

Αλήθεια και αναστοχαστικότητα:
από τον Σπινόζα στον Προυστ και τανάπαλιν

1. Όψεις της συγκριτικής προσέγγισης

ΚΑΘΕ ΦΟΡΑ ΠΟΥ ΠΡΟΣΕΓΓΙΖΟΥΜΕ ΕΝΑ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ, ΕΙΤΕ ΑΥΤΟ
είναι λογοτεχνικό είτε εικαστικό και ούτω καθεξής, τίθεται το
ζήτημα της σχέσης μεταξύ καλλιτεχνικής πρακτικής και φιλοσοφι-
κού στοχασμού. Οι πόλοι αυτής της σχέσης παρουσιάζουν μια ορι-
σμένη ασυμμετρία, δεδομένου ότι τις περισσότερες φορές η φιλοσο-
φία και, πιο συγκεκριμένα, κάποια ρητή ή λανθάνουσα αισθητική ή
κριτική θεωρία αποτελεί τη βάση για την κατανόηση, την ερμηνεία
και την αποτίμηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Είναι δυνατόν
ωστόσο να υιοθετήσει κανείς μια προσέγγιση με αντίστροφη φορά:
στην προκειμένη περίπτωση, ένα ορισμένο έργο τέχνης εκλαμβάνε-
ται ως έναυσμα για τον εμπλουτισμό της αισθητικής θεωρίας και του
φιλοσοφικού στοχασμού.

Ειδικότερα, καθώς εξετάζουμε τις σχέσεις ανάμεσα στη Λογο-
τεχνία και τη Φιλοσοφία, παρατηρούμε ότι, στο μέτρο που κοινό χα-
ρακτηριστικό τους γνώρισμα είναι η χρήση του λόγου, το είδος των
ερωτημάτων καθώς η μεθοδολογία προσέγγισης του υπό εξέταση
προβλήματος αποκτούν κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Οι σχέ-
σεις αυτές αποτέλεσαν, κυρίως κατά τον 20ό αιώνα, το αντικείμενο
διαφορετικής φύσεως αναζητήσεων και την αφορμή για τη διατύπω-
ση ενός μεγάλου φάσματος θεωρήσεων. Ωστόσο στον κοινό παρο-
νομαστή τους τίθενται σταθερά τα ακόλουθα ερωτήματα: τι ακριβώς

συγκρίνουμε, στην περίπτωση που συγκρίνουμε ένα έργο το οποίο θεωρείται «φιλοσοφικό» μ' ένα έργο το οποίο θεωρείται «λογοτεχνικό»; Ποια είναι τα όρια ή τα σύνορα – εφόσον παραδεχτούμε ότι όντως υπάρχουν – ανάμεσα στην καλλιτεχνική δημιουργία και το φιλοσοφικό στοχασμό; Κατά πόσο (ή σε ποιο βαθμό) ένας καλλιτέχνης μπορεί να αποκληθεί φιλόσοφος;¹ Ή, ακόμη πιο συγκεκριμένα: ποιες είναι οι χαρακτηριστικές χειρονομίες που μας οδηγούν στο να εικάσουμε ότι ένας καλλιτέχνης συμβάλλει, μέσα από την ίδια του την πρακτική, στο στοχασμό;

Σε ό,τι αφορά τη συσχέτιση μεταξύ της σπινοζικής φιλοσοφίας και του προυστιανού μυθιστορηματικού εγχειρήματος, χρειάζεται να πούμε προκαταβολικά ότι αυτή συνίσταται περισσότερο στην οικοδόμηση ενός νοητικού πειραματισμού και λιγότερο σε τεκμήρια που θα αντλούσαν την εγκυρότητά τους από ιστορικοφιλολογικές πηγές. Πράγματι, ούτε η μνεία του κύριου έργου του φιλοσόφου, η οποία εμπεριέχεται στο νεανικό μυθιστόρημα του Μαρσέλ Προυστ *Jean Santeuil*, ούτε ορισμένοι απόηχοι της προβληματικής του Σπινόζα στα σχεδιάσματα του συγγραφέα² – πόσο μάλλον η ίδια η δίγλωσση λατινογαλλική έκδοση της *Ηθικής* από τον Ch. Arruhen, κατά την περίοδο που τίθενται οι βάσεις για τη συγγραφή του μυθιστορήματος –³ αρκούν για να στοιχειοθετήσουν μια ενδιαφέρουσα συγκριτική προσέγγιση.

