

ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΜΕ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Του Αντωνίου Σαρρή

A.M.: 998320173708

Τίτλος Εργασίας: *Λογοτεχνία και Φιλοσοφία: Αναπαραστάσεις της Υποκειμενικότητας στο έργο των Thomas Mann, Witold Gombrowicz, Julio Cortazar και Roberto Bolano*

Επιβλέπουσα: Μυρτώ Ρήγου, Καθηγήτρια, ΕΜΜΕ, ΕΚΠΑ

Μέλη Τριμελούς /Επταμελούς επιτροπής:

1^{ος} συνεπιβλέπων: Βασίλης Καραποστόλης, Ομότιμος Καθηγητής, ΕΜΜΕ, ΕΚΠΑ

2^{ος} συνεπιβλέπων: Κύρκος Δοξιάδης, Ομότιμος Καθηγητής, ΕΜΜΕ, ΕΚΠΑ

Έλλη Φιλοκύπρου, Καθηγήτρια, ΕΜΜΕ, ΕΚΠΑ

Ελισάβετ Αρσενίου, Καθηγήτρια Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού Παντείου

Γιάννης Σκαρπέλος, Καθηγητής Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού Παντείου

Γιάννης Πρελορέντζος, Καθηγητής, Τμήμα Φιλοσοφίας ΕΚΠΑ

Αθήνα, 30-11-2024

«Η υλοποίηση της διδακτορικής διατριβής συγχρηματοδοτήθηκε από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση», 2014-2020, στο πλαίσιο της Πράξης «Ενίσχυση του ανθρώπινου δυναμικού μέσω της υλοποίησης διδακτορικής έρευνας Υποδράση 2: Πρόγραμμα χορήγησης υποτροφιών ΙΚΥ σε υποψηφίους διδάκτορες των ΑΕΙ της Ελλάδας»

Περίληψη

Η παρούσα διδακτορική διατριβή αφορά τη διερεύνηση της σύνθετης σχέσης μεταξύ φιλοσοφίας και λογοτεχνίας. Πιο συγκεκριμένα, μέσω της συγκριτικής μελέτης τεσσάρων συγγραφέων και πέντε μυθιστορημάτων αυτών (Τόμας Μαν-*Το Μαγικό Βουνό*, Βίτολντ Γκομπρόβιτς- *Ο Κόσμος και Πορνογραφία*, Χούλιο Κορτάζαρ- *Το Κουτσό* και Ρομπέρτο Μπολάνιο- *Οι Άγριοι Ντετέκτιβ*), εξετάζουμε το πώς μπορεί η μυθοπλασία να εκφέρει φιλοσοφικό στοχασμό και το πώς τα ιδιαίτερα γνωρίσματά της μεταπλάθουν και μεταμορφώνουν τις φιλοσοφικές έννοιες. Το κεντρικό ζήτημα με βάση το οποίο αναλύουμε τα μυθιστορήματα είναι αυτό της υποκειμενικότητας ή του εαυτού, όπως το πραγματεύθηκε η φαινομενολογική παράδοση και συγκεκριμένα οι Maurice Merleau-Ponty και Paul Ricoeur. Έχοντας ως οδηγικό μίτο την καταστατική σημασία που αποδίδουν στη διυποκειμενικότητα και σε ένα διαλογικό εαυτό ο οποίος ριζώνει και συγκροτείται σε ένα πλέγμα σχέσεων αμοιβαιότητας, εξετάζουμε το πώς όλη αυτή η εννοιολόγηση παρουσιάζεται εντός των μυθιστορημάτων. Στόχος της διατριβής είναι να καταδείξει το πώς το έργο των τεσσάρων συγγραφέων, παρότι ετερογενές και προερχόμενο από διαφορετικά πολιτισμικά και ιστορικά συγκείμενα, συγκροτεί μια ιδιαίτερη γενεαλογία η οποία προβληματοποιεί το στέρεο διάζευγμα του λογοτεχνικού (και φιλοσοφικού) μοντερνισμού και μεταμοντερνισμού. Με άλλα λόγια, βρίσκεται «μεταξύ» του -αν και αποδυναμωμένου σε σχέση το παραδοσιακό κεντρομόλο υποκείμενο του διαφωτισμού- υποκειμενισμού του μοντερνισμού και του αντι-υποκειμενισμού/ανθρωπισμού που διέπει τον λογοτεχνικό μεταμοντερνισμό και τις φιλοσοφικές του συνδηλώσεις. Η διατριβή χωρίζεται σε τέσσερις επιμέρους ενότητες. Αρχικώς αναμετρούμαστε με τη συστατική επισφάλεια που χαρακτηρίζει κάθε συγκριτικό εγχείρημα, ήτοι το άγχος της νομιμοποίησής του. Έτσι στο πρώτο κεφάλαιο, μέσω μίας αναδρομής στη θεωρία της λογοτεχνίας και αντλώντας κυρίως από τη φιλοσοφική ερμηνευτική (Gadamer, Ricoeur) και τη θεωρία της πρόσληψης (Iser, Hans Robert Jauss), στοιχειοθετούμε την ερμηνευτική μας προσέγγιση και την δημιουργική επανοικειοποίηση των μυθιστορημάτων στην οποία θα προβούμε. Εν συνεχεία, στο δεύτερο κεφάλαιο, επιχειρούμε να εντάξουμε τα κείμενα στο συγκείμενο τους και να δούμε το πώς ταξινομούνται με βάση τον δίπολο μοντέρνου-μεταμοντέρνου. Έχοντας επίγνωση της κριτικής του ευρωκεντρικού χαρακτήρα των δύο ρευμάτων εκ μέρους της μετα-αποικιακής θεωρίας, προστρέχουμε στην θεωρήσεις περί μίας Παγκόσμιας Λογοτεχνίας (Casanova, Moretti), που επιτρέπει τη διαπολιτισμική επικοινωνία μεταξύ διαφορετικών λογοτεχνιών. Η κρίσιμη διάκριση κέντρου και περιφέρειας, εντός της

Παγκόσμιας Κοινότητας Γραμμάτων, μας επιτρέπει να δούμε το πώς ελάσσονες, περιφερειακές λογοτεχνίας μπορούν να δεξιώνουν όχι μόνο λογοτεχνικά ρεύματα, αλλά και φιλοσοφικές θεωρίες προερχόμενες από το κέντρο και να τις διανθίζουν με τοπικά χαρακτηριστικά. Τοιοιτοτρόπως, στο επόμενο κεφάλαιο περνάμε σε μια βιογραφική ανάλυση των συγγραφέων, τονίζοντας τη συστατική σημασία της εξορίας στη διαμόρφωση του έργου τους και εμφανίζουμε τη διαπιστωμένη φιλοσοφική προπαίδειά τους. Επίσης, προχωράμε σε μία φορμαλιστική, ειδολογική ανάλυση των έργων, εντοπίζοντας κοινά στοιχεία που τα φέρνουν σε συνομιλία (δημιουργικές παραλλαγές του Bildungsroman, το οποίο έχει αναμφίβολα φαινομενολογικές προεκτάσεις) και τα καθιστούν δεκτικά σε μία φαινομενολογική ανάγνωση. Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο, προχωράμε σε μία εκ του σύνεγγυς ανάγνωση των μυθιστορημάτων και αντιπαραβολή αυτών με τη σκέψη των Merleau-Ponty και Ricoeur. Εστιάζοντας σε κεντρικές φαινομενολογικές έννοιες-κατηγορίες όπως χρόνος, κόσμος, ετερότητα, αίσθηση και μνήμη και αφηγηματικότητα, βλέπουμε πώς αυτές παρουσιάζονται εντός των μυθιστορημάτων. Συμπεραίνουμε τελικά ότι τα κείμενα, παρόλες τις διαφορές τους αναπαριστούν την υποκειμενικότητα με τρόπο παραπλήσιο με αυτόν των δύο στοχαστών. Ωστόσο, παράλληλα, έχοντας διαμορφώσει τη δική τους, ιδιαίτερη «λογοτεχνική φιλοσοφία» (Macherey), μεταποιούν και συγκεκριμενοποιούν τις αφαιρετικές εξαγγελίες του φιλοσοφικού λόγου. Έτσι, η διάσταση της αμοιβαιότητας δεν τίθεται ακριβώς σε έναν ενδιάμεσο τόπο, άλλοτε κλίνει ανεπαίσθητα άλλοτε προς το οντολογικό προβάδισμα του εαυτού (Mann), και άλλοτε της ετερότητας (Bolanò). Στόχος της διατριβής, πέρα από τον εμπλουτισμό στην ήδη υπάρχουσα βιβλιογραφία, σχετική με τους τέσσερις λογοτέχνες, είναι να αποτελέσει ένα συγκεκριμένο διαπιστευτήριο της ολοένα και αυξανόμενης ερευνητικής εστίασης του ενδιαφέροντος τόσο από μέρους της Συγκριτικής Λογοτεχνίας, όσο και της Φιλοσοφίας, στη σύγκρισή, την μετάφραση και την αναλογία, ως επισφαλείς τρόπους γεφύρωσης της ετερότητας και της ανομοιογένειας και επίτευξης μιας διαπολιτισμικής επικοινωνίας.

ABSTRACT

This doctoral thesis deals with clarifying the complex relationship between philosophy and literature. More specifically, through the comparative study of four authors and five of their novels (Thomas Mann-*The Magic Mountain*, Witold Gombrowicz-*The World and Pornography*, Julio Cortazar-*The Lamé* and Roberto Bolaño-*The Wild Detectives*), we examine in which way fiction can present philosophical reflection and how its particular traits transform and modify philosophical concepts. The central issue upon which we analyze the novels is that of subjectivity or the self, as addressed by the phenomenological tradition, specifically Maurice Merleau-Ponty and Paul Ricoeur. Guided by the constitutive importance they attribute to intersubjectivity and a dialogic self that is rooted and constituted in a network of reciprocity relationships, we examine how all this conceptualization is presented within the novels. The aim of the thesis is to demonstrate how the work of the four authors, although heterogeneous and coming from different cultural and historical contexts, constitutes a particular genealogy that problematizes the solid separation of literary (and philosophical) modernism and postmodernism. In other words, it stands "between" the - albeit weakened relative to the traditional Enlightenment centripetal subject - subjectivism of modernism and the anti-subjectivism/humanism that governs literary postmodernism and its philosophical connotations. The thesis is divided into four sub-sections. Initially, we are faced with the constitutive precariousness that characterizes every comparative project, namely the anxiety of its legitimization. Thus, in the first chapter, through a review of literary theory and drawing mainly from philosophical hermeneutics (Gadamer, Ricoeur) and reception theory (Iser, Hans Robert Jauss), we set out our interpretive approach and the creative re-appropriation of novels in which we will proceed. Then, in the second chapter, we attempt to fit the texts into their context and see how they are classified based on the modern-postmodern dichotomy. Being aware of the critique of the Eurocentric character of the two currents by the post-colonial theory, we turn to the theories of World Literature (Casanova, Moretti), which allows intercultural communication between different literatures. The critical distinction of center and periphery within the World Community of Letters allows us to see how minor, peripheral literatures can receive not only literary currents but also philosophical theories coming from the center and embellish them with local characteristics. Thus, in the next chapter we move to a biographical analysis of the authors, emphasizing the constitutive importance of exile in the formation of their work and showing their established philosophical background. We also proceed

to a formalistic, genre-centered analysis of the works. We identify commonalities that bring them into conversation (creative variants of the Bildungsroman, which undoubtedly has phenomenological implications) and make them amenable to a phenomenological reading. In the fourth and last chapter, we proceed to a close reading of the novels and a comparison of them with the thought of Merleau-Ponty and Ricoeur. Focusing on central phenomenological concepts-categories such as time, world, otherness, sense and memory, and narrativity, we see how these are presented within the novels. We finally conclude that the texts, despite their differences, represent subjectivity in a way similar to that of the two thinkers. However, at the same time, having formed their own, special "literary philosophy" (Macherey), they transform and concretize the abstract statements of philosophical discourse. Thus, the dimension of reciprocity is not exactly placed in an intermediate place, sometimes it imperceptibly leans sometimes towards the ontological primacy of the self (Mann), and sometimes of otherness (Bolano). The aim of the thesis, beyond the enrichment of the already existing bibliography, related to the four writers, is to constitute a specific credential of the ever-increasing research focus of interest both on the part of Comparative Literature and Philosophy, in comparison, translation and analogy, as precarious ways of bridging otherness and heterogeneity and achieving intercultural communication.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την καθηγήτριά μου Μυρτώ Ρήγου για την πολύτιμη βοήθειά και συνεισφορά της καθόλη τη διάρκεια της έρευνας και της συγγραφής τη διδακτορικής διατριβής. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω και τους δύο συνεπιβλέποντες κ. Καραποστόλη και κ. Δοξιάδη για τα πολύτιμα σχόλια και διευκρινήσεις τους, όπως και τα υπόλοιπα μέλη της εξεταστικής επιτροπής για την τιμή να αποδεχθούν να συμμετάσχουν στην υποστήριξη της διατριβής μου.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου και ορισμένους φίλους για την πολλαπλή στήριξη και αφανή παρουσία τους μέσα στο σώμα της διατριβής, οι οποίοι με έκαναν να συνειδητοποιήσω ότι η ανάγνωση και η σκέψη, δεν είναι ποτέ αμιγώς προσωπικές υποθέσεις.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|-----------------------------------------------------------------|----|
| Εισαγωγή | 11 |
| <u>A. Επιστημολογικά και Μεθοδολογικά Προαπαιτούμενα</u> | |
| 1. Προεισαγωγικά | 24 |
| 2. Η ουσία του λογοτεχνικού φαινομένου | |
| Η Λογοτεχνικότητα | 25 |
| Η Διακειμενικότητα | 30 |
| Μια ιστορική έποψη | 32 |
| Η διαλογική σχέση πραγματικού και λογοτεχνικού | 33 |
| 3. Το καθεστώς της λογοτεχνικής ερμηνείας | |
| Η κυριαρχία του Συγγραφέα | 38 |
| Η στιγμή του Κειμένου | 41 |
| Η στροφή στον αναγνώστη | 46 |
| 4. Ιστορία και Λογοτεχνία | |
| Μια σχέση εξωτερικότητας | 52 |
| Αλληλοπεριχώρηση | 53 |
| Αλληλοσυσχέτιση | 58 |
| | |
| 5. Φιλοσοφία και Λογοτεχνία | |
| Φιλοσοφία εναντίον Λογοτεχνίας | 66 |
| Τα κοινά σημεία | 67 |
| Η φιλοσοφική ιδιοποίηση του λογοτεχνικού | 69 |
| Προς ένα λογοτεχνικό σκέπτεσθαι | 71 |
| 6. Η Ερευνητική Προσέγγιση | 75 |
| <u>B. Μοντερνισμός και Μεταμοντερνισμός</u> | |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Εισαγωγή | 79 |
| 2. Μοντερνισμός | |
| Οι διαστάσεις της μοντέρνας εμπειρίας | 80 |
| Τα γνωρίσματα της μοντέρνας λογοτεχνίας | 85 |
| Η συγκεχυμένη αισθητική και χρονική οριοθέτηση του Μοντερνισμού | 89 |
| 3. Μεταμοντερνισμός | i |
| Η συνάφεια του προθήματος ΜΕΤΑ | 96 |
| Οι εννοιολογήσεις του Μεταμοντέρνου | 99 |
| Τα γνωρίσματα της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας | 103 |
| 4. Η σχέση Μοντέρνου και Μεταμοντέρνου | |
| Η (α)δυνατότητα της περιοδολόγησης | 113 |
| Χρονική, ιδεολογική και αισθητική συνέχεια και ασυνέχεια | 115 |
| Ετερογένεια των Μοντερνισμών και Παγκόσμια Λογοτεχνία | 123 |
| Οι περιπτώσεις της Λατινικής Αμερικής (Αργεντινή, Χιλή) και της Πολωνίας | 127 |
| 5. Επίλογος | 136 |
| Γ. <u>Μια ιστορική, πολιτισμική, φορμαλιστική και θεματική ανάλυση των Μυθιστορημάτων</u> | |
| 1. Εισαγωγικά | 139 |
| 2. Το Μαγικό Βουνό | 141 |
| 3. Κόσμος και Πορνογραφία | 154 |
| 4. Κουτσό | 171 |
| 5. Οι Άγριοι Ντετέκτιβ | 194 |
| 6. Συμπέρασμα | 212 |
| Δ. <u>Ο Εαυτός εντός των μυθιστορημάτων</u> | |
| 1. Εισαγωγικά | 214 |
| 2. Η Κρίση του Υποκειμένου | 219 |
| 3. Γεγονότητα και Ύπραρξη | 225 |

| | |
|------------------------------------------------------|-----|
| 4. Συναίσθημα και Αντίληψη, Ενόραση και Μνήμη | 235 |
| 5. Κόσμος | 252 |
| 6 Χρόνος | 263 |
| 7. Ο Αφηγηματικός εαυτός | 273 |
| 8. Ετερότητα και Άλλος | 288 |
| 9. Συμπέρασμα | 306 |
| 10. Επίλογος | 310 |
| 11. Βιβλιογραφία | 319 |

Εισαγωγή

Η συγκεκριμένη διατριβή συνιστά μία απόπειρα ανάγνωσης πέντε μυθιστορημάτων (Thomas Mann: *Το Μαγικό Βουνό*, Witold Gombrowicz: *Κόσμος και Πορνογραφία*, Julio Cortazar: *Το Κουτσό* και Roberto Bolano: *Οι Άγριοι Ντετέκτιβ*), με άξονα την αναζήτηση φιλοσοφικών αναπαραστάσεων και εκδοχών της υποκειμενικότητας όπως αυτές εκφράστηκαν από τη φαινομενολογική παράδοση. Ωστόσο, πριν επεξηγήσουμε περαιτέρω τη δομή και τη λογική της μελέτης μας, προηγουμένως θα διασαφήσουμε ορισμένα ζητήματα που άπτονται του επιστημονικού πεδίου, εντός της επικράτειας του οποίου, διενεργείται η έρευνά μας.

Οι Πολιτισμικές Σπουδές είναι ίσως το κατεξοχήν επιστημονικό πεδίο που διέπεται από ένα χαρακτήρα διεπιστημονικότητας. Αυτόν τον διεπιστημονικό χαρακτήρα δεν τον απέκτησαν στην πορεία. Ήδη από τις απαρχές τους, οι Πολιτισμικές Σπουδές συγκροτήθηκαν γύρω από μία συρραφή διαφορετικών επιστημονικών παραδόσεων και πεδίων, συχνά ετερογενών μεταξύ τους, τις οποίες αξιοποίησαν για μία καλύτερη διερεύνηση του πολιτισμικού φαινομένου. Η δομική και συστατική ετερογένεια τους ως επιστημονικού πεδίου, επέφερε τόσο επαίνους όσο και μομφές. Επαίνους διότι η ολοένα και επιτεινόμενη εξειδίκευση της γνώσης, καθιστούσε σαφές ότι για να διερευνηθεί η πολυπλοκότητα της (κοινωνικής και πολιτισμικής) πραγματικότητας, δεν επαρκούσε πλέον μία αποκλειστική εστίαση και συγκέντρωση του ερευνητικού βλέμματος αποκλειστικά σε μία μονάχα έκφανση αυτής. Αντιθέτως, αυτό που απαιτούνταν, ήταν μία ταυτόχρονη χρησιμοποίηση διαφορετικών μεθοδολογιών για μια επιτυχέστερη κατανόηση του οποιουδήποτε ζητήματος. Ωστόσο, την ίδια στιγμή, πολλοί είδαν αυτό το αίτημα της διεπιστημονικότητας με έντονο σκεπτικισμό, διότι, στην προσπάθεια του να υπερασπίσει έναν επιστημολογικό πλουραλισμό, εξέπιπτε τελικά σε έναν επιφανειακό εκλεκτικισμό, ο οποίος δρούσε εις βάρος μίας εις βάθος κατανόησης, η οποία για εκείνους είναι επιτεύξιμη μονάχα αν το όποιο ερευνητικό εγχείρημα συγκεντρωνόταν σε ένα μονάχα επιστημονικό πεδίο.

Αυτή ακριβώς η πολυφωνία καθιστά δύσκολο, αν όχι αδύνατο, ένα σαφή ορισμό για το τι ουσιαστικά είναι οι Πολιτισμικές Σπουδές. Μπορεί όμως κάποιος να εντοπίσει έναν ορισμό στο γεγονός ότι από την απαρχή τους, οι Πολιτισμικές Σπουδές ήταν όχι μόνο μία επιστημολογία πλουραλιστική αλλά και μία πρακτική. Στόχος τους ήταν η αλλαγή τόσο του πανεπιστημίου ως θεσμού όσο και ευρύτερα της κοινωνίας, και η διεπιστημονικότητα ήταν εξίσου ένας τρόπος

υπονόμευσης των στερεοποιημένων θεσμικών και επιστημολογικών διαχωρισμών, στους οποίους διέβλεπαν έναν υποβόσκων ιδεολογικό χαρακτήρα.

Το πεδίο των Πολιτισμικών Σπουδών ωστόσο δεν προέκυψε *ex nihilo*. Είναι το αποτέλεσμα της επιτεινόμενης αμφισβήτησης, από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα, της παραδοσιακής διάκρισης μεταξύ υψηλού πολιτισμού και μαζικής κουλτούρας. Η διάκριση αυτή καταγγέλλεται, καθώς διαπιστώνεται ότι εμφορείται από ένα ελιτίστικο πνεύμα το οποίο, πέρα από ιδεολογικό, θεωρείται επίσης και παρωχημένο και ανεπαρκές απέναντι στην έκρηξη της δημοτικότητας των νέων μέσων και μορφών τέχνης (τηλεόραση, σινεμά κλπ.). Αυτά οφείλουν να αποκατασταθούν και χρήζουν εξίσου προσεκτικής ανάλυσης, όπως οι μέχρι τότε παραδεδεγμένες μορφές τέχνης. Ποιο είναι το δεσπόζον πεδίο που δρα ως φορέας αυτής της διαχωριστικής λογικής την οποία οι Πολιτισμικές Σπουδές καταγγέλλουν, αντιπαρατάσσοντάς του μία «δημοκρατικότερη» σύλληψη του πολιτισμικού φαινομένου; Αδιαμφισβήτητα Οι Λογοτεχνικές Σπουδές και η Θεωρία της Λογοτεχνίας. Ουσιαστικά οι Πολιτισμικές Σπουδές συνιστούν το αποτέλεσμα και την ολοκλήρωση της αυτοϋπονόμευσης της λογοτεχνικής θεωρίας και κριτικής η οποία αποδομεί της ίδιες τις καταστατικές της αρχές. Σε αυτό συνέβαλε τα μέγιστα το ρεύμα που καταχρηστικά (καθότι σύνθετο) ονομάστηκε μεταδομισμός. Ο «θάνατος της λογοτεχνίας», για τον οποίο κάνουν λόγο οι μεταδομιστές κριτικοί, πιστοποιεί τη μετάβαση από το λογοτεχνικό στο πολιτισμικό (Easthope, 1991). Η λογοτεχνία, έχοντας απωλέσει την πολιτισμική υπεραξία της, είναι πλέον ένα καθεστώς λόγου ανάμεσα σε άλλα. Το γεγονός αυτό δεν έχει αξία μονάχα στο θεωρητικό επίπεδο. Θα μπορούσε να είναι ενδεχομένως και διαπιστευτήριο μίας ύφεσης της επιρροής και της διασποράς της λογοτεχνίας. Ο πολιτισμός της εικόνας έχει υπερκεράσει σε δημοφιλία τον πολιτισμό των γραμμάτων και αυτό δεν μπορεί να το αγνοήσει η θεωρία.

Εδώ όμως είναι που παρουσιάζεται και ένα ζήτημα. Οι Πολιτισμικές Σπουδές, σε μεγάλο βαθμό, στην -δικαιολογημένη- τους προσπάθεια να καταγγείλουν τα κακώς έχοντα της παλαιότερης πολιτισμικής (και κυρίως λογοτεχνικής) κριτικής, καταλήγουν συχνά να απορρίπτουν συλλήβδην οποιοδήποτε εγχείρημα θυμίζει το πνεύμα της παλιάς, πλέον παρωχημένης, λογοτεχνικής κριτικής. Η αισθητικότητα, η λογοτεχνικότητα, η εκ του σύνεγγυς ανάγνωση (*close reading*), η αναζήτηση του νοήματος, εγκαλούνται ως ιδεολογικές σχηματοποιήσεις της λογικής του διαχωρισμού. Διαβάζοντας κανείς προγράμματα Σπουδών και τη βιβλιογραφία, έχει την εντύπωση πολλές φορές ότι οι Πολιτισμικές Σπουδές ουδόλως έχουν να κάνουν με τη λογοτεχνία,

τουλάχιστον αν η εξέταση αυτής αφορά την εστίαση στο κείμενο. Η λογοτεχνία εφεξής μπορεί να προσεγγίζεται και να αναλύεται μόνο με βάση το συγκεκριμένο της, δηλαδή τα πολιτισμικά, ιστορικά, θεσμικά, κοινωνικά, οικονομικά συμφραζόμενα, εντός των οποίων αυτή αποκτά τον χαρακτήρα της ως αυτονομημένο πεδίο. Το «συγκεκριμένο» (*context*) αποκτά προβάδισμα έναντι του «κειμένου» (*text*), το αποτέλεσμα ωστόσο είναι παράδοξο και αντιβαίνει στην εξισωτική αρχή των πολιτισμικών σπουδών. Οι παλαιότερες ερμηνευτικές στρατηγικές της λογοτεχνικής κριτικής θα απωλέσουν το εξέχοντα χαρακτήρα τους, όχι για να γίνουν ισοδύναμες με άλλες προσεγγίσεις, αλλά για να αποκηρυχθεί πλήρως η σημαντικότητά τους. Έτσι, το να μιλά κανείς πλέον και να διερευνά το περιεχόμενο και το νόημα ενός μυθιστορήματος είναι, αν όχι καταδικαστέο, τουλάχιστον επιλήψιμο ως ένα «ιδεαλιστικό» εγχείρημα που παραγνωρίζει τις εξωλογοτεχνικές συνθήκες πολλαπλής φύσεως που υπερκαθορίζουν το λογοτεχνικό επίπεδο. Η διακηρυγμένη διεπιστημονικότητα των Πολιτισμικών Σπουδών θραύεται από τον αποκλεισμό μία προσέγγισης, η οποία δεν θεωρείται ισόνομη με τις υπόλοιπες, αλλά λανθασμένη.

Αν στην αρχή της εμφάνισης των Πολιτισμικών Σπουδών, μία τέτοια στρατηγική υπονόμησης της Λογοτεχνικής Θεωρίας ήταν δικαιολογημένη για να επιτρέψει τον ετεροκαθορισμό τους ως διακριτού επιστημονικού πεδίου (Berube, 2004), στην πορεία κατέληξε να είναι ένα σύμπτωμα μίας αυξανόμενης αρτηριοσκλήρυνσης αυτού του πεδίου. Η ριζοσπαστικότητα των πολιτισμικών σπουδών και η επισήμανση του «νομαδικού» τους χαρακτήρα (Rory, 1996, σελ. 6) που επιχειρούσε να αντιπαρέλθει την παλαιά κανονικοποίηση της Λογοτεχνικής Θεωρίας, κατέληξε με τη σειρά της να ομοιάζει όλο και περισσότερο σε αυτό που απαρνιόταν, μετατρέπόμενη σε νέο κανόνα. Όπως λέει ο Ryan Rory: «Εντός της εκτόπισης του πολιτισμικού ελιτισμού, είναι δύσκολο να μην προετοιμαστεί το έδαφος για ένα νέο ελιτισμό¹» (Rory, 1996, σελ. 8).

Η διδακτορική διατριβή λοιπόν αφορμάται από αυτή τη συνθήκη. Στοχεύει δηλαδή, να συμβάλει στην αποκατάσταση της λογοτεχνικής ερμηνείας εντός του ευρύτερου *corpus* των Πολιτισμικών Σπουδών. Κάνοντας λόγο για αποκατάσταση, δεν εννοούμε όμως μία επιστροφή στον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύονταν τα μυθιστορήματα πριν την κριτική τοποθέτηση των Πολιτισμικών Σπουδών, αλλά στην προσπάθεια συνάρθρωσης της παλαιότερης εστίασης στο κείμενο (μορφή και περιεχόμενο, λογοτεχνικά είδη και σχήματα λόγου) με την νεοσύστατη έμφαση στο συγκεκριμένο του εκάστοτε μυθιστορήματος. Άλλωστε, η αντιστικτική αντιπαραβολή κειμένου,

¹ Όλες οι αποδόσεις και μεταφράσεις των αγγλόφωνων χωρίων της διδακτορικής διατριβής είναι δικές μου.

συγκειμένου σε δύο πόλους, είναι παραπλανητική. Στην πραγματικότητα κείμενο και συγκείμενο δεν μπορούν να διαχωρισθούν απόλυτα, ήδη η παλαιότερη θεωρητική παράδοση έως ένα βαθμό συνυπολόγιζε στις κειμενικές της αναγνώσεις τους εξωτερικούς επικαθορισμούς: «Υπό μία έννοια, η κειμενική ανάλυση πάντοτε σχετίζεται με τα συμφραζόμενα και είναι επομένως πολιτισμική» (Kovala, 2002). Αυτό αφορά εξίσου και τις Πολιτισμικές Σπουδές, οι οποίες εξακολουθούν -έστω ένα βαθμό- να εξασκούν την εστίαση στο κείμενο, την οποία σε θεωρητικό επίπεδο καταγγέλλουν.

Το αίτημα για την αποκατάσταση του λογοτεχνικού εντός του πολιτισμικού αρχίζει να εκφέρεται τη δεκαετία του 2000, όταν πλέον οι πολιτισμικές σπουδές ήδη έχουν καθιερωθεί και παγιωθεί στο ακαδημαϊκό χώρο ως επιστημονικό πεδίο. Ο John Frow θα κάνει λόγο για μία ανάγκη συμφιλίωσης μεταξύ Λογοτεχνικών και Πολιτισμικών Σπουδών, που θα οδηγήσει στην εκατέρωθεν διόρθωση μία υπερβολικής έμφασης εκ μέρους του ερευνητή, είτε στο συγκείμενο, είτε στο κείμενο (Berube, 2004, σελ. 54). Η Rita Felski θα υποστηρίξει με τη σειρά της ότι «οι πολιτισμικές σπουδές ταυτοχρόνως ομοιάζουν και διαφέρουν από την λογοτεχνική κριτική» (Berube, 2004, σελ. 41). Σπεύδει όμως άμεσα να συμπληρώσει ότι δε θα πρέπει να ακολουθήσουμε μία αντίθετη πορεία εξομοιώνοντας πλήρως τις δύο παραδόσεις, καθώς αυτό θα απόβαινε σε βάρος του ορισμού των Πολιτισμικών Σπουδών ως διακριτού επιστημονικού πεδίου.

Αλλά οι Λογοτεχνικές Σπουδές δεν είναι μονοσήμαντες. Σε ό,τι αφορά το θέμα της διατριβής, αυτό θα είναι η συγκριτική μελέτη πέντε μυθιστορημάτων τα οποία διαφέρουν αναφορικά με το χρόνο συγγραφής και την πολιτισμική και εθνική προέλευση τους. Επομένως, σε ό,τι αφορά τη σχέση λογοτεχνικής θεωρίας και πολιτισμικών σπουδών, το πεδίο το οποίο συγγενεύει με την προσπάθειά μας είναι αυτό της Συγκριτικής Λογοτεχνίας.

Η Συγκριτική Λογοτεχνία είναι ο τομέας αυτού που ονομάζουμε Λογοτεχνικές Σπουδές που έρχεται εγγύτερα στις αντίστοιχες επιδιώξεις του περισσότερο με τις αντίστοιχες επιδιώξεις των Πολιτισμικών Σπουδών. Όπως τονίζει η Sandra Bermann «είναι το πιο εμφατικά διεθνικό και διεπιστημονικό πεδίο στις λογοτεχνικές ανθρωπιστικές επιστήμες» (Berman, 2009, σελ. 433). Γ' αυτόν ακριβώς το λόγο, η φύση του πεδίου, όπως αντίστοιχα συμβαίνει και με τις Πολιτισμικές Σπουδές, είναι αρκετά δύσκολο να αποσαφηνιστεί. Ένα κοινό στοιχείο που συνδέει τις Πολιτισμικές Σπουδές με τη Συγκριτική Λογοτεχνία είναι η θέρμη με την οποία και τα δύο πεδία υποδέχθηκαν τη γαλλική σκέψη της δεκαετίας του 1960. Η παραδοσιακή Συγκριτική Λογοτεχνία,

υπό το πέπλο μίας διακηρυγμένης παγκοσμιότητας, απέκρυπτε έναν υφέρποντα ευρωκεντρισμό. Η σύγκριση μεταξύ διαφορετικών λογοτεχνιών αφορούσε στην πλειοψηφία της τις τρεις μεγάλες ευρωπαϊκές λογοτεχνικές παραδόσεις (Αγγλία, Γαλλία, Γερμανία) και απαιτούσε μία εις βάθος γνώση αυτών των γλωσσών που θα επέτρεπε τη σύγκριση. Η αναμόρφωση του πεδίου όμως από τη δεκαετία του 1960, έφερε τη Συγκριτική Λογοτεχνία εγγύτερα στις Πολιτισμικές Σπουδές σε σχέση με το παρελθόν, όταν ήταν απολύτως στενά συνδεδεμένη με τις κλασικές φιλολογικές σπουδές. Ο Michale Berube το 2005, θα διερωτηθεί γιατί τα δύο πεδία, παρά τις κοινές τους επιστημολογικές ανησυχίες, μέχρι στιγμής δεν έχουν συναντηθεί και ακολουθούν σε μεγάλο βαθμό παράλληλες διαδρομές: «...μπορώ να πω ότι και τα δύο πεδία έχουν δραστικά διανοιχθεί και έχουν σημαντικά αλλάξει τα τελευταία 15 χρόνια και η στιγμή είναι ευνοϊκή για να βρεθεί ένα σημείο τομής» (Berube, 2005, σελ. 126).

Μία τέτοια σύγκλιση μεταξύ των δύο πεδίων προτείνει ο Steven Totosy de Zepetnek. Παρατηρώντας την αυξανόμενη κρίση στην οποία περιερχόταν η Συγκριτική Λογοτεχνία, ταυτόχρονα με την διαρκή άνθηση και ανάπτυξη των Πολιτισμικών Σπουδών, υποστήριξε ότι η Συγκριτική Λογοτεχνία θα μπορούσε να «διασωθεί» μόνο συνδυαζόμενη εκείνες. Μία τέτοια κίνηση θα είχε οφέλη και για τις Πολιτισμικές Σπουδές, διότι ο Totosy παρατηρεί (2007) ότι για λόγους θεσμικής διαφοροποίησης, οι Πολιτισμικές Σπουδές παραγνωρίζουν συμβολές της Συγκριτικής Λογοτεχνίας, οι οποίες θα συνέβαλαν στην καλύτερη επόπτευση του πολιτισμικού φαινομένου. Προτείνει λοιπόν την δυνατότητα της ύπαρξης των Συγκριτικών Πολιτισμικών Σπουδών (*Comparative Cultural Studies*), «ένα πεδίο σπουδών όπου συγκεκριμένες αρχές του αντικειμένου της Συγκριτικής Λογοτεχνίας συγχωνεύονται σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά των Πολιτισμικών Σπουδών» (Totosy de Zepetnek, 2007, σελ. 59).

Ωστόσο θα πρέπει να σημειωθεί εδώ υπάρχει και ένα σημείο έντασης, το οποίο δυσχεραίνει την όποια συνάντηση μεταξύ Συγκριτικής Λογοτεχνίας και Πολιτισμικών Σπουδών. Από την μία πλευρά, η Συγκριτική Λογοτεχνία είναι απόρροια ενός ιδανικού περί μία «Παγκόσμιας Κοινότητας Γραμμάτων» (*Weltliteratur*), η οποία πάντα υπήρχε ως αντίβαρο απέναντι στην ανάστροφη τάση της διάσπασης του λογοτεχνικού σε επιμέρους εθνικές λογοτεχνίες. Ακόμα και στην πρώιμη εκδοχή του, η οποία ήταν αμιγώς ευρωκεντρική, το ιδεώδες της λογοτεχνικής παγκοσμιότητας είναι προσκολλημένο στην καθολικότητα, και διακατέχεται από την πεποίθηση ότι παρά τις πολιτισμικές, γλωσσικές και εθνοτικές διαφορές, είναι δυνατή μία κοσμοπολιτική

σύλληψη της λογοτεχνίας. Από την άλλη πλευρά, οι Πολιτισμικές Σπουδές, από την απαρχή τους, τάχθηκαν υπέρ της προάσπισης των πολιτισμικών διαφορών, οι οποίες οφείλουν να προστατευτούν απέναντι σε οποιαδήποτε ολοποιητική κατηγοριοποίηση, που με το πρόσχημα ενός οικουμενικού εξισωτισμού, αποκρύπτει μία ιδεολογική λειτουργία: την κατάλυση των ίδιων των πολιτισμικών διαφορών.

Αναμφισβήτητα το πνεύμα τις διατριβής εμφορείται περισσότερο από το πνεύμα της Συγκριτικής Λογοτεχνίας παρά από αυτό των Πολιτισμικών Σπουδών (η αντίθεση εδώ προφανώς είναι σχηματική), καθώς προκρίνει τον πολιτισμικό διάλογο μεταξύ πέντε μυθιστορημάτων από διαφορετικές χώρες προέλευσης, έναντι της προάσπισης της διαφοράς. Όπως υποστηρίζει η Frederique Toudoire-Suplariere αναφερόμενος στον Paul Ricoeur, στη φιλοσοφία του οποίου θα ανατρέξουμε για αναλύσουμε τα τέσσερα κείμενα, «το χαρακτηριστικό της σύγκρισης είναι το να καταφέρει να συσχετίσει την ομοιότητα και τη διαφορά (*Other*) στην ίδια κίνηση» (Toudoire-Suplariere & Dziub, 2019, σελ. 2). Η υπερκέραση της ασυμμετρίας, το γεφύρωμα του χάσματος της πολιτισμικής διαφοράς, και η επίτευξη ενός διαλόγου μεταξύ των κειμένων όμως δεν είναι αυτονόητη. Αν ένα συγκριτικό εγχείρημα θέλει να σεβαστεί τη διαφορά μεταξύ των πολιτισμικών συμφραζομένων, πρέπει να συλλάβει την ομοιότητα και τη διαφορά με δυναμικό τρόπο, καθώς η όποια ομοιότητα τελικά είναι «μονάχα μία διαφορά σε έναν μικρό βαθμό» (Brown, 2013, σελ. 8). Η σύγκριση βασίζεται στον εντοπισμό μίας σχέσης αναλογίας και όχι σε μία σχέση ταυτότητας, οπότε, υπογραμμίζει η Sandra Bermann, δεν σκεφτόμαστε παραγωγικά ή επαγωγικά, αλλά απαγωγικά. Η απαγωγή (*abduction*): «δεν απομειώνει την ομοιότητα σε μια αναγκαία ταυτότητα, στο ίδιο. Μας λέει μόνο *τι μπορεί να είναι*» (Bermann, 2009, σελ. 437). Η σύγκριση λοιπόν δεν είναι επιστημονική με τη θετικιστική έννοια. Ξεκινάει πολλές φορές από μία αρχικώς ανεξέταστη εντύπωση, η οποία εξωθεί τον ερευνητή όπως, υποστήριξε ο Marcel Detienne στο ομώνυμο έργο του (2000), να συγκρίνει το ασύγκριτο (*comparer l'incomparable*). Η ανάγκη ανεύρεσης σχέσεων αναλογίας δίνει στην ερμηνεία της σύγκρισης έναν διπλό χαρακτήρα. Από τη μία η «εγωιστική» επιθυμία να εξομοιώσουμε τα συγκρινόμενα μέρη και από την άλλη η πρόσληψη της ετερότητας, ως μέσο αυτοκατανόησης. Όπως σημειώνει η Toudoire Sulparierre, αυτός που συγκρίνει πρέπει «να έχει την ίδια στιγμή την δυνατότητα της αποκέντρωσης (απαραίτητη για την αντικειμενικότητα) και μία ικανότητα ενεργής συμμετοχής» (Toudoire Sulparierre, 2019, σελ. 4).

Επιπρόσθετα, το εγχείρημα της σύγκρισης δεν είναι μονοσήμαντο. Αντιθέτως έχει διάφορες εκφάνσεις και διαστάσεις. Η Συγκριτική Λογοτεχνία (και οι Πολιτισμικές Σπουδές) χαρακτηρίζονται από μία δυναμικότητα, έχουν την τάση να αναθεωρούν διαρκώς τις προκείμενες τους. Επομένως προοδευτικά, η σύγκριση δε αφορούσε μόνο δύο μυθιστορήματα, αλλά ένα μυθιστόρημα με ένα άλλο έργο τέχνης ή ακόμα και ένα μυθιστόρημα με μια ορισμένη κοινωνική, φιλοσοφική θεωρία κ.ο.κ. Ανάλογα με τη φύση των συγκρινόμενων μερών αλλάζουν ακολούθως η μέθοδος και ο τρόπος άσκησης της σύγκρισης. Η στόχευση της διατριβής δεν είναι να αντιπαραβάλει τα πέντε μυθιστορήματα που επιλέχθηκαν μεταξύ τους, αλλά να εξετάσει με ποιον τρόπο και με ποιες διαφορές εντός τους μπορεί κανείς να εντοπίσει φαινομενολογικές εξεικονίσεις της υποκειμενικότητας. Αυτή η προσέγγιση δεν συνιστά μία απόκλιση από τις καταστατικές αρχές της σύγκρισης, αλλά τη μία από τις δύο πιθανές διαδρομές που μπορεί να ακολουθήσει ο ερευνητής σύμφωνα με τη Catherine Brown:

Οι περισσότερες συγκρίσεις έχουν είτε ένα είτε και τα δύο από δύο κίνητρα: την επιθυμία να συγκρίνει τα συγκρινόμενα (*comparanda*) και την επιθυμία να εξερευνήσει το θέμα ή τα θέματα με βάση τα οποία ασκείται η σύγκριση. Στη δεύτερη περίπτωση τα συγκρινόμενα θα έχουν επιλεγεί με βάση ένα θέμα και δε θα συγκρίνονται απαραίτητα άμεσα το ένα με το άλλο.

(Brown, 2013, σελ. 13)

Η ερμηνευτική μας προσπάθεια θα ακολουθήσει τη δεύτερη κατεύθυνση. Τα κείμενα δε θα συγκριθούν άμεσα μεταξύ τους αλλά με βάση το πώς αυτά αντανακλούν συγκεκριμένες φιλοσοφικές ιδέες. Αυτό δε σημαίνει ότι το όποιο θέμα παρουσιάζεται με την ίδια συχνότητα και με τον ίδιο τρόπο στο κάθε μυθιστόρημα. Εκτός αυτού, το κάθε έργο δεν είναι απαραίτητο ότι θα έχει ως δεσπόζον θέμα αυτό που εμείς επιλέξαμε, αλλά μέσω της αντιπαραβολής τους, θα πρέπει να καταδειχθεί ότι όλα τελικά έχουν μία σχέση με το επιλεγμένο θέμα.

Ένα άλλο σοβαρό ζήτημα είναι αυτό της μετάφρασης. Η Συγκριτική Λογοτεχνία στην παραδοσιακή μορφή της, έχοντας ως απαραίτητη προϋπόθεση για την άσκηση της την γνώση ξένων γλωσσών, ήταν πάντοτε διστακτική ως προς τη χρήση μεταφράσεων: «η μετάφραση όφειλε... να αποφευχθεί όποτε ήταν αυτό δυνατό, καθώς οι συγκριτολόγοι έπρεπε να εργάζονται με τα πρωτότυπα» (Berman, 2009, σελ. 437). Ωστόσο αυτή η κατάσταση αργά και σταδιακά άλλαξε, και το κύρος της μετάφρασης εν μέρει αποκαταστάθηκε. Μία τέτοια εξέλιξη ήταν ως ένα βαθμό αναπόφευκτη, λόγω της καταγγελίας του ευρωκεντρισμού της παλιότερης λογοτεχνικής

κριτικής και της ολοένα και εντεινόμενης παγκοσμιοποίησης, οι συνέπειες της οποίας επανέφεραν στο προσκήνιο της ιδέα περί μίας παγκόσμιας λογοτεχνίας, η οποία υπερβαίνει τα όρια των εθνικών λογοτεχνιών. Το αποτέλεσμα της μετακύλισης του λογοτεχνικού ενδιαφέροντος πέραν της Ευρώπης καθιστά αρκετά δύσκολο για τον οποιονδήποτε να κατέχει τον μεγάλο αριθμό γλωσσών που απαιτούνταν για να έχει μια ικανοποιητική εποπτεία της σημαντικής παγκόσμιας λογοτεχνικής παραγωγής. Η μετάφραση θεωρήθηκε ως το κλειδί που επιτρέπει την πρόσβαση σε διαφορετικούς πολιτισμούς.

Παρόλα αυτά, έχει επισημανθεί πολλές φορές η αδυναμία μίας επακριβούς μετάφρασης (Benjamin, Derrida). Η μετάφραση δεν είναι μία πιστή μετεγγραφή ενός νοήματος, το οποίο στην μετατόπιση του από το ένα πολιτισμικό/γλωσσικό υπόβαθρο στο άλλο βγαίνει απαραίλλαχτο. Αντιθέτως, η μετάφραση αναπόδραστα μεταλλάσσει ανεπαίσθητα το νόημα. Κατά την Emily Apter, η πρόσφατη αποκατάσταση της μετάφρασης, παρά τη σημασία της, δεν πρέπει να μας κάνει να παραγνωρίζουμε τη διάσταση του «αμετάφραστου» (*untranslatable*): «Ενώ η μετάφραση θεωρείται ένα καλό πράγμα καθεαυτό -με βάση την παραδοχή τού ότι αποτελεί μία κριτική πράξη που επιτρέπει την επικοινωνία μεταξύ γλωσσών, πολιτισμών, χρονικών περιόδων και επιστημονικών πεδίων- το δικαίωμα στο Αμετάφραστο αγνοήθηκε» (Apter, 2013, σελ. 8). Αυτό δε σημαίνει βέβαια ότι πρέπει να εγκαταλείψουμε την χρησιμοποίηση των μεταφράσεων. Υπάρχει ένας διπλός δεσμός, όπως σημειώνει η Bermann σχετικά με τη μετάφραση: «η μετάφραση... θα είναι πάντοτε *αδύνατη* σε απόλυτους όρους, αλλά εντελώς *απαραίτητη* με ανθρώπινους όρους» (Bermann, 2009, σελ. 441). Το ερμηνευτικό πνεύμα της διατριβής λοιπόν αντανακλάται επακριβώς στα κάτωθι λόγια του David Damrosch:

Για να ευδοκιμήσει σήμερα, η συγκριτική μελέτη πρέπει να αγκαλιάσει την μετάφραση πολύ πιο ενεργά από ό,τι έκανε κατά τη διάρκεια του προηγούμενου αιώνα. Μπορούμε να μελετήσουμε κείμενα εποικοδομητικά σε καλές μεταφράσεις αρκεί να υπολαμβάνουμε τα πολιτισμικά περιβάλλοντα από τα οποία προέρχονται.

(Damrosch, 2003, σελ. 328)

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο σε σχέση με τη σύγκριση είναι ότι «*το συγκριτικό εγχείρημα* μπορεί να αναφέρεται τόσο στη διαδικασία της σύγκρισης όσο και στην περιγραφή αυτής της διαδικασίας και του αποτελέσματός της» (Brown, 2013, σελ. 5). Αυτό σημαίνει ότι μία ερμηνευτική προσπάθεια που έχει συνείδηση της συστατικής επισφάλειας του καθεστώτος της ερμηνείας, οφείλει να μην λαμβάνει ως απροϋπόθετη την όποια ερμηνευτική οδό επιλέγει, αλλά να

διερωτηθεί γύρω από το ίδιο το καθεστώς της ερμηνείας. Αυτό είναι ένα απαραίτητο διάβημα για να συντελεστεί έπειτα το πέρασμα στο κυρίως θέμα της ερευνάς μας.

Για αυτόν ακριβώς το λόγο στο πρώτο κεφάλαιο δεν θα αναφερθούμε καθόλου στα κείμενα, αλλά θα μας απασχολήσει η διασάφηση ορισμένων απαραίτητων -κατά τη κρίση μας- μεθοδολογικών προαπαιτούμενων που θα κάνουν ξεκάθαρο τον τρόπο με τον οποίο θα αναλύσουμε και θα ερμηνεύσουμε τα πέντε μυθιστορήματα. Με σειρά προτεραιότητας, θα επιχειρήσουμε να δώσουμε τη δική μας απάντηση σε τέσσερα ερωτήματα σχετιζόμενα με τη θεωρία της λογοτεχνίας. Το πρώτο, πρωταρχικότερο ερώτημα, αφορά την εξέταση του οντολογικού περιγράμματος του χώρου της λογοτεχνίας, δηλαδή το ζήτημα της λογοτεχνικότητας. Κάνοντας μία συνοπτική αναφορά στις κύριες θέσεις της θεωρίας της λογοτεχνίας πάνω σε αυτό το ζήτημα, θα καταλήξουμε στη δική μας τοποθέτηση γύρω από το τι ενδεχομένως είναι η λογοτεχνία. Θα δούμε πώς οι αρχικές βεβαιότητες σχετικά με έναν αυστηρά καθορισμένο χώρο της λογοτεχνίας προοδευτικά αμφισβητήθηκαν, διανοίγοντας έτσι την επικράτεια του λογοτεχνικού, και επιτρέποντας την επικοινωνία της λογοτεχνίας με άλλα καθεστώτα λόγου, στοιχείο κρίσιμο για την στόχευση της διατριβής. Έπειτα θα περάσουμε στο σημαίνον επιστημολογικό ερώτημα της θεωρίας της λογοτεχνίας, δηλαδή πώς προσεγγίζουμε και ερμηνεύουμε ένα λογοτεχνικό έργο. Θα αναφερθούμε σχηματικά στις τρεις σημαίνουσες απαντήσεις που δόθηκαν αναφορικά με τη στόχευση του ερευνητικού διαβήματος. Η πρώτη αναζητά το νόημα του μυθιστορήματος στις διαύγαση των προθέσεων του δημιουργού του, ενώ η δεύτερη αμφισβητώντας αυτή τη θέση, προκρίνει την αυτονόμηση του κειμένου από τον δημιουργό του, και την εστίαση του ερευνητικού βλέμματος στο ίδιο το κείμενο. Εμείς θα κινηθούμε στην κατεύθυνση της τρίτης, χρονικά υστερότερης τοποθέτησης, που αναδεικνύει τη συμβολή του αναγνώστη στον καθορισμό του νοήματος του οποιουδήποτε μυθιστορήματος. Ωστόσο θα υιοθετήσουμε αυτή την θεώρηση σε μία μετριοπαθή μορφή, που προκρίνει μία διαλογική σχέση μεταξύ κειμένου και αναγνώστη και όχι αυτήν που δίνει την απόλυτη ελευθερία στον εκάστοτε αναγνώστη να μεταχειρισθεί κατά το δοκούν το κείμενο. Σειρά έπειτα θα έχουν δύο άλλα για εμάς κρίσιμα ερωτήματα, που η αποσαφήνισή τους είναι κομβικής σημασίας για τη συνέχιση της επιχειρηματολογίας. Αρχικά το ζήτημα της σχέσης μεταξύ ιστορίας και λογοτεχνίας, δηλαδή το πώς και με ποιον τρόπο ένα κείμενο μπορεί να αποτελέσει τεκμήριο ιστορικότητας αντανακλώντας το πνεύμα της εποχής του. Εδώ, αξιοποιώντας τις θέσεις της φιλοσοφικής ερμηνευτικής, θα υποστηρίξουμε ότι ένα έργο μπορεί να αποτελέσει ιστορικό τεκμήριο μόνο όταν καθίσταται επίκαιρο, όταν αποσπάται από το συγκεκριμένο

του (παρελθόν) και καλείται να βρει θέση σε ένα άλλο ιστορικό συγκείμενο για να το δια φωτίσει με τον τρόπο του. Με άλλα λόγια, πώς υπό όρους, ένα μυθιστόρημα αποτελεί τεκμήριο ιστορικότητας μόνο στο βαθμό που επιτρέπει ένα διάλογο παρόντος-παρελθόντος. Το ζήτημα της ιστορικότητας είναι σημαντικό, διότι αποτρέπει μία ανιστορική αφαίρεση και θέτει σε ένα πλαίσιο το κατεξοχήν ζήτημα που θα μας απασχολήσει, δηλαδή την αναζήτηση φιλοσοφικών αναπαραστάσεων του εαυτού στο χώρο της λογοτεχνίας. Το τελευταίο ερώτημα λοιπόν αφορά τη σχέση φιλοσοφίας και λογοτεχνίας. Εδώ, ενάντια σε μία λογική αυστηρής διάκρισης μεταξύ τους, αλλά απορρίπτοντας και την αντίθετη τοποθέτηση που υποστηρίζει την αδυνατότητα ανεύρεσης μιας διαιρετικής τομής, γεγονός που απορρέει από την αλληλοπεριχώρηση των δύο πεδίων, θα υποστηρίξουμε να μεν το ότι υφίσταται η διάκριση μεταξύ λογοτεχνίας και φιλοσοφίας, αλλά μία διάκριση που επιτρέπει την επικοινωνία μεταξύ τους. Με άλλα λόγια, στην λογοτεχνία πράγματι μπορεί να εντοπιστεί ένας φιλοσοφικός στοχασμός, αλλά ένας στοχασμός λογοτεχνικός, ο οποίος ανθίσταται σε έναν φιλοσοφικό αναγωγισμό, ο οποίος αναζητά στη λογοτεχνία την επιβεβαίωση των ήδη προειλημμένων συμπερασμάτων του.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, θα εκκινήσουμε από εκεί που σταματήσαμε στο πρώτο, επιχειρώντας να συγκεκριμενοποιήσουμε την ιστορική και φιλοσοφική διάσταση του λογοτεχνικού, αλλά και επιπλέον να περάσουμε σε ζητήματα αισθητικά, φορμαλιστικά και ευρύτερα πολιτισμικά. Εδώ θα ανατρέξουμε στη συζήτηση περί Μοντερνισμού και Μεταμοντερνισμού των δύο μεγάλων λογοτεχνικών ρευμάτων του 20^{ου} αιώνα. Θα εξετάσουμε το πώς το μοντέρνο και το μεταμοντέρνο δεν μπορούν να λογισθούν αυστηρά ως αισθητικά ρεύματα, αλλά συνιστούν τα δύο διακεκριμένα πολιτισμικά *Zeitgeist* του 20^{ου} αιώνα, δηλαδή συνιστούν την πολιτισμική απόκριση απέναντι στις συνέπειες της διαδικασίας του εκσυγχρονισμού, ήτοι της νεωτερικότητας. Στην προσπάθειά μας να εντάξουμε τα μυθιστορήματα σε αυτό τον άξονα, θα παραθέσουμε τα διακεκριμένα χαρακτηριστικά των δύο ρευμάτων, και στη συνέχεια θα διερευνήσουμε τη σχέση μεταξύ τους, θέτοντας υπό αίρεση τόσο μία λογική που αντιλαμβάνεται την περιοδολόγηση ως μια σχέση συνέχειας, όσο και την κριτική αυτής της παραδοσιακής θεώρησης που αντιπαραθέτει τη σημασία της ασυνέχειας. Συνεχίζοντας, θα ανατρέξουμε στις πρόσφατες συζητήσεις που έπονται των θεωρήσεων του μεταμοντέρνου και οι οποίες αμφισβητώντας μία λογική ομοιογένειας, αντιπαραθέτουν την ετερογένεια και την ασυγχρονία πολλών μοντερνισμών και μεταμοντερνισμών, καθώς προοδευτικά ασκήθηκε κριτική στην ευρωκεντρικότητα του μοντερνισμού και μεταμοντερνισμού. Ωστόσο, μία τέτοια λογική της διαφοράς, οδηγούμενη στη

λογική απόληξή της, συνιστά εμπόδιο του συγκριτικού εγχειρήματος που επιχειρεί να φέρει σε συνομιλία κείμενα από διαφορετικές πολιτισμικές και χρονικές αφετηρίες. Έτσι, θα κλείσουμε με αναφορά στη συζήτηση για την ύπαρξη μίας Παγκόσμιας Κοινότητας Γραμμάτων, η οποία αντιπαραβάλλει τον λογοτεχνικό κοσμοπολιτισμό απέναντι στη διαφορά, έναν κοσμοπολιτισμό όμως που έχει συναίσθηση των σχέσεων ισχύος εντός του λογοτεχνικού συστήματος, το οποίο υπακούει σε μία λογική κέντρου-περιφέρειας. Αυτή ακριβώς η σχέση κέντρου-περιφέρειας επιτρέπει σε μυθιστορήματα που δεν προέρχονται από τις ισχυρότερες εθνικές λογοτεχνίες, να απεργάζονται με τον δικό τους τρόπο μεγάλα ζητήματα όπως αυτό της υποκειμενικότητας, δίνοντας τις δικές τους ιδιαίτερες απαντήσεις, απόρροια των πολιτισμικών ιδιαιτεροτήτων τους.

Στο τρίτο κεφάλαιο περνάμε σε μία φορμαλιστική, πολιτισμική και ιστορική εξέταση των πέντε μυθιστορημάτων, προσπαθώντας μέσα από τις διαφορές τους να εντοπίσουμε κοινά σημεία που τα φέρνουν σε διάλογο μεταξύ τους. Ο υφιστάμενος διάλογος θα μας επιτρέψει να συγκροτήσουμε μία φαντασιακή γενεαλογική σχέση, μέσω της οποίας, στο επόμενο κεφάλαιο θα αναφανεί με ποιον τρόπο τα μυθιστορήματα αντανakλούν τους ίδιους προβληματισμούς γύρω από το ζήτημα της υποκειμενικότητας. Ανατρέχοντας τόσο σε κείμενα, αυτοβιογραφικού και δοκιμιακού χαρακτήρα των λογοτεχνών αλλά και στις θεωρήσεις του έργου τους στη διεθνή βιβλιογραφία, θα αρχίσουμε να εντοπίζουμε τόσο συγγένειες όσο και σχετικές διαφοροποιήσεις μεταξύ των κειμένων. Θα δούμε πώς, φορμαλιστικά, σε επίπεδο δόμησης των μυθιστορημάτων, στην συγκρότηση των χαρακτήρων και στη μεταχείριση των λογοτεχνικών ειδών αναδεικνύουν ομοιότητες. Επίσης, σε συνάρτηση με το προηγούμενο κεφάλαιο, θα συγκεκριμενοποιήσουμε τα όσα προαναφέραμε γύρω από τη σχέση μεταξύ μοντερνισμού και μεταμοντερνισμού με βάση το κάθε μυθιστόρημα, για να εξακριβώσουμε το πώς και με ποιον τρόπο τα κείμενα είναι συμβατά με την ανάγνωση που θα ακολουθήσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο, μετά από μία μεγάλη, αλλά αναγκαία παρακαμπτήρια οδό, θα συγκεντρωθούμε σε μία εκ του σύνεγγυς ανάγνωση των μυθιστορημάτων, εξετάζοντας τις αναπαραστάσεις και εξεικονίσεις της υποκειμενικότητας που παρουσιάζουν τα μυθιστορήματα. Οι κύριες θεωρητικές αναφορές μας θα είναι η φαινομενολογία του Maurice Merleau-Ponty και η συγγενική με αυτήν ερμηνευτική του Paul Ricoeur. (θα εντοπίσουμε τις κοινές οπτικές που μοιράζονται οι δύο φιλόσοφοι γύρω από το ζήτημα της υποκειμενικότητας περισσότερο παρακάτω για τις κοινές οπτικές γύρω από τη ζήτημα της υποκειμενικότητας που μοιράζονται οι δύο

φιλόσοφοι). Ωστόσο, μένοντας πιστοί στα όσα θα έχουμε πει στο πρώτο κεφάλαιο περί μίας «λογοτεχνικής» φιλοσοφίας, μη-αναγώγιμης στον συστηματικό φιλοσοφικό λόγο, θα αναγκαστούμε να συμπληρώσουμε τις θέσεις των Merleau-Ponty και Ricoeur, με τις σκέψεις άλλων – δύο κυρίως- στοχαστών, των οποίων το φιλοσοφικό έργο παράσχει άλλες απαντήσεις γύρω από το ζήτημα του υποκειμένου. Αυτοί είναι οι Emmanuel Levinas και Henri Bergson και δευτερευόντως οι Heidegger και Sartre. Οι θέσεις αυτές, είτε συμπληρώνοντας, είτε βρισκόμενες απέναντι στις τοποθετήσεις των Ponty και Ricoeur θα δια φωτίσουν όπως και να έχει καλύτερα το περιεχόμενο των μυθιστορημάτων.

Η εξέταση του ζητήματος της υποκειμενικότητας θα κινηθεί γύρω από ορισμένες θεματικές οι οποίες είναι κομβικές, ειδικότερα σε ό,τι αφορά τη φαινομενολογία για το σχέδιασμα ενός εαυτού ο οποίος δεν υφίσταται με τον παραδοσιακό τρόπο της υποκειμενικότητας. Εξετάζοντας τις θεματικές του χρόνου, του κόσμου και της μνήμης θα δούμε το πώς η σκέψη πολλών χωρίων των μυθιστορημάτων, εμπεριέχει και ανακλά, πολλές φορές με εντυπωσιακή ακρίβεια, τις εννοιολογήσεις των προαναφερθέντων φιλοσόφων.

Η θεματική ωστόσο που λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος, φέρνοντας σε συνομιλία τα πέντε μυθιστορήματα και αναδεικνύοντας εντός τους μία κοινή γραμμή: αυτή της ετερότητας. Το ζήτημα του «άλλου» είναι σημαίνον για τη συγκρότηση του «ίδιου», και αυτό φαίνεται, με διαφορετικούς αναβαθμούς, σε όλα τα μυθιστορήματα. Η δεσπόζουσα οπτική που θα εντοπίσουμε, είναι αυτή που πραγματεύεται την ετερότητα όχι ως απόλυτη εξωτερικότητα (Levinas), αλλά ως μία ετερότητα που συναντάται με τον εαυτό σε έναν κοινό κόσμο και συνδιαλέγεται μαζί του. Η κατεύθυνση που υποδεικνύουν τόσο ο Merleau-Ponty και ο Ricoeur, όσο και τα μυθιστορήματα, σύμφωνα με την οπτική μας, είναι μία ενδιάμεση περιοχή, ένα *μεταξύ* που τηρεί αποστάσεις τόσο από μία σύλληψη του εαυτού ως απαραβίαστης και μόνιμης ταυτότητας όσο και από την πλήρη αποσάθρωση αυτής, όπως συμβαίνει συχνά τόσο σε μεταμοντέρνα μυθιστορήματα όσο και σε μεταμοντέρνες φιλοσοφικές αναζητήσεις. Στο τέλος της έρευνάς μας θα δούμε πως όσα υποστηρίξαμε σε όλα τα κεφάλαια, παρά το διαφορετικό επίπεδο ανάλυσης (μεθοδολογία, ιστορικό/πολιτισμικό συγκείμενο, θεματική ανάλυση), συνιστούν παραλλαγές στο ίδιο θέμα, δηλαδή την έμφαση στο ζήτημα του διαλόγου, του *μεταξύ* που φιλοδοξεί να γεφυρώσει και να φέρει σε συνομιλία απόψεις οι οποίες εκ πρώτης όψεως είναι αντινομικές μεταξύ τους (ερμηνεία/αντι-ερμηνεία, μοντέρνο/μεταμοντέρνο, υποκειμενισμός/αντι-υποκειμενισμός,

εαυτός/άλλος). Το ζήτημα προφανώς εδώ δεν τίθεται αυστηρά σε φιλοσοφικό επίπεδο. Παρά τις όποιες θεωρητικές ενστάσεις απέναντι στο ερμηνευτικού μας διαβήματός, εκτιμούμε ότι αυτό που καταφέρει είναι να προβληματοποιεί κάποιες παραδεδεγμένες και στέρεες διακρίσεις, οι οποίες στην πραγματικότητα είναι απείρως πιο πολυδιάστατες και συνθετότερες, και η παρούσα διατριβή, στην συγκεκριμένη στόχευσή της, αποτελεί ένα παράδειγμα που επιχειρεί να διαφωτίσει αυτή τη σύνθετη σχέση μεταξύ φιλοσοφίας, ιστορίας και λογοτεχνίας.

Α. Επιστημολογικά και Μεθοδολογικά Προαπαιτούμενα

Προεισαγωγικά

Πριν περάσουμε στην ανάλυση και ερμηνεία των τεσσάρων κειμένων που επιλέξαμε, οφείλουμε προηγουμένως να στοιχειοθετήσουμε την ερμηνευτική προσέγγιση που θα υιοθετηθεί. Συνοπτικά και σχηματικά, θα επιχειρήσουμε να πάρουμε θέση (αφού προηγουμένως έχουμε παρουσιάσει μέρος του διαλόγου που έχει προηγηθεί) έναντι τεσσάρων θεμελιωδών ερωτημάτων που έχουν απασχολήσει τα θεωρητικά πεδία της λογοτεχνικής θεωρίας, της φιλοσοφίας και των πολιτισμικών σπουδών.

Αρχικά θα διερωτηθούμε γύρω από το αν υπάρχει μια ιδιάζουσα ουσία του λογοτεχνικού φαινομένου, και, αν ναι, με ποιον τρόπο αυτή εκδηλώνεται. Στη συνέχεια θα μας απασχολήσει το ερώτημα της ερμηνείας των λογοτεχνικών κειμένων. Έπειτα, σειρά έχει η διερώτηση της σχέσης της λογοτεχνίας με άλλα γνωστικά πεδία που βρίσκονται πέραν της επικράτειάς της. Πιο συγκεκριμένα, θα εξετάσουμε αν όντως ο χώρος της λογοτεχνίας μπορεί να διακριθεί απόλυτα από άλλες δομές λόγου, όπως η ιστορία και η φιλοσοφία και πως, αν μια ριζική διάκριση είναι εν πολλοίς αδύνατη, μπορούμε να εντοπίσουμε εντός της λογοτεχνίας ίχνη αυτών των λόγων (ιστορία και φιλοσοφία) που την φέρνουν σε συνομιλία μαζί τους.

Η ουσία του λογοτεχνικού φαινομένου

Πριν μας απασχολήσει το επιστημολογικό ζήτημα του καθορισμού της φύσης της ερμηνείας της λογοτεχνίας, οφείλουμε να λάβουμε υπόψιν μια οντολογική θεσιληψία η οποία προϋποτίθεται, και αφορά τον καθορισμό του περιγράμματος του λογοτεχνικού χώρου. Με άλλα λόγια, το ερώτημα σχετικά με έναν ενδεχόμενο ορισμό του λογοτεχνικού φαινομένου, είναι το πλέον θεμελιώδες και προηγείται χρονικά έναντι του στοχασμού γύρω από την ερμηνεία.

Τι συνιστά λοιπόν λογοτεχνία; Με μια πρώτη ματιά, μια απάντηση σε αυτό το ερώτημα, δείχνει να εκφέρεται ως αυτονόητη, τουλάχιστον με τις προσλαμβάνουσες του μέσου, ανυποψίαστου αναγνώστη. Ωστόσο, αν εγκύψουμε προσεκτικά στο άνωθεν ερώτημα, συνειδητοποιούμε ότι όχι μόνο δεν είναι αυτονόητο, αλλά στην πραγματικότητα αποτελεί ένα -σχεδόν- ανεξιχνίαστο ερώτημα, που βασανίζει διαχρονικά πεδία όπως η Φιλολογία, οι Λογοτεχνικές και Πολιτισμικές Σπουδές και η Φιλοσοφία.

Οι ποικίλες, σύνθετες και ετερογενείς απαντήσεις που έχουν δοθεί, μας οδηγούν στην παρουσίαση της λογοτεχνίας ως ενός όρου κενού περιεχομένου ή τουλάχιστον μας εξαναγκάζουν να σκεφτούμε τη λογοτεχνία ως ένα πεδίο που αναμορφώνεται διαρκώς, αναθεωρώντας τις προκειμένες του και τις σχέσεις του με οτιδήποτε το υπερβαίνει. Υπό αυτή την έποψη, είναι πιο δόκιμο να φανταστούμε τη λογοτεχνία πολυσήμαντα, όχι ως κάτι ήδη δοσμένο αλλά ως ένα αίτημα προς διαμόρφωση που διαρκώς αναβάλλει την εκπλήρωσή του.

Επιπρόσθετα, ποικίλα προβλήματα εγκύπτουν αναφορικά με την ίδια την χρήση των όρων. Λογοτεχνία και μυθιστόρημα, παραδείγματος χάριν, παρά το ότι συχνά τους αντιμετωπίζουμε ως συνώνυμους, δεν είναι όροι αυστηρά εναλλάξιμοι. Το περιεχόμενο του όρου «λογοτεχνία» έχει λάβει διαφορετικά νοήματα ανάλογα με την ιστορική εποχή της εκφοράς και το πεδίο εφαρμογής του. Για παράδειγμα, το νόημα που του αποδιδόταν πριν το 17^ο αιώνα, είναι το ίδιο με αυτό που αποδίδουμε στον όρο «γραμματεία» σήμερα, δηλαδή το σύνολο των έργων του γραπτού λόγου σε μια γλώσσα ή σε μια ιστορική περίοδο (Jablonka 2017, 51). Από τη άλλη το «μυθιστόρημα», παρά προφανώς την ύπαρξη λογοτεχνικών προπομπών που οδήγησαν στην εμφάνισή του, αποκτά

υπόσταση μόλις κατά το τέλος του 18^{ου} αιώνα και συνακόλουθα σηματοδοτεί μια αναθεώρηση της σημασίας της λογοτεχνίας στο σύνολο της².

Η εμφάνιση του μυθιστορήματος είναι συνεκτατή με την ανάδειξη της αισθητικής ως ξεχωριστού τομέα της φιλοσοφίας από το καντιανό εγχείρημα. Από αυτό το σημείο και έκτοτε, καθίσταται δυνατό να φανταστούμε το αισθητικό πεδίο αυτόνομα και όχι ετερόνομα. Να αναζητήσουμε δηλαδή την ουσία του αισθητικού πεδίου, απαλλαγμένη από τις όποιες γνωσιακές ή ηθικολογικές αξιώσεις απέναντι σε ένα έργο τέχνης (για εμάς το μυθιστόρημα). Αυτή η καντιανή οπτική εμπεδώνεται στο κίνημα της τέχνης για την τέχνη (*art pour l'art*) που εμφανίζεται στον 19^ο αιώνα, και αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία θα στηριχθεί το οικοδόμημα της θεωρίας της λογοτεχνίας στον 20^ο αιώνα (μέχρι την δεκαετία του 1960 όπου και θα αρχίσει μια ευρεία αμφισβήτηση της αυτονομίας του αισθητικού)³.

Ωστόσο, η λογοτεχνική κριτική του 19^{ου} αιώνα δεν εγκολλώνεται άμεσα την καντιανή θεωρία περί αισθητικής. Στην πραγματικότητα, προκρίνει μια ορισμένη πλευρά της *Κριτικής της Κριτικής Δύναμης* (1790) που αναφέρεται στην διατήρηση της συσχέτισης μεταξύ ηθικής και αισθητικής⁴.

Μέχρι λοιπόν την εμφάνιση του Ρωσικού Φορμαλισμού, η λογοτεχνική κριτική πόρρω απέχει από το να εστιάζει στην παρουσίαση της λογοτεχνικής μορφής ως προσδιοριστικής ουσίας του λογοτεχνικού φαινομένου. Τι είναι λοιπόν 'Λογοτεχνία' για τους κριτικούς του 19^{ου} αιώνα; Η λογοτεχνία είναι ταυτόσημη με τις εκάστοτε εκδηλώσεις της και δουλειά των κριτικών είναι να τις εντοπίζουν και αυτόχρημα να τις εντάσσουν σε έναν λογοτεχνικό κανόνα. Βλέπουμε εδώ την κυριαρχία μιας ιστορικιστικής προσέγγισης, που αδυνατεί να κάνει μια διάκριση μεταξύ ιστορίας και μεταξύ «επιστήμης» της Λογοτεχνίας (βιογραφική προσέγγιση, ιστορισμός). Παράλληλα, το βλέμμα της κριτικής συνεχίζει, μην εστιάζοντας στην αυταξία της λογοτεχνικής δομής, να εντοπίζει τη σημασία των λογοτεχνικών κειμένων στο περιεχόμενό τους. Δηλαδή το λογοτεχνικό

² Βλ. το άρθρο της Eleazar Meletinsky 'Κοινωνίες, Πολιτισμοί και Λογοτεχνικό Γεγονός' στο Angenot, M., Bessiere, J, Fokkema, D., Kushner, E. *Θεωρία της Λογοτεχνίας: Προβλήματα και Προοπτικές* (Αθήνα: Gutenberg, 2010), 33-61.

³ Για τη σημασία της καντιανής αισθητικής φιλοσοφίας αναφορικά με την εδραίωση της ιδέας της αισθητικής αυτονομίας, βλέπε το δεύτερο κεφάλαιο του *Truth and Method* του Hans Georg Gadamer (1989).

⁴ Το Ωραίο και τον Υψηλό κατά τον Καντ διατηρούν μια έμμεση σχέση με την ηθικότητα. Βλέπε χαρακτηριστικά το α μέρος (Η εκδοχή του Kant) του κεφ. 4 της Μυρτώς Ρήγου στο *Εκδοχές του Νόμου. Kant, Sade, Kafka* (Αθήνα: Πλέθρον, 2011).

κείμενο εκλαμβάνεται ως τεκμήριο της πολιτισμικής ιστορίας, των κοινωνικών σχέσεων ή της βιογραφίας και εγείρει συχνά φιλοσοφικές, ηθικές και γνωσιακές αξιώσεις.

Λογοτεχνικότητα

Αυτή η λογοτεχνική σύμβαση στον 20ο αιώνα θα ανατραπεί. Αρχίζει σταδιακά να φανερώνεται ότι μια ιστορικιστική, διαχρονική εξέταση των μεταμορφώσεων του λογοτεχνικού φαινομένου καθιστά αδύνατη μια συστηματική, επιστημονική θεώρησή του, που προκρίνει την λογοτεχνική κριτική ως έναν αυτόνομο επιστημονικό κλάδο. Παρότι η λογοτεχνική θεωρία ως αυτόνομο πεδίο εμφανίζεται μετά το πέρας του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, ήδη στις αρχές του 20ου αιώνα ο Ρωσικός Φορμαλισμός και η Σχολή της Πράγας, προοιωνίζουν τις μετέπειτα θεωρητικές εξελίξεις.

Πλέον, το ενδιαφέρον μεταστρέφεται στην ανάδειξη των διακεκριμένων χαρακτηριστικών του λογοτεχνικού χώρου, τα οποία τον καθιστούν μη αναγώγιμο στα άλλα καθεστώτα λόγου (τη Φιλοσοφία, την Ιστοριογραφία, την καθημερινή χρήση της γλώσσας). Αυτή η προσέγγιση απέναντι στη λογοτεχνία αναζητά μια προσδιοριστικότητα η οποία θα είναι απολύτως μη αναγώγιμη σε οποιαδήποτε αναφορά πέραν του εαυτού της. Αυτή δεν είναι άλλη από τη γλώσσα. Βασική, πλέον, επιδίωξη, είναι η εστίαση στη λογοτεχνική χρήση της γλώσσας, έτσι ώστε αυτή να αντιδιασταλεί ρητά απέναντι σε άλλου είδους μεταχειρίσεις της γλώσσας.

Για τον Viktor Shklovsky, η ιδιάζουσα φύση τη λογοτεχνικής χρήσης της γλώσσας αποτυπώνεται μέσα από την έννοια της *ανοικείωσης*. Δηλαδή η λογοτεχνική εκφορά του λόγου «απομακρύνει με διάφορους τρόπους τα αντικείμενα από την περιοχή του αυτοματισμού της αντίληψης» (Newton and al. 2014, 7). Ακριβώς αυτή η διαδικασία της ανοικείωσης απαλλάσσει το έργο από τις δεσμεύσεις των καθημερινών, ιστορικών, πρακτικών και θεωρητικών λόγων, αναδεικνύοντας έτσι την αισθητική αυταξία των λέξεων και των προτάσεων.

Αυτή την ποιητική λειτουργία της γλώσσας όρισε ο Roman Jakobson ως *λογοτεχνικότητα*: «Αντικείμενο της επιστήμης της λογοτεχνίας δεν είναι η λογοτεχνία αλλά η λογοτεχνικότητα, δηλαδή αυτό χάρη στο οποίο ένα οποιοδήποτε έργο γίνεται λογοτεχνικό» (Angenot and al. 2010, 65). Αυτό προφανώς δεν σημαίνει ότι εντός του έργου δεν επιβιώνει η αναφορική λειτουργία της γλώσσας, καθώς αν συνέβαινε κάτι τέτοιο θα αδυνατούσαμε να αναγνωρίσουμε τις λέξεις, καθότι προσλαμβάνουμε την αισθητικότητα, μόνο αφότου ήδη έχουμε εσωτερικεύσει τις καθημερινές

σημασίες τους. Ωστόσο, κατά το Jakobson, για να επιτύχουμε να ορίσουμε τη λογοτεχνικότητα, οφείλουμε να υπολάβουμε την αισθητική λειτουργία ως *δεσπόζουσα* (Angenot and al. 2010, 10-16) έναντι της αναφορικής λειτουργίας. Ενώ στην αναφορική λειτουργία διατηρείται η σύνδεση της λέξης με το αντικείμενό της, στην αισθητική λειτουργία απαιτείται η απόδοση μεγαλύτερης σημασίας στην εσωτερική δομή του σημείου.

Παρότι αυτή η προσέγγιση φαίνεται εξόχως αχρονική και δικαίως, οι φορμαλιστές έχουν ωστόσο συνείδηση τού ότι το λογοτεχνικό κείμενο δέχεται την επιρροή -και σε έναν βαθμό υπερκαθορίζεται- από το ιστορικό συγκείμενο, εντός του οποίου ανευρίσκεται. Εντούτοις, αναζητούν εντός της ιστορικής ρευστότητας τη δομική σταθερότητα: «Δεν υποστηρίζουμε την αποσύνδεση της τέχνης από τη ζωή, αλλά την αυτονομία της αισθητικής λειτουργίας⁵» (Jakobson 1998, 136).

Ο Φορμαλισμός λοιπόν, εισάγοντας την έννοια της λογοτεχνικότητας, οριοθετεί ένα μεθοδολογικό υπόδειγμα εξέτασης της λογοτεχνίας που θα επιβιώσει, ελάχιστα αμφισβητούμενο, μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1960 (παράπλευρα στην παραδοσιακή κριτική που εξακολουθεί να διατηρεί κάποια ισχύ). Το ίδιο μοτίβο σκέψης παρατηρούμε, παρά τις διαφορές μεταξύ τους, στα ρεύματα της Νέας Κριτικής και του Στρουκτουραλισμού που ακολούθησαν.

Όσον αφορά τη Νέα Κριτική, αυτή εστιάζει εξαρχής στον τρόπο πρόσληψης ενός λογοτεχνικού έργου και δεν στοχάζεται τόσο την οριοθέτησή του. Εκλαμβάνει ήδη εξαρχής ως δεδομένη την αυτονομία του αισθητικού πεδίου, υιοθετώντας τις παραδοχές του φορμαλισμού σχετικά με τη λογοτεχνικότητα. Για το θεωρητικό της Νέας Κριτικής, η λογοτεχνία δεν προϋπάρχει της ανάγνωσης⁶. Ο κριτικός διαμέσου της ανάγνωσης αναζητά τα απαραίτητα κριτήρια που θα καταστήσουν ένα κείμενο λογοτεχνικό. Αυτό δεν είναι άλλο από τη μη-αναγωγιμότητά του σε κάτι πέραν του ιδίου. Το κείμενο οφείλει να διακόνει κάθε συσχέτιση με το εκτός του, συνδέοντας μορφή και περιεχόμενο σε ένα αδιαχώριστο όλον. Επομένως, χρέος του κριτικού, όπως τονίζει ο Cleanth Brooks, είναι «...το πρόβλημα της ενότητας- εκείνο το είδος ολότητας που το λογοτεχνικό

⁵ Θα πρέπει να υποσημειώσουμε ότι ο θεωρητικός συλλογισμός των φορμαλιστών αφορά την ποίηση και όχι τη λογοτεχνία, η λογοτεχνία συνταυτίζεται σε αυτό το σχήμα με τη λειτουργία του καθημερινού λόγου. Ωστόσο, θα πρέπει ίσως να εκλάβουμε αυτό το δίπολο στη δυναμική συσχέτισή του, καθώς στον 20^ο αιώνα τα όρια διάκρισης μεταξύ των δύο γίνονται περισσότερο ρευστά και παρατηρούμε αντιδάνεια μεταξύ τους (όπως η ενσωμάτωση του πεζού στον ποιητικό λόγο).

⁶ Η ερμηνευτική μέθοδος που ακολουθεί η Νέα Κριτική αποκαλείται «εκ του σύνεγγυς ανάγνωση» (*Close Reading*) και την υιοθετούν όλοι οι θεωρητικοί της σχολής όπως οι Allen Tate, Cleanth Brooks, John Crowe Ransom.

έργο συγκροτεί ή αποτυγχάνει να συγκροτήσει και η σχέση των διάφορων μερών στη συγκρότηση της ολότητας» (Newton et al. 2014, 45).

Εμφανής είναι επίσης η συγγένεια μεταξύ Φορμαλισμού και Στρουκτουραλισμού, δηλαδή η άρθρωση και ο εντοπισμός του στοιχείου της λογοτεχνικότητας. Ωστόσο, ο Στρουκτουραλισμός προχωράει ένα βήμα παραπέρα, επιχειρώντας να αποκαθάρει τα όποια ιδεαλιστικά υπολείμματα παραμένουν στην φορμαλιστική προσέγγιση και αναστέλλουν μια πλήρη επιστημονική επόπτευση του λογοτεχνικού χώρου. Πλέον, το επίδικο διάζευγμα δεν είναι από τη μια η αναφορική και από την άλλη η ποιητική χρήση της γλώσσας. Η αφηρημένη ποιητικότητα εδώ αντικαθίσταται από ένα διαφορετικό δομικό σύστημα σημείων, που διαμέσου αυτού αναδύεται η αισθητική λειτουργία του έργου. Με τα λόγια ενός εκ των θεμελιωτών της στρουκτουραλιστικής προσέγγισης στη λογοτεχνική θεωρία, του Tsvetan Todorov:

Κάθε έργο δεν θεωρείται λοιπόν παρά εκδήλωση μιας αφηρημένης και γενικής δομής, της οποίας δεν είναι παρά μια από τις δυνατές πραγματοποιήσεις. Έτσι λοιπόν η επιστήμη αυτή δεν ασχολείται πια με την υπαρκτή λογοτεχνία αλλά με την πιθανή λογοτεχνία με άλλα λόγια, με αυτή την αφηρημένη ιδιότητα που συνιστά τη μοναδικότητα του λογοτεχνικού φαινομένου: *τη λογοτεχνικότητα*.

(Newton and al. 2014, 151).

Η στρουκτουραλιστική κριτική, ανθίσταται απέναντι σε κάθε είδους υπερβατική αναγωγή. Ταυτόχρονα, εφάπτεται απόλυτα στην φορμαλιστική λεκτική καθαρότητα. Οι δομές αποτελούν μια μεταγλώσσα, σύμφωνα με τον Gerard Genette: «...δεν είναι αντικείμενα που μπορεί να συναντήσει κανείς, είναι συστήματα λανθανουσών σχέσεων, που συλλαμβάνονται με τον νου και όχι με την παρατήρηση, συστήματα, τα οποία κατασκευάζει η ανάλυση καθώς τα ανακαλύπτει...» (Newton 2014, 157).

Μέχρι στιγμής, κάναμε μια σύντομη και σχηματική επισκόπηση της κεντρικής κατεύθυνσης που συνέχει τη λογοτεχνική θεωρία του 20^{ου} αιώνα στο μεγαλύτερο μέρος της. Χάριν συντομίας και εστίασης στο κοινό μοτίβο που συνδέει τα άνωθεν θεωρητικά ρεύματα, προφανώς αποσιωπήσαμε υπαρκτές διαφορές που κάνουν, παραδείγματος χάριν, τις σχέσεις μεταξύ φορμαλισμού και στρουκτουραλισμού περίπλοκες. Παρόλα αυτά είναι δόκιμη η ανάδειξη της λογοτεχνικότητας (απόρροια της διερεύνησης του αισθητικού φαινομένου μόνο με αισθητικούς όρους) ως κεντρικής σημαίνουσας έννοιας, όπου οι εκάστοτε προσπάθειες ορισμού της δεν είναι παρά παραλλαγές του ίδιου θέματος.

Διακειμενικότητα

Ωστόσο, όσο πιο επεξεργασμένο γινόταν το θεωρητικό περίγραμμα του λογοτεχνικού χώρου, τόσο περισσότερο καταδεικνύονταν οι ενδογενείς αντιφάσεις, που αρνούνταν την περιχαράκωσή τους σε ένα κλειστό εννοιολογικό σχήμα. Έτσι, μια σειρά από νέες θεωρίες κάνουν την εμφάνισή τους, αμφισβητώντας την αυτονομία του λογοτεχνικού, τουλάχιστον αν αυτή είναι νοητή με όρους μιας κλειστής ολότητας που αποτρέπει τη συνδιαλλαγή και αλληλεπίδραση του λογοτεχνικού με το πραγματικό. Η νέα προοπτική που διανοίγεται, δε συνιστά όμως μια ιστορική παλινδρόμηση στις πρότερες μεθόδους εξέτασης του κειμένου (ιστορισμός, βιογραφικός κριτικισμός) οι οποίες έχουν στο μεταξύ περιπέσει σε (μερική) ανυποληψία. Αντίθετα, η έξοδος από τη λογοτεχνικότητα επιτελείται μέσω του αναστοχασμού εντός του κειμένου, όταν σταδιακά γίνεται κατανοητό ότι η αγκύρωση σε μια αντίληψη της γλωσσικής δομής ως κλειστής και αυτάρκους, αποδεικνύεται ψευδαίσθηση.

Η ανακάλυψη αυτή δεν οδηγεί στην εξαφάνιση της λογοτεχνικότητας αλλά στη διάχυσή της. Η λογοτεχνικότητα δεν είναι ένα στοιχείο που προσιδιάζει μόνο στα λογοτεχνικά κείμενα, αλλά εντοπίζουμε την επίδρασή της και σε άλλα καθεστώτα λόγου⁷. Αν λοιπόν η λογοτεχνικότητα δεν είναι αυστηρά καθορίσιμη, όντας επιπλέον σε διαφόρους αναβαθμούς πανταχού παρούσα, τότε σταδιακά αναμορφώνεται και η αντίληψή μας για το πραγματικό. Ο όρος πλέον χάνει τη σημασία που είχε, όταν καθοριζόταν διαμέσου μιας ρητής αντιπαράταξης μεταξύ ποιητικής και αναφορικής χρήσης της γλώσσας. Αυτήν ακριβώς την αδυνατότητα νοηματικής αγκύρωσης της λογοτεχνικότητας υπερτονίζει ο Jacques Derrida:

Αν δεν υπάρχει μια ουσία της λογοτεχνίας -π.χ. ένας αυτοκαθορισμός του λογοτεχνικού αντικειμένου- αν ένα οτιδήποτε ανακοινώνεται ή προτείνεται ως λογοτεχνία δεν δίνει ουδέποτε τον εαυτό του ως τέτοια, αυτό σημαίνει, μεταξύ άλλων πραγμάτων, ότι μια λογοτεχνία που θα συζητιόταν μόνο ως λογοτεχνία ή ένα έργο που θα αναφερόταν αποκλειστικά στον εαυτό του αυτομάτως θα καταργούσε τον εαυτό του.

(Derrida 1992, 47)

Μαζί με τη λογοτεχνικότητα, χάνει τη σημασία του ως μια κλειστή οντότητα, σημασιολογικά αυτάρκης, και το έργο. Στην θέση του, το ρεύμα της μεταστρουκτουραλιστικής θεωρίας της δεκαετίας του 1960 τοποθετεί το κείμενο. Το κείμενο δεν έχει περικλειστα όρια, καθώς εντός του

⁷Η χρήση ρητορικών σχημάτων, η επίδραση της μεταφοράς συμβάλλουν σε αυτή την αλλαγή πλεύσης.

απουσιάζει μια καταγωγική αρχή που του προσδίδει το νόημά του. Αυτήν ακριβώς την ανοιχτότητα που ιδιάζει στο κείμενο, σε αντιδιαστολή με την κλειστότητα που ιδιάζει στο έργο, τονίζει ο Roland Barthes. Το κείμενο «ρευστοποιεί κάθε μεταγλώσσα, μέσω της οποίας καθίσταται κείμενο: καμία φωνή (Επιστήμη, Αιτία, Θεσμός) δεν βρίσκεται πίσω από την εκφορά του. Ακολούθως, το κείμενο καταστρέφει εντελώς, μέχρι το σημείο του να φτάνει να αντιφάσκει με τον εαυτό του, την ίδια του τη λογική κατηγοριοποίηση, τις κοινωνιο-γλωσσική αναφορά του (το ‘γένος’ του)» (Barthes 1975, 30)

Η γλωσσική στροφή της σκέψης που διενεργείται τον 20^ο αιώνα (με απαρχή το σημειολογικό σύστημα του Ferdinand de Saussure), θραύει τις πρότερες βεβαιότητες. Η γλώσσα δεν είναι διάφανη, δεν διαμεσολαβεί την πραγματικότητα -ακριβώς το αντίθετο-, γίνεται σταδιακά συνειδητή η γλωσσική κατασκευή του ίδιου του πραγματικού: «το γλωσσικό σημείο δεν είναι ένας σύνδεσμος μεταξύ ενός πράγματος και ενός ονόματος...ο σύνδεσμος μεταξύ σημείου και έννοιας είναι αυθαίρετος» (Saussure 2013, 76-78). Παρατηρούμε εδώ μια αντιστροφή: η πρωτοκαθεδρία του σημαινομένου της παραδοσιακής φιλοσοφίας αντικαθίσταται από την κυριαρχία του σημαίνοντος. Η παραγωγή σημασίας δεν νοείται πλέον με όρους αντιστοίχισης γλώσσας και πραγματικότητας, αλλά αποτελεί προϊόν διαφορικών σχέσεων (στατικών για τον δομισμό, ρεόντων για το μεταδομισμό) εντός της γλώσσας. Αυτή η νέα οπτική καταλήγει στην αναγγελία ότι δεν υπάρχει τίποτα τελικά εκτός κειμένου⁸. Τούτο σημαίνει ότι δεν δύναται να υπάρξει το οριστικό σημαινόμενο ενός κειμένου, δηλαδή να υπάρξει ανάγνωση εκτός κειμένου, διότι κάθε κείμενο φέρει τα «ίχνη» όλων των άλλων και κάθε θεωρία είναι ένα κείμενο μέσα σε ένα ρευστό δίκτυο κειμένων.

Βρισκόμαστε διαρκώς εντός της γλώσσας, επιχειρώντας περάσματα από το ένα καθεστώς λόγου στο άλλο. Υπό αυτή την έποψη το διάζευγμα λογοτεχνικότητα-πραγματικότητα φαντάζει στερούμενο σημασίας. Η δεσπόζουσα έννοια που περιγράφει όλη την ανωτέρα συλλογιστική, ως ξεπέραςμα της λογοτεχνικότητας, είναι η *διακειμενικότητα*. Η Julia Kristeva, εμπνεόμενη από το πρόσφατα ανακαλυφθέν στην εποχή της έργο του Ρώσου θεωρητικού Michael Bakhtin, είναι αυτή που θεμελιώνει τον όρο⁹.

⁸ Βλ. Ζακ Ντερριντά, *Περί Γραμματολογίας* (Αθήνα: Γνώση, 1990).

⁹ Βλέπε τη έργο της Julia Kristeva *World, Dialogue, Novel. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (New York: Columbia, 1980).

Το κείμενο ανθίσταται σε κάθε προσπάθεια περιχαράκωσής του. Δεν είναι *σύστημα*, είναι *πρακτική*, η οποία συλλαμβάνεται ως κίνηση που διαρκώς διαφεύγει από τον εαυτό της. Το κείμενο δεν έχει αρχή και τέλος, επικοινωνεί με άλλα κείμενα, αντανακλά και αναμορφώνει τα νοήματα που δανείζεται από αυτά. Η διακειμενικότητα είναι ο όρος που περιγράφει αυτό το ανοιχτό σύστημα σημασιοδότησης. Αυτή τη διάρρηξη της οντολογικής υπόστασης και της νοηματικής σταθερότητας του κειμένου, όπως εμβληματικά αντανακλάται στην αποδομητική κριτική του Jacques Derrida, περιγράφει ο Δημήτρης Τζιόβας:

Μια τέτοια διάσπαση των κειμενικών ορίων σημαίνει και την ακύρωση της αναφορικής λειτουργίας της γλώσσας. Το αναφερόμενο υποκαθίσταται πλέον από το ίχνος και η έννοια του πεπερασμένου κειμένου ενδίδει στην απειρότητα της (δια)κειμενικότητας. Αν το 'παλιό' κείμενο είχε τίτλο, περιθώρια, αρχή, τέλος και έξω από τα όρια του κείται το αναφορικό του πεδίο, το 'νέο' κείμενο υπερβαίνει τα παλιά όρια καταστρατηγώντας κάθε είδος πλαισίου που περιέκλειε το 'παλιό' και το καθιστούσε διακεκριμένη οντότητα. Αυτή η οριοθέτηση απεγκλωβίζει το νόημα και τροποποιεί ριζικά την ταυτότητα του 'κειμένου'.

(Τζιόβας 2003, 106)

Με βάση τα ανωτέρω, αντιλαμβανόμαστε ότι η διάκριση κειμένου και συγκεκριμένου καθώς και αυτή της γλώσσας-αντικειμένου και μεταγλώσσας αμφισβητείται. Το κείμενο δεν είναι ταυτόσημο με τον εαυτό του ώστε να υπάρχει χωρίς το συγκεκριμένο, αλλά και το συγκεκριμένο δε δύναται να είναι κλειστό στον εαυτό του, γιατί διαφορετικά δε θα υπήρχε ανάγνωση. Από τη στιγμή που ο αναγνώστης διαβάζει το κείμενο εκτός συγκεκριμένου, σημαίνει ότι είναι ήδη εντός αυτού του συγκεκριμένου. Επίσης η αδυναμία διάκρισης γλώσσας-αντικειμένου και μεταγλώσσας συνεπάγεται ότι αφενός δεν υπάρχει καμιά μεταγλώσσα, ένα οριστικό σημαινόμενο εκτός κειμένου, αφετέρου ότι υπάρχει μόνο μεταγλώσσα.

Μια ιστορική έποψη

Παράλληλα με τις μεταδομιστικές θέσεις που σκιαγραφήσαμε παραπάνω, και άλλες θεωρήσεις συνηγορούν στην αμφισβήτηση των ουσιοκρατικών συνηχίσεων της λογοτεχνικότητας. Ο Theodor Adorno, από μια κριτική μαρξιστική σκοπιά, παρότι δείχνει μια σύμπλευση με τη φορμαλιστική και στρουκτουραλιστική παράδοση αναφορικά με την ανίχνευση ενός συστηματικού λογοτεχνικού πεδίου, ταυτόχρονα απομακρύνεται από αυτές. Για τον Adorno, το επιλήψιμο σε αυτές τις θεωρητικές σκευές, είναι ότι δίνοντας έμφαση στην αναζήτηση σταθερών

γλωσσικών δομών, καταλήγουν να παραγνωρίζουν την χρονική και την ιστορική διάσταση του λογοτεχνικού φαινομένου. Το τελευταίο δεν είναι αμετάβλητο και δεν παρουσιάζεται ως μια αχρονική παρουσία, αλλά μεταβάλλεται και επικαθορίζεται από τις εκάστοτε κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές. Το επίδικο σε μια τέτοια οπτική, είναι η συνάρθρωση μια ιστορικής ματιάς αγκυρωμένης στην μεταβολή, με την ταυτόχρονη αναζήτηση της φόρμας και των δομών που συνέχουν τη λογοτεχνία: «Η τέχνη έχει την έννοια της στον ιστορικά μεταβαλλόμενο αστερισμό στοιχείων· αυτή η έννοια αντιστέκεται σε κάθε προσπάθεια ορισμού... Προσδιορίζεται ειδικότερα βάσει αυτού που τη χωρίζει από αυτό που έγινε· ο νόμος κίνησης είναι ο ίδιος νόμος της μορφής της. Η τέχνη υπάρχει μόνο προς το Άλλο της, είναι η διαδικασία που το συνδέει με αυτό» (Adorno 2000, 15-16).

Ο Pierre Macherey, μαθητής του Louis Althusser, καταλήγει σε ένα παρόμοιο συμπέρασμα αναφορικά με τη λογοτεχνικότητα, αν και εκκινώντας από μια δομική ερμηνεία του μαρξισμού και όχι όπως ο Adorno από μια διαλεκτικού τύπου αφετηρία : « [...] η αυτονομία δεν πρέπει να συγχέεται με την ανεξαρτησία. Το έργο, καθιερώνει τη διαφορά που το πραγματώνει, μέσω της ίδρυσης συσχετίσεων με αυτό που (το έργο) δεν είναι... Επομένως, το λογοτεχνικό έργο δεν πρέπει να νοηθεί ως μια πραγματικότητα εντελής προς τον εαυτό της, ένα ξέχωρο αντικείμενο, με το πρόσχημα μιας παρεμπόδισης κάθε προσπάθειας αναγωγισμού. Αυτό θα σήμαινε ότι το απομονώνουμε σε ένα καθεστώς πλήρους ακατανοησίας, ως το μυθικό προϊόν μιας δραστηρικής επιφοίτησης» (Macherey 1978, 53)

Ο Raymond Williams, αντλώντας ταυτόχρονα από το έργο των Marx και Foucault, θεωρεί ότι πρωταρχικά η γραφή είναι μια πολλαπλότητα. Η αυτονόμηση του λογοτεχνικού χώρου οφείλεται σε ιστορικούς και κοινωνικούς και οικονομικούς παράγοντες (καπιταλισμός) όπου τον συγκροτούν ως ξέχωρη πρακτική λόγου, για να αντισταθμίσει -μέσω της φαντασίας και του συναισθήματος- την αλλοτριωτική λειτουργία άλλων ορθολογικών και πρακτικών μορφών λόγου. Έτσι λοιπόν: «Οι διχοτομήσεις γεγονός/μυθοπλασία και αντικειμενικό/υποκειμενικό είναι τα θεωρητικά και ιστορικά κλειδιά για την βασική αστική θεωρία της λογοτεχνίας, που έτσι ελέγχει και εξειδικεύει την πραγματική πολλαπλότητα της γραφής» (Williams 1977, 49)

Η διαλογική σχέση μεταξύ ιστορικού και πραγματικού

Συνεισφορά προς την ίδια κατεύθυνση της αμφισβήτησης της αυτονομίας της λογοτεχνίας κάνει και άλλη μια μεγάλη φιλοσοφική παράδοση του 20^{ου} αιώνα. Αρχικά η Φαινομενολογία, όπως

εισάγεται από τον Edmund Husserl και αναδιαμορφώνεται από τον Martin Heidegger, αντιτείνει τις δικές της ιδιαίτερες αισθητικές θέσεις απέναντι στα μεγάλα φιλοσοφικά συστήματα των Kant και Hegel. Εν συνεχεία, η επιρροή του Heidegger στο έργο του Hans Georg Gadamer (και αργότερα σε αυτό του Paul Ricoeur) οδηγεί σε μια από μέρους του αναθεώρηση των σκοπεύσεων της ερμηνευτικής παράδοσης. Η νεοσύστατη φαινομενολογική ερμηνευτική, αντιτάσσει μια ενεργητικού τύπου ερμηνεία απέναντι σε μια παθητική ερμηνευτική στάση η οποία υποδέχεται ένα ήδη διαμορφωμένο κειμενικό νόημα. Τέλος, οι απολήξεις αυτού του ρεύματος αντανακλώνται στην θεωρία της πρόσληψης¹⁰ όπως αυτή θεμελιώνεται από τα δύο εξέχοντα μέλη του ρεύματος, τους Hans Robert Jauss και Wolfgang Iser.

Ο Gadamer υποστηρίζει ότι είναι αδύνατον να απομονώσουμε ένα έργο τέχνης από τις ιστορικές και πολιτισμικές συνθήκες εντός των οποίων εμφανίζεται. Η αυτονόμηση του αισθητικού πεδίου δεν είναι παρά μια αφαίρεση, που στερεί από αυτό τον γεγονοτικό του χαρακτήρα. Αυτή τη σύλληψη της λογοτεχνικότητας όχι ως αντικειμένου αλλά ως διαδικασίας, ο Gadamer την παρουσιάζει μέσα από τη μεταφορά του παιχνιδιού. Το «είναι» του έργου τέχνης προσομοιάζει στο παιχνίδι, άρα κατ' αυτόν τον τρόπο οφείλουμε να συλλάβουμε και την ίδια τη δομή του λογοτεχνικού πεδίου:

Ας υπενθυμίσουμε την φράση που χρησιμοποιήσαμε παραπάνω, 'μεταμόρφωση σε δομή'. Το παιχνίδι είναι δομή - αυτό σημαίνει ότι παρά την εξάρτησή του [του λογοτεχνικού πεδίου] από το παίξιμο, είναι ένα σύνολο γεμάτο νόημα που μπορεί, επαναλαμβανόμενα, να παρουσιάζεται ως τέτοιο και η σημασία του οποίου μπορεί να γίνει κατανοητή. Αλλά η δομή είναι επίσης παιχνίδι, διότι -πέρα την νοηματική ενότητα- επιτυγχάνει να υπάρξει ως τέτοια μόνο κάθε φορά που εκδηλώνεται ως παιχνίδι. Το γεγονός ότι οι δύο πλευρές της διερώτησης ανήκουν η μια στην άλλη, είναι αυτό που πρέπει να τονίσουμε απέναντι στην αφαίρεση της αισθητικής διαφοροποίησης.

(Gadamer 2004, 115)

Αυτό το νήμα σκέψης ακολουθεί και ο Hans Robert Jauss όταν αποκαλύπτει την ιστορικότητα της φαινομενικά απρόσβλητης χρονικά, αντιπαράταξης λογοτεχνίας και πραγματικότητας:

¹⁰ Το ευρύτερο «κίνημα» που υποστηρίζοντας μια ενεργητική ερμηνευτική στάση, μετατοπίζει το ερευνητικό ενδιαφέρον από την συγγραφική πρόθεση στην κατανόηση του αναγνώστη, ονομάζεται θεωρία της Αναγνωστικής Ανταπόκρισης (*Reader-Response Theory*). Ωστόσο αυτή συμπεριλαμβάνει διαφορετικές και ετερόκλητες προσεγγίσεις. Ο όρος θεωρία της πρόσληψης, αναφέρεται συγκεκριμένα στο έργο της σχολής της Κωνσταντίας όπως αποτυπώνεται στις προσεγγίσεις των Jauss, Iser και των συνεργατών τους σε αντιδιαστολή π.χ με το έργο Αμερικανών θεωρητικών όπως οι David Bleich και Norman Holland.

Όσο φυσικό και να μοιάζει σε μας το να ορίζουμε την μυθοπλασία ως μη-πραγματική, το να την βλέπουμε ως μια αυτόνομη κατασκευή και να την συλλαμβάνουμε υπό καθεστώς αντίθεσης με τον πραγματικό κόσμο, αυτή η εικονολογική οντολογική αντίθεση μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας απέχει παρόλα αυτά παρασάγγας από την κατανόηση του κόσμου που ίσχυε σε παλαιότερες εποχές.

(Jauss 1989, 4)

Όπως προείπαμε, η ρητή διάκριση μεταξύ λογοτεχνικού και πραγματικού αποτελεί φαινόμενο της Νεωτερικότητας, μπορεί να συλληφθεί μόνο έπειτα από την καντιανή διάκριση του πεδίου της αισθητικής.

Αν λοιπόν η οντολογική υπόσταση του λογοτεχνικού πεδίου φθίνει στις θεωρητικές συλλήψεις του δευτέρου μισού του 20^{ου} αιώνα, τότε η λογοτεχνία δεν είναι προϋποτιθέμενη αλλά εντοπίζεται μέσω των εκάστοτε χρήσεων και επιδράσεων που αυτή κομίζει. Ωστόσο, αυτός ο εκ των υστέρων εντοπισμός της λογοτεχνικότητας απαιτεί τη συμπερίληψη του συγκεκριμένου στο εκάστοτε ερευνητικό εγχείρημα. Ανάλογα με τα ιστορικά συμφραζόμενα μεταβάλλεται και η ουσία του λογοτεχνικού φαινομένου. Έτσι λοιπόν τονίζει ο Iser:

Καθόλη τη διάρκεια της ιστορίας της, η λογοτεχνία είχε ανάγκη αιτιολόγησης [...] Αυτό προκαλεί το αξιοσημείωτο γεγονός του ότι η λογοτεχνία, ενώ επιτυγχάνει τα δικά της αποτελέσματα μέσω του εαυτού της, συνοδεύεται από μια κριτική δραστηριότητα με τη μορφή της ποιητικής ή της αισθητικής θεωρίας που διαρκώς επιδιώκουν να την μεταφράσουν σε άλλους όρους έτσι ώστε να την κάνουν προσιτή στις επικρατούσες απαιτήσεις της εποχής.

(Iser 1989, 197)

Η συμβολή της φαινομενολογικής μεθόδου, ωστόσο, δεν περιορίζεται στην ανάδειξη της ιστορικότητας του λογοτεχνικού χώρου. Το στοιχείο αυτό έχει επισημανθεί και από άλλα θεωρητικά ρεύματα, στα οποία αναφερθήκαμε πιο πάνω. Η συμβολή έγκειται στην διατήρηση της έννοιας της λογοτεχνικότητας, στην οποία όμως δίνεται μια πιο περιορισμένη εμβέλεια, η οποία ίσταται ενδιάμεσα της αυτονομίας του λογοτεχνικού χώρου και της διασποράς και διάχυσης αυτού, στο σύνολο του πραγματικού (κειμενικότητα). Η λογοτεχνικότητα αναδύεται θέτοντας τον πραγματικό κόσμο εντός παρενθέσεων, ωστόσο ποτέ δεν αποδεσμεύεται πλήρως από αυτόν: «Με άλλα λόγια, δεν είναι μονάχα εξαρτώμενη από κάτι εκτός αυτής, αλλά είναι επίσης αυτή η ίδια η άρνηση αυτού του 'κάτι' που βοηθάει να εμφανιστεί το βασικό χαρακτηριστικό της τέχνης ως όμορφη ομοιότητα. Αυτό το παράδοξο χαρακτηρίζει θεμελιωδώς μια τέχνη που έχει γίνει αυτόνομη» (Iser 1993, 202).

Η πραγματικότητα επιβιώνει στο σύμπαν της μυθοπλασίας με τη δομή του *ως εάν*¹¹. Η μυθοπλασία την απαρνείται, δανειζόμενη παρόλα αυτά σχήματα και εικόνες από αυτήν. Η άρση αυτής της φαινομενολογικής αναγωγής, που επιτελείται μετά το πέρας της ανάγνωσης, και η επιστροφή στον πραγματικό κόσμο αποφέρει και ένα αντίθετο αποτέλεσμα, σύστοιχο της φαινομενολογικής προσέγγισης. Στο βαθμό που το πραγματικό επιβιώνει εντός του μυθοπλαστικού, συμβαίνει και το αντίστροφο, δηλαδή αναδεικνύονται οι φαντασιακές θεσμίσεις του πραγματικού¹², που είναι προϊόντα της παρουσίας της αφήγησης εντός της καθημερινότητας.

Εκτός αυτού, θα πρέπει να τονίσουμε ότι και το μικρό σύμπαν του μυθοπλαστικού κόσμου παρέχει την ευκαιρία για κριτικές αποτιμήσεις άλλων τμημάτων του πραγματικού. Κάτι που θα δούμε στα δύο επόμενα κεφάλαια αναφορικά με την ιστορία και τη φιλοσοφία.

Συμπερασματικά λοιπόν, βλέπουμε, ότι τον αρχικό ενθουσιασμό της λογοτεχνικής θεωρίας αναφορικά με τον προσδιορισμό ενός χώρου της Λογοτεχνίας, ακολουθήθηκε ένα αίσθημα σκεπτικισμού. Αυτό προφανώς δεν συνιστά μια στάση παραίτησης της θεωρίας έναντι της εξέτασης του αντικειμένου της. Αντίθετα αποτελεί προϊόν της αυξημένης συνειδητοποίησης της πολυπλοκότητας και συνθετότητας του λογοτεχνικού φαινομένου που οδηγεί στην εμφάνιση ενός πλήθους θεωριών οι οποίες συχνά είναι ασυμβίβαστες μεταξύ τους. Όπως και να έχει, η υποχώρηση ενός οντολογικού λογοτεχνικού υπόβαθρου, συμπαρασύρει μαζί της τη σύλληψη της πραγματικότητας ως αυτονόητης. Πλέον, η θεωρία υπερτονίζει ότι η μυθοπλασία, η αφήγηση, στοιχεία άλλοτε αποκομμένα, είναι δυνατόν να εντοπιστούν και εντός του πραγματικού. Επομένως όπως υποσημειώνει και ο Jonathan Culler:

Θα έλεγε κανείς ότι κάθε τεχνική, κάθε λογής δομή που μπορεί να θεωρηθεί ουσιαστικά λογοτεχνική, απαντά και σε άλλους λόγους. Η διαπίστωση αυτή θα ήταν αποκαρδιωτική, αν οι έρευνες σχετικά με τη φύση της λογοτεχνίας επιδίωκαν αποκλειστικά να διακρίνουν τη λογοτεχνία από ό,τι δεν είναι λογοτεχνία· αλλά εφόσον στόχος τους είναι

¹¹ Βλ. για τη δομή του «ως εάν» την ανάγνωση του καφκικού αφηγήματος *προ του Νόμου* στο Jacques Derrida, Vincent Denscombes et al., *La faculte de sujet* (Paris: Minuit, 1985), 87-130. Βλ. επίσης για τη σχέση φιλοσοφίας και λογοτεχνίας υπό τη δομή του «ως εάν» το άρθρο της Μυρτώς Ρήγου «Προ του Νόμου: Kafka στο Derrida» στο συλλογικό τόμο *Η Πολιτική και η Ηθική σκέψη του Jacques Derrida* (εισαγωγή-επιμέλεια Γ. Κακολύρης) (Αθήνα: Πλέθρον, 2015) όπου σημειώνονται τα εξής: «Τι άλλο είναι η συμπαρουσία αφηγήματος και Νόμου παρά το «ως εάν», που εισάγεται στη δεύτερη εκδοχή της Καντιανής Κατηγορικής Προστακτικής: «Πράξε *ως ένα* το αξίωμα της δράσης σου έπρεπε να γίνει, μέσω της θέλησής σου, οικουμενικός όρος της φύσης»; Ο Derrida δείχνει ότι το «ως εάν» συνδέοντας τον Πρακτικό Λόγο με την ιστορική τελεολογία και τη δυνατότητα μιας επ' άπειρον προόδου «εισήγαγε δυναμικά αφηγηματικότητα και μυθοπλασία στην ίδια τη καρδιά της σκέψης του Νόμου τη στιγμή όπου αυτή αρχίζει να μιλά και να εγκυβάζει το ηθικό υποκείμενο».

¹² Για το ριζικό φαντασιακό μέσα στη θεσμισμένη κοινωνία, βλ. Κορνήλιος Καστοριάδης *Η Φαντασιακή Θέσμιση της Κοινωνίας*, (Αθήνα: Ράππα, 1975).

η επισήμανση του τι είναι σημαντικό στη λογοτεχνία, η αναζήτηση της λογοτεχνικότητας μας δείχνει μέχρι ποίου σημείου η λογοτεχνία μπορεί να φωτίσει άλλα πολιτισμικά φαινόμενα και να αποκαλύψει θεμελιακούς σημειωτικούς μηχανισμούς.

(Angenot et al. 2010, 76).

Το καθεστώς της λογοτεχνικής ερμηνείας

Κρίνεται σκόπιμο στη συνέχεια να θέσουμε μια επιστημολογική διερώτηση σχετικά με το λογοτεχνικό πεδίο, μεταβαίνοντας από το ερώτημα περί του «Είναι» της λογοτεχνίας στο πώς μπορούμε να την γνωρίσουμε, να την ερμηνεύσουμε. Υπάρχει ένα νοηματικό βάθος, ένα περιεχόμενο στην τέχνη και εν προκειμένω στη λογοτεχνία, και αν ναι, με ποιον τρόπο μπορούμε να το ανασύρουμε από το βάθος στην επιφάνεια, ή μήπως απεναντίας τούτο ανευρίσκεται στην ίδια την επιφάνεια; Για να προοικονομήσουμε συνοπτικά την εκδίπλωση της παράθεσης των θεωρητικών επιχειρημάτων, θα πρέπει να πούμε ότι σχηματικά θα μπορούσαμε, εντός του πεδίου της λογοτεχνικής θεωρίας, να διακρίνουμε τρεις μεγάλες στιγμές αναφορικά με τη φύση της ερμηνείας. Αρχικά το βάρος δόθηκε στο *συγγραφέα*, ακολούθως το ενδιαφέρον στράφηκε στο ίδιο το *κείμενο* για να καταλήξουμε να υπολαμβάνουμε εντός των θεωρητικών επεξεργασιών και τη ματιά του *αναγνώστη*.

Η κυριαρχία του Συγγραφέα

Θα πρέπει να λάβουμε ως αφετηρία μας τον Kant, διότι μέσω της αισθητικής του θεωρίας κατέστησε σαφές ότι η αισθητική κρίση είναι πλήρως αποδεσμευμένη από κάθε αξίωση αλήθειας, είτε επιστημονικής (*Κριτική του Καθαρού Λόγου*), είτε ηθικής (*Κριτική του Πρακτικού Λόγου*). Η ευχαρίστηση που μας προσφέρουν οι αισθητικές ιδέες οφείλεται στην απελευθέρωση από την τυραννία της έννοιας και της σκοπιμότητας.

Επομένως, οι καντιανές αισθητικές κατηγορίες του *Ωραίου* και του *Υψηλού* αδυνατούν να προσδιοριστούν εννοιολογικά. Το αισθητικό αίσθημα, απαλλαγμένο από κάθε αξίωση καθολικότητας, προσδένεται στο εκάστοτε υποκείμενο, η αισθητική κρίση είναι το προσωπικό γούστο. Ωστόσο, εδώ, όπως τονίζει ο Gadamer (2004, 49-52), ο Kant επιζητεί να διασώσει ένα μη εννοιολογικό κριτήριο καθολικότητας, έτσι ώστε να μπορούν να διακριθούν τα μεγάλα έργα τέχνης (καλλιτεχνική ιδιοφυΐα).

Αυτό επιτυγχάνεται με την έννοια της *δημιουργικής φαντασίας*. Η φαντασία συνιστά ένα ελεύθερο παιχνίδι μορφογένεσης, αποτελεί την υπερβατολογική κατηγορία της αισθητικής φιλοσοφίας του Kant. Ωστόσο δεν την κατέχουμε όλοι στον ίδιο βαθμό. Η δημιουργική φαντασία αποτελεί προνόμιο των μεγάλων καλλιτεχνών που καταλήγουν μέσω της χρήσης της να γεφυρώνουν το καντιανό χάσμα μεταξύ της έννοιας και της ηθικής επιταγής. Έτσι ο Kant εισάγει την έννοια της

καλλιτεχνικής ιδιοφυίας, η οποία φανερώνει μια αντινομία εντός της καντιανής φιλοσοφίας: Από την μια η υποκειμενικότητα του γούστου, από την άλλη η πρωτοτυπία της καλλιτεχνικής ιδιοφυίας.

Με αφετηρία το καντιανό υπόστρωμα, εμφανίζεται το κίνημα του Ρομαντισμού για να υπερτονίσει έτι περαιτέρω το ζήτημα της δημιουργικής αυτοέκφρασης. Η αισθητική ιδέα πλέον είναι αδύνατο να συλληφθεί ξέχωρα από τον παραγωγό της. Η υποκειμενική αυτή στροφή εκ μέρους του Ρομαντισμού, είναι το παραπλήρωμα του πνεύματος του Διαφωτισμού. Από τη μια ο ορθός λόγος, από την άλλη η φαντασία, αποτελούν τους δύο πόλους που στηρίζουν τη διαδικασία της νεωτερικής εξατομίκευσης. Άρα, πλέον, όταν κανείς στρέφεται στο έργο τέχνης, είναι αδύνατον να το ερμηνεύσει, αν παραγνωρίσει την πρόθεση του δημιουργού του. Όπως και να φανταστούμε τη διεργασία της αυτοέκφρασης, συνειδητή ή ασυνειδητή, ή μεταγενέστερα με τον Hegel ως έκφραση του πνεύματος της εποχής του έργου, δεν παύει να είναι απαραίτητη η ύπαρξη της καλλιτεχνικής ιδιοφυίας, ως απαραίτητης διαμεσολαβήτριας αρχής του όποιου νοήματος.

Έτσι, αναφορικά με τη λογοτεχνική κριτική του 19^{ου} αιώνα, ζήτημα της ερμηνείας του έργου είναι η εύρεση ενός τρόπου διαύγασης του νοήματος που έχει εμφυσήσει ο δημιουργός του σε αυτό. Ό,τι αξίες ή ιδέες και να κομίζει ένα έργο, δεν μπορούν να νοηθούν ανεξάρτητα από την εξερεύνηση της πρόθεσης του δημιουργού. Αυτό είναι το κλειδί για την ερμηνεία του. Εν πολλοίς, παρά το ό,τι έχει ακολουθήσει, βρισκόμαστε ακόμα και σήμερα δέσμιοι αυτού του αξιώματος. Η *προθεσιακότητα*, απότοκο της υποκειμενικής στροφής της σκέψης από τον 18^ο αιώνα και έπειτα, παρά την ευρεία αμφισβήτηση που δέχθηκε από τη Λογοτεχνική Θεωρία του 20^{ου} αιώνα, εξακολουθεί να ευδοκιμεί. Ιδιαίτερα στο επίπεδο του ανυποψίαστου αναγνώστη, θα λέγαμε ότι αποτελεί, με μια γιουνγκιανή παράφραση, το «αρχέτυπο» της ερμηνευτικής προσπάθειας, την έκφραση του συλλογικού ασυνειδήτου.

Αλλά και στη Θεωρία της Λογοτεχνίας, κάποιοι στοχαστές εξακολούθησαν να προκρίνουν τη σημασία τού να λαμβάνουμε υπόψιν την συγγραφική πρόθεση. Προφανώς, εξακολουθούν και προβάλλουν την προθεσιακότητα. Διακατέχονται όμως από ένα πνεύμα μετριοπάθειας, καθώς λαμβάνουν υπόψιν την κριτική που έχει δεχθεί η προθεσιακή θεωρία από φορμαλιστές και στρουκτουραλιστές κριτικούς.

Ο Wayne Booth εισάγει την έννοια του «εννοούμενου συγγραφέα» (*implied author*): «ο εννοούμενος συγγραφέας επιλέγει, συνειδητά ή ασυνείδητα, αυτό που διαβάζουμε, τον

συμπεραίνουμε ως μια ιδεατή, λογοτεχνική, κατασκευασμένη εκδοχή του πραγματικού προσώπου, είναι το σύνολο των επιλογών του» (Booth 1983, 74-75). Αυτόν τον εννοούμενο συγγραφέα διακρίνει από τον συγγραφέα ως φυσικό πρόσωπο και αποτελεί το μυθοπλασιακό alter ego του. Υπό αυτή την έννοια, αποδεσμεύει την πρόθεση από την σύνδεση της με τον πραγματικό χαρακτήρα του δημιουργού. Πλέον, πηγή του νοήματος του κειμένου είναι οι ιδέες που έχει εισάγει ο συγγραφέας στο έργο, χωρίς αυτές απαραίτητως να ταυτίζονται με τις πραγματικές του απόψεις. Έτσι επιτυγχάνει να προασπίσει το προθεσιακό περιεχόμενο έναντι της στροφής που επιχειρείται στη σύγχρονη λογοτεχνική θεωρία προς τη λειτουργία του ίδιου του κείμενου.

Κάτι αντίστοιχο αποπειράται και ο E. D. Hirsch. Παρότι μέλος της ερμηνευτικής παράδοσης, απομακρύνεται από την ερμηνευτική θεωρία του Gadamer, κρίνοντας ότι οι υποκειμενικές συνηχήσεις των θέσεων του, αναστέλλουν τη δυνατότητα μιας αντικειμενικής ερμηνείας ενός έργου. Παράλληλα, τηρεί εξίσου αποστάσεις από την αμερικανική Νέα Κριτική και την έμφαση που αυτή δίνει στο ίδιο το κείμενο.

Για τον Hirsch, το σημαντικό είναι να καταστεί δυνατή μια διάκριση ανάμεσα σε *νόημα* και *σημασία*. Το νόημα αποτελεί την αντανάκλαση του νοήματος που του προσδίδει ο συγγραφέας, παρόλα αυτά, δεν πρέπει να το αντιληφθούμε ως κάτι το οποίο μας είναι απόλυτα προσβάσιμο, καθώς αυτό θα σήμαινε ότι έχουμε πρόσβαση στη συνειδησιακή ροή του δημιουργού. Από την άλλη, η σημασία είναι αυτό που κομίζει ο αναγνώστης, οι εκάστοτε ερμηνείες, αναδιατυπώσεις, επαναθεμελιώσεις του αρχικού νοήματος. Το νόημα ουσιαστικά είναι μια διαρκώς σημαίνουσα δομή, ενώ οι σημασίες είναι εναλλάξιμες και πολλές φορές αντιτιθέμενες μεταξύ τους. Η σωστή ερμηνεία, κατά τον Hirsch, είναι αυτή που προσεγγίζει κατά το δυνατόν επιτυχέστερα το αρχικό νόημα, συγκλίνει προς την αποκάλυψή του. Για τον Hirsch, η παραποίηση του αρχικού νοήματος, η επανανοηματοδότηση είναι πιθανή, αλλά δεν είναι τόσο συνήθης όσο νομίζουμε, καθώς η νοηματική συμφωνία μεταξύ κριτικού και δημιουργού υπερκερνά σε συχνότητα τις όποιες διαφωνίες.

Αν δεν υιοθετήσουμε μια τέτοια στάση περί ερμηνευτικής εγκυρότητας και προκρίνουμε την αυτονομία του έργου, τότε: «καμιά ερμηνεία δεν μπορεί να αντιστοιχεί στο νόημα του κειμένου, καθώς το κείμενο δεν μπορεί να περιέχει κανένα καθορισμένο ή καθορίσιμο νόημα» (Hirsch 1967, 5).

Η στιγμή του κειμένου

Προχωρήσαμε ηθελημένα μη γραμμικά στην παράθεση των θεωριών, για να αναδείξουμε μέχρι ποίου σημείο διατηρήθηκε, επεξεργασμένη σε σχέση με τις εναρκτήριες βεβαιότητές της, η προθεσιακή θεωρία. Σειρά έχει τώρα να εξεταστεί αυτή η μετατόπιση του θεωρητικού ενδιαφέροντος, γεγονός που συνέδραμε αποφασιστικά στη γένεση της Θεωρίας της Λογοτεχνίας ως αυτόνομου πεδίου, στην εστίαση δηλαδή στο ίδιο το κείμενο.

Σταδιακά, κατέστη συνειδητό ότι η έμφαση στην πρόθεση του δημιουργού συναντά μια σειρά από ανεπίλυτα προβλήματα, που ανακόπτουν την έγκυρη επιστημονική επόπτευση του λογοτεχνικού φαινομένου. Η αντικειμενική αδυνατότητα πλήρους εντοπισμού της πρόθεσης του συγγραφέα τονίστηκε από πολλούς κριτικούς. Ακόμα και αν υπάρχουν τεκμήρια που πιστοποιούν τη ιδεολογική-αξιολογική σκευή ενός συγγραφέα, η επακριβής αντιστοίχιση αυτής με το κειμενικό νόημα δεν είναι πάντοτε -αν είναι ποτέ- ένα εύκολο ζήτημα.

Σε ένα εξαιρετικά επιδραστικό άρθρο το 1946 με τίτλο *Η προθεσιακή πλάνη*, οι W. K. Wimsatt και M. C. Beardsley, συνοψίζουν την ανάδυση αυτής της νέας άποψης περί του καθεστώτος της ερμηνείας που προαναφέραμε. Μας λένε λοιπόν ότι «το σχέδιο ή η πρόθεση του συγγραφέα δεν είναι ούτε διαθέσιμα ούτε επιθυμητά ως πρότυπο για να κρίνουμε την επιτυχία ενός λογοτεχνικού έργου τέχνης...» (Wimsatt & Beardsley 1946, 468). Αντί να αναλωνόμαστε σε έναν υποτιθέμενο συλλογισμό περί του τι έχει ή δεν έχει πει ο συγγραφέας, θα πρέπει εξετάσουμε το ενδεχόμενο της ύπαρξης ενός νοήματος του έργου, που είναι αποδεσμευμένο από το δημιουργό του. Το γεγονός αυτό μας απαλλάσσει από ποικίλα νοηματικά αδιέξοδα. Στην προθεσιακή θεωρία, αν κανείς αδυνατούσε να εντοπίσει ενδείξεις της πρόθεσης εντός κειμένου, θα έστρεφε το ενδιαφέρον του σε εξωτερικές πηγές που θα συνηγορούσαν ως προς την εγκυρότητα των προθέσεων του δημιουργού. Αλλά το ζήτημα εδώ δεν είναι να προσεταιριστούμε ένα θεωρητικό μοντέλο που ταιριάζει καλύτερα στις επιδιώξεις μας, αλλά να συνειδητοποιήσουμε ότι το κειμενικό νόημα συγκροτείται κατά την αυτονόμησή του από το δημιουργό του. Δεν ανήκει πλέον στο συγγραφέα, αλλά στο κοινό και στους κριτικούς οι οποίοι καλούνται να το ανιχνεύσουν.

Ωστόσο, αυτό δε σημαίνει ότι δίνεται μια ελευθερία στην ερμηνεία εκ μέρους του αναγνώστη. Το νόημα είναι σύστοιχο της γλωσσικής δομής του έργου και χρέος μας είναι, μακριά από νοηματικές προβολές, να ακολουθήσουμε αυτή τη γλωσσική εκδίπλωση για να το εντοπίσουμε.

Αν υπό το πρίσμα της οπτικής των θεωρητικών του Φορμαλισμού και της Νέας Κριτικής υπάρξει ένα νόημα εμμενές στο κείμενο, μη-αναχθέν σε κάποια υπερβατική δημιουργική αρχή, για το Στρουκτουραλισμό, ακόμα και αυτή η βεβαιότητα τίθεται υπό αίρεση. Ουσιαστικά για τους δομιστές η ταύτιση κειμένου και νοήματος συνιστά μια ταυτολογία, όντας μια ιδεαλιστική σύλληψη ενός γλωσσικού δικτύου σχέσεων. Η ερμηνεία εδώ, είτε τη μεταφράσουμε ως «εκ του σύνεγγυς ανάγνωση» (Νέα Κριτική), είτε ως διασάφηση κειμένου (Φορμαλισμός), είτε ως εξήγηση (προθεσιακότητα), μένει λίγο πολύ δέσμια ενός νοήματος που εξαρτάται από ιστορικές και ψυχολογικές ενδεχομενικότητες. Στην πραγματικότητα είναι αδύνατο να φτάσουμε, σύμφωνα με το δομισμό, στο νόημα αυτό καθαυτό, από τη στιγμή που εστιάζουμε εξολοκλήρου το βλέμμα μας στο κείμενο και στη γλωσσική δομή του. Το μόνο που είναι πλέον εφικτό είναι να προσδιορίσουμε τον τρόπο με τον οποίο η γλώσσα καθιστά δυνατή την παραγωγή του όποιου νοήματος. Έτσι λοιπόν μας λέει ο Jonathan Culler:

Το να θέσουμε ως σκοπό των γραμματολογικών σπουδών τη γνώση του νοήματος κάθε επιμέρους λογοτεχνικού έργου ισοδυναμεί με τη μάταιη προσπάθεια να επιβάλουμε ένα συγκεκριμένο πρότυπο και έναν μοναδικό στόχο στην πράξη της ανάγνωσης...η διχογνωμία αποτελεί άλλωστε μέρος της λογοτεχνικής δραστηριότητας της κουλτούρας μας. Ένα τέτοιο πρόγραμμα θα μπορούσε να τεθεί υπό την αιγίδα της σημειωτικής, η οποία επιδιώκει να προσδιορίσει τις συμβάσεις και τις λειτουργίες με τις οποίες κάθε σημασιοδοτική πρακτική (όπως η λογοτεχνία) παράγει τα παρατηρήσιμα αποτελέσματα του σημαίνειν.

(Newton et al. 2014, 171)

Η καθαίρεση της συγγραφικής κυριότητας έναντι του έργου, εκφέρεται στην Γαλλία της δεκαετίας του 1960, υπό ένα πλέον μεταδομιστικό πρόσημο, με ακόμα μεγαλύτερη ένταση. Εδώ, αυτή η κίνηση αυτονόμησης του κειμένου, ωθείται στα ακρότατα όριά της. Μεταβαίνουμε από την διεκδίκηση της αυτονομίας του κειμένου και την κατάδειξη της προθεσιακής πλάνης, στην άμεση αμφισβήτηση της ίδιας της συγγραφικής ιδιότητας, αν υπολαμβάνουμε τη συγγραφική διαδικασία ως ενσυνείδητη αποτύπωση νοημάτων από έναν υποκειμενικό φορέα σε ένα μέσο.

Η ίδια η συγγραφική πράξη νοούμενη ως δημιουργική αυτοέκφραση τίθεται υπό αμφισβήτηση. Ο συγγραφέας βρίσκεται έρμαιο μιας νοηματικής αλύσωσης η οποία διασχίζει τις διαφαινόμενες προσπάθειές του να την καταδυναστεύσει και να την ακινητοποιήσει για να τη διαχειριστεί, πάντοτε όμως δίχως αποτέλεσμα. Η γλώσσα πάντοτε προηγείται των προσπαθειών μας να την αναλάβουμε και να αγκυρώσουμε το παιχνίδισμα των σημασιών σε ένα σταθερό νόημα. Υπό αυτή την έποψη, ο συγγραφέας είναι ήδη νεκρός.

Αυτό τονίζει ο Roland Barthes στο γνωστό άρθρο του *Ο Θάνατος του Συγγραφέα (1967)*. Ο συγγραφέας είναι μια νεωτερική μορφή που πλέον πνέει τα λούισθια, καθώς η βεβαιότητα της ύπαρξης του ως ένα αυτοθεμελιωμένο υποκείμενο, τίθεται πλέον υπό ευρεία αμφισβήτηση. Σημειώνει λοιπόν ο Barthes:

Η γραφή είναι καταστροφή κάθε φωνής, κάθε προέλευσης. Η γραφή είναι αυτός ο ουδέτερος, σύνθετος, ασύμμετρος χώρος εντός του οποίου το υποκείμενό μας διασκορπίζεται, το αρνητικό μέσα στο οποίο η έννοια της ταυτότητας χάνεται, εκκινώντας από την ίδια τη ταυτότητα του σώματος που γράφει [...] η γλώσσα είναι εκείνη που μιλά, όχι ο συγγραφέας.

(Barthes 1977, 142)

Και καταλήγει στο ακόλουθο συμπέρασμα:

Αφού απομακρυνθεί ο Συγγραφέας, η αξίωση να αποκρυπτογραφήσουμε ένα κείμενο καθίσταται μάταιη. Το να αποδώσεις ένα κείμενο σε έναν Συγγραφέα σημαίνει ότι το οριοθετείς, ότι του προσδίδεις ένα τελικό σημαντικό, ότι τερματίζεις το καθεστώς της γραφής [...] Σε αυτήν την πολλαπλότητα της γραφής, το κάθε τι *απελευθερώνεται*, τίποτα δεν αποκρυπτογραφείται.

(Barthes 1977, 147)

Ακριβώς σε αυτή την ίδια σύνδεση θανάτου και γραφής καταφάσκει και ο Michel Foucault:

Η γραφή της εποχής μας, έχει απελευθερωθεί από την ανάγκη της έκφρασης, αναφέρεται μόνο στον εαυτό της, ωστόσο δεν περιορίζεται στα δεσμά της εσωτερικότητας. Αντιθέτως, την αναγνωρίζουμε στην εξωτερική εκδίπλωσή της. Αυτή η αντιστροφή μεταμορφώνει το γράψιμο σε ένα σημειακό παιχνίδι, διαμορφωμένο όχι τόσο από το περιεχόμενο που εκφράζει αλλά από την ιδιαίτερη φύση του σημαίνοντος [...] Οπότε, το ουσιαστικό στοιχείο αυτής της γραφής δεν είναι τα δοξασμένα συναισθήματα που σχετίζονται με την πράξη της σύνθεσης ή την είσοδο του υποκειμένου στη γλώσσα. Περισσότερο αφορά την δημιουργία ενός ανοίγματος όπου το συγγραφικό υποκείμενο διαρκώς εξαφανίζεται.

(Foucault 1998, 206)

Ωστόσο, κατά τον Foucault, η ανωνυμία της γραφής δεν αφορά μονάχα το συγγραφικό υποκείμενο. Αυτή η μεταβολή του ενδιαφέροντος αφήνει άθικτη την ουσία του προβλήματος. Απλώς ανάγουμε ως υπερβατολογική αρχή στη θέση του συγγραφέα το ίδιο το κείμενο. Αυτό εξακολουθεί ωστόσο να συνιστά πρόβλημα, καθώς εξακολουθεί να παραγνωρίζεται το στοιχείο της μεταβολής. Η δομή δεν είναι άχρονη ουσία, αλλά τοποθετείται εντός ενός ιστορικού συγκειμένου το οποίο την επηρεάζει και την επανακαθορίζει. Επομένως, η ματιά του Foucault παραιτείται από κάθε αξίωση ερμηνείας, καθώς κάθε ερμηνευτική ετυμολογία συνιστά

σταμάτημα της κίνησης του νοήματος. Για τον Foucault, μεγαλύτερο ενδιαφέρον από την ανίχνευση είτε της φύσης του περιεχομένου, είτε της μορφής, έχει η εξέταση τού πώς ιστορικά κάποιες «πρακτικές λόγου» επιβλήθηκαν καθιστώντας έτσι τις σημερινές παραδοχές μας περί λογοτεχνίας αυτονόητες, αποκρύβοντας έτσι το ιστορικό *a priori* που τις κατέστησε δυνατές.

Ίσως όμως ο φιλόσοφος ο οποίος εμβληματικά ανέδειξε και επεξεργάστηκε την ως άνω συλλογιστική είναι ο Jacques Derrida. Η θέση του Derrida, ερείδεται στη φράση του Nietzsche ότι δεν υπάρχουν γεγονότα αλλά μόνο ερμηνείες¹³. Η μεταφορική χρήση της γλώσσας δεν έχει διακοσμητική και υποβοηθητική χρήση, συγκρινόμενη με την κυριολεκτική. Αντιθέτως, η ουσία της γλώσσας είναι η μεταφορικότητα. Η γλώσσα δεν παραπέμπει σε έναν χώρο εκτός της, αλλά παράγει νόημα διαμέσου μιας διαφορετικής λειτουργίας (*διαφορά*). Αν λοιπόν ο εντοπισμός ενός υπερβατολογικού σημαινομένου είναι αδύνατος, το νόημα ως παρουσία, διαρκώς αναβάλλεται, διασπείρεται προς κάθε κατεύθυνση στο σώμα της γλώσσας. Αν μπορούμε ακόμα να μιλάμε για την ύπαρξη κάποιου νοήματος, αυτό διατηρείται ως *ίχνος*. Ούτε ως παρουσία, ούτε ως απουσία, αλλά ως κάτι διαρκώς ελευσόμενο, το οποίο αναγγέλλει την ερχομό του χωρίς όμως ποτέ να πραγματώνεται πλήρως. Όταν ερμηνεύουμε λοιπόν ένα κείμενο τι αναζητούμε τελικά; Ο Derrida αναρωτιέται:

Η αναπαράσταση που εμφανίζει τη «γλώσσα» ως «έκφραση» δεν είναι παρά μια τυχαία προκατάληψη: είναι ένα είδος δομικής αυταπάτης [...] Στο βαθμό που αυτό που αποκαλούμε «νόημα» (προς «έκφραση») συγκροτείται ήδη, απ' άκρου εις άκρον, από έναν ιστό διαφορών, στο βαθμό που υπάρχει ήδη ένα *κείμενο*, ένα δίκτυο κειμενικών παραπομπών σε άλλα κείμενα, ένας κειμενικός μετασχηματισμός στο πλαίσιο του οποίου κάθε δήθεν «απλός όρος» σφραγίζεται από το *ίχνος* του άλλου όρου, η υποτιθέμενη εσωτερικότητα του νοήματος διαπερνάται ήδη από το δικό της έξω. Στρέφεται πάντοτε ήδη έξω από τον εαυτό της. Είναι ήδη διαφορετική [...] πριν από κάθε εκφραστικό ενέργημα. Και μόνο υπό αυτόν τον όρο είναι σε θέση να συγκροτήσει ένα σύνταγμα ή ένα κείμενο. Μόνο υπό αυτό τον όρο είναι «σημαίνουσα»

(Derrida 2006, 52-53)

Όλη αυτή η διερώτηση αναφορικά με τη δυνατότητα του νοήματος, οδηγεί τον Derrida σε μια αδυνατότητα. Από τη μια γνωρίζει τους κινδύνους που ενέχονται σε μια ερμηνευτική προσπάθεια, από την άλλη αναγνωρίζει ότι είναι αδύνατον να σταματήσουμε την αναζήτηση του νοήματος. Άλλωστε ,αν τίποτα δεν υπάρχει εκτός γλώσσας, αδυνατούμε να βρούμε μια μεταγλώσσα η οποία θα μας πάει πέραν της παρούσας κατάστασης. Η μοναδική δυνατότητα που απομένει, κατά τον

Derrida, δεν είναι να αποκηρύξουμε την κειμενική ερμηνεία, αλλά να υιοθετήσουμε μια στάση καχυποψίας, να προβούμε σε μια αποδομητική ανάγνωση η οποία δεν θα αναζητεί το νόημα, αλλά θα επιχειρεί να αναδεικνύει τις όποιες δυσχέρειες προκύπτουν και εμποδίζουν την ελεύθερη κίνηση της γραφής (από τη μια η επιστροφή στο νόημα, από την άλλη ο εγκυμονών κίνδυνος να υποστασιοποιηθεί η αποδομητική ανάγνωση σε μια σταθερή αρνητική δύναμη):

Πρέπει πράγματι να μεριμνήσουμε ώστε η απαραίτητη κριτική που θα ασκείται σε κάθε απλοϊκή σχέση με το σημαινόμενο ή το αντικείμενο αναφοράς, με το νόημα ή το πράγμα, να μην παγιωθεί σε μια αναστολή, δηλαδή σε μια απλή και καθαρή καταστολή του νοήματος και της αναφοράς.

(Derrida 2006, 104)

Βλέπουμε λοιπόν ουσιαστικά ότι οι διαφωνίες μεταξύ δομισμού και μεταδομισμού αφορούν τη φύση της δομής του κειμένου. Από τη μια προκρίνεται μια σταθερότητα που καθιστά δυνατή την επίτευξη μια ορισμένης συστηματικότητας, από την άλλη δίνεται έμφαση στην αστάθεια της δομής, στην αδυναμία της σταθεροποιηθεί κάπου, όντας προστατευμένη από τις όποιες χρονικές, ιστορικές και εξωτερικές επιδράσεις. Όσον, όμως, αφορά τη λογοτεχνική ερμηνεία, και τα δύο ρεύματα διαμοιράζονται μια κοινή καχυποψία απέναντι στη δυνατότητα να ερμηνεύσουμε ένα κείμενο, προσδίδοντάς του ένα καθορισμένο η προδιαμορφωμένο περιεχόμενο (αξιολογικό ή εννοιολογικό). Το ενδιαφέρον της ανάγνωσης δεν αφορά το αντικείμενο της επιθυμίας αλλά την ίδια την επιθυμία. Την παρατήρηση δηλαδή των μορφικών αναδιατάξεων ενός κειμένου, ανεξαρτήτως περιεχομένου.

Αυτό τονίζει ο Barthes στην *Απόλαυση του Κειμένου*:

Το κείμενο δεν είναι ποτέ ένας «διάλογος»...εκφράζει την κοινωνική φύση της απόλαυσης (μόνο η διασκέδαση είναι κοινωνική) μας παρέχει μια κλεφτή ματιά στην σκανδαλώδη αλήθεια της ευχαρίστησης: ότι μπορεί να υφίσταται μόνο όταν το εικονικό απόθεμα της ομιλίας έχει εγκαταλειφθεί...Στη σκηνή του κειμένου δεν υπάρχει καμιά υποκριτική: δεν υπάρχει, πίσω από το κείμενο κάποιος ενεργός φορέας (συγγραφέας) και ενώπιον του κειμένου ένας παθητικός δέκτης (αναγνώστης), δεν υπάρχει ούτε υποκείμενο ούτε αντικείμενο.

(Barthes 1975, 16)

Η στροφή στον αναγνώστη

Ας περάσουμε τώρα στην τρίτη στιγμή στη λογοτεχνική θεωρία του 20^{ου} αιώνα αναφορικά με τη φύση της ανάγνωσης και της ερμηνείας. Παράλληλα με το δίλημμα μεταξύ συγγραφικής κυριότητας και κειμενικής αυτονομίας, γίνεται συνειδητό ότι ο τρίτος πόλος, ο δέκτης του κειμένου, έχει εν πολλοίς παραγνωριστεί. Είναι βέβαια αλήθεια ότι ορισμένοι μεταδομιστές συγγραφείς όπως οι Derrida και Barthes, υπέλαβαν τη σημασία του αναγνώστη και αναφέρθηκαν σε αυτόν. Ωστόσο, το ότι συλλαμβάνουν το υποκείμενο ως αποκεντρωμένο, επιδρά προφανώς στο ρόλο που αποδίδουν στον αναγνώστη. Ο Barthes θα το τονίσει ρητά:

Ο αναγνώστης είναι δίχως ιστορία, βιογραφία, ψυχολογία [...] Γεγονός που εξηγεί για ποιον λόγο είναι παραπλανητικό το να καταδικάζουμε αυτό το νέο είδος γραφής στο όνομα ενός ανθρωπισμού που με υποκριτικό τρόπο μετατράπηκε σε υποστηρικτή των δικαιωμάτων του αναγνώστη.

(Barthes 1977, 148)

Επομένως, κάτω από αυτό το σχήμα, είναι αδύνατον να προκύψει μια οντολογική μετατόπιση του ερμηνευτικού βάρους στον αναγνώστη. Η αποκήρυξη τη δυνατότητας της ερμηνείας¹⁴, θέτει ως αίτημα την αδυνατότητα της νοηματικής σταθεροποίησης. Η γλώσσα υπερβαίνει και τον συγγραφέα και το κείμενο και τον αναγνώστη. Η απελευθέρωση του αναγνώστη προκύπτει από την απόλαυση της ανάγνωσης όπως προείπαμε.

Ωστόσο, παράλληλα με την εμφάνιση του μεταστρουκτουραλισμού στη Γαλλία, στη Γερμανία (και στην Αμερική) κυρίως ανθίζουν νέες θεωρίες ή επεξεργασμένες εκδοχές παλαιών, που αν και τηρούν αποστάσεις από την παραδοσιακή προθεσιακότητα, επιμένουν και διεκδικούν τη διάσωση ενός ορισμένου τύπου ερμηνείας. Εδώ πράγματι, το βάρος μετατοπίζεται στον αναγνώστη, νοώντας τον όχι ως παθητικό δέκτη ενός ήδη προδιαμορφωμένου νοήματος αλλά ως ενεργό παραγωγό του νοήματος. Κάνουμε λόγο για την φαινομενολογική Ερμηνευτική, και τη Θεωρία της Πρόσληψης.

Ωστόσο πριν συνοψίσουμε αυτή την νέα ερμηνευτική εκδοχή, θα πρέπει να κάνουμε μια διάκριση που σχηματικά περιγράφει την αντίθεση των ρευμάτων που προαναφέραμε τόσο με τον δομισμό, όσο και με την συγγραφική προθεσιακότητα. Πώς μπορούμε να υπερασπίσουμε ένα είδος

¹⁴Στη θέση της ο μεταδομισμός τοποθετεί είτε την απόλαυση του κειμένου (Barthes) αποδεσμευμένη από την αναζήτηση ενός εμπρόθετου νοήματος, είτε την ανάδειξη της αδυνατότητας της νοηματικής αγκύρωσης του ερμηνευτικού εγχειρήματος μέσα από μια αποδομητική ανάγνωση (Derrida).

ερμηνείας το οποίο δεν θα ανάγεται στο συγγραφέα, αλλά ταυτόχρονα δεν θα γίνεται απόλυτα έρμαιο των ατέρμονων γλωσσικών υποκαταστάσεων;

Συνοψίζοντας σχηματικά, θα λέγαμε ότι η αντίθεση μεταξύ δορισμού και ερμηνευτικής ανευρίσκεται στη σύγκρουση μεταξύ μιας χωροποιημένης και μιας χρονικοποιημένης ερμηνείας. Από τη μια η έμφαση αποδίδεται στην μορφή και από την άλλη, στη χρονικότητα της αφήγησης. Οπότε, ό,τι η γερμανική Ερμηνευτική θα μπορούσε να προσλάβει απ' το Στρουκτουραλισμό θα ήταν η συστηματική μέθοδος της ταξινόμησης βάσει συσχετισμού των διαφορικών στοιχείων, ενώ το γόνιμο δάνειο του Στρουκτουραλισμού από την Ερμηνευτική θα ήταν η εμπειρία της χρονικής αλλοίωσης και μεταβολής, η υιοθέτηση δηλαδή της δομής της ιστορικής εμπειρίας, που προϋποθέτει το δρών υποκείμενο. Προφανώς, όταν εξετάζει κανείς τη λογεχνικότητα, είναι αδύνατον να παραβλέψει την αφηγηματική διαδικασία που συνιστά την ουσία της μυθοπλασίας. Ωστόσο, είναι δυνατόν να εξετασθεί με δύο διακριτούς τρόπους που εστιάζουν σε διαφορετικά επίπεδα: «η βασική διάκριση στη θεωρία της αφήγησης, επομένως είναι μεταξύ πλοκής και παρουσίας, ιστορίας και λόγου (discourse)» (Culler 2000, 86).