2. Διαστρωμάτωση, αναδρομικός χαρακτήρας του στοχασμού και ηθικό διακύδευμα

Ωστόσο δεν είναι δύσκολο να σχηματίσει κανείς αυθόρμητα στο μυαλό του κάποιες αναλογίες ανάμεσα σ' αυτά τα δύο έργα. Λόγου χάριν, ζητήματα γενετικής διαδικασίας,⁴ παραλληλισμού μεταξύ των τριών ειδών γνώσης στον Σπινόζα και της προυστιανής τριχοτόμησης του μυθιστορήματος σε ηλικία των ονομάτων, των λέξεων και των πραγμάτων, και, τέλος, το ιστορικό δεδομένο της πολλαπλότητας των αναγνώσεων, η οποία προκύπτει από τη συγκεκριμένη έμφαση που δίνεται σε κάποιο από τα πέντε μέρη της *Ηθικής*, ή, αντιστοίχως, από τις επτά ενότητες του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, με αποτέ-

λεσμα τη δημιουργία και μιας διαφορετικής κάθε φορά ερμηνευτικής παράδοσης.

Σε σχέση με το τελευταίο θέμα, έχει διαπιστωθεί ότι και τα δύο βιβλία, μέσα από την πορεία των διαδοχικών επανααναγνώσεών τους, αποκτούν τη χαρακτηριστική ιδιότητα ενός είδους διαστρωμάτωσης, ιδιότητα η οποία τείνει να ανεξαρτητοποιηθεί από τη φαινομενική γραμμική τους τάξη και να συσχετιστεί με τα εικοτολογικά διακυβεύματα που υπηρετούν. Εξίσου φανερό είναι άλλωστε ότι η προσπάθεια για την κατανόησή τους απαιτεί από τους αναγνώστες τους την άσκηση μιας ενεργητικής σκέψης, μιας σκέψης που ανακαλύπτει ή επινοεί μία ή περισσότερες διόδους πρόσβασης στη διαστρωματωμένη τους πραγματικότητα, με την επίγνωση ότι καμία απ' αυτές δεν είναι ποτέ σε θέση να εξαντλήσει το συνολικό φάσμα των προσεγγίσεων.

Ερχόμαστε αντιμέτωποι και στις δύο περιπτώσεις με τον αναδρομικό χαρακτήρα ενός στοχασμού ο οποίος, μολονότι προχωράει προς τα εμπρός, δεν παύει να επιστρέφει στον εαυτό του, ακολουθώντας μια περίπλοκη κίνηση που μοιάζει να υπαινίσσεται ότι δεν μπορούμε να τιθασεύσουμε την αρχή παρά μόνο αν έχουμε κατανοήσει την τελική στόχευση, η οποία ωστόσο έχει κάνει την εμφάνισή της από τις πρώτες στιγμές του εγχειρήματος. Εντούτοις θα ήταν εξίσου μάταιο να εγγράψουμε τούτη την κίνηση μεταξύ μιας στιγμιαίας αρχής και ενός στιγμιαίου τέλους, σ' ένα διάνυσμα το οποίο θα χάραζε με οριστικό τρόπο τη μία και μοναδική διαδρομή που θα απέκλειε τις όποιες άλλες παράπλευρες κινήσεις.

Με άλλα λόγια, δεν πρέπει διόλου να υποτιμήσουμε το γεγονός ότι και τα δύο εγχειρήματα δηλώνουν ρητά ότι επιδιώκουν να συγκροτήσουν, το καθένα με τα δικά του μέσα, μια απελευθερωτική εμπειρία χαράς και ευδαιμονίας, η οποία χαράζεται σταδιακά στην ψυχή των υπομονετικών και ενεργητικών αναγνωστών τους. Όπως το επισήμαινε ο Γκαετάν Πικόν,⁵ «ιστορία μιας ζωής, το *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* είναι και η ιστορία ενός βιβλίου. Βλέπουμε κάποιον – τον ήρωα – να προχωράει στην ύπαρξη, αναζητώντας αυτό που ανήκει στην τάξη της ύπαρξης: μια ευτυχία, το υπέρτατο αγαθό. [Και φέρνουμε στο μυαλό μας τον Σπινόζα της *Πραγματείας για τη διόρθωση του νου*: «κάποιο πραγματικό και κοινωνήσιμο αγα-

θό που η ανακάλυψη και η απόκτησή του θα μου πρόσφεραν για πάντα την ικανοποίηση μιας υπέρτατης και αδιάκοπης χαράς».] Ταυτόχρονα βλέπουμε τον ήρωα – που είναι και ο αφηγητής – να γυρεύει το θέμα ενός βιβλίου που θέλει να γράψει. Το θέμα αυτό ανακαλύπτεται στο τέλος του έργου: τη στιγμή που σταματά η αφήγηση της ζωής».