Εξ ου και ο προσεταιρισμός της λέξης «αφήγηση» και από τις δύο πλευρές, που όμως προσλαμβάνει δύο εντελώς διαφορετικές σημασίες. Από τη μια η «αφηγηματολογία», ο λόγος δηλαδή περί των όρων της δυνατότητας της αφήγησης (δομή-χώρος¹⁵), από την άλλη η θεωρία της αφήγησης, η εστίαση στην ίδια τη διαδικασία της αφήγησης με τον εντοπισμό των χρονικών διαδικασιών που την συνέχουν.

Όπως είπαμε λοιπόν, ο αναγνώστης ανέρχεται στο προσκήνιο από τη στιγμή που αποκηρύσσεται η καταγωγική αρχή που προσδίδει νόημα στο κείμενο, δηλαδή ο συγγραφέας. Ωστόσο, η ερμηνευτική προσέγγιση δεν συμερίζεται την (μετά)δομιστική παραδοχή περί απόλυτης αυτονόμησης του κειμένου¹⁶. Όπως σημειώνει ο Gadamer:

¹⁵ Για τους όρους της δυνατότητας και της αδυνατότητας του αφηγήματος βλ. το κεφ. «Ένα Αφήγημα; Όχι Αφήγημα, κανένα, ποτέ πια. Το αφήγημα του Νόμου-Ο Νόμος του Αφηγήματος» στο: Μυρτώ Ρήγου *Πολιτισμός 1. Νόμος, Γραφή, Επιθυμία* (Αθήνα: Πλέθρον, 2020), 43-73.

¹⁶ Ο Derrida προχώρησε πέραν της Ερμηνευτικής και του Στρουκτουραλισμού στη δομή διαρκούς μετάθεσης αυτού που ονομάζει «θεσμοποιημένο ίχνος» σε ίχνη ιχνών που προϋπάρχει οποιουδήποτε συστήματος το οποίο δεν είναι ποτέ απλώς παρόν η απόν. Εισάγει έτσι μια νέα αντίληψη για τη γραφή, μια αρχί-γραφή που θα περικλείει ως υποσύνολα τόσο τη φωνητική γραφή, την ομιλία όσο και τη γραπτή γραφή με σκοπό να ασκήσει κριτική στη Δυτική Μεταφυσική της Παρουσίας και στο Λογοκεντρισμό. Αποδεικνύοντας ότι η γραφή δεν αποτελεί απλή αναπαράσταση του Λόγου και εγείρει το ζήτημα που καθορίζει και ταυτόχρονα διαβάλλει κάθε θεωρία του νοήματος που βασίζεται στη σημαίνουσα πρόθεση παρούσα στη συνείδηση κατά την ομιλία. Αν το νόημα θεωρείται παράγωγο της γλώσσας, πως αυτό επηρεάζει την ερμηνεία; Ο Derrida διαφεύγει τόσο από τον καθορισμό των συμφραζομένων, όσο και από

Κάθε γραπτό είναι, όπως είπαμε, ένα είδος αλλοτριωμένης ομιλίας, τα σημεία της οποίας πρέπει να μετασχηματισθούν εκ νέου σε ομιλία και νόημα. Καθώς το νόημα έχει υποστεί ένα είδος αλλοτρίωσης από τον εαυτό του, μέσω της γραπτής μορφής, ο αναμετασχηματισμός αυτός συνιστά το πραγματικό έργο της ερμηνευτικής.

(Newton et al. 2014, 86)

Η αλλοτριωμένη ομιλία που αποκρυσταλλώνεται σε γραφή, όμως, δε δύναται να αποκατασταθεί ποτέ πλήρως σύμφωνα με αυτό το σχήμα. Η πρόσβαση στη συνείδηση του συγγραφέα και στο ιστορικό συγκείμενο είναι αδύνατη. Παρότι το εμπρόθετο νόημα είναι μια απρόσβατη ετερότητα, προσφέρει διαρκώς τον εαυτό του σε κάθε ερμηνευτική προσπάθεια που φιλοδοξεί να επαναφέρει το νόημα αυτό στην επιφάνεια. Η προσπάθεια αυτή, αν και φιλοδοξεί να αναπαράγει απόφιο το νόημα, είναι καταδικασμένη σε αποτυχία. Ωστόσο, μπορεί διαρκώς να το οικειοποιείται για να το μετασχηματίζει σε κάτι άλλο. Όπως τονίζει ο Wolfgang Iser, «πρέπει διαρκώς να υπενθυμίζουμε στους εαυτούς μας αυτό που ήταν πάντοτε η ερμηνεία: ένα μεταφραστικό ενέργημα [...] Κάθε ερμηνεία μετατρέπει κάτι σε κάτι άλλο» (Iser 2000, 5).

Όμως, στην πραγματικότητα, ακόμα και αυτή η καταγωγική έναρξη της συγγραφικής πράξης τίθεται υπό αίρεση. Η ανάγνωση, δηλαδή, η ερμηνεία, δεν έρχεται δεύτερη, ούτε είναι αποκλειστικό προνόμιο του αναγνώστη-ερμηνευτή. Όπως τονίζει ο Pierre Macherey:

Θα μπορούσαμε να ισχυρισθούμε ότι ο συγγραφέας είναι ο πρώτος αναγνώστης του ίδιου του έργου, αρχικά δίνει στον εαυτό του τις εκπλήξεις που αργότερα θα μεταβιβάσει σε εμάς [...] Υπό αυτή την έννοια, η γραφή είναι συναρπαστική -μας διεγείρει- στο βαθμό που είναι ήδη εξαρχής ανάγνωση.

(Macherey 1978, 48)

Αυτή η ξενότητα, η ετερότητα του κειμένου, δεν είναι απολύτως απροσπέλαστη. Ο ερμηνευτής εισέρχεται σε ένα διάλογο με τα ερωτήματα που του θέτει το κείμενο καλούμενος να δώσει την δικιά του απάντηση, η οποία είναι αναπόδραστα διανθισμένη με τις δικές του προσδοκίες και το δικό του ιδιαίτερο αξιολογικό και ιδεολογικό φορτίο:

Το νόημα που ένα ιστορικά μακρινό κείμενο μπορεί να μας παράσχει δεν αναδύεται μόνο από το πλαίσιο του αρχικού ορίζοντα. Προκύπτει στον ίδιο βαθμό από τον μεταγενέστερο εμπειρικό ορίζοντα που ανήκει στον ερμηνευτή [...] το

την προσφυγή στην πρόθεση του συγγραφέα, διότι τα μεν συμφραζόμενα δεν καθορίζουν επαρκώς το νόημα, επειδή είναι ατελεύτητα, η δε συγγραφική πρόθεση βασίζεται στη Μεταφυσική της Παρουσίας και όχι στο νόημα ως το αποτέλεσμα ενός συστήματος διαφορών.

περιεχόμενο του ορίζοντα της εμπειρίας κάποιου πρέπει να εισέλθει στο παιχνίδι και να διαμεσολαβηθεί μέσα από τον ξένο ορίζοντα έτσι ώστε να φτάσει σε έναν νέο ορίζοντα μιας άλλης ερμηνείας.

(Jauss 1989, 206-7)

Η πηγή αυτής της διαμεσολάβησης μεταξύ αλλότριου και οικείου, εντός του κειμένου, εντοπίζεται σε ορισμένα σημεία των οποίων το νόημα δεν είναι άμεσα παρουσιάσιμο. Ο Πολωνός φαινομενολόγος Roman Ingarden τα ονόμασε «κενά απροσδιοριστίας», ορολογία την οποία δανείστηκε και επεξεργάστηκε περαιτέρω αργότερα ο Wolfgang Iser:

[...] προκύπτει ένας βαθμός απροσδιοριστίας που αποτελεί το ιδιάζον στοιχείο κάθε λογοτεχνικού κειμένου [...] η απροσδιοριστία είναι εκείνη που διασφαλίζει τη δυνατότητα του αναγνώστη να συνδέει το κείμενο με τις δικές του εμπειρίες, όπως επίσης και με τις κοσμοθεωρήσεις του.

(Newton et al. 2014, 343-4)

Από αυτό το γεγονός συνεπάγεται ότι κάθε ανάγνωση πραγματώνει και ενεργοποιεί εκ νέου το κειμενικό νόημα, το οποίο πριν τη στιγμή της ανάγνωσης υπάρχει μονάχα υπό τη μορφή της απροσδιοριστίας, «πρέπει να τονίσουμε ότι ένα κείμενο έρχεται στη ζωή μόνο όταν διαβάζεται» (Newton 2014, 341). Πλέον το καθεστώς της ερμηνείας έχει αλλάξει. Ζήτημα δεν είναι η ανεύρεση ενός ήδη διαμορφωμένου εκ των προτέρων νοήματος, αλλά η επιτέλεση μιας σειράς ερμηνευτικών προσπαθειών, που η κάθε μια καλείται να αναμετρηθεί με τη δομική απροσδιοριστία του κειμένου. Κάθε ερμηνεία είναι δημιουργική, όχι όμως και απολύτως αυθαίρετη, διότι ουσιαστικά είναι το παράγωγο της επίδρασης που αφήνει στον ερμηνευτή το κείμενο:

Τα [συγγραφικά] σχόλια εγείρουν την ικανότητα κρίσης με δύο τρόπους: ενώ αποκλείουν κάθε μονοσήμαντη κρίση των συμβάντων, δημιουργούν κενά που με τη σειρά τους αναγνωρίζουν πολλές, διαφορετικής απόχρωσης, κρίσεις, αλλά αυτές οι κρίσεις δεν είναι εντελώς αυθαίρετες, διότι ο συγγραφέας σκιαγραφεί μέσω των σχολίων του τις πιθανές εναλλακτικές για τον αναγνώστη. Αυτή η ιδιαίτερη δομή επομένως εμπλέκει τον αναγνώστη στην διαδικασία της αξιολόγησης αλλά, την ίδια στιγμή, ελέγχει την αποτίμηση του αναγνώστη.

(Iser 1989, 13)

Η αρχή της απροσδιοριστίας ωστόσο, δεν αφορά κάθε κείμενο στον ίδιο βαθμό. Παρότι είναι διαρκώς παρούσα, η ένταση με την οποία εμφανίζεται ποικίλλει και εξαρτάται από την δόμηση του εκάστοτε κειμένου¹⁷. Ο λογοτεχνικός Μοντερνισμός με τη θραυσματική, αποσπασματική

¹⁷Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι η εννοιολόγηση της απροσδιοριστίας από τον Roman Ingarden στο έργο του *The Literary Work of Art* (1926) είναι σύγχρονη με το λογοτεχνικό ρεύμα του Μοντερνισμού που διέπεται πλήρως από μια νοηματική ακαθοριστία.

γραφή του, βρίθει κενών απροσδιοριστίας σε αντίθεση με τον λογοτεχνικό Ρεαλισμό του 19^{ου} αιώνα, που εμπορούμενος από ένα πνεύμα αντικειμενισμού, επιχειρεί -ματαιώς- να αποβάλει κάθε απροσδιοριστία από την γραφή του: «[...] από τον αναγνώστη του σήμερα αναμένεται να μοχθήσει για να ξεδιαλύνει τα μυστήρια μιας, ορισμένες φορές, εντυπωσιακά αινιγματικής σύνθεσης [...] ο 20^{ος} αιώνας απαιτεί από τον αναγνώστη να βρει μόνος του το κλειδί για ένα πολύπλευρο παζλ» (Iser 1989, 17).

Παρόλα αυτά, η αναγνωστική «μετάφραση» του συγγραφικού νόηματος δεν παύει να είναι μερική. Ο Iser ονομάζει την δομική απροσδιοριστία, που ιδιάζει λίγο πολύ σε κάθε κείμενο, ως «οριακό χώρο» (*liminal space*). Το ότι αυτός ο χώρος ανθίσταται στην ερμηνεία, δεν πρέπει να ιδωθεί ως μειονέκτημα. Αντιθέτως, συνιστά πλεονέκτημα, καθώς αποτελεί την αιτία που οδηγεί σε δημιουργικές και παραγωγικές ερμηνείες εκ μέρους των αναγνωστών.

Η αναγνωστική προσπάθεια δεν ορίζεται ποτέ άπαξ και δια παντός. Κάθε νέα ανάγνωση είναι και μια νέα ενεργοποίηση του κειμένου, καθώς η εκάστοτε διάθεση και οι προσλαμβάνουσες του ερμηνευτή δεν είναι ποτέ οι ίδιες. Ακόμα και κατά τη διάρκεια μιας ανάγνωσης αυτές μετασχηματίζονται διαρκώς μέχρι να αποκρυσταλλωθούν σε μια ορισμένη ερμηνεία.

Αυτό είναι το καθεστώς μιας ενεργητικού τύπου ανάγνωσης που διαδέχεται το κλασικό παθητικό πρότυπο. Στην πραγματικότητα, ακόμα και ασυνείδητα, όλοι οι αναγνώστες πάντοτε συν διαμορφώνουν το κειμενικό νόημα. Ωστόσο, όπως σε όλα τα κείμενα δεν ιδιάζει ο ίδιος βαθμός απροσδιοριστίας, έτσι και με την ανάγνωση, η ενσυνείδηση του ρόλου που απευθύνει ο συγγραφέας στον αναγνώστη (και αυτός αποκρίνεται με τη σειρά του συνειδητά ή ασυνείδητα), έχει επιπτώσεις για το ερμηνευτικό αποτέλεσμα.

Όπως και να έχει πάντως, σε μια ερμηνευτική ιδιοποίηση ένας λογοτεχνικού κειμένου, πάντα είναι ενδημική ή περιστολή της νοηματικής πολλαπλότητάς του. Αυτό υποστηρίζουν από διαφορετικές αφετηρίες τόσο η φορμαλιστική και στρουκτουραλιστική κριτική, όσο και η μεταδομιστική. Ο τρόπος που θα προσεγγίσουμε τα κείμενα σύμφωνα με αυτές τις θεωρίες είναι υπόλογος, διότι ακόμα και αν η φιλοδοξία μας δεν είναι η ανακατασκευή της συγγραφικής πρόθεσης, η έμφαση στην παραγωγικότητα της ανάγνωσης ουσιαστικά καταλήγει να κάνει ακριβώς το ίδιο πράγμα, υποκαθιστώντας την συγγραφική σταθερότητα με την σχετικότητα της ανάγνωσης του εκάστοτε αναγνώστη, που όμως μέσα στην εξαγγελλλόμενη υποκειμενικότητά της έχει την ίδια αξίωση: να προβάλλει ένα ιδιαίτερο νόημα που αποδίδει στο κείμενο.

Η Rita Felski, στην προσπάθεια της να υπερασπίσει την εκάστοτε ερμηνεία απέναντι στις ως άνω δικαιολογημένες ενστάσεις, θεωρεί ότι παρόλη τη χρησιμότητα του κριτικού πνεύματος που μας παράσχουν αυτές οι ερμηνευτικές της υποψίας, έχουν αναχθεί πλέον οι ίδιες σε δόγμα, αποκρύπτοντας εντέχνως τις αξιολογικές προϋποθέσεις τους και επιπλέον περιστέλλοντάς τις δυνατότητες πολλαπλών ερμηνειών:

Αυτό που ταλαιπωρεί τις Λογοτεχνικές Σπουδές δεν είναι η ερμηνεία αυτή καθαυτή, αλλά η ταχεία εξάπλωση ενός υπερκριτικού τρόπου ανάλυσης που έχει παραγκωνήσει πλήρως άλλες μορφές της διανοητικής ζωής. Η ερμηνεία δεν χρειάζεται να είναι ένας τρόπος αδιαφορίας για το κείμενο, που του ασκεί συμβολική βία, το στηλιτεύει και το επιπλήττει επιβάλλοντάς του ένα μοναδικό «μεταφυσικό» νόημα.

(Felski 2015, 10)

Για τη Felski, οφείλουμε να αποδεσμεύσουμε τις χρήσεις (που είναι πολλαπλές) ενός κειμένου, από τις δύο κυρίαρχες επικρατούσες στάσεις της λογοτεχνικής κριτικής. Από τη μια έχουμε την παραδοσιακή αισθητική προσέγγιση που απαλλάσσει το κείμενο από τις ιδεολογικές, ιστορικές προκειμένες του, και από την άλλη τον αντίθετο πόλο που προσπαθεί να αναδείξει ακριβώς αυτές υποβαθμίζοντας την αισθητική λειτουργία ενός κειμένου. Μια απόπειρα εντοπισμού των οποιωνδήποτε θεμάτων και ιδεών εντός του κειμένου, είναι υπόλογη και για τις δύο προσεγγίσεις καθώς παραβλέπει την απόσταση μεταξύ αισθητικών ιδεών και διασκεπτικού λόγου και ταυτοχρόνως παραβλέπει εξίσου τα όποια ιδεολογικά και εξουσιαστικά κίνητρα βρίσκονται πίσω από ένα τέτοιο εγχείρημα. Ωστόσο η Felski -και συντασσόμαστε πλήρως με την τοποθέτησή της-, παρά τα εγγενή προβλήματα του ερμηνευτικού διαβήματος, θα υποστηρίξει ρητά την αναγκαιότητα και τη χρησιμότητα της ερμηνείας:

Και όμως η ανάγνωση πόρρω απέχει από το να είναι ένας μονόδρομος. Δεν μπορούμε παρά να επιβαλλόμαστε στα κείμενα αλλά είμαστε την ίδια στιγμή, αναπόφευκτα εκτεθειμένοι σε αυτά. Για να αποσαφηνίσουμε τα ενδεχόμενα θετικά χαρακτηριστικά μιας τέτοιας έκθεσης, αντί να υπεραναλύουμε τους ενδεχόμενους κινδύνους της, προϋποθέτει το να διακινδυνεύουμε να είμαστε διαρκώς έκθετοι απέναντι σε κατηγορίες για αφέλεια (naïvete), καυχησιολογία (boosterism), ή μεταφυσικές απόψεις.

(Felski 2007, 3)

Λογοτεχνία και Ιστορία

Αφού προσπαθήσαμε με αδρές γραμμές να διερευνήσουμε το ερώτημα σχετικά με το τι συνιστά την ουσία της Λογοτεχνίας, εδώ το ζητούμενο είναι το αντίστροφο. Ποια, δηλαδή, είναι η σχέση της λογοτεχνίας με οτιδήποτε υπάρχει εκτός του χώρου που αυτή καταλαμβάνει (πραγματικότητα, ιστορία, άλλα καθεστώτα λόγου). Είναι δόκιμο λοιπόν να αποκλείουμε από ένα λογοτεχνικό κείμενο κάθε αξίωση αλήθειας, κάθε αναφορική δυνατότητα αναπαράστασης του πραγματικού, ταυτίζοντας το με την αισθητική λειτουργία του; Αν όχι, τότε με ποιον τρόπο μπορεί ένα λογοτεχνικό έργο να επικοινωνήσει αλήθειες της οποιασδήποτε φύσεως;

Η απόπειρα διαλεύκανσης μιας περίπλοκης τριαδικής σχέσης (μυθοπλασία-ιστορία-φιλοσοφία), αποτελεί ένα κρίσιμο μεθοδολογικό προαπαιτούμενο που θα επιτρέψει το πέρασμα στο κυρίως θέμα της διατριβής. Περνώντας από τη φύση της λογοτεχνικότητας στο καθεστώς της ερμηνείας, εστιάζουμε τώρα στο ζήτημα του αν η μυθοπλασία δικαιούται να εγείρει αξιώσεις αλήθειας, ιστορικού και φιλοσοφικού χαρακτήρα. Από τη μια, το αν και με ποιον τρόπο ένα κείμενο αναπαριστά και αντανακλά την εποχή του, και από την άλλη, το κατά πόσον εκφέρει έναν φιλοσοφικό στοχασμό και με ποιον τρόπο το επιτυγχάνει.

Αν λοιπόν στην λογοτεχνία δεν ιδιάζει μια άχρονη ουσία, τότε αναπόδραστα πρέπει με κάποιον τρόπο να συσχετίζεται με το ιστορικό συγκείμενο στο οποίο τοποθετείται. Ποιος είναι όμως ο χαρακτήρας αυτής της διάδρασης; Μπορούμε να ισχυρισθούμε ότι ένα λογοτεχνικό κείμενο συνιστά ιστορικό τεκμήριο το οποίο εγείρει αξιώσεις πιστότητας ανάλογες με αυτές της Ιστοριογραφίας; Και αν υπολάβουμε τον επιστημονικό χαρακτήρα της ιστορικής επιστήμης που πραγματεύεται πραγματικά γεγονότα, διακρίνοντάς την έτσι από την μυθοπλασία, τότε η μυθοπλασία με ποιον τρόπο μπορεί να διεκδικήσει με την σειρά της έναν χαρακτήρα ιστορικότητας ο οποίος συνυπάρχει με την αισθητική της λειτουργία;

Το ερώτημα είναι κρίσιμο για την εκδίπλωση της επιχειρηματολογίας μας, καθώς η διαλεύκανση της σχέσης λογοτεχνίας-φιλοσοφίας με άξονα την προβληματική της υποκειμενικότητας δεν μπορεί να νοηθεί ξέχωρα από μια ορισμένη διάσταση ιστορικότητας. Οι ενδεχόμενες φιλοσοφικές συνδηλώσεις ενός μυθιστορήματος δεν παραπέμπουν σε άχρονες έννοιες, αντίθετα πρέπει να ιδωθούν υπό το πρίσμα μιας ιστορίας των ιδεών. Τα κείμενα επεξεργάζονται, διαθλούν και

αναδιαμορφώνουν το πνεύμα της εποχής τους, απεργάζονται μια γενεαλογία της φιλοσοφίας και θα πρέπει να δούμε με ποιον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται.

Μια σχέση εξωτερικότητας

Παραπάνω αναφερθήκαμε στην σχετικά πρόσφατη εμφάνιση της λογοτεχνίας, με τον τρόπο που τη νοούμε σήμερα. Τώρα θα πρέπει να συμπληρώσουμε ότι περίπου ταυτόχρονα η ιστορική επιστήμη αυτονομείται ως κλάδος, κατακτώντας τον επιστημονικό της χαρακτήρα. Έτσι υποστηρίζει ο Ivan Jablonka:

Θα ήταν αναχρονισμός αν θέλαμε να μελετήσουμε την απόκλιση ανάμεσα στην ιστορία και τη λογοτεχνία πριν από τον 19^ο αιώνα, αφού τότε οι όροι δεν υπήρχαν ή, πάντως είχαν πολύ διαφορετικό νόημα από εκείνο που τους αποδίδουμε σήμερα... Από τις απαρχές της, η ιστορία διατηρούσε στενή σχέση με τη λογοτεχνία (με την έννοια της ποίησης, της ρητορικής ή της φιλολογίας), έως ότου αποσπάστηκε από αυτήν, τον 19^ο αιώνα, και γεννήθηκε ως επιστήμη.

(Jablonka 2017, 35)

Αυτή η οριακά ταυτόχρονη σχηματοποίηση των δύο καθεστώτων λόγου δεν είναι τυχαία. Η ιστορία επιστημονικοποιείται ταυτόχρονα με την από-λογοτεχνικοποίηση της. Η ιστορική επιστήμη τον 19^ο αιώνα κατακτά το κύρος της αποδεσμευόμενη από τα όποια καλολογικά στοιχεία γραφής, κατάλοιπα του παρελθόντος, που αναδείκνυαν συγγένειες (πλοκή, αφήγηση, χρήση μεταφορικών σχημάτων) μεταξύ ιστορίας και λογοτεχνίας.¹⁸ Πλέον, οι ιστορικοί διατείνονται ότι κατέχουν το μονοπώλιο αναφορικά με την αναπαράσταση του πραγματικού. Η γλώσσα της ιστορίας είναι διάφανη και αποκαλύπτει με ξεκάθαρο τρόπο τα γεγονότα στα οποία αναφέρεται. Από την άλλη, η γλώσσα της λογοτεχνίας έχει απωλέσει τη σύνδεση της με την όποια αναπαραστατική δυνατότητα, της απομένει το παιχνιδίσμα της μορφής, ο γλωσσικός και αφηγηματικός πειραματισμός, ο οποίος αποκτά μια αυταξία. Πλέον «η λογοτεχνία χάνει κάθε ελπίδα να πει την αλήθεια. Αυτός είναι ο ρόλος της επιστήμης και των νεοφερμένων στο πανεπιστήμιο – της ιστορίας, της λογοτεχνικής ιστορίας και της κοινωνιολογίας... Στο εξής, η ιστορία-επιστήμη αντιπαρατίθεται στη λογοτεχνία-τέχνη» (Jablonka 2017, 106).

Έχουμε να κάνουμε δηλαδή με ένα σχίσμα που ορίζει δύο παράλληλες διαδρομές χωρίς κανένα επαπτόμενο σημείο. Προφανέστατα, από την αρχαιότητα υφίσταται αυτή η διάκριση ιστορίας-

¹⁸ Στην πραγματικότητα, πάντοτε αυτά είναι παρόντα εντός της ιστορικής γραφής, αλλά απωθούνται υπό το πρόσχημα της επιστημονικότητας.

λογοτεχνίας, ωστόσο πάντοτε με έναν πιο νεφελώδη και σύνθετο τρόπο. Κατά το 19^ο αιώνα όμως, παρατηρούμε μια μεταστροφή αναφορικά με τη γνωσιολογική δυναμική που αποδίδεται στα δύο πεδία. Η Αριστοτελική σκέψη, που διακρίνει ένα γνωσιολογικό προβάδισμα στον ποιητικό έναντι του ιστορικού λόγου¹⁹, είναι με τον ένα ή τον άλλο τρόπο δεσπόζουσα μέχρι τον 19^ο αιώνα. Έκτοτε, όμως, αυτή η άποψη ανατρέπεται και η ιστορία, για πρώτη φορά, αποκτά το προβάδισμα έναντι της λογοτεχνίας.

Αυτή η αξίωση όμως της μίμησης και αναπαράστασης του πραγματικού δεν απουσιάζει ούτε από τη λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα. Μάλιστα, τα ρεύματα του ρεαλισμού και του νατουραλισμού στη λογοτεχνία, δείχνουν να προκαταλαμβάνουν μελλοντικές εξελίξεις στην ιστορική επιστήμη. Παραδειγματικά, η γραφή συγγραφέων όπως οι Zola και Flaubert, που επιζητούν εντός των μυθιστορημάτων τους να αναπαραστήσουν πιστά την πραγματικότητα, αποκλείοντας κατά το δυνατόν κάθε μυθοπλαστικό και καλαισθητικό στοιχείο από τη γραφή τους. Με τη σειρά της, όμως, η ιστορική επιστήμη έρχεται να διακηρύξει ότι κάτι τέτοιο είναι αδύνατο να επιτευχθεί εντός της λογοτεχνίας, γιατί το έργο αυτό ανήκει αποκλειστικά στους ιστορικούς.

Αλληλοπεριχώρηση

Ωστόσο στον 20^ο αιώνα αυτή η στέρη διχοτόμηση μεταξύ γεγονυολογικού (ιστορία) και μυθοπλαστικού (λογοτεχνία) τέθηκε υπό αμφισβήτηση. Κατέστη εμφανές, ότι κάτω από το πέπλο της επιστημονικότητας, η ιστορία εξακολουθεί να μετέρχεται λογοτεχνικών πρακτικών που φαινομενικά είχε αποκηρύξει. Αυτή η διαπίστωση με τη σειρά της οδήγησε στην επανασύνδεση της λογοτεχνίας με το πραγματικό. Πλέον, όμως, αυτή η αναφορική δυναμική της μυθοπλασίας δεν νοείται με έναν απλουστευτικό μιμητικό τρόπο, καθώς η γλωσσική στροφή της σκέψης (ευρύτερα), καθιστά προβληματική τη σύλληψη του γλωσσικού σημείου ως άμεσα συνδεδεμένου με το αναφερόμενό του.

Οπότε, το ζήτημα δεν είναι η αποκατάσταση του κύρους της λογοτεχνίας με όρους αναπαράστασης έναντι της ιστορίας. Το διακύβευμα δεν είναι η υπόθαλψη της παραδοσιακής σύλληψης της ιστορικότητας αλλά η ανάδειξη μια άλλης δυναμικής που προσφέρει η λογοτεχνία που δεν νοείται με όρους μίμησης του πραγματικού. Έτσι διατείνεται ο Derrida:

¹⁹ Στο έργο του *Περί Ποιητικής*.

Υπάρχει ένα είδος παράδοξης ιστορικότητας στην εμπειρία της γραφής. Ο συγγραφέας μπορεί να είναι αδαής ή αφελής σε σχέση με την ιστορική παράδοση που τον υποβαστάζει ή την οποία μεταμορφώνει, ανακαλύπτει, μετατοπίζει. Βέβαια, αναρωτιέμαι μήπως, ακόμα και υπό την απουσία ιστορικής συνείδησης ή γνώσης [ο συγγραφέας] δεν μεταχειρίζεται την ιστορία μέσα από ένα καθεστώς εμπειρίας που είναι πιο σημαίνον, πιο ζωντανό, πιο απαραίτητο με μια λέξη, από εκείνο κάποιων «επαγγελματιών» ιστορικών, αφελώς αφιερωμένων στην «αντικειμενοποίηση» του περιεχομένου μιας επιστήμης.

Έτσι:

Δεν μπορεί να μη λάβει υπόψη, είτε το επιθυμεί είτε όχι, το παρελθόν, Στην εμπειρία του της γραφής ως τέτοιας, αν όχι ως ερευνητική δραστηριότητα, ένας συγγραφέας δεν μπορεί να μην απασχολείται, ενδιαφέρεται, αγωνιά για το παρελθόν, αυτό της λογοτεχνίας, της ιστορίας, της φιλοσοφίας ή και του πολιτισμού γενικότερα...αυτή η ιστορικότητα ή αυτή η ιστορική αίσθηση υπευθυνότητας δε συνδέεται απαραίτητως με την επίγνωση, τη γνώση ή τις θεματικές της ιστορίας.

(Derrida 1992, 54-55)

Το διακύβευμα, λοιπόν, για τον Derrida δεν είναι να ανασύρει την απολεσθείσα ιστορικότητα της λογοτεχνίας στο προσκήνιο. Αυτό που επιδιώκει πρωτίστως είναι να υπονομεύσει την αξίωση του ιστορικού λόγου για αλήθεια. Αυτό επιδιώκει ανατρέχοντας στη λογοτεχνία. Παρότι κάθε μορφή λόγου είναι αποδομήσιμη, η λογοτεχνία ή καλύτερα ένα μέρος της λογοτεχνίας (μοντερνιστική πειραματική γραφή), αντανakλά εμβληματικά την αναβολή της αγκύρωσης του οποιουδήποτε νοήματος, ήτοι την διασπορά του.

Βέβαια, η αποδόμηση κατά Derrida συνιστά μια ιδιάζουσα τεχνική ανάγνωσης των κειμένων, που στόχος της είναι να φέρει στην επιφάνεια τις υποβόσκουσες αντιφάσεις που τα διαπερνούν. Αποτελεί μια αρνητική κίνηση, η οποία ανταποκρίνεται εκ των υστέρων σε κάτι ήδη συγκροτημένο και προϋποτιθέμενο, προκειμένου να διερευνήσει πως διέπουν τα κείμενα οι μεταφυσικές αντιθέσεις, και δεν εστιάζει στο να προτείνει μια νέα σύλληψη της ιστορικής επιστήμης, της λογοτεχνίας και τις σχέσης μεταξύ τους, όσο στο να τονίσει την ιστορικότητα της λογοτεχνίας και της σκέψης γενικότερα, ταυτόχρονα με την αδυναμία αυτή να αποτελεί θεμέλιο.

Ωστόσο, μερικοί ιστορικοί και φιλόσοφοι (Hayden White, Michel de Certeau, Paul Veyne, Paul Ricoeur κ.α.), στρέφουν το ενδιαφέρον τους στη λογοτεχνία, στην προσπάθειά τους να επαναπροσδιορίσουν την ιστορική επιστήμη με όρους διαφορετικούς από το κυρίαρχο θετικιστικό μοντέλο σύλληψής της. Η ιστορία δεν μπορεί να νοηθεί ως πιστή γεγονοτική αναπαράσταση, αν αγνοήσει κανείς το ζήτημα της γραφής. Η εκφορά του λόγου πάντοτε χρωματίζει τα γεγονότα που

περιγράφει, και ο στοχασμός γύρω από αυτό το ζήτημα παρουσιάζει μια νέα κοσμοεικόνα του ιστορικού λόγου. Αυτός δεν αναπαριστά μόνο, αλλά ως ενός σημείου κατασκευάζει το αντικείμενό του. Στην παλαιόθεν έννοια της *εξήγησης*, αντιπαρατίθεται η *κατανόηση* που συνδέεται με μια ερμηνεία και όχι με μια απλή παρουσίαση.

Επανέρχεται λοιπόν η σχέση Ιστορίας και Λογοτεχνίας. Αυτό επιτυγχάνεται όταν καταφέρει να διακρίνει κανείς ότι το αφηγηματικό στοιχείο δεν είναι αποκλειστικό προνόμιο της λογοτεχνίας. Η αφήγηση, αποδεσμευόμενη από τη λογοτεχνία, είναι ο κοινός τόπος πάνω στον οποίο ριζώνουν τόσο η Ιστορία όσο και η Λογοτεχνία, παρά τις διαφορετικές στοχεύσεις τους (πραγματικό από τη μια, φανταστικό από την άλλη).

Ο Paul Ricoeur εμβληματικά έχει τονίσει αυτή την διάσταση της αφήγησης που πλέον δε συνταυτίζεται με τη λογοτεχνικότητα. Για τον Ricoeur, η ιστορία είναι μια δευτερογενής συστηματική επεξεργασία μιας πρωτογενούς αρχέγονης διάθεσης που αφορά την κατακράτηση του παρελθόντος, δηλαδή τη μνήμη (αλλά και τη λήθη). Μόνο αν σκεφτούμε τη μνήμη φαινομενολογικά ως κάτι απροϋπόθετο, μπορούμε να αποδεσμευτούμε από τον ψευδοεπιστημονικό πνεύμα που διακατέχει τον ιστορικό:

Υπάρχουν αρκετοί λόγοι που συνηγορούν στο γεγονός ότι δεν θα έπρεπε να εκπλησσόμαστε από αυτή την αναλογία μεταξύ ιστορικής και μυθοπλαστικής αφήγησης...το γεγονός ότι πριν από τους δύο αφηγηματικούς τρόπους προηγείται μια χρήση της αφήγησης στην καθημερινή ζωή.

(Ricoeur 1985, 153)

Ένα γεγονός λοιπόν δεν έχει αυταξία. Καθίσταται μνημονικό ίχνος από τη στιγμή που εντάσσεται σε μια χρονική ακολουθία, συνδεόμενο με άλλα που προηγούνται και έπονται. Δίχως την ύπαρξη της πλοκής που φέρει τα συμβάντα σε μια συσχέτιση μεταξύ τους, δεν μπορεί να υπάρξει ιστορική συνείδηση.

Ο Hayden White (ευρισκόμενος ίσως κοντύτερα στον Derrida παρά στον Ricoeur), επιχειρεί με τη σειρά του να διακρίνει τα κοινά σημεία που συμπλησιάζουν Ιστορία και Λογοτεχνία. Εδώ η έμφαση περισσότερο από τη χρονική διάσταση της πλοκής, δίνεται στα σχήματα λόγου που διαμοιράζονται μεταξύ τους. Έτσι, μας λέει ο White:

Ενώ η παραδοσιακή κριτική βλέπει την κυριολεκτική και τη μεταφορική, την αναφορική και την προθετική διάσταση της γλώσσας ως αντιτιθέμενες και ακόμη ως αμοιβαία αποκλειόμενες εναλλακτικές για κάθε σοβαρό λόγο, η

σύγχρονη γλώσσα και η λογοτεχνική θεωρία τείνουν να τις βλέπουν ως τους πόλους ενός γλωσσολογικού συνεχούς μεταξύ των οποίων πρέπει να κινείται η ομιλία κατά την άρθρωση οποιουδήποτε λόγου, σοβαρού ή επιπόλαιου.

(White 2015, 165)

Επομένως, καταλήγει:

Αυτή η σχέση μεταξύ της ιστορικής ερμηνείας και της λογοτεχνικής αναπαράστασης εφαρμόζεται όχι μόνο στο κοινό ενδιαφέρον τους για τις ειδολογικές δομές πλοκής αλλά επίσης και στον αφηγηματικό τρόπο του λόγου που μοιράζονται από κοινού.

(White 2015, 169)

Σύμφωνα με αυτή τη θεώρηση, η ιστορία είναι ένα καθεστώς λόγου που καταλαμβάνει έναν ενδιάμεσο χώρο, που μετεωρίζεται αδιάκοπα μεταξύ επιστήμης και μυθοπλασίας. Παρά το ότι ο ένας πόλος, αυτός της μυθοπλασίας έχει απωθηθεί, αυτό δε σημαίνει ότι εξακολουθεί να μην είναι επιδραστικός. Αυτό ακριβώς τονίζει και ο Michel De Certeau:

Το γεγονός ότι οι ταυτότητες του χρόνου, του χώρου, του υποκειμένου και του αντικειμένου που υποθέτει η κλασσική ιστοριογραφία δεν ευσταθούν, το ότι έχουν αναταραχθεί από δυνάμεις που τους θέτουν προβλήματα, έχει για πολύ καιρό υπογραμμισθεί από την ταχεία εξάπλωση της μυθοπλασίας. Αλλά αυτό είναι ένα μέρος της ιστοριογραφίας που θεωρείται επαίσχυντο και παράτυπο- μια κακόφημη συγγένεια που ο επιστημονικός κλάδος απαρνείται... Για να δώσουμε αξιοπιστία στη μυθοπλασία που στοιχειώνει το πεδίο της ιστοριογραφίας, πρέπει πρώτα να αναγνωρίσουμε το απωθημένο στοιχείο, που λαμβάνει τη μορφή της «λογοτεχνίας», μέσα σε ένα λόγο που θεωρείται ως επιστημονικός. Και η μυθοπλασία δεν είναι ξένη απέναντι στο πραγματικό.

(Certeau 2000, 218-219)

Αυτή η στροφή του ερευνητικού ενδιαφέροντος στην ανεύρεση της λογοτεχνικότητας εντός του ιστορικού λόγου, έχει και το αντίστροφο αποτέλεσμα. Εντός της μυθοπλασίας πρέπει να ιδιάζει κάποια ιστορικότητα, αλλά με ποιον τρόπο μπορούμε να την αναλογιστούμε, γνωρίζοντας ότι ένας συγγραφέας δε δεσμεύεται ως προς την πιστή αποτύπωση της πραγματικότητας;

Όταν όμως αποκαθιστούμε την αφηγηματική διαδικασία στο χαμένο επιστημολογικό της κύρος, ως συγκροτητικής όχι μόνο της ιστορίας και της μυθοπλασίας, αλλά και της ίδιας της καθημερινής ζωής, τότε είναι αδύνατο να πεισθούμε ότι η λογοτεχνία δεν αναφέρεται με κάποιον τρόπο στην πραγματικότητα, επιχειρώντας με το δικό της τρόπο να την αναπαραστήσει. Ο τρόπος αναφοράς όμως, ίσως δεν είναι αυτός της πιστής αντανάκλασης. Διότι, αν κανείς προσεγγίσει ένα μυθιστόρημα με μια τέτοια παραδοχή, τότε καταλήγει να το αντιμετωπίζει είτε ως πιστή

αναπαράσταση της συνείδησης του συγγραφέα, είτε ως πιστή αναπαράσταση των ιστορικών του συμφοραζομένων. Παρόλη την επιστημολογική αφέλεια που μπορεί κανείς να αποδώσει σε μια μιμητική σύλληψη με πλατωνικές συνηγήσεις, πρέπει να επιμείνουμε σε μια αναφορική σχέση της λογοτεχνίας με το πραγματικό. Έτσι, για τον Allan H. Pasco:

Η λογοτεχνία μπορεί να μας εφοδιάσει με ένα αξιόπιστο παράθυρο ως προς το παρελθόν. Αν χρησιμοποιηθεί προσεκτικά-ενθυμούμενοι ότι η πραγματικότητα δεν είναι ποτέ ανόθευτη, απλή και γραμμική- η λογοτεχνία και οι τέχνες γενικότερα μπορούν να παρέχουν νέο φως στην αντίληψη μας για την ιστορία. Κάποιος δε θα έπρεπε να αναμένει από τη λογοτεχνία να είναι ένας ακριβής καθρέφτης ή να έχει μια σχέση ένα-προς-ένα με την αντικειμενική πραγματικότητα -η μιμητική πλάνη- όμως ο ιστορικός/κριτικός μπορεί να την βρει εξαιρετικά χρήσιμη. Είναι μια ανταπόκριση στην πραγματικότητα, είτε ως αντανάκλαση είτε ως αντίδραση.

(Pasco 2004, 374)

Αλληλοσυσχέτιση

Η αφήγηση λοιπόν αποκαλύπτει τους κοινούς δεσμούς μεταξύ ιστορίας και λογοτεχνίας φέρνοντάς τες σε μια σχέση αλληλεξάρτησης. Παρόλα αυτά το σχίσμα που τις καθιέρωσε ως δύο διακριτά πεδία δεν μπορεί να καταλυθεί πλήρως. Δεν μπορούμε δηλαδή να τις ανάγουμε απολύτως τη μια στην άλλη, καταγγέλοντας κάθε προσπάθεια οριοθέτησης ως δυσδιάκριτη και μη αναποφάνσιμη²⁰. Η ιστορικότητα της λογοτεχνίας αποκτά μια ιδιάζουσα αξία, μόνο αν διατηρηθεί μια σχετική απόσταση μεταξύ λογοτεχνίας-ιστορίας, που διατηρεί δύο διαφορετικούς τρόπους αναφοράς στο πραγματικό²¹. Από τη μια οι ιστορικοί αναζητούν την εξωτερική αλήθεια, την πιστότητα απέναντι στα γεγονότα, από την άλλη, οι μυθιστοριογράφοι απαλλαγμένοι από αυτή την απαίτηση πιστότητας, μπορούν ευκολότερα να αναζητήσουν έναν άλλο τύπο αλήθειας²². Μια

²⁰ Σε μια τέτοια κατεύθυνση κινείται ο Δοξιάδης στο βιβλίο του *Ανάλυση Λόγου*, όπου αξιοποιώντας τη φουκωϊκή σκέψη διατείνεται ότι ιστορία και λογοτεχνία, αν και δύο καθεστάτα λόγου μη αναγώγιμα το ένα στο άλλο, μπορούν να έχουν σημεία επαφής μεταξύ τους που αφορούν τόσο την ύπαρξη υβριδικών, οριακών, σχεδόν αταξινόμητων περιπτώσεων όσο και τη διαφορετική εμπλοκή του υποκειμενικού παράγοντα εκατέρωθεν. Βλ. Κύρκος Δοξιάδης *Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικό-Φιλοσοφική Θεμελίωση* (Αθήνα: Πλέθρον, 2008), 171-178.

²¹ Βέβαια αυτή τη σχέση απόστασης πρέπει να τη συλλάβουμε ως εντασιακή στο είναι της. Δεν είναι όλα τα ιστορικά συγγράμματα το ίδιο αφηγηματικά, ούτε όλες τα μυθιστορήματα το ίδιο ιστορικά. Ο Jablonka διατείνεται λοιπόν ότι: «Διόλου δεν σημαίνει ότι οι κοινωνικές επιστήμες είναι ανώτερες από το μυθιστόρημα ή τη δημοσιογραφία. Αντίθετα, η κατάταξη υπογραμμίζει το γεγονός ότι, όσον αφορά την κατανόηση της πραγματικότητας (παρούσας ή παρελθούσας, ατομικής ή συλλογικής), το πιο διαφωτιστικό κείμενο είναι αυτό που περιέχει περισσότερο συλλογισμό. Γι' αυτό και είναι προτιμότερο να διαβάζουμε ένα καλό μυθιστόρημα παρά ένα κακό βιβλίο ιστορίας...» (Jablonka 2017, σελ. 273)

²² Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η διερεύνηση μας αφορά τη σχέση λογοτεχνίας και ιστορίας και όχι την ευρύτερη σχέση «ποιητικής» και ιστορίας. Είναι προφανές ότι η ποίηση έχει μια άλλη σχέση με την ιστορία η οποία τίθεται με άλλους όρους. Για το πως ποιητικά έργα αντανάκλουν και καθρεπτίζουν τον ιστορικό περίγυρό τους βλέπε

εσωτερική αλήθεια που δίνει έμφαση στη διάσταση του συγκεκριμένου και όχι του γενικού, στο βίωμα, στην καθημερινότητα και στις ανθρώπινες συμπεριφορές. Κατά αυτόν τον τρόπο, σύμφωνα με τον Jablonka:

Η λογοτεχνία έχει κάτι από επιστημολογικό συμπλήρωμα. Ευαισθητοποιεί τους ιστορικούς για ό,τι δεν γνωρίζουν αρκετά οι αγνοούν: τον ρόλο της τύχης, την ιδέα της σύμπτωσης, την ιδιωτική διάσταση των μεγάλων γεγονότων. Η λογοτεχνία είναι ένα κουτί με γνωστικά εργαλεία, από το οποίο μπορούμε να δανειστούμε μοντέλα ιστορικότητας ή παραδειγματικότητας, κατηγορίες πρόσληψης του πραγματικού, φιλοσοφίες του χρόνου και των μορφών ερμηνείας του κόσμου...η λογοτεχνία μπορεί να είναι επίσης το αφήγημα μιας αναζήτησης, η αγωνία του προβλήματος, ο χαρακτηρισμός της βασάνου, η επιθυμία να κατανοήσουμε τι στ' αλήθεια πράττουν οι άνθρωποι. Το λογοτεχνικό κείμενο είναι ταξίδι στο κέντρο της απουσίας, ενέργεια χάρη στην οποία κάποιος ψάχνει απαντήσεις στα ερωτήματά του, αγωνίζεται να πει την αλήθεια για τον κόσμο, δίνει μάχη ενάντια στην αδιαφορία και τη λήθη, τις δοξασίες και το ψέμα, αλλά και ενάντια στον ίδιο του τον εαυτό, ενάντια στη σύγχυση, την έλλειψη περιέργειας και το «προφανές».

(Jablonka 2017, 136)

Πρέπει να σκεφτούμε τη μυθοπλασία όχι υπό ένα καθ' όλα φορμαλιστικό πλαίσιο που την περιορίζει στην αισθητική της λειτουργία, αλλά ούτε εντελώς ετερόνομα όπου το λογοτεχνικό περιεχόμενο υπερκαθορίζεται από την ιστορική πραγματικότητα. Αν η πραγματικότητα διατηρείται μέσα στις φαντασιακές κατασκευές της μυθοπλασίας, διατηρείται μόνο μεταμορφωμένη. Δηλαδή δεν αναπαριστά τόσο κάτι ήδη υπαρκτό, αλλά το συνδιαμορφώνει κατά τη διάρκεια της γραφής. Η μυθοπλασία δεν είναι μια περίπτωση της αναπλαστικής φαντασίας, αλλά της δημιουργικής φαντασίας. Ως τέτοια αναφέρεται στην πραγματικότητα με σκοπό όχι να την αντιγράψει, αλλά με σκοπό να υποδείξει μια νέα ανάγνωση.

Ένα άλλο ζήτημα που διαφοροποιεί λογοτεχνία και ιστορία είναι η παρουσία του εγώ του αφηγητή εντός της αφήγησης. Στην ιστορία το ζητούμενο είναι για τον ιστορικό να περιορίσει, κατά το δυνατόν, τις δικές του προσωπικές απόψεις και παραδοχές για να προσεγγίσει τα ιστορικά συμβάντα όσο γίνεται πιο αμερόληπτα. Αντίθετα, στο σύμπαν της μυθοπλασίας (αν εξαιρέσουμε το ρεαλισμό του 19^{ου} αιώνα²³), το ζητούμενο δείχνει να είναι το ακριβώς αντίθετο. Ο λογοτέχνης επιδιώκει να αναδείξει τον αντίκτυπο των ιστορικών εξελίξεων, φιλτραρισμένων μέσα από το πως

το βιβλίο της Έλλης Φιλοκύπρου *Ο Απόκρημνος Χώρος της Ποίησης: Κατερίνα Αγγελλάκη-Ρουκ, Γιώργος Γεωργούσης, Ζέφη Δαράκη, Βύρων Λεοντάρης* (Αθήνα: Νεφέλη, 2019).

²³ Ο Hayden White αναλύοντας το έργο *Μίμησις* του Erich Auerbach τονίζει ότι η επιδίωξη του λογοτεχνικού ρεαλισμού είναι να μεταχειρισθεί το παρόν με τον αντίστοιχο τρόπο που η ιστορία μεταχειρίζεται το παρελθόν (White 2015, 236).

τις προσλαμβάνει ο ίδιος²⁴. Εδώ η διαμεσολάβηση είναι επιδιωκόμενη και αποκαλύπτει ότι παράπλευρα στη γενική ιστορία, υπάρχουν προσωπικές εσωτερικές εμπειρίες που την προσλαμβάνουν κατά μοναδικό κάθε φορά τρόπο. Αυτή η πολλαπλότητα αντικειμενικοποιεί ακόμα περισσότερο την ιστορική αξίωση, αν κάνουμε την παραδοχή ότι πέρα από το πνεύμα της εποχής, υπάρχει ένα ψηφιδωτό μεμονωμένων και αντιφατικών μεταξύ τους εμπειριών που δύσκολα συμφιλιώνεται με τη γενική ιστορία.

Το γεγονός της αυτονόμησης της λογοτεχνίας (αν δεν υπολάβουμε αυτή την αυτονόμηση αυστηρά ως έναν αισθητικό φορμαλισμό) και της πρόσληψης ή παρουσίασης των ιστορικών συμβάντων από τα λογοτεχνικά έργα, προκαλεί έναν αναδιπλασιασμό. Η λογοτεχνική αναπαράσταση ιστορικών θεμάτων, συγκροτεί μια *λογοτεχνική ιστορία* που τίθεται παράπλευρα στη γενική ιστορία. Μεταξύ τους έχουν μια σχέση έντασης αλλά και αλληλοεπικάλυψης. Αυτή ακριβώς η απόκλιση λογοτεχνικής και γενικής ιστορίας είναι που δίνει στη λογοτεχνία έναν ηθικοπλαστικό χαρακτήρα, μια κίνηση προς το μέλλον μέσω της ερμηνευτικής ανάπλασης του πραγματικού. Έτσι μας λέει ο Hans Robert Jauss:

Το κενό μεταξύ ιστορίας και λογοτεχνίας, μεταξύ αισθητικής και ιστορικής γνώσης, μπορεί να γεφυρωθεί εάν η λογοτεχνική ιστορία δεν περιγράφει απλώς τη γενική ιστορία στις αναπαραστάσεις στα έργα της ακόμα μια φορά, αλλά όταν ανακαλύπτει κατά τη διάρκεια της λογοτεχνικής εξέλιξης αυτή την καταλλήλως κοινωνικά διαμορφωτική λειτουργία που ανήκει στη λογοτεχνία καθώς συναγωνίζεται με τις άλλες τέχνες και τις κοινωνικές δυνάμεις προς την απελευθέρωση της ανθρωπότητας από τα φυσικά, θρησκευτικά και κοινωνικά της δεσμά.

(Jauss 1970, 37)

Αλλά θα θέσουμε ακόμη μια φορά το ερώτημα της ιστορικότητας, που θα επέτρεπε να θεωρήσουμε τη λογοτεχνία ως το καταλληλότερο μέσο που μπορεί να μας εξασφαλίσει τη διάνοιξη σε ιστορικές εμπειρίες που διαφορετικά θα έμεναν ανεξιχνίαστες. Ποια είναι λοιπόν αυτή η έννοια της ιστορικότητας που προσιδιάζει στη λογοτεχνία;

Αν θα πρέπει να διακρίνουμε μεταξύ γενικής και λογοτεχνικής ιστορίας, ως δύο διαφορετικών αξιώσεων ιστορικότητας, τότε για να απαντήσουμε στο ερώτημα, θα προστρέξουμε στην έννοια του *χρονότοπου* όπως αυτή καθιερώθηκε από τον Mikhail Bakhtin. Για τον Bakhtin η ίδια η

²⁴ Ο Erich Auerbach ισχυρίζεται ότι είναι δόκιμο να αντιμετωπίζουμε ένα λογοτεχνικό έργο ως πηγή ιστορικής μαρτυρίας, όχι ως αδιαμεσολάβητη αναπαράσταση των γεγονότων, αλλά ως βίωση του ιστορικού περιβάλλοντος από τον συγγραφέα. Βλέπε Erich Auerbach. *Μίμησης: Η Εικόνα της Πραγματικότητας στην Δυτική Λογοτεχνία* (Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2005).

ιστορική διαδικασία δεν μπορεί να γίνει κατανοητή ως απολύτως ομογενοποιημένη. Αντιθέτως, η ιστορικότητα εκδηλώνεται πάντα ως μια συναρμογή τοπικών και χρονικών χαρακτηριστικών, τα οποία καλύπτουν ένα μέρος του συνολικού ιστορικού χρόνου. Ο χρονότοπος -ή καλύτερα οι χρονότοποι- ανθίστανται στη ενσωμάτωσή τους σε μια γενική ιστορική αφήγηση. Επιπλέον, ο χρονότοπος, κατά Bakhtin, είναι μια γενική ιστορική αρχή που μπορεί να έχει εφαρμογή οπουδήποτε. Ο λογοτεχνικός χρονότοπος λοιπόν είναι η αναπαράσταση και αντανάκλαση της ιστορίας (ευρύτερων χρονοτόπων) εντός της λογοτεχνίας:

Όλα τα αφηρημένα στοιχεία του μυθιστορήματος -φιλοσοφικές και κοινωνιολογικές γενικεύσεις, ιδέες, αναλύσεις αιτίου-αποτελέσματος, έλκονται από τον χρονότοπο και μέσω αυτού παίρνουν σάρκα και οστά, επιτρέποντας στην φανταστική δύναμη της τέχνης να κάνει τη δουλειά της. Τέτοια είναι η αναπαραστατική σημασία του χρονότοπου.

(Bakhtin 1981, 250)

Ο Bakhtin εφιστά την προσοχή μας στο ότι ο λογοτεχνικός χρονότοπος δεν πρέπει να συνταυτίζεται με τον πραγματικό ιστορικό χρόνο, αλλά ούτε να αντιμετωπίζεται ως απόλυτα αποκομμένος. Η διάκριση μεταξύ τους είναι θεμιτή στο βαθμό που εξακολουθούν να επικοινωνούν μεταξύ τους, να διατηρούν μια διαλογική συσχέτιση. Η ιδιαιτερότητα των λογοτεχνικών χρονοτόπων, που τους διακρίνει από την ιστορία, συνίσταται στο ότι ο χώρος της μυθοπλασίας με την υποθετική δομή του, επιτρέπει την υπέρθεση και συνύπαρξη μια σειράς ετερογενών και διαφορετικών χρονοτόπων:

Εντός των ορίων ενός μόνο έργου και εντός της συνολικής λογοτεχνικής παραγωγής ενός μόνου συγγραφέα, μπορεί να παρατηρήσουμε έναν αριθμό από διαφορετικούς χρονότοπους και σύνθετες αλληλεπιδράσεις μεταξύ τους, που σχετίζονται με το έργο ενός συγγραφέα, επιπλέον είναι συχνό φαινόμενο ένας από αυτούς τους χρονότοπους να επικρατεί ή να κυριαρχεί στους άλλους [...]. Οι χρονότοποι αμοιβαία συμπεριλαμβανόμενοι, συνυπάρχουν, μπορεί να είναι συνδεδεμένοι, να αντικαθιστούν ή να αντιτίθενται ο ένας στον άλλον, να συνιστά ο ένας αντίφαση του άλλου ή να βρίσκονται σε ακόμα πιο σύνθετες συσχετίσεις.

(Bakhtin 1981, 252)

Αυτή η συνθετότητα των χρονοτόπων, κατά τον Hayden White, πόρρω απέχει από το να συνιστά τεκμήριο υστέρησης της λογοτεχνίας. Ο White ισχυρίζεται ότι η έννοια του χρονότοπου είναι εξαιρετικά χρήσιμη στο βαθμό που καταλαμβάνει μια ενδιάμεση θέση ανάμεσα στο γενικό, δηλαδή, το ιστορικό *Zeitgeist* (πνεύμα) της εποχής και στο ειδικό, δηλαδή ένα ιστορικό «περιβάλλον» (*milieu*) που απλώς επέχει θέση ιστορικού συγκεκριμένου που βρίσκεται στο

παρασκήνιο της λογοτεχνικής πλοκής. Το ότι οφείλουμε να διακρίνουμε μεταξύ ιστορικής περιόδου και λογοτεχνικού χρονότοπου έχει μεγάλη επιστημολογική αξία καθώς:

Η έννοια του χρονότοπου στρέφει την προσοχή στις ψυχολογικές, κοινωνικές, ηθικές και αισθητικές, πολιτικές, οικονομικές, και επιστημολογικές *αμφιθυμίες* μιας εποχής [...] Η ιστορία δεν εξηγεί μόνο το ανεξήγητο, εξηγεί γιατί οτιδήποτε φαίνεται να έχει εξηγηθεί, δεν έχει εξηγηθεί ποτέ *επαρκώς*.

(White 2015, 82-85)

Αυτό το στοιχείο της παρουσίασης της αμφιθυμίας, είναι ιδιαιτέρως σημαντικό για την στόχευση της διατριβής, καθώς μας επιτρέπει να προβληματοποιήσουμε ορισμένες, κατά τα φαινόμενα, στέρρες ταξινομήσεις και παραδοχές, όπως τις φιλοσοφικές συνεπαγωγές που απορρέουν από το διάζευγμα Μοντέρνου-Μεταμοντέρνου, τις οποίες θα εξετάσουμε ενδελεχώς στο επόμενο κεφάλαιο.

Ένα άλλο ζήτημα που εγείρεται και οφείλουμε σε αυτό το σημείο να το παρεμβάλουμε, είναι αυτό της χρονικής απόστασης μεταξύ της συγγραφής και της ερμηνείας ενός λογοτεχνικού έργου. Στην περίπτωση που μεσολαβεί ένα εύλογο χρονικό διάστημα μεταξύ των δύο, είναι δυνατό για τον ερμηνευτή/κριτικό να αποτινάξει τις προκαταλήψεις του, έτσι ώστε να εισέλθει στο λογοτεχνικό σύμπαν και να αντλήσει συμπεράσματα με όρους συγχρονίας ως προς τον τρόπο προσέγγισης του συγγραφέα και της ιστορικής εποχής του; Οικειοποιούμενοι τις παραδοχές της φιλοσοφικής ερμηνευτικής διατεινόμαστε πως όχι.

Το έργο, όπως υποστηρίζαμε, δε φέρει μέσα του μια άχρονη αλήθεια. Αλλά, επιπλέον, είναι δύσκολο για κάποιον να παραβλέψει την χρονική απόσταση που μεσολαβεί μεταξύ συγγραφής και ερμηνείας, να αγνοήσει τις δικές του προσλαμβάνουσες και προκαταλήψεις για να υποδεχθεί με αντικειμενικότητα το ιστορικό συγκείμενο που παρουσιάζεται εντός του. Εδώ η προκατάληψη δεν έχει απαραίτητα αρνητικές συνδηλώσεις. Αντιθέτως, αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση κάθε ερμηνευτικής προσπάθειας. Ο Gadamer, αντλώντας από την υπαρκτική αναλυτική του Heidegger, τονίζει ακριβώς αυτό:

Οι προκαταλήψεις και τα προδιαμορφωμένα νοήματα που καταλαμβάνουν τη συνείδηση του ερμηνευτή δε βρίσκονται ελεύθερα στη διάθεσή του. Δεν μπορεί να διαχωρίσει εκ των προτέρων τις παραγωγικές προκαταλήψεις που διευκολύνουν την κατανόηση από τις προκαταλήψεις που την παρακωλύουν και οδηγούν σε παρανοήσεις... Αλλά αυτό σημαίνει ότι πρέπει να ανέλθει στο προσκήνιο ό,τι ξεμένει στην περιφέρεια της παρελθούσας Ερμηνευτικής: τη χρονική απόσταση και τη σημασία της για την κατανόηση...υποδηλώνει μια αξεπέραστη διαφορά μεταξύ του

ερμηνευτή και του συγγραφέα που δημιουργείται από την ιστορική απόσταση. Κάθε εποχή οφείλει να κατανοεί ένα μεταδιδόμενο κείμενο με το δικό της τρόπο.

(Gadamer 2004, 295-296)

Αν, επομένως, υπάρχει ένα αγεφύρωτο χάσμα μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, τότε μήπως οδηγούμαστε από την ιστορική ανασκευή προς την αυθαιρεσία της ερμηνείας; Μπορούμε να οικειοποιούμαστε ένα κείμενο κατά το δοκούν αδιαφορώντας για το ιστορικό υπόβαθρό του; Ορισμένοι θεωρητικοί όπως οι David Bleich και Stanley Fish στράφηκαν προς αυτή την κατεύθυνση, υποστηρίζοντας ότι ο ερμηνευτικός αναχρονισμός καθίσταται αναπόφευκτος. Από την άλλη μεριά, ο Gadamer και ο μαθητής του Hans Robert Jauss, υιοθετούν μια πιο μετριοπαθή προσέγγιση υποστηρίζοντας ότι το ερμηνευτικό αποτέλεσμα προκύπτει μέσα από ένα διάλογο παρόντος-παραελθόντος.

Η έννοια κλειδί σε αυτό το σχήμα που επιτρέπει την άρθρωση ενός ενδιαμέσου χώρου που διαμεσολαβεί δύο χρονικά διαστήματα είναι αυτή του *ορίζοντα*. Ο ορίζοντας υποδηλώνει την περατότητα του ερμηνευτικού βλέμματος, το οποίο αναπόδραστα προσκρούει στα όρια της εποχής του. Ωστόσο, το εύρος της ορατότητας δεν είναι ποτέ σταθερό. Η (χρονική) κίνηση του βλέμματος πάντοτε μεταθέτει και τα όρια του ορίζοντα και αυτό προϋποθέτει ότι ταυτόχρονα η ερμηνευτική ματιά αποσύρει την εστίασή της από το προηγούμενο σημείο στο οποίο ήταν αγκυρωμένη. Αντίστοιχα υπάρχει και ο ιστορικός και νοηματικός ορίζοντας του έργου, ο οποίος είναι η ετερότητα, η ξενότητα την οποία καλείται να υπολάβει εκ νέου ο ερμηνευτής. Η συγχώνευση των άνωθεν οριζόντων (η οποία ωστόσο δεν νοείται εγελιανά, δεν αίρονται οι μεταξύ τους αντιθέσεις εντασσόμενοι σε έναν τρίτο ορίζοντα που αντιπροσωπεύει την παντοτινή λύση της ερμηνευτικής προσπάθειας) μέσω του διαλόγου είναι και το ζητούμενο. Παραθέτουμε ένα εκτενές απόσπασμα από τον Hans Robert Jauss που συνοψίζει αυτή τη λογική:

Η ανακατασκευή του ορίζοντα των προσδοκιών, υπό το καθεστώς του οποίου ένα έργο δημιουργήθηκε και έγινε καταληπτό κατά το παρελθόν, επιτρέπει σε κάποιον από την άλλη μεριά να θέσει ερωτήματα απέναντι στα οποία το έργο έδωσε απαντήσεις και έτσι να ανακαλύψει πως ο σύγχρονος αναγνώστης θα μπορούσε να δει και να κατανοήσει το έργο. Αυτή η προσέγγιση διορθώνει τις ως επί το πλείστον παραγνωρισμένες νόρμες μιας κλασικής ή μοντέρνας κατανόησης της τέχνης και αποφεύγει την κυκλική προσφυγή σε ένα «πνεύμα της εποχής». Φανερώνει την ερμηνευτική διαφορά μεταξύ μιας περασμένης και μιας τωρινής κατανόησης ενός έργου, καθιστά συνειδητή την ιστορία της πρόσληψής του που διαμεσολαβεί τις δύο θέσεις. Έτσι θέτει υπό αμφισβήτηση, ως πλατωνικό δόγμα της φιλολογικής μεταφυσικής, τις φαινομενικά αυτονόητες διακηρύξεις ότι σε ένα λογοτεχνικό κείμενο η λογοτεχνία είναι

διαρκώς παρούσα, και ότι το αντικειμενικό νόημα, καθορισμένο άπαξ και διά παντός, είναι διαρκώς άμεσα προσβάσιμο στον ερμηνευτή.

(Jauss 1970, 18-19)

Το έργο λοιπόν δεν φέρει ένα εγγενές νόημα, αλλά είναι και η επίδρασή του την οποία οφείλουμε να λάβουμε υπόψη, καθώς ένα έργο είναι ταυτόχρονα και οι ερμηνείες του. Τα μυθιστορήματα που θα αναλύσουμε προσφέρουν το ιστορικό τους νόημα, μόνο στο βαθμό που αυτό διαθλάται στα ερωτήματα που εμείς θα τους υποβάλουμε μέσω από τον δικό μας, ιδιαίτερο, αξιακό, πολιτισμικό και ιστορικό ορίζοντα. Μόνο σε ένα τέτοιο πλαίσιο νομιμοποιείται να διαβάζουμε μαζί, παραδείγματος χάριν, τον Mann με τον Merleau-Ponty. Μια ερμηνευτική προσπάθεια που προσκολλάται επίμονα στην χρονολογική ακολουθία, αν δεν απέκλειε, τουλάχιστον θα έκρινε ως ύποπτη μια τέτοια απόπειρα, καθώς σε αυτή ενδημεί ο κίνδυνος μιας ιστορικής *μεταθέωσης*.

Ο Ivan Jablonka, στο *Η Ιστορία είναι μια Σύγχρονη Λογοτεχνία* επιστρά την προσοχή στο ότι μια χοντροκομμένη αντίθεση μεταξύ μυθοπλαστικού και γεγονοτολογικού, αδυνατεί να αποδώσει την πραγματική περιπλοκότητα της μεταξύ τους σχέσης. Υποστηρίζει λοιπόν, ότι μάλλον υπάρχουν ενδείξεις και όχι αποδείξεις «μυθοπλαστικότητας» (Jablonka 2017, 265-267), από όπου τεκμαίρει ότι δεν είναι όλα τα μυθιστορήματα το ίδιο μυθοπλαστικά, και ίσως θα ήταν δόκιμη μια διάκριση μεταξύ αναφορικής και μη-αναφορικής λογοτεχνίας (2017, 277). Παραθέτουμε, κλείνοντας μια προβοκατόρικη διατύπωση η οποία, φαινομενικά προσπερνά τελείως την αξίωση επιστημονικότητας εκ μέρους του ιστορικού, για να υπερτονίσει τη σημασία τού να αντιμετωπίζουμε το μυθιστόρημα και ως ιστορικό τεκμήριο:

Όσον αφορά την κατανόηση της πραγματικότητας (παρούσας ή παρελθούσας, ατομικής ή συλλογικής), το πιο διαφωτιστικό κείμενο είναι αυτό που περιέχει περισσότερο συλλογισμό. Γι' αυτό και είναι προτιμότερο να διαβάσουμε ένα καλό μυθιστόρημα παρά ένα κακό βιβλίο ιστορίας [...]

(Jablonka 2017, 273)

Φιλοσοφία και Λογοτεχνία

Στο προηγούμενο κεφάλαιο επιχειρήσαμε να εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο, κατά τη γνώμη μας, ένα λογοτεχνικό κείμενο μπορεί να αποτελέσει ιστορικό τεκμήριο της εποχής του. Ενάντια σε μια φορμαλιστική αισθητική θεώρηση, υποστηρίξαμε ότι πράγματι αυτό είναι δυνατό, ωστόσο με έναν τρόπο διαφορετικό από αυτόν της ιστοριογραφίας. Ακριβώς η απαλλαγή από την ανάγκη πιστότητας στα γεγονότα, δίνει σε ένα λογοτεχνικό κείμενο, μέσω της φαντασιακής του λειτουργίας, τη δυνατότητα να εξετάσει την εσωτερική εμπειρία, τον υποκειμενικό τρόπο πρόσληψης της ιστορικής πραγματικότητας. Επομένως αποτελεί προνομιακό πεδίο για την ύφανση μιας γνωσιολογίας του συγκεκριμένου, του βιωματικού, στοιχείων που αντιστέκονται στην ένταξη σε ένα συστηματικό λογισμό που διέπεται από ένα πνεύμα αφαίρεσης (για εμάς το πως οι χαρακτήρες των μυθιστορημάτων αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους).

Ωστόσο, καταλήξαμε ότι αυτό δε σημαίνει ότι μπορούμε να αντιμετωπίσουμε ένα λογοτεχνικό κείμενο ως πιστή αναπαράσταση του εσωτερικού κόσμου, με τον τρόπο που η ιστορία διατείνεται ότι αναπαριστά πιστά τα γεγονότα. Αν νοήσουμε το λογοτεχνικό έργο ως διαδικασία παραγωγής νοήματος, τότε ενάντια σε μια ερμηνευτική του βάθους, προκύπτει ότι το έργο διατηρείται μόνο αναμορφωμένο από την εκάστοτε ερμηνευτική προσπάθεια που το αναλαμβάνει εκ νέου. Αυτό σημαίνει ότι το ιστορικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει, μπορεί να ιδωθεί μόνο από τη σκοπιά του παρόντος και του τρόπου με τον οποίο μια ερμηνευτική προσπάθεια καταφεύγει στο παρελθόν, το επανιδιοποιείται προσπαθώντας να κατανοήσει το παρόν. Η επανενεργοποίηση του παρελθόντος ως κάτι αλλότριου που ξαναζωντανεύει ερμηνευτικά, προκαλεί με τη σειρά του έναν αναστοχασμό για το παρόν. Η λογοτεχνία ως φαντασιακή αφήγηση, αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο ως ενός σημείου κατασκευάζουμε φαντασιακά το ίδιο το πραγματικό. Επιτελεί, δηλαδή μια κριτική λειτουργία, που διευκολύνει το στοχασμό γύρω από το εν δυνάμει και όχι το εν ενεργεία, από τις δυνατότητες, συχνά αφανείς, που είναι επίσης συγκροτητικές του πραγματικού.

Η σχέση λογοτεχνίας-ιστορίας, συνιστά ένα απαραίτητο διάβημα για το πέρασμα στον κατεξοχήν επιστημολογικό προβληματισμό της διατριβής, δηλαδή τη σχέση λογοτεχνίας και φιλοσοφίας με άξονα τη θεματική της υποκειμενικότητας. Μια απουσία επισήμανσης της ιστορικότητας τόσο των φιλοσοφικών εννοιών όσο και των λογοτεχνικών μορφών και ιδεών, θα οδηγούσε σε μια στατική σύλληψη αυτής της σχέσης, την οποία προσπαθούμε να αποφύγουμε.

Θέτουμε ξανά λοιπόν το ερώτημα. Μπορούμε να εντοπίσουμε ένα στοχασμό εντός των λογοτεχνικών κειμένων ο οποίος προσομοιάζει με τη φιλοσοφική μέθοδο και, αν ναι, υπό ποιους όρους; Αν όντως υπάρχει, πόσο ιδιότυπος είναι και πως ακριβώς συγκροτείται; Ποιες είναι οι ιδιαιτερότητές του και πώς δύναται, αντιστικτικά, να οδηγήσει σε έναν φιλοσοφικό αναστοχασμό για την ίδια τη φιλοσοφία;

Φιλοσοφία εναντίον Λογοτεχνίας

Εκκινούμε εδώ με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο ξεκινήσαμε αναφορικά με το ζήτημα της ιστορίας. Ο Pierre Macherey επισημαίνει την πρόσφατη ρητή διάκριση μεταξύ φιλοσοφίας και λογοτεχνίας:

Η φιλοσοφία και η λογοτεχνία είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένες. Τουλάχιστον ήταν μέχρι η ιστορία να καθιερώσει μια επίσημη διάκριση μεταξύ των δύο. Αυτό συνέβη κατά το τέλος του 18^{ου} αιώνα όταν ο όρος «λογοτεχνία» άρχισε να χρησιμοποιείται με το σημερινό του νόημα.

(Macherey 1995, 3)

Ωστόσο η διάκριση αυτή υπάρχει, όχι ρητά εκπεφρασμένη, από την έναρξη της εμφάνισης του φιλοσοφικού λόγου. Ο Πλάτωνας θεμελιώνει το φιλοσοφικό του σύστημα γύρω από την αποκλήρυξη της αξίωσης του ποιητικού λόγου να εκφράσει σκέψη με έναν τρόπο ανάλογο της φιλοσοφίας. Οι αισθητικές ιδέες δεν έχουν καμιά γνωσιολογική αξίωση, και μάλιστα η ψευδαισθησιακή τους υπόσταση αποκαλύπτεται από το γεγονός ότι αποτελούν έναν μιμητικό αναδιπλασιασμό του πεδίου της εμπειρίας, που για τον Πλάτωνα υπολείπεται του χώρου των Ιδεών. Μόνο η Ιδέα έχει ένα γενικό χαρακτήρα, μπορεί μέσω μιας αφαιρετικής ικανότητας να αγκαλιάσει το πραγματικό. Λίγο πολύ, με διαφορετικό τρόπο και ένταση, εδώ καθιερώνεται μια διαχρονική διαμάχη φιλοσοφίας και λογοτεχνίας αναφορικά με την σκόπευση τους και τη γνωσιολογική τους δύναμη. Ωστόσο αυτή η στάση απωθεί, αποκρύπτει μια πρωταρχική αμοιβαία συσχέτιση μεταξύ τους. Ο Richard Shusterman λέει για αυτή την παράξενη συσχέτιση, πηγή εντάσεων και διαμαχών:

Το να αναθέσει κανείς στη φιλοσοφία το προνόμιο του ορισμού της λογοτεχνίας, αλλά ταυτόχρονα να αναγνωρίζει ότι η λογοτεχνία είναι το ευρύτερο γένος που απαιτείται για τον ορισμό της φιλοσοφίας ως ένα από τα είδη του, υπονοεί μια προβληματική κυκλικότητα. Ακόμα και αν η κυκλικότητα αυτή μπορεί να αποφευχθεί, η φιλοσοφία φαίνεται υποχρεωμένη να παραχωρήσει στη λογοτεχνία το κύρος μιας γενικής πρωταρχικότητας, στην οποία η φιλοσοφία είναι ένα υπαγόμενο είδος. Αυτή η παραχώρηση είναι κάτι για το οποίο οι φιλόσοφοι σπανίως χαίρονται να δίνουν, από τη στιγμή που η φιλοσοφία πρωτίστως αναδύθηκε ως κυριαρχική δύναμη στην Αρχαία Ελλάδα μέσα

από τον αγώνα της να διαβεβαιώσει την ανωτερότητα της απέναντι στην ποίηση και τη ρητορική, όχι μόνο στο να παρέχει αλήθεια για τη διαγωγή της ζωής (όπως ισχυρίστηκε ο Πλάτωνας στο Συμπόσιο), αλλά και για την αναγνώριση του υψηλότερου είδους ομορφιάς και ευτυχίας.

(Hagberg & Jost 2010, 7-8)

Το ότι στη γενεαλογία της φιλοσοφίας, πλήθος φιλοσόφων μετέλθαν καλολογικών στοιχείων γραφής και αφηγηματικών τεχνικών για να παρουσιάσουν τα συστήματά τους είναι κάτι φανερό. Ίσως χαρακτηριστικότερο παράδειγμα να είναι ο ίδιος ο Πλάτωνας με τους διαλόγους του. Από την αρχή τους λοιπόν, λογοτεχνία και φιλοσοφία είναι άμεσα διαπλεκόμενες. Ωστόσο, το ζήτημα που θα μας απασχολήσει είναι το αντίθετο, όχι η λογοτεχνία εντός της φιλοσοφίας αλλά η φιλοσοφία εντός της λογοτεχνίας και αυτό είναι αρκετά πιο δύσκολο για να εξακριβωθεί.

Πριν, όμως, δούμε με ποιον τρόπο εκδιπλώνεται ο όποιος λογοτεχνικός στοχασμός, θα πρέπει να επιμείνουμε στην ιστορικότητα αυτής της σχέσης. Η όποια διάκριση δε δίνεται άπαξ και δια παντός, αντίθετα συνιστά ένα ζητούμενο γύρω από το οποίο προκύπτει η εκάστοτε οριοθέτηση των δύο πεδίων. Έτσι:

...ο διαχωρισμός που αντιδιαστέλλει τα λεγόμενα «φιλοσοφικά» κείμενα προς τα λεγόμενα «λογοτεχνικά» κείμενα φαίνεται λίαν τεχνητός (πρόκειται για ένα ιστορικό κατασκεύασμα που υποστασιοποιήθηκε). Θα μπορούσε έτσι η λογοτεχνία και η φιλοσοφία, θεωρημένες στο επίπεδο των συγκεκριμένων παραγωγών τους, τουτέστιν πέραν κάθε ουσιοκρατικής προοπτικής, να διατηρούν στενότερες και πιο πολύπλοκες σχέσεις απ' όσο φαίνεται αρχικά, όταν δηλαδή τις αντιμετωπίζει κανείς ως συγκροτημένες και παγιωμένες οντότητες.

(Sabot 2017, 103)

Τα κοινά σημεία

Αν προσωρινά παραμερίσουμε το γεγονός της ιστορικής μεταβλητότητας, θα εντοπίσουμε ένα κοινό σημείο που είναι ο καθοριστικός παράγοντας της οριοθέτησης μεταξύ των δύο. Αυτό είναι η σχέση που διατηρούν έναντι της πραγματικότητας. Αξίωση της Φιλοσοφίας είναι η άρθρωση ενός λόγου ο οποίος με συνέπεια καταγράφει και οριοθετεί την πραγματικότητα. Αυτή η αξίωση στη λογοτεχνία αναστέλλεται -η τουλάχιστον περιορίζεται- από την αισθητική της διάσταση και από το μυθοπλασιακό της χαρακτήρα. Αυτή ακριβώς η διάκριση δίνει στη φιλοσοφία τον καθολικό, αφαιρετικό της χαρακτήρα. Από την άλλη όμως, το μυθοπλαστικό σύμπαν, αποδεσμευμένο από αυτήν την απαίτηση καθολικότητας αποτελεί προνομιακό πεδίο εξέτασης του επιμέρους, του συγκεκριμένου, της εξαίρεσης, στοιχείων που είναι είτε ήσσονος σημασίας στα

φιλοσοφικά συστήματα είτε είναι πλήρως παραγνωρισμένα. Τι σημαίνει αυτό όμως για το λογοτεχνικό στοχασμό;

Σημαίνει ότι η ειδική σχέση της λογοτεχνίας με την αλήθεια, που απορρέει από το ελεύθερο παιχνίδι των μορφών της και των διάφορων τροπικότητων των εκφορών της που είναι χαρακτηριστικά παιγνιώδεις και άσκοπες, είναι χαρακτηριστικά κριτική...Με αυτόν τον τρόπο η λογοτεχνική φιλοσοφία- και αυτή φαίνεται να είναι η θεμελιώδης διδαχή της- αποκαλύπτει επίσης τον αδιαχώριστο σύνδεσμο μεταξύ αλήθειας και ιστορίας. Ο προβληματικός στοχασμός που διαπερνά όλα τα λογοτεχνικά κείμενα είναι σαν τη φιλοσοφική συνείδηση μιας ιστορικής περιόδου. Ο ρόλος της λογοτεχνίας να λέει τι σκέφτεται μια εποχή για τον εαυτό της.

(Macherey 1995, 234)

Και εδώ θα πρέπει να τονίσουμε ότι αυτή η διάκριση είναι σχηματική. Πρέπει να τη συλλάβουμε στη πληθυντικότητα, στην εντασιακότητα και στις παραλλαγές της, για να καταλάβουμε τι πραγματικά συμβαίνει. Από τη μια, ορισμένα λογοτεχνικά κείμενα του 19^{ου} αιώνα, ιδιαίτερα το ρεύμα του ρεαλισμού, αξιώνουν μια πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας. Από την άλλη, το φιλοσοφικό ρεύμα της Φαινομενολογίας διακηρύττει την κριτική του στη φιλοσοφική παραδοσιακή σκέψη και την εστίασή του στο βίωμα και το συγκεκριμένο. Ωστόσο, η πολυπλοκότητα του ζητήματος είναι ακόμα πιο βαθιά. Διότι, η μεν διακήρυξη της έμφασης στο συγκεκριμένο γίνεται μέσω του διασκεπτικού φιλοσοφικού Λόγου, η δε αξίωση αληθοφάνειας της λογοτεχνίας μετέρχεται αναπόδραστα μεταφορικών μέσων που την αποστερεοποιούν, καθιστώντας εμφανές ότι το μυθιστόρημα δεν συνιστά πρόσφορο έδαφος για την ανάδειξη μιας απαίτησης για καθολικότητα.

Η ρευστοποίηση των άλλοτε αυστηρών οριοθετήσεων που συντελείται ιδιαίτερα κατά τον 20^ο αιώνα, από διακριτές μεταξύ τους θεωρητικές αφετηρίες, θα φτάσει εντέλει στη λογική απόληξή της, δηλαδή την εξαγγελία περί της αδυναμίας διάκρισης μεταξύ των δύο πεδίων. Η μεταστρουκτουραλιστική θεωρία και ιδιαίτερα η αποδομητική θεωρία (*Deconstruction*) υιοθετεί αυτή την ανάμειξη, διότι η λογοτεχνία δε θεωρείται παρασιτική. Απεναντίας, διαβάζοντας τη φιλοσοφία ως λογοτεχνικό γένος, δεν αγνοούνται στοιχεία που μοιάζουν κοινότοπα ή τροπολογικές δυνατότητες προς όφελος ενός συγκεκριμένου είδους επιχειρημάτων. Τούτο δε σημαίνει ότι η ανάλυση της φιλοσοφίας προϋποθέτει την πρωτοκαθεδρία της λογοτεχνίας, ούτε ότι εξαλείφονται οι διαφορές μεταξύ λογοτεχνίας και φιλοσοφίας. Το γεγονός ότι η αποδόμηση υπερασπίζεται μια αρχι-λογοτεχνία, σημαίνει ότι επανεγγράφεται η διάκριση στο εσωτερικό μιας γενικής κειμενικότητας ώστε να ενισχύεται η λογοτεχνική ανάγνωση φιλοσοφικών κειμένων και

το αντίστροφο. Για τον Derrida, η συνύφανση λογοτεχνίας-φιλοσοφίας απορρέει από μια απορητική στάση αναφορικά με κάθε προσπάθεια οριοθέτησης, επειδή η ίδια η λογοτεχνία υπερβαίνει κάθε ορισμό. Για αυτό ο Derrida εκφράζει ρητά ότι ο ιδανικός τρόπος του γράφειν θα ήταν ένας νέος τύπος γραφής, ο οποίος δε θα ανάγεται είτε στον ένα είτε στον άλλο πόλο:

Ακόμη και τώρα, και πιο απελπισμένα από ποτέ, ονειρεύομαι μια γραφή που δε θα είναι ούτε φιλοσοφία ούτε λογοτεχνία, που δε θα ρυπαίνεται είτε από τη μια είτε από την άλλη, ενώ ακόμα θα διατηρεί – δεν έχω καμία επιθυμία να το εγκαταλείψω αυτό- τη μνήμη της φιλοσοφίας ή της λογοτεχνίας²⁵.

(Derrida 1992, 73)

Η φιλοσοφική ιδιοποίηση της λογοτεχνίας

Παρόλα αυτά, συνολικά η δεσπόζουσα αντιμετώπιση είναι η ιδιοποίηση της λογοτεχνίας από τους φιλοσόφους για να την χρησιμοποιήσουν προς ίδιον όφελος και επομένως προκαταλαμβάνοντας το ζητούμενο (τον εντοπισμό της φιλοσοφίας εντός της λογοτεχνίας). Εμφατικά αυτή τη διαδικασία αποτυπώνει το φιλοσοφικό σύστημα του Hegel, ωστόσο και άλλοι φιλόσοφοι που εναντιώνονται απέναντι στη θεωρησιακή φιλοσοφία, δε παύουν να χρησιμοποιούν τη λογοτεχνία ως όχημα επιβεβαίωσης των ιδεών τους²⁶. Οδηγούμαστε έτσι «σε μια αναστοχαστική ιδιοποίηση της λογοτεχνίας και των κειμένων της, τα οποία περνάνε έτσι εξολοκλήρου από την πλευρά του φιλοσοφικού λόγου όπου θεωρείται ότι διατυπώνει την αλήθεια τους» (Sabot 2017, 168). Υπό αυτό το πρίσμα, το φιλοσοφικό κείμενο υποτάσσεται σε μια έξωθεν προερχόμενη ματιά η οποία αποφαίνεται για την έσχατη σημασία του. Στην πραγματικότητα όμως, αυτό που συμβαίνει, είναι σε κάθε περίπτωση μια κατά το δοκούν μεταχείριση της λογοτεχνίας, που παρότι είναι συχνά παραγωγική και πιστή στο κείμενο, αναπόφευκτα, καταλήγει να περιορίζει το νοηματικό περιεχόμενό της.

²⁵ Ο Derrida φτάνει κοντύτερα σε κάτι τέτοιο, στο έργο του *Glas* (1974), ίσως το πιο πειραματικό του από άποψη φόρμας. Διαχωρίζοντας το βιβλίο σε δύο στήλες, μια αφιερωμένη στη Φιλοσοφία (Hegel) και μια στη Λογοτεχνία (Genet), δημιουργεί ένα φιλοσοφικό και λογοτεχνικό κολλάζ το οποίο αποδομεί τις στέρεες προκειμένες των χώρων της λογοτεχνίας και της φιλοσοφίας. Ωστόσο, το ότι κάτι τέτοιο επιτυγχάνεται μέσω των αντιστιτικών επιδράσεων μεταξύ των δύο στηλών, επιβεβαιώνει το απραγματοποίητο της επιθυμίας του Derrida, δηλαδή το (αδύνατο) ξεπέρασμα της Λογοτεχνίας και της Φιλοσοφίας σε μια ανώτερη μορφή λόγου που θα συναρθρώνει και τις δύο.

²⁶ Το χαρακτηριστικό παράδειγμα φιλοσόφου που υποπίπτει σε αυτό το «ατόπημα», είναι για τον Sabot ο Gilles Deleuze, ο οποίος παρόλες τις διεισδυτικές αναγνώσεις του πλείστων μυθιστορημάτων, φαίνεται να μην σέβεται και να μην υποδέχεται τη σκέψη που ιδιάζει στα ίδια τα μυθιστορήματα, η οποία, πολλές φορές βρίσκεται σε διάσταση με τη κατεύθυνση στην οποία κινείται η σκέψη του.

Αυτή η ιδιοποίηση περιστελλεί την πολυσημία του κειμένου. Σε τι οφείλεται όμως αυτή; Η πολυσημία σαφώς αναδεικνύεται από μια εστίαση στο μέσο παρουσίας, στις γλωσσικές μορφές και όχι στο περιεχόμενο. Αλλά κατά πόσον είναι εφικτό να αποδεσμευτεί στη λογοτεχνική γλώσσα το νόημα από τον τρόπο εκφοράς;

Ήδη αναφερθήκαμε στη θέση του Derrida ως προς την εγγενή μεταφορικότητα της γλώσσας. Αυτή συνιστά το οντολογικό υπόβαθρο κάθε γλωσσικής κατασκευής. Ωστόσο ο Paul Ricoeur, προτείνει μια άλλη θεώρηση μερί μεταφοράς, η οποία δε στρέφεται απαραίτητως ενάντια σε αυτή του Derrida, αλλά λειτουργεί σε ένα άλλο επίπεδο. Και για τον Ricoeur η μεταφορά δεν έχει απλά έναν διακοσμητικό ρόλο στη γλώσσα, αλλά είναι δύναμη παραγωγής νοήματος. Αλλά, δεν είναι όλες οι μεταφορές οι ίδιες. Υπάρχουν μεταφορικοί τροπισμοί οι οποίοι από τη συνεχόμενη χρήση έχουν απωλέσει την αρχική δυναμική τους. Αντιθέτως, οι ζωντανές μεταφορές συνδράμουν στην αναζωογόνηση της σημασιολογικής δύναμης της γλώσσας (για αυτό το λόγο είναι και πολύσημες όντας μη παγιωμένες). Αναδεικνύεται λοιπόν μια ασυμμετρία μεταξύ φιλοσοφίας και λογοτεχνίας. Από τη μια, η θεωρησιακή φιλοσοφία μεταχειρίζεται νεκρές μεταφορές, που καταλήγουν μονοσήμαντες, αφετέρου, στη λογοτεχνία, ευδοκιμούν οι ζωντανές μεταφορές²⁷. Παρόλα αυτά, η αξίωση φιλαλήθειας δεν εξαφανίζεται εντός της λογοτεχνίας αλλά αλλάζει καθεστώς. Δεν νοείται με όρους αναλογίας αλλά με όρους ομοιότητας. Έτσι η Λογοτεχνία δεν κάνει σαφείς δηλώσεις αλλά μόνο συνδηλώσεις.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο φιλοσοφικός λόγος αποστρέφεται το καθεστώς της μεταφοράς και, προσεγγίζοντας ένα λογοτεχνικό κείμενο, επιχειρεί να απαλλαγεί από τις όποιες αμφισημίες, μεταγράφοντάς τες σε μια ρητή εννοιολογική δομή. Ωστόσο, το έργο του φιλοσόφου για τον Ricoeur, δεν πρέπει απαραίτητως να λειτουργεί με όρους επιβολής απέναντι σε ένα λογοτεχνικό έργο. Υπάρχει και μια άλλη δυνατότητα:

Κάθε ερμηνεία, στοχεύει στο να επαναποθετήσει το σημασιολογικό περίγραμμα που σχεδιάζει μια μεταφορική εκφορά λόγου εντός ενός διαθέσιμου ορίζοντα κατανόησης που μπορεί να τιθασευτεί εννοιολογικά. Αλλά η καταστροφή του μεταφορικού από το εννοιολογικό στις ορθολογικές ερμηνείες, δεν είναι το μόνο αποτέλεσμα αλληλεπίδρασης μεταξύ διαφορετικών τροπικότητων του Λόγου. Μπορεί κάποιος να φανταστεί έναν ερμηνευτικό κύκλο όπου η ερμηνεία θα συμμορφωνόταν τόσο με την ιδέα της έννοιας όσο και με τη συγκροτητική πρόθεση της

²⁷ Το αυστηρό και στέρεο διάζευγμα φιλοσοφία=νεκρή μεταφορά/λογοτεχνία=ζωντανή μεταφορά, προφανώς έχει έναν χαρακτήρα υπερβολής στην προσπάθεια του αποφανθεί για μία δεδομένη κατάσταση. Η ζωντανή μεταφορά υπάρχει εντός της φιλοσοφίας όπως και το αντίστροφο. Η διαφορά έγκειται στο βαθμό συχνότητας της εμφάνισης της ζωντανής μεταφοράς στα δύο πεδία.

εμπειρίας που επιζητά να εκφραστεί με μεταφορικό τρόπο. Η ερμηνεία είναι τότε ένας τρόπος του λόγου που λειτουργεί στο σταυροδρόμι δύο τομέων, του μεταφορικού και του κυριολεκτικού.

(Ricoeur 1977, 358)

Ποια είναι όμως η ρίζα της μεταφορικής λειτουργίας, η αιτία που κινητοποιεί τη λειτουργία της; Η απάντηση είναι η φαντασία. Η αυστηρή διάκριση φιλοσοφίας και λογοτεχνίας είναι απότοκο, δευτερογενής απόληξη, μιας προειλημμένης βεβαιότητας του νεωτερικού στοχασμού, αυτού της διάκρισης μεταξύ πραγματικού και φανταστικού. Ωστόσο, ο Wolfgang Iser, προτείνει μια τριαδική δομή και τοποθετεί τη μυθοπλασία στο ενδιάμεσο μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας. Αυτή δεν είναι ούτε αυστηρά το ένα, ούτε το άλλο, αποτελεί αντίθετα μια φαντασιακή απόκριση στο πραγματικό και η ερμηνεία, με τη σειρά της, επιχειρεί κάθε φορά να ακινητοποιεί τις φαντασιακές υποκαταστάσεις σε ένα σταθερό ερμηνευτικό πρόταγμα που μεταχειρίζεται συμβολικές και εννοιολογικές δομές:

Ακριβώς όπως το ενέργημα της μυθοπλασίας ξεπερνά την καθοριστικότητα του πραγματικού, εφοδιάζει το φαντασιακό με μια καθοριστικότητα που δεν θα είχε υπό άλλες συνθήκες. Κάνοντας αυτό, επιτρέπει στο φαντασιακό να αποκτήσει ένα ουσιώδες χαρακτηριστικό του πραγματικού, διότι η καθοριστικότητα είναι ένας ελάχιστος ορισμός της πραγματικότητας.

(Iser 1993, 3)

Προς ένα λογοτεχνικό σκέπτεσθαι

Όμως, παρόλη τη συμπλοκή, το ρήγμα εξακολουθεί να υφίσταται. Κάθε ερμηνευτική προσπάθεια επιχειρεί να το γεφυρώσει, μεταφράζοντάς το σε ένα νοηματικό όλο. Εντούτοις ο Iser εφιστά την προσοχή μας στο ότι, στην πραγματικότητα, η μυθοπλασία δεν είναι ακριβώς ένας ενδιάμεσος τύπος, παρότι διαχωρίζεται από το πραγματικό και το φαντασιακό, κλίνει ελαφρά προς το δεύτερο, διότι η συμβολική ερμηνεία προϋποθέτει την ύπαρξη του φαντασιακού.

Αυτό σημαίνει ότι μια φιλοσοφική ερμηνεία, που επιχειρεί να προσδώσει μια σημασιολογική νότα καθοριστικότητας στο λογοτεχνικό έργο, πέφτει στο κενό. Για τον Iser ο σκοπός της πρόσληψης οφείλει να είναι διαφορετικός:

Η πρόσληψη, από την άλλη πλευρά, δεν είναι πρωταρχικά μια εννοιολογική διαδικασία. Είναι μια διαδικασία βίωσης της φαντασιακής ολότητας που παράγει το κείμενο... Η πρόσληψη λοιπόν είναι ένα βήμα πιο κοντά στο φαντασιακό από την ερμηνεία... μια έκφραση του φαντασιακού που ο κωδικοποιημένος (φιλοσοφικός) λόγος μπορεί να φέρει στο φως μόνο προστρέχοντας σε μεταφορικές προσεγγίσεις... Οι υπάρχουσες εικασίες πρέπει να περιοριστούν σε απλές

ευρετικές προϋποθέσεις, διότι κάθε ερμηνευτικό διάβημα πρέπει να συνοδεύεται από μια συνείδηση της ίδιας του της περατότητας.

(Iser 1993, 289)

Το γεγονός αυτό δε συνιστά αποτυχία του ερμηνευτικού διαβήματος. Απλώς είναι υπενθύμιση, προς κάθε φιλοσοφική-θεωρητική ερμηνευτική προσέγγιση, του περιορισμένου/μερικού χαρακτήρα της. Το ότι στη μυθοπλασία διατηρείται μια ορισμένη σχέση με το πραγματικό, νομιμοποιεί την επιβίωση της έννοιας εντός της λογοτεχνίας, αλλά η ταυτόχρονη επικυριαρχία του φανταστικού θραύει την αξίωση γενικότητας και καθολικότητας. Μάλιστα, ο κανόνας φαίνεται να είναι, ότι εντός του κειμένου συνυπάρχουν οπτικές, οι οποίες σε ένα εννοιολογικό επίπεδο είναι αδύνατο ή τουλάχιστον εξαιρετικά δύσκολο να συμβιβαστούν μεταξύ τους. Σε αυτή την περίπτωση, απαιτείται εκ μέρους του ερευνητή μια ειλικρίνεια αναφορικά με τις σκοπεύσεις του. Δεν μιλάει ουδέποτε εκ μέρους του κειμένου συνολικά, φιλοδοξώντας να το εξαντλήσει νοηματικά, αλλά σύμφωνα με μια ορισμένη πλευρά του, την οποία αναδεικνύει θεωρητικά, πάντοτε, ωστόσο, σε βάρος άλλων που παραμένουν στο υπόβαθρο:

Το να ξαναδιαβάσουμε έργα που θεωρούνται ότι ανήκουν στο χώρο της λογοτεχνίας υπό το φως της φιλοσοφίας δεν πρέπει να μετατραπεί σε έναν τρόπο να τα εξαναγκάσουμε να παραδεχτούν ότι έχουν ένα κρυφό νόημα που συνοψίζει τον εικονολογικό τους σκοπό. Είναι αντιθέτως ένας τρόπος ανάδειξης της πλουραλιστικής συγκρότησής τους, που αναγκαστικά τα κάνει δεκτικά σε διαφορετικούς τρόπους προσέγγισης.

(Macherey 1995, 5)

Αυτήν ακριβώς τη διάσταση του μυθιστορήματος υπερτονίζει και ο Michael Bakhtin. Απέναντι στη μονοσημαντότητα, αντιτείνει τη φύσει πολυφωνική δομή του λογοτεχνικού χώρου, όπου αντιτιθέμενες φωνές εντός του συγκροτούν έναν συνεχή διάλογο: «αξίωμα του μυθιστορηματικού λόγου, είναι η εσωτερική διαστρωμάτωση της γλώσσας, η ποικιλία των ατομικών γλωσσών και η ασυμφωνία των ατομικών φωνών που ηχούν μέσα της» (Bakhtin, 1993)

Οι επιμέρους ατομικές φωνές/ιδέες που παρουσιάζει ένα μυθιστορηματικό κείμενο συνυπάρχουν, λοιπόν, παρότι είναι συχνά ασυμβίβαστες μεταξύ τους με βάση τις αρχές της διασκεπτικής λογικής. Επιπλέον, όμως, δεν παρουσιάζονται εντός του μυθιστορήματος με την ίδια μορφή, με την οποία τις εντοπίζουμε σε ένα φιλοσοφικό έργο. Η εκφορά των φιλοσοφικών ιδεών στη λογοτεχνία είναι αποσπασματική και εναρμονισμένη με τις απαιτήσεις της πλοκής και συμπλέκεται με την αφηγηματική φωνή είτε των χαρακτήρων είτε του συγγραφέα, οι αξιώσεις της

οποίας, δεν είναι σχεδόν ποτέ εξολοκλήρου φιλοσοφικές. Αν λοιπόν μπορούμε να κάνουμε λόγο για μια λογοτεχνική φιλοσοφία τότε:

Το εναλλασσόμενο μοτίβο της διατήρησης (retention) και της αποδέσμευσης {των φιλοσοφικών ιδεών} σημαίνει ότι η λογοτεχνική φιλοσοφία είναι πάντοτε, είτε πλεονασματική, είτε ανεπαρκής σε σχέση με την έκφρασή της, η οποία ποτέ δεν υιοθετεί την κανονική μορφή ενός υπολογισμένου και λογικού επιχειρήματος για το οποίο η έκφραση συναισθημάτων ελέγχεται στενά.

(Macherey 1995, 230)

Ο Pierre Sabot θα διακρίνει δύο τρόπους²⁸ αντιμετώπισης της λογοτεχνίας από τη Φιλοσοφία, τους οποίους μια κριτική ματιά, που αναζητεί την ύπαρξη ενός ιδιαίτερου και ιδιάζοντος στη Λογοτεχνία στοχασμού, οφείλει να αποφύγει. Τον έναν τον αναφέραμε ήδη και αφορά την μεταχείριση του μυθιστορήματος με εργαλειακό τρόπο προς επίρρωση ενός ορισμένου φιλοσοφικού συστήματος. Ο άλλος, προέρχεται από την ρομαντική παράδοση, την οποία ενστερνίζεται μέρος και της φαινομενολογικής σχολής (για τον Sabot ο Heidegger αποτελεί το σημαίνον παράδειγμα) και αντιστρέφει τους ρόλους λογοτεχνίας-φιλοσοφίας. Η τέχνη, σε αυτό το σχήμα, υπερέχει έναντι της φιλοσοφίας, καθώς ενσαρκώνει ιδέες απρόσιτες και αινιγματικές στον διασκεπτικό λόγο. Και τα δύο σχήματα, ωστόσο, καταλήγουν στο ίδιο αποτέλεσμα, δηλαδή, μια σχέση εξωτερικότητας μεταξύ τέχνης και φιλοσοφίας, η οποία αδυνατεί να διακρίνει μια ενδεχόμενη συνομιλία μεταξύ των δύο πεδίων. Αυτή την αδυνατότητα σχέσης εντοπίζει και ο Sabot: «Η σχέση λογοτεχνικού με το φιλοσοφικό, του μυθιστορηματικού με το θεωρητικό, δεν είναι μια σχέση εξεικόνισης, αλλά όντως μια σχέση μετατόπισης και αποστασιοποίησης» (Sabot 2017, 232-233). Επομένως, για να βρεθεί ένας τρόπος πρόσβασης του ενός καθεστώτος λόγου στο άλλο, θα πρέπει να επιτευχθούν δύο όροι:

Σε αυτές τις συνθήκες, το να πει κανείς ότι υπάρχει, πλάι στην φιλοσοφία των φιλοσόφων, μια φιλοσοφία των συγγραφέων (ή ακόμη «μια λογοτεχνική φιλοσοφία») της οποίας το ιδιάζον πεδίο εκδήλωσης συγκροτείται από τα ίδια τα λογοτεχνικά κείμενα, ισοδυναμεί με το να αποσαφηνίσουμε τις (αφηρημένες) σχέσεις αμοιβαίας οριοθέτησης που διατηρούν παραδοσιακά η Λογοτεχνία και η Φιλοσοφία (ως διακριτά και αντιτιθέμενα γνωστικά πεδία) και να σκεφτούμε μάλλον τις σχέσεις αυτές υπό τη μορφή ενός *συγκεκριμένου* δεσίματος, όπως αυτό δίνεται προς ανάγνωση στις διαφοροποιημένες μορφές των λογοτεχνικών έργων.

(Sabot 2017, 234)

²⁸ Τους οποίους ονοματίζει ως «ερμηνευτικό» και «διδασκτικό» σχήμα. Βλ. τα αντίστοιχα κεφάλαια στο βιβλίο του.

Είναι, ωστόσο, προφανές ότι αναπόδραστα μια φιλοσοφική ανάγνωση θα επιχειρήσει να ερμηνεύσει ένα μυθιστόρημα με τα δικά της μέσα, το ίδιο άλλωστε θα κάνουμε και εμείς στη συνέχεια. Πράγματι αν δεχτούμε ότι μέσα στη μυθοπλασία υπάρχουν σπέρματα φιλοσοφικού στοχασμού, οσοδήποτε ασύνδετα και απλοποιημένα να είναι αυτά, ένα τέτοιο εγχείρημα είναι δόκιμο. Αυτό που πρέπει να αποτραπεί είναι αυτή η εγγενής φιλοσοφική τάση ιδιοποίησης ενός αλλότριου λόγου. Μια τέτοια διαλογική αμοιβαιότητα μεταξύ λογοτεχνίας και φιλοσοφίας, σύμφωνα με τον Sabot, είναι θετική για το ίδιο το καθεστώς της φιλοσοφίας. Οπότε θα πρέπει:

Να τεθούμε εμείς οι ίδιοι στο ύψος του κειμένου που μελετούμε, προκειμένου να εστιάσουμε την προσοχή μας στη θεωρησιακή επεξεργασία που σχεδιάζεται (*se tame*) εντός του, τουτέστιν ακριβώς στο νοητικό πείραμα για το οποίο αποτελεί το ένασμα: στον τρόπο λειτουργίας του ως μηχανή σκέψης. Δεν είναι πια η λογοτεχνία που εναρμονίζεται με τη φιλοσοφία, αλλά η φιλοσοφία που εναρμονίζεται με τη λογοτεχνία και που περιμένει από αυτήν ως ανταπόδοση την αναμόρφωση ή την προβληματοποίηση των προσίδιων εννοιών της.

(Sabot 2017, 243)

Ειδικότερα στο τελευταίο κεφάλαιο της διατριβής, όπου θα περάσουμε σε μια κοντινή αντιπαραβολή μεταξύ των ιδεών που παρουσιάζουν τα μυθιστορήματα και των φιλοσοφικών εργαλείων που επιλέξαμε, ελπίζουμε ότι θα καταστεί σαφής αυτή η τάση που έχει η λογοτεχνία να εμπλουτίζει, να μεταλλάσσει και να αρθρώνει με ευφάνταστο και συχνά αναπάντεχο τρόπο, φιλοσοφικά ζητήματα.

Ένα τελευταίο ζήτημα που χρήζει διευκρίνησης, αφορά την πηγή του φιλοσοφικού στοχασμού εντός της λογοτεχνίας. Αν κάποιος υιοθετήσει μια θέση που υποστηρίζει τη (σχετική) αυτονόμηση ενός έργου από το δημιουργό του, τότε μια εναρμόνιση με τις απαιτήσεις που μας εγείρει το κείμενο πρέπει να είναι διαφορετικής υφής, έτσι ώστε να αποφευχθεί μια κυριαρχία του φιλοσοφικού απέναντι στο λογοτεχνικό. Κατά τον Macherey, ένας λογοτέχνης, ακόμα και αν συνειδητά επιδιώκει να μεταγράψει φιλοσοφικές ιδέες εντός του μυθιστορήματος, αυτές, λόγω της φύσης της μυθιστορηματικής αφήγησης, μετασχηματίζονται, πληθαίνουν και καταλήγουν να ξεφεύγουν από τον έλεγχο του (εδώ θα πρέπει να συνυπολογίζουμε και το ιστορικό συγκείμενο που επιδρά ενδεχομένως ασυνείδητα στον εκάστοτε συγγραφέα). Υποστηρίζει λοιπόν ότι οι συγγραφείς:

Όταν γράφουν, επομένως σκέφτονται τόσο λιγότερο όσο και περισσότερο σε σχέση με όσα γνωρίζουν, ή θα ήθελαν να γνωρίζουν, διότι αυτή η φιλοσοφία είναι μια φιλοσοφία δίχως φιλοσόφους και είναι μη αναγώγιμη σε οποιοδήποτε συγκεκριμένο εγχείρημα που συνδέεται με την πρωτοβουλία του γραφέα του.

Η «λογοτεχνική φιλοσοφία» συγκροτείται μάλλον από τη φύση του ίδιου του λογοτεχνικού μέσου και όχι από την εργασία του λογοτέχνη, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αυτή δεν είναι υπαρκτή ή με τη σειρά της καθοριστική. Αυτό το είτε λιγότερο, είτε περισσότερο από το φιλοσοφικό, είναι που προσκαλεί τον εκάστοτε ερμηνευτή να έρθει και να ζυγίσει αυτό το νοηματικό έλλειμμα/περίσσευμα και να διερωτηθεί πάνω στις επιπτώσεις αυτού, απέναντι στο φιλοσοφικό λόγο.

Η ερευνητική προσέγγιση

Αφιερώσαμε το πρώτο κεφάλαιο της διατριβής στην συζήτηση και διευκρίνηση ορισμένων απαραίτητων, κατά τη γνώμη μας, μεθοδολογικών προ απαιτούμενων. Η τοποθέτησή μας απέναντι σε ορισμένα κρίσιμα και θεμελιώδη ερωτήματα, που αφορούν ευρύτερα τη Θεωρία της Λογοτεχνίας, είναι αυτή που θα δώσει κατεύθυνση στη συνέχεια της επιχειρηματολογίας που αφορά μια φαινομενολογική ανάγνωση των πέντε μυθιστορημάτων που επιλέξαμε, με κεντρικό άξονα τις (φιλοσοφικές) αναπαραστάσεις της ταυτότητας (ή υποκειμένου ή εαυτού).

Κατά τη γνώμη μας, είναι σημαντικό να επερωτάται διαρκώς η δυνατότητα ή μη (και με ποιον τρόπο) προσέγγισης ενός μυθιστορηματικού έργου (από που, προς τι, με τι), η οποία δυνατότητα ή μη συχνά λαμβάνεται ως ήδη επιλυθείσα και άρα νομιμοποιημένη (η προϊστορία της λογοτεχνικής θεωρίας και η ύπαρξη ενός corpus ανάλογων αναλύσεων, «νομιμοποιεί» την αποφυγή αυτής της επιστημολογικής διερώτησης).

Συνοπτικά λοιπόν, αρχικώς παραθέσαμε τα βασικά σημεία του διαλόγου γύρω από το καθεστώς της λογοτεχνικότητας και τη φύση της ερμηνείας. Ανάμεσα στις διάφορες δυνατότητες προσέγγισης του κειμένου, προκρίναμε μια που αντλεί κυρίως από τα πεδία της φαινομενολογίας και της φιλοσοφικής ερμηνευτικής (και τη θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης ως απότοκό της). Με άξονα αυτή τη θεώρηση, υποστηρίζουμε ότι η ανάγνωση που θα επιχειρήσουμε, δεν επιδιώκει να διαυγάσει ένα ήδη-προδιαμορφωμένο νόημα, αλλά καλείται να αναμετρηθεί παραγωγικά και δημιουργικά με τα ερωτήματα που μας θέτουν τα κείμενα και τα οποία μας επιβάλλουν αναπόδραστα εγγενείς περιορισμούς (οι δυνατότητες είναι πολλές, αλλά όχι άπειρες).

Η αναγνωστική ανταπόκριση προφανώς δεν μπορεί (ή δεν πρέπει) να ιδωθεί αχρονικά. Ιδιαίτερα αν υπάρχει μια χρονική απόσταση ανάμεσα στα έργα και την ερμηνεία. Επομένως τίθεται το

ερώτημα του αν η ανάλυση φιλοδοξεί να αποκαλύψει το ιστορικό συγκείμενο των κειμένων ή να ερμηνεύσει τα κείμενα με βάση το σήμερα. Για να αποφύγουμε το σκόπελο μιας φαινομενικά, αντικειμενικής ερμηνείας που παραβλέπει την ιστορία της επίδρασης (των ερμηνειών) των κειμένων αλλά και την αντίθετη υπαρκτή τάση για αυθαίρετη ιδιοποίηση αυτών, ανατρέξαμε στην θεωρία του Gadamer περί οριζόντων. Υποσημειώνουμε πάλι ότι δεν φιλοδοξούμε να καταργήσουμε το χρονικώς αγεφύρωτο χάσμα μεταξύ συγγραφής και ερμηνείας, αλλά να διερωτηθούμε, ως προς το κατά πόσο αυτή η ένταση παρελθόντος-παρόντος αποβαίνει παραγωγική για μια ερμηνευτική προσπάθεια.

Η αμφισβήτηση της λογοτεχνικότητας ως ενός περικλειστού χώρου πλήρως αυτονομημένου από το πραγματικό, μας διάνοιξε δρόμους επικοινωνίας με άλλα καθεστώτα λόγου, τα οποία συνήθως θεωρούνται πλήρως εξωτερικά από τη λογοτεχνία. Αν και το ζήτημα που θα μας απασχολήσει είναι αυτό της αναπαράστασης φιλοσοφικών ιδεών στη λογοτεχνία και των ενδεχόμενων προεκτάσεων αυτής της σχέσης, κρίνουμε ότι μια ανάλυση που θα παραβλέπει το γεγονός της ιστορικότητας, τόσο των λογοτεχνικών μορφών όσο και των ιστορικών ιδεών, θα ήταν διαστρεβλωτική.

Μια γενική ιστορία των ιδεών είναι αυτή που κατά τον R. S. Crane επιτρέπει τη διαμεσολάβηση και επικοινωνία μεταξύ των φιλοσοφικών και των λογοτεχνικών ιδεών, η οποία τις συλλαμβάνει στην ιστορική κίνησή τους και όχι ως άχρονες ουσίες. Οφείλουμε λοιπόν να κατανοήσουμε:

Την τεράστια αξία της ιστορίας των ιδεών, όπως την έχουμε συλλάβει, για τη φιλοσοφική ερμηνεία και την κριτική και ιστορία της λογοτεχνίας. Αυτά τα πράγματα που λένε οι άνθρωποι στη λογοτεχνία και στη φιλοσοφία επικαθορίζονται, σε κάθε εποχή, από μέσα που έχουν στη διάθεσή τους, από την διαρκώς κινούμενη κοινή παρακαταθήκη διανοητικών υλικών και μέσων, που απαιτούνται για να τα εκφράσουν αυτά.

(Crane 1954, 76)

Για τον Crane, οι ιδέες με τις οποίες ασχολείται η ιστορία των ιδεών είναι ένα πρωτογενές υλικό το οποίο δύναται να μετασχηματισθεί είτε σε μια λογοτεχνική, είτε μια φιλοσοφική ιδέα.

Ο Pierre Macherey καταλήγει σε μια παρόμοια κατεύθυνση, προχωρώντας σε μια αντιστροφή της εγελιανής φιλοσοφίας. Δεν είναι η φιλοσοφία που συλλαμβάνει το Πνεύμα της εποχής, αλλά η λογοτεχνία η οποία πειραματιζόμενη με φιλοσοφικές ιδέες και τηρώντας μια ειρωνική και αποστασιοποιημένη στάση απέναντι στη συνεκτικότητα του ορθολογικού λόγου, καταφέρνει να:

[...] αποκαλύπτει τα φιλοσοφικά προβλήματα: να τα αναπτύσσει και να τα «σκηνοθετεί» με την θεατρική έννοια του όρου και να αποφεύγει οποιαδήποτε οριστική ή υποτιθέμενα οριστική, προσπάθεια να τα επιλύσει, να θέσει ένα τέλος σε αυτά και να τα καταπνίξει με επιχειρήματα.

Με αυτόν τον τρόπο, η λογοτεχνική φιλοσοφία -και αυτό φαίνεται να είναι το ουσιαστικό της μάθημα- αποκαλύπτει τον αδιάσπαστο σύνδεσμο μεταξύ αλήθειας και ιστορίας. Η προβληματική σκέψη που διατρέχει όλα τα λογοτεχνικά έργα, είναι μάλλον σαν τη φιλοσοφική συνείδηση μια ιστορικής περιόδου. Ο ρόλος της λογοτεχνίας είναι να λείπει τι σκέφτεται μια περίοδος για τον εαυτό της.

(Macherey 1995, 234)

Αν μια τέτοια οπτική περί λογοτεχνίας ευσταθεί, τότε απαραίτητως «δεν υπάρχει λοιπόν μια φιλοσοφία αλλά όντως *φιλοσοφίες* και μάλιστα το *φιλοσοφικό* (du philosophique), το οποίο τυγχάνει να ενεργοποιείται στις φιλοσοφικές θεωρίες ακριβώς όπως και σε αυτές τις μετατοπισμένες και ασταθείς μορφές της θεωρησιακής σκέψης που είναι τα λογοτεχνικά κείμενα» (Sabot 2017, 236-7). Η λογοτεχνία μας επιτρέπει να δούμε πώς διαφορετικές φιλοσοφικές θεωρίες μπορούν να αποκρίνονται στο ίδιο φιλοσοφικό πρόβλημα, εναλλασσόμενες η ίδια με την άλλη, παρότι βρίσκονται σε αντίθεση.

Με βάση λοιπόν τα έργα που επιλέξαμε, η αρχική μεθοδολογική προσέγγιση αφορά τα συγγενή μεταξύ τους έργα των Maurice Merleau-Ponty και Paul Ricoeur και τις επεξεργασίες τους περί ενός αφηγηματικού, ενσώματου και διαλογικού εαυτού. Αυτός ο εαυτός συνιστά μια απόπειρα διάσωσης της υποκειμενικότητας, ύστερα από τη διαφαινόμενη κατάρρευση στον 20^ο αιώνα μιας καντιανής και καρτεσιανής σύλληψης ενός αυτοθεμελιωμένου υποκειμένου. Ωστόσο υπάρχουν σημεία στα κείμενα που οδηγούν προς μια άλλη κατεύθυνση, όντας ασύμβατα (σε πρώτη ματιά) με τις φαινομενολογικές αρχές. Εδώ τα ίδια τα κείμενα μας προσανατολίζουν προς το έργο του Henri Bergson, ενός άλλου φιλοσόφου, της ίδιας περιόδου με τον Husserl, ο οποίος επιχείρησε να προτείνει μια άλλη, διαφορετική έξοδο από την υποκειμενική κρίση (Φαινομενολογική εποχή από τη μια και μπερξονική ενόραση από την άλλη).

Προφανώς, όπως, ήδη προαναφέραμε, τα κείμενα υποστηρίζουν ποικίλες γραμμές ανάγνωσης, είτε φιλοσοφικές είτε άλλες. Επιλέξαμε σε αυτή τη διατριβή να προστρέξουμε σε δύο, που κατά την άποψη μας, βρίσκονται εγγύτερα²⁹ αναφορικά με το φιλοσοφικό πρόβλημα στο οποίο

²⁹ Η επιρροή του έργου του Bergson στη φαινομενολογία του Merleau-Ponty γίνεται προοδευτικά μεγαλύτερη, όντας κομβικής σημασίας για την εξέλιξη της σκέψης του. Θα πούμε περισσότερα για αυτό το ζήτημα στη συνέχεια.

αποκρίνονται (πρωτίστως η φαινομενολογία των Ricoeur, Ponty και έπειτα συμπληρωματικά η ενορατική μέθοδος του Bergson ως η απάντηση που αντιτείνει το κείμενο απέναντι σε μια απόπειρα μονοσήμαντης φιλοσοφικής ερμηνείας των κειμένων).

B. Μοντερνισμός και Μεταμοντερνισμός

Εισαγωγή

Στο προηγούμενο κεφάλαιο μας απασχόλησε ευρύτερα το ζήτημα της λογοτεχνικής ερμηνείας. Ανατρέχοντας στις κυριότερες θέσεις της Θεωρίας της Λογοτεχνίας γύρω από τα ζητήματα της λογοτεχνικής ερμηνείας και της λογοτεχνικότητας, επιχειρήσαμε να στοιχειοθετήσουμε τη ερμηνευτική προσέγγιση που θα υιοθετήσουμε απέναντι στα κείμενα. Εν συνεχεία, επιχειρήσαμε να εντοπίσουμε τις όποιες ενδεχόμενες σχέσεις μεταξύ Λογοτεχνίας, Ιστορίας και Φιλοσοφίας.

Το σημείο αυτό, που αποτελεί και το κρίσιμο κομμάτι της επιχειρηματολογίας μας, δίνει το έναυσμα για τη μετάβαση στο δεύτερο κεφάλαιο. Εδώ θα προσπαθήσουμε να συγκεκριμενοποιήσουμε το θεωρητικό πλαίσιο, με άλλα λόγια να εντάξουμε τα κείμενα που επιλέξαμε στο ιστορικό τους συγκείμενο (*context*). Πρωτίστως αναφορικά με τις λογοτεχνικές και αισθητικές τάσεις που εμφανίζονται στον 20^ο αιώνα και ευρύτερα με το γενικότερο πλαίσιο ιδεών, το οποίο διαποτίζει και την αισθητική πρακτική και θεωρία.

Δύο είναι τα κύρια αισθητικά ρεύματα στο χώρο της λογοτεχνίας, που μας κόμισε ο 20^{ος} αιώνας, ο Μοντερνισμός και ο Μεταμοντερνισμός. Θα δούμε λοιπόν πώς τα κείμενα των τεσσάρων συγγραφέων τοποθετούνται απέναντι σε αυτά τα δύο ρεύματα, τα οποία δεν είναι αμιγώς αισθητικά, καθώς ετεροκαθορίζονται από το ιστορικό και ιδεολογικό περίγυρό τους. Πριν, λοιπόν, εξετάσουμε τα κείμενα, θα πρέπει προηγουμένως να παρουσιάσουμε συνοπτικά τα κύρια στοιχεία του Μοντέρνου και του Μεταμοντέρνου και έπειτα να προβούμε σε μια απόπειρα διαλεύκανσης της σχέσης μεταξύ των δύο ρευμάτων τόσο από χρονική όσο και από θεματική σκοπιά.

Μοντερνισμός

Το καλλιτεχνικό ρεύμα του Μοντερνισμού είναι, πλέον, εδώ και δεκαετίες εδραιωμένο και αναγνωρίσιμο, όχι μόνο στην ακαδημαϊκή κοινότητα, αλλά και στη συλλογική συνείδηση. Αυτό, ωστόσο, πόρρω απέχει από το να σημαίνει ότι κάθε συζήτηση γύρω από τον Μοντερνισμό στερείται πλέον σημασίας. Αντιθέτως, η έλευση του Μεταμοντερνισμού, ως ενός νέου καλλιτεχνικού ρεύματος που αντιδρά στο Μοντερνισμό, οδήγησε σε μια εκ νέου στροφή στο παρελθόν, σε μια αναθεωρητική στάση που διεύρυνε ή αμφισβήτησε την έως τότε πρόσληψη του Μοντέρνου. Η εμφάνιση των «Νέων Μοντέρνων Σπουδών» (*new modernist studies*), όχι μόνο

έκανε αχανή τη βιβλιογραφία γύρω από το θέμα, αλλά προβληματοποίησε έτι περαιτέρω κάθε απόπειρα σαφούς χρονολογικής οριοθέτησης και θεματοποίησης του Μοντερνισμού.

Οι διαστάσεις τη μοντέρνας εμπειρίας

Είναι αδύνατον κανείς να ξεκινήσει να εξετάζει τη μοντέρνα λογοτεχνία, δίχως προκαταρκτικά να κάνει μια νύξη για την ιστορική εποχή εντός της οποίας εμφανίστηκε, δηλαδή τη Νεωτερικότητα. Εδώ θα ήταν χρήσιμη μια αναδρομή στη ετυμολογία της λέξης. Διότι, αν κανείς εστιάσει στη σημασία της λατινικής ρίζας της λέξης, θα διαπιστώσει ότι οι λέξεις «Μοντέρνος» και «σύγχρονος» μπορούν να χρησιμοποιηθούν εναλλάξιμα ως συνώνυμες. Παρότι μια τέτοια σημασιολογική χρήση των λέξεων σήμερα μπορεί να αποτελέσει πηγή παρανόησης και συγκεχυμένης κατανόησης, αναδεικνύει την πρωταρχική σημασία της λέξης ως χρονικού προσδιορισμού. Όπως επισημαίνει ο Hans Robert Jauss: «Στις παλαιότερες πηγές, ο όρος [Μοντέρνο] δεν έχει τίποτα περισσότερο από ένα μη εξειδικευμένο νόημα, δηλαδή την οριοθέτηση του επίκαιρου [...] μεταξύ άλλων χρονολογικών όρων, μόνο η λέξη *modernus* επιτελεί τη μοναδική λειτουργία της σκιαγράφησης του ιστορικού τώρα του παρόντος» (Jauss 2005, 333).

Το να προσδιορίσει κανείς χρονικά την παροντική στιγμή, σημαίνει ότι την υπεξαιρεί από το χρονικό συνεχές και, συνεπακόλουθα, την αντιδιαστέλλει προς το παρελθόν. Η συνείδηση του παρόντος είναι η απαρχή της μοντέρνας συνείδησης. Η συνείδηση δηλαδή της μοντέρνας εποχής ως ρήξης με το παρελθόν, με τον αρχαίο κόσμο. Το γεγονός αυτό συντελείται κατά την περίοδο της Αναγέννησης, όταν η επινόηση της περιόδου του Μεσαίωνα, είναι αυτή που επιτρέπει την διάκριση μεταξύ αρχαίων και νεότερων χρόνων ως μια σχέση, ταυτοχρόνως, εγγύτητας και απόστασης. Οι Μοντέρνοι είναι αυτοί που αναλαμβάνουν εκ νέου την αρχαία πολιτισμική κληρονομία επανερμηνεύοντας και διευρύνοντάς την.

Ωστόσο, εδώ ακόμα η μοντέρνα εποχή ορίζεται με βάση τη σχέση που συνάπτει με το παρελθόν της. Μόνο κατά το 18^ο αιώνα, με την έλευση του Διαφωτισμού, θα σχηματισθεί πραγματικά η ιστορική συνείδηση του τι σημαίνει να είναι κανείς μοντέρνος. Η μοντέρνα εποχή (Νεωτερικότητα), δεν βρίσκει την ταυτότητά της συγκρινόμενη με το παρελθόν, αλλά αυτοθεμελιώνεται χωρίς πρότυπα, κοιτώντας προς το μέλλον:

... εμφανίζεται διαρκώς η ερώτηση του κατά πόσον οι παροντικές πράξεις μας θα βαστήξουν απέναντι στα οξυδερκέστερα μάτια μιας πιο ανεπτυγμένης ανθρωπότητας. Είναι πρωτοφανές εποχιακό μοτίβο, το ότι η

Νεωτερικότητα του Διαφωτισμού γυρίζει την πλάτη της αποφασιστικά στην αντιδιαστολή της με τους ανθρωπιστές αρχαίους. Από αυτό το σημείο και έπειτα, το κριτήριο βάσει του οποίου κρίνεται η ιστορία του παρόντος, βάσει του οποίου υπολογίζεται η Νεωτερικότητα, εδράζεται στον ανοιχτό ορίζοντα της μελλοντικής εκκολαπτόμενης τελειότητας και όχι πια στα παραδείγματα κάποιου εξιδανικευμένου παρελθόντος.

(Jauss 2005, 347)

Σε αυτό το σημείο είναι που η πρωταρχική εννοιολόγηση του Μοντέρνου δεν επαρκεί πλέον για να περιγράψει την νεωτερική εμπειρία. Η χρήση του όρου *σύγχρονος* εξακολουθεί να περιορίζεται στην επισήμανση του εκάστοτε παρόντος. Αντιθέτως, η χρήση του όρου *Μοντέρνος* δεν είναι πλέον αυστηρά χρονολογική αλλά και περιοδολογική (η μοντέρνα λογοτεχνία δεν είναι η σύγχρονη λογοτεχνία). Με τα λόγια του ιστορικού Reinhard Koselleck:

Σε αντίθεση με μια συγκεκριμένη Νεωτερικότητα μιας σωρευτικής χρονολόγησης, ο σχηματισμός της ιδέας των «Νέων Χρόνων» ή της «Νεωτερικότητας»... στοχεύει, κατά το μάλλον ή ήττον, σε κάτι ριζικά νέο, σε κάτι που δεν έχει ξανά υπάρξει μέχρι πρότινος.

(Koselleck 2002, 162)

Η ανάγκη διαχωρισμού από τα κλασσικά πρότυπα της αρχαίας ομορφιάς εμφανίστηκε με τη γνωστή έριδα των *αρχαίων και των νεότερων*. Σε αντιδιαστολή προς την μίμηση των αρχαίων προτύπων μιας απαλλαγμένης από τον χρόνο απόλυτης ομορφιάς, υιοθετήθηκαν τα συμβατιστικά κριτήρια του ωραίου. Ωστόσο δεν είναι τυχαίο ότι η λέξη Μοντέρνο -αν την υπολάβουμε ως ουσιαστικό και όχι ως επιθετικό προσδιορισμό- είναι ένας περιγραφικός όρος υψηλής αφαίρεσης, ο οποίος συμπεριλαμβάνει διακριτά φαινόμενα και διεργασίες εντός της νοηματικής επικράτειάς του. Η μετάβαση της αναλυτικής ματιάς από το Μοντέρνο στον (λογοτεχνικό) Μοντερνισμό, θα συνιστούσε ένα απότομο πέρασμα από το καθολικό στο συγκεκριμένο, καθώς θα υπερπηδούσε ενδιάμεσα στάδια ανάλυσης, τα οποία μάλλον είναι απαραίτητα για κάθε προσπάθεια επεξήγησης του αισθητικού ρεύματος του Μοντερνισμού.

Με άλλα λόγια, δεν είναι δυνατόν να μιλήσει κάποιος για το Μοντερνισμό, δίχως να κάνει ουδεμιά νύξη στο ευρύτερο (οικονομικό, πολιτισμικό, ιστορικό, κοινωνικό) υπόβαθρο, μέσα στο οποίο αναδύεται. Παραβλέποντας κανείς τις, προφανέστατα υπαρκτές, σημασιολογικές διαστρωματώσεις και αποκλίσεις μεταξύ των διαφορετικών επιστημονικών πεδίων³⁰ αναφορικά

³⁰ Αναφερόμαστε σχηματικά στον συχνά διαφορετικό τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνουν την μοντέρνα εμπειρία οι κοινωνικές επιστήμες από τη μια και οι ανθρωπιστικές επιστήμες από την άλλη.

με τη μοντέρνα εμπειρία, διακρίνει τρεις διαφορετικές έννοιες που περιγράφουν και αποτυπώνουν διαφορετικές διαστάσεις της (οι οποίες διαστάσεις προφανώς διαπλέκονται μεταξύ τους, αποκρινόμενες ή μια στην άλλη): τη Νεωτερικότητα (*modernity*), τον εκσυγχρονισμό (*modernization*) και το Μοντερνισμό (*modernism*)³¹.

Το να περιγράψει κανείς τα διακριτικά γνωρίσματα της νέας ιστορικής περιόδου -της περιόδου μας- που ακούει στο όνομα Νεωτερικότητα, είναι ένα εξαιρετικά πολυσύνθετο και εκτενές εγχείρημα. Όχι μόνο αναφορικά με τη δυσκολία χρονικού προσδιορισμού της εμφάνισής της (Αναγέννηση και ανακάλυψη του νέου κόσμου ή Γαλλική Επανάσταση και Διαφωτισμός;) αλλά και σε σχέση με τον προσδιορισμό των πρακτικών, των συμπεριφορών, των κοινωνικών, οικονομικών και πολιτισμικών διεργασιών που τη χαρακτηρίζουν. Ίσως θα ήταν πιο δοκιμότερο να εξετάσει κανείς πως ανακλώνται αυτές σε ένα νέο τύπο εμπειρίας. Αυτή τη νέα εμπειρία επιχειρεί να περιγράψει ο Marshall Berman στο έργο του *All That is Solid Melts Into the Air* (1982):

Το να είμαστε Μοντέρνοι, είναι το να βρισκόμαστε σε ένα περιβάλλον που μας υπόσχεται περιπέτεια, δύναμη, χαρά, ανάπτυξη, μεταμόρφωση του εαυτού μας και του κόσμου -και που, την ίδια στιγμή, απειλεί να καταστρέψει οτιδήποτε έχουμε, οτιδήποτε γνωρίζουμε, οτιδήποτε είμαστε.

(Berman 1982, 15)

Αυτή η διαφορά στον τρόπο του σκέπτεσθαι, του αισθάνεσθαι και του πράττειν, χαρακτηρίζει μια «στάση» και όχι απλώς μία ιστορική στιγμή σε μια περιοδολόγηση. Όταν ο Michel Foucault³² θα διερωτηθεί για τον μοντερνισμό εντοπίζοντας την τομή που επέφερε στη φιλοσοφία ο καντιανός στοχασμός στο γεγονός ότι για πρώτη φορά ένας φιλόσοφος αποφασίζει να γράψει για την ειδική στιγμή εντός της οποίας γράφει, θα αποφανθεί ότι το ζήτημα δεν είναι η διάκριση μεταξύ μοντερνισμού, προμοντερνισμού και μεταμοντερνισμού αλλά η ανάδειξη αυτού που αποκαλεί «μοντέρνα στάση». Γι αυτό θα προστρέξει στη λογοτεχνία και ειδικότερα, στο έργο του Baudelaire διότι είναι ο ποιητής που με το οξύμενο βλέμμα του αντιλαμβάνεται -μέσα από τον ορισμό που δίνει στη *modernite*³³- την «ηρωική» στάση του μοντέρνου πλάνητα απέναντι στην παρούσα

³¹ Βάζουμε αντιστικτικά τους αγγλικούς όρους, καθώς η κοινή ετυμολογική ρίζα τους, αναδεικνύει επιτυχέστερα τη συσχέτισή τους, κάτι που στην ελληνική γλώσσα με τη χρήση διαφορετικών όρων είναι δυσχερέστερο.

³² Βλ. Michel Foucault *Τι Είναι Διαφωτισμός* (Αθήνα: Έρασμος, 1988).

³³ Βλ. Σαρλ Μπωντλαίρ. *Αποφθέγματα Παρηγοριάς για τον Έρωτα-Ο Ζωγράφος της Μοντέρνας Ζωής* (Αθήνα: Ερατώ, 1994), 50-56.

στιγμή. Πρόκειται για το σημαντικό έργο που επιτελεί με την ενεργητική του φαντασία κατά την περιδιάβασή του: να εξάγει το ποιητικό στοιχείο από το εφήμερο, το αιώνιο από το μεταβατικό. Αν η Νεωτερικότητα ορίζεται ως «το εφήμερο, το φευγαλέο, το τυχαίο», η μοντέρνα στάση δεν αρκείται στη θέαση αυτής της αέναης κίνησης αλλά στη στάση που κρατά ο μπενγιαμινικός Άγγελος της ιστορίας³⁴ μπροστά στα ερείπια που σωρεύει η επιταχυνόμενη πρόοδος με τη μορφή του εκσυγχρονισμού.

Το να βρίσκεται κανείς διαρκώς σε ένα στάδιο μετεώρισης μεταξύ πλήρωσης και απώλειας, σημαίνει να υφίσταται ένα πλήθος αλλαγών κάθε λογής. Κάθε μεγάλη επιστημονική ανακάλυψη, κάθε οικονομική και τεχνολογική εξέλιξη, έχουν ανυπολόγιστες επιδράσεις στη ζωή. Το σύνολο όλων αυτών των διεργασιών αποτυπώθηκε εννοιολογικά ως «εκσυγχρονισμός» (*modernization*), ο ρυθμός μεταβολής του οποίου δεν παραμένει σταθερός, αντιθέτως, διαρκώς εντείνεται και επιταχύνεται³⁵.

Η επιτάχυνση του εκσυγχρονισμού, είναι ταυτοχρόνως η εμφάνιση ολοένα και περισσότερων συνεπειών και επιπτώσεων που κάνουν τη νεωτερική ζωή συνθετότερη. Ο Μοντερνισμός αναδύεται σε ένα ύστερο στάδιο αυτής της διαδικασίας, ως μια απόκριση απέναντι σε αυτό το πνεύμα αλλαγής που χαρακτηρίζει τη Νεωτερικότητα, ως αισθητική αντανάκλαση και ερμηνεία της νεωτερικής συνθήκης, όπως ην εγκαινίασε ο Baudelaire το 19^ο αιώνα και την περιγράφει σήμερα ο Peter Zima:

Θα μπορούσε κανείς να διαχωρίσει μια ιστορική ή φιλοσοφική έννοια της Νεωτερικότητας, που αναφέρεται στην εποχή του ορθού λόγου με την έννοια των ‘μοντέρνων καιρών’, από μια κυρίως αισθητική και στυλιστική έννοια που αναφέρεται στις αισθητικές μορφές της ύστερης Νεωτερικότητας...σε αυτό το πλαίσιο, ο *Μοντερνισμός ή η ύστερη Νεωτερικότητα* θα μπορούσε να ορισθεί ως η αυτοκριτική της *Νεωτερικότητας*, του πνεύματος των νέων χρόνων.

(Zima 2010, 5)

Αυτό δε σημαίνει ότι καλλιτεχνικά ρεύματα του 19^{ου} αιώνα, όπως ο Ρεαλισμός και ο Ρομαντισμός, δε συνιστούν με τη σειρά τους μια κριτική της Νεωτερικότητας. Αλλά αυτή η διάσταση στο Μοντερνισμό επιτείνεται, καθώς εμφανίζεται σε μια περίοδο που η Νεωτερικότητα περιέρχεται

³⁴ Βλ. Τη θέση εννέα του Walter Benjamin στο έργο του *Θέσεις για τη Φιλοσοφία της Ιστορίας* (Αθήνα: Λέσχη Κατασκόπων 21^{ου} Αιώνα, 2014).

³⁵ Για μια εκτενή ανάλυση του ζητήματος του εκσυγχρονισμού (*modernization*) βλέπε David Harvey. *The Conditions of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford: Blackwell, 1989).

σε μια βαθιά κρίση αξιών για μια σειρά από λόγους³⁶. Μάλιστα, αυτή η αναστοχαστική κριτική, που αρθρώνει η μοντέρνα τέχνη σε σχέση με τις παραδεδεγμένες βεβαιότητες της Νεωτερικότητας, δεν είναι μονοσήμαντη, αντιθέτως, είναι ετερογενής, έχει ποικίλες εκφάνσεις, όπως και οι ιστορικές-κοινωνικές συνθήκες τις οποίες εκφράζει. Αυτός είναι και ο λόγος που ο όρος «Μοντερνισμός» ανθίσταται σε εύκολες σχηματοποιήσεις. Όπως αναφέρουν οι Bradbury και McFarlane:

Το όνομα [Μοντερνισμός] είναι τότε σαφές, αλλά η φύση του κινήματος ή των κινήματων -το πού, πότε, γιατί και τι με αυτό- είναι πολύ λιγότερο ξεκάθαρο. Και εξίσου συγκεχυμένο είναι το καθεστώς των υφολογικών ισχυρισμών που αρθρώνουμε. Έχουμε ήδη επισημάνει ότι ελάχιστες περιόδους υπήρξαν πιο ετερόκλητες, πιο ανομοιογενείς σε καλλιτεχνικά μέσα, το να διυλίσει κάποιος από την πολλαπλότητα ένα συνολικό στυλ, έναν μανιερισμό, είναι ένα δύσκολο, ίσως ακόμα και ακατόρθωτο εγχείρημα.

(Bradbury and McFarlane 1976, 22-23)

Ωστόσο, η χρήση του όρου Μοντερνισμός νομιμοποιείται, στο βαθμό που αποτυπώνει τα κοινά γνωρίσματα που διαπερνούν το σύνολο -των κατά τα άλλα- διαφορετικών καλλιτεχνικών μορφών. Αυτά συνίστανται στην εναντίωση απέναντι στην αναπαραστατική αξίωση της τέχνης και στην κλασική θεωρία περί μίμησης που την θεμελιώνει³⁷. Αν όμως η σημασία της αναπαράστασης θεωρείται πια παρωχημένη, ένα νέο πρόταγμα παίρνει τη θέση της, το οποίο διαποτίζει το σύνολο της μετά-αναπαραστατικής τέχνης. Πλέον ζητούμενο δεν είναι η μίμηση, αλλά η *δημιουργία νέων μορφών*³⁸. Αν η σημασία της αναπαράστασης του εξωτερικού κόσμου περνάει στο παρασκήνιο, τότε η έμφαση στη δημιουργία δεν αφορά τόσο τη θεματική, όσο τη μορφική καινοτομία.

Μοντερνισμός λοιπόν είναι η αυξανόμενη αυτοσυνειδησία αναφορικά με το καλλιτεχνικό υλικό που μεταχειρίζεται κανείς, στην προσπάθεια τού να αποδώσει το οποιοδήποτε νόημα ή αίσθημα. Η μετατόπιση της εστίασης από το αισθητικό σημαινόμενο στο αισθητικό σημαίνον, καταλήγει στον πολλαπλασιασμό των καλλιτεχνικών μορφών. Αφού εκλείπει η ηγεμονία της

³⁶ Επιγραμματικά αναφέρουμε την εμφάνιση της ψυχανάλυσης, την έλευση της βιομηχανικής κοινωνίας και τις νέες ανακαλύψεις στις θετικές επιστήμες. Για λεπτομερή καταγραφή της σχέσης του αισθητικού Μοντερνισμού με όλες αυτές τις εξελίξεις, όπου αφιερώνεται ένα ξεχωριστό κεφάλαιο στην κάθε μια, βλ. David Bradshaw. *A Concise Companion to Modernism* (Oxford: Blackwell, 2003).

³⁷ Ίσως η πιο εμβριθής και συστηματική μελέτη για το ζήτημα της μίμησης στην τέχνη έχει γραφεί από τον Erich Auerbach (Auerbach 2005).

³⁸ Ο Charles Taylor στις *Πηγές του Εαυτού* (Αθήνα: Ίνδικτος, 2007) περιγράφει τους λόγους (πολιτισμικούς, θεωρητικούς, ιστορικούς) οι οποίοι συμβάλουν στην μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τη μίμηση στη δημιουργικότητα.

αναπαράστασης, εκλείπει και η κυριαρχία μιας επικρατούσας μορφής³⁹ μέσα από την οποία αυτή εκφράζεται.

Αποτέλεσμα αυτού, το παιχνίδισμα με την μορφή, η διαρκής ανανέωση της επιθυμίας ανεύρεσης νέων τρόπων έκφρασης που θα συλλαμβάνουν την ασταθή φύση της μοντέρνας εμπειρίας. Αυτό είναι το ειδοποιό χαρακτηριστικό της Μοντέρνας Τέχνης, η σαγήνη που προκαλεί η αναζήτηση του Νέου. Αυτή τη στόχευση του Μοντέρνου καλλιτέχνη απέδωσε και πάλι εύστοχα ο Baudelaire, ο καλλιτέχνης στον οποίο η πλειοψηφία των κριτικών, εντοπίζουν την απαρχή του Μοντέρνου κινήματος⁴⁰: «αυτός είναι ένα ‘εγώ’ με μια ακόρεστη όρεξη για το ‘μη-εγώ’, όπου σε κάθε στιγμή αποπειράται να το αποδώσει και να το εξηγήσει σε εικόνες πιο ζωντανές από τη ζωή την ίδια, η οποία είναι πάντοτε ασταθής και φευγαλέα» (Cahoone et al. 1996, 140).

Τα γνωρίσματα της μοντέρνας λογοτεχνίας

Οι μοντερνιστές, λοιπόν, αντιπαραβάλλουν ένα πνεύμα πειραματισμού, το οποίο βρίσκεται σε διαρκή αναζήτηση νέων μορφών απέναντι στην κυρίαρχη αισθητική συνθήκη της εποχής τους, και εξεγείρονται ευρύτερα ενάντια σε κάθε μορφής παράδοση⁴¹. Ωστόσο, αυτό δε σημαίνει ότι συνολικά ο Μοντερνισμός διέπεται από το ίδιο πνεύμα ριζοσπαστικού πειραματισμού. Αντιθέτως, μπορεί κανείς να εντοπίσει διαφορές στην ένταση με την οποία αναζητείται το Νέο στη μοντέρνα τέχνη. Σχηματικά, αυτή η διαφορά αναφορικά με τη ριζοσπαστικότητα, αποκρυσταλλώνεται σε δύο διακριτούς πόλους εντός του Μοντερνισμού. Από την μια έχουμε την «Καλλιτεχνική Πρωτοπορία» (*Avant-Garde*), η οποία εξωθεί το πειραματικό ήθος στα ακρότατα όριά του, έχοντας ως απώτατο στόχο να αμφισβητήσει τα όρια ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή. Από την άλλη, ο «υψηλός Μοντερνισμός» (*High Modernism*) (που απαντάται κυρίως στη λογοτεχνία), υιοθετεί πιο μετριοπαθή προσέγγιση, συλλαμβάνοντας τον πειραματισμό με τη φόρμα ως μια κριτική στάση, η οποία ουδέποτε αμφισβητεί την αυτονομία του αισθητικού πεδίου⁴². Ακούγεται

³⁹ Αυτό δε σημαίνει ότι πριν τον Μοντερνισμό επικρατεί μονάχα μια τεχνοτροπία. Αυτό που μάλλον ισχύει είναι ότι η λειτουργία της τέχνης, συχνά «φυσικοποιεί» την φόρμα, αποφεύγοντας έτσι τη φορμαλιστική αναζήτηση.

⁴⁰ Βλ. τι λέει ο Calinescu για το ζήτημα (Calinescu 1987).

⁴¹ Όπως οι ίδιοι, όμως, την ερμηνεύουν. Άλλωστε η παράδοση ως έννοια είναι νεωτερική επινόηση. Ο Μοντερνισμός δεν εξεγείρεται απέναντι στο σύνολο της παράδοσης αλλά στις πιο πρόσφατες εκδηλώσεις της. Είναι γνωστή η, από πολλούς μοντερνιστές, αναδρομή και οικειοποίηση παλαιότερων αισθητικών εκδηλώσεων και φιλοσοφικών θεωριών, τις οποίες αξιοποιούν για να ασκήσουν κριτική στη νεωτερική συνθήκη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η επιστροφή του Μύθου στο έργο συγγραφέων όπως οι Joyce και Pound, βλ. Daniel Shea *James Joyce and the Mythology of Modernism* (Stuttgart: Ibidem, 2014).

⁴² Για περισσότερα γύρω από τη διάκριση Μοντερνισμού και Αβανγκάρντ ίσως η πιο σημαντική συμβολή έχει γίνει από τον Peter Burger, βλ. Peter Burger *Θεωρία της Πρωτοπορίας* (Αθήνα: Νεφέλη, 2010).

παράδοξο να αντιτάσσει κανείς εντός της επικράτειας του Μοντερνισμού, από τη μια τον Μοντερνισμό, και από την άλλη την Πρωτοπορία, αλλά αυτό κατά τον Matei Calinescu είναι ένα απαραίτητο διάβημα:

Ο αντιπαραδοσιακός χαρακτήρας του Μοντερνισμού είναι συχνά ανεπαίσθητα παραδοσιακός. Για αυτό είναι τόσο δύσκολο, από μια ευρωπαϊκή οπτική γωνία, να θεωρήσουμε συγγραφείς όπως οι Προυστ, Κάφκα, Τόμας Μαν, Έλλιοτ, Πάουντ, ως εκπροσώπους της Πρωτοπορίας. Αυτοί οι συγγραφείς μοιράζονται πράγματι λίγα, αν όχι κανένα, κοινό στοιχείο με τα κατά κανόνα πρωτοποριακά κινήματα όπως ο φουτουρισμός, ο ντανταϊσμός ή ο σουρρεαλισμός. Οπότε, αν θέλουμε να λειτουργήσουμε με συνέπεια ως προς την έννοια του Μοντέρνου... είναι απαραίτητο να διακρίνουμε μεταξύ Μοντερνισμού και Πρωτοπορίας. Είναι αλήθεια ότι η Νεωτερικότητα οριζόμενη ως μια 'παράδοση ενάντια στον εαυτό της' κατέστησε δυνατή την πρωτοπορία, αλλά είναι εξίσου αλήθεια ότι ο ριζοσπαστικός αρνητισμός και ο συστηματικός αντι-αισθητισμός της τελευταίας, δεν αφήνουν χώρο για την αισθητική ανακατασκευή του κόσμου που επιχειρούν οι μεγάλοι μοντερνιστές συγγραφείς.

(Calinescu 1987, 140-141)

Η αισθητική ανακατασκευή του κόσμου, προϋποθέτει τη διατήρηση της αυτονομίας του αισθητικού πεδίου. Η διαφορά του Μοντερνισμού σε σχέση με τη καντιανή αισθητική αυτονομία και το κίνημα της «τέχνης για την τέχνη» (*art pour l'art*)⁴³, έγκειται στο ότι ωθεί αυτό το πνεύμα αυτονομίας στα απώτατα όριά του. Πρόκειται περί ενός ιδιότυπου αναδιπλασιασμού, διότι η αισθητική αυτονομία για τον μοντερνιστή λογοτέχνη δεν σχετίζεται με τους εδραιωμένους λογοτεχνικούς θεσμούς, αντιθέτως, εκδηλώνεται ως αντίδραση απέναντι σε αυτούς, γίνεται προσωποκεντρική. Ο μοντέρνος καλλιτέχνης αισθάνεται αποκομμένος τόσο από την παραδεδεγμένη τέχνη της εποχής του, όσο και από την καθημερινή ζωή:

...η κλήση του καλλιτέχνη ή της καλλιτέχνιδος τον/την αναγκάζει να παραιτηθεί από τις κοινές ικανοποιήσεις της ζωής στον κόσμο, να παραιτηθεί από την επιτυχημένη δράση και τις ολοκληρωμένες σχέσεις... Το να είναι κανείς αποκομμένος από τα αισθήματα πληρότητας μπορεί να σημαίνει επίσης ότι είναι αποκομμένος από τους άλλους ανθρώπους, στο περιθώριο της κοινωνίας, παρεξηγημένος, περιφρονημένος... Η αντίθεση μεταξύ του οραματιστή καλλιτέχνη και της τυφλής, 'φιλισταϊκής', 'αστικής' κοινωνίας συγκροτεί τούτη τη θέαση μιας εξαιρετικής μοίρας μέσω της εχθρότητας απέναντι στον αγοραίο καπιταλισμό. Προσαρτημένη σε μια ιστορική αφήγηση προϊούσας ανακάλυψης, μπορεί να αποφέρει την ιδέα ή το μύθο της πρωτοπορίας⁴⁴.

⁴³ Στο δεύτερο κεφάλαιο του *Truth and Method*, ο Gadamer αναλύει διεξοδικά το ζήτημα της αισθητικής αυτονομίας, βλ. Gadamer G. (1989).

⁴⁴ Αυτό το μοτίβο απομόνωσης προσομοιάζει στο αντίστοιχο του ρομαντισμού αλλά προκύπτει η εξής διαφορά: Ο Μοντερνισμός είναι η τέχνη της μοντέρνας αστικοποίησης και ο Μοντέρνος καλλιτέχνης ζει συχνά κάτω από ένα

Αυτή η παράδοση συνθήκη της περιθωριοποίησης ως διαπιστευτηρίου κατοχής μιας εξαιρετικά διεισδυτικής καλλιτεχνικής ματιάς, αντανακλάται και στα ίδια τα μυθιστορήματα. Η ρεαλιστική αξίωση της αντικειμενικής καταγραφής του εξωτερικού κόσμου, καθίσταται παρωχημένη και αντικαθίσταται από ένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για την ιχνηλάτηση του εσωτερικού κόσμου. Με άλλα λόγια, «η υποκειμενικότητα, γίνεται η τυπική συνθήκη της μοντερνιστικής αντίληψης (Howe 1967, 2)». Ωστόσο, η υποκειμενική στροφή εκδηλώνεται ως κριτική της υποκειμενικότητας, αν την νοήσουμε ως μια συνεκτική και σταθερή οντότητα: «η απελευθέρωση του βιώματος μπορεί να φανεί ότι απαιτεί να βγούμε έξω από τον κύκλο της ενικής μοναδιαίας ταυτότητας και να ανοιχθούμε στην ροή που κινείται επέκεινα της εμβέλειας του ελέγχου ή της απαρτίωσης» (Taylor 2007, 745)

Αυτή η υποκειμενική στροφή επιτάσσει μια αναπροσαρμογή του μυθιστορήματος, μια ανάγκη εύρεσης μιας νέας μυθιστορηματικής γλώσσας που θα προσδένεται στο βίωμα. Πράγματι, ο λογοτεχνικός Μοντερνισμός αποκτά μια ιδιαίτερη βιωματική γλώσσα, χωρίς αυτό όμως να σημαίνει ότι όλοι οι Μοντέρνοι λογοτέχνες γράφουν και αφηγούνται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Μοντέρνοι συγγραφείς όπως οι Proust, Joyce, Woolf, Kafka, Mann, αναπτύσσουν ο καθένας το ιδιαίτερο προσωπικό του ύφος. Το αποτέλεσμα είναι μια ποικιλία αφηγηματικών τεχνικών και μια αμφισβήτηση των εδραιωμένων διακρίσεων μεταξύ λογοτεχνικών ειδών⁴⁵.

Ποια είναι τα προσίδια χαρακτηριστικά του λογοτεχνικού Μοντερνισμού; Παρακάμπτοντας το στοιχείο της πολλαπλότητας των γλωσσικών παιχνιδιών και πειραμάτων, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η αφηγηματική τεχνική που λειτουργεί ως έμβλημα και αρχέτυπο της μοντερνιστικής γραφής, είναι η ροή της συνείδησης του συγγραφέα (stream of consciousness) ή αλλιώς εσωτερικός μονόλογος (internal monologue)⁴⁶. Ο William James ήταν αυτός που εισήγαγε

ιδιότυπο καθεστώς ανώνυμης εξορίας μέσα στην ανωνυμία των σύγχρονων πόλεων (βλ. Raymond Williams, what was modernism” New Left Review no. 175, May/June 1989, 50).

⁴⁵ Βλέπε για αυτό το ζήτημα την πρώτη εκτενή μελέτη του λογοτεχνικού Μοντερνισμού *Modernism 1890-1930* (1986) των Bradbury και McFarlane που παραμένει σημαντική.

⁴⁶ Αν και πολλές φορές οι δύο όροι χρησιμοποιούνται εναλλάξια, στην πραγματικότητα δεν ταυτίζονται απόλυτα σημασιολογικά. Ο εσωτερικός μονόλογος είναι μια πιο ελέγξιμη μορφή της ροής της συνείδησης η οποία είναι πιο αποσπασματική καθότι αναφέρεται στο πεδίο της εμπειρίας ευρύτερα και όχι μόνο στη γλωσσική εικόνα της σκέψης (βλ. Bowling, Lawrence Edward. “What Is the Stream of Consciousness Technique?” *PMLA* 65, no. 4 (1950): 333–45).

τον όρο, στην προσπάθειά του να επισημάνει ότι ο κατάλληλος τρόπος να συλλάβει κανείς τη δραστηριότητα της συνείδησης είναι με μεταφορικά σχήματα που αποδίδουν μια συνεχή και συγκεχυμένη νοητική κίνηση και όχι μια ασυνεχή, ομοιογενή και διακριτή στην εκδίπλωσή της αλληλουχία σκέψεων. Η συνειδησιακή λειτουργία «δεν είναι αρθρωμένη, ρέει. Ένα ‘ποτάμι’ ή ένα ‘ρεύμα’ είναι οι μεταφορές με τις οποίες περιγράφεται πιο φυσικά⁴⁷» (James 1890, 240)

Η μοντέρνα αφήγηση αποσυνδέεται (λιγότερο ή περισσότερο) από κάθε έννοια γραμμικότητας. Στη θέση της υπερθέτει την ασυνέχεια, την αποσπασματικότητα, θραύσματα εικόνων τα οποία αδυνατούν να επανασυνδεθούν. Επομένως, το κείμενο διέπεται από μια αμφισημία -ή καλύτερα πολυσημία- και ανθίσταται σε κάθε προσπάθεια πλήρους νοηματικής περιχαράκωσης. Διαρκώς προσφέρεται εκ νέου σε διαφορετικές αναγνώσεις και ερμηνείες. Κατά τον Douwe W. Fokkema, το Μοντέρνο μυθιστόρημα δεν είναι απαντητικό άλλα ερωτηματικό. Αντικαθιστά την οντολογική βεβαιότητα με την επιστημολογική αμφιβολία: «Δεν υπάρχει καμία αξίωση ότι το έργο πράγματι περιγράφει τον κόσμο που σκοπεύει να περιγράψει, ούτε ότι οι επεξηγήσεις που δίνει είναι κάτι περισσότερο από μια προσέγγιση της αλήθειας» (Fokkema 1984, 16).

Η συγγραφική αμφιβολία οδηγεί σε μια ανασύσταση της αφηγηματικής φωνής (του συγγραφέα), της πλοκής και των χαρακτήρων των μυθιστορημάτων. Ο συγγραφικός μονόλογος, υπονομεύει την ίδια του την αξίωση για περιγραφική και αναφορική πιστότητα και ακρίβεια⁴⁸. Το γεγονός αυτό καθιστά την ανάγνωση ενός τέτοιου έργου μια επίπονη διαδικασία, όπου ο αναγνώστης καλείται να φέρει στην επιφάνεια ένα λανθάνον έμμεσο νόημα ή και να πέσει σε περιπτώσεις πλήρους νοηματικής αδιαφάνειας.

Οι χαρακτήρες, παρομοίως, δεν είναι συνεκτικοί και καθορισμένοι. Αντιθέτως, όπως και με την κειμενική φωνή του συγγραφέα, αποσυντίθενται σε ένα ρεύμα εναλλάξιμων ατομικών εκφωνημάτων, εμπειριών, συναισθημάτων, θραύσματα ενός παζλ το οποίο αδυνατεί να επαναδομηθεί. Σύμφωνα με τον Irving Howe, αυτός ο μετασχηματισμός του χαρακτήρα, μπορεί να καταλήξει σε μια βαθύτερη ψυχολογική ενατένιση του εσωτερικού κόσμου, αλλά μπορεί να

⁴⁷ Ο Erwin Steinberg όμως εφιστά την προσοχή στο ότι «η ψυχολογική ροή της συνείδησης δεν είναι αποκλειστικά μια λεκτική σειρά και επομένως ό,τι ο συγγραφέας, που χρησιμοποιεί αυτή την τεχνική, γράφει, δεν είναι μια μεταγραφή αλλά μια προσομοίωση αυτού που συμβαίνει στο μυαλό» (βλ. Steinberg 1960).

⁴⁸ Αυτή η υπονόμηση του συγγραφικού κύρους ορίστηκε από τον Wayne C. Booth στο έργο του *The Rhetoric of Fiction* (1961) ως «αναξιόπιστος συγγραφέας» (*unreliable narrator*).

καταλήξει εξίσου και σε ένα πλήρη εξαντικειμενισμό των χαρακτήρων, καθιστώντας τους έρμια εξωτερικών δυνάμεων που τους διαπερνούν⁴⁹ (βλ. Howe 1967, 12-13).

Το ίδιο συμβαίνει και με την πλοκή. Αν και μυθιστόρημα χωρίς μια έστω υποτυπώδη πλοκή είναι αδύνατο, από τη μοντερνιστική πλοκή συνήθως απουσιάζει μια αλληλουχία συμβάντων τα οποία οδηγούν σε μια εντύπωση ολοκλήρωσης και κλεισίματος αυτής. Ανασχετικός παράγοντας απέναντι στη χρονική και αιτιακή ακολουθία είναι το στοιχείο της εντύπωσης. Δεν υπάρχουν συμβάντα-σταθμοί που νοούνται ως νοηματικοί αρμοί, διότι κάθε συμβάν, κάθε εντύπωση ή αίσθηση είναι σημαντικά. Επομένως:

Το σημαντικό στοιχείο είναι ότι ένα ασήμαντο εξωτερικό περιστατικό απελευθερώνει ιδέες και αλληλουχίες ιδεών που, παρακάμπτοντας το ασήμαντο εξωτερικό περιστατικό, κυμαίνονται ελεύθερα στα βάθη του χρόνου... Η έμφαση δίνεται αποκλειστικά σε ό,τι απελευθερώνει κάθε περιστατικό, πράγματα που δεν είναι άμεσα ορατά αλλά μόνο μέσα από αναστοχασμό, που δεν προσδέονται στο παρόν της περίπτωσης που τα απελευθερώνει και τα πλαισιώνει.

(Auerbach 1946, 540-541)

Η εύθραυστη χρονική και αισθητική οριοθέτηση του Μοντερνισμού

Αναφερθήκαμε στις αφηγηματικές καινοτομίες του Μοντερνισμού, αλλά όχι ακόμα στις γλωσσικές καινοτομίες που αυτές συνεπιφέρουν. Και εδώ θα παρακολουθήσουμε το ίδιο μοτίβο. Η αποκέντρωση του νοήματος δε σημαίνει και την εξαφάνισή του. Αντιθέτως, η διασπορά του επιτείνει την αναζήτησή του. Αν λοιπόν ο ρεαλισμός, επιχειρώντας να αναπαραστήσει το πραγματικό, είχε ως πρότυπο την ιστορική περιγραφή, τότε ο Μοντερνισμός, αντιτιθέμενος στην παραδοσιακή μιμητική θεώρηση, ανατρέχει στην ποίηση, επιχειρώντας να μεταγράψει τις ποιητικές μεταφορές, εντός της πρόζας⁵⁰. Η αντίδραση απέναντι στον ρεαλισμό ωστόσο, δεν καταλήγει στην παλινόρθωση του ρομαντισμού. Πλέον, το νόημα παρουσιάζεται μόνο υπαινικτικά και έμμεσα. Με τα λόγια του Charles Taylor:

⁵⁰ Ο Jakobson στην προσπάθειά του να διακρίνει τη μεταφορά από τη μετωνυμία, συνδέει τη μετωνυμία με το λογοτεχνικό ρεαλισμό και τη μεταφορά με το λογοτεχνικό ρομαντισμό. Αναλύει εκτενώς τη θεωρία του Jakobson ο David Lodge στο *The Modes of Modern Writing* (New York: Cornell, 1977).

...μπορούμε να κατανοήσουμε την μοντερνιστική άρνηση του βάθους: αυτό που απορρίπτεται είναι το βάθος των εκφρασμένων νοημάτων. Παραμένει φυσικά ένα βάθος άλλου είδους...Υπό αυτή τη θεμελιώδη έννοια, ο Μοντερνισμός παραμένει στο πλευρό του συμβόλου εναντίον της αλληγορίας. Δεν υπάρχει απλή επιστροφή του ρομαντισμού, υπάρχει μια αποσύνδεση αυτού που εκείνος είχε συνδέσει.

(Taylor 2007, 770-774)

Οι πρωταρχικές απόπειρες εννοιολογικού καθορισμού του οποιουδήποτε φαινομένου, πάντοτε καταλήγουν να υπερτονίζουν τις ασυνέχειες από τις συνέχειες για να αποδώσουν την εμφάνισή του ως μία απόλυτη ρήξη με το παρελθόν. Ωστόσο, σταδιακά γίνεται εμφανές ότι η τομή δεν είναι τόσο ριζική. Εν προκειμένω λοιπόν εμφανίζεται μία ορισμένη θεώρηση που υποστηρίζει ότι, παρά τις εξαγγελίες περί ριζικής καινοτομίας, ουσιαστικά ο Μοντερνισμός αυτοκαθορίζεται μέσω της σχέσης που αναπτύσσει με το παρελθόν. Στην πραγματικότητα, κατασκευάζει μια περισταλμένη εικόνα της (αισθητικής) παράδοσης, για να κατακρατήσει και να μεταγράψει εντός του τα στοιχεία που είναι συμβατά με τον χαρακτήρα του. Αυτό ακριβώς τονίζει ο Raymond Williams:

...μπορούμε να ρωτήσουμε γιατί οι εντυπωσιακές καινοτομίες στον κοινωνικό ρεαλισμό, η ελεγχόμενη χρήση μεταφορικών σχημάτων και η οικονομία του βλέμματος που ανακαλύφθηκαν και τελειοποιήθηκαν από τους Gogol, Flaubert και Dickens από το 1840 και έπειτα, δεν θα έπρεπε να έχουν προτεραιότητα από τα συμβατικά ονόματα των Proust, Kafka, και Joyce...Με τον αποκλεισμό των μεγάλων ρεαλιστών, αυτή η εκδοχή του Μοντερνισμού αρνείται να δει το πώς επινόησαν αυτοί ένα νέο λεξιλόγιο...

(Williams 1987, 49)

Παρά την μοντερνιστική εναντίωση στο θετικιστικό και εργαλειικό λόγο του ρεαλισμού⁵¹, ο ρομαντισμός δε τυγχάνει καλύτερης αντιμετώπισης από τους μοντερνιστές. Ως ανάστροφη πλευρά του ρεαλισμού, εκφράζει εξίσου την παρακμή (*decadence*) του νεωτερικού κόσμου. Έτσι κατά τον Charles Taylor:

Για όσους έβλεπαν σύνολο τον κόσμο αυτό ως κούφιο και ανούσιο, ο ρομαντισμός μπορούσε να εμφανίζεται το ίδιο αναπόσπαστος με αυτό που απέρριπταν, όπως ήταν και το εργαλειικό φρόνημα. Προσέφερε απλώς εκχυδαϊσμένα σε κοινοτοπίες υποκατάστατα, ή αναυθεντικά νοήματα για να αναπληρώσει έναν δίχως νόημα κόσμο. Για όσους διψούσαν για μια αγνότερη, βαθύτερη ή ισχυρότερη ηθική πηγή που ο κόσμος της αποδεσμευμένης νόησης δεν ήταν σε θέση να προσφέρει, η έκφραση απλώς προσωπικών αισθημάτων ή η εξύμνηση ρουτινιαρικών πληρώσεων ήταν μια παρωδία.

Παρόλα αυτά, ο Μοντερνισμός διατηρεί το ρομαντικό ενδιαφέρον για τον εσωτερικό κόσμο, απεκδύοντας το, όμως, από κάθε αίσθημα βεβαιότητας και πληρότητας. Όπως κρατά και από τον ρεαλισμό το πνεύμα αντικειμενικής καταγραφής, δίχως όμως να πιστεύει στην (άμεση τουλάχιστον) αντιστοίχιση πνεύματος και αντικειμενικού κόσμου. Κατάληξη αυτής της ιδιότυπης συνάρθρωσης δύο αντίθετων διαθέσεων της Νεωτερικότητας, είναι η συχνή αντικειμενοποίηση του εσωτερικού κόσμου. Αυτό περιγράφει ο Ortega Y Gasset όταν κάνει λόγο για τον Μοντερνισμό ως «από-ανθρωποποίηση» (*dehumanization*) της τέχνης, που θυμίζει παραδόξως, ως ενός σημείου, τις εξαγγελίες των νατουραλιστών⁵².

Αλλά η από-ανθρωποποίηση δεν είναι απλώς η αντικειμενοποίηση του εσωτερικού κόσμου. Πρόκειται για μία διπλή έκφανση της Νεωτερικότητας: από τη μια ο άνθρωπος έρχεται στο προσκήνιο (με το θάνατο του θεού) και από την άλλη υπονομεύεται ταυτόχρονα αυτή η θέση από τα συστήματα σκεψη που την διαπερνούν. Ενδεχομένως, αυτή η αμφιθυμία και η αμφιταλάντευση του Μοντερνισμού απέναντι στο πνεύμα της Νεωτερικότητας, είναι που οδηγεί σε μια νοηματική αμφισημία. Η κριτική των πρότερων βεβαιοτήτων δεν είναι ριζική, δεν ενέχει μια μηδενιστική στάση παραίτησης. Αντιθέτως, έχει διορθωτικό χαρακτήρα, στοχεύει στην ανάκτηση ενός νοήματος που απωλέσθηκε ή αλλοτριώθηκε στην πορεία. Ο Μοντερνισμός, λοιπόν, στην ύστερη Νεωτερικότητα είναι η συνέχιση της «Νεωτερικότητας με άλλα μέσα». Προσπαθεί να επαναφέρει το απολεσθέν στην επιφάνεια, όχι μέσω μια αναπαραστατικής προσέγγισης, αλλά ανατρέχοντας στο μύθο, στην ουτοπία, σε αρχέτυπα, σε συμβολισμούς και μεταφορές. Πλέον, μόνο έμμεσα και υπαινικτικά μπορεί να επέλθει η όποια μεταξίωση. Αυτός ο ταυτόχρονα ανθρώπινος και αντι-ανθρώπινος χαρακτήρας του Μοντέρνου, κάνει ήδη από το 1925 τον Ortega Y Gasset να διερωτηθεί: «Τι εκφράζει αυτή η απέχθεια για το ανθρώπινο στην τέχνη; Είναι μήπως μια αποστροφή για τον άνθρωπο, την πραγματικότητα, τη ζωή –ή είναι ίσως το αντίθετο, ένας σεβασμός για τη ζωή και μια αποστροφή στο να τη βλέπεις να μπερδεύεται με κάτι υποδεέστερο αυτής, όπως η τέχνη;» (Gasset 1925, 74).

Είναι λοιπόν αντι-αναπαραστατικός και αντι-μιμητικός ο χαρακτήρας του Μοντερνισμού; Ή αντιθέτως, υπολαμβάνοντας την αυξανόμενη πολυπλοκότητα και συνθετότητα της

⁵² Το *Velasquez, Goya and the Dehumanization of Art* (London: Studio Vista, 1972) του Jose Ortega y Gasset είναι από τα πρώτα κριτικά δοκίμια για το Μοντερνισμό.

Νεωτερικότητας, είναι μια ιχνηλάτηση των μέσων με τα οποία θα επιτευχθεί μια ανώτερου τύπου καταγραφή της πραγματικότητας; Παραθέτουμε εδώ ένα εκτενές απόσπασμα από την κατάληξη του έργου *Mimesis* του Eric Auerbach, όπου τονίζει ότι η εξέλιξη της τέχνης, είναι ένας αναστοχασμός απέναντι στην μίμηση, νοούμενης ως αρχετυπικής διάθεσης του ανθρώπινου πνεύματος. Οπότε, ο Μοντερνισμός (αλλά ούτε και ο Μεταμοντερνισμός) δεν συνιστά μια συνολική αποκήρυξη⁵³ αυτής:

Είναι ακριβώς η τυχαία στιγμή που είναι συγκριτικά ανεξάρτητη από τις αμφιλεγόμενες και ασταθείς τάξεις γύρω από τις οποίες οι άνθρωποι μάχονται και απελπίζονται, μένει ανεπηρέαστη από αυτούς, όπως η καθημερινή ζωή. Όσο περισσότερο αξιοποιείται, τόσο περισσότερο έρχονται στο φως τα στοιχειώδη χαρακτηριστικά που έχουμε από κοινού... Βρισκόμαστε ακόμα μακριά από μια συλλογική κοινή ζωή της ανθρωπότητας στον πλανήτη, αλλά ο στόχος αρχίζει να είναι ορατός. Και είναι πιο συγκεκριμένα ορατός τώρα στην απροκατάληπτη, ακριβή, εσωτερική και εξωτερική αναπαράσταση της τυχαίας στιγμής στις ζωές διαφορετικών ανθρώπων. Επομένως, η περίπλοκη διαδικασία έκλυσης των ηθών που οδήγησε στο θρυμματισμό της εξωτερικής δράσης, στον συνειδησιακό αναστοχασμό και στην διαστρωμάτωση του χρόνου, φαίνεται να οδηγεί προς μια απλή λύση.

(Auerbach 1968, 552-553)

Αν, λοιπόν, μια προσεκτική εξέταση του Μοντερνισμού δυσχεραίνει την παρουσίασή του με όρους ριζικής αισθητικής ρήξης με το παρελθόν, συνακόλουθα μια απόπειρα ρητής χρονολόγησης συναντά ανυπέρβλητες δυσκολίες. Εξού και οι διαφορετικές χρονολογικές οριοθετήσεις του Μοντέρνου που προκύπτουν. Ενώ ορισμένοι θεωρητικοί εστιάζουν στο πρώτο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα ως την κατεξοχήν περίοδο του Μοντερνισμού (Bradbury & McFarlane 1976) , άλλοι φτάνουν μέχρι τον Baudelaire (Calinescu 1987) ή τις εθνικές επαναστάσεις του 1848 για να βρουν τις απαρχές του κινήματος. Αντιστοίχως, ενώ ορισμένοι αναλυτές διατείνονται ότι ο Μοντερνισμός εκπνέει ήδη από το 1930, άλλοι παρατείνουν τη διάρκειά του μέχρι τη δεκαετία του 1960 (Berman 1982, Jameson 1999) .

Όπως και να έχει, το σημαντικό στην απόπειρα περιοδολόγησης δεν είναι οι χρονικές ημερομηνίες αυτές καθαυτές, αλλά η ακολουθία που εξάγεται από αυτές. Η προοδευτική διεύρυνση των ορίων του Μοντερνισμού, είναι η σταδιακή ανακάλυψη προγόνων και επιγόνων του αισθητικού κινήματος που χαρακτηρίζονται αναδρομικά ως Μοντέρνοι. Κατ' αυτόν τον τρόπο αναδεικνύεται ένας κύκλος ζωής του Μοντέρνου (γέννηση-ακμή-παρακμή). Έτσι, η χρυσή, κατά πολλούς

⁵³ Αν μια ορισμένη μίμηση-τινός είναι αναντικατάστατη, τότε αναντικατάστατος είναι ένας κοινός ορίζοντας της ανθρώπινης συνθήκης, ο οποίος ενυπάρχει κάτω από τον φαινομενικά άκρατο υποκεμενισμό του Μοντερνισμού.

περίοδος του Μοντερνισμού (1910-1930), παρουσιάζεται ως η περίοδος της ωριμότητας του Μοντέρνου την οποία έρχονται να συμπληρώσουν ένα πρώιμο και ένα ύστερο στάδιο.

Σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, ο πρώιμος (*early*) Μοντερνισμός συνδέεται με συγγραφείς όπως οι Joseph Conrad, Knut Hamsun και Henry James και αφορούν μυθιστορήματα που γράφτηκαν κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα και την πρώτη του 20^{ου}. Αντιστοίχως, οι δύο επόμενες δεκαετίες θεωρούνται αυτές κατά τις οποίες αναδύεται ο υψηλός (*high*) Μοντερνισμός. Ειδικότερα, κατά τη δεκαετία του 1920 εμφανίζονται τα περισσότερα από τα παραδειγματικά μοντέρνα μυθιστορήματα. Κατά πολλούς, το έτος 1939 όπου εκδίδεται *Η Αγρύπνια των Φίννεγκαν* του James Joyce -του μυθιστορήματος που οδηγεί τον Μοντέρνο γλωσσικό πειραματισμό στα ακρότατα όριά του- σηματοδοτεί και το τέλος του υψηλού Μοντερνισμού.⁵⁴

Αυτό δε σημαίνει ότι μεταπολεμικά δεν εξακολουθούν να εμφανίζονται μοντέρνα μυθιστορήματα. Ωστόσο, για λόγους αισθητικούς, θεσμικούς και ιστορικούς, αυτή η συνέχεια απομακρύνεται από τα πρότυπα της χρυσής περιόδου του Μοντερνισμού.

Αρχικά οι ουτοπικές αξιώσεις των μοντερνιστών για μια ορισμένη διάσωση του πνεύματος της Νεωτερικότητας, κατακρημνίζονται από την έλευση του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Η φρίκη του Πολέμου, δίνει το τελικό χτύπημα σε όλες τις παραδεδωμένες αξίες και ιδέες του Διαφωτισμού, οδηγώντας σε ένα νοηματικό κενό. Ο αναδυόμενος πεσιμισμός και η απογοήτευση, αντανakλώνται και στο χώρο της λογοτεχνίας. Είναι γνωστή η ρήση του Adorno ότι δεν μπορεί να υπάρξει ποίηση μετά το Άουσβιτς⁵⁵. Αυτή τη νέα συνθήκη επιχειρεί να περιγράψει η Susan Sontag το 1967 όταν κάνει λόγο για μια νεοσύστατη *αισθητική της σιωπής*. Αν η επιδίωξη του ώριμου Μοντερνισμού είναι η (έστω με αποσπασματικό τρόπο) καταγραφή του συνόλου του πραγματικού, το χρέος των διαδόχων του φαίνεται να είναι το αντίθετο, ήτοι μια εκφραστική λιτότητα, ένας μινιμαλισμός που οδηγεί προς τη σιωπή:

Αρνούμενος ότι η τέχνη είναι απλά έκφραση, ο νεότερος μύθος, ο δικός μας, σχετίζει την τέχνη με την ανάγκη ή τη δυνατότητα του μυαλού για αποξένωση. Η τέχνη δεν κατανοείται πια ως μια συνείδηση που

⁵⁴Λέει χαρακτηριστικά ο Umberto Eco σε κείμενο του που περιλαμβάνεται στο συλλογικό τόμο *Modernism/Postmodernism* (London: Routledge, 1992) σε επιμέλεια του Peter Booker: «Δείτε την περίπτωση του Joyce [...] Ο *Οδυσσέας* βρίσκεται στη συνοριακή γραμμή [του Μοντέρνου]. Η *Αγρύπνια των Φίννεγκαν* είναι ήδη μεταμοντέρνα, ή τουλάχιστον εγκαινιάζει τον Μεταμοντέρνο λόγο: απαιτεί με άλλα λόγια, για να γίνει κατανοητή, όχι την άρνηση του ήδη ειπωμένου, αλλά τον ειρωνικό αναστοχασμό του», 225-228.

⁵⁵ Στο δοκίμιο του *Cultural Criticism and Society* που συμπεριλαμβάνεται στη ανθολογία *Prisms* (Cambridge: MIT Press: 1997)

εκφράζει και επομένως, έμμεσα, επιβεβαιώνει την εαυτό της... έτσι η τέχνη τείνει να γίνει αντι-τέχνη, μια εξάλειψη του «υποκειμένου» (του «αντικειμένου», της «εικόνας»), υποκαθιστώντας την προθεσιακότητα με την τύχη και το κυνήγι της σιωπής.

(Sontag 1967, 1)

Η -ερείδόμενη από ένα κλίμα απογοήτευσης- στροφή στη σιωπή, συνοδεύεται από ένα αυξανόμενο αίσθημα αδυνατότητας της περαιτέρω συνέχισης του μορφολογικών αναζητήσεων. Η κεντρική μοντερνιστική αξία της αναζήτησης του νέου περιέρχεται σε βαθιά κρίση, καθώς όλα φαίνονται να έχουν ειπωθεί⁵⁶. Αυτή η συνειδητοποίηση, οδηγεί τον Αμερικανό συγγραφέα John Barth να κάνει λόγο για μια «λογοτεχνία της εξάντλησης» (*literature of exhaustion*)⁵⁷. Η εξάντληση υποδηλώνει ακριβώς τη συνειδητοποίηση της αδυνατότητας περαιτέρω συνέχισης της καινοτομίας. Αυτή η συνθήκη είναι που διαφοροποιεί τους προ-πολεμικούς από τους μεταπολεμικούς μοντερνιστές. Κατά τον Barth, οι δύο συγγραφείς που ενσαρκώνουν με εμβληματικό τρόπο αυτή τη νέα συνθήκη είναι ο Jorge Luis Borges και ο Samuel Beckett. Η μοντέρνα μελαγχολία τους ανατέμνει και αναδεικνύει με διαφορετικό τρόπο την ίδια τη φύση της αφήγησης. Από τη μια ο Beckett οδηγείται σε μια γλωσσική οικονομία και επαναληπτικότητα, από την άλλη ο Borges υιοθετεί μια μπαρόκ γλώσσα, που κλίνει προς την υπερβολή, την ειρωνεία και το στοιχείο του φανταστικού.

Όλη αυτή η κατάσταση υποδηλώνει ότι ο Μοντερνισμός, πριν «αφανισθεί», περιέρχεται σε μια φάση εντεινόμενης παρακμής. Αυτήν την κατάσταση, συγγραφείς όπως ο Fredric Jameson, Charles Jencks και John Barth όρισαν ως «Ύστερο Μοντερνισμό» (*Late modernism*). Για τον Jencks είναι απαραίτητο, ειδικότερα σε ό,τι αφορά τη δεκαετία του 1960, να διαχωρίσουμε μεταξύ μιας ύστερης φάσης ανάπτυξης του Μοντερνισμού και της πρώιμης ανάδυσης του Μεταμοντερνισμού. Οι πρώτες θεωρητικές αναλύσεις του Μεταμοντέρνου, δεν είναι πραγματικά μεταμοντέρνες καθώς αυτό που «συχνά ορίζουν ως ‘Μετά’ είναι κυρίως ‘Ύστερα’ (*Late*) διότι είναι αφοσιωμένο στην παράδοση του Νέου και δεν ασχολείται ουσιαστικά με μια σύνθετη σχέση

⁵⁶ Ο Αμερικανός φιλόσοφος της τέχνης Arthur Danto, έθιξε αυτό το ζήτημα προβαίνοντας σε μια εγγεγραμμένου τύπου ανάγνωση της σύγχρονης τέχνης (βλ. Danto, Arthur C. “The End of Art: A Philosophical Defense.” *History and Theory* 37, no. 4 (1998): 127–43).

⁵⁷ Βλ. John Barth. *Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, John Hopkins University Press, 1984.

με το παρελθόν, τον πλουραλισμό και τη μεταμόρφωση του Δυτικού πολιτισμού...» (Jencks 1987, 49).

Θα δούμε κατόπιν τι συνεπαγωγές έχει η αρχική συνύπαρξη ενός παρηκμασμένου Μοντερνισμού με έναν πρωτόλειο Μεταμοντερνισμό. Περνάμε τώρα στην εξέταση του ζητήματος του Μεταμοντέρνου.

Μεταμοντερνισμός

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Μοντερνισμός έχει πλέον καθιερωθεί και παίρνει τη θέση του μέσα στην ιστορία της διαδοχής των αισθητικών ρευμάτων. Ταυτόχρονα, νέα καλλιτεχνικά κινήματα συνεχίζουν να κάνουν την εμφάνισή τους, τα οποία αυτοπροσδιορίζονται με νεοσύστατες ονομασίες. Ωστόσο, ο πρώτος όρος που σταδιακά θα γίνει συμπεριληπτικός, εκφράζοντας συνολικά μια νέα αισθητική κατεύθυνση που διατείνεται ότι πηγαίνει πέραν αυτής του Μοντερνισμού, είναι αυτός του Μεταμοντερνισμού.

Η συνάφεια του προθήματος ΜΕΤΑ

Σε αυτό το σημείο, πριν προχωρήσουμε σε μια συνοπτική εξέταση της ιστορίας και των χαρακτηριστικών του Μεταμοντέρνου, αξίζει να σταθούμε σε μια ετυμολογική ιδιαιτερότητα, που δεν συναντούμε αναφορικά με τον Μοντερνισμό. Όπως διατείνεται ένας από τους πρώτους θεωρητικούς που θεματοποίησαν το Μεταμοντέρνο: «Η λέξη Μεταμοντερνισμός όχι μόνο ακούγεται κάπως άξεστη και παράταιρη, αλλά επιπρόσθετα υπενθυμίζει αυτό που εύχεται να ξεπεράσει ή να καταπνίξει, δηλαδή τον Μοντερνισμό τον ίδιο. Ο όρος, επομένως, συμπεριλαμβάνει τον αντίπαλό του εντός του, με έναν τρόπο που ο ρομαντισμός, ο κλασικισμός, το μπαρόκ και το ροκοκό δεν έκαναν» (Hassan 1982, 263).

Υπάρχει και ένα δεύτερο ζήτημα. Η ιστορική απόσταση είναι πάντοτε ένα εχέγγυο για μια πιο αξιόπιστη ανάλυση. Αρκεί κανείς να υπολάβει τη δυσκολία επίτευξης ψύχραιμων αποτιμήσεων, που απορρέουν από τη χρονική εγγύτητα του Μοντερνισμού, για να διαπιστώσει την ακόμα μεγαλύτερη δυσκολία που προκύπτει, σε σχέση με τον Μεταμοντερνισμό, από την συγχρονία της ανάλυσης με το φαινόμενο που θέλει να επεξηγήσει. Πάλι παραθέτουμε τον Isab Hassan, που σε ένα μεταγενέστερο έργο του προβαίνοντας σε αυτοκριτική, καθρεπτίζει γενικότερα την αγωνία που προκύπτει από αυτή τη συγχρονία τέχνης και θεωρίας: «Ωστόσο το κείμενο μου είναι και αυτό μέρος της [μεταμοντέρνας] στιγμής. Πώς, τότε, μπορώ να στοχαστώ την κρίση νοήματος, που τα νοήματά μου ήδη αντανακλούν, και παρόλα αυτά να αποκομίσω κάποιο νόημα από την κρίση νοήματος της εποχής μας;» (Hassan 1987, 191).

Πριν εστιάσουμε στον αισθητικό και δη στο λογοτεχνικό Μεταμοντερνισμό, όπως και με το Μοντερνισμό, είναι απαραίτητη μια εννοιολογική διάκριση⁵⁸. Σύμφωνα με ορισμένους θεωρητικούς, μεταπολεμικά η επίταση της διαδικασίας του εκσυγχρονισμού, προκάλεσε θεμελιώδεις αλλαγές τόσο ευρύτερα σε κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο, όσο και στο χώρο της αισθητικής (Harvey 1989). Για τον Fredric Jameson η περίοδος του Μοντερνισμού συνδέεται με μια ανισομερή ανάπτυξη, η οποία ακόμα δεν έχει επικρατήσει απόλυτα (Jameson 1999, 119-121). Αυτή η συνύπαρξη διαφορετικών χρονικοτήτων εξηγεί την σαγήνη του Μοντερνισμού με το «νέο». Το νέο μπορεί να αναζητηθεί μονάχα αντιπαραβαλλόμενο με το παλιό. Δεν νοείται ο Μοντερνισμός δίχως την παράδοση ως προς την οποία αντιδιαστέλλεται. Ωστόσο, η διαδικασία του εκσυγχρονισμού φτάνει σταδιακά σε τέτοιο σημείο, που η ανισομερής ανάπτυξη εντέλει ολοκληρώνεται: «Μεταμοντέρνο υπάρχει όταν έχει πλέον ολοκληρωθεί η διαδικασία του εκσυγχρονισμού και η φύση έχει κάνει πανιά. Είναι κόσμος πληρέστερα ανθρώπινος από τον προηγούμενο αλλά συνάμα ένας κόσμος όπου η κουλτούρα έχει γίνει δεύτερη φύση» (Jameson 1999, 12)

Η εξέλιξη αυτή συνεπάγεται ότι η διάκριση νέου και παλιού, πλέον στερείται σημασίας. Φυσικό επακόλουθο είναι η ανάδυση μιας νέας συνθήκης η οποία είναι απολύτως χωροποιημένη, καθώς η εξάπλωση του εκσυγχρονισμού και η «αποστέρηση» της παράδοσης, καταλήγουν να καταργούν οποιαδήποτε έννοια ιστορικότητας. Για τον Jameson αυτή η νέα συνθήκη είναι καθόλα ομοιογενής και απολύτως προβληματική:

Εκτρέφει μια παθολογία του ιδιαζόντως αυτοαναφορικού, λες και η πλήρης λησμονιά του παρελθόντος αναλώνεται στον κενό αλλά στίλβοντα στοχασμό ενός σχιζοφρενικού παρόντος, το οποίο εξ ορισμού δεν είναι συγκρίσιμο στη διάσταση του χρόνου.

(Jameson 1999, 16)

Η «ολοκλήρωση»⁵⁹ του εκσυγχρονισμού, λοιπόν, προϋποθέτει την άφιξη μιας νέας κοινωνίας (για ορισμένους θεωρητικούς τουλάχιστον). Έτσι, τη δεκαετία του 1970 πλήθος θεωρητικών, προερχομένων από διαφορετικές ιδεολογικές αφετηρίες, θα εξαγγείλουν την έλευση μιας νέας

⁵⁸ Βλ. για την εννοιολογική διάκριση μοντέρνου-μεταμοντέρνου το κείμενο του Olivier Reveault D' Allonnes 'Μικρή ιστορία της λέξης «μεταμοντέρνο»' στο συλλογικό τόμο *Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο* (Σμίλη:Αθήνα, 1988), 11-26.

⁵⁹ Παρότι ο Jameson αντιπαραβάλλει ατελή με εντελή εκσυγχρονισμό, αυτό δεν σημαίνει ότι ο εκσυγχρονισμός ολοκληρώνεται πλήρως. Αυτό που τονίζει με το διάζευγμα, είναι ότι μετά από ένα ορισμένο σημείο ο εκσυγχρονισμός αλλάζει ποιοτικά χαρακτηριστικά (χρόνος-χώρος).

κοινωνίας και την έναρξη μιας νέας περιόδου. Η έναρξη της μετανεωτερικής εποχής συνδέεται με την γένεση μια νέας κοινωνίας. Η παλαιότερη κεντρική σημασία που αποδίδεται στην βιομηχανική παραγωγή αντικαθίσταται από ένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για το την κατανάλωση και τον τομέα των υπηρεσιών. Η μεταπολεμική ανάπτυξη έχει αλλάξει δραματικά τη δομή και τη σύσταση των δυτικών κοινωνιών. Έτσι οι Alain Touraine (1969) και Daniel Bell (1973) μιλούν για την έλευση της *Μεταβιομηχανικής κοινωνίας*, ενώ ο Jean Baudrillard για την *Καταναλωτική κοινωνία* (1970)⁶⁰.

Παρά το ότι ορισμένοι κοινωνιολόγοι, μεταγενέστερα, έδειξαν διστακτικοί να υιοθετήσουν την κατηγορηματικότητα που υποδηλώνει το πρόθημα *μετά*, δεν έπαυσαν να συνεχίζουν να εντοπίζουν χαρακτηριστικά, που κατά την άποψή τους, συνηγορούσαν στην εμφάνιση ενός νέου σταδίου της Νεωτερικότητας. Η *Ρευστή Νεωτερικότητα* του Zigmund Bauman, η *Κοινωνία της Διακινδύνευσης* του Ulrich Beck, η *Ύστερη Νεωτερικότητα* του Anthony Giddens προσδιορίζουν τις αλλαγές που συντελούνται από το 1970 και έπειτα⁶¹.

Επομένως, το διάζευγμα Μετανεωτερικότητα-Μεταμοντερνισμός είναι σύστοιχο του αντίστοιχου Νεωτερικότητα-Μοντερνισμός. Οπότε, παρότι ο όρος Μεταμοντερνισμός χρησιμοποιείται πολλές φορές καταχρηστικά για να περιγράψει το οτιδήποτε, η κανονική του σημασία αφορά τον χώρο της αισθητικής. Ωστόσο και εντός της αισθητικής, ο όρος δεν χρησιμοποιείται πάντοτε με τον ίδιο τρόπο. Ο Charles Jencks, ένας εκ των πρώτων θεωρητικών του Μεταμοντέρνου, εστιάζοντας στο χώρο της αρχιτεκτονικής, επιστά την προσοχή σε αυτό το ζήτημα: «θα πρέπει να υπογραμμίσουμε αυτά τα λαϊκά, κοινωνικά κίνητρα [στην αρχιτεκτονική] διότι δεν είναι επακριβώς τα ίδια στη ζωγραφική, στο σινεμά, στο χορό ή στην λογοτεχνία. Δεν υπάρχει αντίστοιχος, ζωντανός δυναμικός ‘Θάνατος του Μοντερνισμού’ σε αυτά τα πεδία...»(Jencks 1987, 34). Ο Jencks θεωρεί ότι από όλες τις τέχνες, η αρχιτεκτονική συνιστά τον προνομιακό χώρο ανάπτυξης της μεταμοντέρνας αισθητικής.

⁶⁰ Μια καλή εισαγωγή στο ζήτημα μπορεί να βρει κανείς στο βιβλίο των McGrew, Hall και Held *Η Νεωτερικότητα Σήμερα* (Αθήνα: Σαββάλας, 2003).

⁶¹ Η λογική των επιχειρημάτων και των τριών θεωρητικών είναι παρεμφερής με την άποψη του Marshall Berman στο *Everything that is Solid Melts into the Air*. Ενάντια στις διακηρύξεις για ένα νέο ιστορικό και κοινωνικό στάδιο, υποσημειώνουν ότι στην πραγματικότητα βιώνουμε μια επίταση της αναστοχαστικότητας και της θραυσματοποίησης των βεβαιοτήτων που είναι στοιχεία εγγενή της νεωτερικής συνθήκης.

Οι εννοιολογήσεις του Μεταμοντέρνου

Πράγματι σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, η άποψή του δικαιώνεται. Παρότι η πρώτη συστηματική θεώρηση του Μεταμοντερνισμού εκκινεί από την αρχιτεκτονική (Jencks, *The language of Post-Modern Architecture*, 1977), στη λογοτεχνία, κατά τη δεκαετία του 1960, διαφαίνεται σε πρωτόλεια μορφή η νέα μεταμοντέρνα συνθήκη. Ωστόσο, εδώ η βαρύνουσα σκιά του (πλέον) κανονικοποιημένου Μοντερνισμού οδηγεί σε δύο, εκ διαμέτρου αντίθετες στάσεις.

Ο Harry Levin στο άρθρο του «What was Modernism» (1960), προχωρά στη διαπίστωση ότι ο Μοντερνισμός πνέει τα λοίσθια και ότι ήδη βρισκόμαστε σε μια μεταμοντέρνα περίοδο. Πλέον, η μοντέρνα αξίωση για συνεχή πειραματισμό και καινοτομία, γίνεται όλο και πιο προβληματική, όλοι οι πιθανοί αισθητικοί συσχετισμοί και δυνατότητες δείχνουν να έχουν εξαντληθεί, αλλά δεν είναι μόνο αυτό. Διότι, σύμφωνα με τον Levin, «Η Νεωτερικότητα... δεν σημαίνει κατ' ανάγκη το πιο πρόσφατο πράγμα, αντιθέτως συνιστά ένα εγχείρημα πολιτισμικής απελευθέρωσης, 'μια αρχή της ίδιας της ζωής' που μπορεί να διατηρηθεί μόνο δια μέσου ενός 'συνεχούς αγώνα'» (Levin 1960, 612). Πλέον όμως «ζούμε σε αυτό που έχει κατηγοριοποιηθεί -από ποιον αν όχι από τον Arnold Toynbee- ως η μεταμοντέρνα περίοδος» (Levin 1960, 612) Η στάση του Levin απέναντι στο Μεταμοντέρνο είναι υποτιμητική και υποδηλώνει ένα αίσθημα παρακμής:

Λοιπόν, εμείς οι Μεταμοντέρνοι θέλουμε να τα έχουμε όλα, να ρισκάρουμε για κάτι σίγουρο...να παίρνουμε τα εύσημα της πρωτοτυπίας δίχως να ρισκάρουμε να είμαστε αντιδημοφιλείς...ζούμε στο λυκόφως των Μοντέρνων. Από τη στιγμή που ήταν πολύ μπροστά από την εποχή τους, μπορούμε να ισχυρισθούμε ότι είμαστε κοντύτερα σε αυτούς.

(Levin 1960, 617-618)

Η αισθητική αυτονομία και καινοτομία, τα δύο κεντρικά χαρακτηριστικά του Μοντερνισμού, σταδιακά εξαρθρώνονται και εκλείπουν. Αν αυτό για τον Levin είναι ένδειξη παρακμής, για τον Leslie Fiedler, λίγα χρόνια αργότερα, είναι το ακριβώς αντίθετο. Το Μεταμοντέρνο, κατά τη κατανόησή του, αντλεί τη ζωτικότητά του από την αμφισβήτηση αυτών των στοιχείων του Μοντερνισμού που ήταν υπεύθυνα για την καλλιέργεια ενός πνεύματος ελιτισμού, το οποίο τον διατηρούσε μακριά από τις μάζες:

Ζούμε εδώ και δύο δεκαετίες -έχοντας συνειδητοποιήσει καθαρά το γεγονός από το 1955 και έκτοτε- μέσα στον επιθανάτιο ρόγχο του Μοντερνισμού και στου σπασμούς της γέννησης του Μεταμοντερνισμού. Το είδος της λογοτεχνίας που διεκδίκησε για τον εαυτό της το όνομα του Μοντέρνου...είναι νεκρό, ανήκει στην ιστορία και όχι στην πραγματικότητα. Στο χώρο του μυθιστορήματος, αυτό σημαίνει ότι η εποχή των Proust, Mann, Joyce έχει πια

τελειώσει...Έχουμε ωστόσο μπει σε μια άλλη περίοδο, αποκαλυπτική, ανορθολογική, ολοφάνερα ρομαντική και συναισθηματική. Μια εποχή αφιερωμένη σε μια χαρούμενη μισολογία και σε μια προφητική ανευθυνότητα...Το νέο μυθιστόρημα οφείλει να συνιστά αντι-τέχνη και να εναντιώνεται στη σοβαροφάνεια.

(Fiedler 1970, 270-276)

Ωστόσο, μέχρι στιγμής, είτε μέσω της λογοτεχνίας, είτε μέσω της αρχιτεκτονικής, ο Μεταμοντερνισμός ήταν συνδεδεμένος με την αισθητική, η οποία περιόριζε την καθολικότητα του ως όρου. Μόνο το 1979 με την έκδοση του διάσημου βιβλίου του Jean-Francois Lyotard *Η Μεταμοντέρνα Κατάσταση* ο όρος διευρύνεται, αναφερόμενος όχι μόνο στο σύνολο των τεχνών, αλλά ευρύτερα σε ένα γενικότερο κλίμα που διακατέχει τη σκέψη, το οποίο ριζοσπαστικοποιεί περαιτέρω την κριτική της αναπαράστασης που εκκίνησε ο Μοντερνισμός. Ο Lyotard θεωρώντας το μεταμοντέρνο ως ορολογία την οποία υιοθέτησαν εν πολλοίς τα μέσα, επιχειρεί να το ορίσει μέσω της τέχνης ως αναπόσπαστο μέρος του μοντέρνου, διότι κατά την άποψή του, ένα έργο δεν μπορεί να γίνει μοντέρνο παρά μόνο αφού είχε ήδη υπάρξει μεταμοντέρνο και συνεπώς το μεταμοντέρνο δεν οριοθετείται στο τέλος του μοντέρνου, αλλά στη στιγμή της γέννησής του. Και αυτή η στιγμή είναι διαρκής⁶². Εξετάζοντας το μεταμοντερνισμό στη τέχνη, θα οδηγηθεί στον προβληματισμό γύρω από την Καντιανή διάκριση Ωραίου και Υψηλού: Το ωραίο στη τέχνη γεννά το αίσθημα της ευαρέσκειας, ενώ το Υψηλό το αίσθημα της δυσαρέσκειας, μάλιστα του πόνου. Αυτή η θέση του Kant παραλληλίζεται με τη μοντέρνα τέχνη και τη διπλή υπόστασή της: Από τη μια, η υλική μορφή του έργου, λόγω της αναγνωρισιμότητάς της από το θεατή η αναγνώστη αποτελεί πηγή παρηγοριάς, από την άλλη, το μη παραστατό/Υψηλό που συνιστά το χαρακτηριστικό του μεταμοντέρνου προκαλεί την οδύνη:

Το Μεταμοντέρνο θα ήταν αυτό που, εντός του Μοντέρνου, προωθεί το μη αναπαραστάσιμο εντός της αναπαράστασης, αυτό το οποίο αρνείται στον εαυτό του την παρηγοριά των καλών μορφών, την ομοφωνία ενός γούστου το οποίο θα καθιστούσε δυνατό το συλλογικό μοίρασμα της νοσταλγίας για το ανέφικτο...Η απάντηση είναι: Επιτρέψτε μας να κηρύξουμε πόλεμο στην ολότητα, επιτρέψτε μας να γίνουμε μάρτυρες του μη αναπαραστάσιμου, επιτρέψτε μας να ενεργοποιήσουμε τις διαφορές και να διασώσουμε την τιμή του ονόματος.

(Lyotard 1984, 81-82)

Η θέση του Lyotard στο παραπάνω παράθεμα, συνοψίζει μια γενική τάση που εμφανίζεται στη Γαλλία τη δεκαετία του 1960, και η οποία ονομάστηκε ως *Μεταστρουκτουραλισμός*. Πολύ

σηματικά, κοινά χαρακτηριστικά του “ρεύματος” -που κατά τα άλλα συμπεριλαμβάνει εντελώς διαφορετικούς μεταξύ τους θεωρητικούς⁶³- είναι η αντικατάσταση της έμφασης της παραδεδομένης θεωρίας στην συστηματικότητα και την ορθολογικότητα από τη μοναδικότητα, το τυχαίο και την έμφαση στο παιχνίδι των διαφορών (που ανθίστανται διαρκώς σε κάθε προσπάθεια ολοποίησης [Deleuze]: «...η ίδια η έννοια της “αλήθειας” ανήκει στο μεταφυσικό οπλοστάσιο που θέλει να καταργήσει ο μεταδομισμός...η μετά τον στρουκτουραλισμό κριτική του ερμηνευτικού μοντέλου ή, όπως, εν συντομία θα το αποκαλώ, του μοντέλου του βάθους, μας είναι εξαιρετικά χρήσιμη ως σημαίνον σύμπτωμα της μεταμοντέρνας κουλτούρας...» (Jameson 1999, 47).

Ωστόσο, η χρήση του όρου «Μεταμοντερνισμός» από έναν εκ των θεωρητικών της μεταστρουκτουραλιστικής παράδοσης δεν σημαίνει ότι η σύνδεση των δύο είναι εύκολη και δίχως προβλήματα:

Αν πρέπει να εντοπίσουμε το Μεταμοντέρνο στον Μεταστρουκτουραλισμό, θα πρέπει να το εντοπίσουμε στον τρόπο με τον οποίο διάφορες μορφές στρουκτουραλισμού διάνοιξαν νέες προβληματικές του Μοντερνισμού και επανέγραψαν τον Μοντερνισμό στις συγκροτήσεις Λόγων της εποχής μας,

(Huyssen 1986, 297)

Ό,τι και από τα δύο να ισχύει, δεν έχει σημασία στη θέση που λαμβάνει ο Jurgen Habermas απέναντι στο Μεταμοντέρνο. Για τον Habermas, ο Μεταμοντερνισμός είναι η συνέχιση με άλλα μέσα της αντι-διαφωτιστικής πλευράς του Μοντερνισμού, δηλαδή της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας (Avant-Garde). Ο Habermas εναντιώνεται σε όλες τις μηδενιστικές εκφάνσεις των ως άνω ρευμάτων, και αντιτείνει ότι είναι εφικτή γι’ αυτόν η διάσωση ενός ορισμένου πνεύματος της Νεωτερικότητας, το οποίο ενσαρκώνει η θεωρία του του επικοινωνιακού λόγου⁶⁴. Φτάνει μάλιστα στο να χαρακτηρίσει το σύνολο των θεωρητικών του μεταστρουκτουραλισμού ως «νέους συντηρητικούς» (*New Conservatives*):

⁶³ Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η διαμάχη μεταξύ Foucault και Derrida για τη σχέση του καρτεσιανού φιλοσοφικού συστήματος με το ζήτημα της τρέλας. Βλ. Jaques Derrida & Michel Foucault *Τρέλα και Φιλοσοφία* (Αθήνα: Μικρή Άρκτος, 2009).

⁶⁴ Για τον Habermas η ορθή επικοινωνιακή χρήση της γλώσσας στα διαφορετικά γλωσσικά πεδία (θεωρητικό, αξιολογικό, δραματουργικό) μπορεί να οδηγή στην ηθική και ορθολογική αξία του λόγου, που πρέπει να καλλιεργηθεί ώστε να ολοκληρωθεί το πρόγραμμα του Διαφωτισμού. Μόνο μέσα από το παράδειγμα της διυποκειμενικής συνεννόησης στο πλαίσιο της συμμετοχής σε μια σχέση αλληλόδρασης μπορεί να επιτευχθεί η έξοδος από τη μεταφυσική της υποκειμενικότητας. Βλ. Jurgen Habermas *Ο Φιλοσοφικός Λόγος της Νεωτερικότητας* (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1993), 363-402. Βλ. επίσης Μυρτώ Ρήγου *Ο Θάνατος στη Νεωτερικότητα* (Αθήνα: Πλέθρον, 1993).

Οι νέοι συντηρητικοί ανακεφαλαιώνουν τη βασική εμπειρία της αισθητικής Νεωτερικότητας...Κάτω από τη βάση μοντερνιστικών στάσεων, δικαιολογούν έναν αδικαιολόγητο αντι-Μοντερνισμό...Απέναντι στον εργαλειακό λόγο αντιπαραθέτουν με μανιχαϊστικό τρόπο μια αρχή προσβάσιμη μονάχα μέσω επίκλησης, είτε είναι η θέληση για δύναμη και κυριαρχία, το Είναι ή η διονυσιακή δύναμη του ποιητικού. Στη Γαλλία, αυτή η γραμμή οδηγεί από τον Bataille μέσω του Foucault, στον Derrida.

(Habermas 1981, 13)

Η παρέμβαση του Fredric Jameson στον διάλογο περί Μεταμοντέρνου⁶⁵, έστρεψε τη συζήτηση σε ένα άλλο επίπεδο. Ο Μεταμοντερνισμός δεν είναι μονάχα αισθητικό στυλ, αλλά ούτε ευρύτερα μια νέα διανοητική ατμόσφαιρα. Αυτά, αν και υπαρκτά, δεν είναι αυτοφυή, αλλά παράγωγα που αντανakλούν τη μετάβαση σε ένα νέο στάδιο της καπιταλιστικής παραγωγής. Ο Μεταμοντερνισμός αποτελεί την πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού. Επομένως, υπάρχουν δύο τρόποι ανάγνωσης του Μεταμοντέρνου: αφενός η αποκλειστική εστίαση στο χώρο του πολιτισμού, και αφετέρου η αιτιακή διασύνδεσή του με την λειτουργία της οικονομίας (Ο Jameson σαφώς διακρίνει ως σωστότερη τη δεύτερη): «Οι δύο απόψεις οδηγούν λοιπόν σε δύο πολύ διαφορετικούς τρόπους σύλληψης του φαινομένου στο σύνολό του: από τη μια πλευρά έχουμε ηθικού τύπου κρίσεις (θετικές ή αρνητικές, αδιάφορο) και από την άλλη, μια πραγματικά διαλεκτική προσπάθεια να σκεφτούμε το παρόν μας μέσα στον ιστορικό χρόνο» (Jameson 1999, 89).

Ωστόσο, παρόλη την διαβεβαίωση του Jameson περί της ουδετερότητας του αισθητικού, δεν παύει να υπολαμβάνει με αρνητικό τρόπο τις μεταμοντέρνες αισθητικές εξελίξεις, αντιπαραβάλλοντας σε αυτές, την αισθητικά ανώτερη ποιότητα του Μοντερνισμού⁶⁶.

Η Αμερικανίδα θεωρητικός του Μεταμοντερνισμού Linda Hutcheon, όμως, παρότι αναγνωρίζει τον επικαθορισμό της αισθητικής σφαίρας από το οικονομικό και κοινωνικό συγκείμενό της, κρίνει την οπτική του Jameson ως περιοριστική. Κατά τη γνώμη της, ο Jameson αρνείται να προσδώσει μια σχετική αυτονομία στη μεταμοντέρνα πολιτισμική παραγωγή, αποστερώντας έτσι οποιαδήποτε δυνατότητα κριτικής διάστασης. Ωστόσο και από την άλλη πλευρά, υποστηρίζει η

⁶⁵ Για τη σχέση μοντέρνου-μεταμοντέρνου όπως αυτή εκφράστηκε στο χώρο των κοινωνικών επιστήμων και της φιλοσοφίας βλ το συλλογικό τόμο *Η Διαμάχη, Κείμενα για τη Νεωτερικότητα* (Πλέθρον:Αθήνα, 1990) όπου η διαμάχη-διάλογος μοντέρνου-μεταμοντέρνου συνοψίζεται στα κείμενα των J. Arack, Z. Bauman, Γ. Βέλτσου, H. L. Dreyfus, Manfred Frank, J. Habermas, A. Honneth, J. F. Lyotard, Paul Rabinow, J. Rawls, J. Rogozinsky, R. Rorty.

⁶⁶ Αυτή η ξεκάθαρη αισθητική προτίμηση του Jameson, όμως, δεν μπορεί να συμβαδίσει με τη θεωρία του, καθώς αυτό συνακόλουθα θα σήμαινε ότι προτιμά το οικονομικό στάδιο ανάπτυξης μέσα στο οποίο γεννήθηκε ο Μοντερνισμός από το αντίστοιχο του Μεταμοντερνισμού.

Hutcheon, θεωρητικοί όπως οι Lyotard και Baudrillard, εμμένοντας σε μια νιτσεική αντι-αναπαραστατική λογική της «διαφοράς» και του «ομοιώματος», δεν παύουν με τη σειρά τους με τη σειρά τους να απολυτοποιούν αρνητικά τη μεταμοντέρνα συνθήκη. Το αποτέλεσμα είναι το ίδιο, το Μεταμοντέρνο, για τη Hutcheon, δεν απαρνείται τη δύναμη της αναπαράστασης, αλλά, ταυτόχρονα, δεν την ενστερνίζεται και απόλυτα, την προβληματοποιεί:

Το Μεταμοντέρνο ακόμα λειτουργεί, με άλλα λόγια, στη σφαίρα της αναπαράστασης, όχι της προσομοίωσης, ακόμα και αν διαρκώς αμφισβητεί τους κανόνες αυτής... Αυτή η ίδια εικόνα είναι ενδεικτική για τον προσανατολισμό του Μεταμοντερνισμού προς την «παρουσία του παρελθόντος» και την ηθελημένη απόρριψη, τόσο ενός θετικού ουτοπικού (μαρξιστικού), όσο και ενός αρνητικού αποκαλυπτικού (νέο-νιτσεικού) προσανατολισμού προς το μέλλον.

(Hutcheon 1988, 230)

Παρά τις όποιες διαφωνίες αναφορικά με τις αιτίες της γένεσης του Μεταμοντέρνου και του χαρακτήρα της ιδεολογίας του, ένα κοινό σημείο μπορεί να εντοπιστεί σε όλες τις ερμηνείες. Αυτό αφορά στην διαπίστωση της κρίσης του Μοντερνισμού που απορρέει από την έκλειψη των τριών θεμελιωδών χαρακτηριστικών του. Αυτά συνοψίζονται σχηματικά, στην μοντερνιστική επιμονή ως προς την αυτονομία του αισθητικού πεδίου, στη μοντερνιστική έμφαση για καλλιτεχνικό πειραματισμό και ανακάλυψη νέων αισθητικών μορφών και, τέλος, στην διάσωση ενός ορισμένου πνεύματος της Νεωτερικότητας, όχι διαμέσου της ορθολογικότητας, αλλά διαμέσου είτε μιας νοσταλγικής ανάκτησης του παρελθόντος (προσφυγή στο μύθο), είτε μέσω της ελπίδας που κοιτάει προς το μέλλον (ουτοπία), είτε μέσω μίας κριτικής στάσης ως προς το παρόν (ειρωνία).

Τα γνωρίσματα της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας

Όπως αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η αισθητική αυτονομία είναι το ήμισυ του Μοντέρνου εγχειρήματος, καθώς τα κινήματα των καλλιτεχνικών πρωτοποριών την αμφισβήτησαν, θέτοντας ως στόχο να άρουν τα όρια μεταξύ τέχνης και ζωής. Αυτό που συμβαίνει τελικά στη μεταμοντέρνα συνθήκη, προσιδιάζει περισσότερο στο όραμα της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, όχι ως άρση του διαχωρισμού ζωής-τέχνης, αλλά ως ξεπέραςμα του διαχωρισμού μεταξύ της μοντέρνας υψηλής κουλτούρας και της μαζικής τέχνης⁶⁷. Επίσης, η σαγήνη που προκαλεί το νέο, θραύεται από την αυξανόμενη αίσθηση ότι οι δυνατότητες για αισθητική καινοτομία σταδιακά εξαντλούνται. Τέλος, ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος αποφέρει το

⁶⁷ Βλέπε το άρθρο του Leslie Fiedler *Cross the Border-Close the Gap* στο *The New Fiedler Reader* (New York: Prometheus, 1999).

τελειωτικό χτύπημα στα εναπομείναντα κατάλοιπα του Διαφωτισμού εντός του Μοντέρνου, αφήνοντας στη θέση του ένα αυξανόμενο αίσθημα απογοήτευσης και έλλειψης νοήματος.

Σε αυτό το πλαίσιο, κάνει την εμφάνισή της η μεταμοντέρνα λογοτεχνία. Εστιάζοντας στη λογοτεχνία, παρατηρεί κανείς ότι η πλειοψηφία των μεγάλων μοντερνιστών συγγραφέων είναι ευρωπαϊκής καταγωγής. Το αντίθετο ισχύει σε σχέση με το Μεταμοντερνισμό: «μπορεί να υποστηριχθεί ότι ο Μεταμοντερνισμός είναι ο πρώτος λογοτεχνικός κώδικας που γεννήθηκε στην Αμερική και επηρέασε την ευρωπαϊκή λογοτεχνία» (Fokkema 1984, 38). Αυτό δε σημαίνει ότι είναι και αποκλειστικά αμερικάνικο φαινόμενο. Τόσο ο Μοντερνισμός, όσο και ο Μεταμοντερνισμός είναι φαινόμενα που έχουν διεθνή χαρακτήρα. Επομένως, Ευρωπαίοι συγγραφείς όπως οι Thomas Bernhard, Peter Handke, Alain Robbe-Grillet, Italo Calvino και Umberto Eco, κατηγοριοποιούνται ως Μεταμοντέρνοι από πλήθος κριτικών. Αλλά και λατινοαμερικανοί συγγραφείς όπως οι Gabriel Garcia Marques, Roberto Bolano και Jorge Lui Borges (εδώ η κατηγοριοποίηση είναι προβληματική. Θα επιστρέψουμε στο επόμενο κεφάλαιο) (Calinescu 1987, 301). Όπως όμως υπογραμμίζει ο Matei Calinescu, στην μυθοπλασία τα ονόματα που πιο συχνά παρατίθενται, είναι αυτά των John Barth, Thomas Pynchon, William Gaddis, Robert Coover, John Hawkes, Donald Barthelme, και οι “surfictionists” Raymond Federman και Ronald Sukenick» (Calinescu 1987, 297), όλοι αμερικανικής προελεύσεως (Calinescu 1987, 297).

Στο προηγούμενο κεφάλαιο, αναφερθήκαμε στο άρθρο του John Barth *The Literature of Exhaustion* όπου σκιαγραφεί τον μεταπολεμικό Μοντερνισμό της “παρακμής”. Δεκατρία χρόνια αργότερα, το 1980, δημοσιεύει ένα άλλο άρθρο με τίτλο «The Literature of Replenishment», όπου προβαίνει σε έναν ορισμό της μεταμοντέρνας μυθοπλασίας. Για τον Barth, το πρόθημα *μετά* έχει μια διπλή σήμανση. Σύμφωνα με το Barth, ο Μεταμοντέρνος συγγραφέας έχει κάθε δικαίωμα να επιδιώκει την ανατροπή του Μοντέρνου υποδείγματος, αλλά δεν μπορεί να προσποιείται ότι γράφει ωσάν αυτό να μην έχει υπάρξει ποτέ:

Αν οι μοντερνιστές, κρατώντας τη δάδα του Ρομαντισμού, μας έμαθαν ότι η γραμμικότητα, ο ορθολογισμός, η συνείδηση, η αιτία και το αποτέλεσμα, ο μιμητισμός, η διαφανής γλώσσα, η αθώα πλοκή και οι ηθικές συμβάσεις της μεσαιας τάξης δεν είναι όλη η ιστορία, τότε από την οπτική γωνία των τελευταίων δεκαετιών του αιώνα μας, μπορούμε να εκτιμήσουμε ότι τα αντίθετα αυτών των πραγμάτων, δεν είναι όλη η ιστορία επίσης. Η απόζευξη, η ταυτοχρονία, ο ανορθολογισμός, ο αντι-μιμητισμός, η αναστοχαστικότητα, το μέσο ως το μήνυμα, ο απολιτικός χαρακτήρας και ένας ηθικός πλουραλισμός που προσεγγίζει την ηθική εντροπία- αυτά, δεν είναι επίσης όλη η ιστορία. Ένα αξιόλογο

πρόγραμμα για τη μεταμοντέρνα μυθοπλασία, θεωρώ, είναι η σύνθεση ή η υπέρβαση αυτών των αντιθέσεων, που μπορούν να συνοψισθούν ως προ-μοντερνιστικός και μοντερνιστικός τρόπος γραφής.

(Barth 1980, 203)

Την ίδια λογική απηχεί ο Charles Jencks όταν ορίζει ως θεμελιώδες γνώρισμα του Μεταμοντέρνου μια υβριδική γλώσσα που συναρθρώνει δύο άλλοτε αντιτιθέμενες λογικές: «Διπλός κώδικας (*double coding*), απλοποιώντας, σημαίνει ταυτόχρονα ελίτ/δημοφιλές και νέο/παλιό και υπάρχουν πειστικοί λόγοι γι' αυτούς τους συνδυασμούς αντιθέτων» (Jencks 1987, 34).

Η μεταμοντέρνα διάθεση, επομένως, επαναφέρει στο προσκήνιο τη σημασία του παρελθόντος. Όμως, όπως τόνισε και ο Barth, ο Μεταμοντέρνος συγγραφέας δεν μπορεί να παραγνωρίσει τη συμβολή του Μοντερνισμού. Η εκάστοτε αναδρομή στο παρελθόν είναι πάντοτε υποψιασμένη και όχι αθώα. Έτσι, σύμφωνα με τον Umberto Eco: «Η μεταμοντέρνα απάντηση στο Μοντέρνο συνίσταται στην αναγνώριση ότι το παρελθόν, από τη στιγμή που δεν μπορεί στην πραγματικότητα να διαγραφεί, διότι η καταστροφή του θα οδηγούσε στη σιωπή, πρέπει να επανεξετασθεί: αλλά με ειρωνική διάθεση, όχι αθώα» (Booker 1992, 227).

Ωστόσο, είναι γεγονός ότι το στοιχείο της ειρωνείας είναι εντοπίσιμο και στα μοντέρνα μυθιστορήματα (Joyce). Η διαφορά της μεταμοντέρνας ειρωνείας συνίσταται στο ότι μεταχειρίζεται με ειρωνικό τρόπο τόσο την παράδοση, όσο και τους νεωτερισμούς του Μοντερνισμού: «Υπολαμβάνοντας ότι η σοβαρότητα του μοντερνιστή βασίζεται σε ομολογουμένως αυθαίρετα θεμέλια, ο Μεταμοντέρνος συγγραφέας αντιμετωπίζει αυτή τη σοβαρότητα ως αντικείμενο διακωμώδησης» (Graff 1979, 55). Προκύπτει λοιπόν ένας αναδιπλασιασμός της ειρωνικής διάθεσης (στον μοντερνισμό είναι συμπληρωματική της σοβαρότητας), που εκφέρεται ως διάθεση παρώδησης.

Ο Fredric Jameson ανέλυσε εκτεταμένα αυτή τη νέα μεταμοντέρνα ειρωνεία. Η διαφορετική χρήση των όρων εκ μέρους του Jameson λίγη διαφορά έχει. Αν η παρωδία/ειρωνεία είναι χαρακτηριστικά του Μοντερνισμού, τότε το Μεταμοντέρνο αντίστοιχο είναι το «συμπίλημα» (*pastiche*):

Το συμπίλημα, όπως και η παρωδία, είναι η απομίμηση ενός ιδιόρρυθμου ή μοναδικού, ιδιότυπου ύφους, η χρήση ενός γλωσσικού προσωπείου, λόγος που εκφέρεται σε νεκρή γλώσσα. Αλλά είναι ουδέτερη άσκηση μιας τέτοιας μίμησης, δίχως κανένα από τους απώτερους στόχους της παρωδίας, με ακρωτηριασμένη τη σατιρική διάθεση, κενή

γέλωτος, χωρίς την πραγματική υποψία ότι παράλληλα με την παράταιρη γλώσσα, που προς στιγμήν μπορεί να έχεις δανειστεί, υπάρχει και κάποιου είδους γλωσσική κανονικότητα.

(Jameson 1999, 54)

Ωστόσο, η ειρωνεία μπορεί να ιδωθεί όχι μόνο ως ένα λογοτεχνικό σχήμα λόγου, το οποίο εντοπίζουμε κυρίως στο Μοντερνισμό και με διαφορετικό τρόπο στο Μεταμοντερνισμό. Η Γερμανίδα θεωρητικός Heide Ziegler, ανατρέχοντας στον Schlegel, υποστηρίζει «μια κατανόηση της ειρωνείας ως μιας «κατάστασης της συνείδησης» (*mode of consciousness*), η οποία, κάτω από ορισμένες ιστορικές συνθήκες, μπορεί να ιδωθεί ως αναπόφευκτη» (Ziegler 1991, 283). Η ειρωνεία, υπό αυτό το πρίσμα, είναι ένδειξη της αυξανόμενης ιστορικής συνείδησης του Μοντέρνου ανθρώπου. Μάλιστα, αυτή η ειρωνική διάθεση σταδιακά εντείνεται σε τέτοιο βαθμό ώστε να υπερκερνά το αίσθημα της τραγικότητας. Αν κατά την περίοδο του Μοντερνισμού η τραγικότητα της ιστορίας συνυπάρχει με την ειρωνική διάθεση, τότε «η τραγωδία έπρεπε να γίνει ειρωνική στους Μεταμοντέρνους καιρούς...από τη στιγμή που ο τραγικός εαυτός έμαθε να στοχάζεται πάνω στον ίδιο του τον όρο ύπαρξης ως τραγικής συνθήκης, η τραγωδία έγινε ένα ειρωνικό δίλημμα» (Ziegler 1983, 95).

Η μεταμοντέρνα εμμονή για μια ειρωνική μεταχείριση των υπάρχουσών ιστορικών μορφών και ιδεών, επιφέρει δύο αποτελέσματα. Αυτά όντως είναι «νέα», στο βαθμό που μεταχειρίζονται την ιστορία και την παράδοση όχι ως άπαξ και δια παντός νοηματικά αποκρυσταλλωμένες. Αντιθέτως, το παρελθόν είναι διαρκώς διαθέσιμο για επανερμηνεία και για επανιδιοποίηση.

Αποτέλεσμα της επαναανακάλυψης του παρελθόντος, είναι η αμφισβήτηση τόσο των εδραιωμένων λογοτεχνικών ειδών, όσο και των καθιερωμένων τρόπων γραφής, οι οποίοι μέχρι πρότινος διέπονταν από στεγανά. Ο εδραιωμένος λογοτεχνικός δυτικός κανόνας (μέσα στον οποίο εντάσσονται όψιμα τα έργα του υψηλού Μοντερνισμού) αμφισβητείται ως προς την εγκυρότητά του. Η όποια αισθητική και μορφολογική αξιακή ιεράρχηση δίνει την θέση της σε μια οριζοντιότητα, ένα παιχνίδισμα με τις ήδη υπάρχουσες μορφές. Η αμφισβήτηση της διάκρισης μεταξύ σοβαρής και δημοφιλούς τέχνης οδηγεί σε μια παιγνιώδη διάθεση. Αυτόν τον εκλεκτικισμό επιχειρεί να αποδώσει ο Craig Owens, όταν κάνει λόγο για μια *αλληγορική παρόρμηση* του Μεταμοντέρνου:

Αυτή η σύγχυση... δεν είναι παρά μια πλευρά ενός απέλπιδου μπερδέματος, εκ μέρους της αλληγορίας, όλων των αισθητικών μέσων και των στιλιστικών κατηγοριών (απέλπιδου ως προς το ανήκειν του αισθητικού πεδίου σε ένα

ουσιοκρατικό έδαφος). Το αλληγορικό έργο είναι συνθετικό, διαπερνά τα αισθητικά σύνορα. Αυτό το μπέρδεμα των ειδών... επανεμφανίζεται σήμερα στη υβριδοποίηση, σε εκλεκτικιστικά έργα που επιδεικτικά συνδυάζουν προηγουμένως διακριτές αισθητικές μορφές.

Η ιδιοποίηση, η ιδιαιτερότητα της τοποθεσίας, η παροδικότητα, η επισώρευση, η διαλογικότητα, η υβριδοποίηση, αυτές οι ποικιλόμερφες στρατηγικές χαρακτηρίζουν μεγάλο μέρος της τέχνης του παρόντος και την διαφοροποιούν από τους Μοντέρνους προγόνους της.

(Owens 1980, 75)

Οι Μεταμοντέρνοι συγγραφείς λοιπόν, ανακαλύπτουν εκ νέου και οικειοποιούνται τη γλώσσα λογοτεχνικών ειδών, τα οποία παρά τη δημοφιλία τους -ή ακριβώς λόγω αυτής-, θεωρούνταν ευτελή έναντι της σοβαρής λογοτεχνίας. Αποδεικνύεται ότι είδη όπως η επιστημονική φαντασία, το αστυνομικό μυθιστόρημα, η λογοτεχνία του φανταστικού και το ρομάντζο είναι ευεπίφορα σε αισθητικούς και φιλοσοφικούς πειραματισμούς.

Φτάνουμε στα δύο κύρια γνωρίσματα της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας που της προσδίδουν την ιδιοτυπία της ως λογοτεχνικού κώδικα. Αν, όπως, προείπαμε, για το Μοντερνισμό αυτό το στοιχείο ήταν ο εσωτερικός μονόλογος/συνειδησιακή ροή του συγγραφέα, τότε, για τον Μεταμοντερνισμό είναι η *μεταμυθοπλασία*. Το σπάσιμο της πλοκής και της γραμμικότητας που επιφέρει ο λογοτεχνικός Μοντερνισμός, οφείλονται στην αναστοχαστικότητα που ιδιάζει στην τεχνική του εσωτερικού μονολόγου. Ωστόσο, με ελάχιστες εξαιρέσεις⁶⁸, ο Μοντερνισμός δεν φτάνει μέχρι το σημείο να διερωτηθεί για το ίδιο το καθεστώς των λογοτεχνικών συμβάσεων. Οσοδήποτε ριζική είναι η μοντέρνα αποσάθρωση των δομών/στυλωμάτων της λογοτεχνίας (συγγραφέας/αφηγητής, λογοτεχνικότητα, αναγνώστης), η οντολογική ανάγκη ύπαρξης αυτών δεν παύει να είναι απροϋπόθετη.

Ωστόσο, ο Μεταμοντερνισμός επιτείνει έτι περαιτέρω την αναστοχαστικότητα που παραλαμβάνει από τον Μοντερνισμό. Αποτέλεσμα αυτής της εντατικοποίησης, είναι η επίτευξη μιας απόλυτης αυτοσυνειδησίας σχετικά με την «αυθαίρετη» φύση των λογοτεχνικών συμβάσεων⁶⁹. Αυτή η διαφορά στο επίπεδο της αυτοσυνειδησίας μεταξύ Μοντερνισμού και Μεταμοντερνισμού περιγράφει γλαφυρά ο Brian McHale:

⁶⁸ Χαρακτηριστικό παράδειγμα μοντέρνας μεταμυθοπλασίας είναι το μυθιστόρημα *Οι Κιβδηλοποιοί* του Andre Gide.

⁶⁹ Η συνείδηση του επίπλαστου χαρακτήρα της λογοτεχνικότητας προφανώς σχετίζεται με την ευρύτερη γλωσσική στροφή της σκέψης κατά τον 20^ο αιώνα.

Αυτή είναι η διαφορά μεταξύ της βίωσης της μυθοπλασίας ως ονείρου που εκτυλίσσεται στο μυαλό, και της βίωσής της ως αφύπνιση από το όνειρο στην πραγματικότητα ή ως στιγμή του περάσματος από την πραγματικότητα στο όνειρο, ή ως την εμπειρία του να γνωρίζεις ότι ονειρεύεσαι κατά τη διάρκεια του ονείρου, καθώς το ονειρεύεσαι.

(McHale 1987, 221)

Αυτήν ακριβώς τη διαδικασία περιγράφει η μεταμυθοπλασία. Ήδη πριν θεματοποιηθεί ως φαινόμενο από τις Linda Hutcheon (1980) και Patricia Waugh (1984), ο John Barth στο άρθρο του «*The Literature of Exhaustion*», αναλύοντας το έργο του Jorge Luis Borges, επισημαίνει:

«Όταν οι χαρακτήρες ενός έργου μυθοπλασίας γίνονται αναγνώστες ή συγγραφείς της μυθοπλασίας μέσα στην οποία βρίσκονται, μας υπενθυμίζεται η μυθοπλαστική διάσταση της ύπαρξής μας» (Barth 1967, 73). Μεταμυθοπλασία λοιπόν «είναι ένας όρος που δίνεται στη μυθοπλαστική γραφή που ενσυνείδητα και συστηματικά εφιστά την προσοχή στο καθεστώς της ως δημιούργημα για να θέσει ερωτήματα αναφορικά με τη σχέση μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας» (Waugh 1984, 2).

Αν ίδιον της μοντέρνας γραφής ήταν η αναστοχαστικότητα, τότε το σημαίνουν χαρακτηριστικό της μεταμοντέρνας γραφής είναι η αυτο-αναφορικότητα⁷⁰, που αφορά τόσο το περιεχόμενο όσο και τη μορφή. Το μεταμοντέρνο κείμενο υπενθυμίζει διαρκώς το μυθοπλαστικό του χαρακτήρα, υπονομεύοντας έτσι τη λογοτεχνική σύμβαση της ρεαλιστικής ψευδαίσθησης. Ακόμα περισσότερο, το ίδιο το θέμα πολλών μεταμοντέρνων μυθιστορημάτων αφορά το ίδιο το καθεστώς της λογοτεχνικής γραφής. Ο πρωταγωνιστής αυτών των έργων είναι ένας συγγραφέας, ο οποίος, ως alter ego του πραγματικού συγγραφέα, διερωτάται για τη δυνατότητα ή την αδυνατότητα της γραφής.

Ο αναξιόπιστος (*unreliable*) αφηγητής του Μοντερνισμού δεν έχει εξέχουσα θέση εντός της μεταμυθοπλασίας. Αυτό συμβαίνει διότι εξακολουθεί να ετεροπροσδιορίζεται από τη λογοτεχνική σύμβαση του ρεαλισμού. Όπως προείπαμε, ο φαινομενικά αντι-αναπαραστατικός μοντέρνος εσωτερικός μονόλογος, στην πραγματικότητα, αξιώνει μια βαθύτερη αναπαράσταση, που εδράζεται στην καταγραφή του εσωτερικού ψυχισμού του συγγραφέα, η οποία διατείνεται ότι είναι ακριβέστερη έναντι της ρεαλιστικής αξίωσης της αντικειμενικής καταγραφής του εξωτερικού κόσμου. Ο συγγραφέας της μεταμυθοπλασίας δεν δίνει γνωσιολογικό προβάδισμα σε

⁷⁰ Η οποία δεν είναι νεοσύστατο φαινόμενο προφανώς, καθώς στοιχείο αυτό-αναφορικής γραφής συναντούμε και στον *Δον Κιχώτη*, το ιδρυτικό έργο της «μοντέρνας» (νεωτερικής δηλαδή) λογοτεχνίας.

καμία από τις δύο τεχνικές (αναξιόπιστος ή παντογνώστης συγγραφέας), καθώς και οι δύο συγγραφικές φωνές (η μια λιγότερο, η άλλη περισσότερο) a priori αποδέχονται την ίδια λογοτεχνική σύμβαση. Είτε ένα κείμενο είναι μοντερνιστικό, είτε ρεαλιστικό, ο αναγνώστης παραμένει σε μια παθητική κατάσταση, καθώς δεν ωθείται από το κείμενο να διερωτηθεί πάνω στο οντολογικό καθεστώς της ανάγνωσης. Η πρακτική που προκρίνεται έναντι αυτών από τους Μεταμοντέρνους συγγραφείς είναι ακριβώς αυτό, δηλαδή η διαρκής υπόμνηση στον αναγνώστη της γλωσσικής κατασκευής του μυθοπλαστικού κόσμου⁷¹.

Αυτό είναι το στοιχείο που προσδίδει στην μεταμοντέρνα γραφή την ιδιαιτερότητά της. Σημαντική δεν είναι ούτε η πρωτοπρόσωπη μοντέρνα θραυσματική φωνή, ούτε η τριτοπρόσωπη γραμμική αφήγηση, αλλά η απεύθυνση στον αναγνώστη σε δεύτερο πρόσωπο. Η συμβολή της μεταμυθοπλασίας συνίσταται στην ανάδειξη της σημασίας του αναγνώστη ως συν-δημιουργού του λογοτεχνικού κειμένου. Η Linda Hutcheon, αποκαλώντας το Μοντέρνο υπόδειγμα γραφής ως εξπρεσιονιστικό και το Μεταμοντέρνο ως ναρκισσιστικό (δηλαδή αυτοαναφορικό) παρατηρεί:

Τότε ποια είναι η διαφορά μεταξύ αυτού του είδους της αυτο-παρουσίασης και αυτού που έχει ονομασθεί *μοντέρνα* μεταμυθοπλασία;...Μια διαφορά φαίνεται να βρίσκεται στον ρόλο που δίνεται στον αναγνώστη. Στην έγνοια του για τους συγγραφείς και για τα μυθιστορήματα, το «εξπρεσιονιστικό» εστιάζει στην ίδια του την ιδέα, το κύριο ενδιαφέρον αφορά τη διαδικασία της γραφής και το περιεχόμενό της. Στον [...] μεταμυθοπλαστικό ναρκισσισμό, αυτό το ενδιαφέρον δεν *αλλάζει*, αλλά *διευρύνεται*, για να συμπεριλάβει μια παράλληλη διαδικασία αντίστοιχης σημαντικότητας για την πραγμάτωση του κειμένου- αυτή της ανάγνωσης.

(Hutcheon 1980, 26-27)

Η μεταμυθοπλασία δεν επηρεάζει μονάχα το καθεστώς της συγγραφικής φωνής εντός του κειμένου. Επιπλέον, μαρτυρεί μια αναθεώρηση του status του συγγραφέα ως δημιουργού του. Αμφισβητείται τόσο η καντιανή έννοια του συγγραφέα ως ιδιοφυίας, όσο και το παράγωγό της, η καλλιέργεια μιας απόλυτα προσωπικής φωνής, η ιδιοπροσωπία του μοντερνιστή συγγραφέα. Η διακήρυξη περί 'θανάτου του συγγραφέα' (Foucault, Barthes) υποδηλώνει ακριβώς την καθαρή απουσία του εαυτού του καθώς είναι πάντοτε άλλος μέσα από τις θέσεις που καταλαμβάνει σε ό,τι ο Foucault ονόμασε «λειτουργία-συγγραφέας» και ο Barthes «νέα ουδέτερα γραφή». Στη θέση του μοντέρνου συγγραφέα, ο Μεταμοντέρνος δημιουργός αναζητά «αυτό το νέο είδος γλωσσικής καινοτομίας, το οποίο δεν είναι πλέον καθόλου προσωπικό, αλλά συγγενεύει με αυτό που ο

⁷¹ Θα μπορούσε βέβαια κάποιος εδώ να υποστηρίξει ότι αυτή η πρακτική συνιστά μια μίμηση τρίτου βαθμού (μίμηση της διαδικασίας της γραφής), η οποία διαδέχεται τις εμφάνσεις στον εξωτερικό και στον εσωτερικό κόσμο.

Barthes έχει εδώ και καιρό αποκαλέσει *λευκή γραφή*⁷²» (Jameson 1999, 63). Δηλαδή, μια γραφή μέσω της οποίας ο συγγραφέας θα ξεπεράσει τη Λογοτεχνία «εμπιστευόμενος ένα είδος γλώσσας βασικής απομακρυσμένης, το ίδιο από τις ζωντανές λαλιές, όπως και από την καθαυτή λογοτεχνική λαλιά. Αυτός ο διαφανής λόγος που εγκαινιάστηκε από το Ξένο του Camus, εκπληρώνει ένα στυλ απουσίας που είναι σχεδόν μια ιδανική απουσία στυλ». Πέραν όμως αυτής της «νέας ουδέτερης γραφής» ο θάνατος του συγγραφέα για τον Barthes ισοδυναμεί με τη γένεση του αναγνώστη, επειδή «η ενότητα ενός κειμένου δεν βρίσκεται στην προέλευσή του, αλλά στον προορισμό του» (Barthes, 2007)

Οι αλλαγές που κομίζει η μεταμυθοπλασία δεν αφορούν μόνο το συγγραφέα, τον αναγνώστη και τη τεχνοτροπία της γραφής, αφορά και το περιεχόμενο αυτής. Αντικατοπτρίζεται και στην παρουσίαση των λογοτεχνικών χαρακτήρων. Αν ο συγγραφέας διακηρύττει την αδυναμία του να μεταχειρισθεί την γλώσσα εμπρόθετα, τότε αδυνατεί εξίσου να παρουσιάσει τους χαρακτήρες του με τρόπο συνεκτικό. Έτσι, παρατηρεί ο Gerald Graff:

Καθώς η θεωρητική κατανόηση έχει εκφυλισθεί, έχει καταστεί πιο δύσκολο για τους λογοτέχνες να προσδώσουν μια αντιπροσωπευτική κοινωνική σημασία στην παρουσίαση των χαρακτήρων και της πλοκής, διότι οι λογοτέχνες δεν γνωρίζουν πλέον αυτό που οι χαρακτήρες και η πλοκή αναπαριστούν ή αντιπροσωπεύουν.

(Graff 1979, 215)

Οι χαρακτήρες των μοντερνιστικών μυθιστορημάτων, όσο και να απομακρύνονται από το πρότυπο του κεντρομόλου, αυτόνομου και ορθολογικού υποκειμένου της Νεωτερικότητας, δεν παύουν να ενσαρκώνουν μια λογική του βάθους και της αναζήτησης. Εν αντιθέσει προς αυτό, στο Μεταμοντέρνο μυθιστόρημα, πολλές φορές δίνεται η αίσθηση ότι οι χαρακτήρες είναι επιφανειακοί και παθητικοί. Αποστερημένοι από οποιαδήποτε νοηματική επένδυση και αναζήτηση, φαίνονται να αποδέχονται μοιρολατρικά την ελάχιστη δυνατή σημασία που μπορεί να έχουν, να επικυρώνουν δηλαδή την κειμενική τους λειτουργία. Παραθέτουμε ένα απόσπασμα όπου ο Douwe Fokkema ανατέμνει τη διαφορά μεταξύ μοντέρνας και μεταμοντέρνας υποκειμενικότητας:

Εντός των όρων του Μεταμοντέρνου κώδικα, οποιαδήποτε ερμηνεία που βασίζεται σε κάποιου είδους γνώση του κόσμου, στον κοινό νου, στη λογική και στην επιλεκτικότητα είναι περιττή, αν όχι εντελώς λανθασμένη...Οι ψυχολογικές σκέψεις του συγγραφέα και των χαρακτήρων, τυπικά χαρακτηριστικά του Μοντερνισμού, έχουν περάσει

⁷² Βλ. Roland Barthes *Ο Βαθμός Μηδέν της Γραφής* (Αθήνα: Ράππα, 1987).

στο παρασκήνιο. Αντί να συζητά τις διάφορες επιλογές που είναι στη διάθεσή του με έναν αποδεσμευμένο, διανοητικό τρόπο, όπως οι έκαναν οι μοντερνιστές, ο μεταμοντερνιστής απορροφά και αφομοιώνει τον κόσμο που αντιλαμβάνεται, δίχως να γνωρίζει ή να θέλει να γνωρίσει πώς να συγκροτήσει τον κόσμο έτσι ώστε να αποκτήσει ενδεχομένως κάποιο νόημα.

(Fokkema 1984, 48-49)

Προφανώς (όπως ήδη επισημάναμε πιο πάνω), η αποκέντρωση του υποκειμένου δεν αποτελεί ένα αποκλειστικά λογοτεχνικό φαινόμενο. Αντίθετα, αντανακλά τα κοινωνικά και φιλοσοφικά της συμφραζόμενα (Huyssen, 1984; Jameson 1991). Από τη μια έχουμε την προϊούσα επιδείνωση των επιπτώσεων της διαδικασίας του εκσυγχρονισμού⁷³, από την άλλη έχουμε την φιλοσοφική διαπίστωση του κατακερματισμού (ή ακόμα και εξαφάνισης) του υποκειμένου⁷⁴.

Όπως είπαμε όμως, ο στόχος της μεταμυθοπλασίας είναι διπλός. Δεν αποζητά απλώς να υπονομεύσει την ενότητα του κειμένου και τον συγγραφέα ως εμπρόθετο υποκείμενο. Ο απώτερος στόχος είναι η ανάδειξη (μέσω υπόμνησης του πλασματικού χαρακτήρα της αφήγησης) της γλωσσικής κατασκευής της ίδιας της πραγματικότητας. Η λογοτεχνικότητα λοιπόν δεν συρρικνώνεται αλλά διευρύνεται, σε βαθμό που τα πάντα συνιστούν ένα κείμενο: «Η γραφή γίνεται ο καθοριστικός παράγοντας αυτού που είναι η «εξωτερική πραγματικότητα» ... όχι του μεμονωμένου έργου ή του εσωτερικού δικτύου των λογοτεχνικών συμβάσεων, αλλά του συνολικού συστήματος σημείων» (Graff 1979, 21)

Αυτή τη νέα συνθήκη περιγράφει η διάκριση που επιχειρεί ο Barthes μεταξύ *έργου* και *κειμένου*. Αν το μεμονωμένο έργο μαζί με το συγγραφέα ανήκουν στο παρελθόν, τότε αυτό που μένει είναι μια εγγενής διαλογικότητα, μια πλειάδα ετερογενών φωνών και συσχετίσεων. Όπως τονίζει η Julia Kristeva: «Σε αυτό το επίπεδο ενικότητας, βρισκόμαστε αντιμέτωποι με ιδιολέκτους, που πολλαπλασιάζονται ανεξέλεγκτα με το τεράστιο ρίσκο να μετατραπούν σε μεγάλα μοναχικά μνημεία, τεράστια μα αόρατα, μέσα σε μια κοινωνία που η γενική τάση της, αντιθέτως, κλίνει προς την ομογενοποίηση» (Booker et al. 1991, 202).

⁷⁴ Ο Michel Foucault είναι από τους κύριους εκφραστές της αντι-ουμανιστικής σκέψης. Βλ. τα δύο τελευταία κεφάλαια του στο *Οι Λέξεις και τα Πράγματα* (1986).

Φτάνουμε λοιπόν στο έτερο σημαίνον χαρακτηριστικό του Μεταμοντερνισμού, τη διακειμενικότητα. Διακειμενικότητα και μεταμυθοπλασία δεν διέπονται από δύο διακριτές λογικές. Αντιθέτως συμπληρώνουν η μια την άλλη στην προσπάθεια να υπονομεύσουν όλες τις θεμελιώδεις λογοτεχνικές συμβάσεις. Η μεταμυθοπλασία επισημαίνει τη λογοτεχνική σύμβαση της αληθοφάνειας και η διακειμενικότητα, με τη σειρά της, μετατοπίζει το ενδιαφέρον από το κείμενο και το συγγραφέα στον τρόπο με τον οποίο τα κείμενα-μυθιστορήματα συσχετίζονται:

Υπάρχουν πάντοτε άλλες λέξεις σε μια λέξη, άλλα κείμενα σε ένα κείμενο. Η έννοια της διακειμενικότητας επιτάσσει, επομένως, να συλλαμβάνουμε τα κείμενα όχι ως αυτόνομα συστήματα, αλλά ως διαφορικά και ιστορικά, ως ίχνη και καταγραφές της ετερότητας, από τη στιγμή που σχηματίζονται από την επανάληψη και την μετατροπή άλλων κειμενικών δομών.

(Martinez 1996, 268)

Σε αυτό το σημείο, με την ολοκλήρωση μια επισκόπησης των σημαινόντων γνωρισμάτων του Μοντερνισμού και του Μεταμοντερνισμού, περνάμε στην εξέταση της σχέσης μεταξύ των δύο, για να διακριβώσουμε πως τα κείμενα που επιλέξαμε για ανάλυση τοποθετούνται εντός αυτού του σύνθετου σε επίπεδο χρονολόγησης και περιεχομένου διαζεύγματος.

Η σχέση Μοντερνισμού-Μεταμοντερνισμού

Μέχρι στιγμής, προβήκαμε σε μια σταχυολόγηση των σημαινόντων χαρακτηριστικών του Μοντέρνου και του Μεταμοντέρνου. Η ανάλυση δεν επικεντρώθηκε αποκλειστικά στα λογοτεχνικά ρεύματα του Μοντερνισμού και του Μεταμοντερνισμού. Αντιθέτως, προσπάθησε να αναδείξει το ιστορικό συγκείμενό τους, το οποίο μπορούμε να επιμερίσουμε σε δύο κατευθύνσεις, στις ιστορικο-κοινωνιολογικές αναλύσεις περί Νεωτερικότητας και Μετανεωτερικότητας και, ακολούθως, στην ιστορία των ιδεών που αντιστοιχεί στις δύο περιόδους.

Η σύντομη εξιστόρηση των δύο ρευμάτων, ωστόσο, ήταν περισσότερο παρατακτική παρά υποτακτική, εστιάζοντας ξεχωριστά στο κάθε ρεύμα. Αυτό δε σημαίνει ότι βλέπουμε τα δύο ρεύματα ως δύο κλειστά σύνολα, που είναι απολύτως διακρίσιμα μεταξύ τους. Αντιθέτως, σκόπιμα, αρχικά, προχωρήσαμε σε μια ξεχωριστή ανάλυση του καθενός, για να μπορέσουμε, εν συνεχεία, να διερωτηθούμε πάνω στην εγκυρότητά της και να την προβληματοποιήσουμε. Μόνο αφού έχουμε αναδείξει την περιπλοκότητα της σχέσης Μοντερνισμού-Μεταμοντερνισμού, τόσο σε επίπεδο ιδεολογικό, όσο και σε χρονολογικό, θα μπορέσουμε εν συνεχεία να εντάξουμε τα κείμενα σε έναν τέτοιο άξονα, σε επίπεδο φόρμας αλλά και περιεχομένου. Το ζήτημα του κεφαλαίου, λοιπόν, αφορά αρχικά, το αν είναι εφικτή και με ποιους όρους μια απόπειρα περιοδολόγησης και τις συνέπειες αυτής, για τις σχέσεις μεταξύ των κειμένων, με κύρια βάση το ζήτημα φιλοσοφικών αναπαραστάσεων της υποκειμενικότητας εντός της λογοτεχνίας.

Η (α)δυνατότητα της περιοδολόγησης

Η περιοδολόγηση του Μοντερνισμού και του Μεταμοντερνισμού καθίσταται άμεσα προβληματική σε ό,τι έχει να κάνει, όχι μόνο με τη μεταξύ τους σχέση, αλλά και με την ίδια την έννοια της περιοδολόγησης. Η μεταδομιστική θεωρία, πριν την άρθρωση των λόγων περί Μεταμοντέρνου, άσκησε δριμεία κριτική απέναντι στις παραδοσιακές θεωρήσεις περιοδολόγησης, οι οποίες προϋποθέτουν μια συγκεκριμένη φιλοσοφία της ιστορίας που εξετάζει κάθε περίοδο στις ριζωματικές σχέσεις με την προηγούμενη ώστε να συνιστά μια «συνέχεια». Αφορμώμενος από μια νιτσεϊκή κριτική όλων των μορφών ιστορισμού, ο Michel Foucault αμφισβητεί τη δυνατότητα διαχωρισμού του ιστορικού συνεχούς σε αυτοδύναμες ιστορικές

περιόδους⁷⁵, διατεινόμενος περί της αυθαιρεσίας κάθε τέτοιας απόπειρας: «Τίποτε δε θα ήταν περισσότερο λάθος από το να δούμε στην ανάλυση των σχηματισμών λόγου μια απόπειρα απολυταρχικής περιοδολόγησης, μέσω της οποίας από μια ορισμένη στιγμή και για ορισμένο χρόνο, ο οποιοσδήποτε θα σκέφτεται με τον ίδιο τρόπο, παρά τις ανακύπτουσες διαφορές...» (Besserman and al 1996, 15). Παραθέτουμε ένα απόσπασμα από το δοκίμιο του Foucault *Νίτσε, Γενεαλογία, Ιστορία* όπου επεξηγεί περαιτέρω την γενεαλογική του μέθοδο:

Οι παραδοσιακές τεχνικές που οδηγούν σε μια ολοκληρωμένη θέαση της ιστορίας και σε μια ανίχνευση του παρελθόντος ως σταθερή και συνεχή πρόοδος, πρέπει να αποσυναρμολογηθεί συστηματικά... Η Ιστορία γίνεται «αποτελεσματική» στο βαθμό που εισάγει την ασυνέχεια στο είναι μας... Η «αποτελεσματική» ιστορία αφαιρεί από τον εαυτό την καθυστερητική σταθερότητα της ζωής και της φύσης και δεν θα επιτρέψει στον εαυτό της να μεταφερθεί από μια άφωνη ισχυρογνωμοσύνη προς μια χιλιαστική τελεολογία.

(Foucault 1984, 76-97)

Παρότι ο Foucault (θα δούμε τους λόγους παρακάτω) δεν συμμετείχε ποτέ στη συζήτηση περί Μεταμοντερνισμού, είναι βέβαιο ότι δε θα ενέκρινε, αν έμενε πιστός τη θεωρία του, μια εννοιολόγηση της μεταμοντέρνας συνθήκης ως αυτοδύναμης ιστορικής περιόδου.

Ωστόσο, αυτό δείχνει να κάνει ο Lyotard στη διακήρυξή του περί έλευσης της *μεταμοντέρνας κατάστασης*. Παρά το ότι, σύμφωνα με τον Lyotard, η μεταμοντέρνα συνθήκη διακρίνεται από τις προγενέστερες περιόδους, ως προς την έμφαση που δίνει στην ασυνέχεια και στις μικρές αφηγήσεις και παρά το ότι μάλλον το μεταμοντέρνο συνιστά μια διεύρυνση της έννοιας του μοντέρνου που ξεκινά μετά το δεύτερο πόλεμο με τη διάλυση των μεγάλων ιδεολογιών, ωστόσο, δεν παύει να συνθέτει γύρω από την έμφαση στη διαφορά και στην ασυνέχεια μια αυτοδύναμη ιστορική περίοδο. Το πρόβλημα ανακύπτει από το αίτημα του μοντερνισμού να αυτονομηθεί από το παρελθόν. Αν λοιπόν στις προκείμενες του και στις διακηρύξεις των πρωτοποριών αποκηρύσσει τη σχέση με την παράδοση, αξιώνοντας την ιστορική τομή, πώς θα μπορούσε το μεταμοντέρνο να θεωρηθεί ως «συνέχεια» σε μία περιοδολόγηση;

Αυτή η υπαρκτή αμφιταλάντευση περί δυνατότητας ή αδυνατότητας ύπαρξης μια μεταμοντέρνας ιστορικής περιόδου, υποδηλώνει, όπως υποστηρίζει ο Besserman: «τις εμφανείς και αφανείς

⁷⁵ Σε ό,τι αφορά αυτή τη νέα σύλληψη περί ιστορίας η Μυρτώ Ρήγου υπενθυμίζει πως συνδέεται και συνηχεί την αντι-ανθρωπολογία του Foucault: «Ο Foucault θα αντιταχθεί στην ιστορία ως εργασία του νοήματος ή ως ολοποιητική κίνηση, προτείνοντας μια μέθοδο ιστορικής ανάλυσης που θα είναι απαλλαγμένη από την ανθρωπολογία» (Ρήγου 1993, 128).

συνέχειες και μεταμορφώσεις των παλαιών παραδειγμάτων περιοδολόγησης, στα οποία είναι αναπόδραστα μπλεγμένοι οι Μεταμοντέρνοι και αυτοί που θέλουν να οδεύσουν πέραν της περιοδολόγησης αποκαλύπτοντας τις αυταπάτες της» (Besserman et al. 1996, 19). Η επιβίωση ενός ορισμένου πνεύματος περιοδολόγησης είναι, λοιπόν, αναπόφευκτη, καθώς ακόμα και αν οι αντικειμενικές του αξιώσεις έχουν αποδειχθεί έωλες, εξακολουθεί να έχει χρησιμότητα ως αφηγηματική τεχνική που προκρίνει την αναλυτική ταξινόμηση και τον διαχωρισμό. Αυτό διατείνεται ο Fredric Jameson στην *Μοναδική Νεωτερικότητα*⁷⁶.

Χρονική, ιδεολογική και αισθητική συνέχεια και ασυνέχεια

Αφήνουμε λίγο το ζήτημα της περιοδολόγησης για να επιστρέψουμε σε ένα θέμα που θίξαμε ακροθιγώς στο προηγούμενο κεφάλαιο. Αν ο Μοντερνισμός είχε εν πολλοίς ευρωπαϊκές ρίζες, τότε ο Μεταμοντερνισμός αποτελεί το πρώτο *suí generis* αμερικάνικο πολιτισμικό φαινόμενο. Ο Andreas Huyssen ισχυρίζεται, λοιπόν, ότι «ενδεχομένως ο Μεταμοντερνισμός να μην ήταν πράγματι τίποτα άλλο από την προσπάθεια των Ηνωμένων Πολιτειών να διεκδικήσουν την πολιτισμική ηγεμονία για αυτό που ορισμένοι ονόμασαν ως ο αμερικάνικος αιώνας» (Huyssen 2006, 2). Το στοιχείο αυτό δεν απομειώνει την οικουμενική απεύθυνση του Μεταμοντέρνου. Όπως συνέβαινε και με τον Μοντερνισμό, αποτελεί ένα αισθητικό ρεύμα με διεθνή χαρακτήρα, απλούστατα το κέντρο που τον εκφέρει έχει διαφορετική γεωγραφική προέλευση.

Πράγματι, στην Ευρώπη ο όρος δεν έτυχε τόσο θερμής αποδοχής. Ειδικότερα σε ό,τι αφορά τη μεταδομιστική Γαλλική Θεωρία της δεκαετίας του 1960, παρατηρούμε ότι θεωρητικοί όπως οι Deleuze, Foucault, Derrida ουδέποτε οικειοποιήθηκαν τον όρο⁷⁷. Παρόλα αυτά, είναι γεγονός ότι πολλές φορές οι όροι Μεταμοντερνισμός και Μεταδομισμός χρησιμοποιούνται εναλλάξιμα και φτάνουν να θεωρούνται ως περίπου συνώνυμοι. Αυτή την συχνά απροβλημάτιστη ταύτιση εγκυκαλεί ο Andreas Huyssen, στην προσπάθειά του να δείξει ότι η πραγματικότητα είναι πολύ πιο σύνθετη:

Και όμως, όσο και αν ο Μεταδομισμός και ο Μεταμοντερνισμός να μπερδεύονται και αλληλεπικαλύπτονται στις Ηνωμένες Πολιτείες, απέχουν πολύ από το να είναι ταυτόσημοι ή ομόλογοι. Δεν αμφισβητώ το γεγονός ότι ο θεωρητικός λόγος της δεκαετίας του 1970 είχε βαθιά επίδραση στο έργο ενός μη αμελητέου αριθμού καλλιτεχνών

⁷⁶ Βλ. Fredric Jameson *Μια Μοναδική Νεωτερικότητα: Δοκίμιο για την Οντολογία του Παρόντος* (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007) το πρώτο μέρος.

⁷⁷ Ο Δοξιάδης θα ισχυρισθεί αναφορικά με το Foucault και το κείμενό του *Τι Είναι Διαφωτισμός*; 'Ότι η προσπάθεια του συνίσταται περισσότερο στη περαιτέρω ριζικοποίηση του Κριτικού εγχειρήματος του Kant, παρά αποκηρύσσει συνολικά την δυνατότητα της κριτικής «και σ' αυτό διαφοροποιείται από τους 'Μεταμοντέρνους'» (Δοξιάδης 2008, 221).

τόσο στην Ευρώπη όσο και στις Ηνωμένες Πολιτείες. Αυτό που αμφισβητώ, ωστόσο, είναι ο τρόπος με τον οποίο αυτομάτως αξιολογείται αυτή η επίδραση στις Ηνωμένες Πολιτείες και, κατ' αυτόν τον τρόπο, ενσωματώνεται σε ένα είδος κριτικού λόγου που υπερτονίζει τη ριζική ρήξη και ασυνέχεια. Στην πραγματικότητα, τόσο στη Γαλλία όσο και στις Ηνωμένες Πολιτείες, ο Μεταδομισμός βρίσκεται πολύ κοντύτερα στον Μοντερνισμό από αυτό που συνήθως υποθέτουν οι υποστηρικτές του Μεταμοντέρνου... Θα υποστηρίξω ότι ο Μεταδομισμός είναι πρωταρχικά ένας λόγος για, και αναφορικά με τον Μοντερνισμό και, αν οφείλουμε να εντοπίσουμε το Μεταμοντέρνο μέσα στον Μεταδομισμό, αυτό θα πρέπει να βρεθεί στους τρόπους με τους οποίους αρκετές μορφές της μεταδομιστικής θεωρίας εισήγαγαν νέες προβληματικές σχετικές με τον Μοντερνισμό και επανέγραψαν τον Μοντερνισμό στα καθεστάτα λόγου της εποχής μας.

(Huysen 1984, 37-38)

Ο όρος μεταστρουκτουραλισμός, επομένως, είναι αμερικάνικης επινόησης, που αφορά την πρόσληψη της γαλλικής θεωρίας από τις Ηνωμένες Πολιτείες και της αντιστοίχισής της με τις νέες αισθητικές μορφές του Μεταμοντέρνου. Ωστόσο, το ίδιο συμβαίνει και με τον Μοντερνισμό. Η κωδικοποίηση του Μοντερνισμού ως αισθητικού φαινομένου είναι και αυτή εν πολλοίς αμερικανικό φαινόμενο. Μεταπολεμικά, ενώ πλέον η ακμή της μοντέρνας τέχνης έχει παρέλθει [1930], η αμερικανική θεωρητική σχολή της *Νέας Κριτικής*⁷⁸, αποτέλεσε το πρώτο θεωρητικό ρεύμα που συνειδητά και συστηματικά ασχολήθηκε με το φαινόμενο του Μοντερνισμού. Ο Μεταμοντερνισμός, αποτελεί ακριβώς την αντίδραση στην, αμερικανικής προελεύσεως, θεσμοποίηση του Μοντερνισμού, που καταλήγει στο να συμπεριλάβει τα κείμενα του λογοτεχνικού Μοντερνισμού στο λογοτεχνικό κανόνα.

Ο Μεταμοντερνισμός λοιπόν, στην πραγματικότητα δεν εξηγείται απέναντι στον Μοντερνισμό τον ίδιο, αλλά στην κατεστημένη και κυρίαρχη αφήγηση περί Μοντερνισμού εκείνης της περιόδου. Όπως στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου μιλήσαμε για την περισταλμένη ματιά του Μοντέρνου απέναντι στον Ρεαλισμό και στον Ρομαντισμό, το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με τον Μεταμοντερνισμό. Συχνά δηλαδή αντιλαμβάνεται τον Μοντερνισμό απολύτως ομογενοποιημένα, αποστερώντας του έτσι την αντιφατικότητα και την ετερογένεια που τον διέπει.

Ωστόσο, ταυτόχρονα, λαμβάνει χώρα και η αντίστροφη διεργασία. Όσο περισσότερο παγιώνεται ο λόγος περί Μεταμοντέρνου, τόσο περισσότερο αυξάνεται και η τάση να αποζητά και να

⁷⁸ Η *Νέα Κριτική* επικεντρώθηκε στην Λογοτεχνική κριτική, αλλά στον χώρο των καλών τεχνών, την ίδια λογική ακολούθησε ο Clement Greenberg.

ανακαλύπτει αναπάντεχες συγγένειες και ομοιότητες με καλλιτέχνες οι οποίοι μέχρι τότε δεν συνδέονταν με το Μεταμοντέρνο. Αυτό τονίζει ο Ihab Hassan:

Κατ' αυτό τον τρόπο, διαρκώς ανακαλύπτουμε «προγόνους» του Μεταμοντερνισμού... Το γεγονός αυτό υποδεικνύει ότι έχουμε δημιουργήσει στο μυαλό μας ένα πρότυπο του Μεταμοντερνισμού, μια συγκεκριμένη τυπολογία του πολιτισμού και της φαντασίας, και έχουμε προχωρήσει στο να «ανακαλύπτουμε εκ νέου» τις συγγένειες σε διάφορους συγγραφείς και διαφορετικές χρονικές στιγμές που σχετίζονται με αυτό το πρότυπο. Έχουμε, επομένως, αναδημιουργήσει τους προγόνους μας και θα το κάνουμε πάντοτε.

(Hassan 1987: 89)

Το γεγονός αυτό επιφέρει προβλήματα, αναφορικά με τον ορισμό μιας χρονικής περιόδου ως απαρχής του Μεταμοντέρνου. Η ιδιοποίηση στιγμών του Μοντερνισμού (αναφορικά με τη λογοτεχνία που μας ενδιαφέρει) καθιστά τα όρια, πολλές φορές, συγκεχυμένα και δυσδιάκριτα. Ο Hassan (1987) παραδείγματος χάριν, προτείνει ότι η απαρχή του λογοτεχνικού Μεταμοντερνισμού θα μπορούσε να θεωρηθεί το 1939 (Hassan 1987, 88-89), όταν εκδίδεται *Η Αγρύπνια των Φίννεγκαν* του James Joyce, το τελευταίο και πιο πειραματικό μυθιστόρημά του. Είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο ότι ο John Barth (1967), στο άρθρο του *Η Λογοτεχνία της Εξάντλησης* αναφέρεται στους Borges και Beckett, ως τους δύο συγγραφείς που τοποθετεί στα ακρότατα όρια της μοντέρνας γραφής, αποτελώντας παράλληλα προδρόμους της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας. Ο Matei Calinescu, αντιθέτως, θεωρεί ότι οι Borges και Beckett, ο ένας εκθέτοντας έναν λαβύρινθο από πιθανότητες, και ο άλλος διακηρύσσοντας την αδυνατότητα της γραφής, αποτελούν τους πρώτους Μεταμοντέρνους συγγραφείς που η γραφή τους συμβολίζει τα δύο αρχετυπικά της (Calinescu 1987, 300-301).

Ο Gerald Graff θα θεωρήσει τη γραφή του Borges ως ένα πρώιμο είδος μεταμοντέρνας λογοτεχνίας, η οποία όμως βρίσκεται ακόμη κάτω από τη σκιά του Μοντέρνου: «Το είδος της μεταμοντέρνας γραφής του Borges, ακόμα και όταν παρουσιάζει τη σολιμιστική αλλοίωση ως τη μόνη δυνατή προοπτική, εξακολουθεί παρόλα αυτά να παρουσιάζει την αλλοίωση ως αλλοίωση, δηλαδή εμμέσως επικυρώνει μια έννοια του πραγματικού, έστω μονάχα ως μια έννοια εκείνου το οποίο έχει με τραγικό τρόπο πλέον απωλεσθεί» (Graff 1979, 56). Σύμφωνα με τον Graff, η ίδια αρνητική επιβεβαίωση του πραγματικού εξακολουθεί να επιβιώνει στο έργο μεταγενέστερων συγγραφέων όπως οι Donald Barthelme και John Barth. Λίγο αργότερα όμως, ο Graff διαβλέπει μια σημαίνουσα αλλαγή στο καθεστώς της μεταμοντέρνας γραφής όπου:

Δεν μπορούμε πλέον να κάνουμε λόγο για «αλλοτρίωση» ή «απώλεια» προσανατολισμού, διότι ουδέποτε υπήρχε αυτό με βάση το οποίο αποξενωνόμαστε, ούτε μια κανονιστική προοπτική την οποία μπορούμε να χάσουμε. Η ρεαλιστική προοπτική που δίνει μορφή και περιεχόμενο στα έργα του τραγικωμικού Μεταμοντερνισμού, επιτρέποντάς του να παρουσιάζει την αλλοίωση ως αλλοίωση, δίνει τη θέση του σε έναν πανηγυρισμό της ενέργειας, στον βιταλισμό ενός κόσμου ο οποίος δεν μπορεί πλέον να κατανοηθεί ή να ελεγχθεί».

(Graff 1979, 58)

Είτε ονομάσουμε αυτό το είδος γραφής ως «ύστερο Μοντερνισμό», είτε ως «πρώιμο Μεταμοντερνισμό», η ουσία παραμένει η ίδια. Και οι δύο τοποθετήσεις καθιστούν σαφές ότι η μετάβαση από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα λογοτεχνία δεν είναι προϊόν μια απόλυτης ρήξης. Αντιθέτως, είναι σταδιακή και στο πρώιμο στάδιο της παρατηρούμε τη συνύπαρξη μοντέρνων και μεταμοντέρνων στοιχείων σε ένα μυθιστόρημα.

Ωστόσο, όπως συμβαίνει και με τον Μοντερνισμό, έτσι και εδώ ο κριτικός και θεωρητικός λόγος αναζητά -και εντοπίζει- ημερομηνίες σταθμούς (έξω-αισθητικής προέλευσης), οι οποίες σε μεγάλο βαθμό είναι υπεύθυνες για την έλευση του Μεταμοντέρνου. Αν για τον Μοντερνισμό ήταν κρίσιμη η έναρξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, τότε οι επιπτώσεις του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου συντελούν στη διαμόρφωση του Μεταμοντέρνου:

Η ρομαντική και η μοντέρνα γραφή εξέφραζαν μια πίστη στη στοιχειώδη δύναμη της φαντασίας, μια εμπιστοσύνη στη δυνατότητα της λογοτεχνίας να επιβάλλει τάξη, αξία και νόημα πάνω στο χάος και την κατάρτιση της βιομηχανικής κοινωνίας. Αυτή η πίστη φαίνεται να έχει παρέλθει μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Η Λογοτεχνία ολοένα και περισσότερο υιοθετεί μια ειρωνική ματιά έναντι των παραδοσιακών αξιώσεων της για αλήθεια, υψηλή σοβαρότητα και επίτευξη νοηματικού βάθους.

(Graff 1979, 33)

Για τον Graff, έκτοτε, μπορούμε να μιλάμε για την εμφάνιση της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας. Ωστόσο, αυτή είναι ακόμα ισχνή και είτε το τέλος του υψηλού Μοντερνισμού, είτε οι συνέπειες του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, δεν αρκούν από μόνες τους για να αναγγείλουν την έλευση της μεταμοντέρνας περιόδου.

Η δεύτερη σημαδιακή ημερομηνία που συνδέεται με την έναρξη της μεταμοντέρνας περιόδου είναι τα γεγονότα του Μάη του 1968, που ουσιαστικά αποτελούν το απαύγασμα μιας δεκαετίας κατά την οποία συντελούνται μεγάλες ιστορικές και κοινωνικές αλλαγές και εμφανίζονται νέα αισθητικά ρεύματα. Ωστόσο και εδώ, παρατηρείται μια αμφιλογία περί του αν όντως η δεκαετία

του 1960 μπορεί να χαρακτηριστεί ως μεταμοντέρνα. Ο Marshall Berman, θα υπερασπισθεί το μοντερνιστικό εγχείρημα, υποστηρίζοντας ότι αυτό βρίσκεται σε μια συνεχή φάση ανανέωσης, αποκρινόμενο στις επιταχυνόμενες αλλαγές της διαδικασίας του εκσυγχρονισμού:

«Ένα από τα σπουδαιότερα καθήκοντα των μοντερνιστών της δεκαετίας του 1960, ήταν να έρθουν αντιμέτωποι με έναν κόσμο ταχείας κυκλοφορίας, ένα άλλο ήταν να δείξουν ότι αυτός δεν ήταν ο μόνος πιθανός Μοντέρνος κόσμος, ότι υπήρχαν άλλες, καλύτερες κατευθύνσεις στις οποίες το Μοντέρνο πνεύμα θα μπορούσε να κινηθεί» (Berman, 1982, σελ. 313).

Για τον Berman, το σημαίνον χαρακτηριστικό του Μοντερνισμού του 1960, είναι ο εναγκαλισμός της καθημερινής ζωής και η απομάκρυνση από την παλαιόθεν προσκόλληση στην αυτονομία και απομόνωση του Μοντέρνου καλλιτέχνη⁷⁹. Εδώ έγκειται και η συγγένεια που διαβλέπει κανείς μεταξύ της Καλλιτεχνικής Πρωτοπορίας των αρχών του 20^{ου} αιώνα με τα αντίστοιχα κινήματα της δεκαετίας του 1960. Ωστόσο, για τον Berman, απώτερος σκοπός συνολικά της Μοντέρνας Τέχνης (και όχι μόνο της Αβανγκάρντ) από την απαρχή της είναι ακριβώς αυτός, η άρση του ορίου μεταξύ τέχνης και ζωής (Berman 1982, 312-329)

Άλλοι θεωρητικοί, όπως ο Charles Jencks, διακρίνουν στη δεκαετία του 1960 την ανάδυση του Μεταμοντερνισμού και την τελική εξαφάνιση των κατάλοιπων του αισθητικού Μοντερνισμού: «είναι ένα κίνημα που ξεκινά κατά προσέγγιση το 1960 ως ένα σύνολο πολλαπλών αναχωρήσεων από το Μοντερνισμό». (Jencks 1987, 39).

Ο Andrea Huyssen υιοθετεί μια ενδιαμέση στάση. Πράγματι, η αμφιταλάντευση περί του Μοντέρνου ή του Μεταμοντέρνου χαρακτήρα της δεκαετία του 1960 έχει νόημα, στο βαθμό που τόσο ο κριτικός λόγος περί Μεταμοντερνισμού, όσο και η μεταμοντέρνα τέχνη, δεν έχουν ακόμα εδραιωθεί απόλυτα:

Κατά μια έννοια, θα μπορούσα να υποστηρίξω ότι αυτό που έχω μέχρι στιγμής σκιαγραφήσει είναι στην πραγματικότητα η προϊστορία του Μεταμοντέρνου. Στο κάτω κάτω, ο όρος Μεταμοντερνισμός γνώρισε ευρεία αποδοχή μόνο κατά τη δεκαετία του 1970, ενώ ένα μεγάλο μέρος της γλώσσας που χρησιμοποιούνταν για να περιγράψει την τέχνη, την αρχιτεκτονική και τη λογοτεχνία της δεκαετίας του 1960 προερχόταν ακόμα -και εύλογα- από τη ρητορική της αβανγκάρντ και αυτού που έχω αποκαλέσει ιδεολογία του εκσυγχρονισμού.

(Huysen 1986, 195)

Φαίνεται λοιπόν ότι τωόντι, η δεκαετία του 1960 συνιστά ένα σημείο καμπής, τόσο σε σχέση με τον θεωρητικό και κριτικό λόγο που αναπτύσσεται τότε, όσο και αναφορικά με την κατάσταση της τέχνης. Ακόμα ο Μεταμοντερνισμός δεν έχει εδραιωθεί ως καθεστώς λόγου και οι πρώιμες αναπτύξεις του, συνυπάρχουν με τα κατάλοιπα του ύστερου Μοντερνισμού ο οποίος επιβιώνει, σε αποδρομή.

Αντιθέτως, μετά το 1968, ο Μεταμοντερνισμός παραλαμβάνει σε μεγάλο βαθμό τη σκυτάλη από το Μοντέρνο. Η δεκαετία του 1970 είναι η πρώτη και εμβληματική περίοδος του Μεταμοντέρνου. Ακόμα και οι θεωρητικοί του Μεταμοντερνισμού που διέβλεπαν την ανάδυσή του κατά την προηγούμενη δεκαετία, παρατηρούν ότι εκείνος δεν προσλαμβάνει τις ίδιες μορφές στις δύο περιόδους. Αντιθέτως, παρατηρεί κανείς μια ποιοτική και μορφική μεταλλαγή του Μεταμοντερνισμού, οπότε είναι καθόλα δόκιμο να διακρίνει κανείς δύο είδη Μεταμοντέρνου:

Κατά τη δεκαετία του 1970, ο πρωτοποριακός Μεταμοντερνισμός της δεκαετίας του 1960 είχε με τη σειρά του εξαντλήσει τις δυνατότητές του, ακόμα και αν ορισμένα σημάδια του διατηρήθηκαν κατά την επόμενη δεκαετία. Αυτό που ήταν καινούριο τη δεκαετία του 1970 ήταν... η ανάδυση ενός πολιτισμού του εκλεκτικισμού, ενός σε μεγάλο βαθμό καταφατικού Μεταμοντερνισμού που είχε εγκαταλείψει οποιαδήποτε αξίωση κριτικής, υπέρβασης ή άρνησης.

(Huysen 1986, 188)

Η χρονολόγηση δύο διαφορετικών στιγμών του Μεταμοντέρνου ωστόσο, δεν λέει όλη την αλήθεια. Διότι εξαρχής η μεταμοντέρνα στιγμή συνδέθηκε με δύο διακριτές στάσεις και διαθέσεις:

Η εικαζόμενη ρήξη με το παρελθόν έγινε αισθητή ως απώλεια: οι αξιώσεις της τέχνης και της λογοτεχνίας για αλήθεια και ανθρώπινες αξίες φάνηκαν ως παρωχημένες, η πίστη στη στοιχειώδη δύναμη της μοντέρνας φαντασίας μια ακόμα ψευδαίσθηση, ή έγινε αισθητή ως μια επανάσταση που οδεύει προς μια απόλυτη απελευθέρωση του ενστίκτου και της συνείδησης...

(Huysen 1986, 189)

Αυτό που αλλάζει τη δεκαετία του 1970, είναι η μετατόπιση του οντολογικού βάρους από την απογοήτευση που πηγάζει από την αίσθηση της απώλειας, σε μια πανηγυρική αποδοχή της υφιστάμενης συνθήκης της απώλειας του νοήματος. Ωστόσο, σε αυτό το σημείο, ο Huysen επιστά την προσοχή της αναλυτικής ματιάς, απέναντι σε μια απροβλημάτιστη αποδοχή ενός αξιολογικά φορτισμένου διαζεύγματος:

Η συλλήβδην διαγραφή του Μεταμοντερνισμού ως συμπτώματος ενός παρακμάζοντος καπιταλιστικού πολιτισμού, είναι απλουστευτική, ανιστορική, θυμίζοντας υπερβολικά τις κατηγορίες του Lukacs απέναντι στο Μοντερνισμό της δεκαετίας του 30. Μπορεί κανείς άραγε να προβεί σε ξεκάθαρες διακρίσεις, ώστε να επικυρώσει σήμερα τον Μοντερνισμό ως την μόνη έγκυρη μορφή ενός «ρεαλισμού» του 20^{ου} αιώνα, μιας τέχνης που εκφράζει επαρκώς την *μοντέρνα συνθήκη*, ενώ ταυτοχρόνως διατηρεί όλους τους παλιούς αναχρονιστικούς επιθετικούς προσδιορισμούς - κατώτερος, παρακμάζων, παθολογικός- για τον Μεταμοντερνισμό;

(Huysen 1986, 199)

Ο Hal Foster θα απορρίψει μια τέτοια μανιχαϊστική λογική. Όπως ο Μοντερνισμός ήταν την ίδια στιγμή αντιδραστικός και προοδευτικός, το ίδιο ακριβώς ισχύει και για τον Μεταμοντερνισμό. Είναι φυσικό λοιπόν να υπάρχει μια μορφή μεταμοντέρνας τέχνης που λειτουργεί ως απολογήτρια του παρόντος δίπλα σε μια άλλη που λειτουργεί κριτικά απέναντι σε αυτό: «Ένας Μεταμοντερνισμός της αντίστασης επομένως, ανακλύπει ως μια αντιστεκόμενη πρακτική απέναντι, όχι μόνο στην επίσημη κουλτούρα του Μοντερνισμού, αλλά και στην «ψευδή κανονιστικότητα» ενός αντιδραστικού Μεταμοντερνισμού». (Foster 1987, 12).

Αυτή η δυσκολία που χαρακτηρίζει κάθε απόπειρα περιοδολόγησης υπήρχε από την αρχή της ανάπτυξης του Μεταμοντέρνου λόγου. Ο Isab Hassan, πριν παρουσιάσει αντιστικτικά τα θεμελιώδη γνωρίσματα Μοντέρνου και Μεταμοντέρνου, εφιστά την προσοχή του αναγνώστη απέναντι στον εύθραυστο χαρακτήρα κάθε κατηγοριοποίησης, είτε αυτή είναι χρονική, είτε ουσιοκρατική:

Ο Μοντερνισμός και ο Μεταμοντερνισμός δεν είναι διαχωρισμένοι μέσω ενός Σιδηρού Παραπετάσματος ή ενός Κινέζικου Τείχους, διότι η ιστορία είναι ένα παλίμψηστο και ο πολιτισμός είναι διαπερατός από το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον. Είμαστε όλοι, υποπεύομαι, λίγο Βικτωριανοί, λίγο Μοντέρνοι και λίγο Μεταμοντέρνοι ταυτόχρονα [...] Αυτό σημαίνει ότι μια περίοδος, όπως έχω ήδη υπαινιχθεί, πρέπει να γίνει κατανοητή τόσο με όρους συνέχειας όσο και ασυνέχειας, καθώς οι δύο αυτές προοπτικές είναι συμπληρωματικές και μερικές στην σκόπευσή τους.

(Hassan 1982, 264)

Η δυσκολία που ανακλύπει αναφορικά με μια ξεκάθαρη λογική χρονικής διαδοχής, οδηγούν τον Brian McHale, ενός από τους σημαντικότερους θεωρητικούς της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας, να ακολουθήσει μια άλλη λογική, σύμφωνη με αυτή του Lyotard, η οποία διακρίνει δύο διακριτούς τρόπους γραφής, που δε διαδέχονται όμως, ακριβώς ο ένας τον άλλο. Ισχυρίζεται λοιπόν:

Σε ό,τι αφορά το πρόθημα META, θέλω να τονίσω το στοιχείο του λογικού και ιστορικού *επακόλουθου* παρά αυτό του απολύτως χρονικά *ύστερον*. Ο Μεταμοντερνισμός προκύπτει *μέσω* του Μοντερνισμού, κατά κάποιον τρόπο, περισσότερο από ό, τι προκύπτει *μετά* τον Μοντερνισμό.

(McHale 1987, 5)

Για τον McHale, πρέπει να προβούμε σε έναν διαχωρισμό όχι με όρους περιοδολογικούς, αλλά ούτε και απολύτως στυλιστικούς. Ο αποτελεσματικότερος διαχωρισμός προκύπτει όταν δούμε τον Μοντερνισμό και τον Μεταμοντερνισμό ως δύο διαφορετικές ερωτηματοθεσίες. Στον λογοτεχνικό Μοντερνισμό, τα δεσπόζοντα ερωτήματα είναι επιστημολογικής φύσεως, αφορούν δηλαδή τη διερώτηση γύρω από τη φύση και τη δυνατότητα της γνώσης. Από την άλλη, ο Μεταμοντερνισμός προκρίνει οντολογικά ερωτήματα, ερωτήματα δηλαδή που επερωτούν το καθεστώς της πραγματικότητας. Σε αυτό το σχήμα αδυνατεί κανείς να κάνει λόγο για αυστηρή χρονική διαδοχή, επειδή μεταξύ των δύο ερωτηματικών στάσεων δεν προκύπτει μια διαφορά φύσεως αλλά μια διαφορά βαθμού:

Η δισεπίλυτη επιστημολογική αβεβαιότητα γίνεται μετά από ένα ορισμένο σημείο οντολογική πολλαπλότητα ή αστάθεια: ωθείστε τα επιστημολογικά ερωτήματα αρκετά μακριά και αυτά μετατρέπονται σε οντολογικά ερωτήματα. Κατά τον ίδιο τρόπο, ωθείστε τα οντολογικά ερωτήματα αρκετά μακριά και μετατρέπονται σε επιστημολογικά- η ακολουθία δεν είναι γραμμική και μονής κατεύθυνσης, αλλά αμφίδρομη και αναστρέψιμη.

(McHale 1987, 11)

Κανονικά, με γνώμονα τα όσο ήδη έχουμε αναφέρει, θα μπορούσαμε να περάσουμε στην κατάταξη των κειμένων με βάση τον άξονα Μοντέρνου-Μεταμοντέρνου. Άλλωστε, οι χρονολογίες συγγραφής των τριών μυθιστορημάτων από τα τέσσερα (1924, 1963, 1965) είναι σύγχρονες με την ως άνω συζήτηση. Ωστόσο, η διαμάχη περί Μοντερνισμού και Μεταμοντερνισμού, κάθε άλλο παρά σταμάτησε στα συμπεράσματα του θεωρητικού λόγου της δεκαετίας του 1980. Μαζί με τη μεταστρουκτουραλιστική κριτική, δύο άλλα ρεύματα σκέψης πρόσθεσαν νέες μεταβλητές στη συζήτηση περί Μεταμοντέρνου.

Σημειώσαμε ήδη ότι τόσο ο Μοντερνισμός, όσο και ο Μεταμοντερνισμός, συνιστούσαν καλλιτεχνικά ρεύματα με διεθνή χαρακτήρα. Στην πραγματικότητα όμως, αυτός ο ισχυρισμός ίσχυε μονό κατ' όνομα. Διότι, εν πολλοίς, ο Μοντερνισμός αποτελούσε ένα ευρωπαϊκό φαινόμενο, ενώ ο Μεταμοντερνισμός με τη σειρά του ήταν αμερικανικής προέλευσης. Θεωρητικά ρεύματα όπως η Φεμινιστική Κριτική, ο Νέος Ιστορισμός και η Μετά-αποικιοκρατική Θεωρία,

παραλαμβάνοντας τη σκυτάλη από τον Μεταδομισμό, ανέδειξαν τον εν πολλοίς ευρωκεντρικό και δυτικοκεντρικό χαρακτήρα του Μοντερνισμού και του Μεταμοντερνισμού.

Όπως προείπαμε, η θεματοποίηση του Μοντερνισμού από θεωρητικούς όπως οι Clement Greenberg και Cleanth Brooks⁸⁰, ήταν σε μεγάλο βαθμό επιλεκτική και απλουστευτική, καταλήγοντας να απομειώνει σε μεγάλο βαθμό την ετερογένεια, πολυσημία και συνθετότητα του Μοντερνισμού. Οι εναρκτήριες θεωρητικοποιήσεις του Μεταμοντερνισμού παραλαμβάνουν από τους Μοντέρνους κριτικούς αυτήν την απλουστευτική εικόνα, που τους είναι χρήσιμη έτσι ώστε να μπορέσουν να αντιτάξουν απέναντι σε έναν συντηρητικό και αποστειρωμένο Μοντερνισμό, έναν πολύσημο και ριζοσπαστικό Μεταμοντερνισμό.

Μεταγενέστερα ωστόσο, αυτήν την περισταλμένη σύλληψη του Μοντερνισμού, διαδέχεται μια διευρυμένη. Η εγκυρότητα του Μεταμοντερνισμού αμφισβητείται από την κριτική της ιστορικότητας που πηγάζει από το ίδιο το εννοιολογικό οπλοστάσιό του. Την βεβαιότητα της μεταμοντέρνας ρήξης, διαδέχεται μια επανερμηνεία του Μοντερνισμού:

Πρέπει επίσης να ειπωθεί ότι η σύγχρονη επιστροφή σε μια πολύ πιο διευρυμένη αντίληψη του Μοντέρνου χρωστάει πολλά στις παρεμβάσεις του Μεταμοντερνισμού. Παρά τους ισχυρισμούς του για ριζική καινοτομία ή ακριβώς εξαιτίας αυτών, ο Μεταμοντερνισμός έκανε ορατές τις διαστάσεις του Μοντερνισμού που είχαν ξεχασθεί ή αποθηθεί από τις θεσμικές και διανοητικές κωδικοποιήσεις του ψυχροπολεμικού μοντερνιστικού δόγματος[...] Ένα ωφέλιμο αποτέλεσμα του Μεταμοντέρνου λόγου μετά την ανάδυση των μετά-αποικιακών σπουδών, ήταν το γεωγραφικό άνοιγμα του ερωτήματος σε άλλους Μοντερνισμούς και εναλλακτικές νεωτερικότητες σε όλο τον κόσμο [...]

(Huyssen 2006, 3)

Από την ετερογένεια των μοντερνισμών στην παγκόσμια λογοτεχνία

Ο Andrea Huyssen λοιπόν, είκοσι χρόνια μετά τις θεωρητικοποιήσεις του για το Μεταμοντέρνο, αναπροσαρμόζει και αναθεωρεί την κριτική του, διότι, όπως ισχυρίζεται το Μεταμοντέρνο ως κύριο σημαίνον της εποχής μας δίνει τη θέση του στην Παγκοσμιοποίηση (Huyssen 2006, 1). Ο λόγος περί «Παγκοσμιοποίησης» αποκαλύπτει ότι ο μέχρι πρότινος λόγος περί Μοντέρνου δεν υπολάμβανε την πληθυντικότητα εκείνου. Προτείνει λοιπόν την έννοια των *εναλλακτικών νεωτερικοτήτων*, οι οποίες γεννούν αντίστοιχους Μοντερνισμούς:

⁸⁰ Βλ. Greenberg (1989) και Brooks C. (1960).

Συνήθως υποστηρίζεται ότι ο διεθνής Μοντερνισμός στις τέχνες διαρκεί από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα μέχρι τα μέσα του 20^{ου}, αλλά υπάρχουν σημαίνουσες χρονικές και χωρικές διαφοροποιήσεις εντός αυτού του πλαισίου. Οι ηπειρωτικές εθνικές κουλτούρες στην Ευρώπη δεν λειτουργούν συγχρονισμένα (ο γαλλικός Μοντερνισμός προηγείται του αντίστοιχου γερμανικού) και διαφορετικά καλλιτεχνικά μέσα στρέφονται στο Μοντερνισμό με διαφορετική ακολουθία... Τότε και τώρα, η Νεωτερικότητα δεν είναι ποτέ μια. Αυτή η νέα αφήγηση... μας ωθεί να επισκεφτούμε εκ νέου τα είδη του Μοντερνισμού που μέχρι πρότινος ήταν αποκλεισμένα από τον ευρώ-αμερικανικό κανόνα ως δευτερογενή και μιμητικά και, επομένως, ανανθητικά.

(Huysen 2007, 190-191)

Η αμφισβήτηση του κανόνα, όμως, φαίνεται τελικώς να οδηγεί στην αντίθετη κατεύθυνση. Διότι, αν αμφισβητείται οποιαδήποτε έννοια ιεράρχησης, τότε καθίσταται αδύνατη και η οποιαδήποτε σύγκριση μεταξύ λογοτεχνικών κειμένων τα οποία έχουν διαφορετική προέλευση. Θεωρητικοί όπως οι Arjun Appadurai, Homi Bhabha και Gayatri Spivak υπερασπίστηκαν μια οπτική που βλέπει τον Μοντερνισμό όχι διεθνιστικά, αλλά ως παιχνίδι πολιτισμικών διαφορών, που παραλλάσσονται ανάλογα με το συγκείμενο (Kalliney, 2016). Η υιοθέτηση ενός τέτοιου αναλυτικού σχήματος, εγείρει ανυπέρβλητα εμπόδια απέναντι στην πρόθεση της διατριβής, η οποία φιλοδοξεί να εντοπίσει κοινές θεματικές σε λογοτεχνικά έργα που έχουν γραφεί σε άλλους χρόνους και έχουν διαφορετική προέλευση το ένα από τον άλλο. Με αυτό το σχήμα, η δυνατότητα που θα μας δινόταν, θα ήταν να προκρίνουμε τις ενικές αναπαραστάσεις του καθενός κειμένου, οι οποίες όμως είναι απολύτως μη αναγώγιμες απέναντι σε κάθε απόπειρα καθολίκευσης.

Αν ο λόγος του Μεταμοντέρνου προσπαθούσε να ορισθεί μέσω της απολυτοποίησης μιας χρονικής διαφοράς, αντιθέτως η επίδραση της μετά-αποικιακής θεωρίας (και μιας τάσης των πολιτισμικών σπουδών) οδηγεί στην απολυτοποίηση της χωρικής διαφοράς, καθιστώντας την επικοινωνία μεταξύ διαφορετικών τόπων και πολιτισμών αδύνατη. Η Γαλλίδα κριτικός Pascal Casanova αναγνωρίζει αυτό το ζήτημα:

Είναι δυνατόν να βρεθούν τα εννοιολογικά εργαλεία με τα οποία θα εναντιωθεί κανείς στο κεντρικό θεμέλιο της ενδογενούς, προσηλωμένης στο κείμενο λογοτεχνικής κριτικής- της απόλυτης ρήξης μεταξύ κειμένου και κόσμου;[...] Μέχρι στιγμής, οι απαντήσεις που έχουν δοθεί σε αυτή την κρίσιμη ερώτηση, μεταξύ άλλων από την μετα-αποικιοκρατική θεωρία, μου φαίνονται ότι έχουν εγκαθιδρύσει μια περιορισμένη σύνδεση μεταξύ των δύο υποτιθέμενα ασυμβίβαστων επικρατειών. Η μετά-αποικιοκρατική θεωρία προϋποθέτει μια άμεση σχέση μεταξύ λογοτεχνίας και ιστορίας, μιας που είναι εξολοκλήρου πολιτική. Μέσω αυτής, ασκεί μια *εξωγενή* κριτική που ρισκάρει να αναγάγει απολύτως το λογοτεχνικό στο πολιτικό...

(Casanova 2005, 71)

Για να αντιμετωπίσει τις πολιτικές της προάσπισης της πολιτισμικής διαφοράς, που λειτουργούν τελικά σε βάρος της αισθητικής θεώρησης ενός κειμένου, η Casanova θα επιμείνει στην ανάδειξη μια ορισμένης αυτονομίας του αισθητικού χώρου. Για την Casanova, σε αντίθεση με τον Jameson, η λογοτεχνία διατηρεί μια σχετική αυτονομία από τους επικαθορισμούς της οικονομίας. Η «Παγκόσμια Κοινότητα των Γραμμάτων» (*World Republic of Letters*), όπως την ονομάζει, χαρακτηρίζεται από τις δικές της, λογοτεχνικής και πολιτισμικής φύσεως ανισότητες, οι οποίες τίθενται παράπλευρα στις οικονομικές:

...ένας άλλος κόσμος [...] με τους δικούς του νόμους, τη δικιά του ιστορία, τις δικές του ιδιαίτερες επαναστάσεις και εξεγέρσεις. Μια αγορά από μη-οικονομικές αξίες ανταλλάσσονται, μέσα από μια μη-οικονομική οικονομία και υπολογίζονται, όπως θα δούμε, υπό μια αισθητική χρονική κλίμακα.

(Casanova 2005, 72)

Η Casanova, αμφισβητεί τις διακηρύξεις περί του διεθνούς χαρακτήρα της μοντέρνας και της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας. Στην πραγματικότητα, η τάση που επικράτησε κατά το 19^ο αιώνα και έκτοτε, είναι η σύνδεση της λογοτεχνίας με το έθνος-κράτος: «Το εθνικό κίνημα των λογοτεχνιών, που συνοδεύει τη συγκρότηση των ευρωπαϊκών πολιτικών τοπίων από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, οδήγησε σε μια ουσιοκρατία των λογοτεχνικών κατηγοριών και την πίστη ότι τα σύνορα του χώρου της λογοτεχνίας απαραίτητα συμπίπτουν με τα εθνικά σύνορα.» (Casanova 2005, 78).

Η συγκρότηση ενός Δυτικού Κανόνα, είναι μια μεταγενέστερη, αναδρομική εννοιολόγηση και η υπέρβαση από τη Μετά-αποικιοκρατική Θεωρία κυριαρχείται επίσης από την σύλληψη της εθνικής λογοτεχνίας, η οποία διευρυμένη πλέον, συμπεριλαμβάνει το σύνολο των εθνικών λογοτεχνιών, δίνοντας σε όλες τους ένα ίσο βάρος.

Θεωρητικοί όπως οι Pascal Casanova και Franco Moretti, αντιδρώντας στην κατίσχυση του στοιχείου της εθνικότητας, επιχείρησαν να επαναφέρουν στο προσκήνιο την εννοιολόγηση του Goethe περί μιας «παγκόσμιας λογοτεχνίας» (*Weltliteratur*), η οποία θα λειτουργούσε ως αντίβαρο στην αυξανόμενη εθνικοποίηση των λογοτεχνιών⁸¹:

Εντούτοις, η έννοια της *Weltliteratur*, διατηρήθηκε ως θεμέλιος λίθος για τις συζητήσεις, ειδικότερα όσον αφορά στη συγκριτική λογοτεχνία, ακόμα και εάν, μέχρι προσφάτως, αυτή η πειθαρχία έχει μείνει ασφαλώς επικεντρωμένη σε

⁸¹ Αυτό σημαίνει ότι ο κάθε συγγραφέας καταλαμβάνει μια διπλή θέση, αρχικά σε σχέση με τη λογοτεχνία της χώρας του και, έπειτα, αναφορικά με το διεθνές λογοτεχνικό στερέωμα.

μια τριάδα ευρωπαϊκών γλωσσών και λογοτεχνιών (Αγγλικά, Γαλλικά, Γερμανικά), με μερικούς μεγάλους λογοτέχνες από άλλα εθνικά πλαίσια να συμπεριλαμβάνονται σε αυτό το μίγμα.

(Huysen 2007, 195)

Όμως, η «παγκόσμια λογοτεχνία», σύμφωνα με την εννοιολόγηση του Goethe, ριζωμένη σε μια ρομαντική σύλληψη καθολικότητας, ήταν μια κατασκευή που δεν υπολάμβανε τις διαιρέσεις και αντιφάσεις που διαπερνούσαν τον παγκόσμιο χώρο της λογοτεχνίας: «η παγκόσμια λογοτεχνία ήταν πράγματι ένα σύστημα- αλλά ένα σύστημα αποτελούμενο από *αποκλίσεις*. Το σύστημα ήταν ένα, αλλά όχι ομοιόμορφο. Η πίεση από το αγγλο-γαλλικό κέντρο *προσπάθησε* να το παρουσιάσει ως ομοιόμορφο, αλλά δεν μπόρεσε ποτέ να διαγράψει πλήρως την παρουσία της διαφοράς εντός του» (Moretti 2000, 64).

Το λογοτεχνικό παγκόσμιο σύστημα σε αυτή τη σύλληψη δεν είναι ομοιόμορφο αλλά διαστρωματωμένο. Η σχέση μεταξύ των εθνικών λογοτεχνιών χαρακτηρίζεται από μια άνιση κατανομή των λογοτεχνικών πόρων. Δεν παρατηρούμε απλά μια ποικιλία εθνικών λογοτεχνιών, αλλά μια σχέση λογοτεχνικού κέντρου και λογοτεχνικής περιφέρειας:

Στον πόλο της μεγαλύτερης δυνατής αυτονομίας -δηλαδή, αυτόν που είναι περισσότερο απαλλαγμένος από πολιτικούς, εθνικούς και οικονομικούς περιορισμούς- στέκονται οι παλαιότεροι [λογοτεχνικοί] χώροι, οι περισσότερο προικισμένοι με λογοτεχνική κληρονομιά και λογοτεχνικούς πόρους. Αυτοί είναι γενικά ευρωπαϊκοί χώροι, οι πρώτοι που εισήλθαν σε έναν διεθνικό λογοτεχνικό ανταγωνισμό, με υψηλούς συσσωρευμένους πόρους. Στον πόλο της μεγαλύτερης ετερονομίας, εκεί όπου πολιτικά, εθνικά και εμπορικά κριτήρια έχουν την ισχυρότερη επιρροή, βρίσκονται οι άρτι αφιχθέντες, οι χώροι που στερούνται περισσότερο λογοτεχνικών πόρων.

(Casanova 2005, 83)

Ο Moretti διατείνεται ότι η ύπαρξη ενός παγκοσμίου λογοτεχνικού συστήματος, επιτάσσει μια επανακωδικοποίηση του λογοτεχνικού Μοντερνισμού, ο οποίος θα υπολαμβάνει πλέον την διαρκή σχέση έντασης μεταξύ κέντρου και περιφέρειας:

Στους πολιτισμούς που ανήκουν στην περιφέρεια του λογοτεχνικού συστήματος (που σημαίνει, σχεδόν σε όλους τους πολιτισμούς, εντός και εκτός Ευρώπης), το Μοντέρνο μυθιστόρημα εμφανίζεται αρχικά όχι ως μια αυτόνομη εξέλιξη αλλά ως συμβιβασμός μεταξύ μιας δυτικής φορμαλιστικής επιρροής (συνήθως γαλλικής ή αγγλικής προέλευσης) και τοπικών υλικών.