Κοντολογίς, δεν είναι δύσκολο να διαπιστώσουμε το κοινό ηθικό διακύβευμα των δύο εγχειρημάτων, με την ιδιαίτερη χροιά που παίρνει η έννοια της ηθικής στην προκειμένη περίπτωση, καθώς αναφέρεται σε μια λελογισμένη φιλοσοφική ή καλλιτεχνική πρακτική, σύμφωνα με την οποία η σκεπτόμενη ψυχή ενώνεται προοδευτικά με το σύνολο των φαινομένων της Φύσης και συμφιλιώνεται με την πραγματικότητα.⁶

Στην παρούσα απόπειρα συγκριτικής προσέγγισης θα περιοριστώ στην επισήμανση και την εκδίπλωση μιας πιο συγκεκριμένης αναλογίας, η οποία θεωρώ ότι λαμβάνει υπόψη της τόσο τις διαφορές όσο και τις συνάψεις που υπάρχουν ανάμεσα σ' ένα λογοτεχνικό και σ' ένα φιλοσοφικό έργο: πρόκειται για την αναζήτηση της αλήθειας και την κατάκτηση της αναστοχαστικότητας, ζητήματα τα οποία θέτουν, το καθένα με τον τρόπο του, τα δύο εγχειρήματα. Θα προσπαθήσω λοιπόν στη συνέχεια να εκθέσω την εμβέλεια και τα όρια αυτής της συγκεκριμένης αναλογίας, φωτίζοντας κατ' αυτό τον τρόπο εμμέσως και το πρόβλημα που διέπει τις σχέσεις μεταξύ καλλιτεχνικής δημιουργίας και φιλοσοφικού στοχασμού.

Αρκεί για τις ανάγκες του συλλογισμού μας να δώσουμε έμφαση σε κάποιες διατυπώσεις του συγγραφέα, την περίοδο της δημοσίευσης της πρώτης ενότητας του μυθιστορηματός του, διατυπώσεις οι οποίες, με τις απαραίτητες προσαρμογές και εμβαθύνσεις, επαναλαμβάνονται τόσο προς το τέλος της ζωής του όσο και στην τελευταία ενότητα του μυθιστορήματος, σε τέτοιο βαθμό που υποθέτουμε εύλογα ότι συγκροτούν μέρος της ίδιας του της ποιητικής ή, τουλάχιστον, των αισθητικών του πεποιθήσεων.

Έτσι, αφού προηγουμένως έχει εκθέσει τις απόψεις του για το μυθιστόρημα, θέτοντας στο επίκεντρο του εγχειρήματός του το στοχαστικό αίτημα της απομόνωσης «της αόρατης υπόστασης του χρόνου», ο Μαρσέλ Προυστ γράφει τα ακόλουθα: «Ό,τι δεν χρειάστη-

κε να αποσαφηνίσουμε εμείς, ό,τι ήταν σαφές πριν από μας, αυτό δεν είναι αληθινά δικό μας, ούτε καν ξέρουμε αν πρόκειται για την πραγματικότητα. Πρόκειται για “δυνατότητες” τις οποίες επιλέγουμε αυθαίρετα. Κι άλλωστε, καθώς γνωρίζετε, τούτο φαίνεται αμέσως στο ύφος» (η υπογράμμιση δική μου).⁷

Στην παρούσα εργασία θα υποθέσουμε ότι οι προηγούμενες διατυπώσεις του συγγραφέα, πλαισιωμένες από κάποιες εκφράσεις που εμφανίζονται την ίδια περίοδο στην επιστολογραφία του σχετικά με τη «φασματική ανάλυση», την «αναζήτηση της αλήθειας», τα «μαθήματα της ζωής» και την «απεικόνιση των πλανών», προκαλούν το ενδιαφέρον μας, στο βαθμό που ιχνογραφούν μια καλλιτεχνική πρακτική η οποία παρουσιάζει πολλές συνάφειες προς τους ισχυρισμούς του Σπινόζα περί του αληθούς.