(Moretti 2000, 58)

Οι περιπτώσεις της Πολωνίας και της Λατινικής Αμερικής (Χιλή, Αργεντινή)

Ο διεθνής χαρακτήρας του Μοντερνισμού, επομένως, διασώζεται μόνο αν υποσημειώνουμε διαρκώς την ετερογένεια και την ανισομερή ανάπτυξη που τον διέπει. Είναι λοιπόν, δόκιμη μια σύγκριση μεταξύ των κειμένων διαφορετικής εθνικής προέλευσης που επιλέξαμε, καθώς η σχέση κέντρου και περιφέρειας επεξηγεί τις χρονικές αποκλίσεις, σε σχέση με τις εκάστοτε τοπικές αναδύσεις του λογοτεχνικού Μοντερνισμού. Ιδιαίτερα τα κείμενα των Gombrowicz και Cortazar θα μπορούσαν να θεωρηθούν δείγματα μοντέρνας λογοτεχνίας παρά τη χρονολογία συγγραφής τους, στο βαθμό που διακρίνει κανείς την καθυστέρηση εισόδου του Μοντερνισμού σε χώρες της λογοτεχνικής περιφέρειας (Αργεντινή, Πολωνία), όπως επίσης και την ιδιαιτερότητα του Μοντερνισμού τους, ο οποίος είναι διανθισμένος με τα χαρακτηριστικά της εκάστοτε εθνικής κουλτούρας.

Σε ό,τι αφορά την πολωνική λογοτεχνία, πριν εγκύψουμε στο έργο του Gombrowicz, θα πρέπει πρώτα να εστιάσουμε στις ιδιαιτερότητες τόσο της πολωνικής ιστορίας όσο και της πολωνικής κουλτούρας. Αναφορικά με το ζήτημα της κουλτούρας, ο Włodzimierz Bolecki (Trojanowska and al. 2018) υπογραμμίζει τον πολυπολιτισμικό και πολυεθνικό χαρακτήρα της Πολωνίας, που δρα ανασταλτικά στην καλλιέργεια μιας εθνικής συνείδησης τόσο ευρύτερα, όσο και αναφορικά με τη λογοτεχνία:

Οι εθνικές κατηγορίες, εδώ, δεν συμπίπτουν με τις γλωσσικές. Αυτή η πόλωση των ταυτοτήτων είναι χαρακτηριστικό του ανατολικού ευρωπαϊκού μοντερνισμού και ενδεικτική των σύνθετων καταγωγών των συγγραφέων, της ώσμωσης των πολιτισμών και των γλωσσών και των πολλαπλών ταυτοτήτων.

(Trojanowska et al. 2018, 106)

Αυτή την ετερογενή εικόνα περιπλέκει έτι περαιτέρω η πρόσφατη ιστορία της Πολωνίας. Το πολωνικό κράτος αποκτά την ανεξαρτησία του μόλις το 1918, για να ακολουθήσουν το 1939 και 1945 η γερμανική και σοβιετική κατοχή, η οποία λήγει το 1989. Επίσης καθυστερημένος είναι ο εκσυγχρονισμός της πολωνικού κράτους, ο οποίος αναπτύσσεται αργοπορημένα σε σχέση με τις δυτικές ευρωπαϊκές χώρες αναπτύσσεται κατά την 20ετία 1919-1939⁸².

Ωστόσο, κατά τον 19^ο αιώνα, παρά την μη ύπαρξη πολωνικού κράτους «οι πολωνοί συγγραφείς, κινούμενοι με ευκολία μεταξύ πολιτισμικών κέντρων της εποχής, ήταν εξοικειωμένοι με τις

⁸² Βλ. Trojanowska (Trojanowska 2018, 105-153).

βασικές παραδοχές της νέας τέχνης, η οποία ήδη είχε αρχίσει να αποκαλείται μοντέρνα» (Trojanowska et al. 2018, 113).

Αναφορικά με τον πολωνικό λογοτεχνικό Μοντερνισμό, δύο σημαίνουσες ιδιοτυπίες πρέπει οπωσδήποτε να επισημανθούν. Αρχικά το κοινωνικό φαινόμενο μαζικής μετανάστευσης που οφείλεται στις πολλαπλές κατακτήσεις του πολωνικού κράτους, η οποία λήγει τελικά τη δεκαετία του 1990: «αυτή η μετανάστευση -διαρκώντας σχεδόν 250 χρόνια και όντας η μεγαλύτερη στην Κεντρική Ευρώπη- όρισε το σχήμα του πολωνικού πολιτισμού μέχρι και σήμερα» (Trojanowska et al. 2018, 111).

Αποτέλεσμα η διχοτόμηση της πολωνικής λογοτεχνίας τον 20^ο αιώνα σε μια λογοτεχνία της διασποράς και μια λογοτεχνία που γράφεται εντός των Πολωνικών κατεχόμενων εδαφών, οι οποίες προσλαμβάνουν διαφορετικά χαρακτηριστικά (και οι δύο βέβαια εμφανίζουν στοιχεία λογοτεχνικού Μοντερνισμού), διαβάζονται από άλλο κοινό, και διατηρούν διαφορετική σχέση με την ιδέα μιας πολωνικής λογοτεχνίας: «Οι διαφορές μεταξύ της λογοτεχνίας που γράφεται στην εξορία και στη λογοτεχνία που γράφεται στην Πολωνία είναι από τα πιο εξέχοντα γνωρίσματα του πολωνικού μοντερνισμού στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα». (Trojanowska et al. 2018, 120).

Το άλλο σημαντικό στοιχείο, που συνδέεται με το πρώτο, είναι ότι ο αισθητικός και φιλοσοφικός Ρεαλισμός ήταν ήσσονος σημασίας στην πολωνική κουλτούρα, σε αντίθεση με τον Ρομαντισμό. Αν στην εξίσωση προσθέσουμε και την εκσυγχρονιστική καθυστέρηση του πολωνικού κράτους, αλλά και την απουσία μιας θεσμικής εδραίωσης ενός λογοτεχνικού κατεστημένου λόγω κατοχής, τότε είναι φανερό γιατί η «έννοια του νέου» δεν άσκησε ποτέ τη γοητεία που άσκησε στους μεγάλους μοντερνιστές συγγραφείς, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ο μορφικός πειραματισμός απουσιάζει από το έργο των Gombrowicz, Bruno Schutz και άλλων. Όπως τονίζει ο Bolecki:

Η πολύ κοντινή σχέση μεταξύ του Μοντερνισμού και της πολιτικής ιστορίας της Πολωνίας είχε ως αποτέλεσμα πολλά χαρακτηριστικά που διαφοροποιούν τον πολωνικό λογοτεχνικό Μοντερνισμό από τον αντίστοιχο Ευρωπαϊκό [...] Ως αποτέλεσμα η ριζική αντίθεση μεταξύ του παρελθόντος και του παρόντος (και του μέλλοντος) -μεταξύ της παράδοσης και της προόδου- απουσιάζουν από τον πολωνικό Μοντερνισμό.

(Trojanowska et al. 2018, 126)

Ο Gombrowicz αντιλαμβάνεται πλήρως αυτή την χρονική και πολιτισμική υστέρηση του Πολωνικού λογοτεχνικού Μοντερνισμού. Έτσι σημειώνει ο Jacek Gutorow: «Ο Gombrowicz αναφέρεται σε μια από τις συνέπειες αυτής της κατάστασης -οι Πολωνοί συγγραφείς ενστικτωδώς

επιχειρούν να υιοθετήσουν και να αντιγράψουν τα δυτικά λογοτεχνικά μοντέλα για να τα απορροφήσουν και να τα κάνουν δικά τους. Αυτό το μονοπάτι, ωστόσο, καταλήγει να βαθαίνει το αίσθημα της εξάρτησης και της δευτερογένειας. (Florczyk and Wisniewski 2023, 121)

Η χρονολογική καθυστέρηση προφανώς αφορά και τον Μεταμοντερνισμό. Σύμφωνα με τον Bolecki «ο Μεταμοντερνισμός εξερευνήθηκε στην Πολωνία περίπου την ίδια περίοδο με αυτήν της κατάρρευσης του Κομμουνισμού» (Trojanowska et al 2018, 124). Η μετακομμουνιστική Πολωνία, αρχίζει να εξερευνά και να υιοθετεί αισθητικά πρότυπα τα οποία, όχι μόνο έχουν πλέον μια παράδοση 30 ετών στις Δυτικές κοινωνίες, αλλά επιπλέον, σε αυτές έχουν περιέλθει σε ύφεση και παρακμή⁸³. Το γεγονός ότι στην Πολωνία απουσιάζει μια προγενέστερη μεταμοντέρνα αισθητική παραγωγή, οδηγεί βεβιασμένα ορισμένους θεωρητικούς να συμπεριλάβουν σε αυτήν πολωνούς λογοτέχνες, οι οποίοι αντιστοιχούν ίσως περισσότερο στο πρότυπο του Μοντερνισμού, ένας εκ των οποίων είναι προφανώς ο Gombrowicz (Trojanowska et al 2018, 14).

Ο κατά τα φαινόμενα, ήσσονος σημασίας, χαρακτήρας του πολωνικού Μοντερνισμού (και Μεταμοντερνισμού) όμως, είναι και μια ευκαιρία για να εντοπίσουμε συχνά παραγνωρισμένες εκφάνσεις της μοντέρνας εμπειρίας, οι οποίες, αν και εφόσον γίνεται αποδεκτή η θεώρηση περί μιας «Παγκόσμιας κοινότητας Γραμμάτων» και παρά το ότι είναι διαφορετικές της αντίστοιχης Δυτικής, μπορούν να δώσουν νέο φως σε ιδέες όπως εν προκειμένω αυτή της ταυτότητας που θα μας απασχολήσει παρακάτω. Το ζήτημα λοιπόν δεν είναι να συμπεριληφθεί ο Gombrowicz στον κανόνα των μεγάλων λογοτεχνικών μοντερνισμών, αποσπασμένος από την Πολωνική λογοτεχνική παράδοση, αντιθέτως:

Ο συγγραφέας του Φερντυτούρκε έχει συχνά αποκληθεί κοσμοπολίτικος συγγραφέας. Αυτή η κατηγοριοποίηση δεν είναι καθόλου επαρκής. Σε όλη του την καριέρα, ο Gombrowicz ενδιαφερόταν αποκλειστικά για τον πολωνικό πολιτισμό, βλέποντάς τον ως έναν μειονοτικό πολιτισμό που αγωνίζεται για αποδοχή [...] Κατά τη γνώμη του ένα λογοτεχνικό/πολιτισμικό πλαίσιο μπορεί να αναδυθεί ως διακριτό και αυθεντικό [...] μόνο διαμέσου ανοιχτής σύγκρουσης με άλλα. Αυτό αφορά συγκεκριμένα ελάσσονες, περιφερειακούς, και δευτερεύοντες πολιτισμούς τους οποίους ελέγχουν και καθορίζουν (Florczyk and Wisniewski 2023, 126)

Η περίπτωση των Cortazar και Bolano, όμως είναι διαφορετική. Σε αντίθεση με ό,τι αφορά τον Gombrowicz, εδώ δεν αντιμετωπίζουμε απλά ένα δίλημμα μεταξύ λογοτεχνικής εθνικότητας και

⁸³ Βλ. το άρθρο του Ralph Clare 'The End of Postmodernism' στο Burn S. J. (1997) *American Literature in Transition*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

λογοτεχνικού κοσμοπολιτισμού, διότι, ιδιαίτερα από το 1960 και έπειτα, η έννοια της «λατινοαμερικανικής λογοτεχνίας», συνιστά όρο αντίστοιχης εγκυρότητας με αυτούς της «ευρωπαϊκής» και της «αμερικανικής λογοτεχνίας». Τούτο οδηγεί, στο να αντιμετωπίζεται ένας λατινοαμερικανός συγγραφέας πρωτίστως ως εκπρόσωπος της λατινοαμερικανικής ηπειρωτικής λογοτεχνίας και δευτερευόντως της εθνικής λογοτεχνίας της χώρας του. Προφανώς, όπως μας θυμίζει η Jean Franco, μεγάλη κριτικός της λατινοαμερικανικής Λογοτεχνίας, κατά τη δεκαετία του 1980 αυτός ο όρος τίθεται σε αμφισβήτηση:

Σίγουρα το «λατινοαμερικανικό» είναι μια αμφισβητήσιμη κατηγοριοποίηση, μια πολιτικής φύσεως επινόηση η οποία χωρίζεται σε επιμέρους περιοχές [...]. Ο Λατινοαμερικανισμός όπως ορίστηκε από τις ΗΠΑ έχασε εντελώς την αξιοπιστία του λόγω των ιμπεριαλιστικών συνδηλώσεών του [...].

(Franco 2006, 445)

Πράγματι, αυτή η αμφισβήτηση μια ενιαίας λατινοαμερικανικής λογοτεχνίας έχει νόημα στο βαθμό που ενσωματώνει «άνισες ιστορικό-πολιτισμικές διαδικασίες σε κάθε χώρα: το Περού, η Χιλή, η Αργεντινή δεν διαμοιράζονται τα ίδια ιστορικά προηγούμενα σε σχέση με τη Νεωτερικότητα, τον εκσυγχρονισμό και τον Μοντερνισμό» (Richard, 1993, 157). Παρόλα αυτά, έχει νόημα να μιλάμε για Λατινοαμερικανική λογοτεχνία περισσότερο από ότι για αφρικανική και ασιατική καθώς όπως τονίζει ο Enrique Dussel: «ήμασταν η πρώτη περιφέρεια της μοντέρνας Ευρώπης, που σημαίνει ότι υποφέραμε από την στιγμή της καταγωγής μας από μια συστατική διαδικασία εκσυγχρονισμού... που στην συνέχεια θα εφαρμοστεί στην Αφρική και στην Ασία» (Dussel 1993, 67).

Η απαρχή της Νεωτερικότητας συνδέεται κατά πολλούς, με την ανακάλυψη του νέου κόσμου. Τότε θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι «η Λατινική Αμερική είναι το άλλο πρόσωπο [...], η στοιχειώδης ετερότητα της Νεωτερικότητας» (Dussel 1993, 74). Παρότι όμως η Λατινική Αμερική είναι παρούσα στην καταστατική αρχή της Νεωτερικότητας, δεν συμβαίνει το ίδιο και με τον εκσυγχρονισμό ο οποίος υστερεί έναντι του Δυτικού. Αποτέλεσμα αυτής της υστέρησης είναι και η καθυστερημένη και λειψή ανάπτυξη του λατινοαμερικανικού Μοντερνισμού: «Στην πραγματικότητα, η μοντέρνα ευρωπαϊκή σκέψη του τέλους του 19^{ου} αιώνα εξαπλώθηκε στην Λατινική Αμερική μόλις στον 20^ο. Κατά τον ίδιο τρόπο, απορροφήσαμε μόνο μερικώς τη μοντερνιστική παραγωγή του 20^{ου} αιώνα [...].» (Calderon 1993, 57).

Ωστόσο, αυτή η εικόνα είναι απλουστευτική, διότι, όπως υποστηρίζει ο Gerald Martin (1989, 139-400), ο λατινοαμερικάνικος Μοντερνισμός, αν και καθυστερημένος, αφομοίωσε τις μοντερνιστικές λογοτεχνικές πρακτικές συντομότερα και επιτυχέστερα, σε σύγκριση με πολλές αγγλόφωνες κυρίως χώρες που βρίσκονταν εγγύτερα της μοντερνιστικής παράδοσης. Αυτό για τον Martin συνιστά τεκμήριο για το ότι «η Λατινική Αμερική είναι πράγματι ένα κομμάτι του δυτικού πολιτισμού και ότι η πολιτισμική της ταυτότητα ήταν τέτοιας φύσης για να παράσχει τόσο μια αντιγραφή του Τζοϋσικού⁸⁴ μοντέλου όσο και ιδανικές συνθήκες για την αφομοίωσή του» (Martin 1989, 141).

Ο Martin όμως προχωράει παραπέρα, υποστηρίζοντας ότι ο λατινοαμερικάνικος μοντερνισμός υπερέχει του Ευρωπαϊκού, ακριβώς επειδή λόγω πολιτισμικών και ιστορικών ιδιαιτεροτήτων, είναι σε θέση να αποδώσει καλύτερα την αξίωση του Μοντερνισμού, δηλαδή την αισθητική ανάκλαση της θραυσματικής εμπειρίας της ύστερης Νεωτερικότητας. Παραθέτουμε ένα εκτενές απόσπασμα που είναι απόλυτα ενδεικτικό:

Ο ευρωπαϊκός μοντερνισμός, παρά τη γονιμότητα των Joyce, Proust, Woolf ή Faulkner, δεν έχει κανένα πρόγραμμα, κανένα σύστημα, καμία θεωρία πέρα από το 'πνεύμα της εποχής' (το οποίο οι περισσότεροι από τους εκπροσώπους του αποδοκίμαζαν αλλά χρησιμοποίησαν τα έργα τους για να το αιχμαλωτίσουν): το πολύ, μερικές γενικές έννοιες περί ρωγμής του χρόνου, δομικής περιπλοκής, εσωτερικού μονολόγου και ροής της συνείδησης, όλα αυτά συνδεδεμένα, με διασκορπισμένους και συχνά απροσδιόριστους τρόπους με την νέα εμπειρία της μητρόπολης, και έπειτα η άφιξη των Kafka, Celine και Sartre που μας πηγαίνουν στην αποξένωση και στο παράλογο, τα οποία κοινωνούν μια φιλοσοφική απόκριση στη Νεωτερικότητα παρά μια βίωση αυτής. Σε αντίθεση με αυτά, ο Λατινοαμερικάνικος συγγραφέας [...] πάντοτε στρέφεται προς δύο κατευθύνσεις και κατ' αυτόν τον τρόπο μαθαίνει να συναρμόζει αντίθετες πραγματικότητες και διαφορετικές τάξεις εμπειρίας που βρίσκουν με αυτόν τον τρόπο την έκφρασή τους στην ιστορία και το μύθο.

(Martin 1989, 126-127)

Ο λατινοαμερικάνικος Μοντερνισμός λοιπόν δεν είναι μια απροβλημάτιστη αφομοίωση ενός ξενόφερτου Μοντερνισμού, ούτε μια αντίδραση στην επιβολή ενός εξωγενούς αισθητικού και πολιτισμικού δυτικού προτύπου (με όλες τις πολιτικές και ιδεολογικές συνεπαγωγές που επιφέρει κάτι τέτοιο) όπως, παραδείγματος χάριν συναντάται στην μετα-αποικιακή αφρικανική λογοτεχνία. Αντίθετα, σχηματίζεται μέσα από μια συνεχή ένταση τοπικών χαρακτηριστικών (παράδοση) και

⁸⁴ Ο Martin χρησιμοποιεί τον όρο τζοϋσικός (Joycean) ως όρο-σύμβολο της μοντέρνας γραφής, καθώς θεωρεί την γραφή του Joyce, την πλέον παραδειγματική ενσάρκωσή της.

διεθνών επιδράσεων (νεωτερισμοί) οι οποίες, μετασχηματίζουν την αισθητική μοντέρνα κληρονομιά, προσδίδοντάς της νέα χαρακτηριστικά. Αυτή η διαρκής ταλάντωση δεν θραύεται ποτέ, αντιθέτως είναι η καταγωγική αρχή του λατινοαμερικανικού Μοντερνισμού, η οποία είναι υπαίτια και για τον εμπλουτισμό των λογοτεχνικών αναπαραστάσεων του υποκειμένου που θα θίξουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Η συνύπαρξη παράδοσης-εκσυγχρονισμού συμβάλλει στην απόλυτη ιδιοτυπία της Λατινοαμερικανικής συνθήκης. Ο Fernando Calderon λοιπόν, υποστηρίζει ότι «διαφορετικές διαδικασίες και συστήματα σκέψης συνυπάρχουν στην Λατινική Αμερική, κάποια συμπληρώνοντας την Νεωτερικότητα, άλλα αναπτύσσοντας μια συγκεχυμένη Μετανεωτερικότητα και άλλα διατηρώντας μια προ-Νεωτερικότητα...» (Calderon, 1993, σελ. 59). Το γεγονός οδηγεί τον Ronaldo Munck (2000, 15) να υποστηρίξει ότι ίσως η Λατινική Αμερική να είναι ένα είδος τοπικού Μεταμοντερνισμού «avant la lettre».

Ο Μεταμοντέρνος λόγος όμως, που προηγείται της συζήτησης περί εναλλακτικών μοντερνισμών, παραγνώρισε αυτή τη διάσταση και βιαστικά συμπεριέλαβε στη μεταμοντέρνα λογοτεχνία, έργα από εθνικές λογοτεχνίες οι οποίες ακόμα δεν είχαν γνωρίσει το λογοτεχνικό Μοντερνισμό. Σημείον παράδειγμα αυτής της βεβιασμένης κατηγοριοποίησης είναι η λογοτεχνία της Λατινικής Αμερικής. Ειδικότερα σε ό,τι αφορά το ρεύμα του Latin American Boom της δεκαετίας του 1960, το οποίο είναι σύγχρονο με την εμφάνιση της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας στη Δύση και με σημαίνοντες εκπρόσωπους του, τους Gabriel Garcia Marquez, Julio Cortazar, Marios Varga Llosa, Carlos Fuentes, ισχύουν τα εξής:

Δεν είναι μόνο ότι τα όρια μεταξύ υψηλού και χαμηλού άρχισαν να θολώνουν σημαντικά μετά τον υψηλό Μοντερνισμό στη Δύση (κάνοντας μερικούς κριτικούς να διαβάζουν λανθασμένα το Latin American Boom μυθιστόρημα ως ένα είδος κατεξοχήν μεταμοντέρνας λογοτεχνίας), αλλά ένας σταθερός και ισχυρός υψηλός λογοτεχνικός πολιτισμός δεν μπορεί να υποτεθεί ότι υπήρξε ποτέ στη βάση του μοντέλου των ευρωπαϊκών εθνών-κρατών όπως η Γαλλία, η Αγγλία και η Γερμανία.

(Huyssen 2007, 18)

Ωστόσο, το να θεωρεί κανείς ότι η λατινοαμερικανική λογοτεχνία ανήκει στην περιφέρεια της διεθνούς λογοτεχνικής παραγωγής δεν ευσταθεί σύμφωνα με την Pascal Casanova. Όπως το Παρίσι ήταν η πολιτιστική πρωτεύουσα του τέλους του 19^{ου} αιώνα και του πρώτου του 20^{ου} δίχως ταυτόχρονα η Γαλλία να είναι η μεγαλύτερη πολιτική και οικονομική δύναμη παγκοσμίως, έτσι

και η κατάσταση στην Λατινική Αμερική επιβεβαιώνει τη σχετική αυτονομία του αισθητικού πεδίου:

Η περίπτωση των λατινοαμερικανικών λογοτεχνιών θα ήταν μια επιπλέον απόδειξη της σχετικής αυτονομίας της λογοτεχνικής σφαίρας, με καμία άμεση σύνδεση, καμία σχέση αιτίου-αποτελέσματος μεταξύ της πολιτικής-οικονομικής δύναμης και της λογοτεχνικής δύναμης και αξιοπιστίας σε διεθνές επίπεδο [...] Για να καταλάβει κανείς τις συνθήκες εμφάνισης του λογοτεχνικού 'Boom' της Λατινικής Αμερικής, πρέπει να υποθέσουμε την σχετική αυτονομία των λογοτεχνικών φαινομένων.

(Casanova 2005, 85)

Υπάρχουν επομένως αναβαθμοί λογοτεχνικού κύρους εντός της παγκόσμιας λογοτεχνίας και συνεχείς μετατοπίσεις, και όχι μια παγιωμένη αντίθεση κέντρου και περιφέρειας. Αν συγκρίνουμε δηλαδή τον Gombrowicz με τον Cortazar, οφείλουμε να διαπιστώσουμε ότι η αργεντίνικη λογοτεχνία είναι πιο αναγνωρισμένη με τα βάζη τα δυτικά πρότυπα από την αντίστοιχη πολωνική και συνεπακόλουθα πιο κοντά στη Δυτική παρά τη μεγαλύτερη χωρική απόσταση.

Δυναμικό και όχι στατικό δεν είναι όμως μονάχα το καθεστώς μιας εθνικής λογοτεχνίας εντός του παγκοσμίου λογοτεχνικού συστήματος, είναι και η ίδια η έννοια της εθνικής λογοτεχνίας. Έτσι, σημειώνει ο Andrea Huyssen: «Η λέξη *διεθνής* [...] αναφέρεται στις σχέσεις κρατών και κουλτουρών ως σταθερών οντοτήτων, ενώ ο όρος *διεθνικός* αναφέρεται στις δυναμικές διαδικασίες της πολιτισμικής ανάμιξης και μετανάστευσης» (Huyssen 2007, 205). Επομένως, δίπλα σε ό,τι αναφέραμε, θα πρέπει να υπολάβουμε και το κύρος του εκάστοτε συγγραφέα ως ιδιάζουσας περίπτωσης, το οποίο θα αναπτύξουμε περαιτέρω στο επόμενο κεφάλαιο.

Έχει νόημα η διατήρηση του όρου «Μεταμοντέρνο», με βάση όσο αναφέραμε προηγουμένως; Αν ο Μοντερνισμός είναι τελικά ένα ετερογενές φαινόμενο, με διαφορετικές εκάστοτε χωρικές και χρονικές συντεταγμένες, τότε μένουν δύο επιλογές αναφορικά με το Μεταμοντέρνο. Από τη μια μπορεί κανείς να το απορρίψει σαν ένα αισθητικό κίνημα, το οποίο, πίσω από ένα πέπλο καθολικότητας, υποκρύπτει μια ηγεμονική και ιδεολογική λειτουργία (της μεταπολεμικής Αμερικής ή ευρύτερα του δυτικού πολιτισμού). Η άλλη λύση είναι ο Μεταμοντερνισμός να διευρυνθεί με τον ίδιο τρόπο που διευρύνθηκε ο λογοτεχνικός Μοντερνισμός.

Αν υιοθετήσει κανείς τη δεύτερη οπτική τότε ο αισθητικός Μεταμοντερνισμός προσλαμβάνει διαφορετικές μορφές, ανάλογα με το εκάστοτε συγκείμενο. Πράγματι, υπάρχει μια προεξάρχουσα δεσπόζουσα μορφή Μεταμοντερνισμού, η οποία ωστόσο έχει ένα συγκεκριμένο διάστημα ζωής.

Ο Rachel Adams, σε αντιστοιχία με τη συζήτηση περί Μοντερνισμού, την ονομάζει υψηλό Μεταμοντερνισμό (high postmodernism), την οποία συνδέει με το έργο μιας ομάδας Αμερικάνων συγγραφέων:

Το σκοτεινό χιούμορ, το θέμα της παράνοιας, του σκεπτικισμού, των συνομοσιών, η ενασχόληση με την εκ του σύνεγγυς ανάγνωση και την κειμενικότητα και ο σύνθετος μορφικός πειραματισμός που χαρακτηρίζουν τα περισσότερα αναγνωρισμένα μυθιστορήματα της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας, μπορούν να καταταχθούν ιστορικά ως μια απόκριση και αντίδραση απέναντι...στον μονοδιάστατο πολιτισμό της ψυχροπολεμικής Αμερικής. Με αυτό το σκεπτικό, οι μορφικές και εννοιολογικές καινοτομίες μιας ομάδας συγγραφέων όπως οι Pynchon, Robert Coover, Don DeLillo, John Barth... Και άλλους ανήκουν σε μια περίοδο της λογοτεχνικής ιστορίας που φτάνει στο τέλος της στα τέλη της δεκαετίας του 80.

(Adams 2007, 250)

Υπάρχουν όμως και άλλες μορφές εμφάνισης της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας (οι οποίες δεν είναι απαραίτητο να κατονομάζονται ως τέτοιες) μακριά από το λογοτεχνικό κέντρο, όπως συμβαίνει και με τον Μοντερνισμό. Αλλά όχι παντού. Συνήθως, απαραίτητη προϋπόθεση είναι η πρωθύστερη εκδήλωση ενός λογοτεχνικού Μοντερνισμού όπως αυτός του Latin American Boom, στο οποίο εντάσσεται και ο Cortazar. Εδώ, το κίνημα του Post-Boom που εμφανίζεται περί τα μέσα της δεκαετίας του 1970, αποτελεί μια αντίδραση απέναντι στο λατινοαμερικάνικο Boom, με τον τρόπο που ο αμερικάνικος (κυρίως) λογοτεχνικός Μεταμοντερνισμός αντιδρά στον ευρωπαϊκό (κυρίως) λογοτεχνικό Μοντερνισμό. Σύμφωνα με τον Roberto Gonzales Echevarria, μια τέτοια αναλογία είναι δόκιμη, αρκεί να υπολαμβάνει τις υπαρκτές χρονικές διαφοροποιήσεις:

...θα έπρεπε βεβαίως να παραδεχθούμε ότι υπάρχει μια καθυστέρηση από πλευράς της Λατινοαμερικάνικης λογοτεχνίας, καθώς φτάνει στο Μοντέρνο, τουλάχιστον σύμφωνα με την κυρίαρχη αφήγηση, σε μια στιγμή όπου το Μεταμοντέρνο ήδη κυριαρχεί στη Βόρεια Αμερική και στην Ευρώπη... Σε κάθε περίπτωση όμως, μου φαίνεται εύλογο το να πούμε ότι το Μοντέρνο αντιστοιχεί στο Boom και επομένως το Μεταμοντέρνο αντιστοιχεί στο Post-Boom.

(Echevarria 1987, 68-69)

Το Post-Boom είναι μια μορφή μεταμοντέρνας γραφής, η οποία ωστόσο, έχει άλλες προεκτάσεις λόγω διαφορετικών πολιτισμικών παραγόντων, οι οποίες απουσιάζουν εξ ολοκλήρου από τον ευρωπαϊκό και αμερικάνικο Μεταμοντερνισμό (και Μοντερνισμό όπως προείπαμε):

Είναι δυνατόν να υποστηριχθεί ότι η διαδικασία, μέσω της οποίας Ευρωπαίοι και Βορειοαμερικανοί συγγραφείς, ορισμένες φορές έτειναν να αποξενώνονται από την κοινωνία και να αποστασιοποιούνται από την «αντικειμενική» πραγματικότητα, δεν είναι αυτή τη στιγμή τόσο σημαντική στην ισπανόφωνη Αμερική, όπου η κοινωνική

πραγματικότητα συχνά ακόμα ταλαντεύεται μεταξύ του παραδοσιακού και του Μοντέρνου, έχει ακόμα εμφανή προβλήματα αδικίας και καταπίεσης και αποτελεί, κατά μια έννοια μια περισσότερο *συνήθη* (*common*) πραγματικότητα σε σχέση με αυτήν των μητροπολιτικών χωρών.

(Shaw 1995, 22)

Εξ υπαρχής λοιπόν, στο λατινοαμερικανικό πλαίσιο απουσίαζε για δομικούς λόγους, η κεντρική φιλοσοφική κατηγορία, ενάντια στην οποία εξεγείρονταν ο Μεταμοντερνισμός, καθώς «για τους Λατινοαμερικανούς το πρόβλημα δεν ήταν μια παραπλανητική υπόθεση μιας μεταφυσικής της ‘παρουσίας’, αλλά η καταστατική αδυνατότητα να επιτευχθούν τέτοιες ευτυχείς παραισθήσεις ευθύς εξαρχής» (Martin 1989, 360).

Το «ευθύς εξαρχής», δεν αφορά μόνο τη μεταμοντέρνα συνθήκη αλλά όλη τη διαδικασία αναστοχασμού της Νεωτερικότητας που εκκινεί με τον Ρομαντισμό το 18^ο αιώνα. Παρότι, λόγω πολιτισμικής καθυστέρησης, οι Λατινοαμερικάνοι δεν είχαν τα μέσα να το εκφράσουν, σε επίπεδο βιώματος βρίσκονταν ήδη σε αυτό το στάδιο, πριν από την Ευρώπη και την Αμερική: «το αίσθημα του να μη ζει κανείς πουθενά, του να ζει έξω από την ιστορία, το αίσθημα μιας απόλυτης μη-υπερβατικότητας και ματαιότητας ρίζωσε συγκεκριμένα στην Λατινική Αμερική πολύ πριν την ρομαντική αποστροφή, την ασθένεια του τέλους του 19^{ου} αιώνα και το παράλογο του 20^{ου} αιώνα»

(Martin 1989, 17)

Αυτή ακριβώς η εναρκτήρια μετεώριση μέσα στην απελπισία της, έχει και μια ουτοπική διάσταση. Είναι διαρκώς ανοιχτή στο μέλλον και επιδιώκει την ταυτοτική συγκρότηση που ποτέ δεν γνώρισε και που η Δύση φαίνεται να έχει απωλέσει: «Η λατινοαμερικανική ταυτότητα, που δεν μπορεί να ορισθεί οντολογικά, είναι μια σύνθετη ιστορία παραγωγής νέων ιστορικών νοημάτων [...] είναι η ουτοπία ενός νέου συσχετισμού μεταξύ του ορθού λόγου και της απελευθέρωσης» (Quijano 1993, 155).

Επίλογος

Μπορούμε σε αυτό το σημείο να προβούμε σε κάποια συμπεράσματα. Στον 20^ο αιώνα είδαμε μια υνεχή ανακωδικοποίηση των εξελίξεων στη λογοτεχνική παραγωγή. Το πέρασμα από το Μοντέρνο στο Μεταμοντέρνο, την ακόλουθη κριτική του Μεταμοντέρνου μέσω της επισήμανσης της ετερογένειας του Μοντέρνου και, τέλος, την προσπάθεια ένταξης των διαφορετικών μοντερνισμών και μεταμοντερνισμών σε ένα παγκόσμιο λογοτεχνικό σύστημα, το οποίο είναι ανοιχτό και διαρκώς επανακαθορίσιμο.

Σκόπιμα δεν αναφερθήκαμε καθόλου στην γερμανική λογοτεχνία διότι είναι η περισσότερο σχολιασμένη και αποτελεί μέρος του λογοτεχνικού ευρωπαϊκού κανόνα. Αντίθετα, προσπαθήσαμε να δούμε το πώς συγκροτούνται ο λατινοαμερικανικός (χιλιανός και αργεντίνικος για εμάς) και ο πολωνικός Μοντερνισμός, για να διαπιστώσουμε περί του αν είναι δυνατόν να υποστηριχθεί ένα συγκριτικό εγχείρημα που διακρίνει κοινές ιδέες και θεματικές σε πολιτισμικά έργα με διαφορετικές χρονικές, ιστορικές και πολιτισμικές αφετηρίες.

Το εγχείρημα είναι δόκιμο, στο βαθμό που επισημαίνεται η χρονική και τοπική ανισομέρεια εξέλιξης που διέπει τη Νεωτερικότητα, και στο βαθμό που είδαμε ότι, η ίδια η Νεωτερικότητα, συγκροτεί, ευθύς εξαρχής, τον εαυτό της μέσω της επαφής με το έτερο (Λατινική Αμερική).

Για πολλούς θεωρητικούς, όσο επιτείνεται η παγκοσμιοποίηση, τόσο στερείται σημασίας η διατήρηση όρων όπως το «Μοντέρνο» και το «Μεταμοντέρνο». Πράγματι, αν τους υπολάβουμε καθολοκληριαν, θα έπρεπε ίσως να εγκαταλείψουμε τη χρήση τους. Ωστόσο, θα επιμείνουμε στη χρήση τους, υιοθετώντας τη θεωρία που προτείνει ο Peter Zima στο έργο του *Modern Postmodern: Society, Philosophy, Literature* (2010).

Μοντέρνο και Μεταμοντέρνο μπορούν πράγματι να γίνουν κατανοητά ως αισθητικά κινήματα, συστήματα αξιών ή χρονικές περιόδους. Οποιοσδήποτε από τους τρεις ορισμούς έχει επιστημολογική αξία και ο συνδυασμός ακόμα και των τριών οπτικών σε κάποιο ερμηνευτικό σχήμα είναι δόκιμος.

Το κυρίαρχο ζήτημα αφορά την σχέση μεταξύ των δύο, η οποία είτε θα κλίνει προς τη συνέχεια είτε προς την ασυνέχεια. Κατά τον Zima, πράγματι υπάρχει μια προοδευτική εξέλιξη που οδηγεί στη μετάβαση από το Μοντέρνο στο Μεταμοντέρνο, ωστόσο αυτό το αφαιρετικό σχήμα

διαφεύδεται, αν αποζητήσουμε μια αυστηρή επικύρωσή του στο επίπεδο της εμπειρίας και του συγκεκριμένου. Ο Zima λοιπόν θα προτείνει:

[...] η Νεωτερικότητα και η Μετανεωτερικότητα, ο Μοντερνισμός και ο Μεταμοντερνισμός δύσκολα μπορούν να γίνουν κατανοητοί ως ιδεολογίες, φιλοσοφίες, αντίπαλες αισθητικές και στυλ. Για τον παρατηρητή, που έχει αίσθηση μιας πολυπλοκότητας των πραγμάτων, εμφανίζονται ως *προβληματικές*: ως *κοινωνικές και γλωσσικές καταστάσεις* εντός των οποίων αντιτιθέμενες απαντήσεις σε συγκεκριμένες ερωτήσεις ή αταίριαστες λύσεις σε συγκεκριμένα προβλήματα προτείνονται. *Η ομοιογένεια της προβληματικής απαρτίζεται από τη συγγένεια των προβλημάτων και των ερωτήσεων, η ετερογένεια από τις αποκλίνουσες απαντήσεις και λύσεις.* Ερωτήσεις, που σε μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, έμοιαζαν να έχουν συνάφεια και νόημα και ήταν τοποθετημένες στο κέντρο της προβληματικής, υποβιβάζονται στην περιφέρεια της διανοητικής ζωής από μία νέα προβληματική - ή λησμονούνται εντελώς.

(Zima 2010, 12)

Οι δύο διακριτές «προβληματικές-απαντήσεις» που αποκρίνονται στην ίδια κατάσταση για τον Zima είναι ένα πνεύμα *αμφιθυμίας* και ένα πνεύμα *αδιαφορίας*, τα οποία ιδιάζουν στο Μοντερνισμό και στον Μεταμοντερνισμό αντίστοιχα. Η διάκριση αφορά μια αναποφασιστικότητα ή μια πλήρη αδιαφορία για τη δυνατότητα του νοήματος. Ενώ πράγματι δεσπόζουσα συνθήκη στο Μοντερνισμό είναι η αμφιθυμία, που δίνει τη θέση της αργότερα στην αδιαφορία, αυτό δεν σημαίνει ότι οι δύο διαθέσεις δεν μπορούν να συνυπάρχουν μέσα σε ένα έργο και να εναλλάσσονται μεταξύ τους. Εδώ εύκολα μπορεί κανείς να προσθέσει ότι η επιβίωση μιας αίσθησης κυριότητας του εαυτού είναι συμβατή με το πνεύμα αμφιθυμίας του Μοντέρνου, ενώ το πνεύμα αδιαφορίας συνάδει περισσότερο με την πλήρη αποσάθρωση της αίσθησης του εαυτού.

Αν συνυπολογίσουμε και τις χρονικές, πολιτισμικές και τοπικές ιδιαιτερότητες που επικαθορίζουν την ανάπτυξη του Μοντέρνου και του Μεταμοντέρνου, τότε αυτός θα είναι ο στόχος της διατριβής στα δύο επόμενα κεφάλαια. Παραθέτουμε μια ακόμα φορά τα λόγια του Peter Zima σχετικά με τη σύνθετη σχέση του Μοντέρνου και του Μεταμοντέρνου με τις αναπαραστάσεις του εαυτού, που προαναγγέλλουν την επιχειρηματολογία μας:

Είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα της μοντέρνας λογοτεχνίας το ότι δεν θέτει εντός παρενθέσεων, όπως κάνει η αντίστοιχη μεταμοντέρνα, *ζητήματα αξιών και αλήθειας* ή δεν τα αγνοεί, αλλά διαρκώς επιστρέφει σε αυτά [...]

(Zima 2010, 1984)

Ωστόσο η μοντέρνα αμφιλογία και αναποφασιστικότητα δεν εκφέρεται πάντοτε με τον ίδιο τρόπο (όπως αντιστοίχως και η μεταμοντέρνα αδιαφορία μπορεί κατά περιπτώσεις -όπως θα δούμε με

τον Bolano- να επιστρέφει σε αξιακά ζητήματα). Αυτό υποσημειώνει ο Zima αναφερόμενος στην κριτική του νεαρού εγγελιανού Fredrich Theodor Vischer απέναντι στο δάσκαλό του:

Ο Vischer εφιστά την προσοχή μας σε ορισμένα βασικά στοιχεία της νέας εποχής που αναδύονται από την κατάρρευση του εγγελιανού συστήματος: τη φύση, την ετερότητα, την ενδεχομενικότητα και το όνειρο. Η δομική και ιδεολογική αμφισημία του Μοντερνισμού συνίσταται στο γεγονός ότι ορισμένοι από τους συγγραφείς του θεωρούν αυτά τα στοιχεία ως συμπτώματα μιας απελευθερωμένης υποκειμενικότητας, ενώ άλλοι συγγραφείς τα βλέπουν ως απειλή για το υποκείμενο.

(Zima 2010, 186)

Γ. Μια ιστορική, πολιτισμική, φορμαλιστική και θεματική ανάλυση των Μυθιστορημάτων

Εισαγωγικά

Περνάμε τώρα στην ανάλυση των πέντε μυθιστορημάτων που επιλέξαμε, μετά από αυτή την μακρά παρέκβαση των δύο προηγούμενων κεφαλαίων που αφορούσε κυρίως τη διαλεύκανση και επεξήγηση της ερμηνευτικής οδού που θα ακολουθήσουμε όπως και την ειδολογική, πολιτισμική και ιστορική ταξινόμηση και οριοθέτηση των μυθιστορημάτων. Κρίναμε αυτή την μεθοδολογική αποσαφήνιση ως αναγκαία, παρότι πολλές φορές κάτι τέτοιο δεν είναι αυτονόητο. Θα μπορούσαμε κάλλιστα να είχαμε παραλείψει ή τουλάχιστον να έχουμε περιορίσει την έκταση που αφιερώσαμε σε αυτούς τους συλλογισμούς, διότι πολλές ανάλογες μελέτες θεωρούν ήδη εξ' υπαρχής την ερμηνευτική τους σκόπευση ως νομιμοποιημένη. Ωστόσο, εκτιμούμε ότι τα ως άνω κεφάλαια ήταν απαραίτητα γιατί δείχνουν ακριβώς τους όρους της νομιμοποίησης του διαβήματός μας, όχι μόνο για να προσεγγίσουμε το «παράδειγμα» που επιλέξαμε, δηλαδή τις φαινομενολογικές αναπαραστάσεις του εαυτού στη λογοτεχνία, αλλά και για να τοποθετήσουμε την ανάγνωσή μας σε ένα ευρύτερο συγκείμενο, πλαισιώνοντας καλύτερα το τι θα ακολουθήσει.

Αρχικά, η φαινομενολογία συνέβαλε αποφασιστικά στο ζήτημα της λογοτεχνικής ερμηνείας και θα ήταν παράλειψη να προβούμε σε μια φαινομενολογική ανάγνωση του περιεχομένου των μυθιστορημάτων αμέσως δίχως προηγουμένως να διερευνήσουμε σε τι συνεισφέρει αυτή γύρω από το καθεστώς της ερμηνείας. Επίσης, όπως ήδη αναφέραμε, το ζήτημα της επιστημολογικής διερώτησης γύρω από το νόημα και τις συνδηλώσεις των όρων «Μοντέρνο» και «Μεταμοντέρνο», καθώς και της μεταξύ τους σχέσης, είναι εξίσου κρίσιμο για τη συνέχιση της επιχειρηματολογίας. Κρατήσαμε αποστάσεις από την παραδοσιακή άποψη περί ενός δυτικού Λογοτεχνικού Κανόνα (Μοντέρνου αλλά και Μεταμοντέρνου), όπως και από την πλήρη αποδόμηση αυτού από την μετα-αποικιακή θεωρία (η οποία οφείλει την εμφάνισή της στην προγενέστερη κριτική των μεγάλων αφηγήσεων από τον Μεταμοντερνισμό), διότι και οι δύο οπτικές είτε θα απέτρεπαν, είτε θα έθεταν εμπόδια στον προβληματισμό μας ως προϋπάρχουσες απαντήσεις. Μόνο στις διακηρύξεις μιας Παγκόσμιας Λογοτεχνίας, η οποία συναρθρώνει (στο μέτρο του δυνατού) την ιεράρχηση και αξίωση οικουμενικότητας με τις πολιτισμικές, μορφολογικές, και ιδεολογικές διαφορές, μπορούμε να στηριχθούμε για να υποστηρίξουμε όσα θα επακολουθήσουν, καθώς μας ενδιαφέρει να

ανιχνεύσουμε τον τρόπο και τις συνθήκες υπό τις οποίες θέτουμε τον προβληματισμό μας, δηλαδή, έναν εντοπισμό λογοτεχνικών αποτυπώσεων των θέσεων της φαινομενολογίας γύρω από το ζήτημα της υποκειμενικότητας, οι οποίες, φιλτραριζόμενες μέσα από τα πολιτισμικά και ιστορικά συμφραζόμενα των μυθιστορημάτων, αποκτούν μια ιδιαίτερη έκφραση η οποία ενδεχομένως διαφοροποιείται από τον λογοτεχνικό και φιλοσοφικό κανόνα αν και διαρκώς συνδιαλέγεται με αυτόν. Πιο συγκεκριμένα, οι θεωρίες ενός διαλογικού εαυτού (Merleau-Ponty, Ricoeur), ο οποίος εναντιώνεται τόσο στον υποβόσκοντα υποκειμενοκεντρισμό μεγάλου μέρους της φαινομενολογίας και του Μοντερνισμού (Sartre, Heidegger) όσο και στην αποδόμηση του εαυτού⁸⁵ που συναντάμε στην πλειοψηφία των «κλασικών» μεταμοντέρνων μυθιστορημάτων (και σε φιλοσοφικό επίπεδο εκφράζεται από τους, Foucault, Derrida κ.α.), ευδοκιμούν σε μυθιστορήματα που βρίσκονται στο «μεταξύ» κέντρου και περιφέρειας (πέραν του *Μαγικού Βουνού* αλλά θα δούμε πώς και αυτό καταλαμβάνει μια ιδιαίτερη θέση στο λογοτεχνικό Μοντερνισμό).

Συγκεκριμενοποιώντας όσα υποστηρίξαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο (ήδη κάναμε εκεί λιγιστές νύξεις στα κείμενα), θα δούμε πώς ο κάθε συγγραφέας και το κάθε μυθιστόρημα τοποθετείται με άξονα τα ζητήματα που αναπτύξαμε στα δύο προηγούμενα κεφάλαια. Με βάση τη σχετική συζήτηση και τη βιβλιογραφία γύρω από τα μυθιστορήματα, θα δούμε πώς εντοπίζεται σε αυτά φιλοσοφικός στοχασμός, με ποιον τρόπο συνιστούν ιστορικά τεκμήρια και πώς εντάσσονται στον άξονα Μοντέρνου και Μεταμοντέρνου.

⁸⁵ Προφανώς αυτό το διάζευγμα είναι σχηματικό, και αφορά περισσότερο την επικρατούσα και στερεοποιημένη άποψη περί της θέσης και της σημασίας του ζητήματος της υποκειμενικότητας εντός του Μοντέρνου και του Μεταμοντέρνου (που τα αντιλαμβανόμαστε ευρύτερα συναρμολογώντας το φιλοσοφικό με το λογοτεχνικό επίπεδο). Αυτό δε σημαίνει ότι αυτό το διάζευγμα στερείται αλήθειας, αλλά το ότι ως γενίκευση, απλοποιεί την συνθετότητα αυτού του διαχωρισμού. Στόχος της εργασίας είναι ακριβώς να καταστήσει προβληματική αυτή τη διάκριση αναγνωρίζοντας όμως τη σημασία της. Ενδεικτική της συνθετότητας του ζητήματος είναι η επισήμανση του Δοξιάδη αναφορικά με το πώς τοποθετούνται γύρω από το ζήτημα του υποκειμένου οι Derrida και Foucault. Ο λεγόμενος αντι-ανθρωπισμός του Foucault αφορά μόνο την παραδεδομένη καρτεσιανή σύλληψη του υποκειμένου και όχι την υποκειμενικότητα εν γένει. Από την άλλη, η αποδόμηση του Derrida διέπεται από έναν υφέρποντα «καρτεσιανισμό», στο βαθμό που «υπονοεί ότι οποιαδήποτε αποδοχή της υποκειμενικότητάς στην ιδιαιτερότητά της ισοδυναμεί με την υποστασιοποίησή της» (Δοξιάδης 2008, σ.109).

Το Μαγικό Βουνό

Ο Thomas Mann είναι, αναμφίβολα, ένας από τους μεγαλύτερους συγγραφείς του 20^{ου} αιώνα, όχι μόνο αναφορικά με τη θέση που καταλαμβάνει στην εθνική λογοτεχνία της χώρας του, αλλά και παγκοσμίως. Το κύρος του αυτό, δεν το πιστοποιεί μόνο η βράβευσή του με το Nobel λογοτεχνίας. Το έργο του στον 21^ο αιώνα εξακολουθεί να διαβάζεται ευρέως και να αποτελεί αντικείμενο σχολιασμού και έρευνας, εξασφαλίζοντάς του -μετά το πέρας τόσο χρόνων αυτό εξακριβώνεται- μια θέση στο Δυτικό λογοτεχνικό κανόνα⁸⁶.

Ο Mann, πλέον, θεωρείται ως ένας από τους σημαίνοντες εκπροσώπους του λογοτεχνικού Μοντερνισμού, δίπλα σε ονόματα όπως αυτά των Joyce, Woolf, Proust και Faulkner. Επιστήσαμε ήδη την προσοχή στο γεγονός ότι ο Μοντερνισμός, παρότι συνιστά μια δόκιμη ταξινομητική κατηγοριοποίηση, συμπεριλαμβάνει εντός της επικράτειάς του ετερόκλητες τεχνικές, κείμενα και θεματικά περιεχόμενα. Παρόλα αυτά, αναδείξαμε ως σημαίνον χαρακτηριστικό του λογοτεχνικού Μοντερνισμού την τεχνική του εσωτερικού μονολόγου/συνειδησιακής ροής του συγγραφέα. Σε αυτή συνίσταται η συνεισφορά της μοντέρνας τεχνοτροπίας, και από εκεί πηγάζουν οι κάθε λογής επιμέρους μορφικοί πειραματισμοί. Ωστόσο, η συνειδησιακή ροή, που συνδέεται πάντοτε με ένα πνεύμα καινοτομίας και πειραματισμού, δεν συναντάται παντού με τον ίδιο τρόπο και με την ίδια ένταση⁸⁷.

Υποστηρίξαμε παράλληλα ότι είναι αδύνατον να αναγάγουμε πλήρως το Μοντερνισμό στα μορφικά του γνωρίσματα. Ο Μοντερνισμός έχει παράλληλα και μια θεματική, ιδεολογική σκόπευση, που συνίσταται στην λογοτεχνική αποτύπωση της κρίσης των αξιών των αρχών του 20^{ου} αιώνα (με επιστράτευση του μύθου ή της ουτοπίας στη θέση του Λόγου για το λογοτεχνικό-ξεπέρασμά της). Σύμφωνα με αυτό το κριτήριο, ο Mann θα μπορούσε να θεωρηθεί ο πλέον Μοντέρνος συγγραφέας με την έννοια ότι, προοδευτικά, το έργο του αποτελεί περισσότερο μια

⁸⁶ Έχουμε ήδη κάνει νύξη για παράδοξη συνθήκη του να λογίζεται ως κλασικός ένας μοντερνιστής συγγραφέας. Αυτή η κανονικοποίηση είναι ωστόσο μια πραγματικότητα και πιστοποιείται και από την απόπειρα του Harold Bloom, το 1994 να επαναφέρει τη συζήτηση στην ανάγκη ύπαρξης ενός Δυτικού λογοτεχνικού κανόνα. Στον *Δυτικό Κανόνα*, συμπεριλαμβάνει τον Mann ανάμεσα σε άλλους Μοντέρνους συγγραφείς (μεταξύ των έργων που επιλέγει είναι και το *Μαγικό Βουνό* που θα μας απασχολήσει εδώ).

⁸⁷ Στην περίπτωση του Joyce μάλιστα, ίσως δεν επαρκεί. Παρότι ο *Οδυσσέας* αποτελεί το αρχετυπικό παράδειγμα μοντέρνας γραφής, το πλήθος των πειραματισμών που εισάγει, συνοδεύεται από μια επαναδιαπραγμάτευση όλης της μορφολογικής ιστορίας της λογοτεχνίας, καθιστώντας τον έτσι τεχνικά συνθετότερο εν συγκρίσει με άλλα δείγματα μοντέρνας γραφής.

απόπειρα καθρεφτίσματος της ιστορικής πραγματικότητας παρά εσωτερική καλλιτεχνική αναζήτηση. Το αναφέρει άλλωστε και ο ίδιος:

Θα σας μιλήσω για την εποχή μου και όχι για τη ζωή μου. Λίγο νοιάζομαι -μάλιστα καθόλου- να αυτοβιογραφηθώ. Μπορεί, ύστερ' από βιβλία που έβγαλα στη ζωή μου, να είχα κάποτε ευχηθεί να βγάλω ένα βιβλίο και να ιστορήσω αυτή τη ζωή: όμως αυτό τον πόθο τον ένιωσα πολύ τμηματικά και παροδικά.

(Mann 1972, 7)

Ωστόσο, το ακριβώς αντίθετο αποτέλεσμα προκύπτει⁸⁸ αν κανείς εστιάσει στα φορμαλιστικά στοιχεία της γραφής του Mann. Εδώ, συγκριτικά με τα άλλα ονόματα που αναφέραμε πιο πάνω, δείχνει να βρίσκεται στη μεγαλύτερη δυνατή απόσταση από το μοντερνιστικό υπόδειγμα. Η μοντερνιστική τάση για πειραματισμό και η συνακόλουθη εσωτερικότητα και αποσπασματικότητα της αφήγησης, σχεδόν απουσιάζουν από το έργο του. Όπως τονίζει ο Leigh Wilson: «Ο Mann έχει ιδωθεί ως διστακτικός σε σχέση με το πειραματικό στοιχείο στο έργο του, και το κύρος του ως μοντερνιστή, παραμένει προβληματικό» (Wilson 2013, 88-9). Ο Jameson, συνυπογράφει αυτή την άποψη, υποστηρίζοντας ότι οι γλωσσικοί πειραματισμοί στο έργο του, δεν φτάνουν στο επίπεδο αυτών των Proust και Joyce, οπότε:

[...] είναι μέσα σε αυτή την μοντέρνα 'παράδοση' (αν αυτός ο χαρακτηρισμός δεν είναι εσφαλμένος) που το έργο του Thomas Mann έχει μια ολοδικιά του πρωτοτυπία και μια μοναδικότητα που απαιτεί βιογραφική εξήγηση χωρίς αμφιβολία, αλλά επίσης και τη δική του θέση στην ιστορία της μορφής.

(Jameson 2007, 60)

Αυτή την μοναδικότητα εντοπίζει και ο Georg Lukacs, η οποία τον κάνει να τον ξεχωρίσει από τους υπόλοιπους μοντερνιστές συγγραφείς στους οποίους ασκεί κριτική γιατί διαβλέπει ότι η εσωστρέφεια της μοντερνιστικής γραφής λειτουργεί σε βάρος της αναπαράστασης. Αυτή συνίσταται στο ότι ο Mann ποτέ δεν εγκαταλείπει μια ρεαλιστική αξίωση καταγραφής του πραγματικού, παραδιδόμενος πλήρως σε φορμαλιστικούς και αυτοαναφορικούς πειραματισμούς. Αυτό είναι εμφανές και στο μέσο αναγνώστη, όπου βρίσκει τη γραφή του πιο εύκολα προσβάσιμη από αυτή του Joyce. Αν και τον θεωρεί Μοντέρνο, ο Lukacs θα ισχυρισθεί ότι αποτελεί παράλληλα τον τελευταίο εκπρόσωπο της σχολής του ρεαλισμού:

Παρά την, ή ακριβώς εξαιτίας, της τελειότητας του έργου του, ποτέ δεν αφιερώθηκε στον πειραματισμό χάριν της φόρμας. Αντιθέτως, το περιεχόμενο και η μορφή πάντοτε παράγονταν από τις εσωτερικές συγκρούσεις του συγγραφέα, από την μάχη του με τα μεγάλα προβλήματα της εποχής.

(Lukacs 1979, 160)

Η Diana Behler (1974) ωστόσο, θεωρεί ότι η ετυμηγορία του Lukacs είναι περιοριστική, διότι δεν υπολαμβάνει τις υπαρκτές ρομαντικές επιρροές στο έργο του Thomas Mann. Η εμφανέστερη ρομαντική επιρροή συνίσταται στη χρήση της ρομαντικής ειρωνείας στο έργο του, όπως την επεξεργάστηκε ο Friedrich Schlegel⁸⁹: «εναγκαλιζόμενος την ρομαντική προσποίηση, ο Mann αποκαλύπτει ότι είναι απόγονος της ρομαντικής παράδοσης...» (Behler 1974, 57).

Οι ρομαντικές επιδράσεις όμως δεν σταματούν εδώ. Οι δύο κυριότερες φιλοσοφικές επιρροές του ήταν ο Schopenhauer και ο Nietzsche (Lukacs 1979, 16-17). Ο πρώτος συνδέεται άμεσα με την ρομαντική παράδοση και ο δεύτερος, επηρεαζόμενος αρχικά από το έργο του Schopenhauer, επιστρέφοντας στον κλασικισμό, θα ασκήσει κριτική στις μεταφυσικές προεκτάσεις του ρομαντισμού, καταλήγοντας τελικά σε έναν πεσιμιστικό ανορθολογισμό και στις διακηρύξεις του περί μηδενισμού (αυτή αποτελεί μια από τις πολλές δυνατές αναγνώσεις του σύνθετου και πολυποίκιλου νιτσεικού έργου). Ο Nietzsche, με τη φιλοσοφία του κωδικοποιεί και εκφράζει ένα γενικευμένο αίσθημα παρακμής που συνδέεται με την κρίση των παραδεδεγμένων αστικών αξιών και επηρεάζει το σύνολο της μοντέρνας τέχνης από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και έπειτα. Ο ίδιος ο Mann αναγνωρίζει αυτή την επίδραση:

Η λέξη «decadence» (παρακμή) που ο Νίτσε την χρησιμοποίησε με τόση ψυχολογική μαεστρία, ενσωματώθηκε στα πνευματικά κορακίστικα της εποχής. Ένας ρομαντικός πίνακας των τότε γερμανικών ηθών, που σήμερα λησμονήθηκε, ονομάστηκε ακριβώς «μυθιστόρημα του ξεπεσμού» [...] η έννοια του συνθήματος «τέλος του αιώνα» που έχει διατρέξει παντού την Ευρώπη [...] όπως και να ναι, ήταν ένας τύπος εξάντλησης, πάρα πολύ στη μόδα και λίγο καυχησιάρικος για το αίσθημα του τέλους, του τέλους μιας εποχής, της αστικής τάξης.

(Mann 1972, 22)

Ωστόσο, ο Thomas Mann δεν διαμοιράζεται αυτή την πρόθεση συνολικής απόρριψης των παλαιών αξιών που εκφράζει ο Nietzsche (μεταξίωση), και η οποία οδηγεί στο αισθητικό πεδίο στην ιδέα της αισθητικής αυτονομίας («τέχνη για την τέχνη», συμβολισμός, μοντέρνα αυτο-

⁸⁹ Η ρομαντική ειρωνία, πολλές φορές επισκιάζεται από τον ρομαντικό «εκφρασιοκεντισμό» αλλά είναι και αυτή μια έκφανση του ρομαντικού πνεύματος η οποία στηρίζεται περισσότερο στη λειτουργία της διάνοιας παρά στο συναίσθημα.

αναφορικότητα). Η σχέση του με τον νιτσεικό έργο και την αισθητική αυτονομία είναι μια σχέση αμφίσημη και αμφίλογη. Αναγνωρίζει την αξία της, καταδικάζοντας όμως τον απόλυτο διαχωρισμό μεταξύ αισθητικής και ηθικής:

Το γεγονός ότι μεγάλο μέρος της μυθοπλασίας του Mann επιστρά την προσοχή σε μια τέτοια έκπτωση του ηθικού στο αισθητικό, μπορεί να λειτουργήσει ως η λογική επίπτωση της παρακμάζουσας (decadent) παρόρμησης που βρίσκεται στο κέντρο του Μοντέρνου στυλ: Η πρόζα του Mann, στην πραγματικότητα, συνιστά μια παρατεταμένη προειδοποίηση ενάντια στην ενόρμηση θανάτου της τεχνοτροπίας του ξεπεσμού (decadence).

(Hutchinson 2011, 135)

Ο Herman Weigand, αναλύοντας το *Μαγικό Βουνό* εντοπίζει ακριβώς αυτή τη συναρμογή ρομαντισμού και ρεαλισμού:

Διότι, ενώ το *Μαγικό Βουνό* προέρχεται από την ρεαλιστική παράδοση αναφορικά με κάποια από τα χαρακτηριστικά του (και θα ήταν αδιανόητο χωρίς αυτά), αντλεί την ουσία του από την παράδοση του Γερμανικού Ρομαντισμού. Σε συμφωνία με την διαλεκτική μέθοδο που είναι εμφανής εντός του *Μαγικού Βουνού*, υποψιαζόμαστε ότι η ιδιοφυία του συγγραφέα οραματίστηκε μια σύνθεση των χαρακτηριστικών αξιών του ρεαλισμού και του ρομαντισμού.

(Weigand 1965, 67)

Περνώντας στην ανάλυση του *Μαγικού Βουνού*, θα πρέπει να τονίσουμε ότι το έργο του Mann παρουσιάζει διαφορετικά χαρακτηριστικά με το πέρας του χρόνου. Θα μπορούσαμε να ξεχωρίσουμε τρία του έργα, τα οποία ενσαρκώνουν όχι μόνο τρεις διαφορετικές συγγραφικές καταστάσεις, αλλά τρία διαφορετικά στάδια του Μοντερνισμού. Το *Buddenbrooks* (1901), αποτελεί ένα παράδειγμα πρώιμου Μοντερνισμού, το *Μαγικό Βουνό* (1924) ένα δείγμα ώριμου Μοντερνισμού και ο *Δόκτωρ Φάουστους* (1947), ένα έργο ύστερου Μοντερνισμού που αναστοχάζεται το σύνολο της μοντέρνας παράδοσης και εμπειρίας. Κάθε έργο προσφέρεται για διαφορετικού τύπου αναγνώσεις παρά τα, μεταξύ τους, κοινά χαρακτηριστικά. Εμάς θα μας απασχολήσει μόνο το *Μαγικό Βουνό*, τόσο για τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, αφενός γιατί αποτελεί δείγμα του ώριμου Μοντερνισμού, αφετέρου για τις φιλοσοφικές συνδηλώσεις του αναφορικά με την υποκειμενικότητα.

Το *Μαγικό Βουνό* είναι ένα έργο πολυδιάστατο και εξαιρετικά φιλόδοξο, όπως άλλωστε και όλα τα άλλα μεγάλα μοντέρνα μυθιστορήματα⁹⁰. Μέσα στις 1000 σελίδες του, επιχειρεί να καθρεπτίσει

⁹⁰ Το κάθε μυθιστόρημα με το τρόπο του, φιλοδοξεί να καταγράψει το σύνολο αυτού προς το οποίο στοχεύει. Για τον Proust στο *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο* η φιλοδοξία αφορά την επανάκτηση της προσωπικής μνήμης. Για τον Joyce

την κρίση του ευρωπαϊκού πνεύματος των αρχών του 20^{ου} αιώνα, να στοχασθεί πάνω στις προεκτάσεις και τις αιτίες της, και να διερωτηθεί για το αν είναι δυνατό το ξεπέραςμα της κρίσης. Η πλειοψηφία των κριτικών του *Μαγικού Βουνού*, έχει υπογραμμίσει τρεις κατηγοριοποιήσεις του ως μυθιστόρημα, οι οποίες συναρμόζονται μεταξύ τους: α) φιλοσοφικό, β) ιστορικό, γ) μυθιστόρημα διαμόρφωσης (*bildungsroman*).

Ο Georg Lukacs θα ισχυρισθεί ότι ανάμεσα στους μοντερνιστές συγγραφείς, ο Thomas Mann ξεχώριζε για την ικανότητά του να μεταχειρίζεται και να παρουσιάζει στα μυθιστορήματά του φιλοσοφικές ιδέες: «Υπάρχουν λίγοι σύγχρονοί του που με τόσο κόπο πέτυχαν να αποκτήσουν μια φιλοσοφική στάση, η οποία έχει γίνει σημαίνον χαρακτηριστικό της καλλιτεχνικής του δημιουργίας» (Lukacs 1979, 16). Ο Herman Weigand, θα υποστηρίξει ότι το *Μαγικό Βουνό* είναι ίσως το κατεξοχήν δείγμα γραφής όπου ο Mann εισάγει έναν φιλοσοφικό στοχασμό:

Το *Μαγικό Βουνό* λοιπόν, πέρα από τις άλλες του διαστάσεις, είναι ένα φιλοσοφικό μυθιστόρημα. Για την ακρίβεια είναι τέτοιο με περισσότερες από μία έννοιες της λέξης, διότι ο βαθύτερος προβληματισμός του δεν είναι η σχέση του ανθρώπου με την κοινωνία, αλλά η σχέση του ανθρώπου με το σύμπαν συνολικά.

(Weigand 1965, 13)

Οι όποιες φιλοσοφικές εκφάνσεις του μυθιστορήματος, όμως, δεν παρουσιάζονται υπό ένα άχρονο πρίσμα, αλλά φωτίζονται από, και φωτίζουν την ιστορική περίοδο την οποία αποτυπώνει. Υπό αυτή την έννοια, το *Μαγικό Βουνό* είναι ένα φιλοσοφικό μυθιστόρημα στο βαθμό που είναι και ένα χρονικό -ή καλύτερα χρονολογικό- μυθιστόρημα (*Zeitroman*) (Weigand 1965, 10 ; Ricoeur 1985, 112), στην προσπάθειά του να εκφράσει τη ψυχική διάθεση μιας ολόκληρης εποχής που εκκινεί από τα χρόνια πριν την έκρηξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου μέχρι και την έναρξή του. Ο χρόνος της συγγραφής σχεδόν συμπίπτει με το χρόνο της αφήγησης, καθώς ο Mann ξεκίνησε τη συγγραφή του βιβλίου το 1912, αναγκάστηκε να τη διακόψει κατά τη διάρκεια του πολέμου, για να καταλήξει τελικά να το ολοκληρώσει το 1924.

Η διάσταση της ιστορικότητας και της φιλοσοφίας όμως λειτουργούν σε ένα δεύτερο επίπεδο, καθώς πρωτίστως το *Μαγικό Βουνό* ανήκει στη γερμανική παράδοση του «μυθιστορήματος

στον *Οδυσσέα*, η φιλοδοξία αφορά, μέσα από την αναδρομή στην επική παράδοση, την ολοκληρωτική κατάκτηση της τεχνικής της γραφής. Ένα άλλο στοιχείο, που αποδεικνύει αυτή την μεγαλεπήβολη αξίωση, συνδέεται με το ότι συγγραφείς όπως ο Proust και ο Robert Musil, συγγράφουν ανάμεσα σε άλλα έργα τους, ένα μυθιστόρημα καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής τους.

διάπλασης» (*Bildungsroman*) (Kolenda 1982, 89-90)⁹¹. Η δομή ενός τυπικού *Bildungsroman* αφορά τις περιπέτειες ενός γενικά «αφελούς» και «αθώου» νεαρού ατόμου, από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση, προς την επίτευξη μιας ηθικής και ψυχολογικής ανάπτυξης και ωρίμανσης. Η ωρίμανση, ωστόσο, είναι αμφίβολο αν επιτυγχάνεται στο μυθοπλαστικό σύμπαν του *Μαγικού Βουνού* για τον πρωταγωνιστή του, τον Χανς Κάστορπ. Η εποχή του ξεπεσμού και της παρακμής του αστικού πολιτισμού είναι αδύνατον να συνοδεύεται με το κλείσιμο που ταιριάζει σε ένα μυθιστορηματικό γένος το οποίο γεννήθηκε σε μια άλλη χρονική περίοδο⁹². Το *Μαγικό Βουνό* είναι ένα μοντέρνο *Bildungsroman* (Ricoeur 1985, 116), το οποίο αποδομεί την σύμβαση της ολοκλήρωσης της πλοκής, η οποία κρίνεται ασύμβατη με τα δεδομένα της μοντέρνας εμπειρίας:

Όπως και να έχει, τα φιλοσοφικά συμπεράσματα του Mann, όπως μεταφέρονται μέσω του ήρωά του, δεν είναι διάφανα και οφείλουμε να παλέψουμε για να εξακριβώσουμε το νόημά τους [...] Το μυθιστόρημα του Mann καθιστά σαφή σε μας τη διακήρυξη του Νίτσε ότι ο άνθρωπος είναι ένα πείραμα μέσα στον κόσμο και ότι τα όποια εγχειρήματά του βρίσκονται πάντοτε υπό αίρεση.

(Kolenda 1982, 105-115)

Στην αποδόμηση του *Bildungsroman* συμβάλλει και η συγγραφική φωνή. Παρότι από τη γραφή απουσιάζει ένας έντονος πειραματισμός, ο Mann καθιστά ορατή την παρουσία του εντός του μυθιστορήματος, προβαίνοντας σε αξιολογικό σχολιασμό τόσο του πρωταγωνιστή του, όσο και ευρύτερα. Σε ορισμένες στιγμές δηλώνει ότι θα αφήσει ανεξέταστες διάφορες πτυχές της ιστορίας,

⁹¹ Το κατεξοχήν παράδειγμα ενός μυθιστορήματος ενηλικίωσης/μαθητείας είναι *Τα χρόνια της Μαθητείας του ΒΙΑΧΕΛΜ ΜΑΪΣΤΕΡ (1795-1796)* του Goethe.

⁹² Ο Franco Moretti, στο έργο του *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (London: Verso, 2000), θα υποστηρίξει ότι το *Bildungsroman* θα κρατήσει όσο ο αστικός πολιτισμός είναι σε άνθηση. Ο Μοντερνισμός σύμφωνα με αυτή την έποψη, ως ανακλαστικό φαινόμενο της έκπτωσης του αστικού πολιτισμού, συνιστά ακριβώς την αποδόμηση του *Bildungsroman*: «...όταν η νέα ψυχολογία άρχισε να αποξηλώνει την ενοποιημένη εικόνα του ατόμου...όταν στην μια ιδεολογία μετά την άλλη το άτομο εμφανιζόταν μονάχα ως το μέρος ενός συνόλου- τότε ο αιώνας του *Bildungsroman* βρισκόταν στο τέλος του (228). Ωστόσο, ο Alexandar Stevic θα θεωρήσει την άποψη του Moretti απλουστευτική. Το *Bildungsroman* δεν είχε ουδέποτε τόσο αυστηρά τελεολογικό και συνεκτικό χαρακτήρα κατά το 19^ο αιώνα και, συνακόλουθα, ο Μοντερνισμός ποτέ δεν αποκηρύσσει έστω τη δυνατότητα της ολοκλήρωσης της πλοκής και μιας αίσθησης του εαυτού, Οπότε, τα μοντέρνα μυθιστορήματα δεν συνιστούν anti-*Bildungsroman*. Ο Stevic θα υποστηρίξει μια δυναμική σύλληψη του *Bildungsroman* το οποίο εξελισσόμενο, παρότι διαρκώς υπονομεί τις άλλοτε στέρεες βάσεις του, ουδέποτε τις αποκηρύσσει πλήρως και «αναδύεται ως μορφή που βρίσκεται σε μια συνεχή κατάσταση κρίσης, που εναλλασσόμενα επικαλείται και αποκηρύττει την υπόσχεση μιας προσωπικής εξέλιξης» (Stevic 2020, 184). Άλλωστε ο ίδιος ο Moretti στην εισαγωγή του έργου του θα ισχυρισθεί ότι η ουσία του *Bildungsroman* δεν βρίσκεται στην επίλυση ενός ζητήματος (από την ανωριμότητα στην ωριμότητα) αλλά στη δυνατότητα της συνάρθρωσης αντιτιθέμενων στοιχείων, τα οποία δεν μπορούν να συντεθούν μεταξύ τους με έναν εγγεληνό τρόπο: «...ο δυναμισμός και τα όρια, το αεικίνητο και «η αίσθηση ενός τέλους»: χτισμένη όπως είναι σε τέτοιες αντιθέσεις, η δομή του *Bildungsroman* θα είναι αναγκαστικά εγγενώς αντιφατική» (Moretti 2000, 6).

που δεν του προξενούν ενδιαφέρον, ενώ σε άλλα σημεία εκφράζει την δυσκολία του να κατανοήσει πλήρως τα κίνητρα του πρωταγωνιστή του (Weigand 1965, 66-68).

Έτερο στοιχείο που υπονομεύει την ειδολογική καθαρότητα, είναι οι ιστορικές αξιώσεις του μυθιστορήματος που επισημάναμε προηγουμένως. Το *Μαγικό Βουνό* δεν είναι ένα ιστορικό μυθιστόρημα υπό την αυστηρή έννοια⁹³. Παρόλα αυτά η ιστορία ενηλικίωσης του Χανς Κάστορπ στο σανατόριο εκτυλίσσεται πάνω σε ένα ιστορικό υπόβαθρο, το οποίο, απουσιάζοντας, κάνει αισθητή διαρκώς την παρουσία του. Το σανατόριο του Μπέργκχοφ λειτουργεί αντιστικτικά αλλά και παραπληρωματικά ως προς την πραγματικότητα, την καθρεπτίζει και καθρεπτίζεται μέσα από αυτή. Αυτό το στοιχείο συλλαμβάνει με οξυδέρκεια ο Fredric Jameson:

Αυτό το συμβολικό ίδρυμα (Μπέργκχοφ) αρχίζει τότε να συσχετίζεται μεταφορικά και μετωνυμικά με ένα κόσμο που τίθεται έξω από αυτό, τον οποίο όμως ενσαρκώνει στη μορφή της «πεδιάδας», του «αληθινού κόσμου» κάτω εκεί πέρα. Μετωνυμικά το Μπέργκχοφ είναι διαφορετικό από τον πραγματικό κόσμο, μεταφορικά είναι ταυτόσημο με αυτόν.

(Jameson 2007, 65)

Τα δύο βασικά θέματα-μοτίβα του μυθιστορήματος, ο -σχετικός και ετερογενής- χρόνος και η ασθένεια, δεν αποτελούν οι εξαιρετικές και σπάνιες συνθήκες-καταστάσεις οι οποίες αντιδιαστέλλονται με την υγεία και τον καθορισμένο, γραμμικό χρόνο του πραγματικού κόσμου. Αντιθέτως, συμβολίζουν ακριβώς την κρίση αυτού του κόσμου και την παρακμάζουσα κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει.

Η απώλεια της αίσθησης του γραμμικού χρόνου και η βίωση της ασθένειας επιδρούν καταλυτικά στην υποκειμενικότητα όλων του ασθενών του ιδρύματος, και ιδιαίτερος του Χανς Κάστορπ. Η ασθένεια και η αδυναμία κατεξουσίησης του χρόνου, λειτουργούν ανασχετικά απέναντι στη συγκρότηση και διατήρηση μιας σταθερής αίσθησης του εαυτού: «σε αυτό το συγκεκριμένο Bildungsroman, τουλάχιστον υπό την οπτική γωνία της αναπτυσσόμενης υποκειμενικότητας του

⁹³ Εδώ προφανώς υπάρχουν διαφορετικές διαστάσεις ιστορικότητας. Υπάρχει αναφορά σε ιστορικά γεγονότα αλλά και μια φιλοδοξία καταγραφής των ιδεών που συνθέτουν το Zeitgeist της εποχής του Mann. Απουσιάζει, όμως, η αναφορά σε ιστορικά συμβάντα της εποχής. Με άλλα λόγια, στο *Μαγικό Βουνό* ιδιάζει μια ιστορικότητα, δίχως όμως να μπορούμε να το χαρακτηρίσουμε ως ιστορικό μυθιστόρημα.

πρωταγωνιστή, το ερώτημα δεν θα είναι τόσο η ανάπτυξη μιας ισχυρής υποκειμενικότητας ή προσωπικότητας, όσο η *απαλλαγή από αυτήν*» (Jameson 2007, 76).

Εξ αρχής, γίνεται παραπάνω από αισθητός ο εύθραυστος και ευπρόσβλητος, στους εξωτερικούς επικαθορισμούς, υποκειμενικός χαρακτήρας του Κάστορπ. Η εντύπωση που αποκομίζει κανείς για τον Κάστορπ είναι αυτή ενός τυπικού, απλού χαρακτήρα, ο οποίος δεν διακατέχεται από ηρωισμό ούτε και έχει εξαιρετικές διανοητικές δυνατότητες. Αυτό είναι και το προσόν του όμως, κατά τον Lukacs, διότι συμβολίζει το πρότυπο υποκειμενικότητας της εποχής του, που διαδέχεται το αστικό υποκείμενο (Lukacs 1979, 39).

Παρότι η εξέλιξη της πλοκής αφορά κυρίως τον Κάστορπ, υπάρχουν και άλλοι πολύ σημαντικοί χαρακτήρες του μυθιστορήματος. Οι περισσότερες μελέτες ξεχωρίζουν τέσσερις, οι οποίοι είναι κομβικοί για τη νοηματική εκδίπλωση της πλοκής: τη Ρωσίδα που ερωτεύεται ο Κάστορπ ονόματι Κλάβντια, τους πνευματικούς του δασκάλους Νάφτα και Σεττεμπρίνι και την αινιγματική προσωπικότητα του Πέπεκορν (Kolenda 1982). Οι χαρακτήρες του έχουν όλοι μια ιδιαιτερότητα, η οποία συνδέεται ακριβώς με την διπλή φύση του εγχειρήματος του Mann, που αφορά τη συνάρθρωση του ατομικού (Bildungsroman) και του συλλογικού (πνευματική ιστορία της περιόδου). Έτσι, λοιπόν, σημειώνει ο Herman Weigand:

Οι Χανς Κάστορπ, Γιάοκιμ, Σεττεμπρίνι, Νάφτα, Πέπεκορν, το κοινωνικό *περιβάλλον* {milieu} του Σανατορίου γενικότερα, είναι εντόνως πραγματικοί στην ατομικότητά τους, αλλά υπάρχουν, πέραν τούτου και για κάτι ευρύτερο και πιο συμπεριληπτικό. Οι πελάτες του Μπέργκχοφ... γίνονται αισθητοί ως το σύμβολο που αναπαριστά την προπολεμική Ευρώπη... Σε ό,τι αφορά τους κύριους χαρακτήρες, λειτουργούν εμφανώς ως αντιπρόσωποι ιδεών.

(Weigand 1965, 10)

Λειτουργούν λοιπόν ως αντιπρόσωποι ιδεών. Βλέπουμε εδώ, την κατεξοχήν αποτύπωση του πνεύματος αμφιλογίας, που όπως υποστηρίζαμε, διακατέχει τον Μοντερνισμό. Οι ιδέες που ενσαρκώνουν οι χαρακτήρες, όλες ανεξαιρέτως, υπηρετούν μια διαζευκτική λογική: Μια σειρά από δίπολα και αντινομίες που δεν επιδέχονται όμως τελικής επίλυσης. Παρόλα αυτά, οι συνεχείς διάλογοι μεταξύ των χαρακτήρων στο μυθιστόρημα έχουν ως αίτημα την άρση του διαζεύγματος και την εκλογή της ορθότερης λύσης. Ουδέποτε παραιτούνται από το κυνήγι της γνώσης: «Κατ' αυτόν τον τρόπο, είναι εξαιρετικής σημασίας να μην παγιωθεί κανένα από αυτά τα δίπολα, αλλά

να αναπτυχθεί μια επίγνωση του τρόπου με τον οποίο εναλλάσσονται και μετατοπίζονται» (Jameson 2007, 83).

Το πρώτο και χαρακτηριστικότερο διάζευγμα ενσαρκώνουν οι δύο μέντορες του Κάστορπ. Ο Ιταλός Σεττεμπρίνι συμβολίζει το πνεύμα του Διαφωτισμού. Ορθολογιστής, ανθρωπιστής, υποστηρικτής της προόδου και των δικαιωμάτων του ανθρώπου, συναρμώνει έναν ωφελιμισμό με ένα ηθικό ιδεαλισμό. Από την άλλη, ο Νάφτα αντιπροσωπεύει ό,τι εναντιώνεται στον Διαφωτισμό (ή καλύτερα στην επικρατούσα εκδοχή αυτού) σε μια παράδοξη σύνθεση που εμπεριέχει ψήγματα θρησκευτικότητας, ρομαντισμού, κολεκτιβισμού, παράδοσης και ενός ακραίου μηδενιστικού ατομικισμού, αντίθετου από αυτόν που προσβύει ο Σεττεμπρίνι. Ο ιδεολογικός ανταγωνισμός μεταξύ τους μένει δίχως νικητή. Παρότι ο Κάστορπ επηρεάζεται και από τους δύο, κλίνοντας προς τις ιδέες πότε του ενός, πότε του άλλου, διατηρεί ταυτοχρόνως την ανεξαρτησία του.

Η Κλάβντια, που ματαίως ο Κάστορπ προσπαθεί να την κατανοήσει και να διεισδύσει στον ψυχισμό της, αντικατοπτρίζει τον ενδιαφέρον του Mann αναφορικά με τη σχέση Δύσης και Ανατολής (Kolenda 1982, 93-95). Η μυστηριώδης φυσιογνωμία του Πέπεκορν, τον οποίο ο Mann εισάγει τελευταία στο έργο του, αποκαλύπτει, περισσότερο από όλους τους άλλους χαρακτήρες, την επιρροή του Nietzsche στο έργο του. Ο αισθησιασμός του, η αφοριστική ομιλία, ο ηδονισμός, παραπέμπουν στο διονυσιακό πνεύμα που ο Nietzsche αντιπαράθετε στο απολλώνιο. Ο Νάφτα, παρότι ιδεολογικά εκφράζει νιτσεϊκές θέσεις, παραμένει δέσμιος του απολλώνιου πνεύματος, στο βαθμό που σκέφτεται και επιχειρηματολογεί ορθολογικά (κατά τον ίδιο τρόπο με τον Σεττεμπρίνι). Αντιθέτως, ο Πέπεκορν ως άνθρωπος του βιώματος και του ενστίκτου, βρίσκεται εγγύτερα στο διονυσιακό πνεύμα (Pines and Burnham 2019, 273-282).

Όπως είπαμε, οι χαρακτήρες του Mann έχουν μια υλικότητα και μια ζωντάνια που λειτουργεί ανασχετικά ως προς το να ιδωθούν ως υποστασιοποίηση ιδεών και μόνο. Η συνεισφορά τους έγκειται και σε ένα άλλο στοιχείο. Οσοδήποτε σημαντικός και να είναι ο ρόλος που διαδραματίζουν στο μυθιστόρημα, δεν παύουν να βρίσκονται σε δεύτερο πλάνο, καθώς ο απόλυτος πρωταγωνιστής είναι ο Κάστορπ και η χρησιμότητά τους έγκειται στο ότι συμβάλλουν ενεργά στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς του. Εδώ υπάρχει ένα στοιχείο διαλόγου, διυποκειμενικότητας το οποίο θα αναλύσουμε και στη συνέχεια. Ο Jameson παρατηρεί ότι ο Κάστορπ δείχνει συχνά σημάδια αυθάδειας απέναντι στους συνομιλητές του. Ισχυρίζεται όμως ότι

αυτή την αυθάδεια, δεν πρέπει να την αποδώσουμε σε ένα αίσθημα αλαζονείας που πηγάζει από τη βεβαιότητα ενός θεσμισμένου υποκειμένου, το αντίθετο:

Περισσότερο είναι ένα σημάδι της υποκειμενικής υστέρησης (subalternity) του Χανς, και νομιμοποιείται από τη δευτερεύουσα θέση του, από την υποταγή του στους άλλους και στις περιστάσεις, ή ακόμα, από τη στάση του ως ένα είδος μαθητείας... που υιοθετεί την βουδιστική εξαφάνιση της προσωπικότητας, ή τουλάχιστον την αποκέντρωσή της, περισσότερο την αδιαφορία για τη δική του υποκειμενικότητα, παρά την κατάκτηση ενός εαυτού όπως παραδοσιακά είναι γνωστή στην εποχή της ψυχολογίας του Εγώ και της ιδεολογίας του Μοντερνισμού.

(Jameson 2007, 87-88)

Η πνευματική ανάπτυξη του Κάστορπ όμως, δεν περιορίζεται στις συνδιαλλαγές του με τους άλλους χαρακτήρες του μυθιστορήματος. Ευρύτερα, ο κόσμος του Μπέργκχοφ τον επηρεάζει και έχει μια βαθιά επίδραση στη συγκρότηση και διαμόρφωση της υποκειμενικότητάς του, από όπου και ο τίτλος του μυθιστορήματος. Το βουνό στο οποίο εκτυλίσσεται η ιστορία είναι μαγικό, διότι εδώ επάνω έχουν καταλυθεί όλες οι συνάψεις και οι αιτιότητες του «πραγματικού» κόσμου εκεί κάτω. Ο χρόνος κυλάει μη γραμμικά και, σε σύνδεση με αυτόν, οι κλιματολογικές συνθήκες, η πηγή της παρατεταμένης ασθένειας και του θανάτου, δείχνουν να είναι απολύτως μη προβλέψιμες. Εδώ τα πάντα έχουν αντιστραφεί και αυτή η οριακή συνθήκη αντικατάστασης της υγείας από την ασθένεια, δείχνει να έχει γίνει η νέα κανονικότητα.

Η εσωτερική αναζήτηση του Κάστορπ, σε συνδυασμό με τη σχέση μαθητείας που αναπτύσσει με τους συνομιλητές του, διαδραματίζονται πάνω σε αυτό το απόκοσμο, μαγικό (δηλαδή) και παράλογο υπόβαθρο. Η ιστορία θα φτάσει στην κορύφωσή της στο κεφάλαιο *Το Χιόνι*, όπου ο Κάστορπ, σε μια βόλτα που κάνει στο βουνό, θα αποκλειστεί στη φύση, λόγω μιας χιονοθύελλας. Το αντίξοο κλίμα και η συνακόλουθη εξασθένηση των δυνάμεων του, θα τον εισάγουν σε μια παραισθητική ψυχική κατάσταση, εντός της οποίας η διάκριση μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας καθίσταται αδύνατη. Σε αυτό το σημείο είναι που όλη η διαλεκτική των ασυμφιλίωτων αντινομιών που παρουσιάζει το μυθιστόρημα (και η πιο εμφανής είναι αυτή μεταξύ Σεττεμπρίνι και Νάφτα), φτάνει στο αποκορύφωμά της κατά τον Jameson:

Διότι μια τελευταία λογική πιθανότητα περιμένει την επίλυσή της... και είναι ένα ζήτημα άξιο θαυμασμού να βλέπει κανείς τον Mann να ανταποκρίνεται σε αυτήν την απόλυτη περίπτωση, στο κεφάλαιο που τιτλοφορείται *Το Χιόνι*. Εδώ, με μοναδικό τρόπο στην υψηλή μοντέρνα λογοτεχνία... ο εαυτός καθίσταται ικανός να παράγει έναν απόλυτο μη- ή αντι-εαυτό ο οποίος του εναντιώνεται, υπό τη μορφή μιας απειλητικής φύσης...

Ο Κάστορπ δεν δέχεται μόνο παθητικά τις εξωτερικές επιδράσεις, ο ίδιος αναζητά να εισαχθεί σε αυτή την σχέση έντασης μεταξύ του εαυτού του και του μεγάλου Άλλου (φύση)⁹⁴. Παροδικά, για λίγες στιγμές, όλα τα διλήμματα που θέτει το μυθιστόρημα, μέσα στο όραμα του Κάστορπ έχουν επιλυθεί, για να αναδυθούν όμως εκ νέου αμέσως μετά. Το μυθιστόρημα θα συνεχισθεί, και αυτή η εμπειρία του Κάστορπ θα διατηρηθεί στη συνέχεια ως μια ζωντανή ανάμνηση, ενδεικτική μιας ουτοπικής πιθανότητας που ενδημεί μέσα στο γενικότερο κλίμα παρακμής κυρίαρχο στο σανατόριο, και η οποία επιτείνεται έτι περαιτέρω μέχρι το τέλος του μυθιστορήματος που συμπίπτει με την έναρξη του Πρώτου Παγκοσμίου πολέμου. Ο Mann, αναφορικά με τις τύχες του ήρωά του, θα δηλώσει ρητά ότι αδυνατεί να προδικάσει την κατάληξη αυτής της επίτασης της κρίσης, δίνει όμως μια εκτίμηση ότι το αποτέλεσμα δεν θα είναι θετικό (αμφιβάλλει ότι θα επιβιώσει στον πόλεμο). Έτσι θα υποστηρίξει ο Kolenda:

Το μυθιστόρημα τοποθετεί τον άνθρωπο όχι στο ηλιόφως της κατάφασης, αλλά, μάλλον, στο λυκόφως της αβεβαιότητας. Αλλά υπάρχει μια στιγμή στο βιβλίο του Mann που φαίνεται ο Χανς να έχει βρει το δρόμο προς μια καταφατική στάση. Στο κεφάλαιο *Το Χιόνι* ανακαλύπτει ότι ο ρόλος του ανθρώπου έγκειται στο να είναι ο φύλακας της αγάπης που την ισορροπεί επισφαλώς ανάμεσα στις αντιτιθέμενες δυνάμεις του φωτός και του σκότους, του λόγου και του ενστίκτου. Αλλά αυτό το όραμα, το μυθιστόρημα δείχνει στην πορεία ότι είναι δύσκολο να διατηρηθεί.

(Kolenda 1982, 119)

Μέχρι στιγμής, αναφερθήκαμε στα κύρια γνωρίσματα του μυθιστορήματος όπως και στο συγγραφικό ύφος του Thomas Mann. Είδαμε ότι η ένταξή του στη λογοτεχνική παράδοση του Μοντερνισμού δεν προκύπτει απροβλημάτιστα και δίχως ενστάσεις. Ο Mann δεν είναι τόσο πειραματικός όσο άλλοι Μοντέρνοι συγγραφείς και επίσης, δεν εγκαταλείπει εξολοκλήρου ένα ορισμένο ανθρωπιστικό ιδεώδες. Εξού και η σύνδεσή του από ορισμένους κριτικούς με τα προγενέστερα ρεύματα τόσο του Ρεαλισμού όσο και του Ρομαντισμού.

Μπορούμε όμως να προβούμε σε μια (υπαρξιακή) φαινομενολογική ανάγνωση του έργου του στο επόμενο κεφάλαιο; Άλλωστε, ο Mann ήταν σύγχρονος του Heidegger και των φαινομενολογικών

⁹⁴ Αυτή την ενεργητικότητα των χαρακτήρων του Mann, που λειτουργούν σε πείσμα των αντίξοων συνθηκών που συναντούν, θα τονίσει ο Βασίλης Καραποστόλης στο βιβλίο του *Τα Ενάντια* (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1999): «Σε ορισμένους ήρωες, για παράδειγμα του Τόμας Μαν, θα βρούμε την επιμονή αυτοί να εξιχνιάσουν τον πόνο μόνο και μόνο για να 'μάθουν κάτι από αυτόν'» (168-9).

αναζητήσεών του. Επίσης, το νήμα που συνδέει το Heidegger με τον Merleau-Ponty και τον Paul Ricoeur είναι ένα νήμα διαφοροποίησης και επανερμηνείας του χαϊντεγκεριανού έργου. Ακόμα περισσότερο, το *Μαγικό Βουνό* δεν μπορεί να λογισθεί επακριβώς ως ένα υπαρξιστικό μυθιστόρημα, όπως έχει χαρακτηριστεί παραδείγματος χάριν ο *Λύκος της Στέππας (1927)* του Hermann Hesse.

Θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ ότι υπάρχει μία γενεαλογική γραμμή που συνδέει τους Nietzsche και Schopenhauer (επιρροές του Mann) με τον Heidegger (και κατ' επέκταση με τους Ricoeur και Merleau-Ponty). Όπως θα μας θυμίζει ο Siegfried Marck «όλα τα στοιχεία του υπαρξισμού προϋπήρχαν στον Schopenhauer πολύ πριν εκδηλωθούν κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα» (Marck 1956, 53).

Ο Jans Jaeger, σε ένα άρθρο του, θα υποστηρίξει ότι η υπαρξιακή φιλοσοφία του Heidegger είναι το κατάλληλο εργαλείο για να αναλύσει κανείς τη μοντέρνα Γερμανική λογοτεχνία. Βέβαια θα υποστηρίξει ότι προφανώς η χαϊντεγκεριανή φιλοσοφία δεν μπορεί να αντιστοιχεί πλήρως και επακριβώς σε κάποιον συγγραφέα. Σε ό,τι αφορά τον Mann θα πει:

...η ορθολογική ερμηνεία της ανθρώπινης ύπαρξης μέσα από το νόμο της αιτιότητας είναι δίχως ουσία...όπως μας υπενθυμίζει ο Heidegger. Είναι αρκετά σπάνιο, ωστόσο, για τον Mann να δεσμεύει τον εαυτό του κατ' αυτόν τον τρόπο. Συνήθως, αποφεύγει αυτή τη μονομέρεια καταφεύγοντας στην ειρωνία.

(Jaeger 1952, 669)

Η ειρωνία για τον Mann είναι το καταφύγιό του, που του επιτρέπει να διασώζει μια επιστημολογική διάθεση που προσδένεται, όσο ασθματική και αν είναι, στις γνωσιολογικές αξιώσεις του Διαφωτισμού. Παρόλα αυτά, η διαδρομή του Χανς Κάστορπ στο *Μαγικό Βουνό*, ομοιάζει σε πολλά σημεία στην κριτική και ανασυγκρότηση της υποκειμενικής ταυτότητας που επεξεργάζεται η φαινομενολογική μέθοδος.

Από τη μια, ο Mann θεωρείται ο σύγχρονος εκπρόσωπος της συμβολής της Γερμανίας στην παγκόσμια λογοτεχνία (Bildungsroman), από την άλλη η σκέψη του του Heidegger ριζώνει στο γερμανικό Ρομαντισμό. Όμως τούτο διόλου δε σημαίνει ότι το έργο και η σκέψη τους μπορεί να καταστεί κατανοητό μονάχα εντός γερμανικών πλαισίων. Άλλωστε, ο ίδιος ο Ρομαντισμός παρότι πρωτοεμφανίστηκε στην Γερμανία, κατέστη στην πορεία ευρωπαϊκό φαινόμενο. Έτσι λοιπόν ο

Lukacs θα υπενθυμίσει το (σχεδόν) προφανές, αναφερόμενος στον Λέβερκον, τον πρωταγωνιστή του *Δόκτωρ Φάουστους*:

Αλλά η διαμόρφωση της πνευματικής στάσης και τέχνης είναι ένα διεθνές φαινόμενο ολόκληρης της ιμπεριαλιστικής περιόδου. Στην Γερμανία εμφανίζεται στην καθαρότερή του μορφή και επομένως στην πιο προβληματική και δαιμόνια. Επομένως, μόνο ως προς την άμεση προσωπικότητά του είναι ο Αντριαν Λέβερκον ένας ειδικός γερμανικός τύπος. Η οικουμενικότητά του επεκτείνεται πολύ πέραν των γεωγραφικών και πνευματικών συνόρων της Γερμανίας. Όπως οι Nietzsche και Spengler, Freud και Heidegger, παρά τα γερμανικά τους χαρακτηριστικά, είναι διεθνή φαινόμενα...

(Lukacs 1979, 63)

Είδαμε λοιπόν, μέσω του *Μαγικού Βουνού*, πώς μια διερεύνηση με άξονα την υποκειμενικότητα αποζητά, συμπλέκοντας φιλοσοφία και λογοτεχνία, να δώσει απαντήσεις στα ερωτήματα που θέτει η εκσυγχρονιστική διαδικασία της Νεωτερικότητας στον 20^ο αιώνα. Κλείνοντας και πριν περάσουμε στον Witold Gombrowicz, θα παραθέσουμε ένα απόσπασμα Adorno, φίλου του Mann από το βιβλίο του *Notes to Literature*, ο οποίος, σε αντίθεση με τον Lukacs που αξιώνει την πλήρη κατανόηση του έργου, ισχυρίζεται το αντίθετο, ότι δηλαδή λόγω της συνθετότητας του προσφέρεται για διαφορετικές αναγνώσεις (όπως η δική μας):

Κατανοώντας τον Thomas Mann: το έργο του θα αρχίσει να ξεδιπλώνεται όταν ο κόσμος αρχίσει να δίνει προσοχή στα πράγματα που δεν βρίσκονται στους ταξιδιωτικούς οδηγούς (guidebooks). Όχι ότι θα μπορούσα να σταματήσω την ατέρμονη σειρά από πραγματείες σχετικές με την επιρροή του Nietzsche και του Schopenhauer, το ρόλο της μουσικής ή ό,τι συζητιέται στα σεμινάρια κάτω από την κατηγορία «το πρόβλημα του θανάτου». Είναι προτιμότερο να κοιτάει κανείς τρεις φορές αυτό που έχει γραφτεί από το να κοιτάει κανείς ξανά και ξανά οποιονδήποτε συμβολισμό... Οι μάσκες μπορούν να εναλλάσσονται και ο πολύπλευρος Mann έχει περισσότερες από μια.

(Adorno 1992, 13-14)

Κόσμος και Πορνογραφία

Ο Witold Gombrowicz (1904-1969) είναι ένας από τους μεγαλύτερους πολωνούς συγγραφείς του 20^{ου} αιώνα ή όπως ισχυρίζεται ο Michael Goddard (1999, 1), σύμφωνα με αρκετούς Πολωνούς κριτικούς είναι ο κορυφαίος. Όπως και να έχει, προς το τέλος τη ζωής του, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, το έργο του άρχισε να αναγνωρίζεται από τους κριτικούς και αυτό πιστοποιείται επίσης και από τις τέσσερις φορές που προτάθηκε για Νόμπελ λογοτεχνίας. Ωστόσο, πρόσφατα ο Jacek Gutorow σημειώνει ότι, παρότι πλέον δικαίως μπορεί να συμπεριλαμβάνεται στον Πολωνικό και Δυτικό Λογοτεχνικό Κανόνα, το έργο του «δεν είναι ιδιαίτερος δημοφιλής ούτε κριτικά αναγνωρισμένο από τους αγγλόφωνους αναγνώστες» (Florczyk & Wisniewski 2023, 115). Η αναγνώριση του έργου του δείχνει να είναι λίγο μεγαλύτερη στη Γαλλία, όπου και έζησε τα τελευταία χρόνια της ζωής του, παρόλα αυτά παραμένει ένας συγγραφέας όπου το βεληκεές του (συνδυάζοντας αναγνώριση και δημοφιλία) δεν μπορεί να συγκριθεί με αυτό του Thomas Mann.

Οπωσδήποτε θα μπορούσε κανείς, παρά τις εμφανείς διαφορές, να εντοπίσει στοιχεία που είναι κοινά στις ιδιοσυγκρασίες και των δύο συγγραφέων. Αρχικά, ο ίδιος ο Gombrowicz έχει δηλώσει ότι ο Mann είναι μια από τις μεγαλύτερες συγγραφικές επιρροές του, σπεύδοντας όμως αμέσως να συμπληρώσει ότι: «δημιούργησα τον εαυτό μου ενάντια στο στυλ των αγαπημένων μου συγγραφέων» (Knapp & Gombrowicz 1969, 85). Όπως ο Mann, ήταν φύσει καχύποπτος απέναντι στο πνεύμα της μοντερνιστικής πρωτοπορίας, αλλά εναντιωνόταν εξίσου και στο δόγμα της αισθητικής αυτονομίας:

Ήταν, για παράδειγμα, μειωτικός και υποτιμητικός στις παρατηρήσεις του απέναντι σε συγγραφείς όπως ο Proust και οι αντιπρόσωποι του Γαλλικού Nouveau Roman, κατηγορώντας τους για επιδειξιομανία και ανιαρό πειραματισμό (ξεχνώντας όμως ότι στα ίδια του τα μυθιστορήματα και τα θεατρικά έργα παρομοίως πειραματίστηκε με καινοτόμα μορφικά μοτίβα και τεχνικές).

(Florczyk & Wisniewski 2023, 118)

Η κοινή στάση καχύποψίας απέναντι στις επιταγές του Μοντερνισμού και των καλλιτεχνικών πρωτοποριών, σαφώς συνδέεται με τις ρομαντικές επιρροές και των δύο συγγραφέων. Η συχνή προδιάθεση του ρομαντικού να προσδένεται στην παράδοση και να αποστρέφεται (μερικώς) τους νεωτερισμούς, αποτρέπει τους δύο συγγραφείς από το να ενστερνισθούν δίχως ενστάσεις το

μοντερνιστικό πρόταγμα της διαρκούς καινοτομίας. Η ρομαντική επίδραση, μάλιστα, ενδεχομένως να είναι ισχυρότερη για τον Gombrowicz σε σχέση με τον Mann, γεγονός που δίνει τελείως διαφορετική κατεύθυνση στην ερμηνεία της ρομαντικής παράδοσης που κάνουν οι δύο συγγραφείς⁹⁵. Όπως σημειώνει ο Holmgren, για ιστορικούς και πολιτικούς λόγους στην Πολωνία ο Ρομαντισμός δεν ήταν απλά μια αισθητική φιλοσοφία. Επιτελούσε και μια άλλη λειτουργία:

Διαμορφωμένος κατά τη διάρκεια μιας περιόδου ενός έντονου εθνικού και πολιτικού τραύματος, υποσχόμενος να διατηρήσει την εθνική ταυτότητα και επικυρώνοντας μια μυστικιστική, συναισθηματική, ακόμα και ανορθολογική κοσμοεικόνα, ο πολωνικός Ρομαντισμός χαρακτηρίζεται από μια αξιοσημείωτη συγχώνευση της τέχνης και της ζωής, της πολιτισμικής έκφρασης και του εθνικού καθήκοντος.

(Holmgren 1989, 55)

Μια άλλη συγγένεια αφορά τις φιλοσοφικές του επιρροές, καθώς ο Gombrowicz αναφέρει και αυτός τους Nietzsche και Schopenhauer ως δύο από τις κυριότερες (Knapp & Gombrowicz 1969, 85). Ωστόσο ο Gombrowicz, ως συγγραφέας μιας άλλης γενιάς, είναι εξοικειωμένος με το έργο των φιλοσοφικών επιγόνων του Nietzsche, κυρίως με την υπαρξιστική φαινομενολογία του Heidegger και την υπαρξισμό του Jean-Paul Sartre⁹⁶. Ο George Gomori, αναφερόμενος στο γνωστό του μυθιστόρημα *Ferdyturke* θα αποπειραθεί τη σύνδεση μεταξύ της λογοτεχνίας του Gombrowicz και της φαινομενολογίας: «Είναι θεμελιωδώς υπαρξιστικό, έχει μια μακρινή σχέση με τον υπαρξισμό του Heidegger και του Sartre» (Gomori 1978, 123). Εντούτοις, θα προσθέσει ότι παρότι όντως η γνωστή ρήση του Sartre «Η κόλαση είναι οι άλλοι», μπορεί να συνδεθεί με το περιεχόμενο του μυθιστορηματικού σύμπαντος του Gombrowicz, ο ίδιος ο Gombrowicz είναι κριτικός απέναντι στο έργο του Sartre. Όπως διατείνεται ο Olivier Maillart, το έργο το «σχετιζόμενο με τον υπαρξισμό δίχως να είναι υπαρξιστικό ή με το *nouveau roman* δίχως να εντάσσεται μέσα σε αυτό» είναι «διαρκώς σαγηνευμένο από ένα γέλιο που δε ήταν το ισχυρό χαρτί ούτε του Sartre ούτε του Camus...» (Maillart 2009, 105).

⁹⁵ Ο Mann ανατρέχει στο ρεαλισμό, όπως είπαμε για να περιορίσει τον ρομαντικό υποκειμενισμό. Ο Gombrowicz, αποστρεφόμενος τη ρεαλιστική λύση, αποδομεί το ρομαντικό πνεύμα εκ των έσω, προβληματοποιώντας την καταγωγική ρομαντική αρχή, την κεντροθέτηση του στην έκφραση.

⁹⁶ Στα ελληνικά κυκλοφορεί και το βιβλίο του *Μαθήματα Φιλοσοφίας σε έξι ώρες και ένα τέταρτο* (Αθήνα: Πατάκη, 2008) όπου αποκαλύπτει ότι είναι ένας λογοτέχνης με βαθιά φιλοσοφική παιδεία.

Εδώ φτάνουμε σε ένα κυρίαρχο γνώρισμα της ιδιοσυγκρασίας του Gombrowicz, δηλαδή μια διάθεση παρώδησης όχι μόνο της παράδοσης, λογοτεχνικής και φιλοσοφικής, αλλά και των σύγχρονών του φιλοσοφικών και λογοτεχνικών εξελίξεων. Αυτό θα τονίσει ο David Brosky:

Πρώτον, οι σχέσεις μεταξύ του Gombrowicz και των συγχρόνων του θεωρήθηκαν ως σχέσεις ομοιότητας περισσότερο, παρά ως σχέσεις επιρροής. Δεύτερον, η σχέση του Gombrowicz με τους προκατόχους του θεωρήθηκε ως προβληματική, μια σχέση που δεν μπορούσε να περιγραφεί επαρκώς με όρους άμεσης επιρροής. Τρίτον, όπως ορισμένοι κριτικοί έχουν παρατηρήσει, η σχέση του Gombrowicz με αρκετούς από αυτούς τους συγγραφείς, τόσο τους προκατόχους όσο και τους συγχρόνους του, ήταν παρωδική.

(Brosky 1980, 466)

Αυτή δεν είναι όμως η μοναδική ανάγνωση του έργου του. Η Silvia Dapia, προχωρώντας σε μια νιτσεική ανάγνωση του Gombrowicz θα ισχυρισθεί ότι: «ο Gombrowicz μπορεί να ιδωθεί ως προάγγελος των θεωριών περί υποκειμένου των μεταδομιστών, αν και με λογοτεχνικούς όρους, η προέλευση των οποίων επίσης μπορεί να εντοπισθεί στον Nietzsche...κατά αυτόν τον τρόπο μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι ήταν πράγματι ο πρώτος μεταδομιστής» (Dapia 2009, 88).

Ο Jacek Gutorow θα συνηγορήσει ότι, πράγματι το έργο του Gombrowicz είναι δεκτικό σε τέτοιες αναγνώσεις, τουλάχιστον με μια πρώτη ανάγνωση. Διότι, αν εγκύψουμε προσεκτικά στις εικόνες της υποκειμενικότητας που μας προσφέρει ο Gombrowicz, προκύπτει μια λεπτή διαφοροποίηση: «Ουσιαστικά, ωστόσο, το Εγώ ποτέ δεν αφανίζεται πλήρως. Αντί αυτού, δοκιμάζεται κατά τη διάρκεια της αφήγησης, όπου συχνά αναποδογυρίζει και αντιφάσκει με τον εαυτό του σε έναν ατέρμονο κύκλο επιβεβαιώσεων και αναιρέσεων» (Florczyk & Wisniewski 2023, 117).

Όπως και να έχει, και παρά τις υφιστάμενες πολλαπλές δυνατότητες ανάγνωσης του έργου του, ένα πράγμα μόνο καθίσταται βέβαιο σύμφωνα με τον Michael Goddard. Ο Gombrowicz είναι αδιαμφισβήτητα ένα συγγραφέας που συνομιλεί και εκφράζει το γενικότερο διανοητικό κλίμα της εποχής του. Με τα λόγια του ίδιου:

Αυτό που είναι αξιοπρόσεκτο σε σχέση με αυτή την ιστορία των ερμηνειών, είναι τόσο η ποικιλότητα του έργου του Gombrowicz, το γεγονός ότι μπορεί να ιδωθεί ως αντιπροσωπευτικό δείγμα διαφορετικών και κάποιες φορές αντιτιθέμενων πολιτικών ή εννοιολογικών τοποθετήσεων, όσο και η εγγύτητά του στις σύγχρονες εξελίξεις της σκέψης. Ενώ ο Gombrowicz ήταν πάντοτε καλλιτέχνης παρά φιλόσοφος, το έργο του εξελίσσεται μέσα από μια ισχυρή ενασχόληση με την ιστορία της φιλοσοφίας και αφιερώνεται σε μια συναρμογή μεταξύ λογοτεχνίας,

φιλοσοφίας και κοινωνικό-πολιτισμικών πρακτικών με έναν ιδιαίτερο υβριδικό τρόπο όπως αποδεικνύεται από την σειρά των «διαλέξεων» που έδωσε για την ιστορία της φιλοσοφίας προς το τέλος της ζωής του.

(Goddard 1999, 2)

Σχηματικά, μπορούμε να διακρίνουμε ότι δύο είναι οι προεξάρχουσες αναγνώσεις του έργου του: αυτές που το ερμηνεύουν φαινομενολογικά, και αυτές που προκρίνουν μια μεταδομιστική ανάγνωση. Οι δύο ερμηνευτικές προσεγγίσεις βρίσκονται σε σύγκρουση μεταξύ τους, όπως είδαμε, αναφορικά με το πόρισμα που βγάζουν για την αναπαράσταση του εαυτού στα μυθιστορήματά του. Από τη μια έχουμε τη διατήρηση μιας ορισμένης έννοιας της υποκειμενικότητας και από την άλλη την πλήρη αποκέντρωση του υποκειμένου.

Επιπρόσθετα, σχετική με την ως άνω διάζευξη είναι και η ετυμηγορία για το αν πρέπει να συνδέσουμε το έργο του με τον Μοντερνισμό ή τον Μεταμοντερνισμό. Παρά τις όποιες σχέσεις έντασης μεταξύ των φιλοσοφικών αναγνώσεων της λογοτεχνίας και των αισθητικών ρευμάτων (που δεν μπορούν να αναχθούν απολύτως σε μια και μοναδική ερμηνευτική ανάγνωση όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο), θα ήταν δόκιμο να συνδέσουμε τις φαινομενολογικές αναγνώσεις του έργου του με τον Μοντερνισμό και τις μεταδομιστικές με το λογοτεχνικό Μεταμοντερνισμό.

Αναφορικά με τον Μοντερνισμό και τον Μεταμοντερνισμό παρατηρούμε δύο διαφορετικής προέλευσης ταξινομήσεις. Από την μια, οι κριτικοί που δεν έχουν άμεση εποπτεία της πολωνικής λογοτεχνίας, επηρεαζόμενοι από τις, σύγχρονες με τον Gombrowicz, εξελίξεις στη Λογοτεχνία και στη Θεωρία, σπεύδουν να τον κατατάξουν στο μεταμοντέρνο υπόδειγμα. Σε μία τέτοια ταξινόμηση προβαίνει ο Isab Hassan, ο οποίος σε αντίστοιχο πνεύμα με αυτό της ανάγνωσης της Silvia Daria που ήδη αναφέραμε, θα υποστηρίξει ότι ο Gombrowicz ήταν (όπως ο ύστερος Joyce) ένας από τους προάγγελους του Μεταμοντέρνου (Hassan 1987, 89). Ωστόσο, εδώ ελλοχεύει ένας κίνδυνος μεταθεώρησης που δεν υπολαμβάνει το ιστορικό συγκείμενο (τη θέση της Πολωνίας στο λογοτεχνικό χάρτη), καταλήγοντας να αποσπά τον Gombrowicz από αυτό.

Η άλλη προσέγγιση, δεν αντιμετωπίζει τον Gombrowicz αποκομμένα από τη λογοτεχνική παράδοση στην οποία εντάσσεται. Οι George Gasyna και Wlodzimierz Bolecki (Trojanowska & Nizynska et al. 2018, 125, 356), θα τον κατατάξουν στο λογοτεχνικό Μοντερνισμό, καθώς, όπως υποστηρίξαμε στο τελευταίο κεφάλαιο, η ανάδυση του λογοτεχνικού Μοντερνισμού εμφανίζεται

καθυστερημένα σε χώρες, οι οποίες για πολιτικούς, ιστορικούς και οικονομικούς λόγους, αργούν να φτάσουν στο εκσυγχρονιστικό στάδιο που απαιτείται για την εμφάνιση του Μοντερνισμού.

Αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο ότι η συνθήκη της εξορίας συνέδραμε αποφασιστικά στην διαμόρφωση του λογοτεχνικού Μοντερνισμού. Ορισμένοι από τους μεγαλύτερους μοντερνιστές συγγραφείς όπως οι Kafka, Joyce και Beckett είτε έζησαν μεγάλο μέρος της ζωής τους μακριά από τη χώρα καταγωγής τους, είτε συνέγραψαν μέρος του έργου τους σε ξένη γλώσσα. Όπως θα τονίσει μάλιστα η Casanova για τον λογοτεχνικό Μοντερνισμό: «οι μεγαλύτερες επαναστάσεις έχουν υποδαυλισθεί από έκκεντρους συγγραφείς» (Casanova 2004, 355). Σε ό,τι αφορά όμως την Πολωνία, η συνθήκη της εξορίας, όπως προείπαμε, δεν αφορά μεμονωμένα ορισμένους συγγραφείς αλλά συνολικά την Πολωνική λογοτεχνία. Όπως θα πει ο Bolecki:

Η μοντέρνα ευρωπαϊκή λογοτεχνία, εστιάζοντας στην ψυχολογία και τη μνήμη του ατόμου, μπορεί να χαρακτηριστεί ικανοποιητικά από τον τίτλο του μυθιστορήματος του Proust *Αναζητώντας τον Χαμένο Χρόνο*. Στην πολωνική λογοτεχνία, αντιθέτως, το πιο ανθεκτικό θέμα ήταν η φυσική αναζήτηση μιας «χαμένης πατρίδας» -με άλλα λόγια η εμπειρία της εξορίας.

(Trojanowska & Nizynska et al. 2018, 111).

Η εξορία στην Πολωνία δεν αφορά μεμονωμένα το συγγραφέα, αλλά συνιστά υπαρξιακή συνθήκη συνολικά της πολωνικής λογοτεχνίας. Οι Πολωνοί αυτοεξόριστοι συγγραφείς (αλλά και όσοι εξακολουθούν να γράφουν στην κατεχόμενη – από ναζιστική Γερμανία, Σοβιετική Ένωση- Πολωνία) καλούνται να αναμετρηθούν με το ερώτημα της «πολωνικότητας», είτε αυτή αφορά το καθεστώς της πολωνικής λογοτεχνίας, είτε, ευρύτερα, το ζήτημα της πολωνικής ταυτότητας. Ωστόσο δεν κατέχουν όλοι οι Πολωνοί συγγραφείς την ίδια θέση στην πολωνική λογοτεχνία, ούτε έχουν την ίδια αναγνώριση. Η θέση του Gombrowicz σε σχέση με αυτή τη συνθήκη, όπως μας πληροφορεί ο David Brodsky, έχει οπωσδήποτε ένα βαθμό ιδιοτυπίας και μοναδικότητας:

Η περίπτωση του Witold Gombrowicz [...] είναι τόσο τυπική όσο και μοναδική. Είναι τυπική λόγω του γεγονότος ότι ανήκε στην μεσοπολεμική λογοτεχνία και τη λογοτεχνία της μεταπολεμικής μετανάστευσης, με την οποία η Πολωνία προσπαθούσε να αποκαταστήσει μια σχέση συνέχειας. Είναι μοναδική διότι η θέση του Gombrowicz, τόσο πριν τον πόλεμο όσο και στη μετανάστευση, ήταν στη περιφέρεια της Πολωνικής λογοτεχνικής ζωής.

(Brodsky 1980, 459)

Η εξορία του Gombrowicz στην Αργεντινή, η οποία διήρκησε πάνω από 20 χρόνια (1939-1963) δεν ήταν συνειδητή επιλογή, αντιθέτως, ήταν συμπτωματική. Ξεκινώντας για μια κρουαζιέρα αναψυχής διάρκειας δύο εβδομάδων, κατέληξε να μείνει εκεί εξόριστος και να μην επιστρέψει στην Ευρώπη, καθώς το ταξίδι του συνέπεσε με την έναρξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Ωστόσο η διαμονή αυτή, μέσα στην τυχαιότητά της, θα είναι καθοριστική για τη διαμόρφωση της συγγραφικής φυσιογνωμίας του, διότι το συνηθισμένο μοτίβο για ένα συγγραφέα προερχόμενο από μια ελάσσονα λογοτεχνία, ήταν να μεταναστεύει σε πολιτισμικές πρωτεύουσες και λογοτεχνικές μητροπόλεις όπως το Παρίσι. Ο Gombrowicz όμως δεν επιλέγει αυτό το δρόμο. Όπως σημειώνει ο Olivier Maillart: «Προερχόμενος από την περιφέρεια της Δύσης (και αργότερα εκπατρισμένος στην περιφέρεια του Κόσμου, στην Αργεντινή), όφειλε να φύγει για να αντιμετωπίσει τα έργα και τις ιδέες που άκμαζαν στην εποχή του» (Maillart 2009, 102). Στην Αργεντινή, η απόσταση από τον Δυτικό Πολιτισμό είναι ακόμα μεγαλύτερη και αυτό είναι που θα τον γοητεύσει, όπως παραδέχεται ο ίδιος στο ημερολόγιό του: «[...] καμία ευρωπαϊκή κλίμακα ιεράρχησης αξιών δεν έχει υλοποιηθεί σε αυτή τη χώρα και αυτό είναι, ίσως, αυτό που με σαγηνεύει περισσότερο στην Αργεντινή» (Gombrowicz 2012, 86).

Μάλιστα, ακόμα και στην Αργεντινή, ο Gombrowicz παραμένει στο περιθώριο και ποτέ δεν συνδέεται με τους κυρίαρχους λογοτεχνικούς κύκλους, καθώς διακρίνει σε αυτούς μια τάση που αντιτίθεται στο χαρακτηριστικό της αργεντίνικης κουλτούρας που τον σαγηνεύει περισσότερο, δηλαδή στην πολιτισμική ανωριμότητά της σε σχέση με την πολιτισμική ωριμότητα της ευρωπαϊκής κουλτούρας. Θα θεωρήσει τον Borges ως το κυρίαρχο παράδειγμα αυτής της τάσης εξευρωπαϊσμού της λατινοαμερικανικής κουλτούρας, στοιχείο, κατά τη γνώμη του εγγενώς «προβληματικό»:

Ωστόσο η ατμόσφαιρα της χώρας ήταν τέτοια που σε αυτόν τον διεθνή, εκλεπτυσμένο Borges (διότι, αν ήταν Αργεντίνος, ήταν με έναν ευρωπαϊκό τρόπο) δεν μπορούσε να αιχμαλωτισθεί το υπονοούμενο (undertone) [...] Ακόμα και αν, από μια προσωπική πλεονεκτική θέση κάποιοι από αυτούς ήταν ώριμοι, δεν έπαιναν να βρίσκονται σε μια χώρα όπου η ωριμότητα ήταν ασθενέστερη από την ανωριμότητα και, στην Αργεντινή, η τέχνη, η θρησκεία και η φιλοσοφία δεν ήταν οι ίδιες με την Ευρώπη. Αντί να τις μεταμοσχεύσουν εδώ [...] δεν θα ήταν προτιμότερο να καλλιεργήσουν κάτι το οποίο θα βρισκόταν σε μεγαλύτερη αρμονία με τη φύση αυτής της γης;

(Gombrowicz 2012, 166-167)

Η απομάκρυνσή του από την Πολωνία, δεν οδηγεί στη νοσταλγία του πολωνικού πολιτισμού αλλά δεν οδηγεί και στην αντίθετη κατεύθυνση. Όπως φαίνεται από την κριτική του στον Borges, ο Gombrowicz ουδέποτε επιδίωξε να μιμηθεί τα δυτικά λογοτεχνικά πρότυπα. Όπως αναφέρει ο Gutorow: «ο συγγραφέας του *Φερντυτούρκε* έχει συχνά αποκληθεί κοσμοπολιτικός συγγραφέας. Αυτή η ετικέτα δεν είναι κατάλληλη. Καθόλη τη διάρκεια της καριέρας του, ο Gombrowicz ενδιαφερόταν σχεδόν αποκλειστικά για τον πολωνικό πολιτισμό, που τον έβλεπε ως ένα μειονοτικό πολιτισμό που αγωνίζεται για την αναγνώρισή του» (Florczyk & Wisniewski 2023, 126). Η απόσταση λοιπόν, λειτουργεί κριτικά ως προς την Πολωνία, αλλά ταυτόχρονα απελευθερωτικά καθώς επιδιώκει να επανακαθορίσει την πολωνική ταυτότητα, μακριά από τη Σκύλλα ενός δυτικότροπου μιμητισμού, και από τη Χάρυβδη μιας προσκόλλησης στην πολωνική παράδοση. Το λέει και ο ίδιος ρητά στο ημερολόγιό του:

[...] δεν ένοιωθα καθόλου ότι διεμβόλιζα την πολωνικότητα, το αντίθετο, είχα την εντύπωση ότι την ανύψωνα και την αναζωογονούσα [...] Επομένως η επιθυμία μου να «ξεπεράσω την Πολωνία» ήταν συνώνυμη με την επιθυμία να ενδυναμώσω την ατομική μας πολωνικότητα [...] Αγωνίστηκα για έναν Πολωνό που θα ένοιωθε περηφάνια λέγοντας: Ανήκω σε ένα κατώτερο έθνος»

(Gombrowicz 2012, 299-300)

Η αναθεώρηση της πολωνικής πολιτισμικής ταυτότητας, ωστόσο, θα επιφέρει επιπτώσεις και στην κυρίαρχη δυτική κουλτούρα. Διότι, τελικός του στόχος ήταν: «να χλευάσει και να σοκάρει τη Δύση, κάνοντάς την να αναγνωρίσει την πολιτισμική αναυθεντικότητά της» (Gomori 1978, 121). Αργότερα, όταν επιστρέψει προς το τέλος της ζωής του στην Ευρώπη, όπου και θα αναγνωριστεί τελικά το έργο του, ο Gombrowicz, θα βιώσει αυτή την αναγνώριση με μια ορισμένη δυσθυμία, νοιώθοντας αποξενωμένος από την ευρωπαϊκή κουλτούρα. Βρισκόμενος στο Παρίσι (όπου το βλέπει ως την μητρόπολη του ευρωπαϊκού πολιτισμού), θα αντισταθεί απέναντι στη ενσωμάτωσή του στην κυρίαρχη κουλτούρα της δυτικής ωριμότητας, αντιτάσσοντάς της τόσο την πολωνική «δευτερογένεια», όσο και την εμπειρία μιας άλλου είδους πολιτισμικής δευτερογένειας που αποκόμισε στην εξορία του στην Αργεντινή:

Στο Παρίσι, ακόμα τυφλά ερωτευμένος με την Αργεντινή, ένοιωσα νεότερος [...] Ένοιωσα επίσης νεότερος ως Πολωνός, εγώ, ένας πρεσβευτής των νεότερων πολιτισμών [...] Και έκανα οτιδήποτε μπορούσα, εγώ, ως συγγραφέας, έτσι ώστε να φανώ γηραιότερος από τους Παριζιάνους, πιο έξυπνος, πιο καλλιεργημένος, έτσι ώστε να μην τους επιτρέψω να με πιάσουν να είμαι αφελής.

Σε όλες λοιπόν τις φάσεις της καριέρας του, εκκινώντας από την μεσοπολεμική Πολωνία, περνώντας στην εξορία στην Αργεντινή και καταλήγοντας τελικά και πάλι στην Ευρώπη, ο Gombrowicz έχει την αμετάβλητη αίσθηση ότι βρίσκεται στο περιθώριο. Αυτή η συνεχής κινητικότητα όμως, οδηγεί σε μια υβριδοποίηση των ταυτοτήτων και των πολιτισμικών αναγωγών. Όπως θα υποστηρίξει λοιπόν εύστοχα ο Knut Andreas Grimstad:

Η ‘πραγματική του πατρίδα’ μπορεί να ειπωθεί ότι είναι εικονική [...] Η κατανόηση εκ μέρους του Gombrowicz της ταυτότητας και των ανθρωπίνων σχέσεων βασίζεται τόσο εμφανώς στην πολυεθνικότητα {transnationality} (το πέρα δώθε στα εθνικά σύνορα) και στην πολυθεσία (να είναι στενά συνδεδεμένος με πολλά διαφορετικά μέρη ταυτόχρονα) που μπορεί να θεωρηθεί ως *τυπικά διαπολιτισμικός* [...] Η εξορία του δεν είναι συνδεδεμένη με ένα συγκεκριμένο μέρος, δεν είναι μια εγκρατής, βολεμένη ζωή. Είναι ένας ‘αιώνιος στίβος’ (*perennial track*) με την κυριολεκτική και τη μεταφορική σημασία της λέξης [...] Φαίνεται ότι η ‘διαδικασία’ της εξορίας του συγγραφέα βιώνεται στο επίπεδο ενός είναι-καθεαυτό.

(Grimstad 2005, 65)

Η διαρκής και συνεχιζόμενη αγκύρωση του Gombrowicz σε χώρες και πολιτισμούς οι οποίοι υστερούν σε σχέση με τον δυτικό ευρωπαϊκό πολιτισμό, επιδρούν αδιαμφισβήτητα καταλυτικά στη γραφή του. Η προσπάθειά του να αποκτήσει μια ιδιοπροσωπία και όχι να καταλήξει πολιτισμικά και αισθητικά ετεροπροσδιορισμένος οδηγεί σε τρία, αλληλένδετα, μεταξύ τους, κυρίαρχα γνωρίσματα της γραφής και, ευρύτερα, της φιλοσοφίας του.

Η εμπειρία της πολιτισμικής υστέρησης για τον Gombrowicz δεν συνιστά εχέγγυο κατωτερότητας, το αντίθετο, αποτελεί διαπιστευτήριο δημιουργικής αντίστασης απέναντι στα συνήθη πολιτισμικά στερεότυπα. Ο Gombrowicz εισάγει ένα μεταφορικό διάζευγμα μεταξύ «ωριμότητας» και «ανωριμότητας», αντιστρέφοντας όμως τα αξιολογικά πρόσημα των δύο όρων. Κατά τον Gombrowicz η ανωριμότητα έχει τα πρωτεία λόγω του φύσει εύπλαστου χαρακτήρα της, σε αντίθεση με την ιδεολογική σκλήρυνση που ιδιάζει στη συνθήκη της ωριμότητας. Υπό αυτό το πρίσμα, μια ελάσσονα λογοτεχνία όπως η πολωνική ή η αργεντινική έχουν το πρωτείο απέναντι στην μακρά παράδοση της Δυτικής λογοτεχνίας, η οποία ακριβώς λόγω της ιστορίας της, αναπόδραστα μεταχειρίζεται παγιωμένες ιδέες και σχήματα λόγου.

Το πρώτο του και ίσως γνωστότερο μυθιστόρημα, το *Φερνττούρκε (1937)*, συνιστά ακριβώς ένα εγχείρημα εξύψωσης και εξιδανίκευσης της νεότητας και της ανωριμότητας. Ο 30χρονος πρωταγωνιστής ξαφνικά βρίσκεται, παρόλα τα χρόνια του, σε ένα καθεστώς εφηβείας και ανωριμότητας και αναγκάζεται να αναμετρηθεί εκ νέου με όλες τις προκλήσεις της εφηβικής ζωής τις οποίες θεωρούσε ληγμένες, ετοιμαζόμενος να εισαχθεί επιτέλους στη συνθήκη της ενήλικης ζωής. Εδώ παρατηρούμε μια άλλη παρέμβαση στα παραδεδομένα γνωρίσματα του μυθιστορήματος ενηλικίωσης (*bildungsroman*). Στην περίπτωση του Mann και του *Μαγικού Βουνού*, όσο και να εμποδίζεται η μύηση του Κάστορπ σε μια συνθήκη ωριμότητας, μια ορισμένη ωριμότητα επιτυγχάνεται παρόλα αυτά, αν και αυτή δεν νοείται με όρους καταληκτικούς και συνθετικούς. Ο Κάστορπ, κατά την εκδίπλωση της αφήγησης, πράγματι διευρύνει την προσωπικότητά του, η μαθητεία έχει αποτέλεσμα, αλλά η επερχόμενη ενηλικίωση, σε αντίθεση με το κλασσικό *Bildungsroman*, έχει αμφίλογα αποτελέσματα. Οι ιδέες που εισάγουν τον Κάστορπ στην ενηλικίωση είναι αμφίσημα και αυτός μάταια προσπαθεί να συναρμόσει συμπεράσματα που αντιβαίνουν μεταξύ τους. Στην περίπτωση του Gombrowicz όμως, δεν έχουμε μία διεύρυνση των δομών του *Bildungsroman* ούτε μια πλήρη άρση αυτών, αλλά μια αντιστροφή:

Η οπισθοδρομική πλοκή του μυθιστορήματος έχει συχνά αντιπαραβληθεί με την προοδευτική αφήγηση του κλασσικού *Bildungsroman* [...] Η έμφαση του *Φερνττούρκε* στην αδυνατότητα του αυτοκαθορισμού, μαζί με τη δριμεία επίθεση στην Νεωτερικότητα, στην αυτονομία, στο κεντρομόλο υποκείμενο, στην αισθητική ολότητα και στην προοδευτική ορθολογικότητα το καθιστά ένα τόσο υποδειγματικό *Anti-Bildungsroman*.

(Ever 2017, 397-398)

Οι επιπτώσεις της συνθήκης της ανωριμότητας είναι αμφίσημες. Από τη μια, η νεότητα είναι περισσότερο ευπρόσβλητη σε εξωγενείς καθορισμούς και ετεροπροσδιορίζεται μη έχοντας διαμορφώσει ακόμα πλήρως το υποκείμενο την προσωπικότητά του, από την άλλη -ακριβώς για τον ίδιο λόγο- καταφέρνει να ανασυγκροτεί την ταυτότητα του διαρκώς, χωρίς να υποκύπτει ουδέποτε σε οποιονδήποτε κίνδυνο υποστασιοποίησης, χωρίς να ριζώνει πουθενά. Η διαχείριση της συνθήκης της ανωριμότητας εκφέρεται για τον Gombrowicz, ως ένα διαρκές παιχνίδι με τη μορφή, τόσο σε ιδεολογικό όσο και σε αισθητικό-μορφικό επίπεδο.

Ο Gombrowicz στοιχειοθετεί μια «φιλοσοφία της μορφής», η οποία ουσιαστικά είναι μια τυραννία της μορφής, καθώς είναι αδύνατον για τον οποιοδήποτε να εξέλθει αυτής της αέναης ακολουθίας των μορφοποιήσεων. Η μορφή για τον Gombrowicz, έχει διπλή σήμανση. Σχετίζεται τόσο με την

υποκειμενική εσωτερική δυνατότητα αυτοκαθορισμού, αλλά και με την εξωγενή επιρροή (κοινωνικοί, διαπροσωπικοί ετεροκαθορισμοί) η οποία δρα ανασχετικά ως προς αυτή την δυνατότητα. Όπως αναφέρει ο Holmgren:

Αυτές οι θεματικές εμφάνσεις και οι φορμαλιστικές στρατηγικές, με τη σειρά τους, αναδύονται από και επιτείνουν την ανατρεπτική κοσμοθεωρία του Gombrowicz, αυτό που αποκαλεί «φιλοσοφία της μορφής». Για τον Gombrowicz, η μορφή υφίσταται ως δύναμη σχηματοποίησης σε όλες τις αρένες της ανθρώπινης αλληλεπίδρασης [...] Ενώ η μορφή μας επιτρέπει να ορίσουμε τους άλλους και, εμμέσως τον εαυτό μας, ο Gombrowicz εστιάζει σε ένα επικίνδυνο αποτέλεσμα που επιφέρει -την τάση της να αντικειμενοποιεί και να καταστρέφει ολόκληρη την ατομικότητά μας [...] Σύμφωνα με αυτή τη συνταγή, το μόνο μέσο απόδρασης από τις καταστροφικές, παραμορφωτικές συνέπειες της μορφής είναι οι εναλλαγές μεταξύ καθοριστικών μορφών και μια διαφαινόμενη απουσία μορφής, το να αρνηθεί κανείς να δεσμεύσει τον εαυτό του σε μια μοναδική καθοριστική εικόνα ή ιδεολογία.

(Holmgren 1989, 559)

Ωστόσο, εδώ ο Gombrowicz σπεύδει να προσθέσει, ξεκαθαρίζοντας την κατάσταση, ότι η φιλοσοφία περί μορφής που προτείνει, δεν εκδιπλώνεται ως μια αντίθεση ατόμου και κοινωνίας (υποκειμενισμός και υποκειμενοποίηση). Αντιθέτως, προϋποθέτει ένα τρίτο επίπεδο, που βρίσκεται αναμεταξύ των άλλων δύο πόλων, το επίπεδο της «διυποκειμενικότητας». Η διαπροσωπική επαφή (*interhumanity*) είναι που έχει για τον Gombrowicz το μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Με τα λόγια του:

Δεν αρνούμαι ότι το άτομο εξαρτάται από το περιβάλλον του -αλλά για εμένα είναι πιο σημαντικό, καλλιτεχνικά πιο δημιουργικό και φιλοσοφικά πολύ πιο ενοχλητικό το ότι ο άνθρωπος επίσης διαμορφώνεται από έναν άλλο άνθρωπο [...] Σε τυχαίες συναντήσεις. Κάθε λεπτό της μέρας. Εξαιτίας του γεγονότος ότι είμαι πάντοτε «για κάποιον», υπολογίζοντας στο βλέμμα κάποιου άλλου, δυνάμενος να υπάρχω με συγκεκριμένο τρόπο μόνο για κάποιον άλλο και μέσω κάποιου άλλου, και υπάρχοντας -ως μορφή- μόνο μέσα από τον άλλο.

Η φιλοσοφία περί μορφής λοιπόν είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με το στοιχείο του «διαπροσωπικού», το οποίο έχει και το μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τον Gombrowicz. Λόγω αυτού του στοιχείου, είναι που τα κείμενά του ανθίστανται σε μια παραδοσιακή φαινομενολογική (Heidegger) ή υπαρξιστική (Sartre) ανάγνωση ή σε μια (μετα)δομιστική που ανάγει την υποκειμενική συγκρότηση σε μια εξωγενή μορφή/δομή (γλώσσα ή οτιδήποτε άλλο). Αναφέρεται αρνητικά στο ημερολόγιό του απέναντι και στις δύο φιλοσοφικές θεωρίες, παρότι αναγνωρίζει ότι υπάρχουν εκατέρωθεν συγγένειες ανάμεσα σε αυτές και το έργο του. Αρχικά θεωρεί ότι η αποστροφή του Sartre για τις επιπτώσεις του «άλλου» πάνω στον «εαυτό», που αντανάκλαται

στην γνωστή του ρήση *Η κόλαση είναι οι άλλοι*⁹⁷ είναι το σημείο που τον απομακρύνει από τον υπαρξισμό⁹⁸. Σε ό,τι αφορά το δομισμό και το μεταδομισμό, παρότι παραδέχεται τις συνηγήσεις και συγκλίσεις μεταξύ αυτών και της δικιάς του φιλοσοφίας της μορφής, καταλήγει να υποσημειώνει την αρνητική απόφαση αυτών ως προς τη δυνατότητα ύπαρξης ενός ορισμένου υποκειμένου:

Αντικαταστήστε τη λέξη *μορφή* με τον *δομισμό* και θα με δείτε στο κέντρο των σύγχρονων γαλλικών πνευματικών ζητημάτων [...] Γιατί, τότε, υπάρχει αυτή η αντιπάθεια μεταξύ μας... σα να απομακρύνονται προς μία διαφορετική κατεύθυνση... τα έργα τους -είτε είναι το *prouveau roman* ή η κοινωνιολογία τους, η γλωσσολογία ή η λογοτεχνική κριτική- είναι σημαδεμένα από έναν πνευματικό μόχθο που μου φαίνεται αρκετά απεχθής, δυσάρεστος, ανάρμοστος, ανεφάρμοστος, αναποτελεσματικός [...] Και ενώ εγώ κινούμαι «προς τον εαυτό μου», εκείνοι διαρκώς -και το κάνουν αυτό εδώ και πολύ καιρό- επιζητούν την επιθυμία της αυτοκαταστροφής. Θέλουν να βγουν από τον εαυτό τους, να εξέλθουν αυτού. Το αντικείμενο. Αντικειμενικότητα.

(Gombrowicz 2012, 698)

Το τρίπτυχο ανωριμότητα-μορφή-διαπροσωπικό αποτελεί το απαύγασμα της λογοτεχνικής σκέψης και πρακτικής του Gombrowicz. Αλλά πώς αυτό μετουσιώνεται κειμενικά; Αρχικά, όπως σημειώνει ο Gomori: «η λατρεία της νιότης μπορεί να είναι ένα διαρκές θέμα στο έργο του Gombrowicz, ωστόσο συνήθως υποτάσσεται σε αντινομίες όπως ωριμότητα-ανωριμότητα, φόρμα-άμορφο» (Gomori 1978, 124). Όπως και στην περίπτωση του Mann, διακρίνουμε το ίδιο μοντερνιστικό μοτίβο (το οποίο βέβαια δεν παρουσιάζεται με τον ίδιο τρόπο), δηλαδή την διαρκή μετεώριση ανάμεσα σε αντινομίες, οι οποίες είναι τελικώς ανεπίλυτες. Αν όμως ο Mann μεταχειρίζεται αυτές τις αντινομίες διασκεπτικά και ορθολογικά ή ακόμα και ειρωνικά, ο Gombrowicz στρέφεται προς το παράλογο.

Το παράλογο όμως, συνιστά μια αφαίρεση καθώς το εκάστοτε λογοτεχνικό ρεύμα το μεταχειρίζεται διαφορετικά. Μπορούμε να διακρίνουμε ανάμεσα στο υπαρξιστικό παράλογο και το παράλογο του σουρεαλισμού. Για την Rochelle H. Ross όμως, ο καταλληλότερος τρόπος να για να εξετάσουμε το ζήτημα του παραλόγου στον Gombrowicz είναι να το συνδέσουμε με το γκροτέσκο και όχι τόσο με το σουρεαλισμό ή τον υπαρξισμό:

⁹⁷ Η ματιά του άλλου, κατά τον Sartre, μετατρέπει το υποκείμενο (είναι δι'εαυτόν) σε αντικείμενο (είναι καθεαυτό)

⁹⁸ Αλλά και από τη φαινομενολογία του Heidegger διότι συνδέει τη συνύπαρξη (*mitsein*) ρητά με την αναυθεντικότητα.

Το γκροτέσκο, του οποίου ο σουρεαλισμός δεν είναι παρά μια εκδήλωση, είναι μια ορισμένη έκφραση στην τέχνη και τη λογοτεχνία που επιστρατεύει την παραμόρφωση των κανόνων της πραγματικότητας, και τη συνύπαρξη αντιθέσεων όπως: το πραγματικό και το φανταστικό, το τραγικό και το κωμικό, το σαρκασμό και το αθώο χιούμορ. Το στυλ του γκροτέσκου βασίζεται σε μια περίπλοκη αντιπαράθεση αναπάντεχων αντιθέσεων και των αντιφάσεών τους.

(Ross 1971, 214)

Σε όλο το έργο του Gombrowicz, μπορεί να παρατηρήσει κανείς την ύπαρξη ενός υπερβολικού, πολλές φορές, χιούμορ το οποίο έχει ένα χλευαστικό χαρακτήρα. Παρότι όμως το χιούμορ και ο σαρκασμός υπονομεύουν διαρκώς την ερμηνεία, δεν παρεμποδίζουν την παραγωγή του νοήματος, πολλές φορές μάλιστα λειτουργούν πληθωριστικά ως προς αυτήν: «Για τον Gombrowicz, η γραφή συνιστά μια διαρκή προσπάθεια παραγωγής νοήματος πέρα από τη συμβολοποίηση» (Oklot 2013, 119).

Η γκροτέσκα και παράλογη γραφή προφανώς δεν αφήνει αλώβητους ούτε τους χαρακτήρες, ούτε τη συγγραφική φωνή στα έργα του. Αυτά μάλιστα αλληλοδιαπλέκονται μονίμως, καθώς η πλειοψηφία των μυθιστορημάτων του είναι σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση (και τα δύο που θα αναλύσουμε). Μάλιστα, στην *Πορνογραφία* και στον *Κόσμο*, οι κεντρικοί πρωταγωνιστές και αφηγητές των δύο μυθιστορημάτων έχουν το ίδιο όνομα (Witold), το οποίο ταυτίζεται με το όνομα του συγγραφέα. Εδώ παρατηρούμε έντονα στοιχεία μεταμυθοπλασίας, ωστόσο ο Gombrowicz δεν τα μεταχειρίζεται για να καταστήσει διάφανο τον κατασκευασμένο χαρακτήρα του μυθοπλαστικού σύμπαντός του, όπως κάνουν άλλοι συγγραφείς που συνδέονται με τη μεταμοντέρνα λογοτεχνία. Η συναρμογή βιογραφικών και μυθοπλαστικών χαρακτηριστικών που συγκροτεί μια «αυτομυθοπλασία», επιτελείται για να ενισχύσει και, ταυτοχρόνως, να υπονομεύσει τη συγγραφική κυριότητα, συγκροτώντας, έτσι, μια ιδιότυπη διαλεκτική κυριότητας/ευαλωτότητας:

Προβάλλοντας τον αφηγητή του ως ένα είδος κειμενικού φερόνυμου και κάνοντας σαφείς αναφορές στις γνωστές του αυτοβιογραφικές εμπειρίες και καταστάσεις, ο Gombrowicz σε πλείστες περιπτώσεις, προκαλεί τον αναγνώστη να δεχθεί τις προσωπικές και ενδεχομενικές αναπαραστάσεις του εαυτού του. Την ίδια στιγμή, παρακωλύει οποιαδήποτε λανθασμένη χρήση [...] εκθέτοντας την προσωπική τους αδιαφάνεια -την αδυναμία του χαρακτήρα τους, ανήθικες συμπεριφορές, και ερωτικές εμμονές...

(Holmgren 1989, 561)

Η ως άνω περιγραφή, δεν αφορά μονάχα τον κεντρικό πρωταγωνιστή/αφηγητή των μυθιστορημάτων, αλλά εξίσου και τους λοιπούς χαρακτήρες. Όπως τονίζει η Maria Baraniecki: «οι ήρωες και οι ηρωίδες του δεν έχουν καθορισμένα χαρακτηριστικά και δεν αναπτύσσονται λογικά [...] αλλάζουν απότομα από ρόλο σε ρόλο, ανάλογα με τη δεδομένη κατάσταση» (Baraniecki 1985, 242).

Η γκροτέσκα/παράλογη/χιουμοριστική συμπαράθεση αντιθέτων, αφορά ευρύτερα και την δομή των μυθιστορημάτων και την μεταχείριση των λογοτεχνικών ειδών. Εδώ θα διακρίνουμε μια ειδοποιό διαφορά σε σχέση με άλλα μοντέρνα μυθιστορήματα. Σε αντίθεση με τον πλήρη θρυμματισμό της αφήγησης, εδώ επιβιώνει μια υποτυπώδης πλοκή, τα μυθιστορήματα έχουν ένα γρήγορο ρυθμό, η όποια ενδοσκόπηση με έναν παράταιρο τρόπο εφάπτεται με την εξέλιξη της πλοκής. Αν τα μεγάλα μοντέρνα μυθιστορήματα δίνουν μια αίσθηση βάθους, εδώ αντιθέτως προκρίνεται η προσκόλληση στην επιφάνεια και στη διάσταση του συγκεκριμένου.

Η διάσταση του συγκεκριμένου, η άμεση απόδοση του περιεχομένου της εμπειρίας μακριά -κατά το δυνατόν- από κάθε αφαίρεση, είναι η επιδίωξη του Gombrowicz, που τον κάνει δυσανεκτικό απέναντι σε κάθε φιλοσοφία, ακόμα και τη φαινομενολογική/υπαρξιστική. Με τα λόγια του ίδιου:

Να είσαι ένας συγκεκριμένος άνθρωπος [...] Να μην επιδιώκεις να αλλάξεις όλο τον κόσμο. Να ζεις μέσα στον κόσμο, αλλάζοντάς τον όσο το δυνατόν περισσότερο μέσα από την εμβέλεια της φύσης σου [...] Δε θέλω να ισχυρισθώ ότι η συλλογική και η αφαιρετική σκέψη, ότι η Ανθρωπότητα ως τέτοια, δεν είναι σημαντικές. Ωστόσο μια ορισμένη ισορροπία πρέπει να αποκατασταθεί. Η πιο μοντέρνα κατεύθυνση της σκέψης είναι αυτή που θα ανακαλύψει εκ νέου τον ατομικό άνθρωπο.

(Gombrowicz 2012, 110)

Το επίπεδο του διαπροσωπικού, που προκρίνει ο Gombrowicz, δεν σχετίζεται μονάχα με τη συνείδηση. Η διάσταση του συγκεκριμένου που αναζητείται, αφορά το σώμα, οι ιδέες είναι αδιαχώριστες από τις ενσαρκώσεις τους. Η σωματική διάσταση είναι πανταχού παρούσα στα μυθιστορήματά του. Η διάσταση του πόνου, σύμφωνα με τον Oklot, είναι αυτή που υπενθυμίζει διαρκώς την παρουσία του σώματος στα έργα του. Ο Oklot τον συνδέει με τον Schopenhauer, η φιλοσοφία του οποίου εστίασε στη σωματικότητα. Ωστόσο, και η Φαινομενολογία παρέχει μια τέτοια κατεύθυνση, την οποία ο Gombrowicz δείχνει να παραγνωρίζει (ή τουλάχιστον δεν την αναφέρει ρητά):

Οπότε, μέσα από τον πόνο στον Gombrowicz το απρόσκλητο διάτρητο σώμα εισάγεται στην οικία του ανθρώπινου, που δεν μπορεί πλέον να καταστεί αντικείμενο εποπτείας από το καρτεσιανό υποκείμενο [...] Και αυτός είναι ο λόγος που η κοσμοεικόνα του Schopenhauer ήταν τόσο ελκυστική για τον Gombrowicz, που ούτε χρειάστηκε να την εμπλουτίσει με τη φαινομενολογία του Martheau-Ponty, μια υποχρεωτική υποσημείωση για όποιον συγκεντρώνεται στην ερώτηση του σώματος στην τέχνη μετά τη δεκαετία του 1950.