3. Αληθής ιδέα, ιδέα της ιδέας και αναστοχαστικότητα

Ανατρέχοντας στο σπινοζικό έργο, ερχόμαστε αντιμέτωποι με κάποιες τοποθετήσεις που αποτελούν ένα σταυρικό – για ορισμένους προβληματικό – σημείο της ίδιας της σπινοζικής φιλοσοφίας: πρόκειται για τις θέσεις τις οποίες αναπτύσσει ο φιλοσόφος αναφορικά με την αληθή ιδέα, την ιδέα της ιδέας και την έννοια της αναστοχαστικότητας. Ποιοι είναι λοιπόν οι βασικοί ισχυρισμοί του Σπινόζα⁸ και τι λογής ενστάσεις είναι δυνατόν να εγείρουν;

Σύμφωνα με τον ορισμό 3 του Β' μέρους της *Ηθικής*, η ιδέα είναι ένα κατεξοχήν θετικό και ενεργητικό νοητικό πράγμα, μια έννοια της ψυχής η οποία εκφράζει μια πράξη της και διακρίνεται ριζικά από τις αντιλήψεις ή τις παθητικές παραστάσεις του νου, και γενικότερα από την τάξη των σημείων. Η ιδέα είναι έννοια την οποία διαμορφώνει η ψυχή, και μάλιστα διαμορφώνεται εντός της ψυχής, δηλαδή μέσα από την ίδια την αυτόνομη δυναμική της. Με άλλα λόγια, η ιδέα συνιστά ενδοστοχαστικό προσδιορισμό, δηλαδή αυτοσημασιοδοτείται από την ίδια τη δυναμική της, και η σημασία της, κατά συνέπεια, προσδιορίζεται ολοκληρωτικά από την ενδογενή της φύση ως εντελής (ή ανεντελής).

Καταλαβαίνουμε επομένως την ανάγκη, εφόσον οι ιδέες δεν

σημαίνουν κάτι το οποίο διαφέρει από τον εαυτό τους, να διακρίνουμε ανάμεσα στις ιδέες και τις λέξεις με βάση τις οποίες σημασιοδοτούμε κάποια πράγματα. Μια αληθής ιδέα, σε αντίθεση με την ψευδή, η οποία εντούτοις είναι εξίσου πραγματική, είναι μια οποιαδήποτε ορθά σχηματισμένη ιδέα, δηλαδή μια ιδέα με μεγαλύτερο νοητικό βάρος έναντι των ψευδών ιδεών. Κοντολογίς, οι προηγούμενες παρατηρήσεις μάς ωθούν να εισαγάγουμε στη δυναμική του αληθούς μια προοπτική περίσκεψης και σταθμίσματος.

Η έννοια του «αληθούς» (*verum*) στην οποία αναφέρεται ο Σπινόζα εμπερικλείει την παρουσία της αλήθειας στην αληθή ιδέα. Σε αντίθεση με θεωρίες για την αλήθεια που θεμελιώνονται στην ανταπόκριση ή την αντιστοίχιση, έχουμε να κάνουμε εδώ με μια αλήθεια εν καταστάσει, δηλαδή με μία έννοια της αλήθειας η οποία πραγματώνεται σε μια συγκεκριμένη κάθε φορά πρακτική γνώσης. Καταλαβαίνουμε λοιπόν ότι η εν λόγω αλήθεια, στο βαθμό που αυτοσηματοδοτείται (*index sui*), στο βαθμό που αυτορρυθμίζεται (*norma sui*), δεν έχει ανάγκη από εξωτερικά σημάδια για να γίνει αντιληπτή ή για να κάνει αντιληπτή την απουσία της: κατά κάποιον τρόπο, τόσο αυτοαποκαλύπτεται όσο και αυτοκαταγγέλλεται.

Στο πλαίσιο αυτής της προβληματικής, ο Σπινόζα προσφεύγει, ανάμεσα σε άλλες, στην ακόλουθη παρομοίωση: όπως το φως φωτίζει τον εαυτό του και το σκοτάδι,⁹ έτσι και η αλήθεια αποτελεί γνώμονα του εαυτού της και του ψεύδους. Με άλλα λόγια, η αλήθεια, καθώς φωτίζεται από τον ίδιο της τον εαυτό, δεν έχει ανάγκη από κάποια εξωτερικά σημάδια για να αναγνωριστεί ή να αποκτήσει επίγνωση του εαυτού της.