(Oklot 2013, 116)

Ας περάσουμε τώρα σε μια σύντομη επισκόπηση τώρα των δύο μυθιστορημάτων του Gombrowicz που επιλέξαμε: τον *Κόσμο* (1960) και την *Πορνογραφία* (1965). Παρά τη μικρή τους χρονική απόσταση, είναι δύο έργα που γράφτηκαν περίπου σύγχρονα, κι όπου ολοκληρώθηκαν και τα δύο πριν ο Gombrowicz επιστρέψει από την Λατινική Αμερική στην Ευρώπη. Το ότι σε αντίθεση με τους άλλους τρεις συγγραφείς, εδώ θα εστιάσουμε σε δύο έργα, οφείλεται σε δύο λόγους. Αρχικά τα δύο έργα υπολείπονται σε έκταση αλλά και σε «φιλοδοξίες» έναντι των άλλων τριών. Κατά δεύτερον, λειτουργούν σε μεγάλο βαθμό συμπληρωματικά μεταξύ τους, συνηχούν και τα δύο τις ίδιες θεματικές, απλούστατα το κάθε ένα εστιάζει αλλού το ενδιαφέρον του περισσότερο (η *Πορνογραφία* στο ζήτημα της διυποκειμενικότητας και ο *Κόσμος* στο ζήτημα της σχέσης εαυτού και κόσμου). Εξετάζοντάς τα από κοινού (το ένα δεν αντιτίθεται στο άλλο) δίνουν μια πληρέστερη εικόνα της λογοτεχνικής φιλοσοφίας του Gombrowicz, την οποία θα μπορούσαμε να αντιπαραθέσουμε, έπειτα επιτυχέστερα με τα άλλα τρία μυθιστορήματα.

Η ιστορία της *Πορνογραφίας* εκτυλίσσεται στην μεταπολεμική Πολωνία, όπου οι δύο πρωταγωνιστές, ο ανώνυμος αφηγητής (ο ίδιος ο συγγραφέας) και ο φίλος του, ο Φρέντερικ, αντλούν χυδαία ικανοποίηση επιχειρώντας να επιβάλλουν ερωτική σχέση σε δύο παιδιά (Κάρολ και Χένια), τα οποία δεν νοιώθουν καμία ερωτική έλξη το ένα για το άλλο. Τελικά αυτό το ατέρμονο παιχνίδι νοηματικών επενδύσεων (διότι η ερωτική σχέση των νέων υφίσταται μόνο φαντασιακά στις συνειδήσεις των δύο πρωταγωνιστών) διακόπτεται απότομα από έναν φόνο ενός μέλους της πολωνικής αντίστασης. Ο ίδιος ο τίτλος του μυθιστορήματος αποδίδει την γκροτέσκα χρήση της γλώσσας εκ μέρους του Gombrowicz, που ήδη επισημάναμε, καθώς η περιγραφή σεξουαλικών πράξεων και καταστάσεων απουσιάζει πλήρως, αφήνοντας στη θέση της ένα ολόκληρο δίκτυο υπαινιγμών.

Εδώ αξίζει να δει κανείς αντιστικτικά την *Πορνογραφία* με το *Φερντυτούρκε*. Πρώτη διαφοροποίηση είναι η ύπαρξη ενός έτερου πρωταγωνιστή, ο οποίος, παρότι τα κίνητρα και ο

χαρακτήρας του είναι εν πολλοίς δυσδιάκριτα και ασαφή, ασκεί μεγάλη επιρροή στον αφηγητή της ιστορίας. Εδώ αναφορικά με την φιλοσοφία της μορφής του *Φερντυτούρκε*, προκύπτει μια διαφοροποίηση. Η σφαίρα του διαπροσωπικού στο *Φερντυτούρκε* αφορά τον πρωταγωνιστή από την μια, και όλους τους άλλους χαρακτήρες του βιβλίου από την άλλη, οι οποίοι προσπαθούν να τιθασεύσουν την ανωριμότητά του. Στην *Πορνογραφία* αντίθετα, η σχέση μεταξύ αφηγητή και Φρέντερικ αναδεικνύεται ως προεξάρχουσα και προνομιακή έναντι των άλλων σχέσεων. Η υπονόμευση της αυτοκυριαρχίας του πρωταγωνιστή συνοδεύεται από μια παράλληλη ενδυνάμωση της διαπροσωπικής επαφής, μεταμορφώνοντας έτσι την θεώρηση του Gombrowicz γύρω από τη διάσταση του διαπροσωπικού, από εικόνα καταδυνάστευσης σε απελευθερωτική εν δυνάμει σχέση.

Εδώ επίσης, πρωταγωνιστής δεν είναι ένας εκπρόσωπος της ανωριμότητας, αλλά ένας ώριμος μεσήλικας. Η ανωριμότητα, από υποκείμενο του μυθιστορήματος, μετατρέπεται σε αντικείμενο και έτσι αναδεικνύεται καλύτερα, όχι μόνο η μόνιμη επίδραση της ανωριμότητας στην ωριμότητα, αλλά και επιπλέον η σχετικοποίηση των δύο κατηγοριών, οι οποίες αδυνατούν να καθοριστούν αυστηρώς χρονολογικά. Το παράδοξο είναι ότι η ωριμότητα, δεν μπορεί να υπάρχει παρά ως ανεσταλμένη ανωριμότητα και απλώς αναζητεί τη συνάντηση με τον άλλο για να απελευθερώσει εκ νέου τη δυναμική της, αποβάλλοντας τις παγιωμένες της συνήθειες:

Είμαι άραγε ανώμαλος όταν ισχυρίζομαι ότι η φύση ενός αγοριού, τόσο συγκεκριμένη, τόσο διαφορετική στην έλλειψη πληρότητάς της, στην ανεπάρκεια, στην κατωτερότητα και στην παράξενη ελαφρότητά της, γίνεται απαραίτητη για την κατανόηση της φύσης ενός ενήλικα- και, επομένως, τη φύση του ενήλικου κόσμου μας; Είμαι άρρωστος όταν ισχυρίζομαι ότι στην ανθρωπότητα υπάρχει μια κρυφή συνεργασία μεταξύ των ηλικιών και των σταδίων ανάπτυξης, όπου προκύπτει ένα παιχνίδι αμοιβαίας σαγήνευσης, μαγέματος, βίας, χάρη στα οποία ένας «ενήλικας» δεν είναι ποτέ απολύτως «ενήλικας»;

(Gombrowicz 2012, 682)

Με τον τρόπο που η *Πορνογραφία* συνιστά μια παράδοση του ερωτικού μυθιστορήματος, ο *Κόσμος* είναι «παρωδία του αστυνομικού μυθιστορήματος» (Gomoti 1978, 128). Ο *Κόσμος* περισσότερο από κάθε άλλο μυθιστόρημα του Gombrowicz (το οποίο είναι και το πιο δύσκολο και «σκοτεινό») έχει μια καθολική διάσταση λειτουργώντας ως μια αλληγορία του Δυτικού Πολιτισμού. Εδώ βλέπουμε μια ομοιότητα με το *Μαγικό Βουνό*, καθώς το πραγματικό ιστορικό

συγκείμενο του μυθιστορήματος τίθεται εντός παρενθέσεων, για να μπορέσουν να εκδιπλωθούν όλες οι παράδοξες καταστάσεις που περιγράφει το μυθιστόρημα:

Το τελευταίο μυθιστόρημα του Witold Gombrowicz, ο *Κόσμος*, ένα ψυχαναγκαστικά ανησυχητικό φιλοσοφικό μυθιστόρημα [που] φοράει το πέπλο ενός καθημερινού μυστηρίου [...] Ενώ το *Φερντιντόρκε* εστιάζει, επιδοκίμαστικά και κριτικά, στον πολωνικό πολιτισμό, ο *Κόσμος* υφίσταται πέρα από τον πολιτισμικό κριτικισμό σε ένα αφηρημένο, ωστόσο παραδόξως γνώριμο τοπίο. Ο πόλεμος γίνεται αισθητός ως σουρεαλιστικά αισθητός στον *Κόσμο* παρά την απουσία αναφοράς σε αυτόν...

(Holmberg 2007, 145-6)

Ο *Κόσμος* περιγράφει την ιστορία δύο πολωνών φοιτητών, του Βίτολντ και του Φουξ, που ταξιδεύουν στα Καρπάθια Όρη για να περάσουν τις διακοπές τους στην εξοχή. Εκεί συναντούν ένα κρεμασμένο σπουργίτι και αμέσως το μυστήριο της προέλευσής του, τους κατακυριεύει. Ενώ βρίσκουν στέγη στο σπίτι μιας οικογένειας, το μυστήριο του σπουργιτιού σταδιακά αρχίζει να διαποτίζει τις σχέσεις τους με τη νέα οικογένεια, καθώς αναζητούν νέες συνδέσεις μεταξύ του σπουργιτιού και πολλαπλών ανομοιόμορφων αντικειμένων. Οι δύο χαρακτήρες λειτουργούν ως ντετέκτιβ ενός ανύπαρκτου μυστηρίου, και υποπίπτουν μέχρι και σε αποτρόπαιες πράξεις για να εξακολουθήσουν να εντοπίζουν συσχετίσεις ανάμεσα σε εντελώς τυχαία περιστατικά. Η προσπάθειά τους είναι εκ προοιμίου μάταιη, καθώς η κάθε προσπάθεια ανεύρεσης των όποιων συσχετίσεων διαρκώς αναστέλλεται από έναν κόσμο χαοτικό, ο οποίος είναι ανεπίδεκτος (πλήρους) συμβολοποίησης.

Μια πρώτη ανάγνωση της ιστορίας, θα οδηγούσε στο πόρισμα ότι το μυθιστόρημα συνιστά μια αλληγορία περί της αποτυχίας της γλώσσας, της συνείδησης, της αναπαράστασης να συλλάβουν το πραγματικό. Ωστόσο, ο Holmberg θα διακρίνει μια λεπτή διαφοροποίηση ανάμεσα στον Gombrowicz και σε έναν από τους μεγαλύτερους μεταμοντέρνους συγγραφείς, τον Thomas Pynchon που έγραψε ένα παρόμοιας μορφής μυθιστόρημα:

Ωστόσο, ενώ ο Pynchon αναζητά να χλευάσει αυτές τις ερμηνευτικές απόπειρες, ο Gombrowicz φαίνεται να επιθυμεί τις απαντήσεις τόσο πολύ όσο οι χαρακτήρες του ή οι αναγνώστες. Δεν πιστεύει ότι η εκφορά μιας ερώτησης είναι χάσιμο χρόνου, ωστόσο το να αναμένει κάποιος μια απάντηση ίσως να είναι.

(Holmberg 2007, 147)

Σε αυτή την τοποθέτηση φαίνεται η λεπτή διαφοροποίηση την οποία επιχειρήσαμε να επισημάνουμε (και την οποία ο ίδιος ο Gombrowicz αναγνωρίζει), που αφορά τελικώς τη διάθεση με την οποία αντιμετωπίζει κανείς την απώλεια των βεβαιοτήτων, εξαιτίας του συνεχιζόμενου και εντεινόμενου νεωτερικού εκσυγχρονισμού. Από τη μια έχουμε, όπως υποστηρίξαμε με βάση το σχήμα του Zima, μια μοντέρνα αμφιλογία και από την άλλη μια μεταμοντέρνα αδιαφορία. Οι Czerwinski και Karst, αναφερόμενοι στον *Κόσμο* -αλλά το ίδιο θα μπορούσε να ισχύει για την *Πορνογραφία*- σημειώνουν:

Υπάρχουν ενδείξεις για να υποστηρίξουν τον ισχυρισμό ότι ο Gombrowicz δε δημιούργησε έναν κόσμο μέσα από το χάος στο μυθιστόρημά του *Κόσμος*. Φαίνεται, μάλλον, ότι ο Gombrowicz, στο τελευταίο του μυθιστόρημα, κατασκεύασε ένα «χαοτικό κόσμο» μέσα από έναν κόσμο, του οποίου η τάξη, ή τουλάχιστον το όποιο ψήγμα αυτής, είχε κάποτε υπάρξει.

(Czerwinski & Karst 1978, 52)

Το Κουτσό

Ο Julio Cortazar είναι σίγουρα ένας από του μεγαλύτερους Λατινοαμερικάνους συγγραφείς του 20^{ου} αιώνα και όπως ισχυρίζεται ο Peter Standish: «Με την εξαίρεση του Jorge Luis Borges, του βετεράνου της λατινοαμερικάνικης γραμματείας του 20^{ου} αιώνα, είναι ο Αργεντίνος συγγραφέας που είχε την μεγαλύτερη επιρροή στην παγκόσμια λογοτεχνία» (Standish 2001, 1).

Όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο Cortazar, μαζί με τους Gabriel Garcia Marquez, Mario Vargas Llosa και Carlos Fuentes αποτελούν τους επιφανέστερους εκπροσώπους του αποκαλούμενου Latin American Boom, του λογοτεχνικού ρεύματος της δεκαετίας του 1960 που κατάφερε να αναβαθμίσει τη θέση της Λατινοαμερικάνικης λογοτεχνίας στον παγκόσμιο λογοτεχνικό χάρτη. Αναφερθήκαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο για το πως μπορούμε να προσεγγίσουμε το boom αναφορικά με το αν θα πρέπει να ορισθεί ως Μοντέρνο ή Μεταμοντέρνο λογοτεχνικό ρεύμα. Λαμβάνοντας υπόψιν τη διαφορά μεταξύ των σταδίων εκσυγχρονισμού των δύο πολιτισμών (Λατινοαμερικάνικου και Ευρωατλαντικού), υποστηρίξαμε ότι μάλλον θα ήταν πιο δόκιμο να ορίσουμε το Boom ως μοντέρνο, δίχως αυτό όμως να σημαίνει ότι προσλαμβάνει ακριβώς τα ίδια χαρακτηριστικά με τον ευρωπαϊκό Μοντερνισμό.

Ωστόσο, μέχρι τώρα, αντιμετωπίσαμε το Boom ως ένα ομοιογενές κίνημα, παραβλέποντας συνειδητά τις υπαρκτές και μεγάλες διαφορές μεταξύ των εκπροσώπων του κινήματος. Διαφορές που υφίσταντο προφανώς και μεταξύ των μεγάλων μοντερνιστών συγγραφέων. Ο Gerald Martin αναφορικά με τις επιρροές των συγγραφέων του Boom, και ευρύτερα του λατινοαμερικάνικου Μοντερνισμού, θα διακρίνει δύο κυρίαρχες επιρροές από τον δυτικό Μοντερνισμό, αυτές του Joyce και του Faulkner. Αρχικά, άμεσα προλαμβάνει τον όποιο κίνδυνο παρανόησης, και διευκρινίζει ότι προφανώς ο Faulkner έπεται του Joyce και επηρεάζεται από αυτόν, ωστόσο, υφίσταται πράγματι μια διαφορά μεταξύ τους. Ενώ η λογοτεχνία του Joyce εστιάζει στην αστική εμπειρία, ο Faulkner οικειοποιείται τις τζοϋσικές τεχνικές για να περιγράψει την εμπειρία της υπαίθρου.

Είναι προφανές ότι η ζωή στην ύπαιθρο είναι πιο οικεία σε μια ήπειρο που υπολείπεται έναντι της ευρωπαϊκής ανάπτυξης και αστικοποίησης. Η γραφή του Faulkner, ασκεί επομένως μεγαλύτερη γοητεία στους Λατινοαμερικανούς συγγραφείς. Εξού και ο «Μαγικός Ρεαλισμός», μια σύνθεση στην πραγματικότητα του φανταστικού όχι με το ρεαλιστικό στοιχείο, αλλά με την μοντέρνα

γραφής, η οποία επενδύεται με στοιχεία φανταστικού (ο Μαγικός Ρεαλισμός δε θα πρέπει να ταυτίζεται με το Boom). Σύμφωνα με τον Martin, από τους τέσσερις συγγραφείς ο Cortazar είναι εμφατικά «τζουϊσικός», σε αντίθεση με τους άλλους τρεις που τους κατατάσσει ως κληρονόμους της παράδοσης του Faulkner.

Η ροπή του Cortázar προς την λογοτεχνική περιγραφή της αστικής εμπειρίας (και άρα εγγύτερα στο τζουϊσικό μοντέλο κατά Martin και σε απόσταση από το φωκνερικό μοντέλο που αφορά την εμπειρία της υπαίθρου), εκ πρώτης όψης παράταιρη για έναν Λατινοαμερικάνο συγγραφέα, εξηγείται από την παιδεία του και τις λογοτεχνικές του προτιμήσεις. Γόνος μεσοαστικής οικογένειας (ο πατέρας του ήταν διπλωμάτης και η μητέρα του ήταν ιδιαίτερα βιβλιόφιλη και πολύγλωσση και τον εισήγαγε από μικρό στη λογοτεχνία), ο Cortazar απέκτησε μια κοσμοπολιτική παιδεία, που υπερέβαινε τα στεγανά της αργεντίνικης κουλτούρας. Είναι χαρακτηριστικό ότι η βιβλιοθήκη του περιλάμβανε στην πλειοψηφία γαλλόφωνα και αγγλόφωνα μυθιστορήματα και όχι ισπανόφωνα (Stavans 1996, 292). Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Luis Harss:

Κανένας δεν είχε ισχυρότερο δέσιμο με τον τόπο του από τον Cortazar. Αλλά πνευματικά έζησε πέρα από αυτόν, σε ένα ευρύτερο πλαίσιο. Υπήρχε ένα μόνιμο αίσθημα αγωνίας στην εσωτερική του σχέση μεταξύ των πνευματικών του προτιμήσεων και των φυσικών του ριζών [...] Ο Cortazar πάντοτε κατάφερε να υψώνεται με άνεση πάνω από τη στενότητα της πολιτισμικής μας στάσης. Όπως ο Borges, ήταν πάντοτε κατά κάποιον τρόπο σαν φύσει εκπατρισμένος.

(Harss 1966, 108)

Πολλοί σχολιαστές (Harss, Stavans) έχουν αναφερθεί στην επιρροή που άσκησε το έργο του Borges στον Cortazar. Ωστόσο αυτή η σχέση επιρροής είναι στην πραγματικότητα μια διαλογική σχέση που αμφιρρέπει μεταξύ της αποδοχής και της απόρριψης του μπορχεσιανού έργου. Παρά το ότι ακριβώς όπως ο Borges έτσι και ο Cortazar έχει κατηγορηθεί για «διανοουμενισμό» (*intellectualism*), και μαζί με το γεγονός ότι και οι δύο είναι «ευρωκεντρικοί» συγγραφείς που προσπαθούν να αποπονηθούν τις πολιτισμικές τους ρίζες, ο Cortazar εξεγείρεται απέναντι στην υψηλή αφαίρεση που χαρακτηρίζει την μπορχεσική γραφή. Όπως σημειώνει η Jean Franco:

Αναφορικά με αυτό, η γραφή του προσφέρει μια διδακτική αντίθεση σε σχέση με αυτή του Borges. Διότι φαίνεται ότι τα έργα του Cortazar παρουσιάζουν ηθελημένα αυτό που ο Borges απέκλεισε, στο ενδιαφέρον του να αποστασιοποιηθεί πλήρως μαζί με τον αναγνώστη του από την καθημερινή ζωή. Οι μυθοπλασίες του Borges αποτελούν μηχανές αποδόμησης των οικείων αναφορικών πλαισίων. Δημιουργούν μια ριζική αβειαιότητα στον

αναγνώστη, μια αβεβαιότητα που δεν μπορεί να μεταφρασθεί σε κοινωνική πρακτική παρά μόνο σε *ασκητισμό*, δηλαδή κινούνται «όχι προς ένα μοίρασμα-με-άλλους ... αλλά προς ένα είναι-προς-εαυτόν».

(Franco 2006, 108)

Με άλλα λόγια, ο Cortazar αντιτίθεται -εν μέρει- στον ελιτισμό και στον αισθητισμό που εκπροσωπεί εμφατικά ο Borges. Ωστόσο αποτίει παράλληλα και φόρο τιμής, διότι ο Borges:

Έκανε όλο τον κόσμο, πάνω από όλα το παρελθόν, διαθέσιμο ως ένα είδος τεράστιου κλασσικού πολιτισμού και έκανε συνεπώς την Λατινοαμερικάνικη αντίληψη -την τελευταία, και με αυτή την έννοια, καταληκτική Δυτική αντίληψη- ένα, όλως παραδόξως, προνομιακό εργαλείο σχετικά με αυτό που πολλοί αισθάνονται ότι είναι το λυκόφως του πολιτισμού, δηλαδή η ολοκλήρωση της Νεωτερικότητας... Σχετικά με αυτό, έδωσε ένα προκαταβολικό σχέδιασμα της προφητείας του Carpentier ότι η Λατινική Αμερική προορίζεται να διαδραματίσει έναν πολύ ειδικό ρόλο στο μέλλον της ανθρωπότητας...

(Martin 1989, 165-166)

Ο Borges αναπόδραστα δεν μπορεί να αποποιηθεί πλήρως την καταγωγή του. Το αποτέλεσμα είναι -προς όφελος του Cortazar και των άλλων μεταγενέστερων διαδόχων του- ότι εισάγει την Λατινοαμερικανική λογοτεχνία στον παγκόσμιο λογοτεχνικό χάρτη και προοιωνίζει το λογοτεχνικό συμβάν⁹⁹ -Boom- της δεκαετίας του 1960 που θα την εδραιώσει ως έναν λογοτεχνικό αστερισμό της περιφέρειας. Αυτή η ανάδειξη της λατινοαμερικανικής λογοτεχνίας, που υπήρξε, σύμφωνα με τη Pascal Casanova, σχετικά αυτόνομη από την εκσυγχρονιστική υστέρηση της Λατινοαμερικάνικης ηπείρου, αποτέλεσε ένα οιονεί αντίβαρο απέναντι στην αμερικανική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία.

Ο Cortazar ολοκληρώνει την μπορχεσική κληρονομιά, με την έκδοση του *Κουτσού* το 1963, όπου όπως σημειώνει ο Ian Stavans, αποτελεί μαζί με τα *Εκατό Χρόνια Μοναξιάς* του Gabriel Garcia Marquez, το πιο σημαντικό Λατινοαμερικάνικο μυθιστόρημα του 20^{ου} αιώνα (Stavans 1996, 288). Κανείς δεν μπορεί να αναλύσει αυτό το μυθιστόρημα, αν δεν συνυπολάβει τις συνθήκες, εντός των οποίων, γράφτηκε. Τη συνθήκη της εξορίας δηλαδή, που, όπως και με την περίπτωση του

⁹⁹ Αναφερθήκαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο στη σπουδαιότητα του μπορχεσιανού έργου την οποία επισήμανε ο John Barth. Ο Martin συγκεκριμενοποιώντας αυτή την άποψη θα παρατηρήσει ότι «Ένα ολόκληρο κομμάτι της λογοτεχνίας του 20^{ου} αιώνα από τους Kafka, Pirandello, Unamuno στους Calvino, Kundera και Eco (δίχως να αναφέρω τους Cortazar και Marquez) βγάζει αυτό το ενοποιημένο νόημα χάρη στο νόημα που η οπτική γωνία του Borges αναδρομικά απονέμει σε αυτούς τους συγγραφείς» (Martin 1989, 165).

Gombrowicz, ήταν καθοριστική για τη διαμόρφωση της συγγραφικής ταυτότητας του Cortazar. Μετακόμισε στο Παρίσι το 1951 και διέμεινε εκεί έως και το τέλος της ζωής του.

Όπως και πολλοί άλλοι συγγραφείς, ο Cortazar επέλεξε τον δρόμο της εξορίας, αλλά σε αντίθεση με την πλειοψηφία αυτών, δεν ήταν απολύτως εξαναγκασμένος από λόγους πολιτικής και οικονομικής φύσεως, αφού η εξορία του ήταν ηθελημένη. Το πολιτισμικό περιβάλλον του Παρισιού διεύρυνε έτι περαιτέρω την ευρωπαϊκή παιδεία που είχε αποκτήσει ήδη πριν μεταναστεύσει στη Γαλλία. Η εξορία δεν συνεπάγεται και αποποίηση της λατινοαμερικανικής πολιτιστικής κληρονομιάς. Σε κατηγορίες που του απευθύνθηκαν για προδοσία και απόδραση από τα προβλήματα της χώρας του, απάντησε ότι «το να βρίσκεται μακριά του επέτρεψε να δει την πατρίδα του από μια καινούρια οπτική, ενίσχυσε αυτή την αντίληψη με ένα τρόπο που δε θα ήταν δυνατός αν παρέμενε στην χώρα του» (Standish 2001, 6).

Η διαμονή στο Παρίσι τον έφερε σε επαφή με καλλιτεχνικά κινήματα και ιδεολογικά ρεύματα τα οποία άφησαν το στίγμα τους στη γραφή του. Το ότι γράφει μεταπολεμικά, σημαίνει ότι έχει διαθέσιμη προς οικειοποίηση όλη την μοντέρνα παράδοση η οποία έχει πλέον σχεδόν ολοκληρωθεί. Η εξομοίωση του Cortazar με τον Joyce από τον Martin, είναι περισσότερο συμβολική παρά κυριολεκτική καθώς, όπως ο ίδιος τονίζει, ο Cortazar ιδιοποιείται ιδέες και τεχνικές, οι οποίες δεν ήταν διαθέσιμες την εποχή του Joyce: «Υπάρχουν πολλές χειροπιαστές επιρροές από τον Joyce [...] Την ίδια στιγμή το έργο του Cortazar ανακαλεί σουρεαλιστικές επιρροές οι οποίες δεν είναι παρούσες στον Joyce και υπαρξιστικούς προβληματισμούς που αναδύθηκαν μετά από αυτόν» (Martin 1989, 200). Μια άλλη μεγάλη επιρροή, καθοριστική για όλη τη δόμηση του *Κουτσού*, είναι η αγάπη του Cortazar για την Jazz, η οποία επιπροσθέτως αποδεικνύει και την γοητεία που του ασκεί η «δημοφιλής» (*popular*) μουσική, μη όντας απόλυτα προσηλωμένος μόνο στην «υψηλή» τέχνη.

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο που χρήζει επισήμανσης, αφορά τις απόψεις του Cortazar περί λογοτεχνικότητας. Παρότι ο ίδιος δεν είναι θεωρητικός της λογοτεχνίας και πόρρω απέχει από το να αξιώνει έναν τέτοιο ρόλο, οι τοποθετήσεις του γύρω από τα ζητήματα της λογοτεχνικότητας και της ερμηνείας είναι εξόχως διαφωτιστικές και συνηχούν τις θέσεις που υποστηρίξαμε στο πρώτο κεφάλαιο. Σε μια σειρά από διαλέξεις γύρω από τη λογοτεχνία, που παραχώρησε στο πανεπιστήμιο του Berkeley, εκθέτει τις απόψεις του. Στην έναρξη της ομιλίας του σπεύδει να

διασαφηνίσει άμεσα ότι η αντίληψη που έχει για τη λογοτεχνία δεν είναι αυτή ενός κλειστού αισθητικού όλου:

Προσωπικά δε θα βρισκόμουν εδώ σήμερα αν έπρεπε να περιορίσω τον εαυτό μου στο να συζητάω τα κείμενα ως απομονωμένες οντότητες, γεννημένες αποκλειστικά μέσα από την όμορφη εμπειρία της καλλιτεχνικής δημιουργίας [...] διότι η λογοτεχνία είναι πολύπλευρο διαμάντι και κάθε όψη της αναπαριστά μια στιγμή, ένα φάσμα του φωτός της πραγματικότητας -εσωτερικό ή εξωτερικό, φυσικό ή πνευματικό, πολιτικό ή ψυχολογικό.

(Cortazar 2017, 260)

Το ότι αμφισβητεί την έννοια της λογοτεχνικότητας, δεν μπορεί παρά να συνεπιφέρει και την υπομόνευση και της προθεσιακής ερμηνευτικής προσέγγισης (τουλάχιστον σε δηλωτικό επίπεδο, διότι, όπως θα δούμε στη συνέχεια, στο *Κουτσό* υπονομεύει αυτή του την εξαγγελία). Στην ίδια κατεύθυνση με τη σύγχρονή του θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης, θα διακηρύξει την αυτονομία του αναγνώστη, ο οποίος δεν υποχρεούται και δεν οφείλει να αποζητά την ερμηνευτική ανάσυρση της συγγραφικής πρόθεσης (Cortazar 2017, 262).

Αλλά σε αυτή τη διάλεξη δεν θα σταματήσει εκεί. Αποσαφηνίζει ότι η μεταστροφή του ερμηνευτικού βλέμματος από τον συγγραφέα στην απόλαυση του κειμένου, δεν είναι η μόνη δυνατότητα. Αντιθέτως, υπάρχουν αναγνώστες που ψάχνουν να βρουν σε ένα λογοτεχνικό κείμενο ίχνη αυτού που οι θιασώτες της αισθητικής αυτονομίας διατείνονται ότι το εκάστοτε κείμενο πεισματικά αποκλείει:

[...] είναι επίσης προφανές ότι υπάρχουν όλο και περισσότεροι αναγνώστες για τους οποίους ένα λογοτεχνικό έργο συνεχίζει να είναι όχι μόνο ένα αισθητικό γεγονός αυτάρκες ως προς τον εαυτό του [...] γι' αυτούς τους αναγνώστες, τα βιβλία που γράφουμε είναι πάντοτε λογοτεχνία, αλλά είναι επίσης *suus generis* αναπαραστάσεις της ιστορίας.

(Cortazar 2017, 262-263)

Αν όμως, όπως επικυρώνει ο Cortazar, νομιμοποιούμαστε να αντιμετωπίσουμε το *Κουτσό* ως ιστορικό τεκμήριο, με ποιον τρόπο οφείλουμε να το κάνουμε; Ως καθρέπτη της εποχής του, από την οποία μας χωρίζει μια μεγάλη απόσταση σε κάθε επίπεδο ή υπάρχουν και άλλες εναλλακτικές επιλογές; Μια ενδιαφέρουσα οπτική για την ιστορική σημασία του *Κουτσού* όσον αφορά εμάς

σήμερα (και κατ' επέκταση και των μυθιστορημάτων του Gombrowicz), προσφέρει η αναγνωστική πρόταση του Gavin Arnall. Ο Arnall υποστηρίζει ότι οφείλουμε να κάνουμε μια διάκριση μεταξύ «νοσταλγικής» (*nostalgic*) και «λυτρωτικής» (*redemptive*) ανάγνωσης. Η νοσταλγική ανάγνωση θεωρεί εκ των προτέρων δεδομένη τη χρονική απόσταση μεταξύ ιστορικών συμφοραζομένων (δεκαετία του 1960) και ερμηνείας (σήμερα). Αντιθέτως, η λυτρωτική ανάγνωση δεν συλλαμβάνει τον χρόνο ομογενοποιημένα, αλλά πολυεπίπεδα. Ήδη μιλήσαμε για την δεκαετία του 1960, ως μία ιστορική περίοδο με σημαντικές συνέπειες εκτός όλων των άλλων πεδίων και για τη λογοτεχνία. Υπ' αυτό το πρίσμα το *Κουτσό* (αλλά και η *Πορνογραφία* ή ο *Κόσμος*) αντανακλούν ταυτόχρονα την ολοκλήρωση μιας χρονικής περιόδου αλλά και την έναρξη μιας νέας που ακόμα μας αφορά¹⁰⁰, επικοινωνώντας με το σήμερα μέσα από μια σχέση, ταυτοχρόνως, απόστασης και εγγύτητας:

[...] το *Κουτσό* παρουσιάζει τον εαυτό του ως ένα μυθιστόρημα που δεν ενοικεί άνετα στον επιφανειακό χρόνο των ημερών του, αλλά διαμορφώνει έναν οριακό χρόνο που συμβαδίζει καλύτερα με άλλους χρόνους σχετιζόμενους με άλλες περιόδους [...] Αυτό δεν σημαίνει, προφανώς, ότι το βιβλίο δεν πρέπει να συσχετισθεί με τη δεκαετία του '60. Μάλλον η δεκαετία του 1960 πρέπει να συλληφθεί διαφορετικά, όχι πλέον ως μια καθορισμένη στιγμή στον απόλυτο ιστορικό χρόνο αλλά ως το όνομα μια χρονικής συνάντησης, μια περίοδος που ορίζεται από την «πληθυντική χρονικότητά της».

(Arnall 2019, 378)

Πέραν της ιστορικότητας, είναι εμφανές, όχι μόνο στο *Κουτσό*, ότι τα έργα του Cortazar επεξεργάζονται φιλοσοφικά ζητήματα. Ο ίδιος αναφερόμενος στο *Κουτσό*, θα παραδεχθεί αυτή τη φιλοσοφική διάσταση των έργων του, έχοντας ταυτόχρονα επίγνωση ότι Φιλοσοφία και Λογοτεχνία αποτελούν διακριτά πεδία, χωρίς όμως να είναι απολύτως μη αναγώγιμα το ένα στο άλλο. Ο παρακάτω σχεδιασμός παρείσδυσης της φιλοσοφίας στο έργο του, θυμίζει τις θέσεις περί μιας φιλοσοφίας των λογοτεχνών που προτείνουν οι Macherey και Sabot, αλλά εδώ εκφέρεται με διστακτικότητα και μετριοπάθεια:

Επιχείρησα να σας δείξω πως ο πρωταγωνιστής και οι άλλοι χαρακτήρες, τουλάχιστον κάποιοι από αυτούς, είναι άνθρωποι που σκέφτονται βαθιά για προσωπικά ζητήματα, τα οποία αγγίζουν την οντολογία και τη μεταφυσική. Προβλήματα της ανθρώπινης φύσης, της ανθρώπινης μοίρας, του νοήματος της ζωής, άλλα

¹⁰⁰ Με τον τρόπο που ακόμα, ενδεχομένως μας αφορά η εποχή του Mann και οι συνδηλώσεις της, όπως συμπεραίνει κανείς εξετάζοντας το αναζωογονημένο ενδιαφέρον για τον Μοντερνισμό και την κληρονομιά του (*new modernisms*).

ανήκουν στη σφαίρα της φιλοσοφίας, και στο βιβλίο μου αντιμετωπίζονται με έναν πολύ «ερασιτεχνικό» τρόπο -διότι δεν είμαι με τίποτα φιλόσοφος και οι χαρακτήρες μου είναι ακόμα λιγότερο- πολύ υπαρξιακά, βασισμένα εξ ολοκλήρου σε προσωπικές απόψεις και βιώματα.

(Cortazar 2017, 195)

Αφού παραθέσαμε τις απόψεις του Cortazar περί λογοτεχνίας, επερχόμαστε στο *Κουτσό*. Ήδη ακροθιγώς αναφερθήκαμε στη σπουδαιότητά του, όχι μόνο για την αργεντινική λογοτεχνία αλλά και ευρύτερα, για την λατινοαμερικανική και Παγκόσμια λογοτεχνία. Πριν εγκύψουμε στο έργο, οφείλουμε να απαντήσουμε σε ένα προκαταρκτικό ερώτημα: Ποια θέση κατέχει το *Κουτσό* στη λογοτεχνική παραγωγή του Cortazar; Είναι απόλυτα αντιπροσωπευτικό της γραφής του ώστε μαζί με τα άλλα έργα του να συνθέτει ένα ομοιογενές όλο ή, αντιθέτως, το σύνολο του έργου του είναι απολύτως ετερογενές και μη αναγώγιμο σε οποιαδήποτε ολοποιητική ανάγνωση, δηλαδή έχουμε να κάνουμε με πολλούς Cortazar;

Η πληθώρα μελετών πάνω στο έργο του δείχνει να προκρίνει τη δεύτερη λύση, κάτι που και ο ίδιος, όπως είδαμε, ενθαρρύνει. Δηλαδή ο θεατής να μην αντικρίζει το έργο του μονοφωνικά, αλλά να το ιδιοποιείται, προβαίνοντας σε ερμηνείες που είναι συμπληρωματικές του λογοτεχνικού έργου, «ολοκληρώνοντάς» το.

Μια θεμελιακή διάκριση που σίγουρα πρέπει να γίνει, είναι μεταξύ του Cortazar ως συγγραφέα διηγημάτων και του μυθιστοριογράφου Cortazar. Αν και το *Κουτσό* συνιστά, ομολογουμένως, το αριστούργημά του, κατά τα άλλα ο Cortazar είναι περισσότερο γνωστός για τις συλλογές διηγημάτων του. Σε αυτή τη διάκριση αντανακλάται και η μη ταύτιση μεταξύ Μαγικού Ρεαλισμού και λατινοαμερικάνικου Boom που προαναφέραμε. Τα διηγήματα του Cortazar προσφέρονται ως δείγματα Μαγικού Ρεαλισμού, συμπλέκουν δηλαδή το φανταστικό με το ρεαλιστικό στοιχείο. Αντιθέτως, σε ό,τι αφορά το *Κουτσό*, απουσιάζει το «μαγικό» στοιχείο με τον τρόπο που το συναντούμε σε συγγραφείς όπως οι Asturias, Marquez και Rulfo. Μια επιπλέον διαφορά συνίσταται στη επίγνωση του Cortazar για τις διαφορετικές δυνατότητες που προσφέρει το κάθε μέσο. Όπως τονίζει η Lois Parkinson Zamora: «Ο Cortazar ισχυρίζεται ότι το διήγημα εκκινεί από την έννοια του ορίου, ενώ το μυθιστόρημα είναι μια ανοιχτή τάξη και φαίνεται ικανό για μια απροσδιόριστη επέκταση» (Zamora 1981, 57).

Αναγνωρίζοντας λοιπόν την «απεριόριστη» δυνατότητα που του προσφέρει το μυθιστόρημα, ο Cortazar φιλοδοξεί με το *Κουτσό*, όχι απλά να συγγράψει ένα απλό μυθιστόρημα, αλλά αυτό να συνιστά ιστορική παραβολή της εποχής του και αντανάκλαση των φιλοσοφικών και ηθικών ζητημάτων που την ταλανίζουν. Αυτή η στόχευση θυμίζει αρκετά τις επιδιώξεις του Mann στο *Μαγικό Βουνό* και ο Cortazar, πράγματι πιστοποιεί ο ίδιος αυτή την ενθύμηση:

Όταν έγραφα το βιβλίο [...] συχνά σκεφτόμουν ένα βιβλίο που διαβαζόταν ευρέως κατά τις δεκαετίες του 1930 και του 1940, ένα βιβλίο με εντελώς διαφορετική στάση, που με τον τρόπο του ήταν ένα αριστούργημα. Μιλάω για το *Μαγικό Βουνό* του Thomas Mann, ένα θεμελιωδώς φιλοσοφικό και στοχαστικό βιβλίο, στο οποίο οι χαρακτήρες [...] λογομαχούν και συζητούν για τα προβλήματα της εποχής και ψάχνουν να βρουν λύσεις.

(Cortazar 2017, 190-1)

Ωστόσο οι εποχές έχουν αλλάξει, και ο Cortazar αναλαμβάνει ένα εγχείρημα το οποίο κατά την περίοδο της συγγραφής του -1960- δεν μπορεί να τεθεί με τους ίδιους όρους όπως 40 χρόνια νωρίτερα. Τα ιστορικά δεδομένα είναι διαφορετικά, και εάν στον Mann επιβιώνει προσώρας μια ελπίδα για την αναζήτηση απαντήσεων, στην εποχή του Cortazar αυτή η αναζήτηση απάντησης είναι σχεδόν μάταιη, αλλά όχι και η αναζήτηση ως αυταξία. Οπότε ο Cortazar θα συνεχίσει:

Η αλήθεια είναι ότι στο *Μαγικό Βουνό*, [οι χαρακτήρες] διαρκώς αναζητούν απαντήσεις, στην περίπτωση του *Κουτσού*, ούτε ο Ολιβέιρα ούτε ο συγγραφέας του Ολιβέιρα ζητούσαν απαντήσεις, αντιθέτως και οι δύο είχαν μια τάση να θέτουν ερωτήματα. Το *Κουτσό* είναι ένα βιβλίο ερωτήσεων...

(Cortazar 2017, 191)

Πρωτού ωστόσο εστιάσουμε στο θεματικό περιεχόμενο, το οποίο αναδεικνύει μια μακρινή σχέση συγγένειας μεταξύ *Κουτσού* και *Μαγικού Βουνού*, θα εξετάσουμε αρχικά τη μορφή του μυθιστορήματος, διότι αυτό είναι το επίπεδο στο οποίο αποτυπώνεται εμβληματικά η πρωτοτυπία και η ριζοσπαστικότητα του *Κουτσού*. Εδώ θα εντοπίσει κανείς χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας, τα οποία διακρίνουν το *Κουτσό* από τους Μοντέρνους προκατόχους του.

Σίγουρα, ακολουθώντας την προτροπή εξομοίωσης του Gerald Martin, αν κανείς προχωρήσει σε μια σύγκριση μεταξύ του *Οδυσσέα* του Joyce και του *Κουτσού*, θα διαπιστώσει γρήγορα, ότι η

γραφή του *Οδυσσέα* είναι πιο πυκνή, ετερογενής, περίπλοκη και πειραματική. Το *Κουτσό* σαφώς υπολείπεται σε αυτό το επίπεδο και το αποτέλεσμα είναι ότι είναι ένα μυθιστόρημα πιο προσιτό στον αναγνώστη. Ωστόσο, ό,τι χάνει σε επίπεδο γραφής, το κερδίζει σε επίπεδο δόμησης του μυθιστορήματος.

Στο σημείο αυτό, είναι που διαφαίνεται ίσως περισσότερο η αγάπη του Cortazar για τη Jazz. Όπως μέρος της Jazz αναζητά την ελεύθερη φόρμα, η οποία απαλλάσσεται κατά το δυνατόν από τους περιορισμούς που θέτει η αρμονία στην εκδίπλωση του ρυθμού, έτσι και ο στόχος του Cortazar είναι να αφηγήσει τη σύμβαση για μια προοδευτική και γραμμική εξέλιξη της πλοκής, συνθέτοντας ένα οιονεί αντι-μυθιστόρημα, το οποίο θα εκδιπλώνεται με ένα ασυνεχή και αποσπασματικό ρυθμό.

Για να επιτύχει την αποδόμηση της πλοκής, ο Cortazar θα συνθέσει το *Κουτσό* ως ένα μυθιστόρημα μεταμυθοπλασίας. Εδώ είναι που το *Κουτσό* παρουσιάζει τη μεγαλύτερη συγγένεια με τη μεταμοντέρνα λογοτεχνία, καθώς χρησιμοποιεί, όπως τονίσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, το πλέον χαρακτηριστικό μεταμοντέρνο τέχνασμα, δηλαδή το να καταστήσει διάφανες τις μυθιστορηματικές μυθοπλαστικές συμβάσεις αναδεικνύοντας τον τεχνητό τους χαρακτήρα, σε βάρος της ψευδαίσθησης αληθοφάνειας. Ωστόσο, το συνηθισμένο μεταμοντέρνο μοτίβο είναι η συνεχής υπόμνηση του συγγραφέα ή του πρωταγωνιστή κατά τη διάρκεια της αφήγησης, ότι αυτό που διαβάζει είναι ένα μυθιστόρημα. Αντίθετα, στο *Κουτσό*, κατά τη διάρκεια της αφήγησης ποτέ ο συγγραφέας-αφηγητής ή ο Ολιβέιρα που είναι ο πρωταγωνιστής, δεν στρέφουν την προσοχή του αναγνώστη στην ίδια τη διαδικασία της αφήγησης. Ακριβώς το αντίθετο, δείχνουν να λειτουργούν κάτω από ένα «παραδοσιακό», μη μεταμυθοπλαστικό πλαίσιο (όπως λειτουργεί η πλειονότητα όχι μόνο του ρεαλιστικού αλλά και του μοντέρνου μυθιστορήματος).

Η μεταμυθοπλασία εντοπίζεται στη δομή και αφορά μόνο αυτή. Το *Κουτσό* εκκινεί με έναν πίνακα προτεινόμενων χρήσεων, όπου ο Cortazar ανακοινώνει στον αναγνώστη ότι το *Κουτσό* μπορεί να αναγνωσθεί με δύο διακριτούς τρόπους, αν και δεν αποκλείει ότι και άλλοι τρόποι ανάγνωσης του μυθιστορήματος μπορεί να είναι δυνατοί. Το *Κουτσό* αποτελείται από τρία μέρη, τα δύο αφορούν την κύρια πλοκή του μυθιστορήματος που εκτυλίσσεται αρχικά στο Παρίσι και έπειτα στο Μπουένος Άιρες, αλλά υπάρχει και ένα τρίτο μέρος, το οποίο περιέχει διαφόρων ειδών παραθέματα, παραλειπόμενα της κυρίαρχης πλοκής και θραύσματα μιας υπο-ιστορίας η οποία

λειτουργεί συμπληρωματικά στην κυρίαρχη αφήγηση. Η πρώτη δυνατή ανάγνωση που προτείνει είναι να διαβαστεί το μυθιστόρημα γραμμικά, από το πρώτο στο δεύτερο μέρος παραλείποντας εντελώς το τρίτο μέρος, ενώ η δεύτερη ανάγνωση συνιστά μια ασυνεχή ακολουθία -η οποία έχει ορισθεί από τον ίδιο τον Cortazar- και οδηγεί σε ένα συνεχές πηγαινέλα όπου η πλοκή διακόπτεται επανειλημμένα μέσω συνεχών επισκέψεων σε επιμέρους κεφάλαια του τρίτου μέρους του μυθιστορήματος. Αποτέλεσμα; Η επιβράδυνση και ο απόλυτος θρυμματισμός της πλοκής. Όπως τονίζει η Lois Parkinson Zamora, ο τίτλος του μυθιστορήματος εκτελεί μια διπλή λειτουργία, λειτουργία, τόσο μεταφορική όσο και μετωνυμική (1981, 63), μεταφορική αναφορικά με τη θεματική σκόπευση, και μετωνυμική αναφορικά με τη δόμηση του μυθιστορήματος. Πριν λοιπόν εξετάσουμε τις συνδηλώσεις του *Κουτσό* ως μεταφοράς, ας δούμε σε τι συνίσταται το *Κουτσό* ως φορμαλιστική μετωνυμία:

Η δομή προχωρά μπροστά και μετά οπισθοχωρεί, η χρονική εξέλιξη μετατρέπεται σε λειτουργία χωρικής σχέσης: το μυθιστόρημα, όπως το παιχνίδι του κουτσού, δεν έχει τέλος, κινούμενο μπρος και πίσω στο χώρο. Η θεμελιώδης αρχή της αφήγησης εγκαταλείπεται, διότι η αφήγηση προϋποθέτει αναγκαστικά ένα γραμμικό σχήμα, προχωράει από το εναρκτήριο σημείο προς το τέλος της. Εδώ, η μετωνυμική δομή στοχεύει στο να σκιαγραφήσει, μέσω του ατελούς κλεισίματος, ένα κόσμο παρακείμενο με αυτόν του αναγνώστη.

(Zamora 1981, 63)

Το μυθιστόρημα λοιπόν μπορεί να αναγνωσθεί με δύο διαφορετικούς τρόπους. Ο πρώτος αφορά την παραδοσιακή γραμμική ανάγνωση η οποία σχετίζεται με έναν παθητικό αναγνώστη, όπως τονίζει ο ίδιος ο Cortazar. Από την άλλη πλευρά, ο δεύτερος, ριζωμένος σε μια ασυνεχή αφήγηση και ανάγνωση, αφορά έναν άλλο τύπο ενεργητικού αναγνώστη, ο οποίος απελευθερωμένος από την κυριαρχία της γραμμικότητας, είναι ελεύθερος να συμβάλει ενεργά στην νοηματοδότηση του μυθιστορήματος. Συνειδητά, όπως ήδη αναφέραμε πιο πάνω αναφορικά με τη φιλοσοφία της λογοτεχνίας, όπως την εκθέτει ο Cortazar, το *Κουτσό* (της δεύτερης ανάγνωσης ή, ακόμα καλύτερα, της επιλογής ανάμεσα σε δύο ή περισσότερες αναγνώσεις) είναι ένα μυθιστόρημα που λειτουργεί σε βάρος του ίδιου του συγγραφέα, καθώς προσκαλεί τον αναγνώστη να συμμετάσχει ενεργά στην κατασκευή και συγκρότηση του μυθιστορηματικού νοήματος. Ο ίδιος αναφέρει ρητά ότι η συμμετοχή του αναγνώστη αφορά τον ένα από τους τρεις στόχους που έθεσε με τη συγγραφή του μυθιστορήματος:

Το τρίτο επίπεδο του *Κουτσού* αφορά στον αναγνώστη, και από εκεί προέρχεται η ιδέα που αποκαλείται στο βιβλίο «ο συνεργός αναγνώστης». Ο συγγραφέας του *Κουτσού* είναι ένας συγγραφέας που αναζητά αναγνώστες ως συνεργούς. Δεν αναζητά παθητικούς αναγνώστες, δεν θέλει αναγνώστες που διαβάζουν το βιβλίο και το βρίσκουν καλό ή κακό, που η κριτικής τους αποτίμηση δεν πηγαίνει πολύ βαθιά και περιορίζεται στο να απολαμβάνουν ό,τι το βιβλίο έχει να προσφέρει...

(Cortazar 2017, 201-202)

Όλη αυτή η θεωρία περί ενεργού αναγνώστη του Cortazar, φαίνεται να βρίσκεται ιδιαίτερος κοντά στη Θεωρία της Πρόσληψης, καθώς και της φιλοσοφικής Ερμηνευτικής ως προς τις εξαγγελίες τους υπέρ του αναγνώστη. Μάλιστα, επειδή ο χρόνος έκδοσης του βιβλίου προηγείται χρονικά της Θεωρίας της Πρόσληψης, ο Peter Standish, βλέπει το *Κουτσό* ως προ οικονομία αυτών των θεωριών: «ο Cortazar το τόνισε αυτό με παρόμοιους όρους σε μια από τις συνεντεύξεις του, πολύ πριν την εποχή όπου οι θεωρίες της αναγνωστικής ανταπόκρισης έγιναν μόδα...» (Standish 2001, 100).

Ωστόσο, η ελευθερία που αποδίδει ο Cortazar στον αναγνώστη δεν είναι στην πραγματικότητα τόσο μεγάλη. Ο ίδιος, προκρίνοντας εμφανώς τη δεύτερη ανάγνωση έναντι της πρώτης, δείχνει να θέτει περιορισμούς στον αναγνώστη, «εξαναγκάζοντάς» τον να επιλέξει τον τρόπο ανάγνωσης που αυτός θεωρεί ως τον πιο ενδεδειγμένο. Τούτο δεν σημαίνει όμως ότι η υποτιθέμενη απόλυτη ελευθερία του τελικώς εκμηδενίζεται. Όπως είπαμε και στο πρώτο κεφάλαιο, οι θεωρίες της Αναγνωστικής Ανταπόκρισης μπορούν να διαχωρισθούν σε δύο κατηγορίες που αφορούν το βαθμό ελευθερίας της ερμηνείας. Αν για θεωρητικούς όπως ο Bleich και ο Fish κρίνουν αυτή την ελευθερία ως απόλυτη, για τον Iser αυτή είναι πάντοτε σχετική, όντας εξαρτώμενη από τον τρόπο που είναι συντεθειμένο το εκάστοτε έργο και τον βαθμό απροσδιοριστίας που εμπεριέχει. Σε ό,τι αφορά το *Κουτσό* φαίνεται να ισχύει η δεύτερη, με τον Cortazar και τον αναγνώστη να βρίσκονται σε μια διαρκή διαπάλη/διάλογο για τον καθορισμό του νοήματος όπως υποστηρίζει ο Scott Simpkins:

Οι εκτενείς διαμαρτυρίες του Cortazar σχετικά με την έλλειψη της επιθυμίας να ελέγξει τον αναγνώστη, αποκτούν μια κενότητα μετά από λίγο, προδίδοντας ίσως την επιθυμία του να παραμείνει ο «οδηγός» στο παιχνίδι του *Κουτσού*. Το κείμενο, με αυτή την έννοια, εισάγει έναν αγώνα μεταξύ των αναγνωστών και του Cortazar [...] ενώ ταυτόχρονα λειτουργεί ως ένας τόπος αποκήρυξης αυτής της δραστηριότητας. Με άλλα λόγια, με το να προσποιείται ότι παραιτείται από τον έλεγχο του αναγνώστη, ο Cortazar επιχειρεί να

παραπλανήσει τον αναγνώστη στο να ακολουθήσει την καθοδήγησή του στο κείμενο. Επομένως, αν ο αναγνώστης είναι συνεργός του συγγραφέα [...] ο συγγραφέας εντούτοις παραμένει ο οδηγός της ομάδας.

(Simpkins 1990, 66)

Αυτό το παράθεμα δεν φαίνεται να συνηγορεί υπέρ της θέσης μας, ωστόσο την προσανατολίζει προς μια ορισμένη κατεύθυνση. Ο Simpkins φαίνεται να αναζητά μια αντιστροφή των ρόλων μεταξύ αναγνώστη και συγγραφέα, ωστόσο όπως είπαμε, σύμφωνα με την θεώρηση του Iser που υιοθετούμε, κάτι τέτοιο δεν είναι ποτέ απολύτως δυνατό. Άλλωστε, ο Cortazar, δεν αποκλείει άλλους δυνατούς τρόπους ανάγνωσης. Μάλιστα, ο ίδιος αποκαλύπτει ότι η διαδικασία συγγραφής του *Κουτσού* δεν ήταν προκαθορισμένη, οι εκάστοτε συγγραφικές προθέσεις ήταν σύγχρονες της διαδικασίας της γραφής, ήταν ταυτόχρονα συνειδητά αναγνώστης πέρα από συγγραφέα του έργου του. Όπως λέει ο ίδιος «μου φαινόταν ότι η τύχη -αυτό που αποκαλούμε τύχη- με βοηθούσε και έπρεπε να δώσω ρόλο στην τυχαιότητα...» (Cortazar 2017, 188).

Επιπροσθέτως, και το έτερο σημαίνον στοιχείο του Μεταμοντερνισμού υπάρχει στο μυθιστόρημα. Αυτό είναι η διακειμενικότητα. Σε όλη την έκταση του μυθιστορήματος, αλλά κυρίως στο τρίτο μέρος, βλέπουμε την παράθεση πηγών, αποσπασμάτων από άλλα κείμενα ποικίλου χαρακτήρα. Ανάμεσα στις σημειώσεις του Μορέλλι και σε μέρη της ιστορίας που ο Cortazar αποφάσισε να παραλείψει από την πρώτη -γραμμική- ανάγνωση του μυθιστορήματος, παραθέτει αποσπάσματα από διαφόρους συγγραφείς, ανάμεσα στους οποίους βρίσκεται και ο Gombrowicz.

Θα ξεκινήσουμε την ανάλυση του μυθιστορήματος ανάποδα, από το τρίτο μέρος, καθώς σε αυτό αντανakλώνται όλες οι απόψεις του Cortazar για τη φύση της γλώσσας και του μυθιστορήματος. Ανάμεσα στην ετερογένεια του τρίτου κεφαλαίου, ένα είναι το θέμα που σίγουρα ξεχωρίζει: Ο φανταστικός συγγραφέας που συνθέτει ο Cortazar, ο Μορέλλι, του οποίου παραθέτει πολλά αποσπάσματα από γραπτά του, όπου αντανakλάται όλη η φιλοσοφία του και οι απόψεις του γύρω από τη γλώσσα, την πραγματικότητα και την μυθοπλασία. Εδώ παρατηρούμε άλλο ένα χαρακτηριστικό του Μεταμοντέρνου μυθιστορήματος, την αυτοαναφορικότητα, δηλαδή την έγνοια σχετικά με τη φύση της διαδικασίας της γραφής και όχι του τι αυτή εκφράζει. Τη συναντάμε σε πρωταγωνιστές εντός του μυθιστορήματος οι οποίοι είναι οι ίδιοι συγγραφείς και οι οποίοι διερωτώνται για το πώς μπορεί να συντεθεί ένα μυθιστόρημα. Σε τέτοιου είδους μυθιστορήματα παρατηρούμε έναν ιδιότυπο εγκιβωτισμό, μια ιστορία μέσα στην ιστορία, ένα

μυθιστόρημα μέσα στο μυθιστόρημα, που συνιστούν μια διερώτηση γύρω από το καθεστώς της γραφής.

Εύκολα μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι τόσο ο Ολιβέιρα όσο και ο Μορέλλι, συνιστούν και οι δύο alter ego του ίδιου του συγγραφέα. Ωστόσο, αποτελούν αφηγηματικές ενσαρκώσεις δύο διακριτών -αν και προφανώς αλληλοσχετιζόμενων- προβληματισμών του. Ο Cortazar, όπως είπαμε, υποστηρίζει ότι το *Κουτσό* λειτουργεί σε τρία επίπεδα, τα οποία εκφράζουν τρεις διαφορετικές ανησυχίες του συγγραφέα (Cortazar, 2017). Το πρώτο θα το ονομάσει *Μεταφυσικό* και αφορά το περιεχόμενο του *Κουτσού* και τις ιδέες οι οποίες εκφράζονται μέσα σε αυτό. Το δεύτερο, το ονομάζει *γλωσσικό*, μέλημα του οποίου είναι ο στοχασμός σχετικά με το πώς και εάν είναι δυνατόν να εκφραστούν οι ιδέες του πρώτου, δηλαδή με άλλα λόγια η λειτουργία της γλώσσας. Το τρίτο, όπως αναφέραμε πιο πάνω, αφορά τον ίδιο τον αναγνώστη και την πρόσκληση που του αποτείνεται στο να συμμετάσχει ενεργά στην ερμηνεία του μυθιστορήματος. Αν λοιπόν ο Ολιβέιρα σχετίζεται με το πρώτο επίπεδο, ο Μορέλλι σχετίζεται με το δεύτερο. Σε ό,τι αφορά το γλωσσικό επίπεδο του μυθιστορήματος και συνακόλουθα του Μορέλλι, ο Cortazar παρατηρεί:

Νομίζω ότι αυτό είναι αρκετά ξεκάθαρο στο *Κουτσό* [...] διότι επιπρόσθετα από την δραματική δράση που τα ερευνά όλα αυτά, υπάρχουν όλα εκείνα τα θεωρητικά αποσπάσματα από έναν φανταστικό συγγραφέα που ονομάζεται Μορέλλι, που κατά κάποιον τρόπο γράφει ένα μυθιστόρημα για το μυθιστόρημα και ασκεί κριτική στο μυθιστόρημα από τα μέσα. Σε αυτό το πρώτο επίπεδο [...] είχα να αντιμετωπίσω αυτό το επείγον ζήτημα που όλοι οι συγγραφείς αντιμετωπίζουν, το οποίο και συγκροτεί το δεύτερο επίπεδο: το πρόβλημα του πώς να διατυπώσω όλα αυτά, που υφίστανται στο πρώτο επίπεδο, πώς να τα εκφράσω...

(Cortazar 2017, 195-196)

Ο Ολιβέιρα, σε όλη τη διάρκεια του μυθιστορήματος διαβάζει και μελετά τα κείμενα του Μορέλλι, τα οποία του προξενούν τεράστιο ενδιαφέρον και τον εμπνέουν. Παρόλα αυτά δυσκολεύεται να τα ενστερνιστεί απολύτως, καθώς η λογική που τα διαπερνά αναστέλλει εξ ολοκλήρου την αξίωσή του, οσοδήποτε αμφίβολη, να περάσει στην άλλη πλευρά της πραγματικότητας (με καντιανούς όρους στο πράγμα καθεαυτό). Η σχέση επομένως μεταξύ μεταφυσικού και γλωσσικού επιπέδου του μυθιστορήματος είναι μια σχέση ατέρμονης έντασης. Η αξίωση του Ολιβέιρα για μια υπέρβαση της μεταφυσικής, προσκρούει συνεχώς στην περατότητα της γλώσσας, την οποία εκφράζει ο Μορέλλι. Όπως θα υποστηρίξει ο Santiago Colas, εδώ παρατηρούμε δύο διαφορετικής

συλλήψεις περί της δυνατότητας του νοήματος, μια υπερβατική (Ολιβείρα) και μια εμμενή (Μορέλλι), οι οποίες εκφράζουν τις αντιφάσεις της ίδιας της σκέψης του Cortazar:

Ο Μορέλλι απορρίπτει τη δυνατότητα ενός άλλου κόσμου, μιας άλλης ύπαρξης, έξω από -ή πέρα από- αυτήν εδώ. Διότι αυτή η κοινότυπη άποψη αφήνει κάποιον με το καθήκον της επινόησης, όπως ο Οράσιο, μαγικών περασμάτων ή τρόπων μεταφοράς μέσω των οποίων θα καταστεί δυνατόν να περάσουμε από τη μια πλευρά [φαινομενικότητα] στην άλλη [αλήθεια]. Ο Μορέλλι ωστόσο προσφέρει την αναδιαμορφωτική δραστηριότητα της επινόησης -την οποία εξισώνει με το διάβασμα και τον σχολιασμό- ως το μοναδικό τρόπο παραγωγής, εμμενώς, της αυτονομίας. Η επινόηση είναι η μοναδική λύση στο δίλημμα διότι παίρνει ως σημείο αφετηρίας όχι το πρόβλημα του πώς να περάσουμε από τη μια πλευρά στην άλλη, ή αντιστρόφως, αλλά πώς να παραχθούν πολλαπλοί χώροι από τον χώρο στον οποίο βρισκόμαστε.

(Colas 2005, 9)

Ο, γλωσσικός κονστρουκτιβισμός που ενσαρκώνει ο Morelli, θα καθιστούσε πλήρως συμβατό το *Κουτσό* με μια αποδομητική ανάγνωση, αν δεν απουσίαζε ο έτερος μεταφυσικός πόλος ο οποίος διαρκώς επερωτά (δίχως όμως να μπορεί να παραγνωρίσει με τη σειρά του τους εγγενείς γλωσσικούς περιορισμούς που ενέχονται σε κάθε απόπειρα υπέρβασης της μεταφυσικής) την πλήρη ταύτιση γλώσσας και πραγματικότητας. Τα ίδια ζεύγη αντινομιών που παρατηρούμε και στους Mann (ρασιοναλισμός-ιρασιοναλισμός) και Gombrowicz (μορφή-χάος), εμφανίζονται εδώ υπό τη μορφή του διαζεύγματος μεταφυσική-κειμενικότητα. Όπως σημειώνει η Jean Franco «είναι προσεκτικός στο να διαφοροποιήσει το εγχείρημά του από αυτό του Mallarme για τον οποίο όλη η πραγματικότητα ολοκληρώνεται σε ένα βιβλίο» (Franco 1980, 112).

Για τον Cortazar η γλώσσα δεν είναι «το όριο του κόσμου» ή τουλάχιστον είναι διστακτικός ως προς το να συνηγορήσει προς αυτήν την κατεύθυνση, διατηρώντας μια έστω μηδαμινή πιθανότητα, να υπάρχει μια διέξοδος από το ρίζωμα στην αμφιβολία, προς μια μορφή βεβαιότητας. Ο James Irby, θα προβεί σε μια διάκριση μεταξύ του Cortazar και του νέου γαλλικού μυθιστορήματος, το οποίο βρίσκεται εγγύτερα, αναμφισβήτητα, στη μεταμοντέρνα παραίτηση από την αναζήτηση του νοήματος:

Όπως οι Γάλλοι αντι-μυθιστοριογράφοι, ο Cortazar αποζητά να εμπλέξει δημιουργικά τους αναγνώστες του σε αυτήν την αναδιάταξη για να ανανεώσει τη μυθοπλασία ως εργαλείο της αντίληψης. Διαφέρει,

ωστόσο, από αυτούς τους συγγραφείς στην προσπάθειά του να δώσει στην ιστορία του μεταφυσικές διαστάσεις και το να χρησιμοποιήσει τη γλώσσα για ενστικτώδη, συμβολικά ή μαγικά αποτελέσματα.

(Irby 1967, 65)

Πριν περάσουμε στην εξέταση του μεταφυσικού επιπέδου του μυθιστορήματος, θα πρέπει προηγουμένως να πούμε δύο λόγια για το πλαίσιο εντός του οποίου αρθρώνονται όλοι οι συλλογισμοί και οι ιδέες του *Κουτσού*. Όπως συμβαίνει και με το *Μαγικό Βουνό* (αλλά και τον *Κόσμο* του Gombrowicz), το *Κουτσό* δεν είναι μια μεταφυσική πραγματεία όπου ο φιλοσοφικός στοχασμός που παρουσιάζει λειτουργεί σε ένα υψηλό επίπεδο αφαίρεσης, αποκομμένος από το οποιαδήποτε διάσταση ιστορικότητας¹⁰¹. Αντιθέτως, το ιστορικό συγκείμενο, ο εκάστοτε γεωγραφικός χώρος με το πολιτισμικό φορτίο του, επιδρούν καταλυτικά στον ίδιο τον σχηματισμό των ιδεών. Η εμπειρία της εξορίας του Cortazar λοιπόν, δεν είναι απλώς καθοριστική ως αιτία για τη δημιουργία του *Κουτσού*, αλλά εγγράφεται μέσα στο ίδιο το μυθιστόρημα. Τα δύο κεφάλαια με τίτλους *Από την από εκεί πλευρά* και *Από την Εδώ πλευρά*, που εκτυλίσσονται στο Παρίσι και στο Μπουένος Άιρες αντίστοιχα, το πιστοποιούν αυτό. Η αντίθεση της ατμόσφαιρας και του τρόπου αφήγησης μεταξύ των δύο κεφαλαίων, είναι παραπάνω από αισθητή. Όπως αναφέρει η Nataly Tcherepashenets, επιστρατεύοντας ένα μπαχτινικό λεξιλόγιο:

Η διπλή δομή του Παρισιού ως χρονότοπου και ως μεταφοράς [...] αποκαλύπτει τον εκτοπισμό του Ολιβέιρα στην πόλη της επιλογής του. Το καρναβαλικά και μεταφυσικά στοιχεία του Buenos Aires [...] υπογραμμίζουν το άγχος και την αποξένωση που νοιώθει ο Ολιβέιρα στην χώρα καταγωγής του στην οποία είναι υποχρεωμένος να επιστρέψει.

(Tcherepashenets 2008, 31)

Πράγματι τα δύο μέρη περιγράφουν δύο εντελώς διαφορετικά είδη εμπειρίας. Από τη μία, στο Παρίσι υπερτονίζεται περισσότερο το στοχαστικό σκέλος της ψυχοσύνθεσης του Ολιβέιρα. Οσοδήποτε, ασύνταχτοι, ασυνεχείς και αποσπασματικοί και να είναι οι συλλογισμοί του, δεν παύουν να διέπονται από ένα ορισμένο πνεύμα και μία μορφή ορθολογισμού. Την ίδια στιγμή, τονίζεται σε υπερθετικό βαθμό η ατομικότητά του. Από την άλλη, στο Μπουένος Άιρες, οι πνευματικές αναζητήσεις του Ολιβέιρα αποσυντίθεται μπρος σε μια συγκεχυμένη ατμόσφαιρα η

¹⁰¹ Το κατεξοχήν τέτοιο είδος γραφής είναι η μυθολογία του Samuel Beckett.

οποία μέσα στην ασάφεια και την ακαθοριστία της, συμπεριλαμβάνει ετερογενείς πλευρές οι οποίες, μας δίνεται η αίσθηση, ότι δεν θα μπορούσαν να παρουσιασθούν με τον ίδιο τρόπο στο πρώτο μέρος. Εδώ τα πρωτεία έχουν όχι ο (θραυσματικός) διασκεπτικός λόγος αλλά το συγκεκριμένο βίωμα και οι προσωπικές μνήμες, τα οποία όμως, δεν είναι τόσο τονισμένα στην ιδιαιτερότητά τους, διότι τίθενται παράπλευρα με άλλα στοιχεία (το καρναβαλικό στοιχείο που αφορά το τσίρκο στο οποίο δουλεύει ο φίλος του ο Τράβελερ, η οριακή κατάσταση της τρέλας που κυριεύει τον Ολιβείρα προς το τέλος του μυθιστορήματος και οι πιο έντονες διαπροσωπικές επαφές συγκριτικά με το πρώτο μέρος, με τον Τράβελερ και τη γυναίκα του την Ταλίτα) τα οποία ανθίστανται στην επόπτευσή τους μέσω μιας αφαιρετικής σκέψης. Η διάκριση μεταξύ Δύσης και Λατινικής Αμερικής είναι εδώ παραπάνω από εμφανής. Ωστόσο, κανένα από τα δύο μέρη δεν διεκδικεί κάποιο αξιακό προβάδισμα. Ο Ολιβείρα, με διαφορετικό τρόπο, νοιώθει αποξενωμένος εξίσου και στους δύο τόπους. Όπως συμβαίνει και με τον Gombrowicz, η συνθήκη της εξορίας δεν νοείται με αρνητικό ή θετικό πρόσημο, αλλά αποκτά μια αυταξία: «Στο *Κουτσό* οι έννοιες του τόπου και του εκτοπισμού συγκλίνουν για να υπογραμμίσουν ένα από τα μείζονα θέματα του μυθιστορήματος: την διαρκή συνθήκη εξορίας του πρωταγωνιστή» (Tcherepashenets 2008, 31).

Ας εξετάσουμε τώρα το μεταφυσικό επίπεδο. Αυτό είναι που λειτουργεί ως αντέρεισμα απέναντι στις γλωσσικές υπομνήσεις και στοχασμούς του Cortazar που εκφράζονται διά στόματος Μορέλλι. Ο Ολιβείρα, αντιστικτικά, εκφράζει τις μεταφυσικές ανησυχίες του και είναι σε αυτό το επίπεδο που μπορούμε να εντοπίσουμε ιδέες και αναπαραστάσεις του υποκειμένου. Ας λάβουμε όμως ταυτόχρονα υπόψιν, ότι τα δύο επίπεδα αλληλοσχετίζονται καθώς, το γλωσσικό αναβάλλει διαρκώς την απόκτηση της οποιασδήποτε μεταφυσικής αλήθειας, ενώ παράλληλα θέτει την όποια μεταφυσική αναζήτηση σε κίνηση. Και τούτο, διότι ο Ολιβείρα συνεχώς ανατρέχει στις θεωρίες του Μορέλλι, αδυνατώντας όμως να τις ενστερνιστεί πλήρως. Οι μεταφυσικές του ανησυχίες τον αποτρέπουν από το να αποδεχθεί τον γλωσσικό κονστρουκτιβισμό του Μορέλλι. Αν υποψιάζεται την αλήθεια που κρύβεται στα λόγια του Μορέλλι, γνωρίζει ότι αυτή προϋποθέτει την απάρνηση κάθε είδους βεβαιότητας, τουλάχιστον αν τη εννοήσουμε με τον εννοιολογικό τρόπο που ιδιάζει στη δυτική σκέψη και στο Διαφωτισμό. Διστάζει λοιπόν να κάνει αυτό το βήμα, διότι είναι ακόμα διαποτισμένος από το πνεύμα του Διαφωτισμού και αμφιρρέπει μεταξύ της βεβαιότητας που πηγάζει από την αμφιβολία (Descartes) και της αμφιβολίας αναφορικά με κάθε μορφής βεβαιότητα (Heidegger). Αυτή η μετεώριση όμως, προϋποθέτει ότι ήδη βρίσκεται πέραν του

καρτεσιανού υποδείγματος και η νοσταλγική απόπειρα ανάκτησης αυτού του ένδοξου παρελθόντος, ματαιώνεται διαρκώς. Όπως αναφέρει ο Peter Standish:

Ο Ολιβέιρα τάσσεται ενάντια σε αυτό που ο ίδιος αποδεικνύει καλύτερα: μια κοσμοθεωρία καθορισμένη από το δυτικό δυϊσμό, τον ορθό λόγο, τη συνήθεια, τις κοινώς αποδεκτές ιδέες... Η αναλυτική του αποστασιοποίηση κάνει ένα παράταιρο ταίριασμα με το αίσθημα της ανάγκης να συμμετέχει [κάπου] με έναν τρόπο που μπορεί να νοιώθει ότι είναι αυθεντικός... Είναι ένας άνθρωπος που είναι καλύτερος στο να σκέφτεται παρά στο να είναι [Being], ένας άνθρωπος που κατά το ήμισυ παραδέχεται τις δικές του «ηθικές ασθένειες».

(Standish 2001, 92)

Η αγκύρωση σε κάποιου είδους βεβαιότητα, η κατάκτηση κάποιας μορφής ολότητας, παραμένει χωρίς αντίκρισμα. Όπως σημειώνει ο Joseph Sharkey, αν ο Ολιβέιρα διατηρεί κάτι από το καρτεσιανό υπόδειγμα, αυτό αφορά το σκεπτικιστικό πνεύμα που το διέπει, απαλλαγμένο όμως από το υπόστρωμα ενός ενιαίου, αδιαίρετου και σταθερού εγώ:

Ο Ολιβέιρα προσδοκά -γενναία, αυτοκαταστροφικά, ανόητα- την απόλυτη γνώση που ξέρεi ότι δεν μπορεί να αποκτήσει... Έτσι, ο Ολιβέιρα μπορεί να ακολουθήσει μόνο το αρνητικό ήμισυ του καρτεσιανού εγχειρήματος, δηλαδή την «προσωπική υγιεινή» που θα τον απάλλαζε από τις όποιες προκαταλήψεις. Περιφρονεί, όμως την ιδέα μιας ιστορικά ιδιαίτερης ταυτότητας.

(Sharkey 2006, 70)

Το άλλο ήμισυ της προσωπικότητας του Ολιβέιρα βρίσκεται όμως πέραν του Δυτικού ορθολογισμού. Όσο ριζωμένος και να είναι σε αυτόν, άλλη τόση σαγήνη του προξενεί ο ανορθολογισμός. Αντιλαμβανόμενος την κρίση στην οποία έχει περιέλθει η νεωτερική σκέψη, συνειδητοποιεί ότι η διάσωση ή διατήρηση μιας οποιαδήποτε αλήθειας μπορεί να επιτευχθεί αποκλειστικά με άλλα μέσα: «Ο Οράσιο επιδιώκει μια ριζική ρήξη με την ορθολογική παράδοση που χαρακτηρίζει τη δυτική σκέψη, επιθυμώντας αντ' αυτού να καλλιεργήσει τις δυνάμεις του ασυνειδήτου, τη διαίσθηση και τα πάθη» (Zamora 1981, 61).

Αυτή η ριζική ρήξη, όσο αμφίβολη και αδιανόητη και αν φαντάζει, είναι το αντικείμενο των αναζητήσεων του Οράσιο σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης. Διαρκώς εκφράζει την επιθυμία του για την ανεύρεση ενός περάσματος (το οποίο κατονομάζει ως «κιμπούτς»), που θα τον οδηγήσει στην απέναντι πλευρά, σε ένα καθεστώς αλήθειας απρόσιτο στην έννοια και στο διασκεπτικό λόγο: «όλα αυτά γίνονται κάτω από μια γέφυρα, μια εικόνα που είναι πανταχού παρούσα στη

μυθοπλασία του Cortázar και συχνά συνδέεται με την ιδέα της μετάβασης σε έναν άλλο εαυτό ή έναν άλλο τρόπο ύπαρξης» (Standish 2001, 106). Το ότι αδυνατεί όμως να αποτινάξει πλήρως τον υφέρποντα ορθολογισμό του, του φράσσει το δρόμο προς αυτή τη γέφυρα προς την άλλη πλευρά.

Σε αυτό το σημείο, όπως και με τα προηγούμενα δύο μυθιστορήματα, βλέπουμε τον καταλυτικό ρόλο (στο καθένα με διαφορετικό τρόπο) που διαδραματίζει η διυποκειμενική επαφή. Όσο και αν ο Ολιβέιρα διαβεβαιώνει ότι αποτυγχάνει να συνάψει ουσιαστικές σχέσεις με τους κοντινούς του ανθρώπους, παράλληλα αναγνωρίζει το καταστατικό ρόλο της διανθρώπινης επαφής στην κατασκευή της ίδιας της ταυτότητάς του. Η αποτυχία της επίτευξης μιας «πραγματικής» επικοινωνίας δεν παύει να είναι παραγωγική, η απόσταση και η εγγύτητα, όπως θα δούμε και στο επόμενο κεφάλαιο, ριζώνουν και οι δύο πάνω σε ένα κοινό υπόστρωμα, τον διαμοιραζόμενο αντιληπτικό και βιωματικό κόσμο.

Παρότι ο Ολιβέιρα στο πρώτο μέρος του μυθιστορήματος σχετίζεται και με άλλους χαρακτήρες, από όλες αυτές τις σχέσεις ξεχωρίζει εμφανώς αυτή της συντρόφου του Μάγα. Ο λόγος αυτής της διάκρισης δεν έγκειται στο ερωτικό στοιχείο, αλλά στο σημαντικό ρόλο που διαδραματίζει η Μάγα αναφορικά με τις μεταφυσικές αναζητήσεις του Οράσιο. Η απόσταση μεταξύ τους, αυτό το αγεφύρωτο χάσμα μεταξύ του εγώ και του άλλου, οφείλεται στο ότι η Μάγα βρίσκεται ήδη στην άλλη πλευρά, εντός της ζωής, του «είναι των πραγμάτων», όντας πλήρως αποδεσμευμένη από τον ορθολογιστικό ζυγό που βαρύνει τον Οράσιο¹⁰²:

Είναι φυσικά η άγνοια της Μάγα για τη διαλεκτική και η βαθιά έλλειψη συνείδησης για τον εαυτό της που την καθορίζουν. Ο Ολιβέιρα ελκύεται από αυτήν ακριβώς επειδή ξεφεύγει εντελώς από ό,τι τον ταλαιπωρεί...ελεύθερη από την ανάγκη να σκεφτεί για τη ζωή της, σε απόσταση από αυτήν, απλά ζει.

(Sharkey 2006, 56)

Το τέλος του πρώτου μέρους του μυθιστορήματος λήγει με το χωρισμό τους, που συμβολίζει την αδυναμία του Οράσιο να γεφυρώσει το χάσμα που τον χωρίζει από τον κόσμο της Μάγα και την μη-εννοιακή, βιωματική αλήθεια που αυτή πρεσβεύει. Στο δεύτερο μέρος, η αποξένωση του Ολιβέιρα επιτείνεται περαιτέρω, καθώς η επιστροφή του στην πόλη καταγωγής του, το Μπουένος

¹⁰² Εδώ αναμφισβήτητα υπάρχει ένα πρόβλημα της αναπαράστασης της γυναίκας. Η ματιά του Cortazar είναι απολύτως στερεοτυπική και έχει χαρακτηριστεί ως φαλλοκρατική, στοιχείο που γενικά παρατηρείται στους Λατινοαμερικάνους συγγραφείς της γενιάς του.

Άιρες, δεν λύνει τις αντιφάσεις του χαρακτήρα του και τις αβεβαιότητές του. Αντιθέτως, τις πολλαπλασιάζει. Το καθεστώς της εξορίας του Οράσιο δεν αίρεται, αλλά αναδιπλασιάζεται, καθώς έχοντας πλέον ενσωματώσει το πολιτισμικό φορτίο της Δύσης, έρχεται αντιμέτωπος με ένα μη-γνώριμο περιβάλλον με το οποίο αδυνατεί να συνάψει μια σχέση οικειότητας. Η αντίστιξη Παρισιού-Μπουένος Άιρες που προαναφέραμε, αντανακλάται και στις σχέσεις που συνάπτει ο Ολιβείρα με τους άλλους χαρακτήρες του βιβλίου. Ενώ το πρώτο μέρος κυριαρχεί η σχέση μεταξύ Οράσιο και Μάγα, στο δεύτερο η σχέση είναι τριαδική και αφορά την επικοινωνία του Οράσιο με τον παλιό του φίλο Τράβελερ και τη σύντροφό του Ταλίτα. Όπως αναφέρει ο Luis Harss:

Συναντά έναν παλιό φίλο, τον Τράβελερ, στον οποίο τελικά αρχίζει να αναγνωρίζει ένα είδος διπλού του εαυτού του - ένα avatar μιας από τις προηγούμενες, πιο φωτισμένες, φάσεις του. και από μια δεδομένη στιγμή, στη σύγχυσή του -η οποία επιδεινώνεται από οξείς εργένικους πόνους- αρχίζει να ταυτοποιεί τη γυναίκα του Τράβελερ, την Ταλίτα, με την χαμένη Μάγα του.

(Harss 1966, 126)

Είναι εμφανές εδώ το νοηματικό παιχνίδι του Cortazar με τις λέξεις. Το alter ego του Ολιβείρα, ο Τράβελερ, παρότι δεν έχει ταξιδέψει ποτέ εκτός της χώρας του, ονομάζεται ως «ταξιδιώτης». Επιφέρει έτσι μια σχετικοποίηση ως προς το τι σημαίνει κίνηση και περιπλάνηση. Διαφαίνεται ότι ο πλάνης, ο διαρκώς εξορισμένος Ολιβείρα, στην πραγματικότητα είναι καταδικασμένος σε μια στασιμότητα, όντας δέσμιος του ορθολογισμού του. Αντιθέτως, ο Τράβελερ φαίνεται να έχει ολοκληρώσει αυτό που για τον Ολιβείρα παραμένει υπό αίρεση, δηλαδή την επίτευξη μιας πραγματικής και ουσιαστικής σχέσης. Η σχέση του με την Ταλίτα, είναι η πραγματοποίηση της ανεσταλμένης σχέσης του Οράσιο με τη Μάγα: «Ο Τράβελερ και η Ταλίτα εμφανίζονται ως ανάστροφοι σωσίες των Ολιβείρα και Μάγα, συγγενικοί ως προς το πνεύμα, αλλά ενωμένοι και ικανοποιημένοι μεταξύ τους» (Irby 1967, 68). Με τον ίδιο τρόπο λοιπόν, η Ταλίτα αποτελεί το alter ego της Μάγα. Όπως αναφέρει ο Standish: «Ο Τράβελερ είναι εκείνος που δεν πηγαίνει πουθενά, ούτε στο Παρίσι ούτε σε καμία συμβολική γέφυρα, πιθανώς επειδή είναι ήδη «εκεί», συμφιλιώνεται με τη ζωή» (Standish 2001, 108). Ο Τράβελερ συμβολίζει την αδυνατότητα της κατάληξης των αναζητήσεων του Ολιβείρα, οι οποίες τον οδηγούν σε μια αέναη περιπλάνηση, καθώς η ίδια η εκκίνηση του ταξιδιού του Ολιβείρα συνιστά μια αποξένωση από την νοηματική πηγή (προσιτή στον Τράβελερ ήδη εξαρχής) με την οποία ματαίως προσπαθεί να επανασυνδεθεί, από τη στιγμή που έχει εξοικειωθεί με τη δυτική πολιτισμική παράδοση.

Ωστόσο, δε θα καταθέσει τα όπλα. Η σχέση του με τον Τράβελερ είναι διαφορετικής φύσεως από αυτήν της Μάγα, λόγω του διαφορετικού πολιτισμικού υποβάθρου στο οποίο εκδιπλώνεται. Παραδόξως, η απόσταση μεταξύ τους είναι μικρότερη από ό,τι με την Μάγα. Κάτι τέτοιο επιβεβαιώνεται από την έκλειψη, στο δεύτερο μέρος, των εννοιολογικών στοχασμών που εξασκούσε ο Ολιβέιρα στο πρώτο. Οι στοχασμοί του από εννοιολογικοί γίνονται περισσότερο βιωματικοί. Συνηγορεί επίσης και η εμπειρία με το καρναβαλικό στοιχείο που οφείλεται στο Τσίρκο στο οποίο εργάζονται οι Τράβελερ και Ταλίτα. Αυτές οι αντιθέσεις συναισθήματος/βιώματος και έννοιας/ορθολογισμού γίνονται εντονότερες όσο προχωρά η πλοκή, προκαλώντας την εισαγωγή του Ολιβέιρα σε μια ψυχιατρική κλινική.

Βρισκόμενος εκεί, θα προχωρήσει σε μια τελευταία απόπειρα γεφύρωσης του χάσματος που τον χωρίζει από τους Τράβελερ και Ταλίτα. Έγκλειστος στην ψυχιατρική κλινική θα επιχειρήσει να δώσει τέλος στη ζωή του. Ο Τράβελερ θα μπει στο δωμάτιο για να τον αποτρέψει αλλά τελικά θα αποτύχει να τον μεταπείσει:

Ο Τράβελερ, βγαίνοντας από το δωμάτιο με δάκρυα στα μάτια, συμβουλεύει τον Οράσιο να αμπαρώσει την πόρτα πίσω του. Παραιτούμενος από τον έλεγχο των γεγονότων της κατάστασης, μέχρι και του σημείου να διαφυλάξει την ελευθερία του Οράσιο να αυτοκτονήσει, ο Τράβελερ προσφέρει στον φίλο του ένα παράδειγμα γνήσιας ηθικής συμπόνιας.

(Colas 2005, 10)

Τελικά ο Οράσιο, λίγο πριν δώσει τέλος στη ζωή του, θα συμφιλιωθεί με το όραμα του Μορέλλι με το οποίο αναμετράται από την αρχή του μυθιστορήματος. Το γλωσσικό επίπεδο του μυθιστορήματος παύει να λειτουργεί ανασχετικά απέναντι στο μεταφυσικό. Όταν ο Οράσιο, αντικρύζει τον Τράβελερ και την Ταλίτα να στέκονται στο βαμμένο περίγραμμα του Κουτσού το οποίο βρίσκεται στο προαύλιο του ιδρύματος, συνειδητοποιεί ότι το πέρασμα στην άλλη πλευρά που αναζητά, δεν είναι υπερβατικό έναντι του κόσμου τούτου, και ότι το ζητούμενο δεν είναι η πλήρης αποδόμηση του εαυτού του, αλλά η επινόηση μιας νέας μορφής ταυτότητας:

Λίγες στιγμές αργότερα [...] ξανακερδίζει μια φευγαλέα ματιά στην αλήθεια του Morelli ότι ο «άλλος» κόσμος είναι εμμενής σε αυτόν εδώ και μπορεί να πραγματοποιηθεί, να υλοποιηθεί, μόνο μέσω της πράξης της επινόησης. Και έτσι, με την περίφημη ασάφεια του Cortazar -οι σκέψεις, τουλάχιστον, φαίνονται να τον εκσφενδονίζουν του από το παράθυρο- θα πάρει το βηματισμό που απεικονίζει, όσο το δυνατόν πιο δραματικά, την εφεύρεση του εαυτού σε απεριόριστη μορφή.

(Collas 2005, 10)

Το τέλος του μυθιστορήματος μένει ανοιχτό, αφήνοντας μετέωρο το ερώτημα του αν είναι δυνατή η μεταμόρφωση του εαυτού ή αναγκαστικά ο κύκλος στον οποίο εισήλθε ο Οράσιο μέσω των αναζητήσεων και των συλλογισμών του, θα οδηγούσε αναπότρεπτα στον αφανισμό του, στην αυτοκτονία. Το δισεπίλυτο και αμφίσημο δίλλημα στο οποίο μας υποβάλλει ο Cortazar, υποδηλώνει μια οριακή εμπειρία, η οποία, όπως εύστοχα ο Dominic Moran προσπαθεί να συναρθρώσει τα ασυμβίβαστα, δηλαδή την εμπειρία της περατότητας με το άπειρο:

Ως εκ τούτου, θα ήταν σκόπιμο να αναλυθεί το έργο του Cortazar υπό το πρίσμα μιας σκέψης που, ίσως πιο διερευνητικά και ασυμβίβαστα από κάθε άλλη, έχει αντιμετωπίσει το πρόβλημα των ορίων, των περιορισμών και των καταφυγίων γενικά, και το ζήτημα των ορίων της δυτικής λογοκεντρικής μεταφυσικής συγκεκριμένα... καθώς και τα οντολογικά, ηθικοπολιτικά, σεξουαλικά και γλωσσικά/σημασιολογικά ζητήματα στα οποία γεννούν οι θέσεις και οι στρατηγικές τους μετατοπίσεις.

(Moran 2000, 3)

Εδώ ο Moran έχει στο μυαλό του τον Derrida, αλλά αργότερα θα υποστηρίξει ότι το *Κουτσό*, εμπορούμενο από την αναζήτηση των πηγών στην οποία προσχωρεί ο Οράσιο, κάλλιστα θα μπορούσε να διαβαστεί μαζί με τον Heidegger. Θα μπορούσαμε, ενδεχομένως να συνδέσουμε ορισμένες θεωρητικές απόψεις του Heidegger με τις σκέψεις του Οράσιο και αντιστοίχως του Derrida με του Μορέλλι. Το ποια οπτική τελικά επικρατεί, είναι ανεπίκριτο. Ωστόσο υπάρχει και μια τρίτη οδός, η οποία δεν αφορά τους Οράσιο και Μορέλλι αλλά τη διαπροσωπική επαφή του Ολιβέιρα και των λοιπών χαρακτήρων του μυθιστορήματος. Μια τέτοια ανάγνωση του μυθιστορήματος επιτάσσει την αναδρομή στο έργο των Merleau-Ponty και Paul Ricoeur. Σε ό,τι αφορά τον Merleau-Ponty, ήδη κριτικοί έχουν συνδέσει το έργο του με τον Cortazar (Machado 2015, 273), αλλά κρίνουμε ότι η αναδρομή στον Ricoeur είναι εξίσου σημαντική καθώς επηρεασμένος από τον Merleau-Ponty (αν και παραδόξως συναντούμε τις λιγότερες αναφορές στο έργο του Ricoeur), λειτουργεί συμπληρωματικά ως προς αυτόν και εμπλουτίζει το έργο του.

Βλέπουμε κι εδώ πώς η Λογοτεχνία μπορεί να παράγει φιλοσοφικό στοχασμό και να συνεισφέρει στο διάλογο ως προς την πορεία της Νεωτερικότητας (στον 20^ο αιώνα). Πώς θα κατατάσσαμε εν προκειμένω το *Κουτσό* αναφορικά με τον άξονα Μοντέρνου-Μεταμοντέρνου που αναφέραμε εκτενώς στο προηγούμενο κεφάλαιο; Όπως προείπαμε, το ρεύμα του Boom, στο οποίο

κατατάσσεται ο Cortazar, λόγω της εκσυγχρονιστικής χρονικής υστέρησης της Λατινικής Αμερικής κλίνει προς το να χαρακτηριστεί Μοντέρνο και όχι Μεταμοντέρνο. Ωστόσο, το ότι ο ευρωπαϊκός Μοντερνισμός έχει προηγηθεί περιπλέκει την κατάσταση. Έτσι ο Martin θα υποστηρίξει: «Το νέο λατινοαμερικανικό μυθιστόρημα από το 1920 έως το 1960 ήταν μια μοντερνιστική δημιουργία, αν και μερικοί από τους πιο γνωστούς δημιουργούς του ήταν «πάντα ήδη» μεταμοντερνιστές (Cortazar)» (Martin 1989, 252).

Υπάρχουν, όμως, και άλλες οπτικές που εντοπίζουν προ-μοντερνιστικά στοιχεία στο *Κουτσό*. Έτσι ο Gavin Arnall θα υποστηρίξει ότι «το *Κουτσό* είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας κριτικά ρομαντικής γραφής, παρά το γεγονός ότι συνήθως κατηγοριοποιείται ως υπερ-Μοντέρνο έργο που αναζητά μια ολική ρήξη με τις κληρονομημένες αξίες και νόρμες» (Arnall 2019, 371). Στο ίδιο μήκος κύματος ο Joseph Sharkey θα υποστηρίξει ότι το *Κουτσό* εκφράζει «την πάλη μεταξύ μιας μετά το Διαφωτισμό επιστημονικής κατανόησης και μιας περισσότερο ερμηνευτικής κατανόησης, που συχνά μεταφράζεται στον αγώνα ανάμεσα ενός μοντέρνου σκεπτικισμού για τη γλώσσα και τη λογοτεχνία και μιας προμοντέρνας εμπιστοσύνη σε αυτές» (Sharkey 2006, 43).

Άλλοι, όπως οι Brian McHale και Raymond Williams, το ταξινομούν ως ένα έργο του ύστερου Μοντερνισμού (Moran 2000, 233). Τελικά ο Moran θα εκφράσει ίσως την πιο έγκυρη, κατά την άποψή μας, γνώμη. Υποστηρίζει λοιπόν ότι:

Εμφανώς, όμως, η προσπάθεια να διακρίνουμε μεταξύ Μοντερνισμού (που γενικά θεωρείται ότι συγκρατεί την πίστη του στις παλιές μετα-αφηγήσεις, όσο και εάν επιφανειακά τις αμφισβητεί και τις διαστρεβλώνει) και Μεταμοντερνισμού πρέπει να εμπεριέχει μια επανεξέταση του ερωτήματος των ορίων της μεταφυσικής και, όπως επιχείρησα να αναδείξω σε όλο το βιβλίο, η σκέψη του ορίου δεν επιτρέπει μια ξεκάθαρη διαζευκτική επιλογή.

(Moran 2000, 233)

Εδώ σαφώς παίζει σημαντικό ρόλο και ο χρόνος συγγραφής του μυθιστορήματος, καθώς η εποχή που γράφει ο Cortazar είναι μια μεταβατική περίοδος όπου ο λογοτεχνικός Μοντερνισμός πνέει τα λοίσθια ενώ παράλληλα γεννιέται ο Μεταμοντερνισμός. Ωστόσο, όπως συμπληρώνει αμέσως μετά ο Moran: «Εάν αυτή η διάκριση ήταν σταθερή και ξεκάθαρη, θα ήταν δελεαστικό να ταξινομήσουμε το έργο του Cortazar, ιδιαίτερα τα μυθιστορήματα, ως μοντερνιστικό» (Moran 2000, 234).

Όπως και να έχει, αν συνυπολογίσουμε την πρόσκληση που τείνει ο Cortazar στο θεατή, μαζί με τους φιλοσοφικούς προβληματισμούς που εκφράζει το *Κουτσό*, δεν μπορούμε παρά να αναγνωρίσουμε ότι το όποιο νόημα εντοπίσουμε σε αυτό το μυθιστόρημα προσλαμβάνει μια διαλογική υφή, κάπου ανάμεσα στην πρόθεση του Cortazar και στην δημιουργική ερμηνεία του αναγνώστη. Προς αυτή τη διαλογική διάσταση ως προς τη δυνατότητα της απαύγασης του όποιου νοήματος, κλείνει το μυθιστόρημα τόσο αναφορικά με το περιεχόμενό του, όσο και με το καθεστώς της ερμηνείας του. Όπως τονίζει ο Gonzalez Echevarria:

Υπάρχει ένα απόλυτο νόημα στην μυθολογία της γραφής του Cortazar που δε συμβαδίζει με τον αρνητικό χαρακτήρα αυτής, ένα νόημα που είναι επιτελεστικό και όχι εννοιολογικό...Η αντιμοντερνιστική [μεταστρουκτουραλιστική] θέση που υπερασπίζεται την καθαρότητα της λογοτεχνίας, την άρνησή της να δείχνει προς κάτι άλλο από αυτήν, αδυνατεί να αναγνωρίσει ότι, αντιθέτως, η λογοτεχνία πάντοτε πρέπει να δείχνει προς κάτι άλλο και να εμπλέκει κάποιον άλλο. Και πράγματι, διαβάζουμε, μιλάμε, γράφουμε για τον Cortazar ή καλύτερα ακόμα, διαβάζουμε, μιλάμε γράφουμε τον Cortazar...εμείς ως αναγνώστες περιπλανιόμαστε επίσης στα δικά μας κειμενικά ταξίδια, για να μετατρέψουμε την ανάγνωση για άλλη μια φορά στην τελετουργική αναμέτρηση όπου εσύ, εγώ κι εμείς μοιραζόμαστε για μια στιγμή, μεταξύ μας, την ψευδαίσθηση του νοήματος.

(Echevarria 1976, 557)

Οι Άγριοι Ντετέκτιβ

Πέρασαν αρκετά χρόνια για να καταφέρει κάποιος Λατινοαμερικανός λογοτέχνης να επιτύχει αυτό που μετά το πέρας του λατινοαμερικανικού Boom έμοιαζε ακατόρθωτο, δηλαδή να διαβαστούν τα έργα του ευρέως, όντας την ίδια στιγμή αναγνωρισμένα από τους κριτικούς για τη λογοτεχνική τους αξία. Παρότι αυτό που οι κριτικοί κωδικοποίησαν ως Post-Boom, για να περιγράψουν τις λογοτεχνικές εξελίξεις που ακολούθησαν μετά το Boom, είχε να αναδείξει πάρα πολλούς αξιόλογους λογοτέχνες, κανενός η φήμη δεν έφτασε στα επίπεδα που έφτασε αυτή του Χιλιανού Roberto Bolano. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Sergio Villalobos-Ruminott το 2009: «αυτό που εφιστά την προσοχή μας, είναι τα πρόσφατα εγκώμια για το πρόσωπό του ως ενός από τους πιο σημαντικούς συγγραφείς στην τωρινή ανανέωση της δυτικής λογοτεχνικής παράδοσης: όχι ακόμα κλασσικός, αλλά το πιο εξέχον μέλος της γενιάς του, εν συντομία, ένας λογοτεχνικός μαιτρ» (Ruminott 2009, 193)

Ο Bolano γνώρισε την επιτυχία στα τελευταία χρόνια της ζωής του, η οποία διακόπηκε απότομα το 2003, μόλις στα 50 του χρόνια, λόγω χρόνιων προβλημάτων υγείας. Μετά το θάνατό του, σχεδόν το σύνολο των γραπτών του μεταφράστηκε άμεσα στα αγγλικά και αυτό συνέβαλλε στην περαιτέρω γιγάντωση της φήμης του. Παρότι η αναγνώρισή του ήταν διεθνής, οι αγγλικές μεταφράσεις του έργου του οδήγησαν σε μια εντυπωσιακή διάδοση και επιτυχία του στις ΗΠΑ. Χαρακτηριστική είναι η τοποθέτηση ενός από τους μεγαλύτερους σύγχρονους Αμερικανούς μυθιστοριογράφους, του Jonathan Franzen, όπου όπως μας ενημερώνει η Sarah Pollack, υποστήριξε: «το ότι ο μαγικός ρεαλισμός έχει πλέον ‘κάνει τον κύκλο του’, καθιστά τον Roberto Bolano ‘το νέο πρόσωπο της Λατινικής Αμερικής’ [...] ‘Τον Gabriel Garcia Marquez της εποχής μας’» (Pollack 2013, 660).

Ωστόσο, θα ήταν απλουστευτική η αξιολόγηση της επιτυχίας αποκλειστικά με βάση τα αδιαμφισβήτητα λογοτεχνικά χαρίσματα του Bolano. Όπως μας θυμίζει η Pascal Casanova -το είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο- η αναγνώριση είτε μιας εθνικής λογοτεχνίας, είτε μεμονωμένα ενός λογοτέχνη, εξαρτάται από την κυκλοφορία του διεθνούς πολιτισμικού συμβολικού κεφαλαίου, η οποία πάντοτε υπηρετεί μια λογική ανισομερούς ανάπτυξης. Σε αυτό το σχήμα, οι σχέσεις ισχύος και οι πολιτισμικές διαφορές (Παγκόσμιος Βορράς και Παγκόσμιος Νότος ή Δύση και Ανατολή) διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο. Τόσο λοιπόν αναφορικά με το

Boom, όσο και με ένα οιονεί νεόκοπο Boom που αφορά αποκλειστικά τον Bolano (Pollack 2009, 357), η απόκτηση πολιτισμικού κεφαλαίου συνεπάγεται συνήθως και μια πολιτισμική οικειοποίηση ενός αλλότριου πολιτισμικού προϊόντος, η οποία σχεδόν αναπόφευκτα αλλοτριώνει την εγγενή του αξία με το να την μεταφράζει σε ένα νέο πλαίσιο. Η γραφή του Bolano, όπως συμβαίνει και με το Boom, αποκτά μια «εξωτική» διάσταση για τους δυτικούς αναγνώστες, οι οποίοι συχνά το διαβάζουν και το ερμηνεύουν όντας περιχαρακωμένοι σε μια λογική πολιτισμικής διαφοράς που αδυνατεί τελικά να αναγνώσει σωστά, τόσο την Λατινοαμερικανική εμπειρία, όσο και τον τρόπο με τον οποίο αυτή συνδέεται και συνομιλεί με τη δυτική. Σε αυτό θα προσπαθήσουμε να αντιταχούμε, υποστηρίζοντας ότι έχει νόημα να εντοπίσουμε στο Bolano θεματικές, οι οποίες παρότι έχουν ευρωπαϊκή προέλευση, έχουν -μεταμορφωμένες- μια παγκόσμια εμβέλεια.

Επιπλέον, για να λογισθεί ένας συγγραφέας ως «φαινόμενο», συνήθως συνυπολογίζονται και εξωλογοτεχνικά στοιχεία που αφορούν στη ζωή του. Σε ό,τι αφορά τον Bolano, η πολυτάραχη και περιπετειώδης ζωή του (ο μποέμικος και νομαδικός χαρακτήρας της), ο πρόσκαιρος θάνατός του αλλά και η εμπειρία του από σημαίνοντα πολιτικά γεγονότα της Λατινικής Αμερικής (πραξικόπημα στη Χιλή), συμβάλλουν «στο να ‘παράγουν’ έναν Bolano κατάλληλο για την αμερικανική πρόσληψη και κατανάλωση, και, με αυτόν τον τρόπο προκαταλαμβάνουν την ανάγνωση του έργου του που εξαπλώνεται σε αυτή τη χώρα» (Pollack 2009, 357).

Πράγματι, η πλειοψηφία των άρθρων και μελετών για τον Bolano είναι είτε αμερικάνικης, είτε λατινοαμερικάνικης προέλευσης και οι αναγνώσεις του έργου του καθορίζονται, όχι μόνο από το περιεχόμενό του, αλλά και από την κατάσταση της λογοτεχνικής κριτικής της περιόδου. Το ζήτημα της υποκειμενικότητας δεν είναι το κυρίαρχο ζήτημα που σχολιάζουν οι κριτικοί στον Bolano και, αν τελικά εστιάζουν σε αυτό, το κάνουν ανατρέχοντας σε άλλες θεωρητικές αφητηρίες, όπως στους Deleuze, Zizek, Lacan και Agamben¹⁰³. Ωστόσο, στη συνέχεια θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε γιατί μπορεί ο Bolano να διαβαστεί υπό ένα φαινομενολογικό πρίσμα¹⁰⁴, εντοπίζοντας θεματικές

¹⁰³ Ένα παράδειγμα ανάγνωσης του Bolano με βάση τους Zizek και Lacan είναι το άρθρο του Gareth Williams (βλ. Gareth Williams (2009) ‘Sovereignty and melancholic paralysis in Roberto Bolaño’, *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia*, 18:2-3, 125-140)

¹⁰⁴ Το γιατί, σε αντίθεση με τον Cortazar, δεν υπάρχουν πολλές φαινομενολογικές αναγνώσεις του έργου του, ενδεχομένως να μην οφείλεται τόσο στον τρόπο γραφής του Bolano ούτε στο περιεχόμενο των μυθιστορημάτων αλλά στην εξέλιξη της ίδιας της θεωρίας και στην αλλαγή του «παραδείγματος» για το πώς διαβάζουμε ένα κείμενο.

συγγένειες (με τα άλλα κείμενα μέσα στη διαφορά τους) στον τρόπο αναπαράστασης της υποκειμενικότητας.

Σε ό,τι αφορά τους προηγούμενους συγγραφείς, επισημάναμε τόσο τις φιλοσοφικές τους αναφορές, όσο και τις επικρατούσες φιλοσοφικές αναγνώσεις του έργου τους. Αυτό όμως δε σημαίνει ούτε ότι είναι οι μοναδικές, ούτε οι περισσότερο έγκυρες (ωστόσο, δίχως αμφιβολία αυτή η βιογραφική πιστοποίηση συνηγορεί σε μια οιονεί εγκυρότητα της ερμηνείας). Άλλωστε, όλοι συγκροτούν τη δικιά τους ιδιαίτερη λογοτεχνική φιλοσοφία, η οποία πάντα ανθίσταται στην απόλυτη υπαγωγή της σε κάποια φιλοσοφική σχηματοποίηση, προσφέροντας αναπόδραστα περισσότερες από μια αναγνώσεις. Έτσι και ο Bolano, ανεξαρτήτως των φιλοσοφικών του επιρροών και των επικρατουσών αναγνώσεων του έργου του, σχηματίζει τη δικιά του λογοτεχνική φιλοσοφία όπως υποστηρίζει και ο Alberto Bejarano:

Αν και ο Bolano ήταν ένας τακτικός αναγνώστης φιλοσοφικών έργων, το φιλοσοφικό μας ενδιαφέρον σχετικά με το έργο του Bolano δεν προέρχεται από τα φιλοσοφικά του αναγνώσματα, αλλά από τις επερωτήσεις του για το πραγματικό [...] Ο Bolano χτίζει μια «λογοτεχνική φιλοσοφία» (Macherey) που ξεπερνά τα ειδικά πλαίσια ανάλυσης που είναι κατάλληλα για έναν Λατινοαμερικάνο συγγραφέα του 20^{ου} αιώνα.

(Bejarano 2011, 52)

Επιστρέφουμε στη σχέση του Bolano με το Boom. Η εξομίωση της επιτυχίας και της επιδραστικότητας του Boom με αυτή του Bolano δεν αφορά μόνο το επίπεδο αναγνώρισης, είναι επίσης μια σχέση ουσίας. Ο Bolano είναι ένας συγγραφέας που βρίσκεται στα όρια αυτού που ονομάζουμε Post-Boom, που ουσιαστικά είναι μια περισσότερο επιτελεστικού, παρά ουσιώδους χαρακτήρα, εννοιολόγηση. Στο προηγούμενο κεφάλαιο αναφερθήκαμε στις σχέσεις ομοιότητας, αλλά και διαφοράς, μεταξύ του Post-Boom και του Μεταμοντερνισμού. Η ομοιότητα, πέρα από τα χαρακτηριστικά τους, αφορά και τη διάρκεια ζωής τους (και τα δυο ρεύματα στη μέση της δεκαετίας του 1990 που γράφει ο Bolano, φαίνονται να έχουν εξαντληθεί, τουλάχιστον αν τα σκεφτούμε με τα χαρακτηριστικά που τους αποδόθηκαν κατά την εμφάνισή τους). Η διαφορά αφορά τη δυσκολία συγκρότησης ομοιογενών χαρακτηριστικών, διότι όπως υποδεικνύει ο Donald Shaw, το Post-Boom αδυνατεί να συνοψισθεί ως κίνημα με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Παρόλα αυτά, ένα είναι το κεντρικό ερώτημα που ταλανίζει τους συγγραφείς του Post Boom και

στο οποίο και ο Bolano προσπαθεί να απαντήσει: «η δυσκολία του να εκφράσει το πραγματικό, ενώ διατηρεί την επίγνωση ότι όλες οι αποτυπώσεις του πραγματικού είναι μυθοπλασίες» (Shaw 1995, 7). Με άλλα λόγια, μετά την έντονη πειραματική γραφή του Boom, το αίτημα για παλινόρθωση του πρότερου Ρεαλισμού δεν μπορεί παρά να συνιστά αναχρονισμό και ο όποιος νέος Ρεαλισμός προκύψει, δεν μπορεί παρά να περάσει μέσα από την υπόμνηση της σημασίας της γλώσσας την οποία κόμισε το Boom (όπως και αντιστοίχως ο Μοντερνισμός για τον Μεταμοντερνισμό είναι μία ανυπέρβλητη παρακαταθήκη, όπως κατέδειξε ο John Barth).

Ωστόσο, παρά την ετερογένεια που διέπει το Post-Boom, η πλειοψηφία των συγγραφέων του διαμοιράζεται μια απέχθεια για τις μεγαλεπήβολες επιδιώξεις των εκπροσώπων του Boom, του έντονου πειραματικού χαρακτήρα των μυθιστορημάτων τους και του ελιτισμού τους. Σε όλα αυτά, αντιτάσσουν μια επιστροφή στην πλοκή, στην λιτότητα των μέσων και μια αποστροφή για τη διερεύνηση και εξιστόρηση «μεγάλων» ζητημάτων. Αυτή την μετριοπάθεια που διέπει το Post-Boom στηλιτεύει ο Bolano, ανατρέχοντας στο Boom για να αναλάβει εκ νέου την κληρονομιά του «μεγάλου» μυθιστορήματος. Είναι όμως παράλληλα κριτικός και ως προς το Boom, καθώς διαβλέπει σε αυτό ορισμένα αρνητικά στοιχεία: «Ενώ θαύμαζε την «γιγαντιαία» λογοτεχνία του Boom, ο Bolano ήταν κριτικός ως προς την εμπορευματοποίηση και την επακόλουθη έκπτωσή του» (Deckard 2012, 352). Για τον Bolano, η αρχική δημιουργική ώθηση των συγγραφέων του Boom, προοδευτικά παγιώνεται, εμπορευματοποιείται και τελικά καθίσταται υπεύθυνη για τη εδραίωση προκαταλήψεων σχετικών με την λατινοαμερικανική εμπειρία. Με τη σειρά τους οι συγγραφείς του Post-Boom, στην προσπάθειά τους να απεμπλακούν από τις παθογένειες των προκατόχων τους, λανθασμένα το αποκηρύσσουν σε όλα τα επίπεδα, παρουσιάζοντας ως προβληματικό το πλέον αξιοθαύμαστο, για τον Bolano, στοιχείο του Boom. Αυτό δεν αφορά ούτε τη διάθεση πειραματισμού, ούτε το συγκεκριμένο όραμα που πρέσβευαν αυτά τα μυθιστορήματα, αλλά ευρύτερα την πίστη που διαμοιράζονταν όλοι αυτοί οι λογοτέχνες στη δυνατότητα της λογοτεχνίας να έρχεται αντιμέτωπη με όλα τα επίπεδα του πραγματικού.

Αυτή η προβληματική σχέση του Bolano τόσο με το Boom, όσο και με το Post Boom, ισχύει εξίσου αναφορικά με το ζήτημα του αν μπορεί να λογισθούν τα έργα του ως υποδείγματα μεταμοντέρνας γραφής. Εδώ μπορούμε να διακρίνουμε στοιχεία που συνηγορούν τόσο υπέρ, όσο και κατά αυτής της κατηγοριοποίησης. Προφανώς εδώ, σε αντίθεση με τις περιπτώσεις των Gombrowicz και Cortazar, δεν μπορεί να γίνει λόγος για Μοντερνισμό καθώς η εποχή του, έχει

πλέον παρέλθει για τα καλά. Το ζήτημα εδώ είναι περισσότερο το αν ο Bolano μπορεί να λογισθεί ως μεταμοντέρνος συγγραφέας, σε μια περίοδο όπου αυτός ο όρος έχει εν πολλοίς περιέλθει σε ανυποληψία και αν, ελλείψει καλύτερου όρου, μπορούμε να διατηρήσουμε τη χρήση του, υποσημειώνοντας όμως, στην περίπτωση του Bolano, κρίσιμες διαφοροποιήσεις οι οποίες τον απομακρύνουν από κάποια καταστατικά μεταμοντέρνα γνωρίσματα και αποκαλύπτουν παραδόξως, ότι ορισμένα μοντέρνα γνωρίσματα εξακολουθούν να επιβιώνουν ή, καλύτερα να αναβιώνουν στο έργο του. Μια τέτοια σύλληψη θα μας επέτρεπε να συγκροτήσουμε μια διαλογική σχέση μεταξύ των τεσσάρων λογοτεχνών, η οποία, παρά τις χρονικές αποστάσεις, αναδεικνύει κοινούς τρόπους επόπτευσης του ζητήματος του υποκειμένου μέσα στις διαφορές τους.

Πριν εξετάσουμε όμως το ζήτημα αυτό, ενδεχομένως να είναι διαφωτιστική για τον ως άνω προβληματισμό μια εξέταση λογοτεχνικών επιρροών αλλά και συγγενειών του Roberto Bolano. Αρχικά, αναφορικά με το λογοτεχνικό Boom, ο Bolano, παρότι αναγνώρισε το λογοτεχνικό διαμέτρημα όλων, ανεξαιρέτως, των εκπροσώπων του, δεν αναγνώρισε συνακόλουθα και την επιρροή όλων αυτών στο έργο του. Συγκεκριμένα, σε μια λίστα που έκανε για τα δέκα αγαπημένα του βιβλία το 2002, αναφέρει έργα των Borges και Cortazar ως τα προτιμώμενα του δείγματα λατινοαμερικανικής λογοτεχνίας (Maristain, 2014). Αυτή την επιρροή επιρροή εντοπίζει και ο Adolfo Cacheiro -αν και η χρήση που κάνει στον όρο Boom εξοβελίζοντας από αυτό τον Cortazar είναι προβληματική-: «Υφολογικά, ο Roberto Bolano έχει περισσότερα κοινά με αργεντίνους συγγραφείς του 20^{ου} αιώνα όπως οι Borges και Cortazar απ' όσα έχει με συγγραφείς του Boom, όπως ο Garcia Marquez, και συγγραφείς του Post-Boom, όπως η Isabel Allende» (Cacheiro 2022, 43). Η ταυτόχρονη παρουσία των Borges και Cortazar δεν είναι τυχαία, και σχηματίζει μια ιδιότυπη γενεαλογική γραμμή, καθώς όπως είδαμε προηγουμένως, πολλοί κριτικοί έχουν αναφερθεί στην έντονη επιρροή που άσκησε στον Cortazar ο Borges. Επίσης αναφέραμε το ότι σύμφωνα με την οπτική του Gerald Martin, το *Κουτσό* του Cortazar αποτελεί το σημαίνον υπόδειγμα της επιρροής του James Joyce στην Λατινοαμερικανική λογοτεχνία. Η γραφή του Borges συνιστά μια απόπειρα εύρεσης μιας άλλης ιδιολέκτου, διαφορετικής από αυτή του Joyce, η οποία θα είναι καθοριστική στη λειτουργία της ως προδρόμου του Μεταμοντέρνου ύφους. Ο Cortazar θα αναλάβει εκ νέου την τζοϋσική κληρονομιά, στην προσπάθειά του να συνθέσει ένα μαξιμαλιστικό μυθιστόρημα που αντιτίθεται στην μπαρόκ αισθητική των μπορχεσικών διηγημάτων. Το ίδιο, σύμφωνα με την Patricia Novillo-Corvalan, θα κάνει αργότερα και ο Bolano:

Ο Borges παρουσιάζει μια αισθητική της συμπύκνωσης ως μια αντιθετική απόκριση απέναντι στην επική κληρονομιά του Joyce. Ο Bolano, αντιθέτως, υιοθετεί την αυξητική μέθοδο σύνθεσης του Joyce, που οδηγεί στη δημιουργία των δύο δικών του πολύγλωσσων, πολύφωνων, με πολλαπλές πλοκές, τεραστίων διαστάσεων αριστουργημάτων του, τους *Άγριους Ντετέκτιβ* και του *2666*, που μπορούν να διαβασθούν ως μεταγενέστερα ανάλογα του *Οδυσσέα* του 20^{ου} και του 21^{ου} αιώνα.

(Novillo-Corvalan 2013, 341-342)

Μια άλλη, ίσως περισσότερο αναπάντεχη συσχέτιση, που σίγουρα όμως με έναν τρόπο αναδεικνύει δεσμούς συγγένειας αναφορικά με την μεταχείριση του λογοτεχνικού μέσου, είναι αυτή που θα κάνει ο Λατινοαμερικάνος συγγραφέας Ricardo Piglia, το 2010, στην έναρξη ενός μαθήματος για τον Bolano στο πανεπιστήμιο Diego Portales University στο Santiago στη Χιλή. Ο Ricardo Piglia, θα συνδέσει τον Bolano με τον Gombrowicz. Παραθέτουμε όλο το επίμαχο απόσπασμα:

Θα ήθελα να θυμάμαι το Roberto Bolano -με τον οποίο είχα πολύ έντονες και διασκεδαστικές συζητήσεις- και να επισημάνω ότι ο τίτλος αυτής της ομιλίας 'ο Συγγραφέας ως αναγνώστης', θα μπορούσε να είναι με άνεση ένας τρόπος να ορίσω το έργο και την αντίληψη του Bolano.

Το επιλεγμένο θέμα, συνδεδεμένο με ορισμένες εμπειρίες του πολωνού συγγραφέα Witold Gombrowicz θα ευχαριστούσε, θεωρώ, τον Bolano. Είχε πει κάποτε -με την πάντοτε παραγωγική ειρωνία και τον σαρκασμό του- ότι αν αντί να ξοδέψω τόση πολλή ενέργεια στον Roberto Arlt, είχα εστιάσει την προσοχή μου στον Witold Gombrowicz, τα πράγματα θα ήταν διαφορετικά. Πάντοτε τον ρωτούσα: «Ποια πράγματα θα ήταν διαφορετικά;» Οπότε, προσπαθώντας να εντοπίσω ποια πράγματα θα ήταν διαφορετικά, σκέφτηκα ότι αρμόζον, στη μνήμη του Bolano, είναι να μιλήσω για τον Gombrowicz. Μου φαίνεται ότι υπάρχει μια σχέση μεταξύ των οπτικών του Bolano και του Gombrowicz.

(Maristain 2014, 88)

Ο τίτλος της ομιλίας του Piglia μας μεταφέρει σε ένα σημαίνον χαρακτηριστικό της λογοτεχνικής φιλοσοφίας του Bolano. Ο Bolano δεν ήταν μονάχα ένθερμος αναγνώστης, η πράξη της ανάγνωσης είχε για αυτόν συστατική σημασία, ισότιμη της δημιουργίας, της γραφής. Όπως θα τονίσει και ο ίδιος σε μια συνέντευξή του -θυμίζοντας ακριβώς την αντίστοιχη γνώμη του Cortazar:

Βλέπω την κριτική ως μια λογοτεχνική δημιουργία [...] οι κριτικοί της λογοτεχνίας, αν δεν θεωρήσουν τους εαυτούς τους ως αναγνώστες, τα πετάνε όλα στη θάλασσα [...] αποζητώ δημιουργικότητα από τη λογοτεχνική κριτική [...] έναν ενδημικό αναγνώστη ικανό να επιχειρηματολογήσει για μια ανάγνωση ή να προτείνει διαφορετικές αναγνώσεις, όπως κάτι τελείως διαφορετικό [...] από μια εξήγηση ή μια διατριβή.

(Valdes 2009, 600)

Πράγματι και ο Bolano, όπως και οι Gombrowicz και Cortazar, ο καθένας με διαφορετική ένταση, υπογραμμίζουν τη σημασία της δημιουργικής ανάγνωσης, σε αντιδιαστολή με αυτήν της εξήγησης. Θα επιστρέψουμε σε αυτό το ζήτημα πάλι σε λίγο, σε σχέση με τους *Αγρίους Ντετέκτιβ*.

Όμως, οι απόψεις του για τη λογοτεχνικότητα, συγκριτικά με αυτές του Cortazar, είναι πολύ πιο ριζοσπαστικές. Αν ο Cortazar αμφιταλατεύεται ανάμεσα στην πολιτική και την αισθητική και υποστηρίζει την κριτική λειτουργία μιας οσοδήποτε αποδυναμωμένης (διότι όπως είδαμε ο Cortazar αντιστρατεύεται την μοντερνιστική αυτονομία) αυτονόμησης του λογοτεχνικού πεδίου, το μότο αντίθετα του Bolano είναι ότι «όλη η λογοτεχνία, είναι κατά κάποιον τρόπο, πολιτική». Αν στον Cortazar επιβιώνει η μοντερνιστική αυτονομία του καλλιτέχνη, στον Bolano επιβιώνει το πρόταγμα ένωσης τέχνης και ζωής που πρέσβευε η Αβανγκάρντ. Βέβαια αυτή η κριτική της λογοτεχνικότητας συνιστά όχι τόσο μια επίθεση, αλλά μια διαπίστωση, διότι ο λογοτεχνικός πολιτισμός, την περίοδο που γράφει ο Bolano είναι σε περαιτέρω ύφεση, υποχωρώντας έναντι άλλων μέσων. Η θεματική εμμονή των μυθιστορημάτων του με τη λογοτεχνία, όπως θα δούμε αναφορικά με τους *Ντετέκτιβ* είναι μια ιχνογράφηση της κρίσης και του ενδεχόμενου τέλους της λογοτεχνίας.

Όπως και με τους Gombrowicz και Cortazar, καθοριστική και για τον Bolano είναι η εμπειρία της εξορίας. Στην ηλικία των δεκαοκτώ μετακόμισε με την οικογένειά του από τη Χιλή στο Μεξικό. Επέστρεψε στη Χιλή το 1973 λίγους μήνες πριν την ανατροπή του σοσιαλιστικού εγχειρήματος του Σαλβατόρ Αλιέντε, και με το πραξικόπημα του Αουγκούστο Πινοσέτ συνελήφθη λόγω υποψιών για τρομοκρατική δράση. Πέρασε οκτώ ημέρες στην εξορία, όπου διασώθηκε από δύο παλιούς του συμμαθητές οι οποίοι είχαν διοριστεί δεσμοφύλακες. Στη συνέχεια, το 1977, μετακόμισε στην Ισπανία, όπου πέρασε και το υπόλοιπο μέρος της ζωής του. Όπως τονίζει ο Novillo-Coralan: «σε αντίθεση με άλλους Λατινοαμερικάνους συγγραφείς που είναι σφιχτά προσδεδεδμένοι στη μυθολογία των εθνικών τους χωρών, η ισόβια συνθήκη του Bolano ως

μετανάστη (έζησε σε πολλές χώρες της Λατινικής Αμερικής και αργότερα στην Ευρώπη) τον μετέτρεψαν σε έναν παγκόσμιο συγγραφέα, που περιφρονεί τα εθνικά σύνορα» (Novillo-Corvalan 2013, 342)

Η επίδραση της εξορίας είναι παραπάνω από εμφανής και στο έργο του, όχι μόνο υπό τη μορφή αυτοβιογραφικών στοιχείων, αλλά, όπως μας λέει ο Alfredo Medina κυρίως υπό τη μορφή «μιας αισθητικής και ηθικής επιλογής» (Medina 2009, 546). Η εξορία στον Bolano δεν είναι μόνο γεωγραφική, είναι επίσης και θεσμική (τουλάχιστον μέχρι τα τελευταία χρόνια της ζωής του που αναγνωρίζεται το έργο του), καθώς τόσο στην Λατινική Αμερική, όσο και αργότερα, στην Ευρώπη, βρίσκεται μονίμως στο περιθώριο των λογοτεχνικών θεσμών. Αλλά, υπάρχει και μια τρίτη διάσταση της εξορίας:

Η συγχρονική εκτόπιση από την πατρίδα [...] είναι ταυτοχρόνως και διαχρονική. Αν οι αφηγήσεις του βρῖθουν από χαρακτήρες που έρχονται από κάπου αλλού, λειτουργούν την ίδια στιγμή ως ασκήσεις μνημόνευσης, φόρος τιμής σε μια γενιά, τη δικιά του και συχνά απεικονίζονται ως αναχρονιστικοί, που αδυνατούν να συνειδητοποιήσουν την απώλεια που έχει ήδη συμβεί... Ωστόσο, η εξορία στον Bolano δεν συνιστά ένα είδος αδυναμίας αλλά μάλλον την πυρηνική ισχύ στη σύλληψή του για το γράφειν.

(Medina 2009, 547)

Πράγματι, έτσι δείχνει να είναι. Ενώ η εξορία είναι εμφανώς παρούσα, είτε συμβολικά είτε κυριολεκτικά και στους Gombrowicz και Cortazar¹⁰⁵, στον Bolano ριζώνει έτι περαιτέρω. Οι χαρακτήρες δεν μετακινούνται από το ένα μέρος στο άλλο, αλλά ανάγουν την κινητικότητα σε απόλυτη αξία, η ύπαρξή τους είναι φύσει νομαδική. Γίνεται επομένως και ο ίδιος «έναν πολιτισμικός νομάς του οποίου η μυθοπλασία λαμβάνει χώρα σε όλη την υφήλιο» (Corall 2006, 47). Αν συγκρίνουμε παραδείγματος, χάριν το *Κουτσό* με τους *Άγριους Ντετέκτιβ*, θα δούμε ότι το πρώτο, με τη δομή των δύο διακριτών μερών (Παρίσι-Αργεντινή), εκφράζει μια δυαδική λογική όπου αντιπαραθέτει ως διακριτούς τον ένα πολιτισμικό πόλο από τον άλλο. Αντιθέτως, στο Bolano

¹⁰⁵ Μια διαφορά με τον Cortazar εντοπίζεται στο ότι ο Bolano δεν επέλεξε μια πολιτισμική πρωτεύουσα με τόσο μεγάλο βεληνεκές όπως το Παρίσι, αλλά παρόλα αυτά επέλεξε να πάει στην χώρα που είναι η μητρόπολη της Ισπανόφωνης λογοτεχνίας και η οποία επιτελεί έναν ειδικό ρόλο σε σχέση με τον αυτοκαθορισμό όλων των εθνικών λατινοαμερικάνικων λογοτεχνιών.

η μονιμότητα της νομαδικής περιπλάνησης ρευστοποιεί αυτές τις στέρεες διακρίσεις και έτσι καθιστά προβληματικό ακόμα και τον χαρακτηρισμό του ως κοσμοπολιτικό συγγραφέα με τον τρόπο που θα ορίζαμε τον Cortazar. Όπως υποστηρίζει ο Sergio Villalobos-Ruminott:

Το περιπατητικό του ύφος υπαινίσσεται μια αφηγηματική στρατηγική που έχει ήδη αποκληθεί ‘μετα-εθνική’ και η αναπαράσταση του κόσμου ως ενός μεγάλου εφιάλτη διεμβολισμένου από τη βία και τον πόλεμο, καθιστά αδύνατο το να τον συλλάβουμε ως μέρος του λατινοαμερικάνικου κανόνα, ούτε ακόμα ως κοσμοπολιτικό μέλος των σύγχρονων γενεών των Λατινοαμερικανών Post-Boomers.

(Villalobos-Ruminott 2009, 193)

Η πολιτισμική εξορία του Bolano, λοιπόν, σε συνδυασμό με το ύφος και το περιεχόμενο της γραφής του, του προσδίδουν, όπως και στους Gombrowicz-Cortazar, έναν διεθνή χαρακτήρα. Κανείς δε δεσμεύεται από τους ενδογενείς περιορισμούς του πολιτισμικού του υπόβαθρου, ούτε συμμορφώνονται με τις επιταγές των εθνικών τους λογοτεχνιών. Υπάρχει διάχυτη η αίσθηση ότι και τα τέσσερα μυθιστορήματα που διαβάζουμε επιχειρούν με τον τρόπο τους να εποπτεύσουν την ανθρώπινη συνθήκη στην καθολικότητά της¹⁰⁶.

Ας επιστρέψουμε εκ νέου στο ζήτημα του Μεταμοντερνισμού. Αν, εν πολλοίς, η εποχή που ο Μεταμοντερνισμός ήταν το κυρίαρχο σημαίνον έχει παρέλθει, έχοντας πάρει τη θέση του ή έννοια της «Παγκοσμιοποίησης», θα πρέπει να είμαστε λίγο διστακτικοί ως προς αυτή την αντικατάσταση, διότι «εάν [...] η μετανωτερικότητα εμφανίζεται ως δισεπίλυτη, η παγκοσμιοποίηση φαίνεται ακόμα δυσκολότερο να ορισθεί» (Pasten 2020, 14). Επιπλέον, «η έννοια της παγκοσμιοποίησης εμπεριέχει αυτήν της Μετανεωτερικότητας, ακόμα και της ρευστής Νεωτερικότητας ή υπερ-Νεωτερικότητας. Με κάποια έννοια, είναι πολύ πιο ουδέτερη από τις τελευταίες δύο» (Pasten 2020, 14). Αυτή την «ουδετερότητα» οφείλουμε να αντιπαρέλθουμε. Πρέπει να φανταστούμε την έννοια του «παγκόσμιου» ως ενός ανοιχτού συνόλου το οποίο

¹⁰⁶ Αυτό δε σημαίνει ότι αυτή η καθολικότητα δε θραύεται κάθε φορά από εγγενείς προκαταλήψεις και ιδεοληψίες. Οι Cortazar και Bolano παραδείγματος χάριν, αδυνατούν να αποδεσμευτούν από ένα ανδροκρατούμενο βλέμμα, το οποίο λίγο πολύ είναι ενδημικό στην πλειονότητα της λατινοαμερικανικής λογοτεχνίας. Ωστόσο, υπολαμβάνοντας αυτόν τον περιορισμό, κατά τη γνώμη μας, θα ήταν εξίσου περιοριστική μια απόλυτη υποτίμηση της γραφής τους λόγω αυτού του χαρακτηριστικού. Οφείλουμε εδώ να προσλάβουμε την καθολικότητα ως *αξίωση*, που εμμένει στην διεκδίκηση αυτού του ιδανικού, παρά την ύπαρξη αντιφάσεων και περιορισμών, οι οποίες αναδεικνύουν ότι ενδεχομένως υπάρχουν άλλες ελευσόμενες καθολικότητες (Φεμινισμός, Μετα-αποικιακή θεωρία αν αποκολληθούν από την έμφαση στη διαφορά και τον σκεπτικισμό απέναντι στις κατηγορίες της ουσιοκρατίας), οι οποίες ακόμα δεν έχουν αρθρώσει, ως σχετικά νεόκοπες, το λόγο και το αφήγημά τους.

συμπεριλαμβάνει διαφορετικά στάδια εκσυγχρονισμού και άρα διαφορετικούς Μοντερνισμούς αλλά και Μεταμοντερνισμούς οι οποίοι απαντούν στους πρώτους. Αυτό ακριβώς είναι και τα ρεύματα του Boom και του Post-Boom, η μετάφραση του Μοντερνισμού και του Μεταμοντερνισμού σε άλλα πολιτισμικά συμφραζόμενα. Ωστόσο, επαναλαμβάνουμε για άλλη μια φορά, θα διατηρήσουμε τη χρήση των όρων με τον τρόπο εννοιολόγησης του Zima.

Πράγματι, μπορούμε να εντοπίσουμε μεταμοντέρνα γνωρίσματα στα έργα του Bolano. Αναφορικά με τα δύο κυρίαρχα (διακειμενικότητα, μεταμυθοπλασία) στα οποία αναφερθήκαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, παρατηρούμε ότι δεν υφίστανται και τα δύο με την ίδια ένταση. Η διακειμενικότητα είναι ενδεχομένως το διακεκριμένο χαρακτηριστικό του μυθοπλαστικού σύμπαντος του Bolano. Οι ιστορίες αρκετών από τα μυθιστορήματά του συνδέονται μεταξύ τους και πολλοί χαρακτήρες του εμφανίζονται σε διαφορετικά έργα. Σε ό,τι μας αφορά πιο συγκεκριμένα, η πρωταγωνίστρια του μυθιστορημάτος του *Το Φυλαχτό*, Αουξίλιο, εμφανίζεται και στους *Άγριους Ντετέκτιβ*, έχοντας όμως δευτερεύοντα ρόλο. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα ίσως είναι ο Αρτούρο Μπελάνο, alter ego του συγγραφέα, όπου εμφανίζεται σε τέσσερα μυθιστορήματα του Bolano.

Σε ό,τι αφορά όμως τα στοιχεία μεταμυθοπλασίας στο έργο του, όπως υποστηρίζει ο Augustin Pasten «τόσο η μεταμυθοπλασία γενικά όσο και η ιστοριογραφική μεταμυθοπλασία συγκεκριμένα, είναι ουσιαστικά ανύπαρκτες» (Pasten 2020, 45). Πράγματι, η μεταμυθοπλασία με άμεσο τρόπο απουσιάζει από το λογοτεχνικό σύμπαν του Bolano, παρότι εμμέσως είναι πανταχού παρούσα υπό την έννοια του ότι μια από τις βασικές του θεματικές, αν όχι η βασικότερη, είναι η ενασχόληση των κειμένων με τη λογοτεχνική συνθήκη, τόσο σε σχέση με τη φύση της γλώσσας και της αφήγησης, όσο και με την ιστορία της λογοτεχνίας και τους λογοτεχνικούς θεσμούς.

Ωστόσο, το σημαίνον στοιχείο που για τον Paster διαφοροποιεί το έργο του Bolano από το έργο των «κλασσικών» (Αμερικανών) μεταμοντερνιστών, δεν είναι η απουσία ή μη της μετάμυθοπλασίας, αλλά ο διαφορετικός τρόπος με τον οποίο συγκροτείται η εμπειρία της Μετανεωτερικότητας στην Λατινική Αμερική. Οφείλουμε λοιπόν, κατά την άποψη του, να κάνουμε μια διαφοροποίηση μεταξύ ενός κλασσικού, αυστηρά αισθητικού Μεταμοντερνισμού και ενός Μεταμοντερνισμού της *αντίστασης* (of resistance). Τι ακριβώς εκπροσωπεί ένας τέτοιος Μεταμοντερνισμός; Ο Pasten εξηγεί:

Η έννοια ενός «*Μεταμοντερνισμού της αντίστασης*» μπορεί να φανεί σε κάποιους ως αντιφατική. Από την στιγμή που δεν προτείνει τίποτα, γιατί ο Μεταμοντερνισμός θα έπρεπε να αντιστέκεται απέναντι σε κάτι; [...] το γεγονός ότι η Νεωτερικότητα ήταν πάντοτε ένα ανολοκλήρωτο εγχείρημα στην Λατινική Αμερική, και ο Μεταμοντερνισμός, από την εννοιολογική προσγείωσή του στην ήπειρο, ήταν περισσότερο οριοθετημένος εντός της πολιτικής σφαίρας, επέτρεψε στον Bolano να διατηρήσει μια πολιτική κλίση μέσα στη έργα του μην υποκύπτοντας απόλυτα στην αισθητική του λογοτεχνικού Μεταμοντερνισμού. Το πολιτικό με άλλα λόγια, υπερέχει των μεταμοντέρνων λογοτεχνικών χαρακτηριστικών που υπάρχουν στα έργα του και είναι η πολιτική συνείδηση του συγγραφέα, σημαδεμένη από την ήττα της αριστεράς και την εμπειρία της εξορίας που κάνει τον Μεταμοντερνισμό της αντίστασης εφικτό.

(Pasten 2020, 43)

Ο Marc Piccini, κινούμενος στην ίδια κατεύθυνση, θα υποστηρίξει κάτι παραπλήσιο. Πράγματι, «τα μυθιστορήματα του Bolano μπορούν να θεωρηθούν μεταμοντέρνες διερευνήσεις της πολλαπλότητας που αποσύρονται από την αναζήτηση της αλήθειας προκρίνοντας έναν, κατά κάποιον τρόπο κυνικό λογοτεχνικό πειραματισμό» (Piccini 2015, 1). Ωστόσο ορισμένες αξιώσεις αλήθειας βρίσκουν την έκφραση τους στο σύμπαν του Bolano και αυτές «χάνονται όταν το έργο του θεωρείται είτε ως μια ανολοκλήρωτη αναζήτηση μια φιλοσοφικής αλήθειας, είτε ως μια μεταμοντέρνα κριτική της έννοιας της αλήθειας» (Piccini 2015, 1).

Η γραφή του Bolano φαίνεται ικανή να συναρθρώσει δύο αντιτιθέμενες οπτικές για το μέλλον, μια ουτοπική διάσταση που προσιδιάζει στο μοντερνιστικό πρόταγμα και μια δυστοπική διάσταση που αντιστοίχως αφορά περισσότερο την μεταμοντέρνα οπτική. Όπως τονίζει η Lila McDowel Carlsen: «στην μυθοπλασία του Bolano, οι δυστοπικές περιστάσεις παρακωλύουν ή αναβάλλουν την υλοποίηση τη ουτοπίας, τονίζοντας με αυτόν τον τρόπο την ανάγκη ύπαρξης της ουτοπίας» (Carlsen 2014, 141). Η συνύπαρξη και σύγκρουση -σχηματικά μιλώντας- μεταξύ μοντερνιστικού ουτοπισμού και μεταμοντέρνας δυστοπίας, καταλήγει σε μια παράδοξη σύνθεση. Οι δύο μελλοντικές στάσεις αλληλοαναιρούνται, δίνοντας στη θέση τους σε μια ανοιχτή αναμέτρηση με το παρόν: «Η γραφή γίνεται ένα μονοπάτι για τον αναγνώστη προς έναν αμήχανο τόπο όπου ο πολιτισμός και η βαρβαρότητα γίνονται δυσδιάκριτα και όπου τα σύνορα μεταξύ βίας και τέχνης, και μεταξύ καταστροφής και σωτηρίας καθίστανται θολά» (Lopez-Vicuna 2009, 156).

Περνάμε τώρα στους *Άγριους Ντετέκτιβ (1998)*, το μυθιστόρημα που καθιέρωσε τον Bolano, ως έναν από τους μεγαλύτερους συγγραφείς των αρχών του 21^{ου} αιώνα παγκοσμίως. Οι *Άγριοι*

Ντετέκτιβ, είναι ένα μακρύ μυθιστόρημα γραμμένο σε τρία μέρη. Ξεκινάει ως το ημερολόγιο του 17χρονου Χουάν Γκαρσία Μαδέρο. Το δεύτερο μέρος αποτελείται από μια σειρά από αφηγήσεις σε πρώτο πρόσωπο χαρακτήρων που γνωρίζονται με τους πρωταγωνιστές Αρτούρο Μπελάνο και Ουλίσες Λίμα. Το μυθιστόρημα στο τρίτο μέρος καταλήγει όπως άρχισε, με το ημερολόγιο του Γκαρσία Μαδέρο. Έχει περιγραφεί ως μεξικάνικο μυθιστόρημα, διότι μεγάλο μέρος της πλοκής λαμβάνει χώρα στο Μεξικό, αρκετοί από τους χαρακτήρες είναι Μεξικανοί και χρησιμοποιεί μεξικάνικη αργκό. Μεγάλο μέρους του μυθιστορήματος είναι αυτοβιογραφικό, διότι όπως είπαμε ο Bolano διέμεινε στο Μεξικό οκτώ χρόνια και επίσης ότι ο Αρτούρο Μπελάνο αποτελεί το alter ego του συγγραφέα. Σε αυτό θα προσθέσουμε ότι ο έτερος πρωταγωνιστής, ο Ουλίσες Λίμα, είναι βασισμένος στον Mario Santiago, έναν Μεξικό ποιητή, φίλο του συγγραφέα. Πέρα από το Μεξικό, η πλοκή λαμβάνει χώρα επίσης ευρύτερα στην Κεντρική Αμερική, τις Ηνωμένες Πολιτείες, την Ευρώπη, την Αφρική και το Ισραήλ.

Επανερχόμαστε στο άρθρο της Novillo-Corvalan, όπου ακολουθώντας την γραμμή σκέψης του Martín που προβαίνει στη σύνδεση και σχέση επιρροής, μεταξύ του Joyce και του Cortazar, προσθέτει σε αυτούς τον Bolano: «πράγματι, το χρέος του Bolano στον Joyce, μέσω του *Κουτσού* του Cortazar, εκδηλώνεται στη μυθοπλαστική δομή των *Άγριων Ντετέκτιβ*» (Novillo-Corvalan 2013, 357). Το αντίκτυπο μάλιστα των *Άγριων Ντετέκτιβ* ήταν τέτοιου μεγέθους, που για τον Mandeep Boro συνιστά ένα λογοτεχνικό συμβάν αντίστοιχο με αυτό του *Κουτσού*. Χαρακτηριστικά θα πεί: «για πολλούς από εμάς, σπουδαστές της λατινοαμερικάνικης λογοτεχνίας, *Οι Άγριοι Ντετέκτιβ* [...] είναι ότι το *Κουτσό* του *Julio Cortazar* ήταν για τους καθηγητές μας» (Boro 2015, 10).

Ο William Coral όμως τονίζει ότι το χρέος του Bolano στον Joyce περιορίζεται στο επίπεδο της μορφής, καθώς από άποψη περιεχομένου, θα έπρεπε κάποιος να αναζητήσει τον πρόδρομό του στο πρόσωπο του Kafka (Corral 2006, 47). Πράγματι, διαβάζοντας κανείς το μυθιστόρημα, αποκτά μια αίσθηση παραλόγου και ασφυξίας που θα μπορούσε να την ονοματίσει ως καφκική. Σε ό,τι αφορά το ζήτημα της φόρμας, ισχύει ότι περίπου ίσχυε με τον Cortazar. Ενώ η δόμηση του μυθιστορήματος είναι ιδιότυπη και μη συμβατική, η χρήση του λόγου πόρρω απέχει από το να φτάνει τον κατακερματισμένο και ετερογενή γραφικό χαρακτήρα του Joyce. Παρότι οι *Άγριοι Ντετέκτιβ* οπωσδήποτε δεν είναι ένα συμβατικό μυθιστόρημα δηλαδή δεν έχει μια γραμμική

πλοκή, ωστόσο διατηρεί το σημαίνον χαρακτηριστικό της πλοκής, δηλαδή την επίτευξη ενός λογοτεχνικού ρυθμού, χωρίς παρόλα αυτά να ακολουθεί μια τελεολογική ανάπτυξη.

Αν έπρεπε να κατατάξουμε τους *Άγριους Ντετέκτιβ* υφολογικά, θα ήταν κάτι τέτοιο δυνατό; Οι *Άγριοι Ντετέκτιβ*, είναι ένα χαρακτηριστικό υπόδειγμα της μεταμοντέρνας τάσης προς την μίξη και το ανακάτεμα των ειδών. Αν αναζητήσουμε μια ομοιότητα με τα μυθιστορήματα που αναλύουμε, θα την βρούμε στον *Κόσμο* του Gombrowicz. Και τα δύο μυθιστορήματα συνδυάζουν το Bildungsroman με το αστυνομικό μυθιστόρημα, αποδομώντας όμως τις κυρίαρχες προκειμένες τους.

Οι *Άγριοι Ντετέκτιβ* όμως επιτελούν αυτή την πρόσμιξη με διαφορετικό τρόπο. Θα μπορούσε κανείς κάλλιστα να μιλήσει για δύο μυθιστορήματα σε ένα, αν αντιπαραβάλλει τη δομή και το περιεχόμενο του δεύτερου μέρους με αυτές του πρώτου και του τρίτου. Στοιχεία του Bildungsroman θα συναντήσει κανείς στο πρώτο και τρίτο μέρος που απεικονίζουν το ταξίδι προς την ερωτική ωριμότητα και την αναζήτηση της ποιητικής ταυτότητας του νεαρού Χουάν Μαδέρο. Το ότι αυτή η ιστορία ενηλικίωσης χαρακτηρίστηκε τόσο ως Bildungsroman όσο και ως Anti-Bildungsroman, οφείλεται (όπως και στον Gombrowicz) στο ότι το «ξαφνικό τέλος αφήνει την ενθουσιώδη και ανεξέλεγκτη νεότητα και πίστη του σχετικά ανέγγιχτες...» (2009, 361).

Το πιο ριζοσπαστικό φορμαλιστικά μέρος του βιβλίου ωστόσο, είναι αναμφισβήτητα το δεύτερο. Για τον Cortazar, η καινοτομία του *Κουτσού* απαντάται στη δεύτερη ανάγνωσή του και συγκεκριμένα στο τρίτο κεφάλαιο, όπου μονίμως παρεμβαίνει και παρεμποδίζει την γραμμική εξέλιξη της πλοκής, προσκαλώντας έτσι τον αναγνώστη να συνδράμει ενεργά στην δημιουργία του κειμενικού νοήματος. Στον Bolano, παρότι ο ίδιος, δεν το διατυπώνει ποτέ ρητά όπως ο Cortazar, το δεύτερο κεφάλαιό του επιτελεί ακριβώς την ίδια λειτουργία.

Όπως προηγουμένως αναφέραμε ότι το *Κουτσό* έχει μια διπλή λειτουργία, μεταφορική και μετωνυμική, το ίδιο συμβαίνει και εδώ. Οι Ντετέκτιβ, δεν είναι μόνο ο Αρτούρο και ο Ουλίσεσ στην αναζήτησή τους για την ποιήτρια Σεζάρια Τιχανέρο. αλλά και ο ίδιος ο αναγνώστης. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Matthew Gonzalez:

[...] οι μόνοι ντετέκτιβ μέσα στο κείμενο είναι οι Αρτούρο και Ουλίσεσ, δύο χαρακτήρες που μέσα στην απουσία τους βρίσκονται στο επίκεντρο του κοινωνικά διαστρωματοποιημένου μυστηρίου. Χωρίς κάποιον

ντετέκτιβ για να αποκαλύψει την κρυμμένη ιστορία της αναζήτησης των Ντετέκτιβ {Αλτούρο και Ουλίσεσ}, απομένει ο αναγνώστης τον *Άγριων Ντετέκτιβ* για να αναλάβει ο ίδιος το ρόλο του Ντετέκτιβ.

(Gonzalez 2012, 7)

Το ότι ουσιαστικά οι Αρτούρο και Ουλίσεσ απουσιάζουν από το μυθιστόρημα και μαθαίνουμε γι' αυτούς από ιστορίες τρίτων, αναθέτει σε εμάς τους αναγνώστες την αποπεράτωση του έργου τους. Αυτή είναι η μετωνυμική χρήση του τίτλου του βιβλίου, που τονίζει τη γειννίαση μεταξύ αναγνώστη και χαρακτήρων του βιβλίου. Υπάρχει όμως και η μεταφορική διάσταση, που αναφέρεται στην ίδια την έννοια της αναζήτησης που χαρακτηρίζει το αστυνομικό μυθιστόρημα. Η διαρκής εξορία του Bolano και η συνεχής περιπλάνηση των χαρακτήρων του, αποδομούν και επανασηματοδοτούν την έννοια της αναζήτησης. Αυτή, από επιστημολογική μετατρέπεται σε οντολογική, διότι πλέον το έγκλημα καθίσταται ανεπίλυτο και αυτό έχει επιπτώσεις και για εμάς τους αναγνώστες:

Η τελεολογία μιας αστυνομικής πλοκής όπου τα πάντα οδεύουν προς ένα αποκαλυπτικό τέλος, δεν πρέπει να εκληφθεί ως μια διαδικασία ανακάλυψης κατά την οποία τελικά θα επικρατήσει η αλήθεια. Η αλήθεια δεν είναι το ζήτημα, αλλά η εξελισσόμενη λογική μιας μόλυνσης που διαπερνάει τα πάντα: στο τέλος είμαστε όλοι ένοχοι.