Ωστόσο παρατηρεί κανείς μια ελαφρά απόκλιση ανάμεσα στην έκφραση *norma sui*, στην αντίληψη για την αλήθεια ως γνώμονα του εαυτού της και του ψεύδους, και την έκφραση *index sui*, την αντίληψη για την αυτοσηματοδοτούμενη αλήθεια. Με δεδομένες κάποιες μεταφραστικές επιλογές, η ορολογική αυτή απόκλιση αποτελεί με τη σειρά της σημάδι μιας αντιπαράθεσης ανάμεσα στο πρότυπο της απόδειξης που συνάδει με τη γεωμετρική τάξη (την τάξη που προσδιορίζει μια κατασκευή βάσει ενός γνώμονα) και το πρότυπο της αιτιολόγησης που είθισται να συνοδεύει τη σημειολογική τάξη πραγμάτων. Ακολουθώντας ως προς αυτό το σημείο τις παρατηρήσεις

του Ζ.-Μ. Μπεϊσάντ,¹⁰ μπορούμε να ισχυριστούμε ότι «η δυσκολία που παρουσιάζει η [σπινοζική] κατασκευή άπτεται της σύνθεσης μεταξύ των δύο χαρακτηριστικών γνωρισμάτων τα οποία απαιτεί η νόρμα: τον ενδεικτικό χαρακτήρα της διάστασης που οφείλει να είναι πιο καθαρή και από το φως του μεσημεριού, το αλάθητο της διάστασης που οφείλει να είναι εξίσου βέβαιη με μια απόδειξη. Βλέπουμε με ποιον τρόπο μέσα από την εμπειρία της χαράς είναι δυνατόν να διαζευχθούν τούτα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Αναλογιζόμενος κανείς την κριτική που ασκείται [από τον Σπινόζα] εναντίον του ενδεικτικού σημείου, μπορεί να απορήσει για το ότι το αληθές, *poema sui*, αποκαλείται επίσης, *ισοδύναμα*, και *index sui*».

Ποια είναι τώρα η ιδιαίτερη συμβολή του Σπινόζα σε ό,τι αφορά την έκφραση «ιδέα της ιδέας»;

Η έκφραση αυτή εισάγει μια ασυμμετρία. Οι ιδέες δεν είναι απλώς και μόνο ιδέες πραγμάτων, αλλά, ως είδος νοητικών πραγμάτων, αποτελούν και τα αντικείμενα για άλλες ιδέες. Κατ' αυτό τον τρόπο, η οποιαδήποτε ιδέα είναι συγχρόνως ιδέα εν σχέσει προς το αντικείμενο του οποίου αποτελεί την ιδέα, και αντικείμενο σχετικά με την ιδέα η οποία την ανα-γνωρίζει. Με άλλα λόγια, ο Σπινόζα ισχυρίζεται ότι η ιδέα, ενώ αποτελεί ιδέα για ένα πράγμα, του οποίου αποκαλύπτει τον αντικειμενικό (ή περιεχομενικό) του χαρακτήρα, συνιστά επίσης πράγμα για μια άλλη ιδέα, η οποία λαμβάνει ως αντικείμενο τον τυπικό του χαρακτήρα. Η θεώρηση μοιάζει να υπαινίσσεται μια ορισμένη δυαδικότητα μορφής-περιεχομένου στη φύση της ιδέας.

Όπως αναφέρει το σχόλιο στο θεώρημα 21 του Β' μέρους της *Ηθικής*, «η ιδέα της ιδέας δεν διαφέρει από τη μορφή της ιδέας, στον βαθμό που η τελευταία εκλαμβάνεται ως τρόπος σκέψης, ανεξάρτητα από τη σχέση της προς το αντικείμενο». Με άλλα λόγια, το να διαθέτει μορφή η ιδέα σημαίνει ότι δεν είναι ιδέα ενός αντικειμένου αλλά αντικείμενο μιας ιδέας, η οποία συνιστά μια άλλη ιδέα ή την ιδέα της ιδέας.