(Villalobos-Ruminott 2009, 198)

Το δεύτερο μέρος των *Ντετέκτιβ* λοιπόν «είναι συντεθειμένο από αποσπασματικές μαρτυρίες που καλύπτουν μη γραμμικά, είκοσι χρόνια και πολλές τοποθεσίες παγκοσμίως» (Raynor 2017, 32). Μαθαίνουμε για τον Ουλίσεσ και τον Αρτούρο, από τρίτους, φίλους και γνωστούς τους, οι οποίοι συνθέτουν αθροιστικά ένα περίγραμμα της προσωπικότητάς τους, το οποίο όμως μας δίνει μια αίσθηση του ανολοκλήρωτου. Διότι ποτέ δεν είμαστε βέβαιοι, αν πράγματι τα γεγονότα ανταποκρίνονται στις αφηγήσεις, καθώς οι μνήμες πολλών από τους αφηγητές είναι συγκεχυμένες, παραδεχόμενοι συχνά οι ίδιοι την αμφιβολία τους για το περιεχόμενο των αναμνήσεών τους. Ωστόσο, προοδευτικά μας δίνεται η αίσθηση ότι όλο αυτό το ψηφιδωτό των μαρτυριών, αν και υπολείπεται σε πιστότητα, παρόλα αυτά διακρίνεται από μια δέσμευση ενάντια στη λήθη, η οποία αν και δεν αναπαριστά επακριβώς τους Αρτούρο και Ουλίσεσ, τουλάχιστον διακατέχεται από μια αξίωση αληθοφάνειας. Αυτό το κοινό πεδίο εμπειρίας, το ρίζωμα όλων των χαρακτήρων του βιβλίου σε έναν κοινό κόσμο, καταδεικνύει ότι όσο αβέβαιη και να είναι πλέον

η υποκειμενική αίσθηση της ταυτότητάς τους, εξακολουθεί να ανθίσταται στον πλήρη αφανισμό, μόνο όταν είναι διατιθέμενη να διασώσει τα όποια εναπομείναντα ερείσματα της διαμοιράζοντάς τα με τον άλλο. Όπως θα δούμε αναλυτικότερα στο επόμενο κεφάλαιο, αυτός είναι ο συνδετικός κρίκος μεταξύ των τεσσάρων μυθιστορημάτων, που συγκροτεί μια ιδιαίτερη γενεαλογία της διυποκειμενικότητας, η οποία εξακολουθεί να υφίσταται και να είναι παραγωγική, παρά την σταδιακή και εντεινόμενη αποσάθρωση της αίσθησης του εαυτού, διασώζοντάς την τελικά από την πλήρη αποκέντρωση.

Όλο αυτό το ψηφιδωτό αφηγήσεων τελικώς λειτουργεί σε βάρος της συγγραφικής φωνής, υπονομεύοντας την παραδοσιακή μονοφωνική αφήγηση. Από τα πέντε μυθιστορήματα, το πλησιέστερο στο μπαχτινικό πρότυπο του πολυφωνικού μυθιστορήματος είναι εμφανώς οι *Άγριοι Ντετέκτιβ* του δεύτερου μέρους. Βέβαια, αυτή η ανάγνωση ενδέχεται να είναι απλουστευτική, διότι οι διαφορετικές φωνές ενός μυθιστορήματος δεν ανάγονται πάντα στους χαρακτήρες, αφορούν και τις εσωτερικές εντάσεις εντός της συνείδησης, τόσο αυτών, όσο και του ίδιου του συγγραφέα. Ωστόσο, ακόμα και με αυτήν την υπενθύμιση δεν αναιρείται το γεγονός ότι οι *Άγριοι Ντετέκτιβ* επιτυγχάνουν μέσω της δομής τους να καταστήσουν αυτή την πολυφωνική διεργασία ορατή.

Η πολυφωνικότητα του μυθιστορήματος διευρύνεται ακόμα περισσότερο από τη στιγμή που συμπλέκεται με την εγγενή διακειμενικότητα της γραφής του Bolano. Οι χαρακτήρες φαίνονται να έρχονται από αλλού και να πηγαίνουν αλλού, ξεπερνώντας τα περικλειστα όρια του βιβλίου. Μεταπηδούν από το ένα μυθιστόρημα στο άλλο, δίνοντας την εντύπωση ενός «υπερ-μυθιστορήματος» εν εξελίξει, το οποίο εμπεριέχει όλα τα επιμέρους μυθιστορήματα. Αποτέλεσμα αυτού του συνδυασμού πολυφωνικότητας και διακειμενικότητας είναι για τον Chris Andrews μια διαρκής επέκταση (Andrews 2015, 34-40), ένα συνεχές γίνεσθαι της γραφής που αδυνατεί να επιμεριστεί σε αυστηρά και μη επικοινωνούντα μεταξύ τους μυθιστορηματικά σύμπαντα. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω των κενών που αποτελούν συστατικό δομικό στοιχείο της τεχνικής του Bolano. Τα κενά νοηματικής απροσδιοριστίας ωστόσο, δε συνιστούν μονάχα ένα κάλεσμα στον αναγνώστη για ενεργή συμμετοχή αλλά επίσης, σε ό,τι αφορά τον Bolano, «σκιαγραφούν ένα χώρο που ίσως μερικώς γεμίσει με μελλοντικές επινοήσεις...» (Andrews 2015, 55). Επομένως, καταλήγει ο Andrews, στον Bolano: «η ένταση μεγεθύνεται μέσω των θραυσμάτων και των εναλλαγών, όπως στο δεύτερο μέρος των *Άγριων Ντετέκτιβ*, αποκεντρώνεται και εξαρτάται

περισσότερο από τις σύντομες ειπωμένες ιστορίες των περιφερειακών χαρακτήρων παρά από την απάντηση σε μία κυρίαρχη ερώτηση» (Andrews 2015, 83).

Παρόλα αυτά, αυτή η κυρίαρχη ερώτηση υπάρχει, και παρότι πολλές φορές εκπίπτει στο φόντο της αφήγησης, επισκιαζόμενη από τις προσωπικές εξομολογήσεις όλων αυτών των χαρακτήρων, είναι αυτή που της δίνει την όποια συνοχή και αποτρέπει την αποδιάρθρωσή της σε ένα κολλάζ ασυνεχών και ασυνάρτητων μεταξύ τους μικρό-ιστοριών.

Ο τέταρτος σημαίνων πρωταγωνιστής του μυθιστορήματος είναι η Σεζάρια Τιχανέρο, μια αιγιματική ποιήτρια, η ιδρύτρια του ρεύματος *visceral realism*, ενός πρωτοποριακού ποιητικού ρεύματος, από το οποίο επηρεάστηκαν οι πρωταγωνιστές Μπελάνο και Λίμα -ιδρυτικά μέλη του ποιητικού ρεύματος του «ενστικτορεαλισμού»-, θεωρώντας τους εαυτούς τους ως ποιητικούς της επιγόνους. Η έναρξη του μυθιστορήματος συμπίπτει με τον θάνατο της Σεζάρια και την έναρξη της αναζήτησης του έργου της από τους δύο πρωταγωνιστές. Η απογοήτευση της Σεζάρια σε σχέση με τις δυνατότητες του καλλιτεχνικού εγχειρήματός της και ο συνακόλουθος θάνατός της, έχουν αναμφισβήτητα μια συμβολική διάσταση:

Ο θάνατός της συμβολίζει το θάνατο του μοντερνιστικού εγχειρήματος ως κοινωνικοπολιτικής διαδικασίας στη Λατινική Αμερική [...] Ο χρόνος του θανάτου της -1976- την τοποθετεί στο ίδιο συγκείμενο με τις ήττες που υπέστη η αριστερά στη Λατινική Αμερική κατά τη δεκαετία του 1970.

(Cacheiro 2022, 50)

Πολιτική και λογοτεχνία είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένες. Πλέον, η περίοδος της Νεωτερικότητας πνέει τα λοίσθια, καθιστώντας αδύνατες τις επιδιώξεις και αξιώσεις τόσο του λογοτεχνικού (αισθητικού) Μοντερνισμού, όσο και των πολιτικών εγχειρημάτων και οραμάτων που συνδέονται με αυτήν. Η αίσθηση της πολιτικής ήττας και της αισθητικής αποτυχίας που μεταφέρεται από το βιβλίο στον αναγνώστη, προέρχονται από την υποψία ότι «οι συνθήκες δυνατότητας ενός πολιτισμικού -για να μην αναφερθούμε διόλου στον οικονομικό-εκσυγχρονισμού έχουν δραστικά αλλάξει, αν δεν έχουν ολοκληρωτικά απαλειφθεί» (Sauri 2010, 421).

Το αποτέλεσμα είναι μια περιρρέουσα αίσθηση μελαγχολίας, λόγω του ότι οι πρωταγωνιστές αδυνατούν να συμβιβαστούν με το αίσθημα της ήττας και της αποτυχίας, αλλά, παράλληλα,

αδυνατούν να βρουν και μια διέξοδο προς μία άλλη κατάσταση. Υπ' αυτό το πρίσμα μιας πολιτισμικής-κοινωνικοπολιτικής μετάβασης πρέπει να ιδωθεί και η σχέση των Μπελάνο και Λίσιμα με τη Σεζάρια. Ο ενστικτορεαλισμός σε αντίθεση με τον μοντερνιστικό προκάτοχό του, παρόλες τις επαναστατικές και αντισυμβατικές διακηρύξεις του, έχει συναίσθηση ότι οι εξαγγελίες έχουν παρέλθει καθώς η μοντερνιστική περίοδος, είτε αφορά την αισθητική αυτονομία, είτε την επαναστατική αβανγκάρντ λήγει με το θάνατο της Σεζάρια. Αυτό καθίσταται εμφανές στο τέλος του μυθιστορήματος, όταν ο Μπελάνο και ο Λίμα ανακαλύπτουν ότι το ποίημα της Τιχανέρο δεν είναι «ένας τρόπος για να επιστρέψουν στην ‘αναθεματισμένη Νεωτερικότητα και επιπροσθέτως [...] θα μπορούσαμε να φανταστούμε τον visceral realism να οδηγεί τη λογοτεχνία στην εξάντλησή της» (Sauri 2010, 416).

Το «τέλος» της λογοτεχνίας, που συμβολίζεται με το θάνατο της Σεζάρια, σχετίζεται ασφαλώς με τη δομική κρίση στην οποία περιέρχεται η λογοτεχνία στην ύστερη Νεωτερικότητα όταν χάνει το υψηλό της κύρος, και καλείται να αναμετρηθεί με άλλα μέσα (φιλμ, τηλεόραση) που έρχονται να αμφισβητήσουν τα πρωτεία της. Όλοι οι *Άγριοι Ντετέκτιβ* διαπνέονται από αυτή την αίσθηση της κρίσης της λογοτεχνίας και το εγχείρημα των Μπελάνο και Λίμα συνιστά την απέλπιδα προσπάθεια να καταδηλωθεί η ανάγκη διάσωσης της λογοτεχνικής κληρονομιάς (η οποία αναπόδραστα οδηγεί ταυτοχρόνως και στην ανάγκη διάσωσης των πολιτικών οραμάτων).

Όλες οι αναπαραστάσεις της προσωπικής ταυτότητας στο έργο λειτουργούν εντός αυτού του ιστορικού πλαισίου της γενικευμένης κρίσης των αξιών. Έτσι για τον Sauri, μαζί με το «τέλος» της ιστορίας και της λογοτεχνίας (δηλαδή της μοντέρνας περιόδου) «αυτό που αναδύεται στους *Άγριους Ντετέκτιβ* είναι [...] η απόρριψη όχι μόνο της ταυτότητας, αλλά της θέσης του υποκειμένου συνολικά» (Sauri 2010, 429).

Ωστόσο, αυτή η δήλωση είναι υπερβολική. Η υποκειμενικότητα επιβιώνει στο σύμπαν του Bolano αλλά απόλυτα μεταμορφωμένη ή μάλλον καλύτερα, επιτείνοντας τάσεις και διαδικασίες που εντοπίσαμε και στους προηγούμενους συγγραφείς. Το ζήτημα της ετερότητας ή του άλλου, σημαίνουσα έγνοια και για τους Gombrowicz και Cortazar (και εντοπίσιμη σε δεύτερο πλάνο και στον Mann) εδώ έχει τα πρωτεία. Μόνο αν Εκκινήσουμε από την ετερότητα, μπορούμε εν συνεχεία να εξετάσουμε τη σημασία αυτής της αντιστροφής (όχι *εαυτός* και *άλλος* αλλά *άλλος* και *εαυτός*) και τις συνεπαγωγές της για την συγκρότηση μιας αίσθησης του εαυτού. Αν αναζητήσουμε

στα κείμενα των τεσσάρων συγγραφέων λέξεις, φράσεις και προτάσεις που προσιδιάζουν σε έναν φιλοσοφικό στοχασμό, θα διαπιστώσουμε ότι στον Bolano, σε σχέση με τους άλλους τρεις, τα δείγματα είναι ισχνότερα. Με μεγαλύτερη συχνότητα στο σώμα του κειμένου, μια είναι η λέξη που συναντούμε διαρκώς: αυτή της ετερότητας. Ωστόσο δεν λαμβάνει συνεχώς το ίδιο νόημα, αντιθέτως, υφίσταται ως μια εννοιολογική μετα-κατηγορία η οποία έχει διαφορετικές τροπικότητες. Ετερότητα είναι η ίδια η Λατινική Αμερική ως, όπως ήδη αναφέραμε, ο συστατικός άλλος πόλος, που μέσω της αντιπαραβολής με αυτόν συγκροτείται η διαδικασία της Νεωτερικότητας. Ετερότητα είναι επίσης η κοινότητα των άλλων, των δευτερευόντων χαρακτήρων του δευτέρου μέρους, οι οποίοι ελλείπει των πρωταγωνιστών, αναλαμβάνουν το εγχείρημα να συνθέσουν, μέσα από αντιφατικές και ετερογενείς μαρτυρίες, την υποκειμενική ταυτότητα των Λίμα και Μπελάνο. Η ετερότητα επίσης, ριζώνει και στο εσωτερικό της ίδιας της συνείδησης, καθώς η κάθε επιμέρους μαρτυρία, μέσω της χαρακτηριστικής σκιαγράφησης των Μπελάνο και Λίμα, συνιστά, την ίδια στιγμή, μια προσπάθεια εύθραυστης διατήρησης (άλλοτε επιτυχημένη, άλλοτε όχι) του εαυτού.

Εξού και το διαρκές καθεστώς περιπλάνησης των χαρακτήρων. Η περιπλάνηση δεν ανάγεται πλέον σε μια μετατόπιση μεταξύ δύο πόλων (Πολωνία-Αργεντινή για τον Gombrowicz, Μπουένος Άιρες-Παρίσι για τον Cortazar), όπου ο καθένας έχει τα δικά του διακριτά χαρακτηριστικά που τον διαφοροποιούν από τον άλλο. Η περιπλάνηση πλέον λογίζεται και παρουσιάζεται ως καθαρή αξία, ως «καθαρή» κινητικότητα, αδιάφορη για τα σημεία (πολιτισμικά, εθνικά, χωρικά) στα οποία κατά στιγμές προσδέεται. Οι Μπελάνο και Λίμα: «Καθώς δεν κολλάνε ή δε παραμένουν σε ένα μέρος για πολύ καιρό, η παροδικότητα και όχι η μονιμότητα περιγράφει τα χαρακτηριστικά τους. [...] Εμφανίζονται και εξαφανίζονται σαν φαντάσματα.» (Boro 2015, 12).

Το συνεχές «γίγνεσθαι» που συνεπάγεται η περιπλάνηση ως αυταξία, προφανώς έχει επιπτώσεις στην συγκρότηση του εαυτού. Προοικονομώντας το επόμενο κεφάλαιο, όπου θα αναφερθούμε στο ζήτημα επισταμένως, το μυθιστορηματικό σύμπαν του Bolano, θα υποστηρίξουμε ότι προβληματοποιεί τις προσπάθειες του Paul Ricoeur, να διασώσει μια αίσθηση του εαυτού, ισορροπώντας μεταξύ της αυταπάτης ενός αυτοθεμελιούμενου υποκειμένου και της ριζικής απάρνησης αυτού. Στο *Ο Ίδιος ο Εαυτός ως Άλλος (1990)* θα υποστηρίξει ότι είναι δυνατή η επίτευξη μιας αίσθησης εαυτού, μονάχα ως αίτημα για διατήρηση αυτού, η οποία εκ των υστέρων,

μετά το εκάστοτε συμβάν, δεσμεύεται μέσω της ερμηνείας και της αφήγησης του παρελθόντος, να διασώσει μια έννοια συνέχειας.

Ωστόσο, αυτό το εγχείρημα δεν επιτυγχάνει πάντοτε καθώς υπάρχει η πιθανότητα να μην μπορέι η γεγονόττητα της ζωής να μεταρσιωθεί σε έναν αφηγηματικό εαυτό. Όπως σημειώνει ο Chris Andrews, η συζήτηση στη φιλοσοφία γύρω από τη δυνατότητα μιας αφηγηματικής ταυτότητας, οδηγεί σε δύο διακριτούς τρόπους ζωής, τον «αφηγηματικό» και τον «επεισοδιακό». Επεισοδιακό είναι ό,τι απαρνείται την ένταξη του σε ένα όλο και το οποίο όταν συσχετίζεται με άλλα επεισόδια (βιώματα) προσλαμβάνει ένα νόημα. Ο Andrews λοιπόν τονίζει ότι στον Bolano, ο επεισοδιακός τρόπος ζωής είναι σημαίνων:

Η μυθοπλασία του Bolano κατά κύριο λόγο κατοικείται από άσκοπους χαρακτήρες που είναι ελάχιστα διατεθειμένοι να δουν τους εαυτούς τους ως πρωταγωνιστές ιστοριών ζωής [...] ξεκάθαρα αντικρούει τη θέση της ψυχολογικής αφηγηματικότητας δείχνοντας ότι δεν βλέπει, ζει, βιώνει ο καθένας ή η καθεμιά τη ζωή του ως κάποιου είδους αφήγηση ή ιστορία.

(Andrews 2015, 100-116)

Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι η έννοια του εαυτού απουσιάζει πλήρως από τη μυθοπλασία του Bolano. Όπως συνεχίζει ο Andrews: «Το να αντικρούει κανείς την ηθική αφηγηματικότητα σημαίνει μονάχα ότι εισάγει μια έκκληση για ποικιλομορφία, δε σημαίνει ότι επιχειρηματολογεί κατά της αφηγηματικότητας γενικά» (Andrews 2015, 117)

Συμπέρασμα

Με βάση όσα είπαμε στην αρχή του κεφαλαίου, προχωρήσαμε αναλύοντας τα κείμενα όχι πρωτογενώς αλλά σε σχέση με τις ήδη διατυπωμένες θέσεις γύρω από αυτά. Παράλληλα, πέρα από τις μεμονωμένες αναλύσεις, προβήκαμε και σε μια συγκριτική ανάγνωση που συνδέει τα κείμενα μεταξύ τους με βάση τις ως άνω θεματικές. Είδαμε λοιπόν ότι παρά τις διαφορές, υπάρχει μια σειρά από κοινά χαρακτηριστικά που αναδεικνύουν αναπάντεχες ομοιότητες, οι οποίες είναι σημαντικές για τη μετάβαση στο επόμενο κεφάλαιο. Αυτές αφορούν τις φιλοσοφικές προεκτάσεις των μυθιστορημάτων, μορφολογικές συγγένειες, βιογραφικές ομοιότητες σχετιζόμενες με την εμπειρία των συγγραφέων, όπως και διακειμενικές αναφορές του ενός στον άλλο. Όλα αυτά μαζί συγκροτούν μια ιδιαίτερη μυθιστορηματική γενεαλογία που αποκρίνεται και επεξεργάζεται τα ίδια

ζητήματα (εαυτότητα), τα οποία λόγω χρονικών, πολιτισμικών και μορφικών διαφορών παρουσιάζουν αποκλίσεις και διαφορές στο κάθε μυθιστόρημα, χωρίς ωστόσο να καταλύονται κοινά χαρακτηριστικά που εντοπίσαμε. Στο επόμενο κεφάλαιο θα επικεντρωθούμε σε μια εκ του σύνεγγυς ανάγνωση των κειμένων, η οποία θα επικεντρωθεί κυρίως στα πρωτογενή κείμενα των στοχαστών (Ricoeur, Merleau-Ponty και δευτερευόντως Levinas, Husserl, Sartre και Heidegger) με βάση τα οποία θα επιχειρήσουμε την ανάγνωση των λογοτεχνικών κειμένων, προκειμένου να διαπιστώσουμε κατά πόσον εμπνυχώνονται και διακατέχονται από αυτές τις φιλοσοφικές σκέψεις και αξίες.

Δ. Ο Εαυτός εντός των μυθιστορημάτων

Εισαγωγικά

Στο προηγούμενο κεφάλαιο, επιχειρήσαμε μια πρώτη παρουσίαση των μυθιστορημάτων (όπως και των συγγραφέων τους), όπως και μια συνοπτική απόπειρα καταγραφής της θεωρητικής συζήτησης που αυτά έχουν προκαλέσει, οδηγώντας στην παραγωγή ενός πλήθους ετερόκλητων και ετερογενών ερμηνειών. Βεβαίως, δεν ήταν πρόθεσή μας να καταγράψουμε το σύνολο των μελετών που αφορούν αυτά τα πέντε μυθιστορήματα, κάτι τέτοιο, αν δεν είναι αδύνατο, θα αποτελούσε αντικείμενο μιας άλλης εργασίας και ίσως να ήταν και φύσει αποτυχημένο με όρους επικαιροποίησης, λόγω της διαρκούς εμφάνισης νέων μελετών. Άλλωστε, αποποιηθήκαμε εξ αρχής τη φιλοδοξία νοηματικής εξάντλησης των πέντε αυτών κειμένων, αν κάτι τέτοιο είναι ποτέ δυνατό, ιδιαίτερα στην περίπτωση της λογοτεχνίας (και της τέχνης ευρύτερα) δεδομένου του νοηματικού πλεονάσματος που αυτή παράγει. Τούτο δε σημαίνει ότι δίνουμε το προβάδισμα σε μια μετριοπαθή ερμηνευτική πρόθεση η οποία, διατεινόμενη ότι λαμβάνει υπόψιν τη δυσκολία του να μιλάει κανείς για τη λογοτεχνία, καταλήγει να αποποιείται εντέχνως τη συνέπεια που απαιτεί το κάθε - οποιαδήποτε θεωρητική αφετηρία και αν έχει- ερμηνευτικό εγχείρημα. Απλούστατα, εντός της υπερμεγέθους έκτασης της βιβλιογραφίας, εστίασαμε στα σημεία αυτά που μας αφορούν και σχετίζονται με την ιδιαίτερη σκόπευση του ερευνητικού μας ενδιαφέροντος και τα οποία είτε επιβεβαιώνοντας, είτε υπονομεύοντας την υπόθεση εργασίας μας, μας αναγκάζουν να υποδεχθούμε τις οποιεσδήποτε ενστάσεις ως ένα κάλεσμα για γόνιμο διάλογο.

Ήδη, στην εκδίπλωση των επιχειρημάτων του προηγούμενου κεφαλαίου, συνοπτικά και τμηματικά προοικονομήσαμε την κατεύθυνση που θα ακολουθήσουμε εδώ, στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο,¹⁰⁷ και η οποία αφορά την αντίχρευση και τον εντοπισμό εκδοχών, όψεων και

¹⁰⁷ Η άλλη μεγάλη παράδοση, που αποδόμησε και ανασυνέθεσε την υποκειμενικότητα, αυτή της ψυχανάλυσης, δεν θα μας απασχολήσει καθόλου, και θα αντισταθούμε στον πειρασμό να κάνουμε συνοπτικές αναφορές σε αυτήν, παρότι, όπως ίσως είναι προφανές, τα κείμενα βρίθουν προσφέρονται για μια ψυχαναλυτική ανάγνωση. Κάτι τέτοιο δεν θα προσέθετε κάτι στην εργασία μας και θα καθιστούσε ίσως περιπλοκότερη την εκδίπλωση της επιχειρηματολογίας. Παρόλα αυτά, ο διάλογος μεταξύ φαινομενολογίας και ψυχανάλυσης, είναι υπαρκτός. Θα μπορούσε να προστρέξει κανείς στα έργα των Ricoeur *Freud and Philosophy* (New Haven: Yale University Press, 1977) και Derrida *Εικοτολογίες περί Φρόιντ* (Αθήνα: Πλέθρον, 2000) για τον Freud. Δεν μπορεί κανείς άλλωστε να παραβλέψει την κοινή καταγωγή και κοντινή ηλικία των δύο θεμελιωτών των δύο ρευμάτων, Freud και Husserl αντίστοιχα, όπως και το γεγονός ότι είχαν και οι δύο τους ως δάσκαλο τον φιλόσοφο Franz Brentano (1838-1917), που αποτέλεσε βασική επιρροή για τη φαινομενολογία τόσο του Husserl, όσο και του Heidegger, λόγω του ότι επανάφερε στο προσκήνιο, τη μεσαιωνική έννοια της προθεσιακότητας.

αναπαραστάσεων της υποκειμενικότητας (ή εναλλακτικά του εαυτού). Οδηγητικός μίτος και βασική θεωρητική πηγή από την οποία θα αντλήσουμε εργαλεία και έννοιες για αυτό το εγχείρημα, είναι η φιλοσοφική παράδοση που ασχολήθηκε και καταπιάστηκε περισσότερο από κάθε άλλη με το ζήτημα του υποκειμένου στον 20^ο αιώνα, δηλαδή η Φαινομενολογία. Θα πρέπει να σημειώσουμε, όμως, ότι η Φαινομενολογία δεν αποτελεί μια φιλοσοφική σχολή υπό την παραδοσιακή έννοια του όρου, με την έννοια δηλαδή, ενός συστήματος αξιών και αρχών που τηρείται με απόλυτη συνέπεια. Αντιθέτως, παρά την ύπαρξη προφανώς μιας κοινής κατεύθυνσης, κανόνας στην άσκηση της φαινομενολογικής μεθόδου ήταν εξαρχής η παρέκκλιση, η κριτική των καταστατικών της αρχών όπως αυτές διαμορφώθηκαν από τον Edmund Husserl. Κάθε ένας από τους μεγάλους φαινομενολόγους στοχαστές δημιούργησε τη δικιά του ιδιαίτερη κοσμοθεωρία, η οποία πολλές φορές ήταν ασυμβίβαστη με τα συγγενικά της εγχειρήματα. Εδώ θα μπορούσε να αναφερθεί κανείς στην πολυσχολιασμένη σχέση έντασης μεταξύ των συστημάτων των δύο ίσως ευρύτερα γνωστών στοχαστών της φαινομενολογίας, του Martin Heidegger και του Jean Paul Sartre¹⁰⁸. Ωστόσο συμβαίνει και το αντίθετο, δηλαδή, υπάρχουν στοχαστές, το έργο των οποίων, παρά τη διαφορετική ορολογία και στόχευση, εμφορείται από το ίδιο πνεύμα (θα δούμε που έγκειται η ομοιότητα σε αντιπαραβολή με τα κείμενα). Μια τέτοια συγγένεια, μπορεί να εντοπίσει κανείς στο έργο των Paul Ricoeur και Maurice Merleau-Ponty¹⁰⁹, των δύο στοχαστών, στις ιδέες των οποίων, κυρίως θα βασιστούμε για να προσπελάσουμε τα κείμενα.

Ωστόσο, παράλληλα θα αναφερθούμε συνοπτικά στους Heidegger, Husserl και Sartre για να αντιπαραβάλουμε στις θέσεις τους, αυτές των Ricoeur και Merleau-Ponty, με των οποίων το έργο τους βρίσκεται σε μια σχέση κριτικής έντασης. Επιπλέον, θα προστρέξουμε στις θέσεις ενός

¹⁰⁸ Ο Heidegger στην *Επιστολή για τον Ανθρωπισμό* (1947), αποστασιοποιείται από τις θέσεις που εκφράζει ο Sartre στο *ο Υπαρξισμός είναι ένας Ανθρωπισμός* (Αθήνα: Δώμα, 2020). Εκεί υποστηρίζει ότι το πρόγραμμα του Sartre στο *Είναι και το Μηδέν* διαφέρει από το δικό του στο *Είναι και Χρόνος*. Σύμφωνα με το Heidegger, η αντιστροφή στην οποία προβαίνει ο Sartre και αντανakλάται στη φράση «Η ύπαρξη προηγείται της ουσίας», εξακολουθεί να είναι δέσμια της μεταφυσικής. Για αυτό το λόγο είναι διστακτικός ως προς το να χαρακτηρίσει το φιλοσοφικό του σύστημα ανθρωπιστικό, σε αντίθεση με τον Sartre. Όπως λέει: «...η ιδιομορφία της μεταφυσικής αποκαλύπτεται στο γεγονός ότι είναι *ανθρωπιστική*. Επομένως κάθε ανθρωπισμός παραμένει μεταφυσικός». (Βλ. Heidegger M. (2000), *Επιστολή για τον Ανθρωπισμό*, Ροές, μτφρ. Γιώργος Ξηροπαίδης).

¹⁰⁹ Ο Christopher Watkins εντοπίζει κοινά σημεία μεταξύ των φιλοσοφικών θέσεων των Ricoeur, Merleau-Ponty και Jean Luc Nancy, στο γεγονός ότι και οι τρεις σχηματίζουν μια έμμεση οντολογία, η οποία αποκρίνεται στην αποδόμηση των καταστατικών αρχών της φαινομενολογίας στην οποία προέβη ο Jacques Derrida. Σε ό,τι αφορά τη σχέση μεταξύ Ricoeur και Merleau-Ponty, τονίζει την άμεση σχέση μεταξύ της «οντολογίας της Σάρκας» στον ύστερο έργο του Merleau-Ponty και στην «οντολογία της πιστοποίησης» του Ricoeur, η οποία αρθρώνεται ως *ασύμφωνη συμφωνία*. Βλ. Watkins C. (2009), *Phenomenology or Deconstruction: The Question of Ontology in Maurice Merleau-Ponty, Paul Ricoeur and Jean-Luc Nancy*, Edinburgh University Press.

στοχαστή, που επηρεασμένος από τη φαινομενολογία, άσκησε κριτική στα αξιώματα της φαινομενολογικής μεθόδου, στον Emmanuel Levinas, που μαζί με τον Jacques Derrida, αποτελούν τους δύο θεωρητικούς, που αν και προερχόμενοι από τη φαινομενολογία έθεσαν εν αμφιβόλω την καταστατική της αρχή, δηλαδή την έμφαση στην υποκειμενικότητα. Θα εστιάσουμε εδώ στον Levinas, διότι ο Derrida, παρότι έντονα επηρεασμένος από το έργο του, δεν παύει να το διαβάξει αποδομητικά, μειώνοντας έτσι σχετικά την ένταση των επιχειρημάτων ως προς το ζήτημα του Άλλου¹¹⁰.

Η επιλογή αυτή δεν αφορά μια φιλοδοξία ιστόρησης των αντιμαχιών και θεωρητικών διαφωνιών εντός της φαινομενολογίας σε ένα φιλοσοφικό επίπεδο. Αντιθέτως, υπαγορεύεται από το κείμενο που σημαίνει ότι το ίδιο το κείμενο μας εξαναγκάζει να λάβουμε υπόψιν αυτήν την πληθυντικότητα των φωνών. Μένοντας πιστοί στην ιδέα των Sabot και Macherey περί μιας λογοτεχνικής φιλοσοφίας, οφείλουμε να γίνουμε δεκτικοί απέναντι στη σκέψη που κατατίθεται στα κείμενα, να κινηθούμε προς μιας κατεύθυνση μιας φιλοσοφίας που είναι εμμενής και όχι υπερβατική ως προς τη λογοτεχνία. Βέβαια, μια ορισμένη υπερβατικότητα της φιλοσοφικής έννοιας (ακόμα και μια φαινομενολογικής ιδέας που διατείνεται ότι αποφεύγει την κλειστότητα και την αφαιρετικότητα του παραδοσιακού φιλοσοφικού λόγου) ως προς τις λογοτεχνικές ιδέες είναι αναπόφευκτη. Αυτό όμως που αποκλείεται, αν προσπαθήσουμε, κατά το δυνατόν, να υποταχθούμε στην κατεύθυνση που μας υποβάλλουν τα συγκεκριμένα μυθιστορήματα, είναι το να τα αναγάγουμε σε μια ορισμένη ανάγνωση αποσιωπώντας άλλες που είναι υπαρκτές εντός τους. Υπ' αυτό το πρίσμα, πράγματι μπορούμε να συλλάβουμε αντιστοιχίες και παράπλευρες σχέσεις ανάμεσα στις ιδέες και τα λογοτεχνικά κείμενα. Αυτό που θα επιχειρήσουμε να υποστηρίξουμε είναι ότι, παρά την ετερογενή δομή των μυθιστορημάτων εξίσου έγκυρη και στοιχειοθετημένη είναι η ανάγνωση στην οποία θα προβούμε.

Απέναντι λοιπόν στην προβληματική της υποκειμενικότητας (η οποία απαραίτητως προϋποθέτει παράλληλα τον προβληματισμό γύρω από την ετερότητα), τα πέντε μυθιστορήματα, το καθένα με τον τρόπο του, μετεωρίζονται αδιάκοπα μεταξύ δύο θέσεων. Από τη μια τη διάσωση του εαυτού, η οποία χαρακτηρίζει τη φαινομενολογία (παρά τις εξαγγελίες της περί μιας ριζικής κριτικής της υποκειμενικότητας) και από την άλλη, η απόπειρα (των Derrida, Levinas) διάσωσης της ετερότητας, του άλλου, η οποία, σχεδιαζόμενη ως ριζική εξωτερικότητα, διατείνεται ότι αποφεύγει

¹¹⁰¹¹⁰ Βλ. Jacques Derrida *Adieu: Επικήδειος για τον Εμμανουέλ Λεβινάς*. Αθήνα: Άγρα, 1996.

να γίνει αντικείμενο ιδιοποίησης από ένα εγώ, το οποίο ανάγει τη διαφορά της σχέσης σε μια ταυτότητα. Ανάμεσα σε αυτές τις δύο θέσεις, η φιλοσοφία των Ponty και Ricoeur προσπαθεί να προαγάγει και να υπερασπισθεί μια άλλη, ενδιάμεση τοποθέτηση, δηλαδή μια μερική, μεσολάβηση των πόλων του εαυτού και του άλλου, δίχως να προσδίδει ποτέ απόλυτη προτεραιότητα είτε στον ένα είτε στον άλλο πόλο. Αυτή η συνθήκη του «ανάμεσα», μια σχέση ταυτόχρονης εγγύτητας και απόστασης, μπορεί κατά τη γνώμη μας να εντοπιστεί και στα τέσσερα κείμενα, όχι όμως στον ίδιο βαθμό, ούτε ακριβώς με τον ίδιο τρόπο. Η χρονική γενεαλογία που κατασκευάζουμε με την συγκριτική μελέτη των πέντε μυθιστορημάτων, αναδεικνύει το γεγονός ότι αυτή η ενδιάμεση συνθήκη, που προασπίζονται οι Ricoeur και Merleau-Ponty, δεν μπορεί ποτέ να κρατήσει το καθεστώς της μεσότητας. Η μεταγραφή ενός φιλοσοφικού ρεύματος εντός της μυθοπλασίας συνεπάγεται ότι πάντοτε (και αυτό αφορά κάθε φιλοσοφικό σύστημα) μια έννοια, εντός της λογοτεχνίας πάντοτε παρεκκλίνει ελαφρώς από τον τρόπο που παρουσιάζεται εντός της φιλοσοφίας. Θα διαπιστώσουμε λοιπόν στη συνέχεια ότι στη χρονική διαδοχή των μυθιστορημάτων, ο πόλος του έτερου, του άλλου, εκλαμβάνει μια σχετική προτεραιότητα σε σχέση με ρόλο του εαυτού. Με άλλα λόγια, στον Bolano, στο τελευταίο χρονολογικά παράδειγμά μας, ο Merleau-Ponty έρχεται σε διάλογο περισσότερο με τον Levinas, παρά με τον Heidegger όπως μοιάζει μάλλον να συμβαίνει στο Mann. Αυτό προφανώς συνδέεται εξίσου με όσα προηγουμένως είπαμε για τη θέση και τη σημασία της υποκειμενικότητας στον Μοντερνισμό και στον Μεταμοντερνισμό.

Ωστόσο, μένοντας προσηλωμένοι στο τρόπο σκέψης όπως αυτός εκπηγάξει από τα ίδια τα κείμενα, διακρίνουμε και μια άλλη εικόνα περί υποκειμενικότητας η οποία διαφεύγει-μερικώς¹¹¹-της φαινομενολογικής οδού. Εδώ, γίνεται για τον Henri Bergson, του οποίου η σκέψη, παρότι ακολούθησε μια διαφορετική διαδρομή σε σχέση με την φαινομενολογική προσέγγιση, σχηματίστηκε από την επιθυμία να απαντήσει στα ίδια ερωτήματα. Πιο συγκεκριμένα, αυτή η επιθυμία συνίστατο στην προσπάθεια να προστατευτεί ο πλούτος της συνειδησιακής ζωής από την

¹¹¹ Υπάρχουν και προσπάθειες ανεύρεση κοινών σημείων μεταξύ Bergson και φαινομενολογίας. Μια από αυτές είναι η μελέτη του Mark Muldoon, όπου προσπαθεί να φέρει κοντά τους Bergson, Merleau-Ponty και Ricoeur. Μέσα από τις διαφορές του θα υποστηρίξει ότι το έργο τους διαπερνά, ωστόσο, μια κοινή στόχευση: «Ο Bergson, ο Merleau-Ponty και ο Ricoeur αποκαλύπτουν εύστοχα πως η εξέταση του παρόντος διαρκώς αναχαιτίζει κάθε ξεκάθαρο και αποδοτικό κλείσιμο αναφορικά με τον ορισμό του εαυτού και του ανθρώπινου νοήματος. Η κάθε μια από τις συνεισφορές τους είναι καινοτόμα και μοναδική, κάνοντάς μας να πάρουμε σοβαρά τον ισχυρισμό του Ricoeur ότι δηλαδή ο χρόνος δεν μπορεί να γίνει αντικείμενο σκέψης, μπορεί αρχικώς μόνο να βιωθεί και έπειτα να γίνει ένας απολογισμός του βιώματος», βλ. Mark Muldoon. *Tricks of Time: Bergson, Merleau-Ponty and Ricoeur in Search of Time, Self and Meaning* (Pittsburg: Duquesne University Press, 2006).

πλήρη φυσικοποίησή του από το θετικιστικό πνεύμα της εποχής. Ο Husserl και ο Bergson, περίπου ταυτόχρονα, θα δημιουργήσουν δύο μεθόδους, την «ειδητική αναγωγή» και την «ενόραση», οι οποίες θα προσπαθήσουν να πάνε πέρα από την καθημερινή στάση και την επιστημονική σκέψη, ακολουθώντας διαφορετικές διαδρομές. Ωστόσο, σε ό,τι αφορά ειδικά τον Merleau-Ponty, η επιρροή του Bergson (με ενστάσεις και επιφυλάξεις ωστόσο), είναι κάτι παραπάνω από εμφανής στο έργο του και ολοένα εντεινόμενη με το πέρασ του χρόνου¹¹². Ο Merleau-Ponty θα διαβάσει με προσοχή και εμβριθώς το έργο και θα κρατήσει ό,τι είναι εγγύτερο στο δικό του¹¹³. Θα δούμε στη συνέχεια πώς συμβαίνει αυτό και πώς τα μυθιστορήματα επιτρέπουν τη συνύπαρξη ιδεών και προσεγγίσεων, οι οποίες, σε φιλοσοφικό επίπεδο αν δεν είναι ασυμβίβαστες μεταξύ τους, τουλάχιστον βρίσκονται σε μια ορισμένη ένταση.

Θα προχωρήσουμε την ανάλυση μέσω μια συμπαρατάξης των φιλοσοφικών ιδεών και χωρίων από τα μυθιστορήματα τα οποία θα αποτυπώνουν την υπαγωγή του φιλοσοφικού στοχασμού στο λογοτεχνικό επίπεδο. Έτσι θα καταστεί, εκτιμούμε, περισσότερο ευκρινής η σχέση φιλοσοφικού και λογοτεχνικού. Προφανώς, για λόγους έκτασης παραλείψαμε αρκετά χωρία από τα μυθιστορήματα που είναι εξίσου σημαντικά, όπως και μια ευρύτερη αναφορά στην πλοκή συνολικά (η οποία υπερβαίνει τα παραθέματα από τα μυθιστορήματα) και στην συσχέτιση αυτής με τις φιλοσοφικές έννοιες που χρησιμοποιούμε. Προτιμήσαμε, αντί αυτού, να παραθέσουμε συγκεκριμένες φράσεις, οι οποίες δεν απαιτούν την συνδρομή της ερμηνείας για να φανερώσουν το υποβόσκων (ενδεχόμενο) φιλοσοφικό τους νόημα. Μια μυθιστορηματική φράση ή ένα απόσπασμα, είναι μια συμπύκνωση νοήματος και στην περιορισμένη τους έκταση, μπορούν κάλλιστα να προσομοιώνουν τη λογική εκτύλιξη ενός φιλοσοφικού συλλογισμού. Όπως και να έχει, το να αφήνει κανείς τον λόγο του κειμένου να υποστηρίξει τον εαυτό του, απέναντι σε μία επιβαλλόμενη ανάγνωση, τούτο σημαίνει, να υπερασπίζεται τη θέση του Sabot, όπως αυτή αναπτύχθηκε στο πρώτο κεφάλαιο. Δηλαδή να θέτει σε δημιουργική σύγκρουση την εμμένεια της

¹¹² Για μια ενδελεχή εξέταση και παρουσίαση της αφανούς και συχνά μη αναγνωρισμένης επίδρασης του Bergson στη σκέψη του 20^{ου} αιώνα και δη στον Merleau-Ponty βλ. Γιάννης Πρελορέντζος. *Γνώση και Μέθοδος στον Bergson*. (Αθήνα: Ευρασία, 2012).

¹¹³ Ο Merleau-Ponty ήταν διστακτικός ως προς τη δυνατότητα της συνείδησης να γνωρίσει τα πράγματα, σε αντίθεση με το Bergson που θεωρούσε μια δυνατή, μια α-λογική συνένωση και συγχώνευση με αυτά. Ο Merleau-Ponty, όμως διατείνεται στο *Εγκώμιο της Φιλοσοφίας* ότι ο Bergson προοδευτικά διορθώνει και περιπλέκει αυτή την αρχική αμεσότητα και κατάφαση που χαρακτηρίζει τη σκέψη του. Θα ισχυρισθεί ότι: «η μεταμόρφωση αυτή του ενός στο άλλο, με μια αναλαμπή αλήθειας να διαφαίνεται, είναι κατά τη γνώμη μας -πολύ περισσότερο από την περιφημη ενορατική σύμπτωση-, το καλύτερο στοιχείο του μπερζονισμού, βλ. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ *Εγκώμιο της Φιλοσοφίας και Άλλα Δοκίμια* (Αθήνα: Εκκρεμές, 2005).

λογοτεχνικής σκέψης με την υπερβατικότητα της φιλοσοφικής ανάγνωσης, δίνοντας στην αναγνώστη την δυνατότητα να αποφασίσει για το επιτυχές ή μή αποτέλεσμα του εγχειρήματός μας.

Κρίση του Υποκειμένου

Θα ξεκινήσουμε την ανάλυση γύρω από το σημείο, απέναντι στο οποίο και τα πέντε μυθιστορήματα αρθρώνουν την κριτική τους, άλλοτε με έκδηλο και άλλοτε με άδηλο και έμμεσο τρόπο. Θα μπορούσε κανείς να συνοψίσει αυτή την κριτική ως εναντίωση στο παραδοσιακό νεωτερικό υποκείμενο για οικονομία χρόνου και για να αποφύγει την αναφορά σε συμπαρομαρτούντα αλλά όχι απολύτως ταυτόσημα ζητήματα όπως η πίστη στην ιστορική πρόοδο, στην δυνατότητα της εύρεσης και θεμελίωσης καθολικών ηθικών αξιών και στην επάρκεια του ορθού λόγου. Όπως ήδη αναφέραμε στο δεύτερο κεφάλαιο, το σύνολο σχεδόν της μοντέρνας και της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας θεματοποιούν όλες αυτές τις προβληματικές και εξεγείρονται απέναντί τους, είτε αναζητώντας το ξεπέρασμα τους, είτε επιμένοντας σε μια εμμενή κριτική η οποία ενστερνίζεται το μηδενισμό, αδυνατώντας να διακρίνει μια διέξοδο από αυτό το γενικευμένο κλίμα εντεινόμενης παρακμής.

Όλα τα ως άνω ζητήματα, στη νεωτερική διάστασή τους, ριζώνουν και αναπτύσσονται πάνω σε ένα υπόστρωμα, που δεν είναι άλλο από αυτό της υποκειμενικότητας. Είναι γνωστό ότι το απόφθεγμα «cogito ergo sum» του Καρτέσιου είναι η ιδρυτική αρχή της νεωτερικής σκέψης. Πάνω σε αυτό το cogito δομείται και εγκαθιδρύεται όλη η νεότερη φιλοσοφία με όλα τα παρακλάδια της, και μέχρι τουλάχιστον το 19^ο αιώνα, όλοι οι διάδοχοι του Καρτέσιου ασκούνε κριτική στο έργο του, δίχως όμως να απαρνιούνται μια ορισμένη εκδοχή του καρτεσιανού cogito, την οποία προσαρμόζουν αναλόγως στο δικό τους φιλοσοφικό σύστημα.

Προφανώς η ιστορία των εκδοχών του υποκειμένου στην ιστορία της νεότερης φιλοσοφίας υπερβαίνει κατά πολύ τις προθέσεις της συγκεκριμένης εργασίας, όπως το ίδιο ισχύει και για το πλήθος των κριτικών, από διαφορετικές κατευθύνσεις, που σταδιακά αποσάθρωσαν την παραδοσιακή υποκειμενικότητα. Ο Friedrich Nietzsche αποτελεί ίσως τον πιο επιδραστικό στοχαστή του 19^{ου} αιώνα που προοικονομεί και προετοιμάζει την πλειονότητα της αντι-υποκειμενικής στροφής που συντελείται τον 20^ο αιώνα. Ειδικότερα, σε ό,τι αφορά τους Heidegger και Derrida, είναι ίσως αδύνατο να τους διαβάσει και να τους κατανοήσει κανείς αν δεν προβεί σε

μια αναδίφηση της σχέσης τους με το νιτσεικό έργο. Μαζί με τους Freud και Marx, κατά τον Ricoeur, αποτελούν τους τρεις μεγάλους θεωρητικούς αυτού που ονόμασε ως *Ερμηνευτική της υποψίας*¹¹⁴ που ουσιαστικά αποτελεί τον αντίποδα μιας ερμηνευτικής που αναζητά ένα διάφανο νόημα. Η ερμηνευτική της υποψίας αντιθέτως, επιδιώκει να φανερώσει τις ψευδαισθήσεις και τις παρανοήσεις της παραδοσιακής ερμηνευτικής μεθόδου, έτσι ώστε εμμέσως να επιτύχει να αναδείξει την ουσία που κρύβεται πίσω από την υποτιθέμενη προφάνεια του έκδηλου νοήματος. Ωστόσο δε θα προχωρήσουμε σε μια εκτενή ανάλυση αυτών των θέσεων.

Θα συμπυκνώσουμε όλη αυτή την ευρεία συζήτηση και τη διαπίστωση της κρίσης, όπως αντανακλάται εντός της φαινομενολογίας. Ο Edmund Husserl σε ένα από τα ύστερα έργα του *Η κρίση των ευρωπαϊκών επιστημών και η υπερβατική φαινομενολογία (1936)*, θα αποτυπώσει αυτή την αίσθηση της κρίσης και θα αποφανθεί πως το σύνολο των παραγόντων που την επιφέρουν (πολιτισμικοί, επιστημονικοί, φιλοσοφικοί, οικονομικοί κ.α.) οδηγούν σε μια απώλεια της αίσθησης ενός στέρεου και συγκροτημένου εαυτού όπως τον είχε φανταστεί ο Descartes:

Ο σκεπτικισμός αναφορικά με τη δυνατότητα μιας Μεταφυσικής, η κατάρρευση της πίστης σε μια καθολική φιλοσοφία ως οδηγήτρια του νέου ανθρώπου, σήμανε ακριβώς και την κατάρρευση της πίστης στο «λόγο»... Αν ο άνθρωπος χάσει αυτή την πίστη, τούτο δεν σημαίνει τίποτε άλλο από το ότι αυτός χάνει την πίστη «στον ίδιο τον εαυτό του».

(Husserl 2012, 51)

Αυτή τη διαπίστωση κάνει ο Νάφτα απευθυνόμενος στον Σεττεμπρίνι, ο οποίος ενσαρκώνει το ιδεώδες του Διαφωτισμού, στο *Μαγικό Βουνό*, στο μυθιστόρημα που βρίσκεται ίσως εγγύτερα από όλα τα άλλα στο πνεύμα των συλλογισμών του Husserl:

Το ότι η Αναγέννηση έφερε στον κόσμο όλα αυτά που ονομάζονται φιλελευθερισμός, ατομικισμός, ουμανιστικός αυτισμός, μου ήταν απολύτως γνωστά αλλά οι «ετυμολογικοί τονισμοί σας» με αφήνουν παγερά αδιάφορο, γιατί η εποχή των «άθλων», η ηρωική εποχή των ιδανικών σας, έχει από καιρό περάσει, αυτά τα ιδανικά είναι νεκρά, τουλάχιστον σήμερα βρίσκονται στα τελευταία τους...

(Mann 2016, 511)

¹¹⁴ Βλ. Paul Ricoeur *Freud and Philosophy*.

Σε παραπλήσια διατύπωση προβαίνει και ο Μορελλί στο *Κουτσό*, όταν ασκεί δριμεία κριτική σε έναν από τους δύο βασικούς πυλώνες της δυτικής φιλοσοφίας, την ιουδαιοχριστιανική σκέψη που είναι υπεύθυνη για την αίσθηση που έχουμε της ιστορικότητας¹¹⁵ και φτάνει στο απόγειό της στην εγγελιανή διαλεκτική:

Ποια *επιφάνεια* μπορούμε να προσδοκούμε όταν πιγνόμεστε στην πιο πλαστή από τις ελευθερίες, την ιουδαιοχριστιανική διαλεκτική;...πρέπει ν' ανοίξουμε διάπλατα τα παράθυρα και να τα πετάξουμε όλα στο δρόμο αλλά πάνω απ' όλα πρέπει να πετάξουμε και το παράθυρο και τον εαυτό μας μαζί.

(Cortazar 2018, 669)

Ο Husserl, παρότι αναγνωρίζει ότι ο εντεινόμενος σκεπτικισμός που υποσκάπτει όλα τα άλλοτε σταθερά θεμέλια της Νεωτερικότητας είναι μη αναστρέψιμος, ανθίσταται στο να του παραδοθεί. Όλο του το φιλοσοφικό εγχείρημα συνίσταται στην απόπειρα ανέγερσης μια φιλοσοφικής βεβαιότητας, η οποία θα διασώζει έστω κι ένα μέρος της παράδοσης του Διαφωτισμού, αφού προηγουμένως θα το έχει επεξεργαστεί, προσαρμόζοντάς το στα δεδομένα του 20^{ου} αιώνα. Η φαινομενολογική μέθοδος που συγκροτεί, έχει ως απαραίτητο υπόστρωμα μια αναμορφωμένη υποκειμενικότητα. Εξού και η επιστροφή στον Καρτέσιο καθώς και η απόδοση του ονόματός του σε ένα από τα σημαντικότερα κείμενά του (*Καρτεσιανοί Στοχασμοί*). Το επίδικο, για τον Husserl είναι η επίτευξη μιας διορθωτικής και συμπληρωματικής κίνησης απέναντι στο καρτεσιανό μεταφυσικό σύστημα.

Η συμβολή του είναι η ανακάλυψη ότι η έμφαση εκ μέρους του Descartes στο ενέργημα της αμφιβολίας, ως καταστατικής αρχής της αίσθησης της κυριότητας του εαυτού, είναι ελλιπής. Απαιτεί ένα συμπλήρωμα που αφορά το γεγονός ότι το ενέργημα του αμφιβάλλειν δεν έχει μια αυταξία, αντιθέτως πάντοτε έχει ένα αντικείμενο στο οποίο σκοπεύει (*cogitaciones*). Η ανακάλυψη της δομής «εγώ-σκέπτομαι-κάτι» (*Ego cogito cogitatum*), αποκαλύπτει ότι για να επιτευχθεί μια αίσθηση κυριότητας του εαυτού, απαραίτητο διάβημα είναι η διαλεύκανση της εκάστοτε σκόπευσης της συνείδησης καθώς εκεί έγκειται η πηγή των παρανοήσεων.

Χρέος της φαινομενολογικής μεθόδου είναι να θέσει τον κόσμο εντός παρενθέσεων, να παραιτηθεί από κάθε τοποθέτηση περί του είναι της πραγματικότητας, για να μπορέσει να εξετάσει τα

¹¹⁵ Μια από τις κλασικές πλέον μελέτες γύρω από αυτό το ζήτημα είναι αυτή του Γερμανού φιλοσόφου, μαθητή των Husserl και Heidegger, Karl Lowith. Στο βιβλίο του, *Το Νόημα της Ιστορίας* (Αθήνα: Γνώση, 1985), θα υποστηρίξει ότι η ιστορική συνείδηση της Νεωτερικότητας που βασίζεται στην ιδέα της Προόδου, είναι το εκκοσμικευμένο αντίστοιχο της ιουδαιοχριστιανικής εσχατολογίας και προέρχεται από αυτήν.

αντικείμενα του κόσμου στη φαινομενικότητά τους. Ο Husserl θα ορίσει την φαινομενολογία ως την *Επιστήμη των Καθαρών Φαινομένων*. Έτσι, αποκτά τη δυνατότητα να εξετάσει τη θεμελιώδη δομή της *αποβλεπτικότητας* της συνείδησης, η οποία τελικά θα φανερώσει την αίσθηση του εαυτού στην καθαρότητά της, δηλαδή όχι ερειδόμενη σε κάποια εξωτερική βεβαιότητα, αλλά ως *υπερβατολογικό πεδίο* που υπάρχει πριν και πέρα από τον αντικειμενικό και φυσικό κόσμο. Με αυτό τον τρόπο ο Husserl, από τη μια διασώζει μια ορισμένη αίσθηση της πραγματικότητας μέσω της αποβλεπτικότητας (κάτι το οποίο στον Descartes δεν είναι εφικτό καθώς η καθαρή αμφιβολία επισκιάζει παντελώς τον εξωτερικό κόσμο, ενώ η αποβλεπτικότητα ριζώνει σε ένα ίχνος του εξωτερικού κόσμου, δηλαδή στο φαινόμενό του), από την άλλη, διατείνεται ότι εδραιώνει εκ νέου, με αποτελεσματικότερο τρόπο από ό,τι ο Descartes, μια πρωταρχική βεβαιότητα του εαυτού εντός της καθαρής συνείδησης, η οποία προηγείται της επιστημονικής και καθημερινής σκέψης που σε ένα περιβάλλον εντεινόμενης θραυσματοποίησης των βεβαιοτήτων απειλούν να εξαφανίσουν την αίσθηση της κυριότητας του εαυτού:

Χρειαζόμαστε...μια διερώτηση πάνω στην υποκειμενικότητα που εντέλει αποφέρει κάθε ισχύ του κόσμου με τα περιεχόμενά του και υπό όλους τους προ-επιστημονικούς και επιστημονικούς τρόπους. Μόνο αυτή η κίνηση μπορεί να κάνει κατανοητή την αντικειμενική αλήθεια και να φτάσει στο *έσχατο νόημα του Είναι* του κόσμου. Άρα, το καθ' εαυτό πρώτο δεν είναι το νόημα του κόσμου υπό την ανεπερώτητη αυτονομία του...το *καθ' εαυτό πρώτο είναι η υποκειμενικότητα* και, μάλιστα, ως αυτή που μας παρέχει το νόημα του κόσμου...

(Husserl 2012, 125)

Η αποβλεπτικότητα ή προθετικότητα της συνείδησης, η οποία μεταχειρίζεται τον αντικειμενικό κόσμο στη φαινομενικότητά του, βρίσκει μια εξαιρετική αποτύπωση στα λόγια του Οράσιο στο *Κουτσό*, σε ένα διάλογό του με τον Ρόναλντ:

Κι όλα αυτά, αγαπημένε μου Ρόναλντ, επειδή συζητάμε διαλεκτικά. Λέμε: εσύ, εγώ, η λάμπα, η πραγματικότητα. Κάνε ένα βήμα πίσω, σε παρακαλώ...Οι λέξεις εξαφανίζονται. Αυτή η λάμπα δεν είναι παρά ένα αισθητηριακό ερέθισμα. Τώρα κάνε άλλο ένα βήμα πίσω. Αυτό που εσύ αποκαλείς όρασή σου κι αυτό το αισθητηριακό ερέθισμα αναπτύσσουν μεταξύ τους μια σχέση ανεξήγητη, γιατί, αν θέλαμε να την εξηγήσουμε, θα έπρεπε να κάνουμε ξανά ένα βήμα μπρος, και τότε όλα θα πήγαιναν κατά διαόλου.

(Cortazar 2018, 213)

Υπάρχουν ορισμένα, λιγοστά, σημεία στα μυθιστορήματα όπου οι χαρακτήρες δείχνουν να συμμορφώνονται προς το όραμα του Husserl. Στο *Μαγικό Βουνό* κάτι τέτοιο είναι ορατό στην επίδραση που έχει ο Σεττεμπρίνι στον Χανς Κάστορπ, ως υποστηρικτής του παραδοσιακού,

ορθολογικού και κεντρομόλου υποκειμένου. Στο *Κουτσό* ο Οράσιο, παρότι διαρκώς διαπιστώνει ότι βρίσκεται εντεύθεν της μεταφυσικής, άλλο τόσο διακηρύττει το πόσο δύσκολο εγχείρημα είναι για τον οποιονδήποτε να αποδεσμευτεί από αυτό το φορτίο. Το φάντασμα του Καρτέσιου, πλανάται διαρκώς πάνω από αυτόν, κυρίως στο πρώτο μέρος του μυθιστορήματος, όπως αντιλαμβανόμαστε ότι συμβαίνει στο παρακάτω απόσπασμα:

...αν όλα αυτά μπορούσε να τα συναγάγει, αν όλα αυτά υπήρχαν, τότε στο βάθος δεν υπήρχε τίποτ' άλλο εκτός απ' το ότι εκείνος ήταν εκεί... (οποιοσδήποτε, αλλά τώρα εκείνος, γιατί τώρα εκείνος ήταν που σκεφτόταν, εκείνος ήταν που μπορούσε να ξέρει με βεβαιότητα πως σκεφτόταν, α ρε πούστη Καρτέσιε!)

(Cortazar 2018, 101)

Ωστόσο, στον *Κόσμο*, μπορούμε να εντοπίσουμε και την ανάστροφη πλευρά του εγχειρήματος του Husserl, δηλαδή τις αδυναμίες που διαπερνούν το φιλοσοφικό του σύστημα. Το εμφανέστερο πρόβλημα αφορά το ζήτημα της διυποκειμενικότητας. Το πώς, δηλαδή, εντός του υπερβατολογικού πεδίου μπορεί να διασωθεί μια αίσθηση τού *άλλου* η οποία τελικά να μην μετατρέπεται απλά σε ένα συνειδησιακό ενέργημα του υπερβατολογικού εγώ, που είναι προγενέστερο αυτού. Αν κάτι τέτοιο ισχύει, τότε η υπερβατολογική φαινομενολογία θα εκπέσει στην ίδια κατάσταση στην οποία εξέπεσε και το εγχείρημα του Καρτέσιου¹¹⁶, σε έναν σολιισμό¹¹⁷. Ο πρωταγωνιστής Βίτολντ λοιπόν, προβαίνει σε ένα διαχωρισμό, καθώς η παρουσίαση εντός της συνείδησης των εκάστοτε αντικειμένων του εξωτερικού κόσμου και των άλλων προσώπων, δεν μπορεί γίνει με τον ίδιο τρόπο: «Ήταν δύσκολο να αποφασίσω, η παρατήρηση των άλλων ανθρώπων ενέχει σημαντικά εμπόδια, με τα άψυχα αντικείμενα τα πράγματα είναι διαφορετικά, μόνο τα αντικείμενα μπορούμε να παρατηρήσουμε πραγματικά» (Gombrowicz 2012, 45).

Εκκινήσαμε από τον Husserl, αναφερόμενοι συνοπτικά στο έργο του, καθότι είναι ο θεμελιωτής της φαινομενολογικής μεθόδου. Εντός των μυθιστορημάτων μπορεί κανείς να εντοπίσει στοχασμούς που άπτονται της σκέψης του, οι οποίοι ωστόσο είναι λιγοστοί και περιορισμένοι.

¹¹⁶ Ο Καρτέσιος σπεύδει να το διορθώσει μέσω της αναφοράς του στην αναγκαία ύπαρξη του θεού ως εγγυητή της, ειδάλλως αμφίβολης, εξωτερικής πραγματικότητας βλ. τον Τρίτο στοχασμό στο *Στοχασμοί Περί της Πρώτης Φιλοσοφίας* (Αθήνα: Εκκρεμές, 2003).

¹¹⁷ Το ζήτημα βεβαίως δεν είναι τόσο απλό και όπως τονίζει ο Bertrand Bouckaert στο επίμετρο της ελληνικής έκδοσης των Καρτεσιανών Στοχασμών, ο Husserl στα χειρόγραφα του έχει ήδη επανεπεξεργαστεί το ζήτημα της διυποκειμενικότητας έχοντας ήδη προλάβει και εκφέρει τις ενστάσεις και τις κριτικές που του απευθύνουν μετέπειτα άλλοι φαινομενολόγοι συγγραφείς, συμπεριλαμβανομένου του Merleau-Ponty βλ. Edmund Husserl. *Καρτεσιανοί Στοχασμοί* (Αθήνα: Ροές, 2002).

Όπου αυτοί αντανακλώνται στα κείμενα, αφορούν περισσότερο την διαδικασία της ειδητικής αναγωγής και όχι το συμπέρασμα του Husserl ότι όλη αυτή η συνειδησιακή ροή των νοητικών ενεργημάτων και βιωμάτων προϋποθέτει απαραίτητως ένα νοητικό υπόστρωμα που δεν είναι άλλο από το υπερβατολογικό εγώ:

ένα δεύτερο είδος σύνθεσης, που περιλαμβάνει όλες ανεξαιρέτως τις επιμέρους διαφορετικές πολλαπλότητες των cogitationes. Και μάλιστα τις περιλαμβάνει με ένα δικό της τρόπο, συγκεκριμένα ως τέτοιες ενός ταυτού εγώ το οποίο, ως συνειδησιακά ενεργό και παθητικό, ζει σε όλα τα συνειδησιακά βιώματα και σχετίζεται μέσω αυτών με όλους τους πόλους αντικειμένων.

(Husserl 2012, 99)

Όπως όμως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, όλα τα έργα, ακόμα και το *Μαγικό Βουνό*, βρίσκονται εντεύθεν της παραδοσιακής, άχρονης και ουσιοκρατικής υποκειμενικότητας, ακόμα και αν αυτή είναι αναμορφωμένη σύμφωνα με το χουσερλιανό πρότυπο. Εξού και η αναφορά από την πλειοψηφία των μελετών στον υπαρξισμό και στην υπαρκτική αναλυτική και φαινομενολογία του Heidegger. Περνάμε λοιπόν από το Husserl στον Heidegger, διότι χωρίς την κριτική του στην υπερβατολογική φαινομενολογία του οποίου θα ήταν αδύνατο το έργο τόσο του Ricoeur, όσο και του Merleau-Ponty.

Γεγονότητα και ύπαρξη

Αν κάποιος επιχειρούσε να συνοψίσει τη σκέψη του Heidegger σε μια πρόταση, αυτή θα ήταν η κριτική του *Είναι ως παρουσία*. Για τον Heidegger, η φιλοσοφία, ήδη από τις απαρχές της (την αρχαιοελληνική σκέψη) έχει προβεί σε μια αξιολογική παραδοχή η οποία καταλήγει να συσκοτίζει τη φύση της αλήθειας και να μας απομακρύνει διαρκώς από αυτήν. Αυτή η αξιολογική παραδοχή αφορά την ταύτιση του «Είναι» με το «Ον». Χρέος της φιλοσοφίας, κατά τον Heidegger, είναι να διαχωρίσει το νόημα αυτών των δύο όρων, οι οποίοι στην ιστορία της φιλοσοφίας χρησιμοποιούνταν πολλές φορές εναλλάξιμα. Αυτή την απόσπασση του ενός από τον άλλο θα ορίσει ως *οντικο-οντολογική διαφορά*. Για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο θα πρέπει κανείς να αντιστρέψει την φορά του στοχασμού. Να υποκαταστήσει την τελεολογία της ιστορίας που κοιτάζει προς το μέλλον με ένα αρχαιολογικό βλέμμα που στρέφεται στο παρελθόν, για να διερωτηθεί για τις απαρχές του στοχασμού και τον τρόπο που συνέβησαν. Η οντικό-οντολογική διαφορά θα φανερωθεί αν κανείς εξετάσει προσεκτικά το πλέον πρωταρχικό ερώτημα κατά τον Heidegger: «...το ερώτημα «Γιατί να υπάρχουν τα όντα και όχι το τίποτε;» [από το οποίο προέρχεται και] κάνει να εκπηδήσει το θεμέλιο όλων των αυθεντικών ερωτημάτων. Και έτσι είναι η πηγή [πρωταρχή]...το ερώτημα όλων των ερωτημάτων» (Heidegger 2010, 41).

Με αυτόν τον τρόπο κανείς θα διαπιστώσει μια αντιπαράθεση, ένα θεμελιώδες διάζευγμα που αποκαλύπτεται δι αυτού του ερωτήματος. Από τη μια έχουμε το σύνολο των όντων τα οποία παρίστανται, είναι, όπως λέει ο Heidegger, *παρευρισκόμενα*. Από την άλλη έχουμε το τίποτα, δηλαδή το μηδέν το οποίο λειτουργεί αντιστικτικά απέναντι στην πραγματικότητα που παρευρίσκεται. Το Είναι όμως δεν μπορεί να νοηθεί ως ουσία, ως κάτι που παρευρίσκεται αλλά είναι η δομική συνθήκη εντός της οποίας μπορεί να παρουσιασθεί η οποιαδήποτε αλήθεια. Υπό αυτή τη σύλληψη του Είναι, μπορεί να συμπεριληφθεί εντός του και το μηδέν. Με τα λόγια του Heidegger: «λαμβάνουμε τη λέξη με τόσο πλατιά σημασία, που βρίσκει τα όριά της στο μηδέν. Κάθε τι που δεν είναι απλώς τίποτε, ε σ τ ί [ist], ακόμη και το μηδέν για μας “ανήκει” στο “Είναι”» (Heidegger 2010, 133).

Η σύλληψη του Είναι διαπερνά, κατά τον Heidegger, όλη την ιστορία της μεταφυσικής και εκφράζεται σε μια σκέψη ουσιοκρατική, μια σκέψη της ταξινόμησης και της αντικειμενικοποίησης. Απέναντι σε αυτή τη σκέψη που έχει την τάση να ονοματίζει και να στερεοποιεί την πραγματικότητα, εξεγείρεται ο Χανς Κάστορπ:

Και δεύτερον, ένα όνομα σημαίνει βέβαια, αν όχι κριτική, οπωσδήποτε ορισμό, δηλαδή ταξινόμηση στο γνωστό και οικείο, ενώ όμως τον Χανς Κάστορπ διαπερνούσε η ασυνείδητη βεβαιότητα ότι ένα εσώτερο αγαθό όπως αυτό, θα έπρεπε να προστατευτεί άπαξ και διά παντός από τέτοιον ορισμό και τέτοια ταξινόμηση,

(Mann 2016, 161)

Το επίδικο λοιπόν, για τον Heidegger είναι να διαπιστωθεί η λήθη του Είναι, να συνειδητοποιήσουμε την μόνιμη παρανόηση περί της αλήθειας που ιδιάζει στο Είναι. Εξού και η αρχαιολογική ματιά του, που αναζητά την ενθύμηση της αρχέγονης σημασίας του Είναι. Για να το πετύχει κανείς αυτό, οφείλει σε αυτή την κίνηση προς τα πίσω να προσπεράσει μια ακολουθία από παρανοήσεις¹¹⁸ που αποκρύπτουν αυτή την αρχέγονη αλήθεια. Μια τέτοια κίνηση αντικατοπτρίζεται στους στοχασμούς του Ολιβέιρα:

Ναι, αλλά μήπως όλα...δεν ήταν ψευδαισθήσεις ή κάτι ακόμα χειρότερο, η ψευδαισθήση άλλων ψευδαισθήσεων, μια ιλιγγιώδης αλυσίδα προς τα πίσω, προς έναν πίθηκο που κοιταζόταν στο νερό την πρώτη μέρα του κόσμου;

(Cortazar 2018, 73)

Αν ωστόσο το Είναι δεν είναι παρουσία, τι είναι; Ο Heidegger, εφιστά την προσοχή στο γεγονός ότι η αντικατάσταση της παρουσίας από μια κάποια άλλη έννοια, όπως παραδείγματος χάριν το γίνεσθαι ή ακόμα και το μηδέν, δε λύνει το πρόβλημα. Ακόμα και την έννοια του παραλόγου (αντί της έλλογης κατηγοριοποίησης) οφείλουμε να την μεταχειριζόμαστε με προσοχή διότι «ο ανορθολογισμός είναι μια έξοδος του ορθολογισμού, η οποία δεν οδηγεί στον ελεύθερο αέρα, παρά μόνο μπερδεύεται α κ ό μ η περισσότερο μέσα στον ορθολογισμό, διότι δημιουργεί την άποψη πως ο ορθολογισμός μπορεί να υποσκελισθεί με μια απλή άρνηση, ενώ απλώς γίνεται πιο επικίνδυνος, επειδή παίζει το παιχνίδι του καλυμμένος και ανενόχλητος» (Heidegger 2010, 241). Παράλογη λοιπόν είναι η οποιαδήποτε απόπειρα χαρτογράφησης και εννοιολόγησης του Είναι, η οποία συσκοτίζει την ιδιότητά του να υφίσταται ως «διανοικτότητα» του νοήματος, όπως παρατηρεί ο Ολιβέιρα:

Το παράλογο είναι να πιστεύουμε πως μπορούμε να συλλάβουμε το σύνολο αυτών που μας απαρτίζουν τούτη τη στιγμή ή κάθε στιγμή, και να το διαισθανθούμε σαν κάτι συγκροτημένο, κάτι αποδεκτό αν θες... Κατά τη γνώμη μου, κανένα θαύμα δεν είναι παράλογο, παράλογο είναι αυτό που προηγείται κι αυτό που το διαδέχεται.

(Cortazar 2018, 215-216)

¹¹⁸ Βέβαια ο Heidegger εξηγεί ότι αυτές οι παρανοήσεις, μέσα στην αναλήθειά τους, αποτελούν εξίσου μέρος της ιστορικής εκδίπλωσης του Είναι και την εκφράζουν.

Η παρουσίαση της αλήθειας που ιδιάζει στο Είναι δεν είναι παράλογη, αν εννοήσουμε το παράλογο ως αντίθετο του λόγου, αλλά αινιγματική. Είναι το υπόβαθρο, πάνω στο οποίο εκδιπλώνεται αυτή η αντίθεση μεταξύ νοήματος και μη νοήματος. Η αινιγματική φύση του Είναι εδράζεται στο γεγονός ότι το Είναι, κατά τον Heidegger, έχει τη μορφή του συμβάντος. Αυτή η γεγονόττητα επιτρέπει στο Είναι να εμφανίζεται άλλοτε ως αποκάλυψη και άλλοτε ως παραπλάνηση: «ο ανοιχτός τόπος στο μέσο των όντων, ο φωτισμός (=το ξέφωτο), δεν είναι ποτέ μια πάγια σκηνή με αδιάκοπα ανοιχτή αυλαία, όπου διαδραματίζεται το θαύμα των όντων... Η μη-κρυπτότητα των όντων δεν είναι ποτέ μια απλώς παρευρισκόμενη κατάσταση, αλλά ένα συμβάν» (Χάιντεγκερ, 2018, σελ. 90). Αυτή η αδυνατότητα αποσαφήνισης της φύσης του Είναι, η οποία οφείλεται στην αδυναμία διάκρισης μεταξύ Είναι και όντος, είναι εμφανής στην κριτική που εκφέρει η φωνή του συγγραφέα (ο Mann) απέναντι στις ρασιοναλιστικές βεβαιότητες του Σεττεμπρίνι, τις οποίες όμως δικαιολογεί, διότι η φύση του Είναι (καθότι διαρκώς όλοι μας μεταχειριζόμαστε έννοιες για να την περιγράψουμε) είναι δυσδιάκριτη:

...καθώς εκείνος ονειρευόταν μεν σαν κυβερνήτης ετούτο κι εκείνο από τις πνευματικές σκιές τω πραγμάτων, δεν είχε όμως προσέξει τα ίδια τα πράγματα, και μάλιστα λόγω της αλλαζονικής του τάσης να παίρνει τους ίσκιους για πράγματα, τα πράγματα όμως να τα βλέπει σαν ίσκιους -κάτι για το οποίο δεν θα μπορούσε κανείς να τον πολυψέξει, αφού αυτή η σχέση δεν έχει αποσαφηνιστεί τελεσίδικα.

(Mann 2016, 906)

Ακόμα πιο επιτυχημένα εκφράζει αυτή την ατέρμονη γεγονοτική διαδικασία της εμφάνισης και απόκρυψης ο Gombrowicz στην *Πορνογραφία*, διαμέσου των συλλογισμών του πρωταγωνιστή του:

...Αιώνιος τα ίδια και τα ίδια, αυτά που ξέρεις από πριν ότι θα δεις...Κι ωστόσο, δεν είναι τα ίδια. Ακριβώς επειδή είναι τα ίδια και τα ίδια! Και συνάμα, απρόσμενα και άγνωστα, κάτι παραπάνω: θα τα έλεγα ακατανόητα και ασύλληπτα, μάλιστα ασύλληπτα.

(Gombrowicz 2007, 48)

Η αποκάλυψη της δομής του Είναι που διασαλεύει την τάξη του ορθού λόγου και της αντικειμενικότητας είναι που μεταμορφώνει και το υποκείμενο, διότι, όπως τονίζει ο Heidegger, είναι άλλο πράγμα η γεγονόττητα του Είναι και άλλο η σταθερότητα της περιοχής των Όντων: «Ένας άλλος πάλι τρόπος με τον οποίο η αλήθεια συμβαίνει, είναι το ερωτάν, ως διαδικασία εκείνου του στοχασμού, ο οποίος ως στοχασμός του Είναι καθιστά το Είναι αξιερώτητο. Αντίθετα

η επιστήμη δεν είναι ένα αρχέγονο συμβάν αλήθειας, αλλά είναι κάθε φορά η επέκταση μιας ήδη ανοιχτής περιοχής της αλήθειας» (Χάιντεγκερ 2018, 101). Κατεξοχήν αρμόδιος για να μιλήσει για το Είναι, όπως διαφαίνεται από το παραπάνω απόσπασμα, είναι αυτός ο οποίος θέτει το ερώτημά του. Αν όπως είδαμε, το Είναι δεν είναι παρευρισκόμενο, θα πρέπει να ιδιάζει σε ένα ον το οποίο έχει παραπλήσια δομή, δηλαδή ορίζεται μέσω της γεγονότητας και όχι ως παρευρισκόμενο. Αυτό το ον, για τον Heidegger, που θέτει το ερώτημα του Είναι, είναι ο άνθρωπος. Ωστόσο, οι παραδοσιακοί όροι της μεταφυσικής (το καρτεσιανό ego από τη μια και η res extensa από την άλλη) κρίνονται ακατάλληλοι από τον Heidegger για να αποτυπώσουν αυτή τη νέα διάσταση που επιχειρεί να περιγράψει. Έτσι δεν θα χρησιμοποιήσει ποτέ τους όρους υποκείμενο και αντικείμενο. Θα χαρακτηρίσει αυτόν τον νεοσύστατο εαυτό ως όδε-Είναι (Dasein): « [...] το εδωνά-είναι χαρακτηρίζεται από το ότι δεν είναι κλεισμένο στον εαυτό του. Η έκφραση εδωνά {da} σημαίνει την ουσιαστική διανοικτότητα. Μέσω αυτής το εδωνά-Είναι είναι εδωνά για τον εαυτό του» (Heidegger 1978, 223).

Στον *Κόσμο*, ένα μυθιστόρημα που, υπό τη μορφή μια αστυνομικής ιστορίας, αποτελεί αλληγορία γύρω από τη μάταια -αλλά αναπότρεπτη-αναζήτηση νοήματος, οι δύο πρωταγωνιστές θα συνειδητοποιήσουν ότι το να φανταστούν τους εαυτούς τους ως υποστάσεις, καθίσταται πλέον αδύνατο: «...κάπως σαν λίγο αμήχανοι που παρ' όλες τις προσπάθειες τους δεν μπορούσαν ακριβώς να είναι ο εαυτός τους, ώστε τελικά τούτο, το ευκολότερο πράγμα στον κόσμο, γινόταν τώρα δύσκολο γι' αυτούς και βεβιασμένο.» (Gombrowicz 2012, 147).

Στο *Είναι και Χρόνος*, το εγχείρημα της διερεύνησης του Είναι με βάση την ερωτηματική του διάνοιξη από το Dasein, ορίζεται από τον Heidegger ως «υπαρκτική αναλυτική». Στον όρο *υπαρκτική* καθρεπτίζεται όλη η απόσταση που χωρίζει τη φαινομενολογία, όπως την ασκεί ο Husserl, από αυτήν του Heidegger. Ο Heidegger θα ασκήσει έντονη κριτική στο Husserl, θεωρώντας ότι η φαινομενολογική μέθοδος σε αντίθεση με τις προθέσεις και εξαγγελίες της, έμεινε εντός της περιφέρειας τη παραδοσιακής φιλοσοφίας. Ο Heidegger θα επιχειρήσει να ανατρέψει αυτή την εικόνα, αλλάζοντας τη στόχευσή της. Το αντικείμενο της Φαινομενολογίας δεν θα πρέπει να τοποθετείται στον υπερβατολογικό χώρο της συνείδησης και τις νοητικές εικόνες που εκρέουν από αυτόν. Απομακρυνόμενη από αυτό το πλαίσιο, η Φαινομενολογία θα πρέπει να εξετάζει την ύπαρξη. Να συντελεστεί δηλαδή μια μετατόπιση του ενδιαφέροντος από την ουσία (που εκφράζει η καθαρή αφαίρεση) στην ύπαρξη (που εκφράζει η πρακτική σημασία της ζωής).

Το χαϊντεγκεριανό Dasein δεν ταυτίζεται με το άχρονο, υποστασιοποιημένο υποκείμενο το οποίο βρίσκεται επέκεινα του Κόσμου. Αντιθέτως, το Dasein βιώνει την ύπαρξή του ως «ριγμένο» σε μια πραγματικότητα, την οποία δεν είχε ποτέ την ευκαιρία να επιλέξει και, παρόλα αυτά, οφείλει να αντιμετωπίσει. Αυτό το θεμελιώδες χαρακτηριστικό της υπαρκτικής αναλυτικής, ο Heidegger θα το ονομάσει «ερριμενότητα»: «θα το ονομάσουμε ρίζιμο αυτού του όντος στο εδωνά του, το εδωνά-Είναι ρίχνεται [...] Η έκφραση ρίζιμο υποδηλώνει τη γεγονότητα του ότι το εδωνά-Είναι έχει παραδοθεί» (Heidegger 1978, 228). Επομένως το Dasein, όπως συμβαίνει και με το Είναι, του οποίου θέτει το ερώτημα, είναι γεγονόςικό, ύπαρξη και όχι ουσία. Αυτήν ακριβώς την υπαρξιακή συνθήκη εντοπίζει ο Βίτολντ στον φίλο του Φρεντερίκ στην *Πορνογραφία*:

Αν ο άνθρωπος εν γένει δεν μετρά παρά μόνο απ' την σημασία που ο ίδιος δίνει στον εαυτό του, τότε βρισκόμαστε μπροστά σ' έναν γίγαντα, διότι ήταν ολοφάνερο πως για τον ίδιο ο εαυτός του αντιπροσώπευε ένα εξαιρετικό φαινόμενο. Εξαιρετικό όχι με κριτήριο την κλίμακα των κοινωνικών αξιών αλλά την κλίμακα αυτού ακριβώς που ήταν ως ον, ως ύπαρξη.

(Gombrowicz 2007, 130-1)

Όμως, το ρίζωμα της αίσθησης του εαυτού στην γεγονότητα της ύπαρξης όμως συνεπάγεται και ένα αίσθημα αβεβαιότητας, είναι ταυτόχρονα απελευθέρωση αλλά και φορτίο. Ο Οράσιο, ταλαντευόμενος μεταξύ ύπαρξης και ουσίας, συνειδητοποιεί ότι η πρώτη απαιτεί ένα τίμημα, την άρση της βεβαιότητας που αφορά την παραδοσιακή υποκειμενικότητα: «...το εκνευριστικό να σκέφτομαι όλα αυτά τα πράγματα και να ξέρω πως, όπως πάντα, μου κόστιζε πολύ λιγότερο να σκέφτομαι απ' το να υπάρχω...» (Cortazar 2018, 29)

Άλλο ένα σημαίνον χαρακτηριστικό της υπαρκτικής αναλυτικής που συνδέεται με την «ερριμενότητα» είναι η δομή του *Μέσα-στον-Κόσμο-Είναι*. Το Dasein υφίσταται εντός ενός Κόσμου, δεν τον υπερβαίνει και αυτό αυτόματα μεταμορφώνει τον χαρακτήρα του. Δεν είναι πλέον μια άπειρη ουσία, αλλά μια πεπερασμένη ύπαρξη. Το Είναι δεν μπορεί να εξηγηθεί εννοιολογικά, αλλά κάθε φορά να κατανοείται. Αυτή η εκάστοτε κατανόηση που απορρέει από αυτή τη διαλεκτική εμφάνισης-απόκρυψης του Είναι, σημαίνει ότι το Dasein είναι υπερβατικό ως προς τον ίδιο του τον εαυτό, υπό την έννοια ότι κάθε φορά οφείλει να τον αναλαμβάνει εκ νέου, να τον αναδιαμορφώνει και να τον αναπλάθει. Αυτή η προσωρινότητα διαφαίνεται στην παρατήρηση του Βίτολντ στην *Πορνογραφία* που αυτή τη φορά αφορά την νεαρή Χένια: «αυτή η προσωρινή ολότητα που δεν υπήρχε παρά μόνο για να πάψει να είναι αυτό που είναι, για όσον

καιρό χρειαζόταν ώσπου να πάψει να είναι ο εαυτός της, ολότητα που είναι ο φονιάς του εαυτού της.» (Gombrowicz 2007, 122).

Η συνθήκη της περατότητας ωστόσο εδώ δεν είναι περιοριστική, ακριβώς το αντίθετο. Αν το Είναι υπερβαίνει τα όντα κατά το Heidegger, αν άλλοτε αποκαλύπτει και άλλοτε συγκαλύπτει την αλήθειά του, είναι διότι στο Είναι δεν ιδιάζει ένα αποπερατωμένο νόημα, διότι το Είναι είναι η συνθήκη της δυνατότητας του νοήματος εν γένει. Αυτό σημαίνει ότι εδώ το εν ενεργεία, συμπλέκεται με το εν δυνάμει. Η άμεση συνεπαγωγή για το Dasein είναι ότι περιέρχεται σε ένα καθεστώς ενδεχομενικότητας, ορίζεται μέσω της πραγμάτωσης μιας ορισμένης δυνατότητας εν μέσω άλλων: «Ανώτερα απ' όσο η πραγματικότητα στέκεται η δυνατότητα. [...] η δυνατότητα ως υπαρκτικό χαρακτηριστικό είναι ο πιο αρχέγονος και έσχατος θετικός οντολογικός χαρακτηρισμός του εδωνά-είναι» (Heidegger 1978, 79,241).

Η συνειδητοποίηση του πιθανολογικού φάσματος των ενδεχόμενων επιλογών δεν αφορά μόνο τους χαρακτήρες αλλά και το καθεστώς της αφήγησης στα μυθιστορήματα. Κάτι τέτοιο εντοπίζουμε σε ένα από τα διάσπαρτα λακωνικά χωρία μεταμυθοπλασίας του *Μαγικού Βουνού*, όπου ο συγγραφέας-αφηγητής αντιλαμβάνεται το εύρος των δυνατοτήτων που ανοίγονται μπροστά του, σχετικών με τη συνέχιση της πλοκής: «Αδύνατο να τα ερευνήσουμε όλα, αν θέλουμε να συνεχίσουμε την ιστορία μας» (Mann 2016, 271-2).

Στους *Άγριους Ντετέκτιβ*, ένας από τους πολλούς αφηγητές που καταθέτουν τη μαρτυρία τους στο δεύτερο μέρος, ο Ούγο Μοντέρο, παρατηρεί: «Ειλικρινά, στην αρχή δεν συνειδητοποίησα πλήρως την κατάσταση, την γκάμα των σοβαρών και λιγότερων σοβαρών πιθανοτήτων που ξαφνικά, με έναν υπόκωφο ήχο, ανοίγονταν μπροστά μου» (Bolano 2009, 390).

Όπως όμως τονίζει ο Heidegger παραπάνω, η δυνατότητα για την οποία κάνει λόγο, δεν είναι υποταγμένη σε μια αιτιοκρατική λογική, αντιθέτως, είναι πρωταρχικότερη από αυτήν και αυτό ακριβώς το γεγονός διαλογίζεται ο Ολιβέιρα στο δεύτερο μέρος του *Κουτσού*, καθώς αναμένει την είσοδο του Τράβελερ στο δωμάτιο του ψυχιατρείου που βρίσκεται κλεισμένος:

Με το που θα άνοιγε την πόρτα ο Τράβελερ, πολλά πράγματα θα συνέβαιναν, κι άλλα τόσα μπορούσαν να συμβούν. Τα πρώτα ήταν μηχανικά και μοιραία, στο πλαίσιο της ηλίθιας υποταγής του αποτελέσματος στο αίτιο, απ' την καρέκλα στην κλωστή, απ' το πόμολο στο χέρι, απ' το χέρι στη βούληση, απ' τη βούληση... Και μετά άρχισε να σκέφτεται τα άλλα πράγματα, αυτά που μπορούσαν να συμβούν ή να μη συμβούν...

(Cortazar 2018, 420)

Η παραδοσιακή υποκειμενικότητα όμως δεν σχετίζεται αποκλειστικά με τη δυνατότητα της γνώσης ή την ελευθερία της επιλογής, αλλά και με τον καταλογισμό της ευθύνης. Το παραδοσιακό cogito, ιδιαίτερα μετά τη δεύτερη *Κριτική* του Immanuel Kant, είναι ένα υποκείμενο της ευθύνης πάνω στο οποίο θεμελιώνει το καθολικό και οικουμενικό του ηθικό σύστημα. Ο Heidegger ωστόσο, εξεγείρεται όχι μόνο απέναντι στη μεταφυσική, η ένστασή του αφορά εξίσου την αισθητική και την ηθική φιλοσοφία. Όσο απομακρύνεται από το καρτεσιανό ρασιοναλιστικό υποκείμενο, άλλο τόσο απομακρύνεται από το καντιανό ηθικό υποκείμενο. Κανονιστικότητα και ηθική αξιολόγηση εδώ απουσιάζουν πλήρως, τουλάχιστον με την παραδεδομένη τους έννοια. Ωστόσο η αξιολόγηση μιας πράξης, αυτή καθαυτή, δεν εκλείπει παντελώς, απλώς δεν συνάγεται από έναν ανώτερο ηθικό γνώμονα αλλά από την ίδια την ουσία του Dasein. Οφείλει λοιπόν, να ανακύψει μια διάκριση μεταξύ ενός αυθεντικού και αναυθεντικού τρόπου ύπαρξης, όπου ο πρώτος, αφορά μια συνειδητή συμπόρευση με τη γεγονότητα του Dasein και ο δεύτερος, με μία προσπάθεια απάρνησης αυτής, που οφείλεται στην νοσταλγία για την παλινόρθωση του πρότερου ψευδαισθησιακού (διότι στην πραγματικότητα σύμφωνα με το Heidegger δεν υπήρξε ποτέ) υποστασιακού, κεντρομόλου υποκειμένου.

Αναφορικά με ό,τι ειπώθηκε προηγουμένως για τη θεωρία του Husserl περί διυποκειμενικότητας, ο Heidegger αποφεύγει τη σκόπελο της δυσκολίας του συγκερασμού μεταξύ του άλλου ως εμπράγματος όντος και της υπερβατολογικής υποκειμενικότητας. Αυτό το επιτυγχάνει διαμέσου της απάλειψης της πρωταρχικότητας του υπερβατολογικού πεδίου της συνείδησης, το οποίο απορροφάται εντός της ύπαρξης. Το ζήτημα του άλλου δεν ορίζεται βάσει μια απόβλεψης εντός του συνειδησιακού πεδίου, αλλά υπάρχει ως υπαρκτικό χαρακτηριστικό του Dasein: « [...] ο κόσμος του εδωνά-Είναι απελευθερώνει τα όντα που [...] είναι έτσι, καθώς το ίδιο το εδωνά-Είναι που τα απελευθερώνει-συνείναι επίσης εδωνά [...] το εδωνά-Συνείναι (Mitsein) χαρακτηρίζει το εδωνά-Είναι των άλλων, στο μέτρο που αυτό το εδωνά-Είναι έχει λευτερωθεί για ένα Συνείναι μέσω του κόσμου» (Heidegger 1978, 200, 204). Η συνύπαρξη λοιπόν αποτελεί ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό του εαυτού, η εισβολή του άλλου, όμοιου με εμένα εντός του κόσμου, διαρρηγνύει την πρωτοκαθεδρία που δίνει στη συνείδηση η παραδοσιακή θεωρία περί υποκειμένου.

Ωστόσο η δομή του *Mitsein* φαίνεται να χρησιμεύει στον Heidegger αποκλειστικά για να λύσει το πρόβλημα που αντιμετώπισε ο Husserl, διότι για τον Heidegger, αυτή η συναλληλία, αν και απαραίτητη και αναπότρεπτη, αποτελεί την πρωταρχική πηγή αναυθεντικότητας:

Αναυθεντικότητα δεν σημαίνει διόλου όχι-πια-μέσα-στον-κόσμον-Είναι, παρά αντίθετα απαρτίζει ένα πολύ χαρακτηριστικό μες-τον-κόσμον-Είναι, που έχει δεχτεί ολοκληρωτικά από τον κόσμο και από το εδωνά-Συνείναι των Άλλων...η καθημερινή κατανόηση του εδωνά-Είναι αδιάκοπα σφάλλει ως προς τις γνήσιες οντολογικές δυνατότητες...η απορρόφηση στους πολλούς και στον κόσμο της βιομέριμνας φανερώνει κάτι σαν φυγή του εδωνά-Είναι μπρος από τον ίδιο του τον εαυτό- τον εαυτό ως δυνατότητα αυθεντικής εαυτότητας.

(Heidegger 1978, 287)

Το βουνό του Μπέργκχοφ στο *Μαγικό Βουνό*, όπως ήδη υποστηρίξαμε δεν είναι απολύτως αποκομμένο από τον κάτω κόσμο. Έτσι, παρά τις εξαιρετικές και σπάνιες συνθήκες που ισχύουν εκεί πάνω, δεν παύει να επιβάλλεται κατά στιγμές αυτή η καθημερινότητα και οικειότητα των πολλών (εν προκειμένω των διαμενόντων του σανατορίου), όπως λέει ο Heidegger, και ο Mann σε αυτό το χωρίο απηχεί τα λόγια του: «η προπέτειά τους όμως περιείχε και μεγάλη δόση μυωπίας και έλλειψης φαντασίας, εκείνη τη βλακεία εφήμερων πλασμάτων που δεν μπορούν να σκεφτούν πως μπορεί να έρθουν και πάλι αλλιώς τα πράγματα» (Mann 2017, 463). Η αναυθεντικότητα διαφαίνεται και στο *Κουτσό*, όταν ο Τράβελερ εγκαλεί τον Ολιβέιρα για ασυνέπεια ως προς το χαϊντεγκεριανό του όραμα (όχι το μοναδικό όπως θα δούμε αργότερα):

Δεν χρειάζεται να ανοίξεις τα χαρτιά σου. Η εντύπωσή μου είναι πως μένεις τελείως ήρεμος κοιτάζοντας όλους εμάς να τα 'χουμε παίξει. Ψάχνεις την αρμονία όπως τη λες, αλλά την ψάχνεις εκεί ακριβώς όπου μόλις είπες ότι δεν υπάρχει: στους φίλους, στην οικογένεια, στην πόλη. Γιατί την ψάχνεις μέσα στους κοινωνικούς θεσμούς;

(Bolano 2018, 355)

Ωστόσο, ο αυθεντικός τρόπος ύπαρξης δεν απαιτεί έναν αναχωρητισμό, μια φυσική απομάκρυνση από την κοινότητα των πολλών. Είναι περισσότερο μια αλλαγή στάσης, όπως θα δούμε παρακάτω και, όπως διαφαίνεται στα λόγια του Βίτολντ, για τον Φρεντερίκ στην *Πορνογραφία*:

...δεν ήταν τίποτα παραπάνω από ένα κορμί ανάμεσα σε άλλα σώματα... συγχρόνως όμως υπήρχε... και υπήρχε ως κάτι αυτοδύναμο, υπήρχε αδυσώπητα... Δεν γινόταν τίποτα με αυτόν τον άνθρωπο. Δεν μπορούσε κανείς ούτε να τον παρακάμψει ούτε να τον παραμελήσει ούτε να τον εξαλείψει. Ήταν μέσα σ' αυτό το σαρδελοποιημένο πλήθος και υπήρχε...

(Gombrowicz 2007, 49)

Η αυθεντικότητα (θα επιστρέψουμε και πιο κάτω εμπλουτίζοντας τον ορισμό της), αντιθέτως, συγκροτείται κατά τον Heidegger, μέσα στο δυναμισμό της σιωπής, η οποία καταβαρυνώνει κάθε νόημα που έχουμε εσωτερικεύσει από την αερολογία του κοινού νου των πολλών: «μόνο σιωπώντας καλεί η ηθική συνείδηση, δηλαδή το κάλεσμα προέρχεται από τον άφωνο χαρακτήρα της ανεσιτότητας και ανακαλεί το παρακινούμενο εδανά-Είναι, ως κάτι που οφείλει να σιγήσει, προς την ίδια του τη σιγή. [Το εδανά-Είναι] κατανοεί ταιριαστά λοιπόν αυτή τη σιωπηρή ομιλία μόνο μες τη σιωπηλότητα» (Heidegger 1985, 513-4). Αυτή ακριβώς η αντίθεση μεταξύ (κοινής) ομιλίας και σιωπής μας παρουσιάζεται στο *Μαγικό βουνό*:

Η σιωπή, η απομόνωση, η γαλήνη του τόπου έμοιαζαν πολυσήμαντα βαθιές και οικείες...θα μπορούσε να θεωρηθεί το πνεύμα του τόπου -πάλι να πει: της σιωπής, και μάλιστα εκείνης της σιωπής που τη νιώθουμε συχνά σαν αντίθετο και αντίπαλο της ομιλίας, σαν βουβαμάρα δηλαδή, κατά κανένα τρόπο κενή ή άπραγη.

(Mann 2017, 412)

Στο παρακάτω χωρίο του *Κόσμος*, διαφαίνεται ότι αυτή η διαμονή στη σιωπή, υπονομεύει και τελικά θραύει την αναυθεντική ύπαρξη η οποία οφείλεται στο Συνείναι των πολλών: «...αλλά η σιωπή είχε πλέον διαρκέσει υπερβολικά πολλή ώρα και ήταν τόσο απόλυτη, τόσο ολική, ώστε μου δημιουργήθηκε η βεβαιότητα πως εκείνος δεν βρισκόταν εκεί, ότι δεν βρισκόταν εκεί εξαρχής, ότι πάνω στο κρεβάτι του δεν ξάπλωνε κανείς.» (Gombrowicz 2012, 21).

Μετά τη λεγόμενη *στροφή* που συντελείται στο ύστερο έργο του, ο Heidegger μεταστρέφει το ενδιαφέρον από την εξερεύνηση του Είναι διαμέσου του Dasein και της κατανόησης που έχει για αυτό, στο ίδιο το Είναι, στην αναζήτηση «αυτής της άλλης σκέψης, η οποία εγκαταλείπει την υποκειμενικότητα» (Heidegger 2000, 81). Εδώ η ορολογία του Heidegger θα αλλάξει σκόπευση. Ο άνθρωπος (και η γλώσσα) αποτελούν το μέσο διά του οποίου φανερώνεται το Είναι, με έναν μυστηριακό, αινιγματικό και γεγονοτικό τρόπο. Η μεταφορά του *ξέφωτου* που χρησιμοποιεί για να υποδηλώσει αυτόν τον τόπο φανέρωσης του Είναι, αλλάζει το χαρακτήρα της αυθεντικότητας. Αν στο πρώιμο χαϊντεγκεριανό έργο η αυθεντικότητα προέκυπτε ενεργητικά, μέσα από την προβολή του Dasein στην εκάστοτε δυνατότητα που του παρουσιαζόταν, στον ύστερο Heidegger, η αυθεντικότητα δεν είναι αυτενέργεια αλλά και αυτοπάθεια. Αν μπορεί εδώ κανείς να διατηρήσει μια νεφελώδη συνθήκη αυτενέργειας, αυτή μπορεί να προκύψει μόνο ως μια ενεργητική διαθεσιμότητα απέναντι σε αυτό που -άγνωστο πότε και πώς- (επ)έρχεται για να εκδηλωθεί. Στην

ετεροχρονισμένη εισαγωγή (1949) στο κείμενό του *Τι είναι η Μεταφυσική* (1929), ο Heidegger ισχυρίζεται ότι αυτή η συνθήκη απαιτεί ένα αίσθημα ανδρείας το οποίο:

...έχει την ικανότητα να υπομένει το Μηδέν. Η ανδρεία αναγνωρίζει στην άβυσσο του τρόμου τον ανεξερεύνητο χώρο του Είναι, μέσα από το ξέφωτο του οποίου κάθε ον επιστρέφει για πρώτη φορά σε αυτό που είναι και που μπορεί να είναι...Αλλά το Είναι δεν είναι προϊόν της σκέψης. Αντίθετα, ίσως η ουσιώδης σκέψη αποτελεί Ιδιοσυμβάν του Είναι.

(Heidegger 2015, 94)

Αυτή την ενεργητική διαθεσιμότητα που αφορά μια άλλου τύπου, περισσότερο παθητική παρά ενεργητική διαθεσιμότητα, εντοπίζουμε στην *Πορνογραφία*:

Έτσι και εγώ, έφερνα βόλτες γύρω γύρω, επειδή φοβόμουν ακόμα και ένιωθα αβέβαιος,.. είχα όμως κιόλας πει το ναι γεμάτος ηδονή στην γλυκιά βία που με συνέπαιρνε -που με σαγήνευε- που με κυρίευε- που με μάγευε- με προκαλούσε και με σκλάβωνε... Και ήταν τέτοια η αντίθεση ανάμεσα στην κοσμική παγωνιά αυτής της νύχτας και σ' αυτή την πηγή που εκτόξευε ηδονή, ώστε έπιασα τον εαυτό μου να κάνει την απροσδιόριστη σκέψη πως αυτό το πράγμα ήταν Θεός και θαύμα, Θεός και θαύμα...

(Gombrowicz 2007, 65)

Μέχρι στιγμής επιχειρήσαμε να αντιστοιχήσουμε το περιεχόμενο των μυθιστορημάτων με ορισμένες κεντρικές έννοιες αρχικά του Husserl και έπειτα του Heidegger. Κρίναμε κάτι τέτοιο ως αναγκαίο όχι μόνο γιατί, κατά κοινή ομολογία, τα συστήματα των δύο φιλοσόφων είναι τα δύο πιο επιδραστικά και καθοριστικά στο σχηματισμό της φαινομενολογικής μεθόδου αλλά, επίσης και γιατί, σε ορισμένο βαθμό (όχι παντού βέβαια) οι ως άνω ιδέες επικαλύπτουν τις εννοιολογήσεις των Merleau-Ponty και Ricoeur, ως δύο στοχαστών βαθύτατα επηρεασμένων από τους Husserl και Heidegger. Ωστόσο, στο επόμενο κεφάλαιο με άξονα αυτή την νεοσύστατη, υπαρξιακή εαυτότητα, θα δούμε που έγκειται η συμβολή του Merleau-Ponty, διατηρώντας παράλληλα την αναφορά στον Heidegger αλλά περνώντας και σε κάτι άλλο, στην υποδόρια παρουσία του Henri Bergson, η οποία, όπως είπαμε, λειτουργεί συμπληρωματικά ως προς τη φαινομενολογία διανοίγοντες νέες όψεις και μορφές υποκειμενικότητας οι οποίες αν και συγγενικές ως ένα βαθμό προς το φαινομενολογικό εγχείρημα, είναι μη αφομοιώσιμες από αυτό. Τα μυθιστορήματα μας παρουσιάζουν αυτή τη συνύπαρξη των δύο τρόπων σκέψης, μια συνύπαρξη απόστασης αλλά και εγγύτητας.

Διάθεση και Αντίληψη, Ενόραση και Μνήμη

Είδαμε προηγουμένως το πώς η χαϊντεγκεριανή εαυτότητα, όντας συνυφασμένη με την ύπαρξη και τη γεγονότητα, αντιδιαστέλλεται ρητά στην απαραβίαστη μονιμότητα του παραδοσιακού υποκειμένου που νοείται ως ουσία και ως υπόσταση. Ωστόσο, συνειδητά προηγουμένως αναβάλαμε την αναφορά σε ορισμένα σημαίνοντα χαρακτηριστικά της υπαρκτικής αναλυτικής του Heidegger, τα οποία θα μας φανούν χρήσιμα εδώ, καθώς θα ανοίξουν τη συζήτηση για το ό,τι θα επακολουθήσει. Απ' όλες τις ενεργητικές ικανότητες που επικαθορίζουν το παραδοσιακό υποκείμενο, αναμφισβήτητα θα μπορούσαμε να ξεχωρίσουμε την διάνοια, την υπολογιστική και ορθολογική του ικανότητα να θέτει σε κατηγορίες την πραγματικότητα και την ίδια του τη σκέψη, ως το σημαίνον χαρακτηριστικό που το διακρίνει. Αυτό δε σημαίνει ότι όλες οι λειτουργίες (αίσθηση/αντίληψη, μνήμη, συναίσθημα) στις οποίες θα αναφερθούμε σε αυτό το κεφάλαιο, δε διαδραματίζουν έναν καθοριστικό ρόλο στη σύσταση και συγκρότηση του παραδοσιακού ego. Απλώς λειτουργούν σε δεύτερο πλάνο και συμπληρωματικά, προλειαίνουν το έδαφος για την έλευση της ορθολογικής σκέψης στην οποία παρέχουν ένα φαινομενικά ανεπεξέργαστο υλικό το οποίο αυτή έπειτα φιλτράρει, οργανώνει και το μετασχηματίζει σε ένα ανώτερο επίπεδο οργάνωσης.

Όταν όμως αμφισβητείται η ίδια η υποκειμενικότητα, αμφισβητείται αυτομάτως και αυτή η προτεραιότητα της λογικής ικανότητας έναντι των αισθήσεων, των αισθημάτων και των άλλων λειτουργιών. Ακόμα περισσότερο αυτό που συντελείται, είτε αναφορικά με τη φαινομενολογία, είτε στη σκέψη του Bergson, είναι μάλλον μια αντιστροφή. Η λογική ικανότητα έπεται των υπολοίπων λειτουργιών. Μπορεί ενδεχομένως να τις οργανώνει, να τις επεξεργάζεται και να τους προσδίδει μια συνοχή, αλλά πολλές φορές αυτή η εννοιολόγηση και η κατηγοριοποίηση, περιστέλλουν τον πρωταρχικό πλούτο που ιδιάζει στην αισθητικότητα, στην αντίληψη και στο συναίσθημα.

Επιστρέφοντας στον Heidegger, λοιπόν, σε ό,τι αφορά την πρωταρχική μας συσχέτιση με τον κόσμο και τα πράγματα, η επαφή αυτή δεν αφορά πρωτίστως τη διάνοια. Η πρωταρχική, αρχέγονη εξοικείωση με αυτό που μας περιβάλλει είναι διαφορετικής υφής. Αρχικά, προσεγγίζουμε τον κόσμο μέσα σε μια διάθεση. Αντί για τη νόηση, εδώ προκρίνεται το θυμικό στοιχείο, η συνάντησή μας με τον κόσμο συντελείται μέσω της μεσολάβησης διαφόρων θυμικών καταστάσεων, «η κατανόηση είναι ήδη πάντα μέσα σε μια διάθεση» (Heidegger 1978, 238). Το Είναι κατανοείται

μέσα από διάφορες συναισθηματικές διαθέσεις και αρνείται να παρουσιασθεί με όρους εποπτείας. Υπό αυτή την έννοια, πάντοτε λίγο η πολύ, βρισκόμαστε σε μια κατανόηση του Είναι: «Το είναι μπορεί να μην έχει νοηθεί εννοιολογικά, όχι όμως και να μην έχει ολωσδιόλου κατανοηθεί [...] Τούτο φανερώνει ότι το Είναι και η κατανόηση αναγκαία συνάπτονται, έστω και αν αυτή η συνάφεια παραμένει κρυμμένη ως προς τα αρχέγονα της θεμέλια» (Heidegger 1978, 298)

Κατ' αυτόν τον τρόπο ο Κάστορπ θα δείξει την αδιαφορία του για τον ορισμό των εκάστοτε διαθέσεων του μέσω της λογικής: «...Ο Χανς Κάστορπ δεν πολυνοιαζόταν για την πνευματική δικαιολόγηση των αισθημάτων του ή, ακόμα περισσότερο, για το πώς θα έπρεπε εν ανάγκη να ονομασθούν» (Mann 2017, 160). Στο *Κουτσό*, κατά τη διάρκεια μιας συζήτησης του Ολιβέιρα και των φίλων του, ο Ρόναλντ απευθυνόμενος στον Περίκο θα διερωτηθεί για τον αν η εκάστοτε διάθεση δεν είναι καθοριστική αναφορικά με την αίσθηση της κατοχής του εαυτού: «Εσένα δε σου 'χει συμβεί να'σαι νάνος ή γίγαντας ανάλογα με την ψυχική σου διάθεση;» (Cortazar 2018, 99)

Ωστόσο δεν έχουν όλα τα αισθήματα και οι διαθέσεις την ίδια δυναμική και χρησιμότητα αναφορικά με την εύρεση του αυθεντικού εαυτού, τουλάχιστον σύμφωνα με την πρόσληψη του Heidegger. Ο Heidegger θα διακρίνει δύο διαθέσεις οι οποίες κατά την άποψη του, είναι καθοριστικές και οι οποίες αντιστοιχούν στα δίπολα αυθεντικό/αναυθεντικό και Είναι/ον. Από τη μια έχουμε το φόβο της αναμέτρησης με την άβυσσο που συγκροτεί το Είναι, «[...] ο φόβος είναι αγωνία καταπιεσμένη στον κόσμο, αναυθεντική και κρυβόμενη ως τέτοια από τον ίδιο της τον εαυτό [...]» (Heidegger 1978, 306). Έναν τέτοιο φόβο δείχνει να αισθάνεται ο Αντρέ Ραμίρες στους *Άγριους Ντετέκτιβ*: «Όμως, πολύ περισσότερο, με φόβιζε, σας διαβεβαιώ, το να σκαλίσω τη φύση της τύχης μου... Στο τέλος των ταξιδιών μου γύριζα με μια και μοναδική πεποίθηση: δεν είμαστε τίποτα» (Bolano 2007, 458).

Αντίθετα με το φόβο, το κατεξοχήν αίσθημα που διανοίγει και αποκαλύπτει το Είναι είναι η αγωνία: «η αγωνία αποτραβάει το εδωνά-Είναι από την καταπτωτική του απορρόφηση στον κόσμο. Η καθημερινή εξοικείωση καταρρέει. Το εδωνά-Είναι εξατομικεύεται [...] Το Είναι εισδύει στον υπαρκτικό τρόπο της ανοικειότητας» (Heidegger, 1978, σελ. 305). Πιο συγκεκριμένα, πάλι με τα λόγια του Heidegger: «Με αυτό μπρος το οποίο αγωνιούμε γίνεται φανερό ένα 'τίποτα και πουθενά' [...] Το τίποτα -δηλαδή ο κόσμος σαν τέτοιος- φανερώνεται να είναι αυτό μπρος το οποίο αγωνιούμε [...] Αυτό για το οποίο αγωνιούμε, διανοίγει λοιπόν το

εδωνά-Είναι ως δυνατότητα» (Heidegger 1978, 301-302). Η αγωνία σε αντίθεση με το φόβο είναι δίχως αντικείμενο (καθώς αντικείμενό της είναι το Είναι), ο φόβος παραλύει, αλλά η αγωνία, μέσα στην ανεσιτότητά της, διανοίγει δυνατότητες. Ο συλλογισμός του Χουάν Μαδέρο στο πρώτο μέρος των *Άγριων Ντετέκτιβ*, αντιτίθεται σε αυτόν του Αντρέ Ραμίρες, ο πρώτος οδηγεί σε παράλυση ενώ ο δεύτερος σε κινητοποίηση:

Και τότε συνειδητοποίησα πως κάτι είχε σπάσει τις τελευταίες μέρες...όσο όμως και αν στριφογύριζα στο μυαλό μου δεν βρήκα το ρήγμα στην άβυσσο που αν κοιτούσα πάνω από τον ώμο μου θα ανοιγόταν πίσω μου, μια άβυσσος που από την άλλη πλευρά δεν με τρομοκρατούσε, μια άβυσσος από την οποία έλειπαν τα τέρατα, όχι όμως και το σκοτάδι, η σιωπή και το κενό...

(Bolano 2009, 150)

Αντίληψη

Η έμφαση που δίνει ο Heidegger στο συναίσθημα, είναι αναμφισβήτητη και επιτυγχάνει στο να αναθεωρήσει τον παραδεδομένο ρόλο που έδινε το μεγαλύτερο μέρος της φιλοσοφίας στα συναισθήματα, παρέχοντάς τους μια επιστημολογική αξία, ανώτερη ενδεχομένως από αυτή της νόησης. Η προσήλωσή του στο καθεστώς της ύπαρξης, προφανώς επιφέρει αντίστοιχες συνεπαγωγές και για την αισθητικότητα και την αντίληψη, ωστόσο ποτέ δεν τις μεταχειρίζεται με την ανάλογη προσήλωση με την οποία μεταχειρίζεται τα συναισθήματα.

Ο φαινομενολόγος, που επικέντρωσε περισσότερο από κάθε άλλον το ενδιαφέρον του στην αντίληψη και την θεματοποίησε φαινομενολογικά, είναι ο Maurice Merleau-Ponty. Αλλά την αντίληψη ριζωμένη στην ύπαρξη και όχι στο υπερβατολογικό πεδίο της συνείδησης, όπως έκανε πρωύτερα από αυτόν ο Husserl. Μπορεί να παρατηρήσει κανείς ότι το εγχείρημα του Ponty, βρίσκεται ίσως εγγύτερα στον Husserl από ό,τι στον Heidegger. Η υπερβατολογική αναγωγή και η εξέταση της αποβλεπτικότητας ωστόσο, όπως την ασκεί, δεν αποτελεί μια εκ νέου ανάληψη της χουσερλιανής μεθόδου. Επιστρέφει στον Husserl, αφού έχει λάβει υπόψιν και ενσωματώσει στην θεωρητική του σκόπευση την κριτική του Heidegger¹¹⁹.

¹¹⁹ Ο Christopher Maccan στη μελέτη του για τους τέσσερις μεγάλους φαινομενολόγους (Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty), θα υποστηρίξει « It seems that Merleau-Ponty sides with Heidegger against Husserl on the subject of the existential and ontological status of phenomenology. At the same time, he does not want to give up concepts and procedures such as ‘reflection’, ‘subjectivity’, ‘consciousness’, ‘meaning’ etc., concepts which have no place in Heidegger’s existential phenomenology. In so doing, Merleau-Ponty appears to align himself with later Husserl, the Husserl of ‘genetic’ phenomenology..», βλ. Christopher Maccan. *Four Phenomenological Philosophers* (London: Routledge, 1993).

Αντί για το υπερβατολογικό πεδίο της συνείδησης θα αναδείξει το ζήτημα της σωματικότητας. Το σώμα μας τοποθετεί εντός του κόσμου και πριν την έλευση του αναστοχασμού και της αναλυτικής σκέψης, μας προσφέρει μια πρωτογενή επισκόπηση του Είναι. Η προκατανόηση μέσω της διάθεσης για την οποία κάνει λόγο ο Heidegger, εδώ νοείται και συλλαμβάνεται δια μέσου της αισθητικότητας του σώματος:

Η κινητική εμπειρία του σώματός μας δεν είναι μια ιδιαίτερη περίπτωση γνώσης. Μας παρέχει έναν τρόπο πρόσβασης στον κόσμο και στο αντικείμενο, μια «παντογνωσία», που θα πρέπει να αναγνωριστεί ως πρωτογενής και ίσως και πρωταρχική. Το σώμα μου έχει τον κόσμο του ή κατανοεί και συμπεριλαμβάνει τον κόσμο του χωρίς να χρειαστεί να περάσει από «αναπαραστάσεις», χωρίς να τελεί υπό την εξάρτηση μιας «συμβολικής» ή «αντικειμενικοποιούσας» λειτουργίας.

(Merleau-Ponty 2016, 245)

Μέσω λοιπόν του σώματος ο Ολιβέιρα φτάνει σε μια κατανόηση πέραν της λογικής εξήγησης στο παρακάτω παράθεμα:

Λίγο τον ενδιέφεραν οι επιφανειακές αναλύσεις, όπου σχεδόν πάντα καταδοκούσαν οι περισπασμοί και οι λογοτεχνικές παγίδες. Το μόνο σίγουρο ήταν το βάρος στο στομάχι του, η σωματική υποψία πως κάτι δεν πήγαινε καλά, πως κάτι δεν είχε πάει καλά σχεδόν ποτέ.

(Cortazar 2018, 34)

Για τον Ponty, το κλασσικό και διαρκώς αναπαραγόμενο διάζευγμα μεταξύ πνεύματος και σώματος με την πρωτοκαθεδρία του πρώτου, είναι η κύρια πηγή όλων των παρανοήσεων της φιλοσοφικής παράδοσης. Δεν μπορεί να αποσπαστεί το ένα από το άλλο, αντιθέτως είναι αξεδιάλυτα συνδεδεμένα. Την ίδια στιγμή, και ισοδύναμα, ο Merleau-Ponty εναντιώνεται και επιτίθεται απέναντι στην υπερβατικότητα της συνείδησης αλλά και στην επιστημονική φυσικοποίηση του σώματος, ως ενός αντικειμένου απέναντι στα άλλα, η οποία παραγνωρίζει τη διάσταση του σώματος ως πηγής της υποκειμενικότητας:

Έτσι, ενώ το ζωντανό σώμα γινόταν ένα εξωτερικό χωρίς εσωτερικό, η υποκειμενικότητα γινόταν ένα εσωτερικό χωρίς εξωτερικό, ένας αμερόληπτος θεατής. Η φυσιοκρατία της επιστήμης και η πνευματοκρατία του καθολικού συγκροτούντος υποκειμένου, στην οποία κατέληγε ο αναστοχασμός σχετικά με την επιστήμη, είχαν το κοινό γνώρισμα ότι εξίσωναν σε ένα ίδιο επίπεδο την εμπειρία.

(Merleau-Ponty 2016, 123)

Αυτήν ακριβώς τη διπλή παρανόηση αντανακλούν τα λόγια του Σεττεμπρίνι, στην οποία μένει δέσμιος και αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο κατακρίνει, δίχως δισταγμό την ενσώματη ύπαρξη:

Μια ψυχή δίχως σώμα είναι κάτι τόσο απάνθρωπο και φρικτό όσο και ένα σώμα δίχως ψυχή, και, παρεμπιπτόντως, το πρώτο είναι η σπάνια εξαίρεση και το δεύτερο ο κανόνας. Κατά κανόνα είναι το σώμα που θεριεύει, που αρπάζει ό,τι σημαντικό, ό,τι ζωηρό, και αποδεσμεύεται αποκρουστικό. Ένας άνθρωπος που ζει ως άρρωστος είναι μόνο σώμα, αυτό είναι το πιο αντι ανθρώπινο, το πιο εξευτελιστικό...

(Mann 2017, 134)

Η στέρεη διχοτόμηση μεταξύ κανονικού και παθολογικού που αποδέχεται ο Σεττεμπρίνι, αμφισβητείται από το μεγάλο του αντίπαλο τον Νάφτα, αλλά και ευρύτερα από τις συνθήκες ασθένειας που επικρατούν στο *Μαγικό Βουνό*. Αυτό δε σημαίνει ότι η διάκριση παθολογικού και κανονικού στερείται νοήματος, αλλά σημαίνει ότι θα πρέπει να αναζητήσουμε τις αιτίες αυτών των «παρεκκλίσεων» από την «κανονικότητα» όχι σε αυτήν, αλλά στην κοινή πηγή (σώμα και αντίληψη) από την οποία πηγάζουν:

Η ασθένεια, όπως η παιδική ηλικία ή η «πρωτόγονη» κατάσταση είναι μια πλήρης μορφή ύπαρξης... Δεν μπορούμε, με μια απλή αλλαγή προσήμου, να συναγάγουμε το κανονικό από το παθολογικό... Η αληθινή επαγωγική μέθοδος δεν είναι «μέθοδος των διαφορών», συνίσταται στην ορθή ανάγνωση των φαινομένων, στη σύλληψη του νοήματός τους, δηλαδή στην αντιμετώπισή τους ως τροπικότητες και παραλλαγές του ολικού είναι του υποκειμένου.

(Merleau-Ponty 2016, 201)

Η απομάκρυνση του Merleau-Ponty από τη φυσικοποίηση της σωματικότητας, εξυπονοεί ότι το σώμα δεν μπορεί να είναι αντικείμενο εν μέσω αντικειμένων διότι «εκείνο που το εμποδίζει να είναι ποτέ αντικείμενο, αν είναι ποτέ 'πλήρως συγκροτημένο', είναι το γεγονός ότι είναι εκείνο μέσω του οποίου υπάρχουν αντικείμενα» (Merleau-Ponty 2016, 178). Υπάρχει λοιπόν μια θεμελιώδης αμφισημία σε ό,τι αφορά το σώμα καθώς «εκείνο που μας επιτρέπει να βρούμε το κέντρο της ύπαρξης μας είναι επίσης εκείνο που μας εμποδίζει να βρούμε ένα απόλυτο κέντρο, και η ανωνυμία του σώματός μας είναι αδιαχώριστα ελευθερία και δουλεία» (Merleau-Ponty 2016, 166).

Αυτήν ακριβώς τη διάσταση του σώματος που αφορά τη διαρκή αντιστρεψιμότητά του μεταξύ ουσίας και φαινομενικότητας και η οποία βρίσκεται σε ευθεία αντιπαράθεση με την άποψη του Σεττεμπρίνι, εκφράζει ο Ολιβέιρα στο *Κουτσό*. Λαμβάνοντας υπόψιν τη σωματικότητα, δυσκολεύεται να προάγει μια ετυμηγορία σχετική με το αν το αίσθημα του εαυτού έπεται ή

προπορεύεται της σωματικότητας, ερώτημα το οποίο για τον Ponty δεν επιδέχεται οριστική απάντηση: «δεν ξέρουμε ποτέ αν οι δυνάμεις που μας φέρουν είναι δικές του ή δικές μας- η μάλλον έτσι που δεν είναι ποτέ ούτε δικές του ούτε δικές μας εξ ολοκλήρου» (Merleau-Ponty 2016, 303). Λέει λοιπόν ο Ολιβέιρα (ή ο Cortazar ή ο Μορελλί, καθώς παραδόξως φαίνεται σα να μιλούν και οι τρεις από κοινού, σε αυτό το συγκεκριμένο παράθεμα), που παραθέτουμε στο σύνολό του:

Όταν τελειώνω με το κόψιμο των νυχιών ή το πλύσιμο του προσώπου μου ή απλώς τώρα που, ενώ γράφω, ακούω ένα γουργούρισμα στο στομάχι μου,

Αισθάνομαι ξανά ότι το σώμα μου έχει μείνει πίσω μου (δεν ξαναπέφτω σε δυισμούς, ωστόσο ξεχωρίζω το εγώ μου από τα νύχια μου)

Κι ότι το σώμα αρχίζει να μη μας πηγαίνει, ότι μας πέφτει στενό ή φαρδύ (αναλόγως)...Είναι επώδυνη η σκέψη ότι προπορευόμαστε του σώματός μας, μα κι ότι αυτή η προπόρευση είναι ήδη λάθος και τροχοπέδη και μάλλον άχρηστη, γιατί αυτά τα νύχια, αυτός ο αφαλός,

Άλλο ήθελα να πω, αδιανόητο σχεδόν: ότι η «ψυχή» (το δίχως-νύχια-εγώ μου) είναι η ψυχή ενός σώματος που δεν υπάρχει...Δεν προλαβαίνει να κάνει δύο βήματα και σπάει, γιατί αχ, το πραγματικό της σώμα δεν υπάρχει και την αφήνει να πέσει πλαφ.

Η κακομοίρα γυρίζει σπίτι της κ.λ.π., αλλά εγώ άλλο ήθελα να πω.

(Cortazar 2018, 493)

Ο Ολιβέιρα και ο Κάστορπ ωστόσο, είναι δέσμιοι της νόησης, η οπτική της σωματικότητας φτάνει σε αυτούς μέσω τη συσχέτισής τους αντιστοίχως με τη Μάγα (Ολιβέιρα) και το Νάφτα (Κάστορπ). Ωστόσο, μην όντας πρωταγωνιστές και μη έχοντας πρόσβαση στη συνειδησιακή ροή της σκέψης τους, δεν αποκτούμε ποτέ μια σαφή λογοτεχνική αναπαράσταση της σωματικότητας. Σε σημεία βέβαια όντως υφίσταται. Αναδιφούμε σε μεγαλύτερο βαθμό στο ζήτημα της αντίληψης και του σώματος στους *Άγριους Ντετέκτιβ*, αλλά ακόμα και εκεί δεν κατέχει τα πρωτεία και παρουσιάζεται με έναν τρόπο που αφορά όχι την αντίληψη αλλά κυρίως τη σεξουαλικότητα και την επιθυμία. Από τα 5 μυθιστορήματα, αυτό το οποίο θεματοποιεί επιτυχέστερα το ζήτημα της αντιληπτικότητας είναι αδιαμφισβήτητα ο *Κόσμος*, σε σημείο όπου φαίνεται σαν το κείμενο να αντανakλά επακριβώς σε πολλά σημεία τις σκέψεις του Merleau-Ponty.

Το σώμα, λοιπόν και όχι η συνείδηση, αποτελεί τον τόπο της εκάστοτε αποβλεπτικότητας και δίπλα στην αίσθηση της όρασης, εξίσου σημαντική θέση (για τη φιλοσοφία) έρχεται να πάρει η απτικότητα, ίσως η κατεξοχήν αίσθηση που καθιστά κατανοητό αυτό που θέλει να υποστηρίξει ο

Merleau-Ponty (2016, 533). Το γνωστό παράδειγμα το οποίο χρησιμοποιεί, είναι αυτό του χεριού. Όταν κάποιος αγγίζει το χέρι του με το άλλο, μπορεί να νοιώσει την πράξη του αγγίζεσθαι καθώς και την αίσθηση του αγγίζεσθαι αλλά ποτέ και τις δύο ταυτοχρόνως. Αυτή η εναλλαγή μεταξύ υποκειμενικής αίσθησης και πρωταρχικής φανέρωσης των πραγμάτων και των αντικειμένων, αποκαλύπτει ότι το σώμα είναι ο γενέθλιος τόπος του δυισμού μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου. Η αντίληψη, ωστόσο, εν γένει υπερβαίνει τις επιμέρους αντιλήψεις που συνδέονται με την κάθε αίσθηση: «εκείνος που βλέπει και εκείνος που αγγίζει δεν είναι ακριβώς εγώ ο ίδιος, επειδή ο ορατός κόσμος και ο απτός κόσμος δεν είναι ο κόσμος εξ ολοκλήρου» (Merleau-Ponty 2016, 375). Η κάθε επιμέρους αίσθηση αποτελεί μια τροπικότητα αυτής της πρωταρχικής, αρχέγονης αντιληπτικότητας.

Ακριβώς αυτή η παθητικότητα, πέραν της ενεργητικότητας, που ιδιάζει στο σώμα υποδηλώνει ότι: «κάθε αισθητηριακή εντύπωση εμπεριέχει ένα σπέρμα ονείρου και αποπροσωποποίησης, όπως βιώνουμε με αυτό το είδος νάρκης στο οποίο, μας εισάγει όταν ζούμε στο επίπεδο της» (Merleau-Ponty 2016, 374). Αν κανείς γίνει δεκτικός και προσεκτικός στην κάθε αίσθηση, τότε η αποπροσωποποίηση δεν μπορεί παρά να εντείνεται όπως παρατηρούμε στον πρωταγωνιστή του Gombrowicz, στον *Κόσμο*:

Ήμουν ακόμη στα χαμένα, πλανιόμουν, μη ξέροντας από ποιο δρόμο να πάω και που να χωθώ, στα δεξιά, στα αριστερά, τόσα νήματα, συνδέσεις, υπαινιγμοί, εάν ήταν να τα απαριθμούσα όλα ένα προς ένα από την αρχή σίγουρα θα χανόμουν, φελλός, δίσκος, ενός χεριού το τρέμουλο, καμινάδα, ένα νέφος αντικειμένων και υποθέσεων ανεξίχνιαστων...

(Gombrowicz 2012, 198-9)

Ωστόσο, κάθε αίσθηση δεν έχει πρωταρχικά έναν γενικό χαρακτήρα. Αυτό τον αποκτά στη συνέχεια, είναι απόρροια μιας πρωταρχικής αισθητικότητας μη-αναγώγιμης στην καθολίκευση. Κάθε αισθητικό ενέργημα είναι πρωτίστως ενικό και μοναδικό: «Κάθε αισθητηριακή εντύπωση, επειδή είναι, αυστηρά μιλώντας, η πρώτη, η τελευταία και η μόνη του είδους της, είναι μια γέννηση και ένας θάνατος» (Merleau-Ponty 2016, 374). Αυτό οφείλεται και στο γεγονός ότι το εκάστοτε αποβλεπτικό αντικείμενο δεν παρουσιάζεται ποτέ πλήρως, διακρίνουμε κάθε φορά μια ορισμένη πλευρά του και έπειτα το αντικείμενο προσφέρει τον εαυτό του εκ νέου για άλλες επανιδιοποιήσεις: «Η αυτότητα...δεν προσεγγίζεται ποτέ: κάθε όψη του πράγματος που υποπίπτει στην αντίληψή μας δεν είναι ακόμα τίποτα παραπάνω από μια πρόσκληση να αντιληφθούμε πέρα

από εκείνη και μια στιγμιαία στάση στην αντιληπτική διαδικασία» (Merleau-Ponty 2016, 400). Αυτό ακριβώς το πήγαινε έλα μεταξύ της απόσυρσης του αντικειμένου από τον ορίζοντα της αποβλεπτικότητας και την εκ νέου είσδυσή του υπό μια νέα μορφή, αντανακλούν -πάλι- οι παρατηρήσεις του αφηγητή στον *Κόσμο*:

Συσσώρευση, περιδίνηση και σύγχυση...πάρα πολλά, πάρα πολλά, πάρα πολλά πράγματα, συνώθηση, κίνηση, στοίβαγμα, σύντριψη, πάρα πολύ σπρώξιμο, μια γενικευμένη οχλοβοή, τεράστια μαστόδοντα καταληψίες ενός χώρου που, μέχρι να ανοίξεις τα μάτια, θρυμματίζονταν σε χιλιάδες λεπτομέρειες, συνδυασμούς, πέτρινους όγκους, συμπλοκές, μέσα σε ένα άτσαλο χάος, κι έξαφνα όλες εκείνες οι λεπτομέρειες επανασυναρμολογούνταν σχηματίζοντας μια ακαταμάχητη μορφή!

(Gombrowicz 2012, 164)

Ακριβώς όπως με τα αντικείμενα της αποβλεπτικότητας/αντιληπτικότητας, τα οποία πάντοτε συγκροτούνται εκ νέου, το ίδιο συμβαίνει και με τον εαυτό. Η αίσθηση της κατοχής και της μονιμότητας είναι υστερόχρονη, αρχικά δεν υπάρχει η αφαίρεση αλλά μια συγκεκριμένη, εκάστοτε αίσθηση κατοχής που είναι σύστοιχη της μοναδικότητας του κάθε αντιληπτικού ενεργήματος: «Το υποκείμενο της αισθητηριακής εντύπωσης είναι ...μια δύναμη που γεννιέται μαζί με ένα ορισμένο περιβάλλον ύπαρξης ή συγχρονίζεται μαζί του» (Merleau-Ponty 2016, 368).

Υπάρχει μια αποσπασματικότητα μεταξύ των εκάστοτε συγκροτήσεων του εαυτού, ο εαυτός αναγεννάται εκ νέου, αποκρινόμενος στην διαρκή παραγωγή νοήματος και ερεθισμάτων του αντιληπτικού πεδίου. Αυτό ακριβώς το γίνεσθαι, αποτυπώνει εξαιρετικά ο Gombrowicz. Δεν αναλώνεται σε μια υπεράσπιση η απόρριψη του *ego*, αλλά στην αναπαράσταση των συνεχών αναμορφώσεών του, όπως διαφαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα στον *Κόσμο*. Η αντίληψη και οι διαρκείς εισδύσεις του Κόσμου, ως αποβλεπτικότητες, επανασυγκροτούν το υποκείμενο. Ο Βίτολντ λοιπόν, συναισθάνεται ότι οφείλει να συνεχίσει τις αναζητήσεις του με μετριοπάθεια καθώς επικρατεί ένας:

Χαμός...χαμός...χαμός...θα πρέπει να κοιτάζω μόνο πλαγίως, παράμερα, λοξά, εκεί που είναι τα χέρια, τα μανίκια, ο ώμος, ο λαιμός, πάντοτε στην περιφέρεια, πρόσωπο με πρόσωπο μόνο από καιρού εις καιρόν... Κάτω από τέτοιες συνθήκες όμως τι μπορεί να κανείς να ξέρει...όλα...είναι μόνο τόσο...μόνο χάριν του διάκοσμου...όμως ακόμη κι αν μπορούσα να περιεργασθώ όσα τραβούσε η καρδιά μου, τίποτε πάλι δεν θα ήξερα, τίποτε δεν θα μάθαινα...Η επίταση της προσοχής οδηγούσε σε απόσπαση...παραδόθηκα εντούτοις σε αυτό, μου επέτρεπε να βρίσκομαι εδώ και ταυτόχρονα κάπου αλλού, περιείχε ένα αίσθημα εκτόνωσης.

(Gombrowicz 2012, 68-70)

Μνήμη

Ωστόσο, η διεργασία της υποκειμενοποίησης δεν υπερκαθορίζεται εντελώς από την αντιληπτικότητα. Υπάρχουν σημεία στα κείμενα που πάνε πέραν αυτής της οδού, στρέφοντας την προσοχή στο ζήτημα της μνήμης, της πλέον καθοριστικής λειτουργίας που επιτρέπει της απόκτηση ενός αισθήματος μονιμότητας μέσα στο χρόνο. Η μνήμη επιστεγάζει το σκεπτικιστικό πρόταγμα του Descartes καθώς ακόμα και η αμφιβολία δεν υφίσταται δίχως ένα ενέργημα μνημονικής κατακράτησης των αισθητικών και νοητικών εντυπώσεων και διεργασιών. Για αυτό στρέφουμε το ενδιαφέρον μας εδώ στο Bergson και στο έργο του *Ύλη και Μνήμη*, για να εξετάσουμε το πως η μνήμη αποτελεί εντός των μυθιστορημάτων καθοριστικό παράγοντα άρθρωσης της υποκειμενικότητας. Θα επιστρέψουμε σε αυτή την σχέση έντασης μεταξύ Merleau-Ponty και Bergson, η σχέση των οποίων εστιάζει σε διαφορετικά σημαίνοντα γνωρίσματα της εμπειρίας τα οποία συμβιβάζονται εν μέρει μεταξύ τους. Η διαφορά τους έγκειται όχι π.χ. στην απάρνηση της σημασίας της μνήμης εκ μέρους του Merleau-Ponty, αλλά σε ποια λειτουργία δίνουν τα πρωτεία.

Ο Bergson θα υποστηρίξει ότι είναι αδύνατον να υφίσταται μια καθαρή αντίληψη, η οποία προσδέεται απόλυτα στο παρόν. Ή αν κάτι τέτοιο ήταν δυνατό, τότε θα αδυνατούσε να υπάρξει η ίδια η αίσθηση της υποκειμενικότητας, καθώς η καθαρή αντίληψη ισούται ενδεχομένως με μια απόλυτη ταύτιση με το αντικείμενο. Πάντοτε η παροντική πρόσληψη του πραγματικού διαμεσολαβείται από εικόνες δανεισμένες από το παρελθόν, οι οποίες έχουν επισωρευτεί στη μνήμη:

...δεν υπάρχει αντίληψη που να μην είναι διαποτισμένη από αναμνήσεις. Με τα άμεσα και παρόντα δεδομένα των αισθήσεων αναμειγνύουμε χιλιάδες λεπτομέρειες της παρελθούσας εμπειρίας μας... Όσο σύντομη και αν υποθέσουμε ότι είναι μια αντίληψη, καταλαμβάνει πράγματι μια ορισμένη διάρκεια και απαιτεί, κατά συνέπεια, μια προσπάθεια της μνήμης, η οποία προεκτείνει μια πληθώρα στιγμών τη μια μέσα στην άλλη...καλύπτει με μια επίστροφή αναμνήσεων ένα βάθος άμεσης αντίληψης και καθόσον επίσης συστέλλει μια πολλαπλότητα εξωτερικών στιγμών σε μια μοναδική εσωτερική στιγμή, συνιστά την κύρια συμβολή της ατομικής συνείδησης στην αντίληψη...

(Bergson 2013, 53-54)

Ο Ολιβέιρα σε ένα σημείο συναισθάνεται ακριβώς αυτό, ότι μια καθαρή αντίληψη, ενέχει όπως υποστηρίζει ο Merleau-Ponty ένα αίσθημα αποπροσωποποίησης ή όπως διατείνεται ο Bergson

«...στην καθαρή της κατάσταση, θα είναι τότε αληθινά μέρος των πραγμάτων» (Bergson 2013, 86). Απέναντι λοιπόν σε αυτή την παθητικότητα της καθαρής αντίληψης, πρέπει να «καταδείξουμε... ένα σύστημα γεννώμενων δράσεων που βυθίζει τις ρίζες του βαθιά στο πραγματικό... η υποκειμενικότητα της αντίληψής μας συνίσταται κυρίως στη συμβολή της μνήμης μας» (Bergson 2013, 91). Η στιγμιαία αντίληψη, όπως και το διαρκώς παρόν στον εαυτό του υποκειμένο αποτελεί μια ψευδαίσθηση, συνειδητοποιεί ο Ολιβέιρα:

Προς τι τόση δίψα για πανταχού παρουσία, προς τι τόσος αγώνας ενάντια στο χρόνο; Κι εγώ διαβάζω τη Σάρωτ, κι εγώ βλέπω τη φωτογραφία του Γκι Τρέμπερ με τις χειροπέδες, αλλά αυτά είναι πράγματα που μου συμβαίνουν, ενώ, αν η πρωτοβουλία είναι δική μου, αυτή, σχεδόν πάντα, πηγαίνει προς τα πίσω. Το σήμερα με παθιάζει αλλά πάντα υπό το πρίσμα του χθες...

(Cortazar 2018, 125)

Η καθαρή αντίληψη, κατά τον Bergson, είναι ένας ιδεατός τύπος προς τον οποίο τείνουμε αλλά με τον οποίο δεν ταυτιζόμαστε ποτέ. Στην αντίπερα όχθη, με τον ίδιο τρόπο τοποθετεί μια καθαρή μνήμη, την οποία διακρίνει από τα ενεργήματα των διάφορων αναμνήσεων. Μεταξύ των δύο υπάρχει μια διαφορά φύσης και όχι βαθμού. Κάθε ανάμνηση, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, παρότι εκπορεύεται και προέρχεται από το πεδίο της καθαρής μνήμης, αναγκαστικά το προδίδει, διότι η καθαρή μνήμη υπάρχει υπό το καθεστώς της δυνητικότητας (*virtuel*). Το σύνολο της παρελθούσας ψυχολογικής μας ζωής κατά το Bergson, δεν είναι νεκρό, αλλά επενεργεί στο παρόν μόνο όμως δυνητικά, ως η σκιά του παρόντος. Αυτός είναι και ο λόγος που η καθαρή μνήμη, ως μια αδιαίρετη, δυνητική περιοχή είναι απρόσβλητη απέναντι στην κατάτμηση, την διάκριση και την διαίρεση που ιδιάζουν στην αναλυτική σκέψη της διάνοιας, όπως παρατηρεί και ο Πέρλα Αβίλες στους *Άγριους Ντετέκτιβ*: «Για πολύ μικρό χρονικό διάστημα, στην πραγματικότητα, γεγονός που αποδεικνύει πόσο σχετική είναι η μνήμη μας, που μεγεθύνει ή ελαχιστοποιεί κατά βούληση, σαν μια γλώσσα που νομίζουμε ότι την ξέρουμε αλλά δεν την ξέρουμε στ' αλήθεια» (Bolano 2007, 192).

Απέναντι στην καθαρή μνήμη, ο Bergson παραθέτει μια δευτερογενή παράγωγη μνήμη, η οποία είναι προϊόν έξης και η οποία συνεργαζόμενη με την αντίληψη, στοχεύει μέσω της ενθύμησης να καταστήσει λειτουργικό και εφικτό το βασικό κίνητρο που διέπει τη ζωή που δεν είναι η γνώση, αλλά η κίνηση και η πράξη, βασικά προαπαιτούμενα για την αναπαραγωγή της. Αυτή η μνήμη είναι διαχειρίσιμη, ηθελημένη και συμβάλει στη λειτουργικότητα της ζωής.

Υπάρχει λοιπόν μια ηθελημένη μνημόνευση η οποία έχει μια πρακτική χρησιμότητα. Υπάρχει όμως και μια βαθύτερη *αθέλητη μνήμη*: «Αυτή η αυθόρμητη ανάμνηση, η οποία, μάλλον υποκρύπτεται πίσω από την επίκτητη, μπορεί να αποκαλύπτεται αιφνίδια στο φως, όμως εξαφανίζεται με την παραμικρή κίνηση της βουλευτικής μνήμης.» (Bergson 2013, 110).

Αυτήν ακριβώς την επίδραση της αθέλητης μνήμης, που αναδύεται όταν το πρακτικό ενδιαφέρον που διέπει την ηθελημένη δύναμη έχει σιγήσει, φαίνεται στα λόγια του Χοσέ Λεντοίρο στους *Άγριους Ντετέκτιβ*: «...και το υπόλοιπο εκείνης της νύχτας, το θυμάμαι τώρα που δεν περιμένω τίποτα πια...» (Bolano 2007, 505). Το ίδιο ακριβώς μοτίβο βλέπουμε και αναφορικά με τον Ολιβέρα στο *Κουτσό*: «Ο στίχος είχε ξεπεταχτεί στη μνήμη του όπως τα πρόσωπα στο φως του σπίρτου, στιγμιαία και μάλλον αυθαίρετα» (Cortazar 2018, 208).

Συμβαίνει όμως και το αντίστροφο, όταν στρεφόμενοι προς της δράση διακόπτουμε μια συνθήκη ονειροπόλησης, η οποία ως μια κατάσταση απραξίας, είναι πιο ευπρόσβλητη στην αθέλητη μνήμη. Έτσι η Έντιθ Οστερ στους *Άγριους Ντετέκτιβ*, ενθυμούμενη τον Αρτούρο Μπελάνο αναφέρει: «και έμεινα για λίγο και τον παρατηρούσα και σκεφτόμουν πως θα ήταν η ζωή μου αν έμενα μαζί του, μετά όμως αποφάσισα ότι έπρεπε να είμαι πρακτική και να μην παρασύρομαι από ονειροπολήσεις...» (Bolano 2007, 475).

Αυτό λοιπόν που συμβαίνει είναι ότι καθαρή αντίληψη και καθαρή μνήμη συμπλέκονται εντός του καθημερινού βίου αζεδιάλυτα: «...συνεπώς, αυτά τα δύο ενεργήματα, αντίληψη και ανάμνηση, πάντα αλληλοδιεισδύουν, πάντα ανταλλάσσουν κάτι από την ουσία τους μέσα από μια διαδικασία ενδώσωσης» (Bergson 2013, 88-9). Υπάρχουμε διαμέσου μιας αλληλοπεριχώρησης μνήμης και αντίληψης που οφείλεται στην παρουσία του παρελθόντος υπό λανθάνουσα μορφή εντός του παρόντος. Το διαπιστώνουμε αυτό στον παρακάτω εσωτερικό μονόλογο του Ολιβέρα:

Όλο και θα αισθάνομαι λιγότερο και θα θυμάμαι περισσότερο, αλλά τι άλλο είναι η ανάμνηση αν όχι το ιδίωμα των συναισθημάτων, ένα λεξικό προσώπων, ημερών και αρωμάτων που επανέρχονται όπως τα ρήματα και τα επίθετα στην ομιλία, ύπουλα πλησιάζοντας το πράγμα καθαυτό, το καθαρό παρόν, θλίβοντας μας ή διδάσκοντας μας δι' αντιπροσώπου ώσπου το ίδιο μας το είναι να γίνει αντιπρόσωπος, το πρόσωπο που κοιτάζει προς τα πίσω γουρλώνει τα μάτια του, το αληθινό πρόσωπο ξεθωριάζει σιγά σιγά όπως στις παλιές φωτογραφίες και ξαφνικά ο Ιανός είναι ένας από μας.

(Cortazar 2018, 128)

Κατά τον Bergson, η παρομοίωση ή σύλληψη της αντίληψης ως φωτογραφικής μηχανής, η οποία λαμβάνει στιγμιότυπα του πραγματικού είναι λανθασμένη, διότι παραγνωρίζει μια λήψη που έχει ήδη ληφθεί, μια εικόνα που αντλούμε από το φωτογραφικό άλμπουμ της μνήμης και με την οποία πάντοτε ερμηνεύουμε την πραγματικότητα, την οποία ουδέποτε αντιλαμβανόμαστε χωρίς τη μεσολάβηση αυτής: «...πως είναι δυνατόν να παραβλέπεται ότι η φωτογραφία, αν υπάρχει φωτογραφία, έχει ήδη βγει, ήδη τραβηχτεί μέσα στο ίδιο το εσωτερικό των πραγμάτων και για όλα τα σημεία του χώρου;» (Bergson 2013, 59). Ωστόσο στην καθαρή μνήμη δεν βρίσκουμε αποθηκευμένες εικόνες. Η μνήμη για να εκφραστεί και να βγει από τον χώρο της καθαρής δυναμικότητας αναγκάζεται να δανειστεί τη χωρική λογική που ιδιάζει στην αντίληψη. Εξού και οι εικόνες που είναι ταυτοχρόνως μια έκφραση της μνήμης αλλά και ένας περιορισμός αυτής καθότι συμπλέκεται με την αντίληψη.

Ο Ολιβέιρα θα κάνει όπως και ο Bergson αυτή την μεταφορά μεταξύ μνήμης και φωτογραφίας. Ωστόσο, η ύπαρξη του σινεμά στην εποχή του, του επιτρέπει να διευρύνει την μεταφορά. Αν οι εικόνες της μνήμης συνθέτουν ένα φωτογραφικό άλμπουμ στιγμιότυπων και αποσπασμάτων, είναι διότι πηγάζουν από μια κινηματογραφική ταινία, η οποία ωστόσο είναι αθέατη. Μπορούμε μόνο να δούμε εικόνες αυτής και ποτέ την πλήρη χρονική εκτύλιξή της και να προσπαθήσουμε κατά το δυνατόν να την ανασυνθέσουμε:

...έτσι όπως φτάνει ως εμάς μέσα απ' την αποκαλούμενη πραγματικότητα, δεν είναι κινηματογράφος αλλά φωτογραφία, πράγμα που σημαίνει πως δεν μπορούμε να συλλάβουμε τη δράση παρά μόνο τα ελεατικώς αποκομμένα θραύσματά της... Στο τέλος μένει ένα φωτογραφικό άλμπουμ, με ενσταντανέ: ποτέ δεν πραγματώνεται μπροστά μας το μέλλον, το πέρασμα απ' το χτες στη σήμερα, η πρώτη ένεση λήθης στη μνήμη.

(Cortazar 2018, 579)

Τι συμβαίνει ωστόσο με το αντίθετο φαινόμενο, αυτό της λήθης, το οποίο επίσης κάνει την εμφάνιση του στα μυθιστορήματα και περισσότερο από όλα στους *Άγριους Ντετέκτιβ*; Με το μπεργκσονικό σχήμα, μια απλή αντιπαραβολή μεταξύ μνήμης και λήθης στερείται νοήματος, διότι αφορά μια λογική διαχωρισμού μεταξύ παρόντος και παρελθόντος. Αν ωστόσο το παρελθόν επιμένει και επιβιώνει μέσα στο παρόν, τότε αυτό το διάζευγμα είναι παραπλανητικό. Η λήθη μπορεί να ορισθεί ως η μετάβαση από την αθέλητη στην ηθελημένη μνήμη, δηλαδή η περαιτέρω απομάκρυνση από την καθαρή μνήμη. Η λήθη δεν επενδύεται με ένα de facto αρνητικό πρόσημο.

Αντιθέτως, είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την επιβίωση, καθώς μια μόνιμη διαμονή στο καθαρό χώρο της μνήμης θα ισοδυναμούσε με την απόλυτη αδυναμία ανάληψης δράσης¹²⁰.

Έτσι λοιπόν μέσα από τη μαρτυρία της Σουσάνα Πουίγκ στο δεύτερο μέρος των *Άγριων Ντετέκτιβ*, συνειδητοποιεί κανείς ότι το καθεστώς της λήθης πέρα από τις όποιες -αρνητικές- προεκτάσεις του για το καθεστώς της υποκειμενικότητας έχει και μια θετική. Αποκαλύπτει ότι η μνήμη, μέσα στην αδυναμία της να αποκαταστήσει πλήρως το περασμένο συμβάν, περνώντας αναγκαστικά μέσα από τη λήθη, είναι μια απόπειρα ανακατασκευής μέσω εικόνων του πρωταρχικού βιώματος και κατά το δυνατόν επιχειρεί να μείνει πιστή σε αυτό: «...παρόλο που στη μνήμη η μετάβαση από τη μια κατάσταση στην άλλη παίρνει τις σκληρές, τραχιές αποχρώσεις του ανεπανόρθωτου και του αιφνιδίου... Τώρα όμως όλα αυτά δεν υπάρχουν: είναι μια βεβαιότητα περισσότερο λεκτική παρά βιωματική» (Bolano 2007, 549).

Ενόραση

Έχουμε ήδη πει ότι οι αναπαραστάσεις του εαυτού στα μυθιστορήματα αντιστρέφονται την παραδοσιακή εκδοχή της υποκειμενικότητας. Συνακόλουθα, όπως αναφέραμε στην αρχή του κεφαλαίου, υποβαθμίζεται η εμπιστοσύνη στην αναλυτική ικανότητα της διάνοιας, της πρωταρχικής λειτουργίας που κάποτε αποτελούσε εχέγγυο για τη δυνατότητα απόκτησης της οποιαδήποτε λογής βεβαιότητας. Η υποβάθμιση αυτή, συνεπιφέρει μια απώλεια του άλλοτε αδιαμφισβήτητου επιστημολογικού κύρους που χαρακτήριζε την παραδοσιακή υποκειμενικότητα.

Η προσπάθεια εκ μέρους του Husserl να αναστείλει αυτόν τον διαρκώς εντεινόμενο σχετικισμό, την διακινδύνευση να χάσουμε την πραγματικότητα οδηγούμενη σε ένα σολιψισμό, δεν συνιστά μια επιστροφή στα πράγματα, μια επιστροφή στον τρόπο του φιλοσοφείν που αφορούσε την παραδοσιακή, θεωρησιακή μεταφυσική. Ο εκ νέου σχεδιασμός του υποκειμένου, επιχειρεί να ριζώσει πάνω στην διαλεύκανση του τρόπου με τον οποίο προσλαμβάνουμε το πραγματικό και όχι στην επαφή με τα ίδια τα πράγματα. Για αυτό ο Husserl ορίζει τη φαινομενολογία ως την *Επιστήμη των Καθαρών Φαινομένων*. Η φαινομενολογική εποχή λοιπόν, συνιστά έναν έμμεσο

¹²⁰ Ο Ricoeur στο τελευταίο μεγάλο έργο του, *Μνήμη, Ιστορία, Λήθη*, θα υποστηρίξει, ανατρέχοντας μεταξύ άλλων θεωρητικών και στον Bergson, ότι η θεώρηση της λήθης με αρνητικό πρόσημο, ως εγγενούς απειλής απέναντι στη μνήμη οφείλεται σε μια λανθασμένη ιδέα που έχουμε για την μνήμη. Η ανάμνηση δεν μπορεί ποτέ να είναι απολύτως ακριβής και πιστή στο περασμένο βίωμα, μια τέλεια μνήμη για το Ricoeur, είναι κάτι απεχθές. Αν απομακρυνθεί κανείς από αυτή την οπτική, τότε η ανάμνηση οφείλει πάντοτε να συνδιαλέγεται με τη λήθη, προσπαθώντας να βρει μια εξισορρόπηση που θα βρίσκεται στο ενδιάμεσο της τέλει μνημόνευσης ή της απόλυτης αμνησίας βλ. τρίτο κεφάλαιο στο *Μνήμη, Ιστορία, Λήθη* (Αθήνα: Ίνδικτος, 2013).

τρόπο ανάκτησης ενός ορισμένου τύπου βεβαιότητας, η οποία θα εδράζεται στην διερεύνηση των μη επερωτημένων βεβαιοτήτων τόσο της κοινής εμπειρίας όσο και της επιστημονικής σκέψης.

Σε ό,τι αφορά το Heidegger, όπως είπαμε προηγουμένως, στο ύστερο έργο του, αφήνει μια ορισμένη δυνατότητα επανασύνδεσης με το πραγματικό, αλλά αυτή δεν επαφίεται στην ευχέρεια του εκάστοτε υποκειμένου για να επιτευχθεί. Αντιθέτως το Είναι αποκαλύπτεται μόνο ως συμβάν, που σημαίνει ότι το υποκείμενο αδυνατεί οικειοθελώς να επιτύχει μια επανασύνδεση με τα πράγματα: «Η σκέψη... αφήνει να διεκδικηθεί/κληθεί από το Είναι για να πει την αλήθεια του Είναι. Η σκέψη πραγματώνει αυτό το αφήνιν» (Heidegger 2000, 47)

Ο Bergson αφήνει τη δυνατότητα μιας ορισμένης σύνδεσης με το πραγματικό ανοικτή. Κάτι τέτοιο όμως δεν επιτυγχάνεται μέσω της διάνοιας και της αναλυτικής ικανότητας της σκέψης. Αντιθέτως, μια τέτοια προσέγγιση αντενδείκνυται, συνιστά εμπόδιο. Ο Bergson υποδεικνύει έναν άλλον τρόπο σύμπτωσης με το πραγματικό, ο οποίος παίρνει μια παρακαμπτήρια οδό, αποφεύγοντας τους σκοπέλους του ορθολογισμού¹²¹. Η ενόραση δεν βασίζεται σε μια συμβολική αποτύπωση του πραγματικού αλλά σε μια συγχώνευση με αυτό διαμέσου του βιώματος που συλλαμβάνει το πραγματικό στο γίνεσθαι του. Ο Ολιβέρα στο *Κουτσό*, διαρκώς αναζητά, αυτή τη γέφυρα, το κιμπούτς, το πέρασμα που θα του επιτρέψει, μακριά από τους σκοπέλους του Λόγου, να συμφιλιωθεί με το πραγματικό, κάτι το οποίο είναι εφικτό για τον Bergson μέσω της ενόρασης:

Ο βιασμός του ανθρώπου από το λόγο, η υπερφίαλη εκδίκηση του λόγου ενάντια στο γεννήτορά του, γέμιζαν με μια πικρή δυσπιστία κάθε συλλογισμό του Ολιβέρα, αναγκασμένου να στηριχθεί στον ίδιο του τον εχθρό για ν' ανοιχτεί ως το σημείο όπου ίσως θα μπορούσε να απαλλαγεί απ' αυτόν και να συνεχίσει -πως και με τι μέσα, σε ποια λευκή νύχτα ή σε ποια μαύρη μέρα;- ως την ολοκληρωτική συμφιλίωση με τον ίδιο του τον εαυτό και με την πραγματικότητα στην οποία ζούσε. Να φτάσει χωρίς λόγια στο λόγο (πόσο μακριά, πόσο απίθανο), χωρίς ορθολογιστική συνείδηση να συλλάβει μια βαθιά ενότητα...

(Cortazar 2018, 110)

Ωστόσο διαρκώς αποτυγχάνει, γιατί μένει δέσμιος των προκαταλήψεων του, τις οποίες αδυνατεί να αποτινάξει έτσι ώστε να καταστεί δυνατό ένα τέτοιο πέρασμα, που θα του επιτρέψει να συνδεθεί με το βαθύτερο του εαυτό. Αυτόν τον εσωτερικό εαυτό, για τον Bergson, συναντά κανείς όσο εισδύει στα βάθη της συνείδησης, όπου τα διακεκριμένα ενεργήματα, διαθέσεις και σκέψεις

¹²¹ Για μια κατανόηση της διαφοράς μεταξύ «νόησης/διάνοιας» και «ενόρασης» βλ. το δεύτερο κεφάλαιο του βιβλίου του Πρελορέντζου (Πρελορέντζος 2012, 105-147).

που συναντούμε στην επιφάνεια αυτής, εδώ συγχωνεύονται μεταξύ τους σε ένα γίνεσθαι. Εκεί λοιπόν, «μέσα στο πεδίο των μύχιων ψυχολογικών γεγονότων, δεν υπάρχει αισθητή διαφορά ανάμεσα στο προβλέπω, το βλέπω και το ενεργώ» (Bergson 1998, 269). Υπάρχουν δύο επίπεδα του εαυτού, ένα επιφανειακό και ένα βαθύ εγώ. Ενώ το πρώτο προστρέχει στη αναλυτική σκέψη, το δεύτερο αποζητά την άμεση πρόσβαση στα (ψυχικά) πράγματα μέσω της ενόρασης. Ενώ ο Οράσιο αδυνατεί να συνδεθεί με το βαθύτερο εγώ του, δε συμβαίνει το ίδιο με τη σύντροφο του, τη Μάγα: «Δεν της χρειάζεται να ξέρει όπως εγώ, μπορεί να ζει μέσα στην αταξία χωρίς να την αναχαιτίζει καμία συνείδηση τάξης, σ' αυτή την αταξία που είναι η μυστήρια τάξη της, σ' αυτή την μποέμικη ανεμελιά του σώματος και της ψυχής που της ανοίγει διάπλατα τις αληθινές πόρτες.» (Cortazar 2018, 129). Αλλά και τη Ταλίτα, στο δεύτερο μέρος του Κουτσού συναισθάνεται τη δυνατότητα αυτής της α-ορθολογικής θέασης: «Τι παράξενο, σκέφτηκε...Όλα δένουν στην εντέλεια, αρκεί να το θέλεις πραγματικά. Το μόνο ψεύτικο είναι η ανάλυσή τους» (Cortazar 2018, 314).

Ο διαισθητικός χαρακτήρας της ενόρασης είναι αυτός που καθοδηγεί, συχνά, τον Βίτολντ στην *Πορνογραφία*:

«Ήξερα χωρίς να ξέρω, καταλάβαινα χωρίς να καταλαβαίνω...Που οδηγούσε αυτή η σκέψη; Ο απίθανος χαρακτήρας της, η πύρινη οξύτητά της, το δραματικό της στοιχείο, μου έδειξαν αμέσως τη σωστή κατεύθυνση και αυτήν άρχισα ν' ακολουθώ – γιατί δεν είχα τίποτα άλλο να με καθοδηγήσει στον παράξενο κόσμο του, παρά μόνον διαισθήσεις και εσωτερικές παρορμήσεις» (Gombrowicz 2007, 109).

Ωστόσο, η ενόραση, επειδή επισυνάπτεται-σε και ενώνεται με το γίνεσθαι της συνειδησιακής ροής, δεν μπορεί να έχει πάντοτε διαφωτιστικό χαρακτήρα. Η ένωση με τη διάρκεια μπορεί να είναι μόνο μερική και όχι μόνιμη, και ακόμα και όταν επιτυγχάνεται ενδέχεται να είναι, κατά διαστήματα, παραπλανητική. Εδώ «η μαθηματική αποτίμηση του διαρρεύσαντος χρόνου δεν τελείται πια, αλλά παραχωρεί τη θέση της σε ένα συγκεκριμένο ένστικτο, ικανό -όπως όλα τα ένστικτα- να διαπράξει χονδροειδή λάθη και ενίοτε να ενεργήσει με εξαιρετική ακρίβεια» (Bergson 1998, 172). Οπότε, η φερεγγυότητα της ενόρασης δεν μπορεί να είναι πάντοτε σωστή, με τον τρόπο που διατείνεται ότι είναι η επιστημονική σκέψη. Ακόμα και αυτός όμως ο ήμι-αποκαλυπτικός χαρακτήρας που εμπεριέχει τη πιθανότητα λάθους είναι για τον Αμαδέο Σαλβατιέρα στους *Άγριους Ντετέκτιβ* διαφωτιστική: «Αχ, τι ανακούφιση να φτάνει κανείς στο φως,

ακόμα κι αν αυτό είναι ένα θολό ημίφως, τι ανακούφιση να φτάνει κανείς εκεί που ξανοίγει» (Bolano 2007, 350).

Για τον Bergson, η συγχώνευση των συνειδησιακών καταστάσεων που ιδιάζει στην ενόραση, ευδοκιμεί εκεί που βρισκόμαστε κατά το δυνατόν μακρύτερα από την συνθήκη της εγρήγορσης και της πράξης, που στόχο έχουν τη διατήρηση της ζωής. Το όνειρο ή η ονειροπόληση από την άλλη, είναι οδοδείκτες και αγωγοί της ενόρασης, «το όνειρο μας τοποθετεί μέσα σε αυτές ακριβώς τις συνθήκες» (Bergson 1998, 171). Πάλι ανατρέχουμε στους *Άγριους Ντετέκτιβ*, όπου βλέπουμε τη σχέση ενόρασης-ονειροπόλησης στα λόγια του Άλεν Λέμπερ:

...και άρχιζα να σκέφτομαι τη ζωή. Τα πράγματα που συμβαίνουν μπροστά στη μύτη σου και που άλλες φορές τα καταλαβαίνεις και άλλες, τις περισσότερες, δεν καταλαβαίνεις, και τότε η μια σκέψη με πήγαινε σε άλλη και αυτή σε κάποια άλλη και ύστερα, χωρίς να το καταλάβω, ήμουν ήδη κοιμισμένος και πετούσα ή σερνόμουν, τη σημασία έχει.

(Bolano 2007, 303)

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της ενόρασης αφορά το αν μπορεί να γίνει νοητή ως μια ενσυνείδητη απόφαση που μπορεί να εξηγηθεί από τα εκάστοτε κίνητρά της. Ο Bergson θα πάρει αποστάσεις από την εισδοχή της μηχανοκρατίας, ως εξηγητικού μηχανισμού, ένδον της συνείδησης, που παίρνει τη μορφή ενός συνειρμισμού των ιδεών, σύμφωνα με τον οποίο ένα Α συνειδησιακό γεγονός που λαμβάνεται ως αιτία, οδηγεί σε ένα Β συνειδησιακό γεγονός που είναι το αποτέλεσμα. Απέναντι σε αυτό, ο Bergson θα υποστηρίξει: «θα δούμε ότι μας συμβαίνει να σταθμίζουμε κίνητρα, να συζητούμε, ενώ η απόφαση έχει παρθεί». (Bergson 1998, 215). Η ενόραση μας αποκαλύπτει ότι παραδόξως, αν εγκύψουμε με προσοχή στο βάθος της συνείδησης, υπάρχουν αποτελέσματα που προηγούνται της αιτίας και ύστερα μόνο, από την ανάγκη εκλογίκευσης, επιχειρούμε να εκλογικεύσουμε αυτή την αυθόρμητη επιλογή (ελεύθερη και όχι ντετερμινιστική για το Bergson). Πάλι στους *Άγριους Ντετέκτιβ*, στην μαρτυρία του Αντρές Ραμίρες το βλέπουμε αυτό: «...και αμφιταλαντευόμενος σχετικά με το επόμενη βήμα μου, ένα βήμα που στα βάθη της ψυχής μου εγώ το γνώριζα ήδη» (Bolano 2007, 453).

Ωστόσο αυτή η σύμπτωση της συνείδησης με τον εαυτό της και τα πράγματα μέσω της ενόρασης, θα αμφισβητηθεί από τον Merleau-Ponty στο *Ορατό και Αόρατο*. Με τα λόγια του:

Εάν πρόκειται να είναι το άμεσο, εάν πρόκειται να μην κρατήσει κανένα ίχνος των λειτουργιών μέσω των οποίων το προσεγγίζουμε, εάν είναι το Είναι καθ' εαυτό, αυτό σημαίνει ότι δεν υπάρχει διαδρομή από εμάς προς αυτό και ότι

είναι απρόσιτο βάσει αρχών...Τη στιγμή που είναι να γίνει η αντίληψη μου καθαρή αντίληψη, πράγμα, Είναι, εξαφανίζεται. Τι στιγμή που λάμπει, ήδη δεν είμαι πλέον το πράγμα.

(Merleau-Ponty 1968, 122)

Η ενόραση ως σύμπτωση υποκειμένου-πραγματικότητας είναι για τον Ponty φύσει αδύνατη. Μόνο μια μερική σύμπτωση, είναι δυνατή και αυτήν περιγράφει ο Ponty με την έννοια του «Χιάσματος» (Chiasme), την οποία περιγράφει το παραπάνω απόσπασμα. Δεν μπορεί λοιπόν να υπάρξει μια πλήρης συγχώνευση ή σύμπτωση αλλά «μια επικάλυψη, σαν ένα κοίλο και ένα ανάγλυφο που παραμένουν διακριτά...μια σύμπτωση από απόσταση, μια απόκλιση και κάτι σαν ένα «καλό λάθος». (Merleau-Ponty 1968, 123-5). Αν λοιπόν για τις Ταλίτα και Μάγα μια σύμπτωση με το πραγματικό φαίνεται δυνατή, για τους Τράβελερ και Ολιβείρα κάτι τέτοιο είναι αδύνατο. Για αυτούς φαίνεται να λειτουργεί καλύτερα η έννοια του χιάσματος, της μερικής σύμπτωσης με το πραγματικό που ποτέ δεν γίνεται απόλυτη, διατηρώντας πάντα ένα υπόλοιπο απόστασης. Αρχικά το βλέπουμε στον Τράβελερ:

...κι όλα αυτά στοιχειοθετούσαν μια εξήγηση που ο Τράβελερ δεν μπορούσε παρά να τη δεχτεί, μια μόλυνση που ερχόταν από αλλού, μακριά, από βαθιά ή από ψηλά... ένα ψέλλισμα σαν κλειδωμένο μήνυμα, η υποψία ότι βρισκόταν μπροστά σε κάτι που μπορεί να ήταν μήνυμα, αλλά η φωνή που του το 'φερνε ήταν ραγισμένη κι όταν του 'λεγε το μήνυμα το 'λεγε σε μια γλώσσα ακατάληπτη, κι ωστόσο ήταν το μόνο αναγκαίο πράγμα που έφτανε ν' αγγίξει με τα χέρια του, κάτι που απαιτούσε την αναγνώριση και την αποδοχή, χτυπώντας πάνω σ' έναν τοίχο σπογγώδη, από καπνό και φελλό, ασύλληπτο αλλά ολόγυμνο στην αγκαλιά του, σαν νερό που τρέχει ανάμεσα σε δάκρυα.

(Cortazar 2018, 408)

Βλέπουμε το χιάσμα μεταξύ εαυτού και πραγματικότητας και στο παρακάτω απόσπασμα που αφορά τον Ολιβείρα:

...όμως ήταν καλό που 'χε νιώσει βαθιά τον εαυτό του στη διάρκεια ενός απροσμέτρητου χρόνου, χωρίς να σκέφτεται τίποτα, νιώθοντας μόνο πως βρισκόταν εκεί, με κάτι που του 'σφιγγε το στομάχι. Αυτό εναντίον της περιοχής, η ξαγρύπνια εναντίον του ύπνου. Ωστόσο, λέγοντας «η ξαγρύπνια εναντίον του ύπνου» ήταν σα να ξαναγύριζε στη διαλεκτική, ήταν σα να επιβεβαίωνε γι' άλλη μια φορά πως δεν υπήρχε η παραμικρή ελπίδα για ενότητα.

(Cortazar 2018, 417)

Κόσμος

Μέχρι στιγμής, προστρέχοντας στη φαινομενολογία, είδαμε πως τα μυθιστορήματα αναπαριστούν μια μορφή εαυτού η οποία αντιστρέφεται την μονιμότητα του παραδοσιακού υποκειμένου. Αυτή η μορφή εαυτότητας που ριζώνει στην ύπαρξη και όχι στην ουσία, προϋποθέτει μια αναθεώρηση του τρόπου με τον οποίο ορίζεται και γίνεται κατανοητή η αντικειμενική πραγματικότητα. Εδώ η γεωμετρική εξεικόνιση της πραγματικότητας (res extensa, Descartes) ως ενός εκτασιακού χώρου, ριζικά διαχωρισμένου από την συνείδηση (res cogitans), ο οποίος προσφέρεται στη αναλυτική ματιά ενός εγώ, που όντας εκτός χώρου, μετατρέπεται σε κοσμοθεωρό, στερείται σημασίας. Ακόμα και το κατά Husserl υπερβατολογικό υποκείμενο, που δεν εδράζεται στην ύπαρξη, εγκαλεί μια ανεπερώτητη αποδοχή του φυσικού κόσμου, τον οποίο αυτομάτως ορίζουμε ως πραγματικότητα, περιστέλλοντας με αυτόν τον τρόπο έναν ενδεχόμενο νοηματικό πληθωρισμό που ιδιάζει στο πραγματικό. Μια στάση στην οποία είναι εξίσου ριζωμένες τόσο η επιστημονική σκέψη, όσο και η καθημερινή, κοινή αντίληψη, αδυνατώντας να διακρίνουν αυτή τη φυσικοποίηση του πραγματικού την οποία συναισθάνεται ο Ολιβέιρα:

Το γαμώτο είναι πως το φυσικό και το πραγματικό, χωρίς να ξέρει κανείς γιατί, εχθρεύονται το ένα το άλλο, είναι στιγμές όπου το φυσικό ακούγεται τρομαχτικά ψεύτικο...Ανακαλύπτω νέους κόσμους, ταυτόχρονους και ξένους, και κάθε φορά υποψιάζομαι πως το να συμφωνείς είναι η χειρότερη αυταπάτη.

(Cortazar 2018, 125)

Η ερριμενότητα κατά Heidegger, το ριζισμό στην ύπαρξη, αφορά την άρση του συμβατικού διαζεύγματος μεταξύ υποκειμένου-αντικειμένου. Το υποκείμενο δεν είναι πια κοσμοθεωρός, έχοντας τη ευχέρεια να εποπτεύσει τον αντικειμενικό κόσμο, ο οποίος τίθεται ως το σύνολο των παρευρισκόμενων όντων και πραγμάτων τα οποία προσφέρονται στην εποπτεία. Η συστοιχία μεταξύ εγώ και φαινομενικού κόσμου που τονίζει ο Husserl, η οποία συνυφαίνει και διαπλέκει αζεδιάλυτα το υπερβατολογικό εγώ με τον αντικειμενικό κόσμο (ο οποίος παρίσταται ως φαινόμενο μέσα από το αποβλεπτικό τόξο εντός της συνείδησης του εγώ), βρίσκει την λογική απόληξή της στην κριτική του Heidegger. Ο εαυτός ως ύπαρξη, τοποθετείται εντός ενός κόσμου, ο οποίος είναι ό,τι ήταν ο αντικειμενικός κόσμος για το παραδοσιακό ego:

Δεν «είναι» ο άνθρωπος, και, κάτι σαν επιπλέον, σχετίζεται με το Είναι προς τον «κόσμο» -έναν που προστίθεται περιπτωσιακά. Το εδωνά-Είναι δεν είναι ένα ον αρχικά ελεύθερο...που συχνά πυκνά του έρχεται το κέφι να «πιάσει

σχέσεις» με τον κόσμο. Το να πιάσει σχέσεις με τον κόσμο είναι δυνατό, μόνο επειδή το εδωνά-Είναι ως μες-στον-κόσμον-Είναι είναι καθώς είναι.

(Heidegger 1978, 108)

Αυτό το θεμελιώδες γνώρισμα της υπαρκτικής αναλυτικής του Heidegger, το μέσα-στον-Κόσμο-Είναι αντανακλάται στα λόγια του Χανς Κάστορπ στην Κλάβντια: «Έχουμε μια συλλογή με δημοτικά τραγούδια και είναι ένα εκεί που λέει: «Έχω χαθεί μέσα στον κόσμο». Αυτή είναι και η δική μου κατάσταση» (Mann 2017, 760). Το ίδιο και στο *Κουτσό* στα λόγια του Ρόλαντ απέναντι στον Ολιβέιρα αντανακλάται αυτή η λογική του εμπεριέχοντος (κόσμου): «Η πραγματικότητα είναι εδώ, κι εμείς είμαστε μέσα της, κατανοώντας την καθένας με τον τρόπο του, αλλά πάντως μέσα της» (Cortazar 2018, 212).

Δεν είναι ασήμαντο λοιπόν το περιβάλλον, μέσα στο οποίο, διαδραματίζονται οι ιστορίες των χαρακτήρων των μυθιστορημάτων. Η διάσταση αυτή υπογραμμίζεται περισσότερο εμφατικά ενδεχομένως στο *Μαγικό Βουνό* όπου η συνήθης και οικεία καθημερινότητα του κάτω κόσμου, θραύεται απολύτως στον κόσμο του Βουνού. Εδώ, μέσω των ανοίκειων συνθηκών διαβίωσης που επικρατούν, αναδεικνύεται η καθοριστική επίδραση του εκάστοτε περιβάλλοντος στην συγκρότηση της οποιασδήποτε ταυτότητας:

Με την ανεύθυνη περιέργεια του περιηγητή... είχε ανακαλύψει στον ίδιο τον εαυτό του επικίνδυνες δυνατότητες να συμμετάσχει απλόχερα στην τερατώδη λατρεία που του αφιέρωνε ο περίγυρος... παρατήρησε με τρόμο ότι και ο ίδιος, μόλις ξεχνιόταν λίγο, υπέκυπτε με το ύφος, τα λόγια και τη συμπεριφορά σε μια μόλυνση από την οποία δεν ξέφευγε κανείς γύρω του.

(Mann 2017, 872)

Αυτό που η φαινομενολογική έννοια του κόσμου επιχειρεί να αποτυπώσει, είναι μια αρχέγονη χωρικότητα, η οποία λειτουργεί ως απαραίτητο υπόστρωμα και υπόβαθρο απέναντι στις όποιες επικείμενες εννοιολογήσεις του χώρου και των πραγμάτων. Ο Κόσμος δεν είναι το άθροισμα των αντικειμένων που εμπεριέχει, αλλά η συνθήκη και προϋπόθεση της ανάδυσής τους. Όπως διατείνεται ο Merleau-Ponty: «υπάρχει επομένως ένα βάθος που δεν λαμβάνει ακόμα χώρα ανάμεσα σε αντικείμενα, που κατά μείζονα λόγο δεν αποτιμά ακόμα την απόσταση του ενός από το άλλο και συνιστά απλώς το άνοιγμα της αντίληψης σε ένα φάντασμα πράγματος μόλις και μετά βίας χαρακτηρισμένου ποιοτικά» (Merleau-Ponty 2016, 455).

Παρατηρώντας τα αντικείμενα του δωματίου στο οποίο διαμένει ο Βίτολντ, στον *Κόσμο*, αρχίζει και αποκτά αίσθηση αυτής της πρωταρχικής εξοικείωσης του εαυτού μας με τα πράγματα, εντός της οποίας αυτά δεν παρουσιάζονται, δεν προσλαμβάνονται ακόμα με μια αποτελειωμένη και συνεκτική μορφή:

Και βγαίνοντας απ' το δωμάτιο, ανάπλασα μες στο μυαλό μου την κάτοψη του σπιτιού, τη διακλάδωση των δωματίων, τη διαρρύθμιση των τοίχων, εσοχών και κοιλωμάτων, διοδίων, επίπλων, και ανθρώπων ακόμη... όλα ανοίκεια, είχε μόλις και μετά βίας αρχίσει να εξοικειώνομαι μαζί τους.

(Gombrowicz 2012, 22)

Ο Κόσμος λοιπόν δεν είναι ένα αντικείμενο, ούτε ένα σύνολο αντικειμένων. Αντιθέτως, συνιστά την τροπικότητα της εμφάνισης των πραγμάτων στο εκάστοτε υποκείμενο. Για αυτό ο Heidegger θα κάνει λόγο για την *κοσμικότητα* του Κόσμου. Παραθέτουμε το παρακάτω απόσπασμα που συμπυκνώνει εξαιρετικά όλη την πραγματέυση του Heidegger περί κόσμου:

Ο κόσμος δεν είναι απλά το άθροισμα των παρευρισκόμενων απαριθμήσιμων ή μη απαριθμήσιμων, γνωστών ή αγνώστων πραγμάτων. Αλλά ο κόσμος δεν είναι ούτε ένα φανταστικό πλαίσιο, που προσθέτουμε με το νου μας στο σύνολο των παρευρισκόμενων όντων. Ο κόσμος κοσμικεύεται και είναι πιο υπαρκτός από τα χειροπιαστά και αντιληπτά όντα, ανάμεσα στα οποία αισθανόμαστε οικεία. Ο κόσμος δεν είναι ποτέ ένα αντικείμενο που κείται εμπρός μας και μπορεί να εποπτευθεί.

(Heidegger 2018, 74-5)

Εμβληματικά δύο χωρία του *Κόσμου* και της *Πορνογραφίας* αντικατοπτρίζουν αυτή τη διαδικασία της κοσμίκευσης του Κόσμου, που διαπλέκει αξεδιάλυτα το πράγμα αυτό καθεαυτό με τον τρόπο εμφάνισής του:

Η εκκλησία δεν ήταν πια εκκλησία. Είχε εισβάλει μέσα της το διάστημα, ένα διάστημα όμως κοσμικό και μαύρο, κι αυτό που γινόταν, δεν γινόταν πια ούτε καν πάνω στη γη, ή μάλλον η γη είχε μεταμορφωθεί σ' έναν πλανήτη που μετεωριζόταν στο κενό του σύμπαντος, οι κοσμικές εκτάσεις σε έκαναν να αισθάνεσαι πολύ κοντά την παρουσία τους και εμείς βρισκόμασταν μέσα στον εσώτατο πυρήνα αυτού του πράγματος.

(Gombrowicz 2007, 63)

Και στον *Κόσμο*:

...η απίθανα ευμετάβολη αστάθεια όλης αυτής της υπόθεσης με το κλαράκι, της τόσο αδιάκοπα διαχεόμενης, δεν θα μπορούσε να επιδέχεται οτιδήποτε άλλο που να μην είναι όσο και εκείνη εφήμερο. Εν πάση περιπτώσει, η περιβάλλουσα πραγματικότητα ήταν σα να είχε ήδη μολυνθεί από την πιθανότητα των σημασιών.

(Gombrowicz 2012, 61)

Όταν ο εαυτός υφίσταται εντός ενός κόσμου που τον περιβάλλει και επομένως αδυνατεί να τον εποπτεύσει στην ολότητά του, τότε αποκτά μέγιστη σημασία ο προσανατολισμός εντός αυτής της χωροθεσίας. Το αντιληπτικό και γεγονός υποκείμενο λαμβάνει πάντοτε μια κατεύθυνση εντός του κόσμου, η οποία ενδεχόμενα αποκλείει άλλες που μπορούν να παρθούν και να επιλεχθούν στη θέση της: «Δεν πρέπει να αναρωτιόμαστε γιατί είναι προσανατολισμένο το είναι, γιατί είναι χωρική η ύπαρξη...γιατί η συνύπαρξη...με τον κόσμο είναι ο πόλος που έλκει την εμπειρία και προκαλεί την ανάδειξη μιας κατεύθυνσης» (Merleau-Ponty 2016, 432-3). Υπό αυτή το πρίσμα, ακόμα και το χάσιμο του προσανατολισμού συνιστά μια παραλλαγή της χάραξής αυτού. Πάντοτε αναπόδραστα λαμβάνουμε μια ορισμένη κατεύθυνση εντός του Είναι ακόμα και αν δεν ξέρουμε προς τα που οδεύουμε όπως ο Χοακίν Βάσκες Αμαράλ στους *Άγριους Ντετέκτιβ*: «...σχεδόν σαν να βαδίζαμε άσκοπα, θα μπορούσαμε και να απομακρυνόμαστε, και όσο προχωρούσαμε (προς τα πού, όμως;)» (Bolano 2007, 239).

Μέσα στο πάρσιμο μιας κατεύθυνσης εντός του κόσμου, το βλέμμα συναντά αντικείμενα. Αλλά αυτά ακόμα δεν έχουν τη θέση ενός ρητού αντικειμένου. Αντιθέτως προσφέρονται στο βλέμμα και του δίνουν την δυνατότητα να βρει ένα σημείο αγκύρωσης, ένα σημείο αναφοράς που θα του προσδώσει μια εφήμερη αίσθηση ταυτότητας: «κάθε κίνηση προϋποθέτει μια ορισμένη αγκυροβόληση που μπορεί να παραλλάσει...Δεν πρόκειται για ρητή αντίληψη...Τα αγκυροβόλια, όταν καρφωθούμε σε εκείνα, δεν είναι αντικείμενα» (Merleau-Ponty 2016, 473). Αν το αγκυροβόλι δεν είναι ρητή αντίληψη και οι εμφανίσεις του παραλλάσσονται διαρκώς, τότε, ενδεχομένως όπως βλέπουμε στον *Κόσμο*, η εστίαση είναι πηγή σύγχυσης και όχι βεβαιότητας:

...η υπερβάλλουσα εστίαση σε ένα αντικείμενο οδηγεί σε περισπασμό, αυτό το ένα αντικείμενο συγκαλύπτει οτιδήποτε άλλο, κι όταν εστιάζουμε σε ένα σημείο του χάρτη γνωρίζουμε πως όλα τα υπόλοιπα σημεία μας ξεγλιστρούν.

(Gombrowicz 2012, 26)

Αυτή η συνειδητοποίηση της μερικότητας του εκάστοτε βλέμματος όμως παρέχει τελικά και την έννοια του βάθους ή της προοπτικής. Διότι, καθίσταται εμφανές ότι το οποιαδήποτε αντικείμενο

δεν καταλαμβάνει το σύνολο της αντίληψης, αντιθέτως προσφέρεται μέσω ενός φόντου, όπου μέσω της αντιπαραβολής του με αυτό αποκτά τελικά προσδιοριστικότητα: «Όπως χρειαζόμαστε ένα κινούμενο μέσα στην κίνηση, έτσι χρειαζόμαστε και ένα φόντο της κίνησης» (Merleau-Ponty 2018, 469). Το βάθος, όπως υποστηρίζει ο Ponty είναι «η πιο ‘υπαρξιακή’ από όλες τις διαστάσεις, επειδή...δεν αποτυπώνεται πάνω στο ίδιο το αντικείμενο, ανήκει προφανέστατα στην προοπτική και όχι στα πράγματα» (Merleau-Ponty 2018, 439). Έτσι, εξετάζοντας τα αντικείμενα προοπτικά, βασιζόμαστε όχι τόσο σε μια θεώρηση ενός ορισμένου αντικειμένου αποκομμένου από τα άλλα, αλλά μέσω του συσχετισμού του με τα άλλα, όπως ανακαλύπτει ο Βίτολντ στον *Κόσμο* στις αναζητήσεις του:

...έμοιαζε ως το πρώτο σημάδι (αν και, ω, πόσο χλωμό και συγκεχυμένο) μες στον αντικειμενικό κόσμο, το οποίο κατά κάποιον τρόπο επιβεβαίωνε τα φαντασιοκοπήματά μου... ήταν ακριβώς αυτό το «σε σχέση με» που εισερχόταν τώρα στο παιχνίδι εγκαθιστώντας ένα μοτίβο.

(Gombrowicz 2012, 58)

Η όποια σταθερότητα των αντικειμένων απαιτεί το υποσύλλωμα του Κόσμου, ο οποίος δεν είναι ένα αντικείμενο, αλλά η συνθήκη δυνατότητας της οποιασδήποτε αντικειμενικής εμφάνισης: «η σταθερότητα των πραγμάτων θεμελιώνεται στην αρχέγονη συνείδηση του κόσμου ως ορίζοντα όλων μας των εμπειριών» (Merleau-Ponty 2016, 528) Οι συνεχείς νέες συσχετίσεις με τα αντικείμενα στις οποίες προβαίνει ο Βίτολντ, οι διαρκείς αλλαγές προοπτικής, δεν είναι τόσο μια αποτυχία, αλλά η κατάδειξη ότι έτσι εκδηλώνεται η οποιαδήποτε αναζήτηση αφορά τον φαινομενολογικό κόσμο και όχι τον αντικειμενικό κόσμο του παραδοσιακού υποκειμένου:

...ο κόσμος όλος ήταν πράγματι ένα είδος παραβάν και δεν είχε άλλο τρόπο για να εμφανίζεται από το να με πασάρει αδιάκοπα από το ένα πράγμα στο άλλο: ήμουν απλώς το παιχνίδι των αντικειμένων, το μπαλάκι που αναπηδά ανάμεσά τους!

(Gombrowicz 2018, 86)

Όταν τα πράγματα εντός του κόσμου προσφέρονται στη θέαση σε πλείστες προοπτικές, και επιπλέον συσχετίζονται εντός της αντίληψης το ένα με το άλλο, τότε, λέει ο Merleau-Ponty, η συνένωση των προοπτικών σε μια ολοποιητική σύνθεση καθίσταται αδύνατη «εφόσον η καθεμιά τους, μέσω των οριζόντων της, παραπέμπει επ’ άοριστον σε άλλες προοπτικές» (Merleau-Ponty 2016, 554). Αυτό μπορεί πράγματι να αποτελέσει πηγή σύγχυσης, όταν κάποιος επιμένει σε μια καταληκτική εποπτεία του Κόσμου, όπως κατά διαστήματα κάνει ο Βίτολντ στον *Κόσμο*, εως ότου

αλλάξει πάλι στάση και αρχίζει να υποδέχεται θετικά αυτή την απειρία συσχετισμών αναλαμβάνοντας εκ νέου την αναζήτησή του: «...πέρα πολλά, παραπάνω από πολλά, δίχως λόγο ή λογική, κύμα πάνω στο κύμα, περισπασμός εις τη νιοστή, σκόρπισμα, διασπορά. Περισπασμός. Εξαντλητική σύγχυση...» (Gombrowicz 2012, 35).

Αυτή η σύγχυση που προκύπτει από το ημιτελές των πραγμάτων, από τη συγκεχυμένη και πολλές φορές «εξωπραγματική» παρουσιάσή τους, οδηγεί τον Βίτολντ σε συνειδησιακές καταστάσεις που όχι μόνο δε συνάδουν με μια ορθολογική, αναλυτική στάση, αλλά βρίσκονται στην αντίπερα όχθη αυτής. Εύκολα μπορεί κανείς να προβεί σε αναλογίες με μια προ-νεωτερική στάση που προσιδιάζει στη λογική του Μύθου, όπου ο εαυτός καθίσταται απολύτως εμμενής προς τα φαινόμενα που του παρουσιάζονται ή ακόμα καλύτερα, με μια σχιζοφρενική κατάσταση που προκύπτει από την απότομη αποσάθρωση των συντεταγμένων σταθερότητας του ορθολογικά διατεταγμένου κόσμου. Στα παρακάτω λόγια του Ponty, αντανakλάται με εξαιρετική ακρίβεια η συνείδηση των πρωταγωνιστών των δύο μυθιστορημάτων του Gombrowicz σε πλείστα σημεία της πλοκής τους:

Εξού και η σχιζοφρενική ερωτηματοθεσία: τα πάντα είναι εκπληκτικά, παράλογα ή εξωπραγματικά, επειδή η κίνηση της ύπαρξης προς τα πράγματα έχει χάσει την ενεργητικότητά της, επειδή εμφανίζεται μέσα στην ενδεχομενικότητά της και ο κόσμος δεν είναι πια αυτονόητος.

(Merleau-Ponty 2016, 484)

Όμως αυτές οι συνειδησιακές συνθήκες κρίνονται ως παράλογες μόνο αν ιδωθούν υπό ένα ορθολογικό πρίσμα από το οποίο αποκλίνουν και επομένως απαραίτητως λανθάνουν. Ωστόσο, ο Merleau-Ponty παρότι δεν φτάνει στο σημείο να τις καταστήσει ισοδύναμες με την ορθολογική στάση, υποσημειώνει ότι αυτές, όπως και αυτή, αποτελούν παραλλαγές μιας πρωταρχικής εμπειρίας που ριζώνει στην αντίληψη και υπό αυτή την έννοια είναι παραγωγικές, μέσα στην απουσία αναστοχασμού τους, καθότι αποκαλύπτουν τις πλείστες συνειδησιακές δυνατότητες που μπορεί να γεννήσει η αντίληψη: «αν πρέπει να μπορούν να είναι δυνατά ο μύθος, το όνειρο και η παραίσθηση, πρέπει το φαινομενικό και το πραγματικό να παραμείνουν αμφίσημα μέσα στο υποκείμενο όπως και μέσα στο αντικείμενο» (Merleau-Ponty 2016, 494).

Βέβαια, αυτή η σχιζοφρενική συνθήκη, η αποπροσωποποίηση, είναι πρόσκαιρη καθώς οι χαρακτήρες ανακτούν την αίσθηση της συμμετοχής ως εαυτοί στο παιχνίδι. Ο Βίτολντ διαρκώς θεματοποιεί τις αναζητήσεις του όταν δε χάνεται μέσα σε αυτές, όχι όμως ως αλήθεια ούτε ως

αναλήθεια αλλά ως «μια απλή κατάσταση αναλήθειας ή διαφορούμενου, την όντως υφιστάμενη αδιαφάνεια της ύπαρξης» (Merleau-Ponty 2016, 496). Το βλέπουμε στην *Πορνογραφία*: «μόλις εξαφανίστηκε όλο αυτό το διαφορούμενο στοιχείο που είχε φωλιάσει μέσα στα πράγματα» (Gombrowicz 2007, 60).

Οι αντιλήψεις οφείλουν να ξανά αρχίζουν διαρκώς. Όπως τονίζει ο Ponty: «η ενύπαρξή μου σε μια οπτική γωνία καθιστά δυνατό το πεπερασμένο της αντίληψής μου και ταυτόχρονα το άνοιγμά της στον ολικό κόσμο ως ορίζοντας κάθε αντίληψης...οι αντιληπτικές εμπειρίες συνδέονται αλυσιδωτά, η μια παρέχει το κίνητρο για την άλλη» (Merleau-Ponty 2016, 515).

Συνεχίζουμε σε αυτό το κεφάλαιο να ανατρέχουμε σχεδόν αποκλειστικά στον Gombrowicz, διότι αυτός θεματοποιεί περισσότερο από τους άλλους συγγραφείς την χωρική και κοσμική συνθήκη. Αυτό δε σημαίνει όμως ότι αυτή απουσιάζει από τα άλλα μυθιστορήματα. Η αλύσωση των εκάστοτε αντιλήψεων είναι το διαρκές μοτίβο του *Κόσμου*, όπως στο παρακάτω σημείο: «η άφιξη μας στη γωνίτσα αυτή που ζούσε ξέχωρα, μας παρέπεμπε σε εκείνη την άλλη...-σάμπως διά της δυνάμεως της απόστασης, η μια γινόταν απόηχος της άλλης- και η αναζήτησή μας έμοιαζε να ζωογονείται» (Gombrowicz 2012, 53).

Το αντιληπτικό ενέργημα δεν αφορά τόσο έναν αναστοχασμό του εκάστοτε αντικειμένου, αλλά μια βίωση αυτού. Όταν όμως βιώνουμε τον κόσμο, πάντοτε ως ένα βαθμό αποστερούμαστε την αίσθηση του εαυτού και περνάμε προς τη μεριά του πράγματος. Όπως υποστηρίζει ο Merleau-Ponty: «...τα πράγματα είναι ριζωμένα σ' ένα υπόβαθρο ανανθρώπινης φύσης. Για την ύπαρξή μας, το πράγμα δεν είναι τόσο πόλος έλξης όσο, πολύ περισσότερο, πόλος άπωσης. Σ' εκείνο αγνοούμε τον εαυτό μας, και αυτό ακριβώς το καθιστά πράγμα» (Merleau-Ponty 2016, 544). Αντιμέτωπος με αυτά, ο Βίτολντ στον *Κόσμο*, νοιώθει ότι χάνει τον εαυτό του:

Ήμουν ακόμα στα χαμένα, πλανιόμουν, μη ξέροντας από ποιο δρόμο να πάω και που να χωθώ, στα δεξιά, στ' αριστερά, τόσα νήματα, συνδέσεις, υπαινιγμοί, εάν ήταν να τα απαριθμούσα όλα ένα προς ένα απ' την αρχή σίγουρα θα χανόμουν...ένα νέφος αντικειμένων και υποθέσεων ανεξιχνίαστων...

(Gombrowicz 2012, 198-9)

Το ίδιο και ο Χόακιν Φοντ στους *Άγριους Ντετέκτιβ*: «...ο δρόμος είχε μετατραπεί σε ένα παζλ σκιών από το οποίο έλειπαν κάμποσα κομμάτια, και ένα από τα κομμάτια που έλειπαν, περιέργως,

ήμουν εγώ ο ίδιος... Εγώ, με κάποιον τρόπο που δεν κατάφερα να καταλάβω, επίσης είχα φύγει.» (Bolano 2007, 446).

Πράγματι η πλάνη και η ψευδαίσθηση, η διάψευση και υπονόμηση του σταθερού εγώ, που προκαλείται διαμέσου της επαφής των χαρακτήρων με τον Κόσμο, είναι υπαρκτή με διαφορετικό τρόπο και στα πέντε μυθιστορήματα: Στο κεφάλαιο Χιόνι του *Μαγικού Βουνού* όπου ο Χανς Κάστορπ βιώνει μια σειρά από παραισθήσεις, στον εγκλεισμό του Ολιβέιρα στο ψυχιατρείο, στις πλείστες μαρτυρίες των χαρακτήρων στους *Άγριους Ντετέκτιβ* και εμφανέστερα ίσως στα 2 μυθιστορήματα του Gombrowicz, τα οποία συζητάμε περισσότερο από τα άλλα σε αυτό το κεφάλαιο. Ωστόσο, η ψευδαίσθηση και η πλάνη προϋποθέτουν την ύπαρξη ένας καθάρου, διαφανούς βλέμματος το οποίο έχει πρόσβαση στην αλήθεια. Στη σκέψη του Merleau-Ponty όμως, αυτό το διάζευγμα αλήθειας και πλάνης προβληματοποιείται, σε ορισμένο βαθμό η διάκριση μεταξύ τους είναι αδύνατη. Αυτό δεν λειτουργεί υπέρ της πλάνης (τίποτε δεν είναι αληθινό) αλλά περισσότερο μάλλον υπέρ της αλήθειας, πλάνη και αλήθεια, είναι μεταγενέστερες αποκρυσταλλώσεις του αρχέγονου νοήματος που ιδιάζει στην αντίληψη και υπό αυτή την έννοια και οι δύο φέρουν το στίγμα μιας προγενέστερης συγκεχυμένης αλήθειας της αντίληψης: «Δε θα ήταν δυνατό να υπάρχει πλάνη εκεί όπου δεν υπάρχει ακόμα αλήθεια αλλά πραγματικότητα, όχι ακόμα αναγκαιότητα αλλά γεγονότητα» (Merleau-Ponty 2016, 573).

Όπως διαπιστώνει λοιπόν κανείς, αυτή η συγκεχυμένη, αμφίσημη αλήθεια που εκβάλλει από τον κόσμο, θεωρούμενο ως ανεξάντλητη δεξαμενή από όπου αντλούνται τα φαινόμενα και τα πράγματα, δεν μπορεί να τιθασευτεί. Όσο πλησιάζει το τέλος της πλοκής στον *Κόσμο*, τόσο περισσότερο το συνειδητοποιεί ο Βίτολντ:

...και σκέφτηκα λοιπόν, α, καλά, τίποτα δεν μπορεί να γίνει, ας' το, αυτός ο αστερισμός, αυτή η μορφή και η διαμόρφωση, αυτό το σύστημα δεν μπορεί να υπερνικηθεί, δεν γίνεται κανείς ούτε να ξεκόψει ούτε να καταφέρει να βρει διέξοδο, είναι τεράστιο και παντού... και (συλλογίστηκα), είναι ανυπέρβλητο, γιατί κάθε αντίσταση εναντίον του, κάθε απόπειρα διαφυγής, σε εμπλέκει ολοένα και βαθύτερα, ήταν σαν να πέφτει κανείς μέσα σε μια από κείνες τις παγίδες, όπου η κάθε σου κίνηση σε βυθίζει πιο πολύ μες στην παγίδα.. και ποιος ξέρει, ίσως όλο αυτό να είχε στραφεί καταπάνω μου επειδή αμυνόμουν εναντίον του...

(Gombrowicz 2012, 235-6)

Στο ύστερο έργο του *Το Ορατό και το Αόρατο* που τελικώς έμεινε ανολοκλήρωτο, ο Merleau-Ponty θα προεκτείνει και θα επεξεργαστεί περισσότερο τις προκείμενες της φιλοσοφίας του που

παρουσίασε στη *Φαινομενολογία της Αντίληψης*. Εδώ η έννοια του σώματος αντικαθίσταται από αυτή της σάρκας. Εδώ παρατηρούμε μια στροφή του ενδιαφέροντος του Merleau-Ponty από την υποκειμενικότητα της αντίληψης προς το Είναι και τον κόσμο. Η σάρκα λειτουργεί ως μεταφορά αυτής της κοινής ανάδυσης του Κόσμου και του εαυτού από την αντίληψη. Η προτεραιότητα της υποκειμενικής αντίληψης στη συγκρότηση της φαινομενολογικής μεθόδου εδώ θραύεται και αντικαθίσταται από μια αμφίσημη κατάσταση. Η έννοια της σάρκας, της δικιάς μας και του κόσμου, περιγράφει ακριβώς αυτή τη μερική σύμπτωση (ποτέ απόλυτη) υποκειμένου και αντικείμενου που γίνεται μπορετή μέσω του σώματος:

Καθώς η σάρκα μας ευθυγραμμίζει και περικλείει όλα τα ορατά και απτά πράγματα τα οποία παρόλα αυτά την περιβάλλουν, ο κόσμος και εγώ είμαστε ο ένας μέσα στον άλλο και δεν υπάρχει προτεραιότητα είτε του *percipere* είτε του *percipi*, αλλά υπάρχει ταυτοχρονία ή ακόμα και καθυστέρηση.

(Merleau-Ponty 1968, 113)

Υπό αυτή την έποψη, το υποκείμενο «αισθάνεται ότι είναι το αισθητό που πηγαίνει προς τον εαυτό του και σε αντάλλαγμα το αισθητό υπάρχει μπρος στα μάτια του ωσάν να είναι ο σωσίας του ή μια προέκταση της ίδιας του της σάρκας. Ο χώρος, ο χρόνος των πραγμάτων είναι κομμάτια του εαυτού του...» (Merleau-Ponty 2016, 114). Η ταύτιση και σύμπτωση όμως, μεταξύ της σάρκας του εγώ της αντίληψης και της σάρκας του κόσμου, δεν πραγματώνεται ποτέ, αλλά είναι διαρκώς επερχόμενη. Μια διαρκής αντιστρεψιμότητα μονάχα είναι εφικτή, μια μετακύλιση από το έναν πόλο στον άλλο, αλλά η ολοκλήρωση αναστέλλεται διότι είναι αδύνατον να αισθανθούμε ταυτοχρόνως το σώμα μας τόσο ως υποκείμενο όσο και ως αντικείμενο. Βλέπουμε αυτή τη συνθήκη της αντιστρεψιμότητας που ιδιάζει στην έννοια της σάρκας να αντανakλάται εξαιρετικά στα παρακάτω λόγια του Ολιβέιρα:

...σκέφτομαι αυτές τις εξαιρετικές περιπτώσεις όπου για μια στιγμή μαντεύω τ' αόρατα φύλλα και τις αόρατες λάμπες, τα νιώθω σε ένα περιβάλλον έξω από το διάστημα...μια στιγμιαία δυνατότητα να βγω έξω από μένα, ώστε να με συλλάβω ξαφνικά απ' έξω, ή από μέσα σε άλλο επίπεδο, σα να' μουν κάποιος που με κοιτάζει (ακόμα καλύτερα - γιατί η αλήθεια είναι πως δε με βλέπω: σα να' μουν κάποιος που με ζει)...κι εκείνη τη στιγμή ξέρω *τι* είμαι, γιατί ξέρω ακριβώς *τι* δεν είμαι...Αδύνατον ν' αντικειμενικοποιήσω, να διευκρινίσω αυτή την έλλειψη που συνέλαβα στιγμιαία και που ήταν καθαρή απουσία ή καθαρός σφάλμα ή καθαρή ανεπάρκεια, αλλά χωρίς να ξέρω *τίνας* τι...Όταν συμβαίνει αυτό, δεν κοιτάζω πια προς τον κόσμο, από μένα προς το άλλο, αλλά για μια στιγμή *είμαι* ο κόσμος, το πλάνο απ' έξω, *οι άλλοι που με κοιτάζουν*.

(Cortazar 2018, 500-1)

Διατείνεται λοιπόν ο Merleau-Ponty ότι δεν υφίσταται μια αντίθεση μεταξύ Είναι και μηδέν, αλλά μια γενικευμένη ορατότητα η οποία πηγάζει από την αντίληψη. Ωστόσο, αυτή η ορατότητα θα ήταν πλήρως προσδιορίσιμη αν δεν υπήρχε ταυτοχρόνως το «αόρατο αυτού του κόσμου, αυτό που κατοικεί αυτό τον κόσμο, τον συγκρατεί και τον καθιστά ορατό, η δικιά του εσωτερική δυνατότητα, το Είναι αυτού του όντος.» (Merleau-Ponty 1968, 151). Αυτή η καθαρή ιδεατότητα όμως, που είναι αόρατη, δεν διαχωρίζεται από το ορατό. Δεν είναι το ορατό το Ον και το αόρατο το Είναι. Το ίδιο το αόρατο ως καθαρή ιδεατότητα «δεν υφίσταται δίχως σάρκα...» (Merleau-Ponty 2016, 153). Το αόρατο είναι η σκιά της πίσω όψη των πραγμάτων, η οποία παρόλα αυτά εκδιπλώνεται μαζί με την ορατότητα. Θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε αυτή τη συναρμογή ορατού και αοράτου, σκιάς και φωτός σε ένα παράθεμα του *Κόσμου*:

Έξω απ' την πόρτα, ανάμεσα στους θάμνους, απαντήσαμε το οικείο πλέον σκοτάδι, την οικεία οσμή, πλησιάσαμε το οικείο πλέον σημείο, όμως το βλέμμα μας κοπανιόταν επί ματαίω πάνω στη μαυρίλα, ή μάλλον πάνω σε μια πολυπληθή ποικιλομορφία από μαυρίλες, που εξάλειφαν το κάθε τι...δηλητηριασμένες από μισο-ύπαρξη, και όλο τούτο συνέρρεε μαζί σαν μείγμα, ένας αχαρμάς, ανασταλτικός, ανθεκτικός, αντίξοος.

(Gombrowicz 2012, 94)

Ωστόσο, η αμφισημία που ιδιάζει σε αυτή τη συνθήκη της συμπλοκής του ορατού και του αοράτου δεν είναι το ίδιο με μια παράδοση στην πλήρη αταξία και στο χάος: «η σάρκα (του κόσμου ή η δικιά μου) δεν είναι ενδεχομενικότητα, χάος, αλλά μια υφή που επιστρέφει στον εαυτό της και συμμορφώνεται με τον εαυτό της» (Merleau-Ponty 2016, 146). Το χάος, στο Μαγικό Βουνό, που αντικρύζει ο Χανς Κάστορπ στο κεφάλαιο το Χιόνι χάνει την τρομακτική όψη του όταν ο Κάστορπ αρχίζει να συμφύρεται με αυτό, σάρκα του σώματος και σάρκα του Κόσμου, για λίγο προσεγγίζουν η μια την άλλη:

Εκείνο όμως που δεν γνώριζε ήταν η επιθυμία να δυναμώνει αυτή την ενθουσιαστική επαφή με τη θανατηφόρα φύση μέχρι που να πλησιάζει το ολοκληρωτικό της αγκάλιασμα...να προχωρεί τόσο μες στο τρομακτικό, ή τουλάχιστον να μην το αποφεύγει, μέχρι που η επαφή άγγιζε το κρίσιμο σημείο και δεν ήταν πια δυνατό να της θέσει εκείνος όρια, μέχρι που δεν ήταν πια το άφρισμα και το ελαφρύ άγγιγμα με το πόδι του αγριμιού, αλλά το κύμα το ίδιο, το στόμα του θηρίου, η θάλασσα.

(Mann 2017, 608)

Όπως είδαμε σε όλο το κεφάλαιο, ο Κόσμος ως μη εξαντειακτικεύσιμος εξωθεί το υποκείμενο σε μια διαρκή αναζήτηση, οι χαρακτήρες των μυθιστορημάτων ρίχνονται ξανά και ξανά σε παιχνίδια αναζήτησης διότι οι οντότητες που αναζητούν είναι «αυτή η ορισμένη απόκλιση, αυτή

η δίχως τελειωμό διαφοροποίηση, αυτή η διαρκώς ανανεωμένη ανοιχτότητα μεταξύ του ενός σημαδιού και του άλλου, όπως είναι η σάρκα» (Merleau-Ponty, 1968, σελ. 153). Όπως τονίζει ο Βίτολντ στον *Κόσμο*:

...ας την ερευνήσουμε, φύλλο και φτερό ας την κάνουμε! Ώ, έργο διαφωτιστικό! Και, ω, έργο συσκοτιστικό, μες στη μαύρη μαυρίλα της νύχτας, ντουγρού προς μια χίμαιρα! Και παρ' όλα αυτά, ένιωθα καλύτερα τώρα...

(Gombrowicz 2012, 82-3)

Χρόνος

Η υποκειμενικότητα που σχεδιογραφούν τα μυθιστορήματα, με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο αντιτίθεται στην ιδέα ενός χώρου αυστηρά καθορισμένου με γεωμετρικό τρόπο, αντιτίθεται εξίσου στην έννοια ενός αντικειμενικοποιημένου χρόνου. Είδαμε ότι ο φαινομενολογικός Κόσμος είναι μη αναγώγιμος στην παραδοσιακή σύλληψη του χώρου και της πραγματικότητας. Το ίδιο ισχύει και για το χρόνο. Η γεγονόττητα που ιδιάζει στο φαινομενολογικό εαυτό, σημαίνει ότι αυτός μπορεί να κατανοηθεί μόνο μέσα στο χρόνο όχι ως ένα αχρονικό, μόνιμο και απαράλλαχτο, υποστασιοποιημένο υποκείμενο.

Ωστόσο ο τρόπος με τον οποίο συλλαμβάνουν τον χρόνο τα κείμενα δεν είναι ομοιόμορφος. Αναμφίβολα τα διαπερνάει μια κοινή γραμμή η οποία συνίσταται στην απόρριψη της κατεστημένης σύλληψης του χρόνου. Παρόλα αυτά, ο τρόπος που συντελείται η αναχώρηση από τον αντικειμενικό χρόνο γίνεται με διαφορετικούς τρόπους. Τα κείμενα επομένως μας επιβάλλουν να ανατρέξουμε σε τρεις συλλήψεις του χρόνου, οι οποίες είναι διαφορετικές μεταξύ τους. Πιο συγκεκριμένα, θα αναφερθούμε στις θεωρήσεις των Heidegger, Merleau-Ponty και Bergson και θα δούμε πως αυτές αντανakλώνται μέσα σε αυτά. Φαίνεται ότι καμία εκ των τριών δεν έχει προτεραιότητα και δεν είναι δεσπόζουσα. Αυτή είναι και η αξία της λογοτεχνίας, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, στο ότι μπορεί να συναρθρώνει και να συμπαραουσιάζει διαφορετικές ιδέες, οι οποίες στο θεωρητικό επίπεδο δε μπορούν να συναρμοστούν, αλλά στο λογοτεχνικό σύμπαν μπορούν να καταδειχθούν ως διαφορετικές λύσεις πάνω στο ίδιο πρόβλημα.

Αναφορικά με τα μυθιστορήματα, με τον ίδιο τρόπο που στο κεφάλαιο για τον Κόσμο, σχεδόν μονοπώλησαν το ενδιαφέρον τα μυθιστορήματα του Gombrowicz, καθώς αυτά θεματοποιούν επιτυχέστερα τις φαινομενολογικές εννοιολογήσεις περί Κόσμου, έτσι και εδώ, συγκριτικά με τα άλλα μυθιστορήματα θα εστιάσουμε περισσότερο στο *Μαγικό Βουνό*, το μυθιστόρημα που μαζί με το *Αναζητώντας το Χαμένο Χρόνο* του Proust, αποτελεί την επιτυχέστερη και σημαντικότερη αποτύπωση των ιδεών περί χρόνο, όχι μόνο στο λογοτεχνικό Μοντερνισμό αλλά ευρύτερα στη λογοτεχνία του 20^{ου} αιώνα¹²².

¹²² Ο Ricoeur στο δεύτερο τόμο του *Χρόνος και Αφήγηση*, θα επιλέξει τα δύο αυτά μυθιστορήματα μαζί με την *Κυρία Νταλογουέι* της Virginia Woolf στην προσπάθεια του να καταδείξει πως η αφηγηματικότητα συμβάλλει στην κατανόηση του χρόνου. Εκεί θα πει ότι παρότι όλα τα μυθιστορήματα είναι χρονικά, υπό την έννοια του ότι εκδιπλώνεται η πλοκή τους μέσα στο χρόνο, λιγιστά είναι αυτά που συνειδητά σε επίπεδο περιεχομένου διερωτώνται

Εκκινούμε από την αντίληψη του χρόνου, ενάντια στην οποία τοποθετούνται τα μυθιστορήματα. Ο Bergson είναι ο πρώτος χρονολογικά που θα ασκήσει δριμεία κριτική στην καθιερωμένη αντίληψή μας για το χρόνο. Υποστηρίζει ότι συνήθως υποπίπτουμε σε ένα θεμελιώδες λάθος αναφορικά με την σύλληψη του χρόνου. Τείνουμε, δηλαδή διαρκώς να αντιμετωπίζουμε και να συλλαμβάνουμε το χρόνο, προστρέχοντας σε χωρικές κατηγορίες. Η αντίληψη που έχουμε για το χώρο και την έκταση διέπεται από ομοιογένεια και διαιρετότητα. Προσδίδοντας κατά αυτό τον τρόπο χωρικά στοιχεία στο χρόνο, θεωρώντας τον ως ομοιογενή και διαιρετό, τείνουμε να αποστερούμε τα ποιοτικά και εντατικά χαρακτηριστικά που ιδιάζουν σε αυτόν: «ο χρόνος, ιδωμένος ως απροσδιόριστο και ομοιογενές περιβάλλον, δεν είναι παρά το φάντασμα του χώρου που κατατρύχει τη λελογισμένη συνείδηση» (Bergson 1998, 136). Αυτή την παρείσδυση χωρικών σχηματοποιήσεων στην αντίληψη του χώρου απηχούν τα λόγια του Κάστορπ στο διάλογό του με τον ξάδελφό του Γιοάχιμ:

Μετράμε, λοιπόν το χρόνο με τον χώρο. Είναι όμως ακριβώς σαν να μετράμε τον χώρο με τον χρόνο- πράγμα που κάνουν μόνο τελείως αδαείς άνθρωποι... Πως όμως να μετρήσουμε κάτι για το οποίο στην πραγματικότητα δεν ξέρουμε να αναφέρουμε απολύτως τίποτα, ούτε ένα μοναδικό χαρακτηριστικό του! Για να μπορούμε όμως να τον μετρήσουμε...περίμενε! Για να είναι μετρήσιμος, θα έπρεπε να κυλάει ομοιόμορφα -και που το βρήκες γραμμένο ότι είναι έτσι; Για την αντίληψη μας δεν κυλάει ομοιόμορφα, το υποθέτουμε μόνο για την τάξη πως είναι έτσι, και τα μέτρα μας είναι μόνο συμβατικά...

(Mann 2017, 92)

Το να συλλαμβάνουμε το χρόνο ομοιόμορφα αποτελεί πηγή σύγχυσης καθώς η διαδοχή και η κίνηση δεν μπορούν να αναχθούν στα χωρικά διαστήματα που εισάγουμε σε αυτόν. Η ροή του χρόνου διαφεύγει από αυτά. Η πλήρης γεωμετρική και χωρική ανάγνωση του χρόνου, κατά τον Bergson, μας δίνει την έννοια της ταυτοχρονίας, η οποία είναι κάτι τελείως διαφορετικό από τον χρόνο όπως την αντιλαμβάνεται η συνείδηση.

Βέβαια, πρόθεση του Bergson δεν είναι να καταγγείλει τη μαθηματικοποίηση του χρόνου ως καθαρή πλάνη¹²³. Αντιθέτως αναγνωρίζει τη χρησιμότητά της, καθώς μόνο μέσα από μια προβολή

για τη φύση του χρόνου, βλ. Ricoeur P. (1985), *Time and Narrative Volume 2* (Chicago: The University of Chicago Press, 1985).

¹²³ Όπως υποστηρίζει ο Πρελορέντζος, μία συνηθισμένη κατηγορία που απευθύνεται στον Bergson, αποδίδοντας του έναν ανορθολογισμό και μία συλλήβδην αποκήρυξη της νόησης και του ορθού λόγου, είναι ακρούτως απλουστευτική. Τεκμήριο για αυτό αρχικά είναι η εμβριθής ενασχόληση του Bergson με τις θετικές επιστήμες σε όλη

χωρικών σχημάτων στο χρόνο, ταξινομώντας τον, καθίσταται δυνατή τόσο η κοινωνική ζωή όσο και η συγκρότηση μια αίσθησης συνεκτικότητας του εαυτού, έστω και αν αυτή, κατά τον Bergson, συνιστά μια επιφανειακή, χρησιμοθηρική δομή, η οποία στηρίζεται σε έναν βαθύτερο εαυτό που μπορούμε να τον συλλάβουμε χρονικά, δίχως καμία αναδρομή στο χώρο. Όπως λοιπόν συνειδητοποιεί ο Κάστορπ, η λογική είναι αναγκαία καθώς μόνο οι χωρικές αντιλήψεις μπορούν να μας εξασφαλίσουν σταθερά σημεία αναφοράς στη σύλληψη του εαυτού μας:

Η δυνατότητα αυτή προέρχεται από την έλλειψη κάθε αισθητηρίου για τον χρόνο μέσα μας, δηλαδή από την πλήρη ανικανότητά μας να καθορίσουμε τη ροή του χρόνου έστω και κατά προσέγγιση από μόνοι μας και δίχως εξωτερικό σημείο αναφοράς.

(Mann 2017, 694)

Ο Heidegger επίσης θα καταγγείλει τη συνήθη πρόσληψη που έχουμε το χρονικού φαινομένου. Η συνήθης αντίληψη που έχουμε για το χρόνο, κατά το Heidegger, εκπορεύεται από μια λησμονιά της πραγματικής του φύσης. Μια οντική, αναυθεντική κατανόηση του χρόνου τείνει να βλέπει ουσιοκρατικά το παρόν ως παρουσίαση (παρουσία) και κατά αυτόν τον τρόπο περιστέλλει την σημασία του. Δίνοντας μια απόλυτη οντολογική προτεραιότητα στο παρόν, αυτό φαντάζει ως άχρονο, ως μια μορφή αιωνιότητας και εκεί εδράζεται και η σύλληψη του υποκειμένου ως υπόστασης. Τι επιπτώσεις έχει μια τέτοια θέαση του χρόνου για την ύπαρξη; Ο Heidegger θα πει:

Πως μπορεί να βρεθεί ένα χρονικό νόημα στην ωρή απάθεια, που κυριαρχεί πέρα για πέρα τη «μουντή καθημερινότητα»;... που δεν εξαρτάται από τίποτα και δε νιώθει ανάγκη για τίποτα, αλλά εγκαταλείπεται σε όσα φέρνει η ώρα, και όμως συμπαρασύρει τροποντινά μαζί της το κάθε τι, φανερώνει οξύτατα τη δύναμη της λησμονιάς μες στις καθημερινές διαθέσεις της βιομέριμνας.

(Heidegger 1985, 582)

Ακριβώς αυτή την αναυθεντική σύλληψη του παρόντος ως *παρουσίασης* και όχι ως *στιγμής*, περιγράφει εξαιρετικά το παρακάτω χωρίο στο *Μαγικό Βουνό*:

Αυτό που ονομάζουμε ανία είναι, λοιπόν, πολύ περισσότερο μια αρρωστημένη συντόμευση της διάρκειας του χρόνου ως αποτέλεσμα μονοτονίας: μεγάλα χρονικά διαστήματα συρρικνώνονται όταν επικρατεί αδιάκοπη ομοιομορφία...όταν η μια μέρα είναι σαν τις όλες τότε όλες είναι σαν μια... Η συνήθεια είναι απονάρκωση ή, έστω, ξεθώριασμα της αίσθησης του χρόνου...

τη ζωή του. Αυτό που αποζητά ο Bergson, είναι να «γειώσει» τη φιλοδοξία της νόησης συμπληρώνοντας την με την ενόραση, η οποία έχει άλλη απεύθυνση από αυτή κα κομίζει άλλα αποτελέσματα (Πρελορέντζος 2012, 112-117).

Ο Heidegger θα ασκήσει κριτική στον Bergson για την αντιπαραβολή που κάνει μεταξύ ποιοτικού και ποσοτικού χρόνου (στην οποία θα αναφερθούμε και παρακάτω), διότι προκρίνει αξιολογικά την ποιοτική διάσταση του χρόνου έναντι της ποσοτικής¹²⁴. Για το Heidegger, και οι δύο συλλήψεις, καθίστανται δυνατές διότι ριζώνουν πάνω σε ένα υπόστρωμα αρχέγονης χρονικότητας (Είναι) το οποίο τις καθιστά μορφετές: «...ο χρόνος ως ενδροχρονότητα πηγάζει από ένα ουσιώδες είδος χροόνισης [=ωρίμανσης] της αρχέγονης χρονικότητας» (Heidegger 1985, 565). Ο αρχέγονος χρόνος, δηλαδή το Είναι, δεν είναι παρουσιάσιμος, αλλά είναι η συνθήκη της δυνατότητας οποιασδήποτε εννοιολόγησης του χρονικού φαινομένου, όπως συνειδητοποιεί ξαφνικά ο Χανς Κάστορπ: «...ο Χανς Κάστορπ στεκόταν ακόμη για να σκεφτεί τι έπρεπε να γίνει, όταν τελείως ανέλπιστα του ήρθε η λαμπρή επίγνωση τι ήταν στην πραγματικότητα ο χρόνος: συγκεκριμένα, τίποτε άλλο παρά απλώς μια βωβή αδελφή, μια στήλη υδραργύρου τελείως δίχως αριθμηση...» (Mann 2017, 124).

Η αρχέγονη χρονικότητα προπορεύεται της συνηθισμένης αντίληψης του χρόνου. Δεν πρέπει να γίνει αντιληπτή ως μια χρονικότητα καθορισμένη, όπου εντός της παρόν, μέλλον και παρελθόν είναι απολύτως καθορισμένα και διαχωρισμένα μεταξύ τους. Ακριβώς απέναντι σε αυτή τη συνήθη αποκρυστάλλωση και στερεοποίηση των χρονικών διαστάσεων, εναντιώνεται ο Χανς Κάστορπ στο παρακάτω απόσπασμα:

Όσο όμως οι εθιμικές συνειδησιακές σταθερές του «ακόμη» και του «και πάλι» και του «μελλοντικά» έμεναν διαχωρισμένες, υπεισερχόταν ο πειρασμός να διευρύνει κανείς ως προς το νόημα τους ονομασίες σχέσεων- το «χθες», το «αύριο», με τις οποίες το «σήμερα» κρατάει αποστάσεις από το παρελθόν και το μέλλον ορίζοντάς τα- και να τις εφαρμόσει σε ευρύτερους συσχετισμούς.

Ο Heidegger αντιτιθέμενος απέναντι σε αυτό τον ξεκάθαρο διαχωρισμό των τριών κατηγοριών του χρόνου, που καταλήγει να δίνει μια οντολογική προτεραιότητα στο παρόν με έναν ουσιοκρατικό τρόπο, αντιπαραβάλλει μια άλλη σύλληψη των τριών κατηγοριών του χρόνου. Τις

¹²⁴ «...ο χρόνος, 'μες στον οποίο' αναδύονται και παρέρχονται παρευρισκόμενα όντα, είναι γνήσιο φαινόμενο χρόνου, και όχι εξωτερικοποίηση κάποιου 'ποιοτικού χρόνου' που μεταβάλλεται σε χώρο, καθώς η ολωσδιόλου ακαθόριστη και ανεπαρκής *μπερζονική* ερμηνεία του χρόνου θέλησε να μας κάνει να πιστέψουμε», στο δεύτερο τόμο του *Είναι και Χρόνος* (Χάιντεγκερ 1985, 565).

ορίζει ως χρονικές εκστάσεις αυτής της αρχέγονης χρονικότητας οι οποίες δίνονται *ισαρχέγονα*.
Με τα λόγια του:

Σε κάθε έκσταση η χρονικότητα χρονίζεται ως όλο, δηλαδή στην εκστατική ενότητα της εκάστοτε πλήρους χρόνισης της χρονικότητας θεμελιώνεται η ολότητα του δομικού όλου της ύπαρξης...Χρόνιση δεν σημαίνει αλληλοδιαδοχή των εκστάσεων. Το μέλλον δεν είναι ύστερα από το υπάρξαν, και το υπάρξαν δεν είναι πρωτότερα από το παρόν.

(Heidegger 1985, 589)

Ο Αουξίλιο Λακουτούρε στους *Άγριους Ντετέκτιβ*, υπολαμβάνει την εκστατική ιδιότητα της χρονικότητας, όπου κάθε χρονική έκσταση, παρότι έχει έναν διαφορετικό χρονικό ορίζοντα, δίνεται *ισαρχέγονα* με τις υπόλοιπες:

...ενώ περίμενα λοιπόν, έπεσε μια σιωπή πολύ ιδιαίτερη, λες και ο χρόνος θρυμματιζόταν και κινούταν προς διάφορες κατευθύνσεις ταυτόχρονα, ένας χρόνος καθαρός...

(Bolano 2007, 227)

Υπάρχουν επομένως δύο τρόποι θέασης του χρόνου, ένας αντικειμενικός χρόνος οπου αφορά τη συμπαράταξη αυστηρά καθορισμένων «τώρα», και ένας υποκειμενικός χρόνος που αφορά το πώς προσλαμβάνει η συνείδηση το χρονικό φαινόμενο. Ο χρόνος στη δεύτερη περίπτωση σχετικοποιείται, καθώς το κάθε γεγονός που προκύπτει, απαιτεί μια άλλη προοπτική θέασης που μεταλλάσσει ακατάπαυστα τόσο την αντίληψη μας για το χρόνο, όσο και την αίσθηση που έχουμε της ίδιας μας της ταυτότητας. Με τα λόγια του Merleau-Ponty:

...δεν υπάρχουν συμβάντα χωρίς κάποιον στον οποίο συμβαίνουν και του οποίου η πεπερασμένη προοπτική θεμελιώνει την ατομικότητά τους. Ο χρόνος προϋποθέτει μια θέαση του χρόνου... Αν αποσπάσουμε τον αντικειμενικό κόσμο από τις πεπερασμένες προοπτικές που ανοίγουν προς εκείνον και τον θέσουμε καθ' εαυτόν, μόνο διάφορα «τώρα» βρίσκουμε παντού μέσα του.

(Merleau-Ponty 2018, 683)

Την προτεραιότητα του υποκειμενικού έναντι του αντικειμενικού χρόνου προασπίζεται ο Κάστορπ απέναντι στο ξάδελφο του τον Γιοάχιμ:

Είπες «αυτά καθ' εαυτά». Δεν μπορείς να το πεις αυτό, «αυτά καθ' εαυτά»... Ο χρόνος δεν είναι καθόλου «καθ' εαυτόν». Αν μας φαίνεται μακρύς, είναι μακρύς, κι αν μας φαίνεται σύντομος, τότε είναι σύντομος, αλλά πόσο μακρύς ή σύντομος είναι στ' αλήθεια...δεν το ξέρει κανείς.

(Mann 2017, 91)

Σύμφωνα με το Heidegger, για να μας αποκαλυφθεί η υποκειμενική διάσταση του χρόνου την οποία συσκοτίζει και επικαλύπτει η φαινομενική αντικειμενικότητά του, οφείλουμε μεταξύ των τριών χρονικών εκστάσεων να δώσουμε ένα σχετικό προβάδισμα σε μια από αυτές. Το μέλλον είναι αυτό που διανοίγει την αυθεντική σύλληψη του χρόνου, αναδεικνύοντας την πεπερασμένη και όχι άπειρη φύση του (και συνακόλουθα την υποκειμενικότητα ως ύπαρξη και όχι ως ουσία): «Το πρωταρχικό νόημα το υπαρκτικότητας είναι το μέλλον» (Heidegger 1985, 558). Στο μέλλον αποκαλύπτεται η εκστατική δομή της χρονικότητας και στο μέλλον κρύβεται η επανασυσχέτιση, αυτή τη φορά αυθεντική, με το παρόν και το παρελθόν.

Το μέλλον αναδεικνύει τον (υποκειμενικό) χρόνο ως πεπερασμένο, από τη στιγμή που κάποιος στοχάζεται το φαινόμενο του θανάτου. Όπως τονίζει ο Heidegger: «Ο θάνατος είναι η δυνατότητα της απόλυτης μη-δυνατότητας για εδωνά-Είναι. Έτσι ο θάνατος αποκαλύπτεται ως *η πιο δική μου ασχέτιστη, μη-παρακάμψιμη δυνατότητα*» (Heidegger 1985, 452). Ο θάνατος δεν είναι ένα αντικειμενικό γεγονός προσπελάσιμο στο πνεύμα, αντίθετα οφείλει να γίνει κατανοητός ως προσάρτημα της ζωής, ως το στοιχείο που δίνει στη ζωή το νόημα της: «Ο θάνατος με το πιο ευρύ νόημα είναι φαινόμενο της ζωής» (Heidegger 1985, 447).

Αυτό επαναλαμβάνει διαρκώς ο Σεττεμπρίνι στους διαλόγους του με τον Χανς Κάστορπ: «Ο θάνατος είναι αξιοσέβαστος ως λίκνο της ζωής, ως μήτρα της ανανέωσης. Χώρια από τη ζωή γίνεται φάντασμα, στοιχείο...» (Mann 2017, 259). Ή και αργότερα στο βιβλίο: «Θυμάμαι μάλιστα ότι μιλούσαμε για τη ζωή και το θάνατο, για την αξιοπρέπεια του θανάτου, στο μέτρο που είναι προπόθεση και εξάρτημα της ζωής, και για το ότι εκπίπτει σε δαιμονική καρικατούρα όταν το πνεύμα τον απομονώνει σε αρχή» (Mann 2017, 525).

Το χαϊντεγκεριανό Είναι-προς-θάνατον λοιπόν αποκαλύπτει τον εαυτό όχι ως υπόσταση, αλλά ως γεγονός, ως ύπαρξη: «...όσο τούτο είναι, ιδιάζει ένα όχι-ακόμα, που το εδωνά-Είναι θα είναι -μια διαρκής εκκρεμότητα» (Heidegger 1985, 441). Για τον Heidegger, όπως ήδη αναφέραμε πρωτύτερα, η αγωνία είναι η κατεξοχήν διάθεση που αποκαλύπτει την αυθεντική ύπαρξη του Είναι-προς-θάνατον. Ο Κάστορπ βιώνοντας την αγωνιώδη συνθήκη του επικείμενου θανάτου του ξαδέλφου του Γιοάχιμ, μιλώντας στη Λουίζε Τίμσεν, θα επικρίνει τις απόψεις του Σεττεμπρίνι. Η αποδοχή του θανάτου ως πηγή ζωής δεν είναι χαρούμενη κατάφαση, αλλά ευδοκιμεί μέσω της αγωνίας. Και τι πιο πρόσφορο από την ασθένεια, την οποία ο Σεττεμπρίνι επικρίνει ως εκφυλισμό της υγείας που συνδέει με τον πολιτισμό, για να αποκαλύψει αυτή τη διάσταση:

Γνωρίζω το θάνατο...Εγώ μπορώ να σας πω πως είναι σχεδόν ένα τίποτε. Γιατί τα βάσανα που υπό ορισμένες συνθήκες προηγούνται δεν μπορεί κανείς να τα καταλογίσει στο θάνατο, είναι απολύτως ζωντανή ιστορία και μπορεί να οδηγήσει στη ζωή και την ίαση. Για τον θάνατο όμως δεν θα μπορούσε κανείς που θα επέστρεφε να σας πει κάτι άξιο λόγου, δεν τον ζει κανείς. Ερχόμαστε από το σκοτάδι και πηγαίνουμε προς το σκοτάδι, ανάμεσα υπάρχουν βιώματα, αλλά την αρχή και το τέλος, τη γέννηση και το θάνατο, δεν τα ζούμε, δεν έχουν υποκειμενικό χαρακτήρα, βρίσκονται ως γεγονότα απολύτως στο πεδίο της αντικειμενικότητας, έτσι είναι τα πράγματα.

(Mann 2017, 685)

Ωστόσο, ο Merleau-Ponty θα ασκήσει κριτική στη φιλοσοφία του χρόνου του Heidegger. Παρότι δεν παραγνωρίζει και υποτιμά τη σημασία του Είναι-προς-Θάνατον της υπαρκτικής αναλυτικής του Heidegger, θεωρεί ότι είναι παράγωγη μιας άλλης, πρωθύστερης χρονολόγησης και όχι πρωταρχική. Η αποκήρυξη της καθημερινής, αναυθεντικής στάσης, η οποία είναι ριγμένη στον χρόνο των «πολλών» είναι για τον Ponty λανθασμένη. Η αναυθεντική χρονικότητα των πολλών, είναι επίσης μια παράγωγη στάση που έρχεται να επικαθίσει πάνω στην αρχέγονη χρονικότητα που ιδιάζει στην αντίληψη. Το παρόν της αντίληψης, για τον Merleau-Ponty, δεν είναι ένα παρόν αυστηρά καθορισμένο, το οποίο αναμένει το μέλλον για να του αποκαλύψει τον πραγματικό χαρακτήρα του. Το παρόν είναι ήδη, συγκεκριμένο, αδιάφανο προς τον εαυτό του και επιτρέπει έτσι την γέννηση του παρελθόντος και του μέλλοντος εντός του: «Καμιά από τις διαστάσεις του χρόνου δεν μπορεί να συναχθεί από τις άλλες. Όμως το παρόν (υπό την ευρεία έννοια, με τους ορίζοντες του πρωταρχικού παρελθόντος και του μέλλοντος) έχει παρ' όλα αυτά ένα προνόμιο, επειδή είναι η ζώνη όπου συμπίπτουν το είναι και η συνείδηση» (Merleau-Ponty 2018, 700).

Η αντίληψη, που ριζώνει στη σωματικότητα, είναι η πηγή του χρόνου. Αυτή η αντίληψη για το χρόνο αντανακλάται στα παρακάτω λόγια του Ολιβείρα, όταν λέει ότι ο χρόνος είναι μια επινόηση, εξυπονοώντας ότι η χρονικότητα πηγάζει από τον κόσμο της αντίληψης. Αντιτείνει λοιπόν στον φίλο του τον Πέρικο ότι δεν είναι το σώμα μέσα στο χρόνο, αλλά το σώμα, η αντιληπτικότητα, είναι η χρονικότητα που γεννά το χρόνο:

«Μιλώ για το σώμα» είπε ο Πέρικο.

«Πιστεύει στο σώμα» είπε ο Ολιβείρα. «Το σώμα μέσα στο χρόνο. Πιστεύει στο χρόνο, στο πριν και το μετά. Φαίνεται πως ο καημένος δεν βρήκε ποτέ σ' ένα συρτάρι κάτι που είχε γράψει πριν από είκοσι χρόνια, δεν το ξαναδιάβασε, δεν συνειδητοποίησε πως τίποτα δεν συντηρείται αν δεν το παραγεμίσουμε με ψίχα χρόνου, αν δεν επινοήσουμε το χρόνο για να μην τρελαθούμε.

(Cortazar 2018, 549)

Είδαμε λοιπόν πως ο φαινομενολογικός χρόνος, τον οποίο αντανακλούν τα βιβλία, είτε αυτός προσιδιάζει στην εικόνα που προτείνει ο Heidegger, είτε σε αυτή που προτείνει ο Merleau-Ponty, είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένος με την υποκειμενικότητα. Ο χρόνος αυτός καθ' εαυτός, αποσπασμένος από τη συνείδηση που τον προσλαμβάνει, είναι κατεξοχήν απρόσιτος και ασύλληπτος. Αυτός είναι και ο λόγος που ασκούν κριτική στον Bergson, διότι η έννοια της διάρκειας που προτείνει, ως καθαρή χρονικότητα απαλλαγμένη από τις κατηγορίες του χώρου, αν και ριζώνει εντός της συνείδησης, έχει μια κατά κάποιον τρόπο αντικειμενικότητα¹²⁵. Και αυτό γιατί ο Bergson ταυτίζει τη συνείδηση με το χρόνο, και την ύλη με την έκταση και το χώρο, θεωρώντας ότι παρότι αυτοί οι δύο πόλοι συσχετίζονται (εξού και η δυνατότητα ενός χωροποιημένου χρόνου), υπάρχει μεταξύ τους μια διαφορά φύσης και όχι βαθμού. Η βίωση του χρόνου εντός της συνείδησης λοιπόν αποτελεί το εχέγγυο για μια καθαρή θέαση της φύσης του χρόνου, την οποία αποτυπώνει ο Bergson με την έννοια της διάρκειας. Εδώ έγκειται και η διαφορά του με τη φαινομενολογία, καθώς η σύμπτωση της συνείδησης με την πραγματικότητα του χρόνου, αντίκειται απέναντι στις εξαγγελίες της φαινομενολογικής θεωρίας για την γνωσιολογική περατότητα του υποκειμένου. Ωστόσο, όπως διαπιστώσαμε και με την ενόραση προηγουμένως, τα μυθιστορήματα σε σημεία συγκλίνουν προς τη θεωρία του Bergson, δηλαδή πως είναι δυνατή μια βίωση του χρόνου έτσι όπως είναι, η οποία τίθεται παράπλευρα στις υπόλοιπες θεωρήσεις του χρόνου που προσιδιάζουν στις θέσεις των Heidegger και Merleau-Ponty.

Ο Bergson μιλώντας για τη διάρκεια, θα διευκρινίσει ότι μπορούμε να τη συλλάβουμε με δύο διαφορετικούς τρόπους: «υπάρχουν δύο δυνατές έννοιες για τη διάρκεια, η μια αμιγής, ενώ στην άλλη παρεισφρέει κρυφίως η ιδέα του χώρου. Η αμιγής διάρκεια είναι η μορφή που παίρνει η διαδοχή των συνειδησιακών μας καταστάσεων όταν το εγώ μας ζει ανέμελα, όταν αποφεύγει να διαχωρίσει την παρούσα κατάσταση από τις πρότερες καταστάσεις» (Bergson 1998, 137-8). Ακριβώς τη διαφορά μεταξύ των δύο διαρκειών, η μια αμιγής και απροσδιόριστη, η άλλη αυστηρά καθορισμένη, επισημαίνει ο Mann:

Μεγάλες ημέρες, οι μεγαλύτερες, αντικειμενικά και σε σχέση με τον αριθμό των ωρών της ηλιοφάνειας, γιατί η αστρονομική τους διάρκεια δεν μπορούσε να επηρεάσει την αίσθηση της διάρκειας που προκαλούσαν, ούτε της καθεμίας τους ούτε σε σχέση με το ομοιόμορφο διάβα τους.

¹²⁵ Η αντικειμενικότητα που αξιώνει ο Bergson είναι διαφορετικού τύπου, ποιοτική, εντασιακή, ετερογενής και μόνο οιονεί ρευστές έννοιες, μπορούν κατά το δυνατόν να την αποδώσουν (Πρελορέντζος 2012, 197-224).

(Mann 2017, 470)

Ο χρόνος της καθαρής διάρκειας είναι αδιαίρετος. Αν κάποιος τοποθετεί τομές σε αυτόν, αυτός είναι το ορθολογικό εγώ και δεν θα πρέπει να λαμβάνουμε αυτόν τον χωροποιημένο χρόνο ως τον μοναδικό, όπως τονίζει ο ίδιος ο Mann στο *Μαγικό Βουνό*:

Ο χρόνος στην πραγματικότητα δεν έχει τομές, η αρχή ενός καινούριου μήνα ή έτους δεν αναγγέλλεται ούτε από καταιγίδες ούτε από τρομπέτες – ακόμα και στην αρχή ενός καινούριου αιώνα είμαστε εμείς, οι άνθρωποι, που ρίχνουμε κανονιές και χτυπάμε τις καμπάνες.

(Mann 2017, 291)

Η κίνηση για τον Bergson είναι αδιαίρετη και δεν ταυτίζεται με τις θέσεις-στάσεις που τοποθετούμε εντός της: «...δεν τελούμε κίνηση με ακινησίες, ούτε συγκροτούμε χρόνο με χώρο» (Bergson 1998, 157). Η κίνηση είναι πρόοδος, μετάβαση από το ένα πράγμα στο άλλο και, επομένως μη εκτατή διαδικασία. Σε ένα άλλο σημείο του *Μαγικού Βουνού*, όπου ο αφηγητής διακόπτει την αφήγηση της πλοκής για να παραδοθεί σε συλλογισμούς και στοχασμούς, ο Mann θα αναφερθεί στην κίνηση και τι αυτή δεν είναι:

Προχωρούμε, προχωρούμε -πόσο ακόμα; Πόσο μακριά; Άγνωστο. Τίποτε δεν αλλάζει στο βήμα μας, εκεί όπως και εδώ, προηγουμένως όπως τώρα και όπως ύστερα. Ο χρόνος πνίγεται στην απεριόριστη μονοτονία του χώρου, η κίνηση από το ένα σημείο στο άλλο δεν είναι πια κίνηση όντα κυριαρχεί μονότονα, και όπου η κίνηση δεν είναι πια κίνηση...εκεί δεν υπάρχει χρόνος.

(Mann 2017, 699)

Η πραγματική διάρκεια λοιπόν, ο καθαρός χρόνος, είναι μια αδιαίρετη κίνηση η οποία, όντας μη προσδιορίσιμη, εκφράζεται ως καθαρή ετερογένεια, διότι εντός της οι ψυχικές καταστάσεις δεν διακρίνονται οι μια από την άλλη, αλλά αλληλοδιεισδύουν και είναι αλληλέγγυες μεταξύ τους. Όπως θα τονίσει ο Bergson: «Μια τέτοια παράσταση για τη διάρκεια θα είχε ένα ον ταυτόσημο και συνάμα μεταβαλλόμενο, που δεν θα είχε καμιά ιδέα για το χώρο» (Bergson 1998, 139). Έτσι, ο Mann συνεχίζει να διερωτάται:

Τι είναι ο χρόνος; Ένα μυστήριο- ανυπόστατος και παντοδύναμος. Προυπόθεση του κόσμου των φαινομένων, κίνηση, συνδεδεμένη και αναμειγμένη με την ύπαρξη των σωμάτων στον χώρο και στην κίνησή τους. Αν όμως δεν υπήρχε κίνηση, θα υπήρχε χρόνος; Θα υπήρχε κίνηση αν δεν υπήρχε χρόνος;...Είναι ο χρόνος συνάρτηση του χώρου; Ή το αντίθετο; Ή μήπως είναι ταυτόσημα;...Ο χρόνος είναι δραστήριος, έχει υφή λόγου, φέρνει κάτι...Αλλαγή! Τώρα δεν είναι τότε, εδώ δεν είναι εκεί, γιατί ανάμεσά τους υπάρχει κίνηση. Επειδή όμως η κίνηση με την οποία μετράμε τον

χρόνο είναι κυκλική, κλειστή αφ' εαυτής, πρόκειται για αλλαγή και κίνηση που θα μπορούσε κανείς να τις χαρακτηρίσει εξίσου ως γαλήνη και ακινησία, γιατί το τότε επαναλαμβάνεται διαρκώς στο τώρα, το εκεί στο εδώ.

(Mann 2017, 442)

Οντάς σε μεγάλο βαθμό δέσμιοι του ορθού λόγου και της χωροποιημένης λογικής που τον χαρακτηρίζει, είναι δύσκολο να επανεισαχθούμε στο χώρο της διάρκειας. Τουλάχιστον είναι δύσκολο για κάποιους, διότι άλλοι έχουν τη δυνατότητα να διαμένουν σε αυτό καθαρό χρονικό γίνεσθαι συχνότερα. Αυτό παρατηρεί ο Ολιβέιρα σχετικά με τη Μάγα, στο *Κουτσό*: «Μακάρια που μπορούσε να πιστεύει χωρίς να βλέπει, που ήταν ένα με τη διάρκεια, το συνεχές τη ζωής» (Cortazar 2018, 38).

Οι αντιλήψεις περί χρόνου που παραθέσαμε παραπάνω, αν και διαφορετικές μεταξύ τους, προϋποθέτουν και οι τρεις μια συμπερίληψη της χρονικής διάστασης στον ορισμό του υποκειμένου. Ήδη κάναμε μια νύξη σε αυτό το ζήτημα όταν μιλήσαμε προηγουμένως για τον Heidegger. Αυτή η αναφορά προλειαίνει το έδαφος για να περάσουμε στις θέσεις του Ricoeur περί ενός αφηγηματικού εαυτού. Αν και τα κοινά σημεία μεταξύ Dasein και αφηγηματικότητας είναι πολλά, θα δούμε στα δύο επόμενα κεφάλαια το πως οι θεωρήσεις του Ricoeur βρίσκεται εγγύτερα στις θέσεις του Merleau-Ponty παρά σε αυτές τους Heidegger και πως συνδυαστικά η σκέψη των δύο ανταποκρίνεται επιτυχέστερα στη διάγνωση του στοχασμού που παρουσιάζουν τα μυθιστορήματα.

Ο Αφηγηματικός εαυτός

Είδαμε λοιπόν, ιδιαίτερα στο προηγούμενο κεφάλαιο, ότι ο εαυτός, όπως αντανακλάται στα κείμενα δεν μπορεί να νοηθεί ως υπόσταση, ως ένα άχρονο ή αιώνιο υποκείμενο το οποίο ήδη εξαρχής έχει μια καθορισμένη σύσταση που είναι απαράλλαχτη και μόνιμη. Αντιθέτως, αν κάποια έννοια υποκειμενικότητας όντως μπορεί να αρθρωθεί, η οποία θα αντίκειται στην παραδοσιακή σύλληψη για την υποκειμενικότητα, αυτό μπορεί να γίνει μόνο αν συλλάβουμε το υποκείμενο εντός του χρόνου, ως γεγονική ύπαρξη και όχι ως ουσία. Σε αυτή την κατεύθυνση κινείται όλη η φαινομενολογία από τον Heidegger και έπειτα.

Σε αυτό το σημείο είναι που θα ανατρέψουμε στο έργο του Γάλλου φιλοσόφου Paul Ricoeur και πιο συγκεκριμένα στο έργο του *Ο Ίδιος ο Εαυτός ως Άλλος*, στο οποίο αναπτύσσει την δική του ιδιαίτερη θέση γύρω από το ζήτημα του υποκειμένου. Ο Ricoeur, παρότι εκπρόσωπος της Φαινομενολογίας και της φιλοσοφικής Ερμηνευτικής, στη συγκεκριμένη μελέτη (όπως κάνει και σε προηγούμενές του) θα ανοιχτεί και προς άλλες παραδόσεις, οι οποίες με μια πρώτη ματιά, δείχνουν να είναι σε επίπεδο μεθοδολογίας ασυμβίβαστες με τη φαινομενολογική σκέψη. Προστρέχοντας στην αναλυτική φιλοσοφία, στη γλωσσολογία, στην ηθική και πολιτική φιλοσοφία, θα επιχειρήσει να ενσωματώσει άλλες οπτικές για την υποκειμενικότητα στο φιλόδοξο εγχείρημά του, όχι για να υπονομεύσει τις πρότερες φαινομενολογικές καταβολές του, αλλά για να διερευνήσει τη δυνατότητα παράδοξων συνθέσεων μεταξύ ετερόκλητων επιστημονικών πεδίων. Η συμπάραθεση αυτών των ετερογενών οπτικών γύρω από το ζήτημα του υποκειμένου, οδηγεί σε μια ιδιότυπη διαλεκτική, όπου η κάθε θέση επισημαίνοντας τις αδυναμίες της άλλης, οδηγεί τελικά σε μια θεωρία περί υποκειμενικότητας η οποία δεν είναι μονοσήμαντη και ομοιόμορφη, αντιθέτως ερείδεται από διαφορετικά πεδία.

Προφανώς στόχος εδώ δεν είναι μια εις βάθος ανάλυση του συνόλου των θέσεων του Ricoeur στο συγκεκριμένο βιβλίο, αλλά η χρησιμοποίηση ορισμένων από αυτών ως οδηγητικό μίτο για την διερεύνηση των αναπαραστάσεων του υποκειμένου στα πέντε μυθιστορήματα. Θα συνεχίσουμε να κινούμαστε όπως έχουμε κινηθεί μέχρι στιγμής, επιχειρώντας, κατά το δυνατόν, να μην ανάγουμε το νόημα και τις ιδέες των μυθιστορημάτων, σε μια υπερβατική ανάγνωση, απολύτως συμβατή με κάποιο φιλοσοφικό σύστημα, εν προκειμένω του Ricoeur. Αντιθέτως, θα ακολουθήσουμε την αντίθετη οδό, αναζητώντας τα χωρία εντός των μυθιστορημάτων που

δείχνουν να είναι συμβατά με τις θεωρήσεις του Ricoeur, και τα οποία ενδεχομένως μπορούν να κατανοηθούν επιτυχέστερα με τη βοήθεια αυτών.

Σε ό,τι αφορά τον Ricoeur, θα εστιάσουμε στα σημεία της ανάλυσης του, τα οποία συγγενεύουν περισσότερο, με τη διαδρομή που έχουμε ήδη ακολουθήσει. Πιο συγκεκριμένα, θα αναφερθούμε κυρίως στις θέσεις του που αφορούνται από τη φαινομενολογία, οι οποίες, ούτως ή άλλως, λόγω της κλίσης του Ricoeur, είναι οι δεσπόζουσες στο συγκεκριμένο έργο του ή, τουλάχιστον, είναι το καταληκτικό βήμα που δίνει το τελικό στίγμα στην πορεία της επιχειρηματολογίας του.

Αναφορικά με το ερώτημα γιατί Ricoeur μαζί με Merleau-Ponty, έχουμε την αίσθηση ότι οι συγγένειες που μπορεί να εντοπίσει κανείς μεταξύ των εγχειρημάτων τους είναι παραπάνω από εμφανείς¹²⁶. Ίσως αυτό το αποδεικνύει έτι περαιτέρω το γεγονός ότι οι ονοματικές αναφορές του Ricoeur στον Merleau-Ponty είναι μετρημένες (ενώ στους Husserl και Heidegger αρκετά συχνότερες), παρότι η επενέργεια της σκέψης του Ponty στο στοχασμό του Ricoeur είναι παραπάνω από εμφανής. Ο Ricoeur δανείζεται από το έργο του Merleau-Ponty τις θέσεις του για τη σωματικότητα, τη συνθήκη της ομιλίας, τη διυποκειμενικότητα και το ζήτημα του άλλου, εμπλουτίζοντάς τες (κυρίως την ομιλία και το ζήτημα του άλλου) και δουλεύοντας τες περαιτέρω σε κατευθύνσεις των οποίων το έργο του Merleau-Ponty, άγγιξε ανεπαίσθητα αλλά δεν ανέπτυξε συστηματικά. Υπάρχει λοιπόν αλληλοπεριχώρηση και συμπληρωματικότητα μεταξύ των δύο σκέψεων και για αυτό προστρέχουμε και στις δύο μαζί, διότι έτσι μπορούν επιτυχέστερα να φωτίσουν τα κείμενα.

Ένα άλλος λόγος που προστρέχουμε στο Ricoeur είναι χρονικός και ιστορικός και εφάπτεται με όσα είπαμε στα δύο προηγούμενα κεφάλαια (το ζήτημα του Μοντέρνου και του Μεταμοντέρνου και το πως αυτό συνδέεται με το ζήτημα του υποκειμένου). Η θεώρηση του Ricoeur περί υποκειμένου, υπολαμβάνει όλη την παράδοση της «αντι-υποκειμενικής» στροφής στη θεωρία από

¹²⁶ Ο Mark Muldoon κατηγορεί το Merleau-Ponty για μια υποστασιοποίηση του αντιληπτικού παρόντος, το οποίο στη συγκεκριμένη του διάσταση ανθίσταται σε κάθε ερμηνεία. Θεωρεί ότι η χρονική-γλωσσική διάσταση του αφηγηματικού εαυτού επιλύει επιτυχέστερα την εκπλήρωση του νοήματος. Ωστόσο και οι δύο στοχαστές προκρίνουν έναν διαρκώς ημιτελή και ουδέποτε συγκροτημένο εαυτό. Μάλιστα σε ορισμένα σημεία στη *Φαινομενολογία της Αντίληψης*, όπως το παρακάτω, ο Merleau-Ponty δείχνει να προοικονομεί την αφηγηματική διάσταση που προκρίνει ο Ricoeur: «Η υπερβατικότητα του χρόνου θεμελιώνει και ταυτόχρονα υπονομεύει την ορθολογικότητα της ιστορίας μου: τη θεμελιώνει, εφόσον μου ανοίγει ένα απολύτως νέο μέλλον, όπου θα μπορέσω να στοχαστώ σχετικά με τα αδιαφανή σημεία του παρόντος μου, και την υπονομεύει, εφόσον, από αυτό το μέλλον, δεν θα μπορέσω ποτέ να συλλάβω το παρόν το οποίο βιώνω με αποδεικτική βεβαιότητα, και έτσι το βίωμα δεν είναι ποτέ κατανοητό, αυτό που κατανοώ δεν συμπίπτει ποτέ επακριβώς με τη ζωή μου και τελικά ποτέ δεν γίνομαι ένα με μένα τον ίδιο» (Muldoon 2006, σελ. 582).

τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και έπειτα, από την οποία σπεύδει να διαφοροποιηθεί, κάτι που για τον Merleau-Ponty, ήταν για λόγους χρονικούς, αδύνατο. Αυτό δε σημαίνει ότι η σκέψη του Merleau-Ponty είναι παρωχημένη, αντιθέτως ο Ricoeur, την επανα-συγκειμενοποιεί, την θέτει σε ένα άλλο ιστορικό πλαίσιο και αναδεικνύει την επικαιρότητά της. Για αυτό το λόγο, ταυτόχρονα με τη μυθιστορηματική ιχνηλάτηση της σκέψης του Ricoeur, δε θα εγκαταλείψουμε την αναφορά στον Merleau-Ponty, ο οποίος σε πολλά σημεία έχει παραπλήσιες τοποθετήσεις.

Στόχος του Ricoeur είναι να διασώσει μια μορφή υποκειμενικότητας από τις επιθέσεις που αυτή δέχθηκε κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα από πολλές κατευθύνσεις, δίχως όμως να οδηγηθεί στην παλινόρθωση των πρότερων αντιλήψεων της υποκειμενικότητας ως υπόστασης, η οποία καταγγέλθηκε και αναδείχθηκε ως παρωχημένη και προβληματική. Έτσι λοιπόν φιλοδοξεί να αντιταχθεί ταυτόχρονα «στην προερχόμενη από το καρτεσιανό Cogito φιλοδοξία αυτοθεμελιωτικής βεβαιότητας και συνάμα στην ταπείνωση του αναχθέντος στην ψευδαίσθηση Cogito, έπειτα από τη νιτσεϊκή κριτική» (Ricoeur 2008, 389). Προφανώς εδώ ο Ricoeur δεν αναφέρεται στον Nietzsche μεμονωμένα, αλλά ως έμβλημα μεγάλου μέρους της μεταπολεμικής φιλοσοφίας (και όχι μόνο, καθώς ο Heidegger βρίσκεται ήδη σε αυτή την κατεύθυνση) που εντοπίζει στην έννοια του υποκειμένου (και δικαίως διότι η έναρξη της Νεωτερικότητας συνταυτίζεται με την γέννηση της σκέψης περί υποκειμένου) την πηγή όλων των προβλημάτων, είτε στο πεδίο της μεταφυσικής, είτε σε αυτά της ηθικής και της πολιτικής. Ο Ricoeur βέβαια αναγνωρίζει ότι αυτή η αντι-υποκειμενική στροφή, δεν αφορά απαραίτητως μια συλλήβδην απόρριψη του υποκειμένου, αλλά μονάχα την κυρίαρχη θεώρηση αυτού, την οποία υποκαθιστά με μια πολλαπλότητα ενικών υποκειμενοποιήσεων οι οποίες όμως δεν μπορούν να αναχθούν σε μια ολότητα. Ωστόσο διαβλέπει και έναν εγκυμονούντα κίνδυνο, καθώς, όπως λέει: «το άντι-Cogito του Nietzsche δεν είναι το ανάστροφο του καρτεσιανού Cogito αλλά η καταστροφή του ίδιου του ερωτήματος στο οποίο το Cogito θεωρείτο ότι θα κόμιζε μια απόλυτη απάντηση» (Ricoeur 2008, 29). Προφανώς η έκλειψη του εαυτού, συνεπιφέρει ενδεχομένως μια άρνηση της ελευθερίας και της αυτενέργειας η οποία εγείρει ζητήματα επιστημολογικής, πολιτικής, ηθικής και διακαυκής φύσεως τα οποία για τον Ricoeur δεν γίνεται, με συνέπεια, να παραγνωριστούν.

Θα δούμε παρακάτω το πως όλη αυτή η πρόθεση του Ricoeur να διασώσει την υποκειμενικότητα, την οποία ήδη σε ένα βαθμό έχει σχεδιάσει ο Merleau-Ponty, παρουσιάζεται και μάλιστα προοικονομείται από τα πέντε μυθιστορήματα. Όχι όμως με τον ίδιο ακριβώς τρόπο και σε αυτό

συνίσταται η χρησιμότητα της μυθοπλασίας, όπως ο ίδιος ο Ricoeur αναγνωρίζει, η οποία διαδραματίζει σημαίνοντα ρόλο στις θεωρήσεις του για την «αφηγηματική ταυτότητα». Το κάθε μυθιστόρημα δείχνει να φωτίζει και να υπερτονίζει ορισμένες πτυχές της σκέψης του Ricoeur σε βάρος άλλων, αλλά όλα, κατά τη γνώμη μας, μένουν πιστά στο κυρίαρχο πνεύμα των αναλύσεων του, το οποίο αποτυπώνει εξαιρετικά αποτελεσματικά ο ίδιος ο τίτλος του βιβλίου, *Ο Ίδιος ο Εαυτός ως Άλλος*. Απλώς ορισμένα από τα μυθιστορήματα εξαιρούν περισσότερο το *Ίδιο*, άλλα το *Έτερον*, όμως όλα φωτίζουν αυτή την περιοχή του «μεταξύ», η οποία όμως στη λογοτεχνική της αποτύπωση εμφανίζεται κινούμενη και όχι σταθερή. Δηλαδή το μεταξύ δεν είναι ακριβώς ένας ενδιάμεσος τόπος, αλλά περισσότερο μια αποφυγή ριζώματος είτε στον πόλο του Ίδιου, είτε στον πόλο του Άλλου.

Ο ίδιος ο Ricoeur, ισχυρίζεται ότι η λογοτεχνία αποτελεί έναν τόπο αντανάκλασης αυτών των αλλαγών, σχετικών με την εικόνα της υποκειμενικότητας, που επιτελούνται εξωλογοτεχνικά, απηχώντας ουσιαστικά το διάλογο μεταξύ Μοντέρνου και Μεταμοντέρνου, στον οποίο αναφερθήκαμε στο 2^ο κεφάλαιο. Ισχυρίζεται λοιπόν ότι εκκινώντας από το λογοτεχνικό Ρεαλισμό, περνώντας μέσω του Ντοστογιέφσκι στο Μοντερνισμό και φτάνοντας στο σήμερα (Μεταμοντερνισμός;) ολοένα εντείνεται μια αποσύνδεση των χαρακτήρων (και της συγγραφικής φωνής) από την πλοκή, το οποίο επιφέρει έναν θρυμματισμό έως αφανισμό της ταυτότητας (Ricoeur 2008, 199-200).

Ωστόσο, η πορεία αυτή που περιγράψαμε, σύμφωνα με το Ricoeur δεν είναι ευθύγραμμη, ούτε μονοσήμαντη. Η πρωταρχική επισήμανσή του, η οποία εν συνεχεία του επιτρέπει να αναπτύξει το συλλογισμό του, είναι ότι θα πρέπει να φανούμε δύσπιστοι απέναντι σε κάθε ουσιοκρατική και μονοσήμαντη εννοιολόγηση των εκάστοτε κατηγοριών. Θα πρέπει αντιθέτως να ενστερνιστούμε μια πολυσημία του Είναι (Ricoeur 2008, 37), που σημαίνει ότι θα πρέπει να βλέπουμε τις κατηγορίες ως μετά-κατηγορίες, δηλαδή ως ανοιχτούς σχηματισμούς οι οποίοι εμπεριέχουν διαφορετικές διαλεκτικές εμφάνισης και απόκρυψης. Αυτό αφορά τόσο τις κεντρικές φιλοσοφικές έννοιες του Ίδιου και του Ετέρου, αλλά και το Μοντερνισμό και τον Μεταμοντερνισμό¹²⁷. Ο Μοντερνισμός και ο Μεταμοντερνισμός λοιπόν, σύμφωνα με τη σκέψη του Ricoeur (αν και δεν το εκφέρει ρητά) δεν προϋποθέτουν μια μονοσήμαντη εξεικόνιση του υποκειμένου. Εδώ έγκειται -το αναφέρουμε ξανά με άλλα λόγια- η στόχευση της ανάλυσης που ακολουθεί, στο ότι τα πέντε

¹²⁷ Όπως ήδη είπαμε τα δύο ζεύγη μεταξύ τους έχουν ένα ορισμένο βαθμό συστοιχίας.

μυθιστορήματα εμφανίζουν την ίδια διαλεκτική εμφάνιση απόκρυψης που προσιδιάζει στο εγχείρημα του Ricoeur για μια αναμορφωμένη υποκειμενικότητα που ανοίγεται στον άλλο.

Οφείλουμε, κατά τον Ricoeur να μην αντιμετωπίζουμε τόσο την υποκειμενικότητα όσο και την ετερότητα ουσιοκρατικά. Πρέπει λοιπόν να διακρίνουμε την «αμφισημαντότητα» αυτών των εννοιών. Με τα λόγια του: «η αμφισημαντότητα του όρου *ταυτοτικός* θα βρίσκεται στην καρδιά των στοχασμών μας περί της προσωπικής ταυτότητας και της αφηγηματικής ταυτότητας, σε σχέση με ένα μείζον γνώρισμα του εαυτού, ήτοι τη χρονικότητά του» (Ricoeur 2008, 15). Αυτή η αμφισημαντότητα αποκαλύπτει δύο σημασίες του ταυτού, οι οποίες επικαλύπτουν η μια την άλλη. Από τη μια έχουμε την «ταυτότητα-*idem*», η οποία αφορά μια μονιμότητα στο χρόνο, και από την άλλη τη «ταυτότητα-*ipse*» η οποία εκφράζει τη γεγονικότητα του εαυτού. Το ότι οι δύο, παρότι διαφορετικές, είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένες μεταξύ τους, αποκαλύπτεται εξόχως από τα ίδια τα μυθιστορήματα. Όπως έχει ήδη διαφανεί στην ανάλυσή μας, οι χαρακτήρες παρότι κλίνουν προς τη γεγονικότητα, αδυνατούν να αποδεσμευτούν πλήρως από το φαντασιακό μιας ταυτότητας άχρονης και υποστασιοποιημένης. Αυτή την αγκύρωση στη μονιμότητα και το φόβο για την αλλαγή εκφράζει ο Βίτολντ στην *Πορνογραφία*:

Μόνο ένα πράγμα με απασχολεί τώρα: μη μου συμβεί τίποτα, αυτό, όλα τ' άλλα δεν υπάρχουν πια για μένα. Κι έχω δίκιο, κύριε, έχω δίκιο! Όποιος φοβάται μην πάθει τίποτα ο εαυτός του, έχει πάντα δίκιο!

(Gombrowicz 2007, 219)

Ο Ολιβέρα στο *Κουτσό* από την άλλη, καταγγέλλει αυτή την συνθήκη της μονιμότητας, από την οποία παρόλα αυτά, αδυνατεί να αποδεσμευθεί ποτέ πλήρως: «Πόσο κουραστικό να'σαι πάντα ο ίδιος. Ασύγγνωστο» (Cortazar 2018, 261).

Η ταυτότητα-*ipse* ωστόσο, την οποία ο Ricoeur ονομάζει επίσης ως «εαυτό» σε αντιδιαστολή με το υποκείμενο, δεν μπορεί να νοηθεί ως ένα έσχατο, σταθερό θεμέλιο. Όπως, τονίζει ο Ricoeur, οφείλουμε να αντιληφθούμε την απόκλιση «που χωρίζει την ερμηνευτική του εαυτού από τις φιλοσοφίες του Cogito. Το να λέμε *Εαυτός* δεν είναι να λέμε *Εγώ*. Το εγώ τίθεται -ή καθαιρείται» (Ricoeur 2008, 34). Αν λοιπόν ο εαυτός, δεν προϋποτίθεται όπως το εγώ, όντας εντός του χρόνου, το ζήτημα είναι κατά κάποιον τρόπο να διατηρηθεί μέσα στο χρόνο, αλλά η διατήρηση αναπόδραστα εμπερικλείει και μια διαρκή απειλή του να χαθεί αυτή η αίσθηση της αυτοκυριότητας.

Βλέπουμε αυτή την αντιδιαστολή μεταξύ «εγώ» και «εαυτού» στη διαφορά με την οποία χρησιμοποιείται η λέξη εαυτός στο πάνω παράθεμα της *Πορνογραφίας* και στο παρακάτω παράθεμα στον *Κόσμο*. Ενώ προηγουμένως ο εαυτός λαμβάνεται ως ήδη συγκροτημένος, εδώ τίθεται ως ένας στόχος προς ολοκλήρωση, ευκαταίος προφανώς αλλά ενδεχομένως αμφίβολος ως προς την πραγμάτωσή του:

Για λίγο σταμάτησα το περπάτημα, για να καθίσω μια στιγμή και να σκεφτώ πως ο καθένας στο κάτω κάτω θέλει να είναι ο εαυτός του, που σημαίνει ότι κι εγώ ο εαυτός μου θέλω να είμαι...εύκολο βέβαια να λες «θέλω να γίνω και πάλι καλά», κι εντούτοις αυτό ακούγεται παράξενο, σαν δηλαδή να λες «δεν θέλω να είμαι αυτός που είμαι».

(Gombrowicz 2012, 274)

Η επιθυμία διατήρησης του εαυτού, επομένως συνοδεύεται απαρέγκλιτα από μια απειλή απώλειας αυτού στην πορεία της αναζήτησης, διότι η εισαγωγή στη ροή του χρόνου αίρει την ασφάλεια της μονιμότητας. Εγκυμονεί λοιπόν ενδεχομένως και ο κίνδυνος για μια αναυθεντική ύπαρξη όταν αντικρύζει την άβυσσο του μηδενός, που δε θα αναλαμβάνει τον εαυτό της όπως διατείνεται ο Heidegger, αλλά θα τρομάζει μπροστά στο γεγονός ότι η γεγονικότητα εγκυμονεί τον κίνδυνο της αποστέρησης αυτού, όπως βλέπουμε στα λόγια του Χοσε Λεντοϊρο στους *Άγριους Ντετέκτιβ*: «Φαινομενικά η ζωή μου κυλούσε στα ίδια επίπεδα μετριότητας που κυλούσε πάντα, εγώ όμως ήξερα πως βάδιζα στην επικράτεια της καταστροφής...Εγώ το μόνο που προσπαθούσα ήταν να πεθάνω όντας ο εαυτός μου, όχι ένα αυτί στο χείλος της αβύσσου» (Bolano 2007, 520).

Η αναζήτηση της ταυτότητας είναι πολλές φορές (αν όχι πάντα) ένα παιχνίδι δίχως τέλος. Όπως λέει ο Ricoeur «σε πλείστε αφηγήσεις, ο εαυτός ψάχνει την ταυτότητά του στην κλίμακα μιας ολόκληρης ζωής (Ricoeur 2008, 157). Κάτι τέτοιο βλέπουμε και στον Οράσιο όταν συνειδητοποιεί ότι ενδεχομένως η αναζήτηση του να μην έχει κάποια απόληξη: «Και τότε συνειδητοποίησα πως η αναζήτησή ήταν το έμβλημά μου, το έμβλημα αυτών που βγαίνουν τις νύχτες χωρίς συγκεκριμένο σκοπό, φονιάδες των πυξίδων» (Cortazar 2018, 23).

Το εξέχον πεδίο στο οποίο εντοπίζεται το «ταυτόν» του εγώ (*idem*) για τον Ricoeur είναι ο *χαρακτήρας*. Μέσω αυτού έχει κανείς την αίσθηση της μονιμότητας μέσα στο χρόνο. Ωστόσο αυτή η μονιμότητα δεν είναι απρόσβλητη από την επιρροή της ταυτότητας-*ipse*. Παρότι στον χαρακτήρα, το *ipse* επικαλύπτεται από το *idem*, δεν παύει να είναι υπαρκτό και να ασκεί την επίδρασή του. Ο χαρακτήρας είναι η ιζηματοποίηση επίκτητων συνηθειών που σωρεύονται με το πέρασμα του χρόνου. Αυτό σημαίνει ότι εντός του χρόνου, πάντοτε κάτι άλλο εισδύει στη σύνθεση

του ίδιου, μεταλλάσσοντας την ελαφρά και ανεπαίσθητα: «Το αναγνωρίζω εαυτόν-μέσα συμβάλλει στο αναγνωρίζω εαυτόν-από» (Ricoeur 2008, 165). Αυτό καθίσταται σαφές λίγο πολύ στην πλοκή όλων των μυθιστορημάτων. Οι χαρακτήρες έχουν μια προσωπικότητα που τους προσδίδει μια συνεκτική ταυτότητα αλλά αυτή είναι κάπως ανολοκλήρωτη, όντας διάτρητη και ευπρόσβλητη στην εισδοχή συμβάντων, τα οποία εμπλουτίζοντας το περιεχόμενο του χαρακτήρα των πρωταγωνιστών, το μεταλλάσσουν ισχνά αλλά σωρευτικά κατά τη διάρκεια της πλοκής. Ο Βίτολντ στον *Κόσμο* κατά τη διάρκεια των αναζητήσεών του διαρκώς εμπλουτίζει την προσωπικότητα του. Το ότι βιώνει αυτή τη χρονική ιζηματογένεση που αποκρυσταλλώνεται στις επίκτητες έξεις του χαρακτήρα του, τον ωθεί προς μια απέχθεια προς αυτή την αγκύρωση στο ταυτόν, η οποία παρεμποδίζει το διαρκές άνοιγμα του χαρακτήρα σε νέες, απροσδόκητες εμπειρίες:

...κοίταξα...αυτή την...την...πως να την πει κανείς; Επιστροφή στο μέσα του εαυτού, στην ιδιωτική, δική σου φρίκη, στη δική σου βρωμιά, στα δικά σου μόνο αίσχη, α, το κλείσιμο, ο αποκλεισμός στον εαυτό, να'σαι καταδικασμένος στο δικό σου, αχ, ο εγωισμός.

(Gombrowicz 2012, 189)

Ωστόσο υπάρχει και ένας ανάστροφος κίνδυνος τον οποίο ο Ricoeur επισημαίνει. Αν μετακυλήσουμε και μεταστρέψουμε το ενδιαφέρον από τη έννοια του θεμελίου και της υπόστασης στη γεγονότητα, ενδέχεται να χάσουμε την έννοια της κυριότητας και της ιδιοποίησης εξολοκλήρου. Αν το οποιοδήποτε νοητικό ενέργημα ή η οποιαδήποτε φυσική πράξη θεωρηθούν ξέχωρα από ένα υποκείμενο, το οποίο τις ιδιοποιείται, τότε διενεργείται «η αποσύνδεση ανάμεσα στο *τι*; και στο *ποιος*; με τη βοήθεια της οποίας η προβληματική της πράξης μεταπηδά στην πλευρά μιας οντολογίας του ανώνυμου συμβάντος» (Ricoeur 2008, 89). Με αυτόν τον τρόπο η διαφορά μεταξύ του «συμβαίνει» και του «κάνω να συμβεί» οδηγεί στην «υποκατάσταση της περιοχικής οντολογίας του προσώπου από τη γενική οντολογία του συμβάντος» (Ricoeur 2008, 96-97). Μια τέτοια σύλληψη οδηγεί στην πλήρη εξαφάνιση της έννοιας του υποκειμένου ως δυνάμενο να ενεργήσει, τη θέση του οποίου παίρνει μια ακολουθία από ανώνυμα συμβάντα, η συσσώρευση των οποίων οδηγεί στην ψευδαίσθηση της ύπαρξης ενός εαυτού. Κατά διαστήματα τα μυθιστορήματα παρουσιάζουν μια τέτοια εικόνα, όπου η γεγονότητα υπερτερεί έναντι της εμπρόθετης πράξης. Όπως λέει χαρακτηριστικά ο Χουάν Μαδέρο στους *Άγριους Ντετέκτιβ*: «Για πολλή ώρα έπαψα να υπάρχω» (Bolano 2007, 108) ή ο Βίτολντ στον *Κόσμο*: «Αυτό συνέβαινε σε

εμένα, όχι από εμένα, δεν ήταν δική μου πράξη» (Gombrowicz 2012, 233) ή στον παρακάτω διάλογο μεταξύ Μάγας και Ολιβείρα στο Κουτσό:

«Τελικά, για να δούμε: η ζωή σου, για σένα, είναι μια ενότητα;»

«Όχι, δε νομίζω. Κομμάτια είναι, πράγματα που μου συνέβησαν».

(Cortazar 2018, 106)

Για τον Ricoeur στο συμβάν ιδιάζει αυτή η ανώνυμη, απρόσωπη συνθήκη η οποία θραύει την οποιαδήποτε δυνατότητα ιδιοποίησης της πράξης. Απέναντι στην ανωνυμία του συμβάντος αντιπαραθέτει την έννοια της *κατάστασης* «η οποία, καθώς φαίνεται, πρέπει να είναι κατάσταση κάποιας οντότητας» (Ricoeur 2008, 177). Στόχος τη ερμηνευτικής του εαυτού που προτείνει ο Ricoeur ,είναι η επανεγγραφή ή *προσγραφή* όπως την ονομάζει: «Η προσγραφή συνίσταται ακριβώς στην εκ μέρους του δρώντος επανιδιοποίηση της δικής του διαβούλευσης: το να λαμβάνω μια απόφαση σημαίνει να κόβω τη συζήτηση, κάνοντας δική μου μια από τις υπό θεώρηση επιλογές» (Ricoeur 2008, 132). Ωστόσο, ο Ricoeur σπεύδει αμέσως να συμπληρώσει ότι αυτή η ιδιοποίηση της πράξης είναι παράδοξη και φύσει ελλειμματική διότι «η αναζήτηση των κινήτρων μιας πράξης είναι μια έρευνα *δίχως τέλος* καθώς η αλυσίδα των μέσω κινήτρων αιτιολογήσεων χάνεται στην ομίχλη ανεξιχνίαστων εσωτερικών επιρροών» (Ricoeur 2008, 132). Κατά τον Ricoeur, αυτή η υφιστάμενη παραδοξότητα ή αντινομία μεταξύ της ιδιοποίησης της πράξης και της αναζήτησης των κινήτρων που οδήγησαν σε αυτήν, δεν είναι προβληματική. Αντίθετα, είναι παραγωγική, διότι παρατηρεί ότι καλώς ή κακώς, έτσι δείχνουν να προχωράνε τα πράγματα.

Έτσι, ο Ολιβείρα αντιλαμβάνεται πως κάθε δράση, κάθε πράξη, ως πραγμάτωση κάποιας δυνατότητας, αφήνει άλλες απραγματοποίητες στη σκιά της δυναμικότητας και μαζί με αυτές επισκιάζει και τα ίδια τα κίνητρα της πράξης:

Ναι, αλλά πίσω από κάθε δράση υπάρχει μια δυσανασχέτηση...σε κάθε δράση υπάρχει η παραδοχή μιας παράλειψης, η παραδοχή ότι κάτι δεν έχει γίνει ακόμα αλλά μπορεί να γίνει, η σιωπηλή δυσανασχέτηση για την αδιάλειπτη προφάνεια της έλλειψης, της περιστολής και της ολιγότητας του παρόντος.

(Cortazar 2018, 34)

Δεν είναι όμως μόνο τα κίνητρα δύσκολο να αναδειχθούν. Κάθε ανάληψη δράσης έχει αθέλητες συνέπειες, οδηγεί σε ένα αποτέλεσμα που αποσπάται από τον έλεγχο μας και εισάγεται στην τάξη του κόσμου: «...τα αποτελέσματα μιας πράξης αποσπώνται τρόπον τινά από τον δρώντα... Είναι

οι νόμοι της φύσης εκείνοι που επωμίζονται τη συνέχεια των πρωτοβουλιών μας. Έτσι, η πράξη έχει αθέλητα αποτελέσματα που μπορούμε να τα αποκαλέσουμε μη ηθελημένα, ακόμα και διεστραμμένα» (Ricoeur 2008, 146). Ειδικά τα δύο μυθιστορήματα του Gombrowicz, μπορούμε να τα διαβάσουμε κατά αυτό τον τρόπο. Οι πρωταγωνιστές διαρκώς έρχονται αντιμέτωποι με τις αθέλητες συνέπειες των πράξεων τους, τις οποίες καλούνται να ερμηνεύσουν εκ νέου, με ένα νέο ενέργημα, το οποίο με τη σειρά του οδηγεί στην πρόκληση ενός νέου αθέλητου αποτελέσματος. Όχι όμως μόνο των πράξεων αλλά και των σκέψεων. Μια σκέψη μπορεί με το που εκδηλωθεί αυτοβούλως να μετατραπεί σε ένα συμβάν που επιβάλλεται σε εμάς, όπως συμβαίνει στο Βίτολντ στην *Πορνογραφία*:

Είπα στον εαυτό μου το καλύτερο που έχεις να κάνεις είναι να μην το σκέφτεσαι. Δεν πρόφτασα όμως να το πω και τσακ, το πράγμα ήταν τελειωμένο, δεν γινόταν πια τίποτα, δεν μπορούσα πια να διώξω αυτή τη σκέψη απ' το μυαλό μου, είχε ριζώσει μέσα μου, τώρα μόνον αυτό το πράγμα σκέφτομαι...

(Gombrowicz 2007, 219)

Αλλά εντοπίζουμε αυτό το αθέλητο και αλλού. Στα λόγια του Σεττεμπρίνι παραδείγματος χάριν στο *Μαγικό Βουνό*, όπου παραδέχεται ότι αδυνατεί να ελέγξει εντελώς τις σκέψεις, του αφότου έχουν εκδηλωθεί και εκφερθεί, κατά τα φαινόμενα ενσυνείδητα: «Δεν τα συγκρατώ όλα όσα βγαίνουν έτσι τυχαία από το μυαλό μου» (Mann 2017, 252).

Φαίνεται επομένως ότι οι αθέλητες συνέπειες της δράσης μας, οδηγούν σε μια μη-παρακάμψιμη αποστέρηση του εαυτού. Για το Ricoeur, το αν τελικά μας ανήκουν οι εμπειρίες μας η όχι, είναι ένα ερώτημα δυσεπίλυτο, το οποίο διακόπτεται μόνο με την ενέργεια της προσγραφής και ιδιοποίησης της πράξης. Αυτό δεν είναι απαραίτητα κάτι αρνητικό, ο Ricoeur διερωτάται: «...μια στιγμή αποστέρησης του εαυτού δεν είναι άραγε ουσιώδης για την αυθεντική εαυτότητα; Και δεν πρέπει, για να γίνουμε διαθέσιμοι, να μας ανήκουμε κατά κάποιον τρόπο;» (Ricoeur 2008, 187).

Ο Ολιβέρα θα αντιληφθεί την αναγκαιότητα αλλά και σημασία αποστέρησης του εαυτού: «Γιατί δεν αποδεχόμουν αυτό που συνέβαινε χωρίς να πασχίζω να το εξηγήσω... Ίσως ήταν αναγκαίο να πέσω στην πιο βαθιά ηλιθιότητα για να βρω το μάνταλο του απόπατου ή του Κήπου των Ελαίων» (Cortazar 2018, 31).

Ωστόσο, ακόμα και όταν η αποστέρηση του εαυτού παρατείνεται φαινομενικά επ' αόριστον χωρίς να ακολουθεί μια επιστροφή στον εαυτό, αυτό δε σημαίνει ότι η αίσθηση του εαυτού έχει εντελώς

εξαφανιστεί. Εξακολουθεί να επιβιώνει αν και αποδυναμωμένη, καθώς όντας παραδομένη στη γεγονότητα και τα συμβάντα, έχει απωλέσει την προσπάθεια που απαιτείται για να επανεγγράψει αυτή τη γεγονότητα σε μια τάξη νοήματος που ανθίσταται στη πλήρη διασπορά του εγώ. Όπως τονίζει ο Ricoeur:

Η φράση: «Δεν είμαι τίποτα» πρέπει να κρατήσει την παράδοξη μορφή της: «τίποτα» δεν θα σήμαινε πλέον τίποτα απολύτως αν «τίποτα» δεν αποδιδόταν στην πραγματικότητα στο «εγώ». Ποιος είναι όμως ακόμη εγώ όταν το υποκείμενο λέει ότι δεν είναι τίποτα; Ένας εαυτός στερημένος τη βοήθεια του ταυτού, έχουμε πει και επαναλάβει.

(Ricoeur 2008, 222)

Αυτό δείχνει να συμβαίνει στον *Κόσμο* στον Βίτολντ, όπου η προσπάθεια του να συγκροτήσει μια αφηγηματική ενότητα που θα προσδώσει μια συνεκτικότητα στο εγώ του, θραύεται πάνω στην πολλαπλότητα και ετερογένεια των εσωτερικών και εξωτερικών συμβάντων, τα οποία αδυνατεί να τιθασεύσει και να οργανώσει. Παρόλα αυτά, η αίσθηση ενός εαυτού, φαίνεται ότι παραμένει, οσοδήποτε ασύντακτη και να είναι, δεν ταυτίζεται ποτέ με το μηδέν:

...τι ζητούσα να βρω, τι αναζητούσα; Κάποιο βασικό τόνο; Μια δεσπόζουσα μελωδία, έναν πυρήνα γύρω από τον οποίο θα μπορούσα να αναπλάσω, να συνθέσω την ιστορία της ζωής μου. Μα ο περισπασμός, όχι μόνο ο εσωτερικός μου, ο ενυπάρχων, αλλά και ο έξωθεν ερχόμενος, αυτός που έρρεε μέσα από την ποικιλομορφία και την υπερπληθώρα, από το κουβάρι της σύγχυσης, δεν μου επέτρεπε να συγκεντρωθώ σε οτιδήποτε, όλα ήταν εξίσου σημαντικά και εξίσου ασήμαντα, μόνο πήγαινα και ερχόμουν, ένα αδιάκοπο μπρος πίσω...

(Gombrowicz 2012, 141-2)

Σύμφωνα με τον Ricoeur, ακόμα και αν η έννοια της διατήρησης του εαυτού αντιτίθεται στη διαίωσιση του ίδιου, αυτό δε σημαίνει ότι μπορεί κανείς να απορρίψει εξολοκλήρου την ταυτότητα-*idem*. Χρειαζόμαστε την έννοια της μονιμότητας στο χρόνο, έστω και ως στόχο μη πραγματοποιήσιμο, για να προδίδει μια συνοχή και σταθερότητα, έστω αποσπασματική στην δόμηση του εαυτού. Ο αφηγηματικός εαυτός στέκεται σε μια ενδιάμεση περιοχή η οποία προσπαθεί να συναρμόσει τη μονιμότητα με τη διασπορά που σχετίζεται με τη χρονικότητα: «αφηγηματοποιώντας τον χαρακτήρα η αφήγηση του επιστρέφει την κίνησή του, που έχει αναιρεθεί μέσα στις επίκτητες προδιαθέσεις, στα ιζήματα των ταυτίσεων-με... Η αφηγηματική ταυτότητα συνενώνει τα δύο άκρα της αλυσίδας: τη μέσα στο χρόνο μονιμότητα του χαρακτήρα και εκείνη της διατήρησης του εαυτού» (Ricoeur 2008, 221). Το ζήτημα λοιπόν είναι αφού χάσουμε τον εαυτό μας στη γεγονότητα, να επιχειρήσουμε να επιστρέψουμε σε αυτόν,

προσπαθώντας να ερμηνεύσουμε τα προηγούμενα συμβάντα εντάσσοντας τα σε μια αφηγηματική ενότητα. Ο αφηγηματικός εαυτός που προτείνει ο Ricoeur, δεν προϋποτίθεται αλλά ξανακερδίζεται εκ νέου μέσω της ερμηνείας μόνο εκ των υστέρων. Η λογοτεχνική αποτύπωση αυτού του ζητήματος αντανακλάται με εξαιρετικά ακριβή τρόπο στα λόγια του Βίτολντ στον κόσμο:

Δεν ξέρω πως να αφηγηθώ αυτή την... την ιστορία... γιατί την αφηγούμαι ex post... όλα τους -εξίσου σημαντικά- συνεισέφεραν σε μια δεδομένη στιγμή ένα είδος συγχορίας, το βούισμα του σμήνους. Σήμερα όμως ex post, ξέρω πως απ' όλα σημαντικότερο ήταν το βέλος, και έτσι, λέγοντας αυτό, το μετακινώ στην πρώτη γραμμή, μέσα από μια μάζα αδιαφοροποίητων γεγονότων αποσπώ τη διαμόρφωση του μέλλοντος. Πως γίνεται όμως να περιγραφεί κάτι αν όχι ex post;... πως γίνεται, αν και γεννήματα του χάους, να αδυνατούμε πλέον να έρθουμε σε επαφή μαζί του και, πριν καλά καλά γυρίσουμε να κοιτάξουμε... τάξη... και μορφή γεννιούνται μπροστά στα μάτια μας;... Τέλος πάντων. Δεν πειράζει.

(Gombrowicz 2012, 44)

Η αφηγηματική ταυτότητα λοιπόν δεν παραγνωρίζει ούτε προσπαθεί να υπερπηδήσει τα εμπόδια που θέτει η τύχη, στον σχηματισμό μιας αφηγηματικής ενότητας που συνέχει τον εαυτό. Το κάθε τυχαίο συμβάν έχει την παράδοξη διπλή λειτουργία του ότι «αποτελεί πηγή ασυμφωνίας, καθόσον εκδηλώνεται, και πηγή συμφωνίας, καθότι κάνει την ιστορία να προχωρήσει» (Ricoeur 2008, 191). Ο Ricoeur αναζητά μια παράδοξη σύνθεση ή τουλάχιστον μια συνύπαρξη εντός του αφηγηματικού εαυτού αυτής της διπλής αντινομικής φύσης του συμβάντος. Αυτή την ασύμφωνη συμφωνία ορίζει ως *σύνθεση του ετερογενούς* και ως *συσχηματισμό* (Ricoeur 2008, 191). Ισχυρίζεται λοιπόν ότι:

...ως απλή εμφάνιση το συμβάν αρκείται στο να εκτροχιάζει τις προσδοκίες που δημιουργεί η πρότερη σειρά των συμβάντων. Είναι απλώς το απροσδόκητο, το εκπληκτικό, δεν γίνεται αναπόσπαστο μέρος της ιστορίας παρά μόνον με την εκ των υστέρων κατανόησή του, άπαξ και το έχει μεταμορφώσει η τρόπον τινά αναδρομική αναγκαιότητα, που εκκινεί από την οδηγούμενη στο πέρας της χρονική ολότητα... Η αφηγηματική αναγκαιότητα είναι εκείνη που μεταστοιχείωνει τη φυσική ενδεχομενικότητα, αντίπαλη της φυσικής αναγκαιότητας, σε αφηγηματική ενδεχομενικότητα που ενέχεται στην αφηγηματική αναγκαιότητα.

(Ricoeur 2008, 192)

Η έννοια της «μεταστοιχείωσης» που χρησιμοποιεί ο Ricoeur, με τις συνδηλώσεις της ως όρου, αντανακλάται στη λέξη *αλχημεία* που χρησιμοποιεί ο Φρέντερικ σε ένα γράμμα του, το οποίο ανακαλύπτει ο Βίτολντ, στην *Πορνογραφία*: «Τι αλχημεία, ε; Όλα δένονται μεταξύ τους! Ο σύνδεσμος αυτός μπορεί για την ώρα να είναι μόνο φαινομενικός, βλέπουμε όμως από τώρα πως

υπάρχει μια ΤΑΣΗ προς αυτή την κατεύθυνση» (Gombrowicz 2007, 206). Στον *Κόσμο* ο Βίτολντ ανακαλύπτει πως διαμέσου της αφήγησης το συμβάν αποκτά νόημα, «η τύχη μεταστοιχειώνεται σε πεπρωμένο» (Ricoeur 2008, 198):

Καθαρή σύμπτωση, λοιπόν; Πράγματι, ναι... εντούτοις μπορούσε κανείς να συναισθανθεί σε τούτη την αλληλουχία γεγονότων μια τάση για αναλογία... κάτι σαν να ωθούσε και να προσπαθούσε να ανοίξει δρόμο, κατατείνοντας πιεστικά προς κάποιο νόημα...

(Gombrowicz 2012, 56)

Στο *Κουτσό*, βλέπουμε ότι ο Ολιβέιρα δεν απαρνιέται την ετερογένεια ως εμπόδιο προς την αναζήτηση μια αμφίβολης ενότητας. Αντιθέτως, συνειδητοποιεί ότι ή όποια έννοια εαυτού μπορεί να υπάρξει, οφείλει να υπολαμβάνει την ετερογένεια χωρίς να τη συνθλίβει:

Φαίνεται, όμως ότι αυτή η ενότητα, το άθροισμα των πράξεων που προσδιορίζουν μια ζωή, απαξιώνει να εκδηλωθεί πριν η ίδια η ζωή τελειώσει σαν νερωμένο μάτε... Το θέμα είναι να μπορέσεις να συλλάβεις την ενότητά σου χωρίς να είσαι ήρωας, χωρίς να είσαι άγιος... να συλλάβεις την ενότητα σε όλη της την πολλαπλότητα, έτσι ώστε η ενότητα να' ναι κάτι σαν τη δίνη του ανεμοστρόβιλου κι όχι σαν κατακάθι νερωμένου, παγωμένου μάτε.

(Cortazar 2018, 109)

Όμως, η δίχως τελειωμό αναζήτηση των κινήτρων μιας πράξης, σε συνδυασμό με την επίδραση του συμβάντος και του τυχαίου, μεταλλάσσουν τον χαρακτήρα της ερμηνείας. Η κάθε ερμηνευτική προσπάθεια δεν μπορεί να διατείνεται ότι παρουσιάζει την αλήθεια, αν προσλάβουμε την αλήθεια με την παραδοσιακή έννοια της διαφανούς αντιστοίχισης του θεωρείν και της ουσίας των πραγμάτων. Αυτή τη παραδοσιακή σύλληψη της ερμηνευτικής προσπάθειας κατακρίνει ο Ολιβέιρα:

...ενώ ο βιασμός σημαίνει ερμηνεία, το αντίθετο δεν ισχύει πάντα. Ν' ανακαλύψεις την αντιερμηνευτική μέθοδο, ώστε αυτό το σ'-α-γ-α-πώ σ'-α-γ-α-πώ να γίνει ο άξονας του τροχού. Και ο Χρόνος; Τα πάντα ξαναρχίζουν, δεν υπάρχει απόλυτο.

(Cortazar 2018, 57)

Απέναντι στην αλήθεια ο Ricoeur αντιπαρατάσσει την «φιλαλήθεια». Η φιλαλήθεια διακρίνεται από την αλήθεια, καθώς χρειάζεται ως ένα βαθμό και σχετίζεται παραγωγικά με το ψέμα, την παρανόηση και την ψευδαίσθηση. Αυτά δεν θραύονται ποτέ και λειτουργούν πάντοτε ανταγωνιστικά έναντι της επικρατούσας φιλαλήθους ερμηνείας. Μάλιστα, μια νέα ερμηνεία μπορεί να μετατρέψει μια παλαιόθεν παρανόηση στην επικρατούσα ερμηνεία και αντιστρόφως.

Αυτό, για τον Ricoeur, συνεπάγεται ότι η φιλαλήθεια πρέπει να πιστοποιείται (πάντοτε εκ νέου) και όχι να καταδηλώνεται όπως η αλήθεια: «η πιστοποίηση διαφεύγει τη θέαση, αν η θέαση εκφράζεται σε προτάσεις ικανές να θεωρηθούν αληθείας η ψευδείς. Η φιλαλήθεια δεν είναι η αλήθεια, με την έννοια της επάρκειας της γνώσης ως προς το αντικείμενο» (Ricoeur 2008, 103-4).

Η διάκριση μεταξύ αλήθειας και φιλαλήθειας κατοπτρίζεται στην παρακάτω απάντηση του φίλου του Βίτολντ στον *Κόσμο*: «Δεν το ξέρω. Αλλά έτσι μου φαίνεται» (Gombrowicz 2012, 80) ή στα λόγια το Χουάν Μαδέρο στους *Άγριους Ντετέκτιβ*: «Μέχρις εδώ η αφήγηση... ήταν λίγο πολύ καταληπτή. Τα υπόλοιπα ήταν μια διαδοχή από φράσεις και τοπία που θα προσπαθήσω να βάλω σε τάξη» (Bolano 2007, 636). Στο *Κουτσό* βλέπουμε ότι το κέντρο γύρω από το οποίο περιστρέφεται η πράξη της ερμηνείας δεν είναι προσβάσιμο στο διασκεπτικό λόγο, αλλά προσφέρεται σε νοηματοδοτήσεις οι οποίες ωστόσο δεν το εξαντλούν, οδηγώντας στον περίφημο ερμηνευτικό κύκλο¹²⁸, για τον οποίο κάνει λόγο η φαινομενολογική ερμηνευτική:

...χρειάζομαι να πλησιάσω πιο πολύ το εαυτό μου, ν' αφήσω να μου πέσουν όλα αυτά που με χωρίζουν απ' το κέντρο. Πάντα στο τέλος έχω μια αναφορά στο κέντρο, χωρίς την παραμικρή εγγύηση ότι ξέρω τι λέω, πάντα πέφτω στην εύκολη παγίδα της γεωμετρίας με την οποία υποτίθεται ότι διευθετούμε τη ζωή μας εμείς οι Δυτικοί: άξονας, κέντρο, λόγος ύπαρξης, Ομφαλός, λέξεις ινδοευρωπαϊκής νοσταλγίας, χώρια που αυτή τη ζωή την οποία κάπου επιχειρώ να περιγράψω... δεν θα' ταν ορατά αν πίσω τους δεν έσφυζε η αξονική αγωνία, η επανασυνάντηση με τον πυρήνα. Πόσες λέξεις, πόσες ορολογίες για το ίδιο μαρτύριο.

(Cortazar 2018, 32)

Με βάση αυτό το σκεπτικό, η ερμηνεία του προσωπικού παρελθόντος δεν είναι μια ανάκληση στην επιφάνεια μιας ήδη συγκροτημένης αλήθειας. Η αφήγηση του εαυτού που στοχεύει στη διατήρηση αυτού, συμπλέκει και συμφύρει αξεδιάλυτα το φανταστικό με το πραγματικό, είναι «ένα ασταθές μείγμα μυθεύματος και ζώσας εμπειρίας» (Ricoeur 2008, 216). Η εκ των υστέρων αφήγηση του εαυτού, απαιτεί τη συνδρομή της μυθοπλασίας για να οργανωθεί και για αυτό το λόγο είναι προσωρινή και διαρκώς αναθεωρητέα. Εδώ ο Ricoeur, άλλη μια φορά θα υποσημειώσει το σημαίνον ρόλο της λογοτεχνίας στην κατάδειξη της αφηγηματικότητας του ίδιου του εαυτού. Η έννοια της «παραμυθίας», όπως σημειώνει, δεν πρέπει να λογίζεται αρνητικά: «Η μυθοπλασία

¹²⁸ Βλ. το κεφάλαιο που αφιερώνει (εκκινώντας από τις θέσεις του Schleiermacher) στην έννοια του ερμηνευτικού κύκλου ο Wolfgang Iser στο έργο του *The Range of Interpretation* (Columbia: Columbia University Press, 2000).

μπορεί έτσι να συνδράμει στην εκμάθηση του θνήσκειν...Εδώ μπορεί να εγκαθιδρυθεί μια γόνιμη ανταλλαγή ανάμεσα στη λογοτεχνία και στο είναι-προς-θάνατο (Ricoeur 2008, 217).

Αυτή η συνδρομή της αφήγησης στην αποκατάσταση και ταυτόχρονα επανανοηματοδότηση της απωλεσμένης εμπειρίας, διαφαίνεται εξαιρετικά σε ένα κομμάτι μεταμυθοπλασίας στην *Πορνογραφία*, όπου η αποτελεσματικότητα της αφήγησης τίθεται εν αμφιβόλω. Όπως διατείνεται ο Ricoeur, δεν είναι πάντοτε εύκολο να εντάξει ο οποιοσδήποτε τα γεγονότα της ζωής του σε μια πλοκή που έχει αρχή μέση και τέλος, και πόσο μάλλον να καταστήσει τη σημασία τους διάφανη: «Παρακαλείσθε να συγχωρέσετε την αδεξιότητα των μεταφορών που μετέρχομαι...Φοβάμαι πως μ' αυτή την τελευταία φράση το 'χω παρατραβήξει το σκοινί...Να σας πω την αλήθεια δεν ξέρω αν είμαι αρκετά σαφής» (Gombrowicz 2007, 67-8). Στην ίδια κατεύθυνση, ο Χουάν Μαδέρο στους *Άγριους Ντετέκτιβ* δηλώνει την αδυναμία του να επανεντάξει σε μια αφηγηματική πλοκή παρόντα και παρελθόντα συμβάντα, τα οποία έχουν αποκτήσει μια οιονεί αυτόνομη ζωή και αποδεσμεύονται από την αφηγηματική ενότητα της ταυτότητάς του: «Αν και, τώρα που το γράφω, δεν καταφέρνω να δω με την ίδια σαφήνεια, όπως τότε τη σχέση αιτίας αποτελέσματος...Σήμερα δεν συνέβη τίποτα. Και αν συνέβη κάτι προτιμώ να το αποσιωπήσω αφού δεν το κατάλαβα» (Bolano 2007, 137-142).

Αυτή η στροφή του αφήγησης προς την μυθοπλασία και το μύθο, που μπορούν να συνδράμουν στην επίτευξη μια αίσθησης ενότητας του εγώ, οσοδήποτε προσωρινής και έωλης, προασπίζεται ο Κάστορπ, έναντι της επιμονής του Σεττεμπρίνι για μια σαφή διάκριση μεταξύ απάτης και αλήθειας, προς το τέλος του *Μαγικού Βουνού*. Ο Κάστορπ, έχοντας συσχετισθεί αρκετά και με τους δύο μέντορές του, δεν απαρνιέται τον ορθολογισμό του Σεττεμπρίνι για να υποδεχθεί το σχετικισμό που πρεσβεύει ο Νάφτα. Φαίνεται ότι επιλέγει μια ενδιάμεση κατάσταση η οποία περιλαμβάνει φιλτραρισμένες τις απόψεις και των δύο. Όταν λοιπόν χρησιμοποιεί τη λέξη φαντασμαγορία, δεν τη μεταφράζει ως ψευδαίσθηση, αλλά ως ένα τρόπο σύνθεσης του ετερογενούς, όπου του επιτρέπει να διατηρεί μια αίσθηση κυριότητας του εαυτού σε πείσμα των παράξενων και ιδιαίτερων συνθηκών που έχει βιώσει μέχρι τώρα και οι οποίες την απειλούν:

...δεν είπε ούτε ναι ούτε όχι...δήλωσε πως δεν έγινε απολύτως σαφές τι ήταν αληθινό και, επομένως, ούτε τι ήταν απάτη. Τα όρια ήταν πιθανόν ρευστά. Υπήρχαν ίσως μεταβατικές καταστάσεις, διαβαθμίσεις της πραγματικότητας...που δεν επιδέχονταν τελική κρίση, η οποία, όπως πίστευε περιείχε ένα ηθικό στοιχείο. Τι γνώμη είχε ο κύριος Σεττεμπρίνι για τη λέξη «φαντασμαγορία», αυτή την έννοια όπου ονειρικά στοιχεία αναμειγνύονταν με

πραγματικά, κάτι που για τη φύση δεν ήταν ίσως τόσο ξένο όσο για τη χρονοτροκομμένη μας καθημερινή ζωή;.. τι το παράδοξο αν που και που αναδύονταν φαντασμαγορίες...

(Mann 2017, 852-3)

Ετερότητα

Είδαμε πως το σχέδιασμα ενός αφηγηματικού εαυτού (το οποίο αναμφίβολα σε πολλά σημεία συναντιέται τόσο με τις θεωρήσεις του Heidegger όσο και με αυτές του Merleau-Ponty), μπορεί να αποτελέσει μια προνομιακή αφετηρία επόπτευσης και διερεύνησης των αναπαραστάσεων της υποκειμενικότητας στα πέντε μυθιστορήματα, προφανώς σε διαφορετικούς αναβαθμούς και με διαφορετική συχνότητα. Ωστόσο, μέχρι στιγμής αναφερθήκαμε μόνο κατά το ήμισυ στα ερείσματα της αφηγηματικής ταυτότητας. Πιο συγκεκριμένα, αναφερθήκαμε μόνο σε ό,τι, σχετικά με την συγκρότηση μια αφηγηματική ταυτότητας, επαφίεται στον αυτοκαθορισμό και στην αυτενέργεια του εγώ. Ωστόσο αυτό είναι ελλιπές, διότι σύμφωνα με το Ricoeur, χωρίς την ύπαρξη του «άλλου» ή ευρύτερα της «ετερότητας», η οποία έχει ενεργή και καθοριστική συμβολή στη συγκρότηση του «ίδιου», θα ήταν αδύνατο να επιτευχθεί μια ανασύσταση της υποκειμενικότητας η οποία δε θα συνιστά μια παλινόρθωση σε έναν εαυτό που επέχει τη θέση θεμελίου.

Όμως, και το ζήτημα της ετερότητας εγείρει προβλήματα, διότι αρκετοί στοχαστές, εξεγερμένοι απέναντι στην προτεραιότητα του «Ίδιου», δηλαδή του εγώ, απέναντι στο «Έτερον»¹²⁹, επιχείρησαν να αντιστρέψουν πλήρως αυτό το σχήμα, δίνοντας προτεραιότητα στο Έτερον έναντι του Ίδιου, καταλήγοντας έτσι να υπονομεύουν πλήρως την οποιαδήποτε έννοια αυτενέργειας και ενεργητικότητας που απαραίτητως απαιτούνται σε κάποια μορφή, για την οποιαδήποτε εννοιολόγηση της εαυτότητας. Η ενεργητικότητα εδώ αντικαθίσταται από μια πρωταρχικότερη εμπειρία παθητικότητας, η οποία απορρέει από το οντολογικό προβάδισμα που δίδεται στην ετερότητα. Ο στοχαστής που, περισσότερο ίσως από κάθε άλλο, κινήθηκε προς αυτή την κατεύθυνση και το έργο του αποτελεί μια εμβληματική αποτύπωση του λόγου περί ετερότητας, είναι δίχως αμφιβολία ο Emmanuel Levinas, στον οποίο θα αναφερθούμε στη συνέχεια.

Ο Ricoeur θα εναντιωθεί στο εγχείρημα του Levinas, στο βαθμό που διαβλέπει ότι αυτό υπόρρητα διαμοιράζεται την ίδια λογική με αυτήν, απέναντι στην οποία εναντιώνεται. Τείνει δηλαδή ανεπερώτητα να λαμβάνει ως δεδομένη την παραδοσιακή έννοια της ταυτότητας ως τη μόνη δυνατή, με συνέπεια να αντιλαμβάνεται την κατηγορία της Ετερότητας με τον ίδιο τρόπο, δηλαδή μονοσήμαντα. Ο Ricoeur θα επιδιώξει να μεταχειριστεί την κατηγορία της ετερότητας με τον ίδιο τρόπο που μεταχειρίστηκε και αυτή της υποκειμενικότητας, όχι ως μια στέρεη εννοιολογική

¹²⁹ Στο *Σοφιστή* ο Πλάτωνας κάνει λόγο για τα 5 μέγιστα γένη (ὄν, ταυτόν, ἕτερον, κίνησις, and στάσις).

κατηγορία αλλά πολυσήμαντα. Με ίδιο τρόπο που θέτει την αμφισημαντότητα του εγώ, ως ταυτότητας και εαυτότητας, έτσι θα υποστηρίξει ότι και η ετερότητα συνιστά μια μετακατηγορία όπου συμπεριλαμβάνει διαφορετικές εννοιολογήσεις αυτής: «ούτε η εαυτότητα ούτε η ετερότητα, με το νόημα που θα τις εκλάβουμε, δεν επιδέχονται απλούστατα αναδιατύπωση στην απολιθωμένη γλώσσα μιας οντολογίας έτοιμης προς επανάληψη... ο άλλος από τον εαυτό δεν θα αποτελέσει ένα αυστηρό ισοδύναμο του πλατωνικού Ετέρου, και η εαυτότητα μας δεν θα επαναλάβει το πλατωνικό Ταυτόν» (Ricoeur 2008, 389). Αν η ετερότητα συλληφθεί με έναν τέτοιο, όχι τόσο αυστηρό και καθορισμένο, τρόπο, τότε κατά τον Ricoeur, διανοίγεται η δυνατότητα διερεύνησης της δυνατότητας ύπαρξης ενός εαυτού ο οποίος θα τοποθετείται αναμεταξύ του παραδοσιακού υποστασιοποιημένου εαυτού και ενός άλλου, ο οποίος, ανθιστάμενος στην κατακυριεύσή του από το Εγώ, του είναι απολύτως ξένος τελικά, καθώς τοποθετείται σε άπειρη απόσταση από αυτό. Μόνο έτσι μπορούμε να αποκαταστήσουμε μια πραγματική έννοια σχέσης μεταξύ εγώ και άλλου, όταν συλλαμβάνουμε την έννοια του *μεταξύ* που προϋποθέτει μια αμοιβαιότητα. Αν αυτή η αμοιβαιότητα εκλείπει, αυτό που απομένει είναι μια αδυνατότητα συσχέτισης, ή αν όντως υπάρχει συσχέτιση, αυτή πάντοτε καταλήγει στην επιβολή του ενός πόλου στον άλλο.

Με τον ίδιο τρόπο που ο Ricoeur εναντιώνεται στο έργο του Levinas, ο Merleau-Ponty θα εναντιωθεί απέναντι στις θέσεις που εκφράζει ο Sartre περί ετερότητας. Αναμφίβολα οι θέσεις των Levinas και Sartre δεν είναι καθόλου οι ίδιες. Ωστόσο, υπάρχει κάτι κοινό μεταξύ τους και αυτό αφορά τον τρόπο, με βάση τον οποίο αντιλαμβάνονται της κατηγορίες του Ίδιου και του Ετέρου. Αν για το Sartre, ο άλλος συνιστά μια απειλή για την προσωπική μας ελευθερία, για το Levinas, ο άλλος διαρκώς απειλείται είτε να αφανισθεί, είτε να κατακυριευθεί από ένα παντοδύναμο εγώ. Και οι δύο, εκ διαμέτρου αντίθετες τοποθετήσεις, όμως, απαρνούνται το στοιχείο που φέρνει κοντά τα εγχειρήματα των Ponty και Ricoeur. Αδυνατούν δηλαδή να συλλάβουν ότι μπορεί να υπάρξει μια αμοιβαία σχέση μεταξύ των δύο πόλων, η οποία δε θα είναι μια σχέση επιβολής και εκμετάλλευσης του ενός από τον άλλο.

Θα δούμε στην πορεία πως τα εγχειρήματα του Ricoeur και του Ponty είναι απολύτως συγγενικά στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουν το ζήτημα του άλλου, και πως είναι τα πλέον κατάλληλα εργαλεία για να δούμε τις αναπαραστάσεις της ετερότητας (και των επιπτώσεων που έχει αυτή στην εννόηση του εαυτού) στα μυθιστορήματα. Αλλά προηγουμένως θα κάνουμε μια αναφορά στις θέσεις των Sartre και Levinas, όχι μόνο για να τις αντιπαραθέσουμε αντιστικτικά στις θέσεις

των Ponty και Ricoeur αλλά και γιατί εντοπίζουμε ίχνη των τοποθετήσεων τους στα κείμενα. Εδώ, σε αντιδιαστολή με ό,τι είπαμε αναφορικά με το χρόνο, οι διαφορετικές οπτικές της ετερότητας δεν συμπαρατάσσονται αφηγηματικά, όντας μη αφομοιώσιμες μεταξύ τους. Αντιθέτως και στα πέντε μυθιστορήματα, με διαφορετικές εντάσεις στο καθένα, η προεξάρχουσα και δεσπίζουσα εξεικόνηση της ετερότητας, δείχνει να συγγενεύει και να συγκλίνει προς τις θεωρήσεις των Ponty και Ricoeur. Η έννοια της ετερότητας όπως την αντιλαμβάνεται ο Ricoeur, δεν αντιστρέφεται απολύτως αυτές των Sartre και Levinas. Η ετερότητα, όντας μια πολύσημη κατηγορία, τις συμπεριλαμβάνει εντός της, λογίζοντας τις ως ιδιαίτερες εκφάνσεις αυτής, οι οποίες σε αυτό το διανοιγμένο πλαίσιο αναγκαστικά θα απωλέσουν τη ριζικότητά τους. Όντας πιο μετριασμένες θα μπορούν με αυτό τον τρόπο να συναρμοστούν και να επικοινωνήσουν με την αντιστοίχως αναμορφωμένη έννοια της αφηγηματικής ταυτότητας την οποία εξετάσαμε προηγουμένως.

Εκκινούμε από τον Sartre. Στο δεύτερο μέρος του *Είναι και το Μηδέν* ο Sartre θα πραγματευτεί το ζήτημα της διυποκειμενικότητας με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο. Ο Sartre ορίζοντας την υποκειμενικότητα ως το δι-εαυτόν (μηδέν) και τον Κόσμο ως το καθ-εαυτόν (είναι), θα υποστηρίξει ότι αν και το υποκείμενο δεν είναι α-κοσμικό, αλλά εμφανίζεται εντός ενός κόσμου, διαχωρίζεται ως προς τη φύση του εντελώς από αυτόν. Η υποκειμενικότητα συνιστά τη βίαιη εισαγωγή της αταξίας στην τάξη, του μηδενός στο Είναι. Το υποκείμενο, ως μηδαμινότητα, δεν συνιστά υπόσταση, αλλά ορίζεται κάθε φορά από την εκάστοτε δυνατότητα που αναλαμβάνει. Εν συνεχεία όμως, δίπλα σε αυτό το διάζευγμα εαυτού και κόσμου, ο Sartre προσπαθεί να σκεφτεί το ζήτημα της διυποκειμενικότητας. Οδηγητικός μίτος για την εκδίπλωση της επιχειρηματολογίας του Sartre, είναι το ζήτημα του Βλέμματος. Το δι-εαυτόν (εαυτότητα) συνειδητοποιεί ότι δεν είναι μόνο εντός του Κόσμου, όταν περιέρχεται στην επικράτεια του βλέμματος ενός άλλου υποκειμένου. Αυτή η έκθεση στο βλέμμα του άλλου, αντικειμενικοποιεί το δι-εαυτόν, το αλλοτριώνει παρουσιάζοντας το ως ένα στερεοποιημένο εγώ, το οποίο όμως δεν έχει επακριβή εικόνα αυτής της αντικειμενικοποίησης διότι προέρχεται από τις προθέσεις του άλλου. Με τη σειρά του το δι-εαυτόν που μέσω του βλέμματος έχει αποστερηθεί τον πραγματικό του εαυτό, δηλαδή την ελευθερία του, την επαναδιεκδικεί μετατρέποντας τον άλλο με τη σειρά του σε αντικείμενο, δηλαδή αποστερώντας του την εαυτότητα του. Για τον Sartre, αυτές οι δύο κινήσεις δεν συμπίπτουν ποτέ, αλλά η μια οδηγεί διαρκώς στην άλλη σε ένα παιχνίδι συνεχούς αντιστρεψιμότητας. Αυτή η εναλλαγή αντικειμενικοποιήσεων μεταξύ των διαφορετικών υποκειμένων εντός του Κόσμου, συνιστά για το Sartre το διαπιστευτήριο της ύπαρξης του άλλου.

Αλλά αυτός ο άλλος είναι πάντα σε μια απόσταση από το εγώ, καθώς όταν εμφανίζεται, εμφανίζεται ως βία του βλέμματος που μετατρέπει το έτερο δι-εαυτόν σε καθ-εαυτόν. Από αυτό συνεπάγεται ότι η πραγματική επαφή μεταξύ δύο υποκειμένων είναι αδύνατη. Τα υποκείμενα, όντας σε απόσταση μεταξύ τους, επικοινωνούν μόνο μέσα από τη βία του βλέμματος η οποία αποτελεί μια απειλή για την ελευθερία και την αυτοθεσία του εαυτού. Για το Sartre, το δι-εαυτόν όταν αναλαμβάνει πραγματικά τον εαυτό του είναι αυτόνομο. Αντίθετα, όταν εκτίθεται στο βλέμμα του άλλου γίνεται ετερόνομο. Όπως θα δούμε όμως στη συνέχεια, ο Merleau-Ponty, απομακρύνεται από αυτή την εικόνα, που οδηγεί σε παρεμφερείς συνεπαγωγές με την αντίστοιχη θέση του Heidegger, δηλαδή ότι οι άλλοι ή ο άλλος, αποτελούν κυρίως και πρωταρχικά μια πηγή αναυθεντικότητας. Το ίδιο κριτικό πνεύμα απέναντι στις θέσεις του Sartre δείχνει να υιοθετεί και ο Ολιβέιρα όταν αναλογίζεται τη σχέση του με τη Μάγα. Παρότι διαρκώς θέλει να αποποιηθεί την επιρροή της, η οποία περιορίζει την ελευθερία του, συνειδητοποιεί ότι μια ενδεχόμενη απόκτηση πλήρους ανεξαρτησίας, ίσως να μην είναι τελικά και τόσο επιθυμητή:

Εκείνες τις μέρες του πενήντα κάτι άρχισα να νιώθω κάπως στριμωγμένος ανάμεσα στη Μάγα και σε μια διαφορετική αντίληψη αυτού που έπρεπε να έχει συμβεί. Ήταν ηλίθιο να εξεγείρομαι κατά του κόσμου-Μάγα και του κόσμου-Ροκαμαδούρ, όταν τα πάντα έδειχναν πως, μόλις ανακτούσα την ανεξαρτησία μου, θα έπαυα να νιώθω ελεύθερος.

(Cortazar 2018, 30)

Υπάρχει ωστόσο και μια άλλη, διαφορετικής φύσεως «βία» του βλέμματος η οποία οδηγεί στην ακριβώς αντίθετη κατεύθυνση. Πρόκειται για την οπτική του Levinas, στην οποία έχουμε ήδη αναφερθεί κάνοντας μία μικρή νύξη. Στόχος του Λεβινάς δεν είναι να καταδείξει την εγκυμονούσα απειλή για την ελευθερία, που κρύβεται στη σχέση μεταξύ εγώ και άλλου. Αντιθέτως, ο Levinas επιστά την προσοχή ακριβώς σε αυτή την απόλυτη ελευθερία που ιδιάζει στο δι εαυτό (μια μη-ολοποιησιμη ολότητα στο εγελιανό λεξιλόγιο του Sartre). Η απόλυτη ελευθερία που πρεσβεύει ο Sartre, ακόμα και αν διατείνεται ότι τηρεί αποστάσεις από την παλαιόθεν αυτοθεμελίωση του υποκειμένου, βρίσκεται στην ίδια γραμμή με αυτό. Η εκκίνηση της σκέψης από το Εγώ ή ακόμα και από το Είναι (όπως στον ύστερο Heidegger) για τον Levinas, ανεξαρτήτως καταδηλώσεων και προθέσεων, πάντοτε φέρει μια υφέρπουσα βία, που στοχεύει και τείνει προς την εξάλειψη του άλλου, την κατακυρίευση του και τον έλεγχο του από το εγώ.

Για να επιτευχθεί ένας στοχασμός περί του άλλου απαλλαγμένος από την εγωλογία, μη-αναγώγιμος στο ίδιο, οφείλουμε, σύμφωνα με το Levinas να πάμε πέρα από το Είναι (*Au-delà de*

l'être). Ακόμα και η οντολογία του Heidegger, εδράζεται στην εκ των προτέρων δεδομένη προτεραιότητα της αναζήτησης της γνώσης έναντι της ηθικής που κατά τη γνώμη του, αφορά όλη την ιστορία της φιλοσοφίας: «...η ηθικολογία έχει μια εμβέλεια ανεξάρτητη και προκαταρκτική. Η πρώτη φιλοσοφία συνιστά μια ηθική» (Λεβινάς 2007, 50). Μόνο μέσω της ηθικής μπορεί να διασωθεί μια σκέψη του άλλου που ανθίσταται στην απορρόφησή της από την εγωτική σκέψη. Αυτή η αρχέγονη ηθικότητα αφορά ένα αίσθημα *χρέους* προς τον άλλο, ένα κέλευσμα που μας απευθύνει ο άλλος, το οποίο προηγείται της γνώσης. Αυτή η διάσταση ενός σεβασμού προς τον άλλο, που αποκτά προβάδισμα έναντι της προσωπικής υπευθυνότητας που υποστηρίζει ο Sartre, όμως, δεν μπορεί να γίνει νοητή αν αντιμετωπίσει κανείς την ετερότητα σε ένα επίπεδο αφαίρεσης. Μόνο η συγκεκριμένη σχέση με τον άλλο, αυτή του *πρόσωπο με πρόσωπο*, αντιστέκεται σε κάθε προσπάθεια ολοποίησης: «Το κατεξοχήν μη εντάξιμο και μη συνθετοποιήσιμο ασφαλώς είναι η σχέση μεταξύ των ανθρώπων...η αληθινή ενότητα ή το αληθινό σύνολο δεν συνιστούν σύνθεση, αλλά ένα πρόσωπο με πρόσωπο» (Levinas 2007, 50).

Αν η σχέση πρόσωπο με πρόσωπο δεν μπορεί να εννοιολογηθεί, δεν επιδέχεται ολοποίησης αλλά μόνο βιώνεται, αυτό σημαίνει ότι ποτέ δεν μπορώ να γνωρίζω πραγματικά τον άλλο. Ο άλλος βρίσκεται σε άπειρη απόσταση από εμένα, μου είναι ριζικά ξένος και για αυτόν ακριβώς το λόγο, μου επιβάλλει ως ξενικότητα, ως απειρότητα, μια έκκληση για σεβασμό. Υπάρχει, κατά το Levinas, μια ριζική ασυμμετρία στην διυποκειμενική σχέση, που οφείλεται στην απόλυτη εξωτερικότητα του άλλου, η οποία ανθίσταται σε κάθε προσπάθεια γνώσης του¹³⁰. Ο Levinas δεν θεωρεί συγκεκριμένα το πρόσωπο του άλλου ως την προέλευση του απείρου (το οποίο αντιδιαστέλει στην ολότητα του εγώ), το πρόσωπο είναι ο προνομιακός τόπος εκδήλωσης της ετερότητας, το ίχνος της: «Το Άπειρο μου έρχεται στο νου μέσα στη σήμανση του προσώπου. Το πρόσωπο *σημαίνει* το Άπειρο το οποίο σημειωτέων, δεν εμφανίζεται ποτέ ως θέμα, αλλά μέσα στην αυτούσια ηθική σήμανση...δεν επιδέχεται αποκάλυψη» (Λεβινάς 2007, 69). Μια τέτοια αποτύπωση του άλλου ως ριζικά ξένου, εντοπίζουμε στην *Πορνογραφία* στα λόγια του Βίτολντ, που βρίσκεται πολύ κοντά στην οπτική του Levinas: «...δεν ήξερα ποιος ήταν, δεν μπορούσα να ξέρω, δεν ήξερα τι τον είχε διαπλάσει ούτε πως, ήταν τόσο ανεξιχνίαστος όσο και αυτό το τοπίο» (Gombrowicz 2007, 109). Λίγο πιο κάτω, αυτή η ασύμμετρη σχέση αναδεικνύεται ακόμα

¹³⁰ Η Μυρτώ Ρήγου στο δοκίμιό της *Η Ηθική ως Ηθική του Άλλου* σημειώνει χαρακτηριστικά ότι για τον Levinas: «Ο Άλλος, λοιπόν, δεν είναι το alter ego αλλά η εξωτερικότητα». Βλ. Μυρτώ Ρήγου *Η Ετερότητα του Άλλου: Δοκίμιο για μια Τρέχουσα Μεταηθική* (Αθήνα: Πλέθρον, 1995).

καλύτερα. Παρότι ο Βιτολντ αναφερόμενος στο Φρέντερικ κάνει λόγο για μια οικειότητα, αμέσως προσθέτει ότι αυτή η οικειότητα δεν αφορά την τάξη της γνώσης, αλλά κάτι άλλο, πιο αινιγματικό: «...φερόμασταν σαν ξένοι ο ένας στον άλλο...Και αντίκρυ στο πρόσωπό μου, το δικό του πρόσωπο -οικείο όμως, τέλος πάντων, όπως είναι το οικείο πρόσωπο ενός συνενόχου- κλειδαμπαρωμένο και απροσπέλαστο» (Gombrowicz 2007, 202-3).

Αν η σχέση με τον άλλο για το Sartre αλλοτριώνει την καθαρότητα της δομής του δι-εαυτόν, για το Levinas, αντιθέτως η υποκειμενικότητα συγκροτείται ακριβώς μέσα από αυτή την ασύμμετρη σχέση: «Η υποκειμενικότητα δεν είναι ένα δι' εαυτόν, το ξαναλέω, εξ υπαρχής είναι είναι για-τον-άλλον» (Levinas 2007, 64). Η συνάντηση με τον άλλο λοιπόν συνιστά μια μαρτυρία του απείρου και απορροφά πλήρως τον εαυτό μακριά από κάθε έννοια ολότητας, αποκαλύπτοντας του την ίδια του την καταγωγή. Όταν ο εαυτός όμως εισάγεται σε αυτή τη σχέση, την οποία αδυνατεί να προσπελάσει μέσω της γνώσης τότε καθίσταται, εισέρχεται, για το Levinas σε ένα καθεστώς ομηρίας:

Όπου το Ίδιο, μέσα στην άνεση του Ίδιου, αποψιλώνεται διαρκώς έναντι του Άλλου, αποψιλώνεται μέχρι σημείου να μεταμορφωθεί σε όμηρο. Είναι ένας εξιλασμός ο οποίος συμπίπτει τελικά με την έκτακτη και διαχρονική αντιστροφή του Ίδιου σε Άλλο μέσα στην έμπνευση και τον ψυχισμό.

(Λεβινάς 2007, 72)

Αυτό βλέπουμε στη σχέση της Χένιας με το Φρέντερικ που αποτυπώνει αυτή την κατάσταση ομηρίας για την υποκειμενικότητα που οφείλεται στην άπειρη απόσταση του άλλου προσώπου, δηλαδή στο ότι ο Φρέντερικ ως απόλυτα ξένος την επικαθορίζει:

...ορφανή απ' το θεό της, ελαττωμένη στα όρια του εαυτού της μπροστά σ' αυτή την ασύλληπτη ύπαρξη που ήταν θεμελιωμένη σε κάποια άγνωστη αρχή. Το γεγονός ότι η ύπαρξη αυτή της διέφευγε, ήταν κάτι που την εξέθετε ανεπανόρθωτα. Διότι αυτή η αδυναμία της να τη συλλάβει, υποδείκνυε ότι υπήρχε κίνδυνος μια Καθολική πνευματικότητα να σκοντάφτει κάθε λίγο σε κάτι άγνωστο, ακατανόητο, απρόβλεπτο. Ένιωσε ξαφνικά πως κάποιος την είχε γραπώσει μ' έναν ολότελα ασυνήθιστο τρόπο – και, μέσα στον Φρέντερικ, μεταμορφώθηκε για τον ίδιο της τον εαυτό σ' ένα πλάσμα εντελώς ακατανόητο.

(Gombrowicz 2007, 138)

Ότι διατείνεται ο Sartre περί δύο εαυτών, που συγκρουόμενοι, επιβεβαιώνουν ο ένας τον άλλον παρά την υφιστάμενη ύπαρξη ενός αγεφύρωτου χάσματος μεταξύ τους, αποτελεί για το Levinas μια περιστολή του άλλου στο εγώ, διότι η απόσταση μεταξύ εγώ και άλλου για το Sartre είναι

σχετική και όχι άπειρη. Συναντάμε πραγματικά την ετερότητα, μέσα στην απειρότητα μιας σχέσης, η οποία εκφέρεται ως κέλευσμα από τον άλλο, το οποίο προηγείται έναντι κάθε διαλόγου και αμοιβαίας επικοινωνίας : «αναλύω την διανθρώπινη σχέση σάμπως, στην εγγύτητα με τον άλλον -πέρα από την εικόνα που έχω για τον άλλο άνθρωπο- το πρόσωπό του, η εκφραστικότητα του (άλλωστε, από αυτή τη σκοπιά, ολόσωμος ο άνθρωπος συνιστά λίγο-πολύ ένα πρόσωπο), να ήταν εκείνο που με διατάσσει να τον υπηρετήσω» (Λεβινάς 2007, 65). Ο άλλος λοιπόν απαιτεί, μας τείνει το χέρι για να εισαχθούμε όχι στη θέαση του ψυχισμού του, αλλά στη βίωση της σχέσης με τον άλλο μέσα στην απειρότητά του. Όλη η γραμμή του συλλογισμού αυτής της παραγράφου, αντανακλάται στις παρακάτω σκέψεις του Ολιβέιρα στο *Κουτσό*:

Όμως άνθρωποι όπως ο ίδιος και τόσο άλλοι, που αποδέχονταν τον εαυτό τους (ή τον απέρριπταν αλλά αφού τον είχαν γνωρίσει από κοντά), έπεφταν στο χειρότερο παράδοξο, να βρίσκονται στο κατώφλι της ετερότητας και να μην μπορούν να το διαβούν. Η πραγματική ετερότητα, διαμορφωμένη από λεπτές επαφές, από θαυμαστές προσαρμογές στον κόσμο, δεν μπορούσε να επιτευχθεί μονομερώς, στο απλωμένο χέρι έπρεπε ν' αποκριθεί ένα άλλο απλωμένο χέρι, απ' έξω, από τον *έτερο*.

(Cortazar 2018, 134)

Το βλέπουμε και στην *Πορνογραφία* στο παρακάτω απόσπασμα όπου η Χένια αναζητά την αναγνώριση του Φρέντερικ, μακριά από το απόλυτο και το Θεό, στη σχέση με ένα άλλο πρόσωπο:

Το ότι εκλιπαρούσε αναγνώριση και επικρότηση της ύπαρξής της όχι απ' τον Χριστό αλλά απ' αυτόν, έναν απλό θνητό...ήταν μια απόρριψη του απόλυτου για χάρη της ζωής, ήταν σα να ομολογούσε πως κριτής του ανθρώπου δεν έπρεπε να ορίζεται ο θεός αλλά ο άλλος άνθρωπος.

(Gombrowicz 2007, 145-146)

Περνάμε τώρα πάλι στο Ricoeur (και μέσω αυτού πάλι στον Merleau-Ponty), για να δούμε πως η θέση του για την ετερότητα διαφοροποιείται από τις αντίστοιχες των Levinas και Sartre, και με ποιον τρόπο αναδεικνύεται τελικά ως καταλληλότερη για την ανάγνωση των μυθιστορημάτων. Όπως συνοπτικά ήδη αναφέραμε, ο Ricoeur παρότι βλέπει με συμπάθεια το έργο του Levinas¹³¹, διακρίνει σε αυτό μια υπερβολή που οφείλεται στο ότι ο Levinas δεν εντοπίζει την αμφισημαντότητα της ταυτότητας. Αποτέλεσμα αυτής της προκατάληψης εκ μέρους του είναι το εξής, με τα λόγια του Ricoeur: «Επειδή το ίδιο σημαίνει ολοποίηση και χωρισμό, η

¹³¹ Θεωρεί ότι η επισήμανση της ηθικότητας εκ μέρους του Levinas λειτουργεί διορθωτικά και μετριαστικά απέναντι σε συγκεκριμένα προβλήματα που διαβλέπει στο οντολογικό εγχείρημα του Heidegger.

εξωτερικότητας του Άλλου δεν μπορεί εφεξής να εκφρασθεί μέσα στη γλώσσα της σχέσης. Ο Άλλος απολύει εαυτόν από τη σχέση, με την ίδια κίνηση που το Άπειρο εκφεύγει της ολότητας» (Ricoeur 2007, 435). Ο απόλυτος τρόπος που συλλαμβάνει την ετερότητα ο Levinas, τον εμποδίζει από το να την εννοήσει στη πολυσημία της. Η ετερότητα προσλαμβάνει για το Ricoeur, διαφορετικές μορφές με διαφορετικά χαρακτηριστικά και αυτό της επιτρέπει να έρθει σε διάλογο με την εαυτότητα και να βρύνει κοινά σημεία, όπου επιτρέπουν μια ορισμένη -σχετική- διαμεσολάβηση. Άλλωστε, ο Ricoeur επισημαίνει, αν δούμε προσεκτικά τις προεκτάσεις της λεβινασιακής λογικής, θα οδηγηθούμε σε αντίστοιχα αδιέξοδα με αυτά που αφορούν το ορθολογικό υποκείμενο. Έτσι αναρωτιέται:

Πράγματι, αν η εσωτερικότητα δεν καθοριζόταν παρά από μόνη τη θέληση αναδίπλωσης και κλεισίματος, τότε πως θα εισάκουγε ποτέ μια ομιλία που θα της ήταν τόσο ξένη, ώστε θα ήταν σαν τίποτα για μια απομονωμένη ύπαρξη;...Πρέπει να παραχωρήσουμε στον εαυτό μια ικανότητα δεξίωσης που προκύπτει από μια αναστοχαστική δομή...δε θα πρέπει άραγε μια διαλογική δομή να υπερτεθεί στην υποτιθέμενη απ-όλυτη εξ αποστάσεως σχέση ανάμεσα στο χωριστό εγώ και στον διδάσκοντα Άλλο;

(Ricoeur 2007, 438)

Ενδεχομένως βλέπουμε την δυνατότητα συνύπαρξης στο παρακάτω απόσπασμα στην *Πορνογραφία*, όπου ο Βίτολντ, παρότι αρχικά χαρακτηρίζει τον Φρέντερικ ως ριζικά ξένο, εν συνεχεία άμεσα ανακαλεί τη θέση του, υποστηρίζοντας ότι όλη η απόσταση παραδόξως πλαισιώνεται από μια εγγύτητα:

...το αέναο παιχνίδι που τον έκανε τόσο ξεχωριστό πλάσμα, τόσο ξένο στο κοινό μας δράμα, τόσο ξεκομμένο απ' τις ατέρμονες συζητήσεις μας...Και μαζί με ολ' αυτά, τόσο άμεμπτος, τόσο συνετός και ισορροπημένος...Στο κάτω κάτω, πιο ευχάριστο είναι ένα πράγμα όταν το κάνουν δυο μαζί, παρέα!

(Gombrowicz 2007, 48)

Έτσι ο Ricoeur θα προβεί σε μια ιχνηλάτηση διαφορετικών τροπικοτήτων της ετερότητας, οι οποίες, αν και ανθίστανται στον παραδοσιακή οπτική της ταυτότητας, μπορούν εμμέσως και μερικώς να έρθουν σε επικοινωνία με την εαυτότητα. Μαζί λοιπόν με τη διαλεκτική ταυτό-εαυτότητας οφείλουμε να συμπεριλάβουμε μια δεύτερη που αφορά της σχέση εαυτότητας και ετερότητας. Θα δούμε παρακάτω πως γίνεται αυτό και με ποιον τρόπο αντανakλάται στα κείμενα. Πριν το κάνουμε αυτό, αξίζει να παρατηρήσουμε ότι στους *Αγγίους Ντετέκτιβ* η λέξη ετερότητα λαμβάνει διαφορετικές σημάνσεις. Προφανώς όχι με τον αντίστοιχο τρόπο που το κάνει ο Ricoeur,

αλλά ο Bolano δείχνει ότι αντιλαμβάνεται ότι η ετερότητα υπερβαίνει νοηματικά την επικρατούσα εκδοχή της, δηλαδή την υπόσταση του άλλου ανθρώπου. Ετερότητα είναι η Λατινική Αμερική ως ο άλλος της Δύσης, η μια εγγενής ξενότητα που ιδιάζει στο πραγματικό όπως φαίνεται στο ακόλουθο απόσπασμα: «...για ένα Μεξικό του σωφρονιστικού συστήματος παρά της ετερότητας, αν και την ετερότητα, όπως αποπειράθηκα να του εξηγήσω, μπορούσε να τη διακρίνει κανείς σε οποιοδήποτε μέρος» (Bolano 2007, 324).

Ο Ricoeur κλείνει τον επίλογο του βιβλίου του λέγοντας ότι πέρα από τη δικιά του σύλληψη ή αυτή του Levinas, η ετερότητα είναι ενδεχομένως το Άλλο όλης της φιλοσοφίας, αυτό μπρος στο οποίο οφείλει αυτή να σιωπά: «Σε τούτην την απορία του Άλλου, ο φιλοσοφικός λόγος σταματά...η διασπορά μου φαίνεται ότι συνάδει προς την ίδια την ιδέα της ετερότητας» (Ricoeur, 2008, 459). Κάτι αντίστοιχο θα πει και η Κλάρα Καμπέσα στους *Άγριους Ντετέκτιβ*: «...μιλούσε πάνω κάτω για τα ίδια για τα οποία μιλά στα δοκίμια και στα ποιήματά του: για πράγματα όμορφα, για πράγματα σκοτεινά και για την ετερότητα, που είναι κάτι για το οποίο εγώ έχω σκεφτεί πολύ...χωρίς να έχω καταφέρει να εξακριβώσω περί τίνος πρόκειται» (Bolano 2007, 585)

Πρώτη μορφή ετερότητας που αντανακλά ίσως χαρακτηριστικότερά την συνύπαρξη εαυτού και έτερου εντός του ίδιου πεδίου, είναι αυτή της σωματικότητας. Εδώ ο Ricoeur (αν και δεν εστιάζει μόνο σε αυτόν), φαίνεται ξεκάθαρα ότι αντλεί από το έργο του Maurice Merleau-Ponty. Η έννοια του της Σάρκας, στην οποία αναφερθήκαμε ήδη, προεκτείνει τις κατευθύνσεις του πρώιμου έργου του στην κατεύθυνση ενός «χιάσματος» αντικειμένου και υποκειμένου, μια διαρκή αντιστρεψιμότητα αυτών στο πεδίο της αντίληψης που εδράζεται στη σωματικότητα. Εδώ εντοπίζεται η πρωταρχική εμπειρία παθητικότητας (το σώμα μου ως αντικείμενο), δηλαδή η πρώτη συνάντηση με την ετερότητα: «Η ετερότητα συνεπάγεται μια «προσίδα», αν μπορούμε να το πούμε, ετερότητα, υποστήριγμα της οποίας είναι η σάρκα» (Ricoeur 2007, 420). Μέσω της σάρκας, του σώματος, κάνει την εμφάνιση του ένας κοινός αντιληπτικός κόσμος, όπου κατοικείται τόσο από εμένα όσο και από τον άλλο. Η διπλή σήμανσή της σάρκας επιτρέπει να συλλάβουμε τον κόσμο ως σύστοιχο μια γενικής αποβλεπτικότητας την οποία αναλαμβάνουν με διαφορετικό τρόπο τα εκάστοτε υποκείμενα. Το βλέπουμε αυτό στην *Πορνογραφία*, σε μια εικόνα διυποκειμενικότητας που πόρρω απέχει από την προηγούμενη που αναφέραμε σε σχέση με το Levinas. Εδώ ο Βίτολντ με τον Φρέντερικ δεν κοιτάζονται πρόσωπο με πρόσωπο αλλά στρέφουν τα νότα τους από κοινού στον κόσμο των αισθήσεων που τους περιβάλλει: «Εκτός απ' τους

εαυτούς μας, δεν μας έμενε τίποτα και άλλος κανείς, και παρ' όλη την αηδία που νιώθαμε, ήμασταν υποχρεωμένοι να υπάρχουμε ζευγαρωτά μέσα σ' αυτόν τον αισθησιασμό τον οποίο είχαμε ξαμολήσει αχαλίνωτο και μας συνέπαιρνε» (Gombrowicz 2007, 115)

Αυτή η παθητικότητα της σωματικότητας είναι που επιτρέπει την επικοινωνία μεταξύ διαφορετικών σωμάτων που μοιράζονται αυτή την εμπειρία της αποπροσωποποίησης. Έτσι ο Merleau-Ponty, θα φτάσει μέχρι το ακόλουθο σημείο να πει κάτι, που στη σύλληψη του Sartre¹³² αλλά και σε αυτή του Levinas θα φάνταζε παράδοξο:

...ακριβώς το σώμα μου είναι αυτό που αντιλαμβάνεται το σώμα του άλλου και βρίσκει σ' εκείνο κάτι σαν θαυμαστή προέκταση των δικών του αποβλέψεων, ένα οικείο τρόπο αντιμετώπισης του κόσμου...είναι οι δύο όψεις ενός και του ίδιου φαινομένου, και η ανώνυμη ύπαρξη, το ίχνος της οποίας είναι κάθε στιγμή το σώμα μου, κατοικεί εφεξής και τα δύο αυτά σώματα ταυτοχρόνως.

(Merleau-Ponty 2017, 593).

Βλέπουμε αυτό το γλίστρημα του εαυτού στην επικράτεια του άλλου και αντιστρόφως, στο παρακάτω απόσπασμα στον *Κόσμο*:

Μα και πόσο ενδιαφέρον είναι, εξαιρετικά ενδιαφέρον, τούτος ο συμπτωματικός κοινός μας σύνδεσμος, τούτη η παράξενη αλληλοεμπλοκή μας, ενίοτε σχεδόν αδιαμφισβήτητη...έχουμε κάτι κοινό; -μα τι όμως;- δηλαδή τι γίνεται; Κάπως αυτός με συνοδεύει, κάπως με ωθεί, ή και με απάγει ακόμη;...είναι φορές που έχω την εντύπωση ότι συνεργάζομαι μαζί του, όπως σε μια δύσκολη γέννα -σαν να κυφορούσαμε κάτι μαζί και να το φέρναμε μαζί στον κόσμο- ω, στάσου, στάσου, μια στιγμή, ωστόσο, απ' την άλλη πλευρά (δηλαδή ποια; Μια τρίτη; ω, μα πόσες πλευρές είναι;), ας μην ξεχνούμε κι εκείνη την «εαυτότητα», εκείνο το «γύρνα στο δικό σου, βρε τη με τον εαυτό σου»...

(Gombrowicz 2012, 221)

Το παραπάνω χωρίο λήγει όμως με μια επιστροφή στην εαυτότητα. Το γεγονός αυτό πιστοποιεί ότι ο κοινός κόσμος αφορά μόνο το ζήτημα της αισθητικότητας και της σωματικότητας, η εξομίωση είναι ένα προαναστοχαστικό εγχείρημα. Στο επίπεδο όμως του αναστοχασμού, το περιεχόμενο μιας συνείδησης -είναι προφανές- δεν είναι προσβάσιμο σε μια άλλη συνείδηση και αυτό το πιστοποιεί ο ίδιος ο Βίτολντ στον *Κόσμο* λίγο αργότερα: «πάντως, η αλήθεια είναι, ας το παραδεχθούμε, σε τέτοιες περιπτώσεις, δεν μπορεί στ' αλήθεια κανείς ποτέ να ξέρει, γιατί πως

¹³² Ο Sartre, στο *Είναι και στο Μηδέν*, κλείνει το κεφάλαιο που αφιερώνει σε σώμα με την φράση «το σώμα είναι το εργαλείο το οποίο είμαι», μια καθόλα εργαλειακή αντίληψη για το σώμα, η οποία δεν υπολαμβάνει τη λεπτή διάκριση που κάνει ο Merleau-Ponty μεταξύ φυσικού και φαινομένου σώματος, βλ. Jean Paul Sartre *Το Είναι και το Μηδέν*, (Αθήνα: Παπαζήσης, 2008).

μπορείς να ξέρεις τι σόι σκέψεις υπάρχουν μες στο μυαλό του άλλου...» (Gombrowicz 2012, 256).

Και ο Ricoeur και ο Merleau-Ponty, βασιζόμενοι και οι δύο στον Husserl, διατείνονται ότι η επόπτευση της συνειδησιακής ροής του άλλου είναι αδύνατη. Με τα λόγια του Ponty: «Τελικά, όμως, η συμπεριφορά του άλλου, ακόμα και τα λόγια του άλλου, δεν είναι ο άλλος... Για εκείνον συνιστούν βιωμένες καταστάσεις, για μένα συνιστούν καταστάσεις συμπαρουσίασης» (Merleau-Ponty 2017, 596). Για τον Ricoeur η συμπαρουσίαση αφορά μια μεταβίβαση νοήματος από τη μια συνείδηση στην άλλη, μια κατ' αναλογία πρόσληψη η οποία όμως είναι πάντοτε κατά προσέγγιση: «Η έννοια της συμπαρουσίασης συνδυάζει έτσι κατά τρόπο μοναδικό ομοιότητα και ασυμμετρία» (Ricoeur 2007, 432). Στο παρακάτω αποσπάσμα από την *Πορνογραφία* βλέπουμε ακριβώς αυτό το κατ' αναλογία παιχνίδι, το οποίο ριζώνει όμως πάνω στη βάση του θεμελιώδους αινίγματος της φύσης της συνείδησης του άλλου:

Αυτή τη σκέψη θα πρέπει να έκανε τώρα ο Φρέντερικ. Μπορεί όμως εγώ να απέδιδα σε' αυτόν την δική μου σκέψη. Κι αυτός, απ' την μεριά του, μπορεί να απέδιδε σ' εμένα την δική του... έτσι που ο καθένας μας καλλιεργούσε ερωτικά την σκέψη του φυτεύοντάς την όμως στο μυαλό του άλλου.

(Gombrowicz 2007, 119)

Η σύζευξη ομοιότητας και ασυμμετρίας μέσα στην συμπαρουσίαση αφορά τη συναρμογή της αδυνατότητας να γνωρίσουμε πραγματικά τη σκέψη του άλλου με την προαναστοχαστική αίσθηση κοινότητας που οφείλεται στην σωματικότητα. Αυτό ακριβώς βλέπουμε στο παρακάτω παράθεμα στο *Κουτσό* που αφορά τη σχέση του Ολιβέιρα με τη Μάγα:

Αργότερα, καθισμένοι σ' ένα café, αναπαριστούσαν με κάθε λεπτομέρεια τις διαδρομές και τις ξαφνικές αλλαξοδρομήσεις, προσπαθώντας να τις εξηγήσουν τηλεπαθητικά και αποτυγχάνοντας πάντα, κι ωστόσο τα 'χαν καταφέρει να συναντηθούν μέσα σ' εκείνο το λαβύρινθο, σχεδόν πάντα τα κατάφερναν να συναντηθούν, και γελούσαν σαν τρελοί, σίγουρα ότι ήταν προικισμένοι με μια δύναμη.

(Cortazar 2018, 51)

Η δυσκολία του ζητήματος του άλλου φέρνει ανυπέρβλητα εμπόδια για την εγωλογία της φαινομενολογίας. Είτε αυτή λογισθεί ως υπερβατολογική συνειδητότητα, είτε ως ύπαρξη εντός του Κόσμου, ελλοχεύει πάντοτε ο κίνδυνος να περιπέσει σε ένα καθεστώς σολιψισμού, κίνδυνος τον οποίο αδυνατεί να αποτινάξει. Ο Merleau-Ponty, το αποδέχεται αυτό αλλά συνεχίζει λέγοντας: «Όπως με τους θεούς του πολυθεϊσμού, πρέπει να υπολογίζω και άλλους θεούς... δίνω ενότητα

κατεύθυνσης σ' έναν κόσμο που δεν τον δημιουργώ εγώ. Οι συνειδήσεις αποκτούν τη γελοιότητα ενός σολιψισμού για πολλούς -αυτή είναι η κατάσταση που πρέπει να κατανοήσουμε» (Merleau-Ponty 2016, 601). Πράγματι αυτό δείχνει να το κατανοεί ο Ολιβέιρα στο παρακάτω απόσπασμα:

«Η απόλυτη έλλειψη επικοινωνίας» σκέφτηκε ο Ολιβέιρα. «Δεν είναι ότι είμαστε μόνοι, αυτό είναι γνωστό και δεν γίνεται τίποτα. Το να είσαι μόνος σημαίνει ότι είσαι μόνος σε μια ορισμένη βαθμίδα όπου άλλες μοναξιές μπορούν να επικοινωνήσουν μαζί σου. Τελεία και παύλα.

(Cortazar 2018, 132)

Η μοναξιά δε στερείται νοήματος στο σύμπαν που σχεδιάζει ο Merleau-Ponty, αντίθετα αντλεί το νόημα της από αυτό, όπως και η επικοινωνία. Η απόσυρση στην εσωτερικότητα είτε η έξοδος προς τον άλλο, αντλούν και οι δύο το νόημα τους από αυτή την αρχέγονη κοινή φύση της αντίληψης: «Η μοναξιά και η επικοινωνία δεν πρέπει να είναι οι δύο όροι ενός διαζεύγματος αλλά δύο στιγμές ενός μόνο φαινομένου...» (Merleau-Ponty 2016, 602).

Η δεύτερη τροπικότητα της ετερότητας αφορά του καθεστώσ του άλλου προσώπου, το οποίο θίξαμε ήδη αναφερόμενοι στον Levinas. Ο Ricoeur θεωρεί τον άλλο αναπόσπαστο κομμάτι της εαυτότητας. Για να διατηρηθεί ο εαυτός μέσα στο χρόνο, αποτρέποντας την διάσπαση του σε ασύνδετα μεταξύ τους συμβάντα, δεν αρκεί η αυτό ερμηνευση. Σημαίνουν ρόλο έχει επίσης η απεύθυνση στον άλλο, η διάσταση της ομιλίας: «η απόδοση στον άλλο άνθρωπο είναι εξίσου πρωτογενής με την απόδοση στον εαυτό. Δεν μπορώ να μιλήσω με σημαίνοντα τρόπο για τις σκέψεις μου, εάν δεν μπορώ ταυτοχρόνως να τις αποδώσω δυνητικά σε ένα άλλον από εμένα» (Ricoeur 2007, 59). Η ανάγκη της επικοινωνίας λοιπόν δεν αφορά μόνο τη γνώση του άλλου αλλά και την επαύξηση της εαυτότητας του ομιλητή με έναν τρόπο διαφορετικό από αυτόν της εσωτερικής ερμηνευσης του εαυτού. Την σημασία της ομιλίας εντοπίζει και ο Merleau-Ponty. Η ομιλία δεν συνιστά μια παρουσίαση μιας ήδη σχηματισμένης και αποπερατωμένης σκέψης. Το αντίθετο, για τον Merleau-Ponty, η ομιλία είναι εξωτερικευμένη σκέψη (και η σκέψη επίσης είναι εσωτερικευμένη ομιλία), μέσω της απεύθυνσης αναζητούμε στο άλλο ένα υπέρεισμα, το οποίο απουσιάζει από την εσωτερικότητα. Έτσι θα υποστηρίξει ότι η ομιλία είναι: «...μια εμπειρία σκέψης, υπό την έννοια ότι δίνουμε στον εαυτό μας τη σκέψη μας μέσω της εσωτερικής ή εξωτερικής ομιλίας...» (Merleau-Ponty, 2017, 314-6).

Επομένως, φαίνεται ότι η ομιλία είναι απαραίτητη και όχι προαιρετική. Το συνειδητοποιεί αυτό ο Χανς Κάστορπ, όταν παραδομένος και χαμένος στους εσωτερικούς του στοχασμούς αναζητά ένα στήριγμα που θα βοηθήσει να διατηρήσει μια συνεκτική αίσθηση ταυτότητας:

Ήταν ελπιδοφόρο και ταυτόχρονα παράξενο, ακόμα και απειλητικό, και ένα αίσθημα ανημπόριας άγγιξε τον νεαρό Χανς Κάστορπ -μέσα του διαδραματίζονταν αόριστες και ενστικτώδεις κινήσεις, που θα μπορούσε κανείς να τις ονομάσει ψάξιμο, ψηλάφισμα, αναζήτηση βοήθειας, συμβουλής και στηρίγματος, σκέφτηκε το ένα μετά το άλλο διάφορα πρόσωπα που η σκέψη τους θα μπορούσε να βοηθήσει.

(Mann 2017, 192)

Όσο σημαντική είναι η πράξη της ομιλίας, άλλα τόσο είναι και αυτής της ακοής. Αυτό τονίζει διαρκώς ο Ricoeur όταν επιμένει ότι κάθε εαυτός είναι ταυτοχρόνως πάσχων και δρών και οι δύο αυτές λειτουργίες συμβάλλουν εξίσου στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς του: «κάθε επαύξηση της εαυτότητας του ομιλητή ή του δρώντος έχει ως αντίκρισμα μια συγκρίσιμη επαύξηση της ετερότητας του ετέρου» (Ricoeur 2007, 68). Η ακοή εδώ δεν φιλοδοξεί να υποδεχθεί τη (βωβή) φωνή του Είναι, ούτε να γίνει μάρτυρας της α-συμβολικής μαρτυρίας του απείρου μέσω του άλλου, όπως στον Levinas. Η ακοή είναι η συγκεκριμένη δεξίωση του ίχνους της σκέψης του άλλου, η οποία ωστόσο, σχηματιζόμενη εν ενεργεία κατά τη διάρκεια της ομιλίας, γίνεται έως ένα βαθμό διάφανη. Την αξία της ακοής αντιλαμβάνεται ο Χόακιν Φοντ στους *Άγριους Ντετέκτιβ*, όπου προτιμά να σιωπήσει ακούγοντας τον Αλβάρο Νταμιάν από το να διερευνήσει τον ψυχισμό του φίλου το με ερωτήματα. Διότι η ομιλία κάποιου για τον εαυτό του, ενδεχομένως μας παράσχει τον ψυχισμό του ευκρινέστερα από ένα υποκινούμενο διάλογο:

Θα ήθελα να τον είχα ρωτήσει γιατί, γιατί έπρεπε να το πει ακριβώς σε μένα, όμως μετά σκέφτηκα ότι πολλοί άνθρωποι, κυρίως εδώ μέσα, έχουν πολλά πράγματα να μου πουν, και ότι αυτή η τάση για επικοινωνία είναι κάτι που εγώ γενικώς δεν αντιλαμβάνομαι αλλά την αποδέχομαι χωρίς καμια επιφύλαξη, εν πάσει περιπτώσει, ακούγοντας δεν χάνεις τίποτα.

(Bolano 2007, 353)

Το να σκεφτούμε τις διαστάσεις του ακούειν και του ομιλείν μαζί, σημαίνει ότι θέτουμε το ζήτημα του διαλόγου. Στη σκέψη του Levinas ο διάλογος απεκδύεται οποιαδήποτε αξία, αυτό που έχει σημασία είναι ένα παθητικό ακούειν ενωπώ του κελεύσματος του άλλου. Είναι μια μονομερής συσχέτιση που αποκλείει κάθε έννοια αμοιβαιότητας. Σε αντίθεση με αυτή την οπτική, η διαλογική σχέση εαυτού και άλλου που προτείνουν οι Ponty και Ricoeur, ριζώνει σε έναν

ενδιάμεσο χώρο. Αυτό το «μεταξύ» των προσώπων ενσαρκώνει ο διάλογος. Ποτέ σε έναν πραγματικό διάλογο που είναι αμοιβαίος δεν είναι κάποιος ριζικά ξένος. Οι θέσεις ομιλητή και δέκτη εναλλάσσονται, υπάρχει μια διαρκής αντιστρεψιμότητα των ρόλων. Έτσι, όπως θα τονίσει ο Merleau-Ponty, κάθε διάλογος συνιστά ένα ιδιότυπο συμβάν όπου, για λίγες στιγμές εισάγει εαυτό και άλλο σε ένα νέο καθεστώς συσχέτισης, κοινό όχι όμως και πλήρως διαφανές, το οποίο αναμορφώνει και τα δύο υποκείμενα που συμμετέχουν σε αυτό:

Στην εμπειρία του διαλόγου, ανάμεσα στον άλλο και σε μένα συγκροτείται ένα κοινό έδαφος, η σκέψη μου και η σκέψη του σχηματίζουν ένα μόνο πλέγμα, τα λόγια μου και τα λόγια του συνομιλητή μου καλούνται από τη κατάσταση της συζήτησης, εγγράφονται σε μια κοινή πράξη, δημιουργός της οποίας δεν είναι κανένας από μας. Υπάρχει εν προκειμένω ένα είναι για δύο, και ο άλλος δεν είναι πια για μένα μια απλή συμπεριφορά στο υπερβατολογικό μου πεδίο ούτε άλλωστε εγώ στο δικό του, είμαστε συνεργάτες ο ένας για τον άλλο σε μια τέλεια αμοιβαιότητα, οι προοπτικές μας γλιστρούν η μια μέσα στην άλλη, συνυπάρχουμε διαμέσου ενός και του ίδιου κόσμου.

(Merleau-Ponty 2017, 594)

Το ότι ο διάλογος υπερβαίνει τα δύο πρόσωπα που τον απαρτίζουν στη γεγονικότητα του, το βλέπουμε στα παρακάτω λόγια του Ολιβέιρα απέναντι στον Τράβελερ στο *Κουτσό*: «Κοίτα, Μανόλο, εσύ μιλάς για συνεννόηση, αλλά δεν μπορεί να μην αντιλαμβάνεσαι πως κι εγώ θέλω να συνεννοηθώ μ' εσένα, κι αυτό το εσένα είναι κάτι πολύ μεγαλύτερο από σένα τον ίδιο» (Cortazar 2018, 354).

Στην *Πορνογραφία* διαπιστώνουμε αυτό το γλίστρημα της προοπτικής του ενός στον άλλο και τανάπαλιν για την οποία κάνει λόγο ο Merleau-Ponty:

Τι απίθανο σύστημα κατόπτρων: αυτός καθρεπτιζόταν μέσα σ' εμένα, εγώ καθρεπτιζόμουν μέσα σ' αυτόν, κι έτσι, ο καθένας υφαίνοντας όνειρα για λογαριασμό του άλλου, φτάναμε στο σημείο να διαμορφώνουμε προθέσεις που κανένας απ' τους δύο μας δεν θα τολμούσε να παραδεχθεί πως ήταν δικές του.

(Gombrowicz 2007, 121)

Η ομιλία ωστόσο δεν μπορεί να νοηθεί ξέχωρα από τη σωματικότητα, όντας αποδεσμευμένη από αυτή. Κάθε ομιλία συνοδεύεται από χειρονομίες, επομένως και η γλώσσα του σώματος με όλες τις συμβολικές και συναισθηματικές της επενδύσεις που εδράζονται στις χειρονομίες ή στις εκφράσεις του προσώπου, συμμετέχουν εξίσου ενεργά στο διάλογο και το βλέπουμε αυτό στο παρακάτω απόσπασμα του *Μαγικού Βουνού* που αφορά τη συνάντηση της κυρίας με τον Χανς

Κάστορπ: «...γιατί όταν μιλούν τα μάτια, η συνομιλία γίνεται στον ενικό, ακόμα και αν τα χείλη δεν έχουν μιλήσει ακόμα στον πληθυντικό» (Mann 2017, 229).

Τη σημασία του διαλόγου τη βλέπουμε ίσως χαρακτηριστικότερα στην μαρτυρία του Χοσέ Λεντοίρο στους *Άγριους Ντετέκτιβ*: «...κι εγώ σκεφτόμουν: προς Θεού, μιλήστε, μιλήστε, μπειτε σε ένα διάλογο, στο διάλογο βρίσκεται το κλειδί για κάθε πόρτα» (Bolano 2007, 521).

Η διυποκειμενική σχέση, όπως τη φαντάζεται ο Levinas, προϋποθέτει μια συνθήκη απόλυτης άγνοιας του άλλου, όπως είπαμε, παρόλη την διαφαινόμενη εγγύτητα της σχέσης πρόσωπο με πρόσωπο. Μέσω του κελεύσματος, ο άλλος απαιτεί μια απροϋπόθετη φιλοξενία, έναν σεβασμό και μια δεξίωση δίχως όρους. Η διυποκειμενική συσχέτιση για τους Ricoeur και Ponty ανθίζει σε εντελώς διαφορετικές συνθήκες. Όπως θα υποστηρίξει emphaticά ο Merleau-Ponty: «Χωρίς αμοιβαιότητα δεν υπάρχει alter ego, εφόσον τότε ο κόσμος του ενός εμπερικλείει τον κόσμο του άλλου και ο ένας αισθάνεται απαλλοτριωμένος προς όφελος του άλλου» (Merleau-Ponty 2016, 596-597).

Ο Ricoeur, πιάνοντας το νήμα της αμοιβαιότητας ως ιδεώδες και πρότυπο της διυποκειμενικής σχέσης, ανατρέχει στον Αριστοτέλη υποστηρίζει ότι η ενσάρκωση της είναι η φιλία. Η αμοιβαιότητα της φιλίας αντιδιαστέλλεται απόλυτα από την ασύμμετρη σχέση που πρεσβεύει το Λεβινασιακό κέλευσμα. Θα συνεχίσει το συλλογισμό του λέγοντας ότι πραγματική αυτοεκτίμηση δίχως φιλία, δεν υφίσταται, η μια προϋποθέτει την άλλη σχηματίζοντας έτσι ένα διαλεκτικό ζεύγος. Με τα λόγια του: «Για να είναι κανείς ‘φίλος του εαυτού του’...πρέπει να έχει ήδη εισέλθει σε μια σχέση φιλίας με τον άλλο άνθρωπο, ως εάν η φιλία για τον ίδιο τον εαυτό ήταν ένας αυτοεπηρεασμός αυστηρά σύστοιχος του επηρεασμού, της στοργής, από και για τον άλλο που είναι φίλος» (Ricoeur 2008, 427).

Στα λόγια του Βίτολντ στην *Πορνογραφία*, διαφαίνεται αυτή η στενή σχέση φιλίας που τον συνδέει με το Βίτολντ στον παρακάτω απόσπασμα: «Αν και ήμουν αυτουνού συνοδοιπόρος και όχι εκείνων -και καταστρέφοντας αυτόν, κατέστρεφα και τον ίδιο μου τον εαυτό» (Gombrowicz 2007, 214). Αμέσως μετά, αν και αυτή τη φορά, δεν αναφέρεται στο Φρέντερικ, ο Βίτολντ θα αποδώσει έξοχα σε τι συνίσταται ο χαρακτήρας της φιλίας: «Πιστεύω, ξέρετε, ακράδαντα ότι ο σεβασμός και η εκτίμηση δημιουργούν αμοιβαίες υποχρεώσεις» (Gombrowicz 2007, 215). Στους *Άγριους Ντετέκτιβ* ο Αμαδεό Σαλβατέρα θα αποτυπώσει ακριβώς τις σκέψεις του Ricoeur περί μιας σύνδεσης φιλαυτίας και φιλίας: «...και μετά άρχισαν να ξεχνάνε τον ίδιο τους τον εαυτό, αυτό

δηλαδή που συμβαίνει με όποιον ξεχνάει τους φίλους του» (Bolano 2007, 642). Στο *Κουτσό*, τα πράγματα είναι λίγο πιο σύνθετα. Ο αμοιβαίος ηθικός σεβασμός που απαιτεί η φιλία δεν είναι κάτι δεδομένο, αλλά κάτι διαρκώς ζητούμενο το οποίο οφείλει να πιστοποιείται πάντοτε εκ νέου. Ο Ολιβέιρα στην πραγματικότητα έχει έναν φίλο σε όλο το μυθιστόρημα, τον Τράβελερ με τον οποίο η σχέση του ξεκινά να αποκαθίσταται λίγο πριν το τέλος του δευτέρου μέρους (και της κύριας πλοκής του έργου). Η επικείμενη αυτοκτονία του Οράσιο, δεν είναι μια παραίτηση από τη ζωή, αλλά το άλμα προς τον άλλο, προς την ετερότητα το οποίο αποζητά από την αρχή του έργου. Μόνο σκοτώνοντας το εγώ του, συμβολικά ή πραγματικά θα φτάσει τον άλλο. Πριν το τέλος όμως ήδη φαίνεται να έχει αποκατασταθεί αυτή η σχέση, γιατί αυτό το άλμα το έχει πραγματοποιήσει ήδη ο Τράβελερ στην απέλπιδα προσπάθεια του να σώσει το φίλο του. Θα του πει λοιπόν ο Ολιβέιρα: «Γι' αυτό αισθάνομαι πως είσαι ο *doppelganger* μου, γιατί όλη την ώρα πάω κι έρχομαι απ' την περιοχή σου στη δική μου, αν ποτέ φτάνω στη δική μου, και σ' όλα αυτά τα οικτρά περάσματα έχω την αίσθηση πως εσύ είσαι η μορφή που στέκεται εκεί και με κοιτάζει με οίκτο» (Cortazar 2018, 434). Στη συνέχεια, όταν ο Τράβελερ αποχωρεί από το δωμάτιο το αναγνωρίζει την φιλία τους με μεγαλύτερη έμφαση:

...ο Ολιβέιρα έκλεισε τα μάτια και σκέφτηκε πως ήταν πολύ ωραία έτσι, πως ο Τράβελερ ήταν πραγματικός αδελφός... Μετά απ' αυτό που 'χε κάνει ο Τράβελερ όλα συνέτειναν σ' ένα θεσπέσιο αίσθημα συμφιλίωσης, και κανείς δεν μπορούσε να καταστρέψει αυτή την παράλογη αλλά ολοζώντανη ερμηνεία, κανείς δεν μπορούσε να την χαλκιδεύσει...

(Cortazar 2018, 436)

Ίσως η πιο ιδιότυπη απόδοση της φιλίας συναντάμε στους *Άγριους Ντετέκτιβ*, στο μυθιστόρημα που φαινομενικά περισσότερο από όλα τα υπόλοιπα βρίσκεται σε απόσταση από την ιδέα μιας συγκροτημένης εαυτότητας. Τουλάχιστον σε επίπεδο δόμησης του μυθιστορήματος, καθώς δεν συναντάμε ποτέ τους δύο πρωταγωνιστές, Αρτούρο Μπελάνο και Ουλίσεσ Λίμα, μαθαίνοντας για αυτούς μόνο από μαρτυρίες τρίτων. Ο Ricoeur θα υποστηρίξει ότι η διατήρηση του εαυτού, περνάει μέσα από τη φιλία μέσω της υπόσχεσης: «Το να μην τηρεί κάποιος την υπόσχεση του είναι να προδίδει την προσδοκία του άλλου... η πιστότητα συνίσταται στο να αποκρίνομαι στην προσδοκία του άλλου που υπολογίζει σε εμένα» (Ricoeur 2008, 351). Η υπόσχεση έχει μια διπλή σήμανση. Αφορά τόσο τα παραπάνω λόγια του Ricoeur, όσο και έναν άλλο τρόπο να διατηρεί κανείς την ταυτότητα του, μέσα στο χρόνο. Επίσης, θα προσθέσει ότι η υπόσχεση δεν αφορά αποκλειστικά τη διαλογική δομή του ένας προς έναν, έχει επιπλέον και μια πληθυντική δομή που

συναντάμε στο επίπεδο της μαρτυρίας, την οποία όμως αντιλαμβάνεται με άλλον τρόπο σε σχέση με τη σύλληψη του Levinas. Η προσδοκία των Μπελάνο και Ουλίσες δεν αρθρώνεται ποτέ, αλλά πιστοποιείται από μια επίσης άγραφη υπόσχεση που παρότι δεν ονοματίζεται, πιστοποιείται από όλο το δεύτερο μέρος του μυθιστορήματος. Όλοι οι χαρακτήρες προσπαθούν να σχεδιάσουν το ψηφιδωτό της προσωπικότητας των δύο πρωταγωνιστών, μένοντας πιστοί στη σχέση φιλίας και εγγύτητας που κάποτε τους συνέδεε. Το ψηφιδωτό αυτό αποτελείται από μαρτυρίες οι οποίες αντιφάσκουν μεταξύ τους, αλλά όπως είπαμε ήδη για τον Ricoeur αυτό δεν είναι επιλήψιμο, καθώς αναγκαστικά η πιστοποίηση περνά μέσα από το ψέμα, την υποψία και την ανακρίβεια. Παράλληλα με τις μαρτυρίες για τους Belano και Lima, όλες οι αφηγήσεις είναι ταυτοχρόνως και εσωτερικές αναζητήσεις. Μέσα από την εξιστόρηση των αναμνήσεων τους οι ποικίλοι χαρακτήρες επιχειρούν να ερμηνεύσουν και να διατηρήσουν απέναντι στη λήθη τον ίδιο τους το εαυτό.

Είναι όμως δόκιμο, να διαβάζουμε αυτές τις αφηγήσεις, που συχνά υποπίπτουν στη λήθη και την ανακρίβεια ως σημαίνουσες και έγκυρες; Ναι για το Ricoeur, διότι «οι βιωμένες ιστορίες του καθενός είναι συνυφασμένες μέσα στις ιστορίες των άλλων» (Ricoeur 2008, 215). Εδώ προκύπτει μια αντιστροφή, διότι ο άλλος προηγείται του εαυτού, όχι όμως ως απόλυτη εξωτερικότητα, αλλά ως αυτός που κομίζει, μέσω της μαρτυρίας, την ταυτότητα του απόντος εαυτού, οσοδήποτε αμφίβολα και ισχνά και να το κάνει αυτό. Η μαρτυρία εδώ είναι το σύστοιχο της αυτοερμηνευσης με ενδιαμέσο χώρο την αμοιβαιότητα του διαλόγου. Άλλωστε, η ίδια η αυτοερμηνευση όπως τονίζει ο Ricoeur, είναι αμφίβολη, ο ίδιος ο εαυτός αμφισβητεί την πιστότητα των αναλύσεών του. Το βλέπουμε αυτό, δηλαδή το ότι η μαρτυρία τελικά δεν απέχει και τόσο από την αυτοερμηνευση, στα λόγια του Χόακιν Φοντ:

Τώρα που οι μέρες διαδέχονται η μια την άλλη με ψυχρότητα, με την ψυχρότητα που διαδέχονται οι μέρες η μια την άλλη, μπορώ να πω, χωρίς κανενός είδους πικρία, ότι ο Μπελάνο ήταν ένας ρομαντικός, συχνά επιτηδευμένος, καλός φίλος για τους φίλους του, υποθέτω, πιστεύω, αν και κανένας δεν ήξερε τι πραγματικά είχε στο μυαλό του, πιθανότατα ούτε καν ο ίδιος.

(Bolano 2007, 211)

Και οι τρεις συνθήκες λοιπόν εκφράζουν εξίσου «το παράδοξο της ανταλλαγής στον ίδιο τον τρόπο του αναντικατάστατου. Καθίστανται έτσι θεμελιωδώς ισοδύναμες η εκτίμηση του *άλλου* ως *εαυτού* και η εκτίμηση του *ίδιου του εαυτού* ως *άλλου*» (Ricoeur 2008, 256).

Υπάρχει όμως και κάτι τελευταίο (αν παραβλέψουμε ότι επίσης ο Κόσμος και ο Χρόνος συνιστούν επίσης μορφές ετερότητας, κάτι το οποίο διαφαίνεται στα αντίστοιχα κομμάτια του κεφαλαίου). Ο Ricoeur πλάι στη σωματικότητα και στο άλλο πρόσωπο προσθέτει μια τρίτη τροπικότητα της ετερότητας που αφορά το καθεστώς της ίδιας της συνείδησης. Η ίδια η συνείδηση, η σκέψη, έχει μια διαλογική δομή και αυτό διαφαίνεται στις εννοιολογήσεις των Freud, Hegel και Heidegger¹³³ οι οποίοι στοχάζονται, ο καθένας με τον τρόπο του αυτή την εμπειρία παθητικότητας εντός της συνείδησης. Υπάρχει μια σχάση εντός της συνείδησης μεταξύ αυτού που μιλάει και μεταξύ αυτού που ακούει (ο ίδιος ως άλλος). Και ο Merleau-Ponty πηγαίνει προς την ίδια κατεύθυνση. Η διάκριση μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού ριζώνει σε μια πρωταρχική αντιληπτικότητα. Έτσι η σκέψη δεν προηγείται της γλώσσας, αλλά ούτε το αντίθετο. Η ομιλία, εσωτερική η εξωτερική, βιώνει αυτή τη διαρκή αντιστρεψιμότητα σε υποκείμενο και αντικείμενο, σε ενεργητικότητα και παθητικότητα:

«Εκείνο που μας ξεγελά εκείνο που μας κάνει να πιστεύουμε σε μια σκέψη που θα υπήρχε δι' εαυτήν πριν από την έκφραση, είναι οι ήδη συγκροτημένες και ήδη εκφρασμένες σκέψεις...μέσω των οποίων δημιουργούμε την αυταπάτη της εσωτερικής ζωής. Στην πραγματικότητα όμως, αυτή η υποτιθέμενη σιωπή βουίζει από λόγια, αυτή η εσωτερική ζωή είναι μια εσωτερική γλώσσα» (Merleau-Ponty 2017, 322).

Στους *Άγριους Ντετέκτιβ* ο Ιπόλιτο Γκαρσές βιώνει αυτή την εμπειρία παθητικότητας: «Δεν ξέρω τι μου συνέβη...άρχισα να μιλάω, γαμώτο, ξαφνικά βρέθηκα να μιλάω, να με ακούω να μιλάω, λες και η φωνή μου δεν ήταν δική μου και η μαλακισμένη είχε φύγει και περιπλανιόταν από μόνη της» (Bolano 2007, 269). Στο *Κουτσό*, μέσα από μια διαδικασία εσωτερικής μομφής, η εσωτερική φωνή του Ολιβέιρα αφανίζεται αποκαλύπτοντας το υπόστρωμα της, ένα πλήρως ακαθόριστο και ανώνυμο πεδίο:

Τότε έπιασε να μέμφεται τον εαυτό του, να τον αποδομεί λίγο λίγο, ώσπου δεν έμεινε παρά αυτό που έμενε πάντα: μια τρύπα όπου φυσούσε ο χρόνος, ένα ακαθόριστο χωρίς αρχή και τέλος.

(Cortazar 2018: 165)

¹³³ Σε ό,τι αφορά το Heidegger αναφερθήκαμε ήδη στο ανοίκειο αίσθημα της αγωνίας το οποίο φέρνει τον υποκείμενο ενώπιω του εαυτού του. Στο Hegel εντοπίζει αυτό το στοιχείο στο διχασμό της συνείδησης του Πνεύματος - αποξένωση του Πνεύματος από τον εαυτό του- και στον Freud στην δομή του Υπερεγώ εντός του ψυχισμού (Ricoeur 2008, 440-458).

Συμπέρασμα

Τα ως άνω ελπίζουμε ότι ανέδειξαν το πως η λογοτεχνική σκέψη που παρουσιάζουν τα κείμενα, είναι συμβατή και συγγενική προς τις θέσεις τις οποίες εκφέρει η φαινομενολογική θεωρία για το ζήτημα του υποκειμένου και πιο συγκεκριμένα οι φιλοσοφικές τοποθετήσεις των Merleau-Ponty και Ricoeur.

Αυτό δε σημαίνει προφανώς ότι το κάθε λογοτεχνικό χωρίο που παραθέσαμε δεν προσφέρεται και σε άλλες αναγνώσεις, το αντίθετο μάλλον. Αν υποστηρίξαμε μια απόλυτη αντιστοίχιση μεταξύ λογοτεχνικών στοχασμών και φιλοσοφικών ιδεών -και δη ενός συγκεκριμένου φιλοσοφικού ρεύματος-, θα οδηγούμασταν σε μια κατεύθυνση την οποία εξαρχής αποκηρύξαμε, δηλαδή στην περιστολή του νοηματικού πλούτου που ιδιάζει στη λογοτεχνία.

Η επιλογή της συχνής αναδρομής στα ίδια τα κείμενα μέσω της συνεχούς παράθεσης χωρίων ήταν συνειδητή για ορισμένους λόγους. Καταρχάς πρόθεσή μας ήταν να «επιτρέψουμε» στα μυθιστορήματα να υπερασπιστούν τα ίδια τον εαυτό τους, όπως και στον αναγνώστη να αντιπαραβάλει απευθείας την ερμηνεία μας με τα ίδια τα κείμενα μέσω μια αντιστικτικής συμπαράθεσης, όπου εναλλάσσονται ο φιλοσοφικός με τον λογοτεχνικό στοχασμό. Όμως, τα αποσπάσματα δεν είναι τα ίδια τα μυθιστορήματα. Μάλιστα, το γεγονός του ότι τα αποκόβουμε από το συγκεκριμένο τους και από την πλοκή, παρουσιάζοντας τα αυτονομημένα, αναπόδραστα μεταστρέφει το χαρακτήρα τους. Από τη συγκεκριμένη λειτουργία που είχαν εντός της πλοκής αποκτούν μια οιονεί «αφαιρετικότητα» που ιδιάζει στη φιλοσοφία. Αλλά μέσω αυτού του αναπόφευκτου μειονεκτήματος προκύπτει και ένα προτέρημα. Οι φιλοσοφικές θέσεις που παρουσιάσαμε, αποσπασμένες από την φιλοσοφική «πλοκή» και επιχειρηματολογία μέσα στην οποία λαμβάνουν το νόημα τους, συγκεκριμενοποιούνται και ελέγχονται μέσω της συνάντησής τους με τα λογοτεχνικά χωρία.

Φαινομενικά η αναλυτική προσπάθειά μας, φαίνεται ότι έδωσε μια προτεραιότητα στο φιλοσοφικό επίπεδο, καθώς διαρκώς προπορεύεται η φιλοσοφική συζήτηση και έπεται ο τρόπος που αυτή απαντάται στα μυθιστορήματα. Αυτό αληθεύει στο βαθμό που αυτή η προτεραιότητα του φιλοσοφικού, ριζώνει στην πρωταρχική συνάντησή μας με τα κείμενα, η οποία ήταν προδιασκεπτική, υπό την έννοια του ότι δεν αφορούσε τη συγκεκριμένη μελέτη αλλά την ίδια την απόλαυση της ανάγνωσης. Αυτή η πρωταρχική ανάγνωση είναι που σε ένα βαθμό προδιαμόρφωσε

την κατεύθυνση της εργασίας. Όπως και να έχει, το ζήτημα δεν είναι αν πρωταρχική για την εργασία ήταν η λογοτεχνική συνάντηση με τα μυθιστορήματα ή το ερευνητικό ενδιαφέρον, αλλά η διαλογική σχέση που αναπτύξαμε με τα ίδια τα κείμενα. Ελπίζουμε να καταδείχθηκε ο τρόπος με τον οποίο, στην προσπάθειά μας να μεταχειρισθούμε τα κείμενα «κατά το δοκούν», εξαναγκαστήκαμε να αναθεωρήσουμε αρκετές προ-διαμορφωμένες απόψεις κατά τη διάρκεια της έρευνας και της συγγραφής.

Όσον αφορά το ζήτημα της υποκειμενικότητας, διαπιστώσαμε πως τα μυθιστορήματα, μέσα στη διαφορά τους κινούνται προς την ίδια κατεύθυνση. Σε μια απομάκρυνση δηλαδή από την παραδοσιακή εκδοχή του υποκειμένου, ως απαραβίαστης, μόνιμης και καταγωγικής αρχής αλλά ταυτοχρόνως και σε μια υπεράσπιση της ανάγκης διατήρησης ενός αναμορφωμένου εαυτού απέναντι, σε άλλες θεωρήσεις, είτε λογοτεχνικές, είτε μοντέρνες, είτε μεταμοντέρνες (όπως είδαμε προηγουμένως οι μοντερνισμοί και οι μεταμοντερνισμοί είναι πολλοί) για τις οποίες είναι προτιμότερη μια εγκατάλειψη της υποκειμενικότητας, λόγω του ότι αδυνατούν να συλλάβουν έναν τρόπο διατήρησης αυτής, ο οποίος δεν θα επιφέρει αναπόδραστα τα προβληματικά ζητήματα, τα οποία δικαίως συνδέονται με την έννοια του παραδοσιακού υποκειμένου.

Όπως όμως είδαμε με την αναφορά στους Bergson και Levinas και όχι μόνο, οι εικόνες και αναπαραστάσεις του εαυτού που προσφέρουν τα μυθιστορήματα είναι πολλαπλές και πολλές φορές ασυμβίβαστες μεταξύ τους. Το κοινό στοιχείο που επιτρέπει τη συγκρότηση μια ιδιότυπης γενεαλογίας μιας λογοτεχνικής φιλοσοφίας, αφορά το καθεστώς του άλλου, το οποίο με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, είναι καταστατικό χαρακτηριστικό και των πέντε μυθιστορημάτων. Είτε ο άλλος έχει δευτερογενή ρόλο όπως στο Mann, είτε ισόνομο όπως στον Gombrowicz, είτε πρωτεύοντα όπως στο Bolano, γεγονός είναι ότι δίχως την ύπαρξη του, είτε οι χαρακτήρες θα έρεπαν προς έναν ενδυναμωμένο εαυτό είτε θα αποδομούνταν τελείως. Αυτή η διαλογική δομή, το μεταξύ των χαρακτήρων των μυθιστορημάτων, προφανώς δεν είναι εντοπίσιμο μόνο σε αυτά τα έργα, απλά εκτιμούμε ότι τα συγκεκριμένα μυθιστορήματα συνειδητά τον προκρίνουν ως ιδιαίτερο, και δεν τον μεταχειρίζονται απλώς ως έναν απαραίτητο συστατικό της πλοκής, και στο εξωλογοτεχνικό επίπεδο ως απλά μια συνθήκη της καθημερινότητας.

Για αυτό οδηγηθήκαμε στις θεωρήσεις των Ricoeur και Merleau-Ponty, δύο θεωρητικών που ανέδειξαν ιδιαίτερος την καταστατική σημασία της αμοιβαίας διυποκειμενικότητας, σε αντιπαράθεση με την επικέντρωση από άλλους φαινομενολόγους στον εαυτό και την ακόλουθη

προάσπιση από την κριτική του φαινομενολογικού εγχειρήματος του ζητήματος της ετερότητας (Derrida, Levinas). Ιδιαίτερος του Ricoeur, του οποίου τις θέσεις δεν αφήσαμε τυχαία για το τέλος, διότι η έννοια του αφηγηματικού εαυτού, που συνιστά μια σύνθεση του ετερογενούς, μπορεί να συμπαρουσιάσει αφηγηματικά όλες τις ιδέες που προαναφέραμε και οι οποίες σε θεωρητικό επίπεδο βρίσκονται σε ένταση μεταξύ τους. Προφανώς, η παρούσα διατριβή δεν είναι μια φιλοσοφική μελέτη και ζήτημα δεν είναι μια φιλοσοφική διαμάχη γύρω από αυτά τα ζητήματα, αλλά η σύνδεση του φιλοσοφικού διαλόγου με τη λογοτεχνία. Το αποτέλεσμα παραδόξως είναι ότι η λογοτεχνία «γειώνει» αυτές τις ιδέες, επιτρέποντας τους να συνυπάρχουν εντός της αφήγησης. Παρόλα αυτά, θεωρούμε ότι δεσπόζουσα είναι η οπτική των φιλοσόφων που επιλέξαμε, όπως αντιστοίχως σε άλλα μυθιστορήματα δεσπόζουσες (αλλά ποτέ μοναδικές) είναι άλλες φιλοσοφίες.

Όμως θεωρούμε ότι όπως και με τις θέσεις των Ponty και Ricoeur στη φιλοσοφία, αυτή η διαλογική αμοιβαιότητα δεν είναι η επικρατούσα και προεξάρχουσα άποψη περί υποκειμενικότητας, και η ανθρωπολογική σημασία της αντανakλάται σπανιότερα στη λογοτεχνία έναντι των άλλων ή τουλάχιστον δεν επισημαίνεται τόσο συχνά. Αν τα πρώτα μεταμοντέρνα έργα αποδόμησαν την υποκειμενικότητα, τότε μετέπειτα λογοτεχνικά έργα αποτύπωσαν τη σημασία της επιτέλεσης της εαυτού και ακολούθως τη σημασία της προάσπισης το άλλου με έμφαση σε ζητήματα πολιτικά, φυλετικά και εθνικά (Φεμινιστικές, Μετααποικιακές και Πολιτισμικές σπουδές). Ωστόσο, η ανάδειξη της ανθρωπολογικής, προ-κοινωνικής σημασίας της διυποκειμενικότητας (όπως την αναδεικνύει ο Merleau-Ponty ειδικά) δεν απαντάται τόσο συχνά την ίδια περίοδο, ενδεχομένως διότι η έννοια μιας προ-πολιτικής, προ-κοινωνικής συνθήκης ενός κοινού κόσμου, κατά ένα μέρος συνιστούσε μια (επιλήψιμη) προάσπιση του εγώ και μια απειλή συνακόλουθα για τον άλλο, η οποία σε μια περίοδο (τουλάχιστον μέχρι τη δεκαετία του 90) που έλκεται από την ετερότητα, δεν είχε επαρκείς πολιτικές συνδηλώσεις για να θεωρηθεί ως χρήσιμη.

Η γενεαλογία λοιπόν που συνθέτουν τα μυθιστορήματα, αφορούν μια υπεράσπιση του «μεταξύ», του «κοινού κόσμου», του «διαλόγου», έννοιες που για την ιστορική περίοδο συγγραφής τους, όσον αφορά την φιλοσοφία, αλλά και τις επικρατούσε θεωρήσεις των Μοντέρνου και Μεταμοντέρνου δεν βρίσκεται στο προσκήνιο¹³⁴. Κατά αυτό τον τρόπο εξεικονίζουν και

¹³⁴ Στην ίδια κατεύθυνση δείχνει να κινείται η σκέψη του Καραποστόλη στο τέλος του βιβλίου του, όπου απλά και κατατοπιστικά περιγράφει, ενδεχομένως αυτό που προσπαθούμε να υποστηρίξουμε και το οποίο διατεινόμαστε ότι αντανakλούν τα κείμενα: «Συνέπεια όλων αυτών είναι ότι η σκέψη γίνεται όλο και πιο περιφερική και

αναπαριστούν τον εαυτό με έναν εναλλακτικό τρόπο, ο οποίος τίθεται παράπλευρα σε άλλους και προβληματοποιεί τις συνήθειες, και συχνά παγιωμένες, στερεοτυπικές θεωρήσεις σχετικά με το ζήτημα του υποκειμένου που υποστηρίζουν είτε την απόλυτη υπεράσπιση του, είτε την ολοκληρωτική καταγγελία αυτού.

φυγόκεντρη...Η ηρωική μοναξιά δεν είναι πλέον εφικτή...η φαντασμαγορία της επικαιρότητας προσπαθεί να κάνει τον καθένα να λησμονήσει το τέλος των πάντων, δηλαδή -καθώς υποθέτει- του εαυτού του. Υπάρχουν όμως τόσα έξω απ' αυτόν. Αν κατόρθωνε να κρατήσει ένα απ' αυτά και να δεθεί μαζί του, τότε ίσως το στριφογύρισμα της αγωνίας του να μειωνόταν. Ο δεσμός λοιπόν είναι η σύγχρονη περιπέτεια το στοίχημα που πρέπει να δοθεί.» (Καραποστόλης1999,174-5)

Επίλογος

Στην αρχή της διατριβής επισημάναμε ότι δε θα εκλάβουμε ορισμένα μεθοδολογικά ζητήματα, που αφορούν, τη Θεωρία της Λογοτεχνίας ως απροϋπόθετα και ήδη επιλυμένα. Αφιερώσαμε, λοιπόν το πρώτο κεφάλαιο της διδακτορικής διατριβής στη συνοπτική παράθεση των κύριων θέσεων και τοποθετήσεων σχετικών με τα δύο θεμελιώδη ερωτήματα που ταλανίζουν διαχρονικά τη Θεωρία της Λογοτεχνίας, αρχικά το ζήτημα της λογοτεχνικότητας και κατόπιν αυτό της λογοτεχνικής ερμηνείας. Η τοποθέτησή μας σε σχέση με τα άνωθεν ερωτήματα στηρίχθηκε στο πεδίο της φαινομενολογίας (με τα συγγενικά προς αυτήν πεδία της Ερμηνευτικής και της Θεωρίας της Πρόσληψης: Ricoeur, Iser, Jauss, Gadamer). Η διευκρίνιση αυτών των ερωτημάτων επέτρεψε τη μετάβαση στα δύο ακόλουθα ζητήματα που μας απασχόλησαν στο πρώτο κεφάλαιο: πρώτο, πώς ένα μυθιστόρημα σχετίζεται με το ιστορικό συγκείμενό του, και δεύτερο, πώς προσδιορίζεται η σχέση μεταξύ λογοτεχνίας και φιλοσοφίας. Η απάντηση στο πρώτο ερώτημα, διάνοιξε το δρόμο που ακολουθήσαμε στα δύο επόμενα κεφάλαια, όπου αρχικώς υπό μια γενική εποπτεία, και έπειτα επικεντρώνοντας το βλέμμα μας στα ίδια τα κείμενα, προβήκαμε σε μία πολιτισμική, θεματική, φορμαλιστική και ιστορική ανάλυση αυτών, με άξονα το διάζευγμα Μοντερνισμού-Μεταμοντερνισμού. Συλλάβαμε το μοντέρνο και το μεταμοντέρνο όχι αποκλειστικά ως δύο αισθητικού περιεχομένου κατηγορίες, αλλά υπό μία ευρύτερη έννοια, ως τις δύο εκφάνσεις του πολιτισμικού *Zeitgeist* του 20^{ου} αιώνα. Το γεγονός αυτό μας επέτρεψε να αντιληφθούμε πώς φιλοσοφία και λογοτεχνία επεξεργάζονται τα ίδια ζητήματα με διαφορετικό τρόπο η καθεμία. Σε ό,τι αφορά στο συγκεκριμένο «παράδειγμα» της υποκειμενικότητας που μας απασχόλησε, είδαμε πώς οι θέσεις των Ricoeur και Merleau-Ponty, με τις οποίες αναλύσαμε τα μυθιστορήματα, προβληματοποιούν μία ξεκάθαρη διάκριση μεταξύ μοντέρνας λογοτεχνίας και φιλοσοφίας και των μεταμοντέρνων εκδοχών τους. Αμφισβητούν δηλαδή τη διάζευξη αφενός της διατήρησης (αν και απομειούμενη σε σχέση με τον 19^ο αιώνα) μίας αίσθησης κυριότητας του εαυτού σύμφωνα με την επιχειρηματολογία του μοντερνισμού και αφετέρου της πλήρους αποκέντρωσης και αποδιάρθρωσης του υποκειμένου σύμφωνα με την επιχειρηματολογία του μεταμοντερνισμού.

Σε αυτό το σημείο, οφείλουμε να λάβουμε υπόψιν, ορισμένες δίκαιες ενστάσεις που μπορούν να εγερθούν όχι μόνο έναντι της ερμηνευτικής προσπάθειάς μας, όσο κυρίως σε σχέση με την ίδια τη δόμηση της διδακτορικής διατριβής. Πράγματι, το γεγονός ότι ανοιγόμαστε σε τρία διαφορετικά αναλυτικά επίπεδα ταυτοχρόνως (επιστημολογία/μεθοδολογία,

πολιτισμική/φορμαλιστική/ιστορική ανάλυση, θεματική φιλοσοφική ανάγνωση των μυθιστορημάτων), λειτουργεί αναμφισβήτητα εις βάρος μιας ενδεδειγμένης και εις βάθος εξέτασης του όποιου εκ των τριών ζητημάτων, η οποία αναμφίβολα θα απαιτούσε την επικέντρωση της ανάλυσης αποκλειστικά σε ένα από αυτά. Ωστόσο, θεωρούμε ότι μία ταυτόχρονη διασάφηση του καθενός από αυτά, ήταν απαραίτητη για τη στόχευση της διατριβής, που αφορά τη συνάρθρωση μιας ανάλυσης που επικεντρώνεται στο αισθητικό-λογοτεχνικό επίπεδο με την αντίθετη, που εστιάζει σε ό,τι κείται εκτός του λογοτεχνικού χώρου (ιστορία, πολιτισμικές πρακτικές, πολιτική, φιλοσοφία κ.ο.κ.) και τον υπερκαθορίζει ως ένα βαθμό. Θυσιάσαμε λοιπόν ένα πνεύμα εξειδίκευσης στο βωμό μιας αξίωσης γενίκευσης. Όπως τονίζει ο θεωρητικός της λογοτεχνίας Adrian Marino:

Όταν μπαίνουμε στις λεπτομέρειες, τα μεγάλα σύνολα θρυμματίζονται, όμως η υπερβολική εξειδίκευση, σε εξωφρενικό βαθμό, είναι λάθος παρ' όλα αυτά, γιατί κρύβει τη θέα του δάσους προβαίνοντας σε καταμέτρηση των δέντρων [...] το αντανακλαστικό «της εξειδίκευσης» εμποδίζει για άλλη μια φορά την άθροιση.

(Marino 2020, 234)

Με την επιλογή να συγκρίνουμε μεταξύ τους πέντε μυθιστορήματα με διαφορετικές χρονικές και πολιτισμικές συντεταγμένες, κρίθηκε αναγκαία και η εξέταση των ιστορικών και πολιτισμικών συμφραζομένων του κάθε μυθιστορήματος. Αν παραβλέπαμε αυτό το ζήτημα μέσω μίας αποκλειστικής ανάλυσης περιεχομένου των μυθιστορημάτων, θα ήμασταν αναμφίβολα έκθετοι σε κατηγορίες περί αυθαιρεσίας, μεταθεώρησης και ανιστορικότητας.

Επομένως η αναλυτική μας προσπάθεια είναι ασυμβίβαστη με την κλασική εκδοχή της λογοτεχνικής ανάγνωσης και κριτικής, που αντιμετωπίζει το εκάστοτε μυθιστόρημα στην αισθητική μοναδικότητα του, η οποία στην αυτονομίας της από κάθε τι που την περιβάλλει προσκαλεί τον ερευνητή να εστιάσει αποκλειστικά στο ίδιο το μυθιστόρημα. Ούτε όμως η αντίδραση στο άνω σχήμα μπορεί να στεγάσει το εγχείρημά μας. Όπως υποστηρίξαμε είδη, ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του 1980, ρεύματα όπως οι Μετα-αποικιακές Σπουδές, ο Νέος Ιστορισμός και οι Πολιτισμικές Σπουδές, παρά τις διαφορές τους, συντάσσονταν στην ίδια κατεύθυνση, καθώς εκκινούσαν από μία υπεράσπιση της διαφοράς έναντι οποιασδήποτε αξίωσης καθολικότητας, γενίκευσης η υπεράσπισης της ερμηνείας, η οποία κρινόταν συλλήβδην ύποπτη

ως αξίωση ισχύος, ιδεολογικού περιεχόμενου, που καταλήγει να αποσπά βίαια την μοναδικότητα των διαφορών, με το να τις εντάσσει σε ένα γενικευτικό ερμηνευτικό σχήμα.

Για αυτό το λόγο προστρέξαμε στην έννοια της Παγκόσμιας Λογοτεχνίας (Casanova, Moretti και τώρα στον επίλογο τις θέσεις του Adrian Marino), για να υπερασπίσουμε τη δυνατότητα του εντοπισμού και της εύρεσης αναλογιών μεταξύ μυθιστορημάτων από διαφορετικές εθνικές λογοτεχνίες. Παραθέτουμε εδώ πάλι στον Adrian Marino:

Σε υπόρρητο επίπεδο, η σύγκριση είναι «θεωρητικών τάσεων», υπονοεί από τη φύση της μια αρχή και μια πρόσκληση για γενίκευση... Η έξοδος από το μοναδικό σημαίνει έναρξη της γενίκευσης, της θεωρητικοποίησης, βάσει ενός ορισμένου αριθμού κοινών στοιχείων τα οποία η σύγκριση αναγκαστικά φέρνει στο φως. Έτσι, ο συγκριτισμός της διαφοράς δίνει τη θέση του σε αυτόν της ομοιότητας.

(Marino 2020, 279-280)

Με κεντρική προϋποτιθέμενη, ερμηνευτική σταθερά το φαινομενολογικό εαυτό, όπως τον σκιαγραφούν οι Merleau-Ponty και Ricoeur, αναζητήσαμε σχέσεις αναλογίας και ομοιότητας μεταξύ των κειμένων. Και πράγματι διατεινόμαστε πως τις εντοπίσαμε, επιρρώνοντας έτσι την αρχική μας υπόθεση, και υποσημειώνοντας, όμως, ταυτόχρονα ότι ουδεμία αξίωση είχαμε να εξαντλήσουμε πλήρως το νοηματικό περιεχόμενο των μυθιστορημάτων. Άλλωστε: «Η αναλογία δεν έχει ποτέ την αξίωση να είναι εξαντλητική, ζητάει μόνο την ομοιότητα των σχέσεων. Δεν υπάρχει ποτέ απόλυτη αναλογία παρά μόνο σε συνάρτηση με τα σημεία αναφοράς του επιλέγοντος συστήματος» (Marino 2020, 257). Αναμφίβολα σε κάθε συγκριτική ερμηνευτική προσπάθεια οι κίνδυνοι που ελλοχεύουν δεν είναι αμελητέοι αλλά είναι έως ένα βαθμό αναπότρεπτοι. Οφείλαμε να τονίσουμε τις σχέσεις ομοιότητας σε βάρος των διαφορών. Μόνο έτσι θα καθίστατο δυνατός ένας διάλογος μεταξύ των μυθιστορημάτων με άξονα το ζήτημα του εαυτού.

Μία «Παγκόσμια Λογοτεχνία» όμως, οφείλει να λαμβάνει υπόψιν τις υπαρκτές διαφορές και τις υπαρκτές διαστρωματώσεις μεταξύ των διαφόρων εθνικών λογοτεχνιών. Παρότι, δικαίως, η αμφισβήτηση του λογοτεχνικού κανόνα και των εδραιωμένων σχέσεων εξουσίας που υπάρχουν μεταξύ των λογοτεχνιών είναι γόνιμες, ένας πλήρης εξισωτισμός θα ήταν ανεδαφικός. Ο εξισωτισμός, ούτως ή άλλως συνιστά περισσότερο ένα αίτημα, παρά μία υπαρκτή συνθήκη. Αν τον λάβουμε ως συνθήκη, αποστερούμαστε την καθολικότητα και την συνεκτικότητα που

προσφέρει η διατήρηση της ισχύος ενός λογοτεχνικού κανόνα, οσοδήποτε προβληματική κι αν είναι αυτή. Μόνο έτσι, διατηρώντας δηλαδή ένα κριτήριο βάσει του οποίου μπορούμε να αξιολογούμε το όποιο μυθιστόρημα, μπορούμε να αποκαταστήσουμε το κύρος αυτού, να το αποσπάσουμε από την εθνική λογοτεχνία στην οποία τοποθετείται και να το φέρουμε σε συνομιλία με φιλοσοφικά ρεύματα και λογοτεχνικά μυθιστορήματα που δεν προέρχονται από το ιστορικό και πολιτισμικό του συγκείμενο.

Σε αυτό το σημείο μπορεί να είναι διαφωτιστική η θέση του κοινωνιολόγου και θεωρητικού της λογοτεχνίας Lucien Goldmann. Για τον Goldmann οι σχέσεις μεταξύ λογοτεχνίας και φιλοσοφίας μπορούν να εντοπισθούν στο γεγονός ότι, παρότι αποτελούν δύο διαφορετικά καθεστώτα λόγου, και οι δύο ριζώνουν στην ιστορία και εκφράζουν ορισμένες *κοσμοαντιλήψεις*, οι οποίες εκφράζονται με διαφορετικό τρόπο στην καθεμία. Αυτές οι *κοσμοαντιλήψεις*, παρότι ιστορικές και συνεχώς μεταλλασσόμενες, δεν μπορούν κατά τον Goldmann, να αναχθούν σε γεωγραφικά και πολιτισμικά πλαίσια. Στο παρακάτω απόσπασμα, αν αντικαταστήσουμε τη λέξη φιλοσοφία με τη λέξη λογοτεχνία, βλέπουμε πως μπορούμε να αξιώνουμε μία οικουμενικότητα διαρκώς μεταλλασσόμενη, επειδή ενέχει πολλές κοσμοαντιλήψεις (για αυτό ο Goldmann χρησιμοποιεί τη λέξη πάντοτε στον πληθυντικό και ποτέ στον ενικό):

Ακριβώς επειδή η εθνική σκέψη (γαλλική, γερμανική, αγγλική κ.α.) αγκαλιάζει διαφορετικά φιλοσοφικά συστήματα, δεν θα μπορούσε κανείς ποτέ να συνδέσει τις κοσμοαντιλήψεις, οι οποίες αποτελούν τα ουσιώδη περιεχόμενα των συγκεκριμένων φιλοσοφικών συστημάτων, με αυτή. Από την άλλη πλευρά, η ίδια κοσμοαντίληψη μπορεί να εκφραστεί στη σκέψη φιλοσόφων διαφορετικών εθνικοτήτων.

(Goldmann, 1980, 113)

Η συγκεκριμένη τοποθέτηση μας επιτρέπει να αντιληφθούμε το πώς ελάχιστονες λογοτεχνίες της περιφέρειας μπορούν να αξιώνουν οικουμενικότητα, να συνδιαλέγονται με την κυρίαρχη κοσμοαντίληψη του δυτικού λογοτεχνικού κανόνα και να εκφράζουν αντίστοιχους προβληματισμούς. Εν προκειμένω, σε ό,τι αφορά τη διατριβή, το ζήτημα του εαυτού. Αν συνυπολογίσουμε όμως και τα ιδιαίτερα πολιτισμικά και ιστορικά χαρακτηριστικά του κάθε μυθιστορήματος, βλέπουμε ότι αυτή η οικουμενική αξίωση, συνδιαλεγόμενη με τα τοπικά χαρακτηριστικά, λαμβάνει κάθε φορά άλλη μορφή.

Από αυτό τεκμαίρεται ότι ο «διαλογικός» εαυτός των Ricoeur και Merleau-Ponty, που προβληματοποιεί το καθιερωμένο διάζευγμα μεταξύ ενός αυτοθεμελιούμενου και ενός αποδομημένου εαυτού, είναι ενδεχομένως πιο πρόσφορος να εντοπιστεί σε λογοτεχνίες της περιφέρειας, οι οποίες όμως βρίσκονται εγγύτερα στο λογοτεχνικό κέντρο σε σχέση με άλλες, και επομένως διαμοιράζονται την ίδια κοσμοαντίληψη του λογοτεχνικού κέντρου, αν και συμμετέχουν περιορισμένα σε αυτή. Ακολούθως προβληματοποιείται εντός αυτού του πλαισίου η σχέση μοντερνισμού-μεταμοντερνισμού τουλάχιστον σε ό,τι αφορά τα μυθιστορήματα που επιλέξαμε.

Προκύπτει όμως και ένα τελευταίο ζήτημα. Πώς είναι δυνατόν, έστω υποστηρίζοντας την ύπαρξη ενός «διαλογικού» εαυτού που ανοίγεται στον άλλο, να παραγνωρίσει κανείς όλες τις προερχόμενες από διαφορετική αφετηρία, επισημάνσεις ότι πάντοτε υπάρχει κάτι εκτός του εαυτού (ασυνείδητο, οικονομία, κοινωνία, φύση), που πάντοτε επικαθορίζει την συγκρότησή του, αποκαλύπτοντας ότι το αίσθημα κυριότητας, ακόμα και όπως το μεταμορφώνει η σκέψη των Ricoeur και Merleau-Ponty αποτελεί μία πλάνη; Εδώ θα μπορούσε να αντιπαραβάλει κανείς απέναντι στην ερμηνευτική μας προσπάθεια μία άλλη ερμηνευτική οδό που κινείται στην ακριβώς αντίθετη κατεύθυνση και την οποία ο Ricoeur αποκάλεσε *Ερμηνευτική της Υποψίας* (Ricoeur, 1970). Εντοπίζοντας τις απαρχές της στα θεωρητικά συστήματα των Marx, Nietzsche και Freud, ο Ricoeur διατείνεται ότι παρά τις εμφανείς μεταξύ τους διαφορές και οι τρεις στοχαστές, από διαφορετικές αφετηρίες, φανερώνουν ότι η αξίωση της ερμηνείας να ανασύρει το όποιο νόημα αποδίδοντάς το σε μία διάφανη συνείδηση, είναι ψευδής και παραπλανητική. Αποτέλεσμα αυτής της νέας συνθήκης είναι η σχάση της ερμηνείας σε «δύο μεγάλες ερμηνευτικές «σχολές» και θεωρίες που διαφέρουν και, ακόμα περισσότερο είναι αποξενωμένες η μία από την άλλη» (Ricoeur 1970, 32).

Για λόγους έκτασης, δεν μπορέσαμε να ανοιχθούμε και να συμπεριλάβουμε και αυτή την πλευρά του ζητήματος, η οποία επαπειλεί τη στόχευση της διδακτορικής διατριβής και λειτουργεί ως ένα αντέρεισμα αυτής. Ωστόσο, το γεγονός αυτό αποτελεί ευκαιρίες για μελλοντικές έρευνες προς αυτή τη κατεύθυνση, οι οποίες δε θα επικεντρωθούν όχι στην αναζήτηση των αναπαραστάσεων του υποκειμένου στα μυθιστορήματα, αλλά στην ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο η οικονομία, η ψυχανάλυση, οι σχέσεις εξουσίας κ.ο.κ, επικαθορίζουν είτε τα μυθιστορήματα, είτε τους

χαρακτήρες αυτών, είτε τους ίδιους τους δημιουργούς τους. Παρόλα αυτά, αρκεί εδώ να υπενθυμίσουμε ότι όλες οι επιστημονικές και θεωρητικές ανακατατάξεις (Freud, Marx, Nietzsche) που άλλαξαν συθέμελα την εικόνα του υποκειμένου και άφησαν οπωσδήποτε το αποτύπωμά τους στο πέρασμα από το λογοτεχνικό Ρεαλισμό στον λογοτεχνικό Μοντερνισμό, δεν περιγράφουν τόσο την έλευση μίας νέας συνθήκης, όσο φέρνουν στην επιφάνεια διαστάσεις ετερονομίας, οι οποίες μέχρι τότε βρίσκονταν στην αφάνεια. Συνεπώς, όσο ψευδαισθησιακή και αν είναι μία αίσθηση αυτοκυριότητας, σύμφωνα με τη γενικότερη αμφισβήτηση της υποκειμενικότητας τον 20^ο αιώνα, εξακολουθεί να είναι παραγωγικό να τη σκεφτόμαστε. Τουλάχιστον αυτό διατείνεται ο Ricoeur, όπου παρότι αναγνωρίζει ότι οι δύο κατευθύνσεις είναι μεταξύ τους ασυμβίβαστες (υποκειμενισμός έναντι υποκειμενοποίησης), θεωρεί ότι η ερμηνευτική της πίστης (στο νόημα και στην αυτοσυνειδησία) έχει μόνο να κερδίσει όταν αναμετράται με την «ερμηνευτική της υποψίας» που απειλεί τις αξιώσεις της.

Δεν είναι όμως όλες οι φιλοσοφίες περί υποκειμένου το ίδιο αμφισβητούμενες. Ενδεχομένως μπορεί να εντοπίσει κανείς αναβαθμούς ιδεολογικής πλάνης που διακρίνουν τη μία φιλοσοφία από την άλλη. Ο Lukacs, στο έργο *Υπαρξισμός ή Μαρξισμός;*, θα προβεί σε μία τέτοια ιεράρχηση των φαινομενολογικών φιλοσοφιών. Σε αυτό το έργο εγκυβρίζει τις εξεικονίσεις της υποκειμενικότητας εκ μέρους της φαινομενολογίας (και του υπαρξισμού) ως ανιστορικές, οι οποίες, παραγνωρίζοντας την ιστορική συνθήκη, παρουσιάζουν την υποκειμενικότητα ως άχρονη. Παρότι ο μαρξισμός και η φαινομενολογία είναι για τον Lukacs ασυμβίβαστες, ξεχωρίζει ανάμεσα στους φαινομενολόγους το έργο του Merleau-Ponty ως εκείνο που, μέσα στις αντιφάσεις του, φτάνει κατά το δυνατόν εγγύτερα στο να συναρθρώσει την άχρονη φαινομενολογική υποκειμενικότητα με την ιστορία. Σε αυτό αναμφισβήτητα συνεισφέρει η καταστατική σημασία που δίνει ο Merleau-Ponty στην διυποκειμενική συνθήκη, ως συγκροτητική της συνειδησης, σε αντίθεση με τις οπτικές των Sartre και Heidegger που την καθιστούν αναυθεντική, σκιαγραφώντας έτσι έναν ενδιάμεσο τόπο, ανάμεσα στο καθαρά ατομικό και στο συλλογικό επίπεδο.

Ο Lukacs ωστόσο δεν απορρίπτει συλλήβδην τις φαινομενολογικές εξεικονίσεις της υποκειμενικότητας, απλώς επερωτά το γεγονός ότι απολυτοποιούν τις θεωρητικές τους επεξεργασίες. Μια φαινομενολογική ερμηνεία είναι προβληματική όταν:

...την αναγορεύουμε σε μία αυτόνομη, απομονωμένη και κεντρική αρχή, καλούμενη να κυριαρχήσει με τρόπο αποκλειστικό στην ανθρώπινη πράξη, όταν κάνουμε από αυτή την περιγραφή την οντολογική ανάλυση της «κατάστασης», αποκρύπτοντας την ουσιαστική διαφορά που υπάρχει μεταξύ αφηρημένης δυνατότητας και συγκεκριμένης δυνατότητας, αυτός ο τρόπος θέασης παραμορφώνει και παραποιεί ολόκληρη τη δομή και όλες τις αναλογίες της ανθρώπινης πράξης, χάνοντας ταυτοχρόνως τη σχετική της αλήθεια.

(Lukacs 2022, 145)

Στην ίδια ακριβώς κατεύθυνση κινείται και η θεωρία του Fredric Jameson, όχι μόνο αναφορικά με τη φαινομενολογία αλλά με κάθε είδους ερμηνεία. Στο έργο του *The Political Unconscious* (1981), μέσα από ένα λακανικό-μαρξιστικό πρίσμα, επιχειρεί, όπως και ο Lukacs, να διασώσει την εγγεληνή κατηγορία της «ολότητας» έναντι μιας ολοένα εντεινόμενης, στο πεδίο της θεωρίας, «σύγκρουσης των ερμηνειών» (Ricoeur 1970, 20-37). Όλες οι ερμηνείες (στρουκτουραλιστική, ψυχαναλυτική, αποδομητική κοκ) είναι δόκιμες, απλώς οι καθολικές αξιώσεις τους σχετικοποιούνται. Διατηρούν μία τοπική ισχύ, φωτίζοντας η καθεμιά, μία ορισμένη πλευρά του πραγματικού. Αποτελούν σύμφωνα με τη μαρξιστική/λακανική οπτική του Jameson, συμπτώματα της ιστορικότητας, η οποία όμως δεν είναι ποτέ παρουσιάσιμη καθεαυτή (όπως η τάξη του Πραγματικού κατά το Lacan):

Ο Μαρξισμός εδώ νοείται ως αυτός ο «αμετάφραστος ορίζοντας» που συνυπολογίζει και ενσωματώνει τέτοιες φαινομενικά ανταγωνιστικές ή ασυμβίβαστες επεξεργασίες, προσδίδοντάς τους μια αναμφισβήτητη περιορισμένη εγκυρότητα εντός του, ακυρώνοντάς τες και διατηρώντας τες ταυτόχρονα.

(Jameson 2002, x)

Ο Jameson επιμένει ότι μία ιδεολογική κριτική που εντοπίζει και καταγγέλλει την φαινομενική προφάνεια του νοήματος, δεν είναι όλη η αλήθεια. Ένα κείμενο μπορεί να είναι ταυτοχρόνως ιδεολογικό και ουτοπικό. Οι υποκειμενικές εξεικονίσεις των μυθιστορημάτων, σε αυτό το σχήμα, μπορούν λοιπόν να διαφαίνονται ως παράγωγες ενός ορισμένου τύπου κοινωνικής οργάνωσης και ταυτόχρονα, να υπακούν σε μία οντολογία του *μη-Είναι-ακόμα* (Ernst Bloch):

Κάτι περισσότερο από έμμεσο μέσα στην αρνητική χροιά της «αυτοαλλοτρίωσης» αναδύεται στην επιφάνεια μέσα από την πρόσκληση η οποία πηγάζει από αυτόν τον κόσμο... Ένα ον το οποίο δεν έχει ακόμα γεννηθεί και εμποδίζεται, ανακόπτεται και καταπονείται στην προσπάθειά του να εμφανιστεί, είναι η άγνωστη ανθρωπότητα μέσα μας που τελικά θα πάρει τη θέση του όταν σημάνει η ώρα του.

(Bloch 1981, 40)

Μία αρνητική ιδεολογική ερμηνευτική σε αυτό το σχήμα δεν είναι ασυμβίβαστη με μία θετική ερμηνευτική στρατηγική και οφείλουμε να εντοπίσουμε: «την ταυτόχρονη αναγνώριση των ιδεολογικών και ουτοπικών λειτουργιών ενός καλλιτεχνικού κειμένου» (Jameson 2002, 290). Το ζήτημα της υποκειμενικότητας και των λογοτεχνικών αναπαραστάσεών της, κάθε άλλο παρά μπορεί να περιορισθεί αποκλειστικά στον τρόπο που το εποπτεύσαμε μέχρι στιγμής, ο οποίος αφορούσε την περιδίηση των μυθιστορημάτων γύρω από το διάζευγμα μοντερνισμός/υποκειμενισμός -μεταμοντερνισμός/αποδόμηση του υποκειμένου. Το ζήτημα του υποκειμένου διαρκώς επιστρέφει και διαρκώς προσφέρεται σε επαναξιολογήσεις. Στα κείμενα που ανιχνεύσαμε παράλληλα με τη φαινομενολογική οντολογία της υποκειμενικότητας αναδύεται και μία *οντολογία του μη-Είναι-ακόμα*, ριζωμένη στο εν-δυνάμει, σύμφωνα με τα παραπάνω λόγια του Ernst Bloch, όπως αυτά φωτίζονται στο παρακάτω απόσπασμα από το *Κουτσό* με το οποίο και κλείνουμε:

Κιμπούτς του πόθου, όχι της ψυχής, όχι του πνεύματος. Και μόλο που ο «πόθος» ήταν κι αυτός ένας ασαφής ορισμός ακατανόητων δυνάμεων, τον ένιωθε παρόντα και ενεργό, παρόντα σε κάθε λάθος αλλά και σε κάθε άλμα προς τα μπρος, αυτό σήμαινε άνθρωπος: όχι πια ένα σώμα και μία ψυχή, αλλά ένα αδιαίρετο σύνολο, μια αδιάκοπη σύγκρουση με τις ελλείψεις, με όλα αυτά που είχαν κλέψει από τον ποιητή, τη βίαιη νοσταλγία ενός τόπου όπου η ζωή θα μπορούσε να ψελλίζει από άλλες πυξίδες και με άλλα ονόματα.

(Cortazar 2017, 263)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Adams, Rachel. "The Ends of America, the Ends of Postmodernism." *Twentieth Century Literature* 53, no. 3 (2007): 248–72. <http://www.jstor.org/stable/20479813>.

Adorno, Theodor *Αισθητική Θεωρία*. Μπφρ. Λευτέρης Αναγνώστου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2000.

Adorno, Theodor. *Notes to Literature Volume 2*. Translated by Shierry Weber NicholSEN. New York: Columbia, 1992.

Adorno, Theodor *Prisms*. Translated by Shierry Weber NicholSEN και Samuel Weber. Cambridge: MIT Press, 1983.

Alfaro, María Jesús Martínez. "INTERTEXTUALITY: ORIGINS AND DEVELOPMENT OF THE CONCEPT." *Atlantis* 18, no. 1/2 (1996): 268–85. <http://www.jstor.org/stable/41054827>.

Andrews, Chris. *Roberto Bolano's Fiction: An Expanding Universe*. New York: Columbia University Press, 2015.

Angelot, Marc και άλλοι, *Θεωρίας της Λογοτεχνίας: Προβλήματα και Προοπτικές*. Αθήνα: Gutenberg, 2010.

Apter Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London: Verso, 2013.

Arnall, Gavin. "Remembering the Sixties: On Julio Cortázar's *Hopscotch* and Time." *MLN* 134, no. 2 (2019): 360-381. <https://doi.org/10.1353/mln.2019.0022>.

Auerbach, Eric. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Translated by Willard R. Task. New Jersey: Princeton University Press, 2003.

Augustin, Pasten J. *Postmodernism of Resistance in Roberto Bolano's Fiction and Poetry*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2020.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981

BARANIECKI, MARIA. "Gombrowicz's Drama Within and Without the Absurd." *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne Des Slavistes* 27, no. 3 (1985): 241–47. <http://www.jstor.org/stable/40868465>.

Barth, John. *Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1984.

Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. London: Fontana, 1977.

Barthes, Roland. *Ο Βαθμός Μηδέν της Γραφής*, Αθήνα: Ράππα, 1987.

Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. New York: Hill and Wang, 1998.

BEHLER, DIANA. “THOMAS MANN AS A THEORETICIAN OF THE NOVEL: Romanticism and Realism.” *Colloquia Germanica* 8 (1974): 52–88. <http://www.jstor.org/stable/23979677>.

Bejarano, Alberto. «Roberto Bolaño et les faits divers». *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, Núm. 3 (2011). <https://raco.cat/index.php/Forma/article/view/246268>.

Bergson, Henri. *Τα Άμεσα Δεδομένα της Συνείδησης*. Μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Καστανιώτης, 1998.

Bergson Henri. *Ύλη και Μνήμη: Δοκίμιο για της Σχέση Σώματος και Πνεύματος*. Μτφρ. Ζινδρίλη Πολυξένη Αθήνα: Ροές, 2013

Berman, Marshall. *All That is Solid Melts Into the Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin Books, 1988.

Berman S. (2009) ‘Working in the *And Zone*’, *Comparative Literature*, 61(4), (2009): 432-446 DOI: 10.1215/00104124-2009-025.

Bérubé, Michael, ed. *The Aesthetics of Cultural Studies*. Oxford: Blackwell, 2004

Bérubé, Michael. “Cultural Studies and Comparative Literature?” *Comparative Literature Studies* 42, no. 2 (2005): 125–29. <http://www.jstor.org/stable/40247472>.

Besserman, Lawrence, ed. *The Challenge of Periodization: Old Paradigms and New Perspectives*. New York: Routledge, 1996.

Bolano, Roberto. *The Last Interview and Other Conversations*. New York: Melville House Publishing, 2009

Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Boro, Mandeep. “Nomadism and Displacement as Resistance in Bolaño's *The Savage Detectives*.” *Glocal Colloquies*, No. 1(1), (2015): 10-21.

Bowling, Lawrence Edward. “What Is the Stream of Consciousness Technique?” *PMLA* 65, no. 4 (1950): 333–45. <https://doi.org/10.2307/459641>.

Bradbury M. και McFarlane J. *Modernism 1890-1930*. New York: Penguin Books, 1986.

Bradshaw, David, ed. *A Concise Companion to Modernism*. Blackwell, 2003.

Bremond C. L. and al. *Θεωρία της Αφήγησης*. Αθήνα: Εξάντας, 1991

Brodsky, David. “Witold Gombrowicz and the ‘Polish October.’” *Slavic Review* 39, no. 3 (1980): 459–75. <https://doi.org/10.2307/2497165>.

Brooker, Peter, ed. *Modernism/Postmodernism*. New York: Routledge, 1992.

Brooks, Cleanth. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, Dennis Dobson, 1960.

Brown, Catherine. (2013) ‘What is ‘Comparative’ Literature’, *Comparative Critical Studies*, Vol.10, no.1 (2013) 68-91. DOI: <https://catherinebrown.org/what-is-comparative-literature/>

Brunel, Pierre, Claude Pichois και Andre-Michel Rousseau. *Τι Είναι η Συγκριτική Λογοτεχνία;* Αθήνα: Πατάκης, 2019.

Burger, Peter *Θεωρία της Πρωτοπορίας*, Αθήνα: Νεφέλη, 2010

Cacheiro, Adolfo. *Posthuman Worlds: Roberto Bolano’s Narrative and Virtual Reality*. Lanham: Lexington Books, 2022

Cahoone, Lawrence E., ed. *From Modernism to Postmodernism: an Anthology*. Oxford: Blackwell, 1996.

Calderón, Fernando. “Latin American Identity and Mixed Temporalities; Or, How to Be Postmodern and Indian at the Same Time.” *Boundary 2* 20, no. 3 (1993): 55–64. <https://doi.org/10.2307/303340>.

Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

Mcdowell Carlsen, Lila. “Absurdity and Utopia in Roberto Bolaño’s ‘Estrella Distante’ and ‘Sensini.’” *Confluencia* 30, no. 1 (2014): 138–51. <http://www.jstor.org/stable/43490079>.

Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Translated by M. B. DeBevoise. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

Casanova, Pascale. ‘Literature as a World’, *New Left Review*, 31 (2005): 71-90.

Certeau, Michel D. *Heterologies: Discourse on the Other*. Translated by Brian Massumi Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Clare, Ralph. ‘The End of Postmodernism’ στο Burn, Stephen J, ed. *American Literature in Transition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Colás, Santiago. “Inventing Autonomies: Meditations on Julio Cortázar and the Politics of Our Time.” *CR: The New Centennial Review* 5, no. 2 (2005): 1–34. <http://www.jstor.org/stable/41949478>.

Corral, Will H. “Roberto Bolaño: Portrait of the Writer as Noble Savage.” *World Literature Today* 80, no. 6 (2006): 47–50. <https://doi.org/10.2307/40159247>.

Cortazar, Julio. *Literature Class, Berkeley 1980*. New Directions Ebook Original, 2017.

Cortazar Julio. *Η Σαγήνη του Λόγου: Συνομιλίες με τον Omar Prego Gadea*, 2020.

Crane, R. S. “Literature, Philosophy, and the History of Ideas.” *Modern Philology* 52, no. 2 (1954): 73–83. <http://www.jstor.org/stable/434715>.

Culler, Jontathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000

CZERWIŃSKI, EDWARD J., and BRONISŁAWA KARST. “‘BERGING’ GOMBROWICZ: A REAPPRAISAL OF ‘FORM-FASTENING.’” *The Polish Review* 23, no. 4 (1978): 50–57. <http://www.jstor.org/stable/25777609>.

Damrosch, David. “Comparative Literature?” *PMLA* 118, no. 2 (2003): 326–30. <http://www.jstor.org/stable/1261419>.

Danto, Arthur C. “The End of Art: A Philosophical Defense.” *History and Theory* 37, no. 4 (1998): 127–43. <http://www.jstor.org/stable/2505400>.

DAPÍA, SILVIA. “THE FIRST POSTSTRUCTURALIST: GOMBROWICZ’S DEBT TO NIETZSCHE.” *The Polish Review* 54, no. 1 (2009): 87–99. <http://www.jstor.org/stable/25779790>.

Zepetnek, Steven Tötösy de. “The New Humanities: The Intercultural, the Comparative, and the Interdisciplinary.” *The Global South* 1, no. 2 (2007): 45–68. <http://www.jstor.org/stable/40339272>.

Deckard, Sharae. ‘Peripheral Realism, Millennial Capitalism, and Roberto Bolano’s 2666’, *Modern Language Quarterly* 73, no. 3 (2012): 351-372. DOI: 10.1215/00267929-1631433.

Derrida, Jacques και Michel Foucault. *Τρέλα και Φιλοσοφία*. Μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης Αθήνα: Μικρή Άρκτος, 2009.

Derrida, Jacques. *Acts of Literature*. Derek Attridge ed. New York: Routledge, 1992.

Derrida, Jacques. *Εικοτολογίες περί Φρόνιτ*. Μτφρ. Βικτώρια Νασούλη. Αθήνα: Πλέθρον, 2008.

Derrida, Jacques. *Adieu: Επικήδειος για τον Εμμανουέλ Λεβινάς*. Μτφρ. Βαγγέλης Μπιτσώρης. Αθήνα: Άγρα, 1996.

Derrida, Jacques. *Θέσεις*. Μτφρ. Τάλος Μεντζέλος Αθήνα: Πλέθρον, 2006.

Djib, Nikol και Frederique Toudoire-Surlapierre. *Comparative Literature in Europe: Challenges and Perspectives*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2019

Dussel, Enrique. “Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures).” *Boundary 2* 20, no. 3 (1993): 65–76. <https://doi.org/10.2307/303341>.

Echevarría, Roberto González. “Los Reyes: Cortázar’s Mythology of Writing.” *Books Abroad* 50, no. 3 (1976): 548–57. <https://doi.org/10.2307/40130717>.

Echevarría, Roberto González, Caroline A. Mansfield, and Antonio Vera León. “Sarduy, the Boom, and the Post-Boom.” *Latin American Literary Review* 15, no. 29 (1987): 57–72. <http://www.jstor.org/stable/20119443>.

Ever, Selin (2017) ‘An apprenticeship in Immaturity: Witold Gombrowicz’s *Ferdyturke* as an Anti-Bildungsroman’, *SEFAD* 38, (2017): 393-406. DOI: <https://doi.org/10.21497/sefad.377435>

Felski, Rita. *Uses of Literature*. Oxford: Blackwell, 2007

Felski, Rita- *The Limits of Critique*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

Fiedler, Leslie. *A New Fiedler Reader*. New York: Prometheus Books, 1999.

Florczyk, Piotr και K. A. Wisniewski, ed. *Polish Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury, 2023

Fokkema, Douwe W. *Literary History, Modernism and Postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1984

Foster, Hal, ed. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, 1987

Foucault, Michel. *Aesthetics, Method and Epistemology*. New York: The New Press, 1998.

Foucault Michel. *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*. Μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Πλέθρον, 2017.

Franco, Jean. “JULIO CORTAZAR: UTOPIA AND EVERYDAY LIFE.” *INTI*, no. 10/11 (1979): 108–18. <http://www.jstor.org/stable/23287468>.

Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. MarsLondon: Continuum, 2004.

Gasset, Jose Ortega. *Velasquez, Goya and the Dehumanization of Art*. Translated by Alexis Brown. London: Studio Vista, 1972.

Goddard, Michel. "One or Many Gombrowicz's?," *Electronic Book Review* (1999). DOI: [One or Many Gombrowicz's? > electronic book review](#)

Goldmann, Lucien. *Essays on Method in the Sociology of Literature*. Translated by William Q. Boelhower. St Louis: Telos Press, 1980.

Gombrowicz, Witold. *Η Πορνογραφία*. Μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης. Αθήνα: Νεφέλη, 2007.

Gombrowicz, Witold. Translated by Lillian Vallee. *Diary*. London: Yale University Press, 2012.

Gombrowicz, Witold. *Κόσμος*. Μτφρ. Βασίλης Αμανατίδης. Αθήνα: Νεφέλη, 2012.

Gömöri, George. "The Antinomies of Gombrowicz." *The Modern Language Review* 73, no. 1 (1978): 119–29. <https://doi.org/10.2307/3728145>.

Gonzales, Matthew. (2 'The Reader as Detective: Intertextuality in Roberto Bolano's *The Savage Detectives*', *McNair Scholars Research Journal* 17 (2014) DOI: <http://hdl.handle.net/10211.3/120468>

Graff, Gerald. *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.

Greenberg, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon, 1989.

Grimstad, Knut Andreas. 'Beyond Identity Politics or the Polish Past Remastered', *Slavonica* 11, vol.1, (2005): 53-68.

Habermas, Jürgen, and Seyla Ben-Habib. "Modernity versus Postmodernity." *New German Critique*, no. 22 (1981): 3–14. <https://doi.org/10.2307/487859>.

Habermas, Jürgen. *Ο Φιλοσοφικός Λόγος της Νεωτερικότητας*. Μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αναστασία Καραστάθη. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1993.

Hagberg, Garry L. και Walter Jost, ed. *A Companion to the Philosophy of Literature*. New York: Wiley, 2010

Hall, Stuart, Anthony Mcgrew και David Held. *Η Νεωτερικότητα Σήμερα*, Αθήνα: Σαββάλας, 2003.

Harss, Luis. 'Julio Cortazar or the Slap in the Face', *New Mexico Quarterly* 36, no. 2 (1966): 105-139.

Harvey, David. *The Conditions of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Blackwell, 1989.

Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1982.

Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987.

Heidegger, Martin. *Επιστολή για τον Ανθρωπισμό*. Μτφρ. Γιώργος Ξηροπαϊδης. Αθήνα: Ροές, 2000

Heidegger, Martin. *Τι Είναι Μεταφυσική*; Μτφρ. Θανασας Κ. Παναγιώτης. Αθήνα: Πατάκη, 2015.

Hirsch, E. D. *Validity in Interpretation*. London: Yale University Press, 1967.

HOLMGREN, BETH. "WITOLD GOMBROWICZ IN THE UNITED STATES." *The Polish Review* 33, no. 4 (1988): 409–18. <http://www.jstor.org/stable/25778384>.

Holmgren, Beth. "Witold Gombrowicz within the Wieszcz Tradition." *The Slavic and East European Journal* 33, no. 4 (1989): 556–70. <https://doi.org/10.2307/308286>.

Howe, Irving. 'The Culture of Modernism', *Commentary* 44, no.5 (1967). Διαθέσιμο στο: <https://www.commentary.org/articles/irving-howe/the-culture-of-modernism/>

Husserl, Edmund. *Καρτεσιανοί Στοχασμοί* Μτφρ. Παύλος Κόντος. Αθήνα: Ροές, 2002.

Husserl, Edmund. *Η Κρίση των Ευρωπαϊκών Επιστημών και η Υπερβατική Φαινομενολογία*. Μτφρ. Πάνος Θεοδώρου. Αθήνα: Νήσος, 2012

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

Hutchinson, Ben. *Modernism and Style*. London: Palgrave Macmillan, 2011.

Huyssen, Andrea. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

Huyssen, Andreas. "Introduction: Modernism after Postmodernity." *New German Critique*, no. 99 (2006): 1–5. <http://www.jstor.org/stable/27669174>.

Huyssen A. (2007) 'Geographies of Modernism in a Globalizing World', *New German Critique*, 100, σ. 189-207. DOI: <https://www.jstor.org/stable/27669192>

Irby J. E. (1967) 'Cortazar's «Hopscotch» and Other Games', *NOVEL: A Form on Fiction*, 1(1), σ. 64-70. DOI: <https://www.jstor.org/stable/1345352>

Iser, Wolfgang. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. London: John Hopkins University Press, 1989.

Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. London: John Hopkins University Press, 1993.

Iser, Wolfgang. *The Range of Interpretation*. New York: Columbia University Press, 2000.

Jablonka, Ivan. *Η Ιστορία είναι μια Σύγχρονη Λογοτεχνία: Μανιφέστο στις Κοινωνικές Επιστήμες*. Μτφρ Ρίκα Μπενβενίστε. Αθήνα: Πόλις, 2017.

Jaeger, Hans. "Heidegger's Existential Philosophy and Modern German Literature." *PMLA* 67, no. 5 (1952): 655–83. <https://doi.org/10.2307/460020>.

Jakobson, Roman. *Δοκίμια για τη Γλώσσα της Λογοτεχνίας*. Μτφρ. Άρης Μπερλής. Αθήνα: Εστία, 1998.

Jameson, Fredric. *Μια Μοναδική Νεωτερικότητα: Δοκίμιο για μία Οντολογία του Παρόντος*. Μτφρ. Σπύρος Μαρκέτος. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007.

Jameson, Fredric. *Το Μεταμοντέρνο ή η Πολιτισμική Λογική του Ύστερου Καπιταλισμού*. Μτφρ. Γιώργος Βάρσος. Αθήνα: Νεφέλη, 1999

Jameson, Fredric. *The Modernist Papers*. New York: Verso, 2007.

Jauss, Hans Robert. *Question and Answer: Forms of Dialogic Understanding*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Jauss, Hans Robert. "Modernity and Literary Tradition." *Critical Inquiry* 31, no. 2 (2005): 329–64. <https://doi.org/10.1086/430964>.

Jauss, Hans Robert, and Elizabeth Benzinger. "Literary History as a Challenge to Literary Theory." *New Literary History* 2, no. 1 (1970): 7–37. <https://doi.org/10.2307/468585>.

Jencks, Charles. "Postmodern and Late Modern: The Essential Definitions." *Chicago Review* 35, no. 4 (1987): 31–58. <https://doi.org/10.2307/25305377>.

Kalliney, Peter. *Modernism in a Global Context*. London: Bloomsbury, 2015.

Kerr, Lucille, Julio Cortázar, Roberto González Echevarría, David I. Grossvogel, and Jonathan Tittler. "Interview: Julio Cortázar." *Diacritics* 4, no. 4 (1974): 35–40. <https://doi.org/10.2307/465122>.

Knapp, Bettina, and Witold Gombrowicz. "Gombrowicz: An Interview." *The Drama Review: TDR* 14, no. 1 (1969): 84–85. <https://doi.org/10.2307/1144507>.

Kolenda, Konstantin. *Philosophy in Literature: Metaphysical Darkness and Ethical Light*. London: The Macmillan Press, 1982

Koselleck, Reinhart. *The Practice of Conceptual History: Timing History Spacing Concepts*. Translated by Todd Samuel Presner, with others. California: Stanford University Press, 2002.

Kovala, Urpo. 'Cultural Studies and Cultural Text Analysis', " *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 4, no.4 (2002). DOI: ["Cultural Studies and Cultural Text Analysis" by Urpo Kovala \(purdue.edu\)](#)

Kristeva, Julia 'Word, Dialogue and Novel' στο *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. L. S. Roudiez (New York, NY: Columbia University Press, 1980), 64-91.

Levin, Harry. "What Was Modernism?" *The Massachusetts Review* 1, no. 4 (1960): 609–30. <http://www.jstor.org/stable/25086557>.

Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity*. Translated by Alphonso Lingis. Boston: Duquesne University Press, 1979.

Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. New York: Cornell University Press, 1977

López-Vicuña, Ignacio. 'The Violence of Writing: Literature and Discontent in Roberto Bolaño's 'Chilean' Novels', *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia*18, no. 2-3 (2009) 155-166, DOI: 10.1080/13569320903361838

Lowith, Karl. *Το Νόημα της Ιστορίας*. Μτφρ. Μάριος Μαρκίδης. Αθήνα: Γνώση, 1985.

Lukacs, Georg. *Essays on Thomas Mann*. Translated by Stanley Mitchell. London: Merlin Press, 1979.

Liotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translation from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press, 1984.

Liotard, Jean Francois. *Το Απάνθρωπο: Κουβέντες για τον Χρόνο*. Μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης. Αθήνα: Πλέθρον, 2019

Macann, Cristopher. *Four Phenomenological Philosophers: Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty*. London: Routledge, 1993.

Machado, Roberto Pinheiro. "Phenomenology from Robbe-Grillet to Julio Cortázar: An Essay on the Poetics of Presence." *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 42 (2015): 271 - 294.

Macherey, Pierre. *A Theory of Literary Production*. Translated by Geoffrey Wall. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

Macherey, Pierre. Translated by David Macey. *The Object of Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

MAILLART, OLIVIER. “WITOLD GOMBROWICZ OU L’ ŒUVRE EN FUITE.” *Revue Des Deux Mondes*, 2009, 100–115. <http://www.jstor.org/stable/44194330>

Mann, Thomas. (2017) *Το Μαγικό Βουνό*. Μτφρ. Θεοδώρος Παρασκευόπουλος. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2017.

Marck, Siegfried. “Thomas Mann as a Thinker.” *Ethics* 67, no. 1 (1956): 53–57. <http://www.jstor.org/stable/2379000>.

Marino, Adrian. *Συγκριτισμός και Θεωρία της Λογοτεχνίας*. Μτφρ. Μάγδα Κλαυδιανού. Αθήνα: Gutenberg.

Maristain, Monica. (2014) *Bolano: A Biography in Conversations*. Brooklyn: Melville House 2014.

Martin, Gerald. *Journeys Through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*. London: Verso, 1989.

Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible*. Translated by Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 1968.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987.

McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge, 1992.

Medina, Alberto. ‘Arts of Homelessness: Roberto Bolano on the Commodification of Exile’, *NOVEL a Forum on Fiction* 42, no.3 (2009): 545-554. DOI: 10.1215/00295132-2009-054

Moran, Dominic. *Questions of the Liminal in the Fiction of Julio Cortazar*. Oxford: Legenda, 2000

Moretti, Franco. ‘Conjectures on World Literature, *New Left Review* 1 (2000): 54-68.

Moretti, Franco *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, London: Verso, 2000.

Muldoon, Mark S. *Tricks of Time: Bergson, Merleau-Ponty and Ricoeur in Search of Time, Self and Meaning*. Pittsburg: Duquesne University Press, 2006.

Munck, Ronaldo. “Postmodernism, Politics, and Paradigms in Latin America.” *Latin American Perspectives* 27, no. 4 (2000): 11–26. <http://www.jstor.org/stable/2634224>.

Newton, K. M., επ. *Η Λογοτεχνική Θεωρία του 20^{ου} Αιώνα: Ανθολόγιο Κειμένων*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2004.

Patricia Novillo-Corvalán. "TRANSNATIONAL MODERNIST ENCOUNTERS: JOYCE, BORGES, BOLAÑO, AND THE DIALECTICS OF EXPANSION AND COMPRESSION." *The Modern Language Review* 108, no. 2 (2013): 341–67. <https://doi.org/10.5699/modelangrevi.108.2.0341>.

Oklot, Michal. 'Gombrowicz's Kronos: The Pornography of Aging', *Slavonica* 19, no. 2 (2013):105-127.

Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism." *October* 12 (1980): 67–86. <https://doi.org/10.2307/778575>.

Pasco, Allan. 'Literature as Historical Archive', *New Literary History* 35, no.3 (2004): 373-394. DOI: 10.1353/nlh.2004.0044

Piccini, Mark. 'The Secret of the World Remains Hidden: Roberto Bolaño as an Antiliterary Author', *Transnational Literature* 8, no. 1, (2015): 1-11.

Pines, Brian και Douglas Burnham, ed. *Understanding Nietzsche, Understanding Modernism*. New York: Bloomsbury, 2019

Pollack Sarah. 'Latin America Translated (Again): Roberto Bolano's «The Savage Detectives» in the United States', *Comparative Literature* 61, no.3(2009): 346-365.

POLLACK, SARAH. "After Bolaño: Rethinking the Politics of Latin American Literature in Translation." *PMLA* 128, no. 3 (2013): 660–67. <http://www.jstor.org/stable/23489303>.

Raynor, Cecily. "Speed Control: The Politics of Mobility in Roberto Bolaño's 2666 and Its Theatrical Adaptation by Àlex Rigola." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 21 (2017): 27–48. <https://www.jstor.org/stable/48581691>.

Richard, Nelly. "Cultural Peripheries: Latin America and Postmodernist De-Centering." *Boundary* 2 20, no. 3 (1993): 156–61. <https://doi.org/10.2307/303347>.

Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor*. Translated by Robert Czerny with Kathleen McLaughlin and John Costello. London: Routledge. 1977.

Ricoeur, Paul. *Freud and Philosophy*. Translated by Denis Savage. Yale University Press, 1977.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative volume 1*. Translated by Kathleen McLaughlin and David PellauerChicago: University of Chicago Press, 1985.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative volume 2*. Translated by Kathleen McLaughlin and David PellauerChicago: University of Chicago Press, 1985

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative volume 3*. Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

Ricoeur, Paul. (1990) *Η Αφηγηματική Λειτουργία*. Μτφρ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1990.

Ricoeur, Paul. *Ο Ίδιος ο Εαυτός ως Άλλος*. Μτφρ. Βίκυ Ιακώβου. Αθήνα: Πόλις, 2008

Ryan, Rory. "The Social Life of Literature: Cultural Studies, Cultural Ethnography and the Future of Literary Studies." *Journal of Literary Studies* 12, no. 1–2 (1996): 1–39. doi:10.1080/02564719608530125.

Ross, Rochelle H. "Witold Gombrowicz: An Experimental Novelist." *The South Central Bulletin* 31, no. 4 (1971): 214–16. <https://doi.org/10.2307/3188996>.

Sabot, Phillipe. *Φιλοσοφία και Λογοτεχνία: Προσεγγίσεις και Διακυβεύματα ενός Ζητήματος*. Μτφρ. Γιάννης Πρελορέντζος. Αθήνα: Gutenberg, 2017.

Sartre, Jean-Paul. *Τι Είναι η Υποκειμενικότητα*. Μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης. Αθήνα: Πλέθρον, 2014.

Sartre, Jean-Paul. *Το Είναι και το Μηδέν (Επίτομο)*. Μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Παπαζήσης, 2008.

Sauri, Emilio. "'A la pinche modernidad': Literary Form and the End of History in Roberto Bolaño's *Los detectives salvajes*." *MLN* 125, no. 2 (2010): 406-432. <https://doi.org/10.1353/mln.0.0257>.

Saussure, Ferdinand De. *Course in General Linguistics*. Translated and annotated by roy harris London: Bloomsbury, 2013.

Sharkey E. Joseph. *Idling the Engine: Linguistic Skepticism in and around Cortazar, Kafka and Joyce*. Washington: The Catholic University of America Press, 2006

Shaw, Donald L. (1995) "The Post-Boom in Spanish American Fiction," *Studies in 20th Century Literature* 19, no. 1 (1995) <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1359>

Shea, Daniel M. *James Joyce and the Mythology of Modernism*. Stuttgart: Ibidem, 2014.

Simpkins, Scott. "'The Infinite Game': Cortázar's 'Hopscotch.'" *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 23, no. 1 (1990): 61–74. <https://doi.org/10.2307/1315037>.

Smith, Philip. *Πολιτισμική Θεωρία: Μια Εισαγωγή*. Μτφρ. Αθανάσιος Κατσίκερος. Αθήνα: Κριτική, 2006

Standish, Peter. *Understanding Julio Cortazar*. Columbia: University of South Carolina Press, 2001.

STAVANS, ILAN. "Justice to Julio Cortázar." *Southwest Review* 81, no. 2 (1996): 288–310. <http://www.jstor.org/stable/43471755>.

Steiner, George. *Περί Δυσκολίας*. Μτφρ. Νίκος Ρούσσος. Αθήνα: Ψυχογιός, 2002

Stevic, Aleksandar. *Falling Short: The Bildungsroman and the Crisis of Self-Fashioning*. London: University of Virginia Press, 2020.

Taylor, Charles. *Πηγές του Εαυτού: Η Γένεση της Νεωτερικής Ταυτότητας*. Μτφρ. Κομνηνός Ξενοφών. Αθήνα: Ίνδικτος, 2007.

Tcherepashenets, Nataly. (2008) *Place and Displacement in the Narrative Worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortazar*. New York: Peter Lang, 2008.

Trojanowska, Tamara et al., ed. *Being Poland: A New History of Polish Literature and Culture since 1928*. Toronto: University of Toronto Press, 2018

Villalobos-Ruminott, Sergio. 'A Kind of Hell: Roberto Bolaño and The Return of World Literature', *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia* 18. No. 2-3 (2009): 193-205, DOI: 10.1080/13569320903361887

Watkins, Christopher. *Phenomenology or Deconstruction: The Question of Ontology in Maurice Merleau-Ponty, Paul Ricoeur and Jean-Luc Nancy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1984

WEIGAND, HERMANN J. *The Magic Mountain: A Study of Thomas Mann's Novel Der Zauberberg*. Vol. 49. University of North Carolina Press, 1965. https://doi.org/10.5149/9781469658612_weigand.

White, Hayden. *Λογοτεχνική Θεωρία και Ιστορική Συγγραφή*. Μτφρ. Γιώργος Πινακούλας. Αθήνα: Επέκεινα, 2015

Williams, Gareth. 'Sovereignty and melancholic paralysis in Roberto Bolaño', *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia* 18, no. 2-3 (2009): 125-140.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Wilson, Leigh. *Modernism and Magic*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013

Wimsatt, W. K., and M. C. Beardsley. "The Intentional Fallacy." *The Sewanee Review* 54, no. 3 (1946): 468–88. <http://www.jstor.org/stable/27537676>.

Wimsatt, W. K., and M. C. Beardsley. "The Intentional Fallacy." *The Sewanee Review* 54, no. 3 (1946): 468–88. <http://www.jstor.org/stable/27537676>.

Ziegler, Heide H. 'Irony, postmodernism, and the "modern"', *Sprachkunst* 22 (1991): 283-293.

Ziegler, Heide. 'The End of Postmodernism: New Directions' στο *Proceedings of the First Stuttgart Seminar in Cultural Studies, 04.08.-18.08. 1991* (Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1993).

Zima, Peter. *Modern/Postmodern: Society, Philosophy, Literature*. London: Continuum, 2010,

Δοξιάδης, Κύρκος. *Υποκειμενικότητα και Εξουσία: Για τη Θεωρία της Ιδεολογίας*. Αθήνα: Πλέθρον, 1992.

Βέλτσος, Γιώργος (επιμ.). *Η Διαμάχη: Κείμενα για τη Νεωτερικότητα*. Πλέθρον: 2004.

Δοξιάδης, Κύρκος. *Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικό-Φιλοσοφική Θεμελίωση*. Αθήνα: Πλέθρον, 2008,

Καραποστόλης, Βασίλης. *Η Αδιαχώρητη Κοινωνία: Ένας Διάλογος της Κοινωνιολογίας με τη Λογοτεχνία*. Αθήνα: Πολύτυπο, 1985.

Καραποστόλης, Βασίλης. *Τα Ενάντια: Η Τέχνη της Παραμυθίας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2002.

Καραποστόλης, Βασίλης. *Ο Παλμός του Κόσμου: Αγώνες της Αγάπης στον Καιρό μας*. Αθήνα: Πατάκη, 2022.

Καστοριάδης, Κορνήλιος. *Η Φαντασιακή Θέσμιση της Κοινωνίας*. Αθήνα: Κέδρος, 2010.

Κορτάζαρ, Χούλιο. *Κουτσό*. Μτφρ. Αχιλλέας Κυριακίδης. Αθήνα: Opera, 2018.

Λεβινάς, Εμμανουήλ. *Ηθική και Άπειρο*. Μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Ίνδικτος, 2007.

Λιποβετσκό, Ζιλ. *Παγκοσμιοποίηση και Νεωτερικότητα, Κοσμοπολιτισμός και Δυτική Κουλτούρα*. Μτφρ. Βασίλης Τομανάς. Αθήνα: Εξάντας, 2012.

Μαν, Τόμας. *Η Εποχή μου*. Μτφρ. Αντιγόνη Χατζηθεοδώρου. Αθήνα: Εκδόσεις των Φίλων, 1972.

Μπολάνιο, Ρομπέρτο. *Οι Άγριοι Ντετέκτιβ*. Μτφρ. Κώστας Αθανασίου. Αθήνα: Καστανιώτης, 2009.

Ντεκάρτ, Ρενέ. *Στοχασμοί Περί της Πρώτης Φιλοσοφίας*. Ευάγγελος Βανταράκης. Αθήνα: Εκκρεμές, 2009.

Ντερριντά, Ζακ. *Περί Γραμματολογίας*. Μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Γνώση, 1990.

- Μερλώ-Ποντύ, Μωρίς. *Φαινομενολογία της Αντίληψης*. Μτφρ. Κική Καψαμπέλη. Αθήνα: Νήσος, 2016.
- Μερλώ-Ποντύ, Μωρίς. *Εγκώμιο της Φιλοσοφίας και Άλλα Δοκίμια*. Μτφρ: Κική Καψαμπέλη. Αθήνα: Εκκρεμές, 2005.
- Πρελορέντζος, Γιάννης. *Γνώση και Μέθοδος στον Bergson*. Αθήνα: Ευρασία, 2012.
- Πρελορέντζος, Γιάννης. *Φιλοσοφία και Λογοτεχνία στη Γαλλία, 1930-1960*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2016.
- Ρήγου, Μυρτώ. *Ο Θάνατος στη Νεωτερικότητα: Μια Επικοινωνιακή και Προβληματική Ηθική*. Αθήνα: Πλέθρον, 1993.
- Ρήγου, Μυρτώ. *Η Ετερότητα του Άλλου: Δοκίμιο για μια Τρέχουσα Μεταηθική*. Αθήνα: Πλέθρον, 1995
- Ρήγου, Μυρτώ. *Εκδοχές του Νόμου: Kant, Sade, Kafka*. Αθήνα: Πλέθρον, 2011
- Ρήγου, Μυρτώ. *Πολιτισμός (Πρώτος Τόμος): Νόμος, Γραφή, Επιθυμία*. Αθήνα: Πλέθρον, 2020
- Σαρτρ, Ζαν-Πωλ. *Ο Υπαρξισμός είναι ένας Ανθρωπισμός*. Μτφρ. Αντώνης Χατζημουσής. Αθήνα: Δώμας, 2020.
- Τζιόβας, Δημήτρης. *Μετά την Αισθητική: Θεωρητικές Δοκιμές και Ερμηνευτικές Αναγνώσεις της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας, 2003.
- Φιλοκύπρου, Έλλη. *Ο Απόκρημνος Χώρος της Ποίησης: Κατερίνα Αγγελλάκη-Ρουκ, Γιώργος Γεωργούσης, Ζέφη Δαράκη, Βύρων Λεοντάρης*, 2019
- Φουκώ, Μισέλ. *Οι Λέξεις και τα Πράγματα: Μια Αρχαιολογία των Επιστημών του Ανθρώπου*. Μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Γνώση, 1966
- Χάιντεγκερ, Μάρτιν. *Είναι και Χρόνος τόμος Α'*. Μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας. Αθήνα: Δωδώνη, 1978.
- Χάιντεγκερ, Μάρτιν. *Είναι και Χρόνος τόμος Β'*. Μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας. Αθήνα: Δωδώνη, 1985
- Χάιντεγκερ, Μάρτιν. *Η Προέλευση του Έργου Τέχνης*. Μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας Αθήνα: Δωδώνη, 2018
- Χάιντεγκερ, Μάρτιν. (2010) *Εισαγωγή στη Μεταφυσική*. Μτφρ. Χρήστος Μαλεβίτσης. Αθήνα: Αρμός, 2010