Το επακόλουθο είναι ότι όλες οι μορφές δραστηριότητας μιας δεδομένης ψυχής, μορφές οι οποίες ανάγονται σε τρόπους σκέψης, δηλαδή σε γνώσεις, συνοδεύονται από την ιδέα αυτών των γνώσεων. Η ιδέα αυτή ωστόσο, σύμφωνα με τον Σπινόζα, παρότι αποτελεί

επίσης έναν τρόπο σκέψης, δεν αναμιγνύεται ή συνδυάζεται μ' αυτές τις γνώσεις, αλλά, όντας διακριτή, συγκροτεί ένα διαφορετικό σύστημα, που η ιδιαιτερότητά του συνίσταται στο ότι ασχολείται με το ίδιο περιεχόμενο κατά τρόπο τυπικά διαφορετικό, εκλαμβάνοντας ως αντικείμενο την ίδια την ψυχή. Υπ' αυτή την έννοια, θα πούμε ότι η ιδέα της ιδέας συνιστά ιδέα της ψυχής, πράγμα που δεν σημαίνει ότι αποτελεί ιδέα την οποία έχει η ψυχή αλλά ότι αποτελεί ιδέα του γεγονότος ότι υπάρχει κατιτί που σχετίζεται με τον ψυχισμό, ιδέα δηλαδή της ύπαρξης μιας ψυχικής δραστηριότητας.

Βλέπουμε επομένως με τι λογής ασυμμετρία συγκροτείται στον Σπινόζα η ιδιότητα της αναστοχαστικότητας και η ικανότητα επίγνωσης την οποία διαθέτει η ψυχή, στο μέτρο που επανέρχεται στις τελεστικές της πράξεις, όποια και αν είναι η φύση τους, και μάλιστα επ' άπειρον: «όταν κάποιος γνωρίζει κάποιο πράγμα, από το γεγονός αυτό και μόνο γνωρίζει ότι το γνωρίζει, και συγχρόνως γνωρίζει ότι γνωρίζει ότι διαθέτει αυτή τη γνώση, και ούτω καθεξής επ' άπειρον» (μέρος Β', θεώρημα 21, τέλος σχολίου).

Στην προκειμένη περίπτωση, σημασία έχει ότι η ιδέα της ιδέας δεν συνδέεται βάσει των όρων μιας μεταβατικής αιτιότητας με την ιδέα της οποίας είναι η ιδέα, αλλά βάσει των όρων μιας δομικής αιτιότητας, η οποία προϋποθέτει την αναγκαία¹¹ συνύπαρξη της πραγματικότητας της ιδέας και της αυτογνωσίας της, δηλαδή τον πλήρη ταυτοχρονισμό της ιδέας και της ιδέας της ιδέας. Σύμφωνα με την τελευταία αυτή διατύπωση, η οποία απηχεί τις απόψεις μιας πλούσιας παρότι συχνά παρεξηγημένης δομικής θεωρητικής παράδοσης, για το σχηματισμό της ιδέας της ιδέας δεν απαιτείται να παρατεθεί η απόπειρα στοχασμού ενός συνειδητού υποκειμένου στις συνθήκες παραγωγής της ίδιας της ιδέας. Με άλλα λόγια, στην άσκηση της αναστοχαστικότητας της ιδέας, η παρέμβαση της συνείδησης είναι αμελητέα ή τουλάχιστον δευτερογενής.

Ωστόσο και στο σημείο αυτό, το οποίο άπτεται του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τη σχέση της σπινοζικής ιδέας της ιδέας με την αναστοχαστικότητα και τη συνείδηση, εγείρεται η ένσταση¹² ότι η θεωρία του Σπινόζα ενδέχεται να οδηγήσει σε μια επ' άπειρον ανακύκλωση της ίδιας της ιδέας, σε μια άνευ όρων και ορίων αναδρομή που σηματοδοτεί τη συστατική αναστοχαστικότητα

της γνωσιακής δραστηριότητας, η οποία είναι μεν σε θέση να αναπτύσσεται κατ' αυτό τον τρόπο συγχρόνως σε πολλά επίπεδα, παραμένει ωστόσο απροσδιόριστη, στο βαθμό που η θεώρηση αυτή δεν συμπληρώνεται από μια θεωρία της επιλεκτικής συνείδησης.

Είναι δυνατόν ωστόσο να αναδιατυπώσουμε την έννοια της αναστοχαστικότητας, ανατρέχοντας στην έννοια της θεματοποίησης, όπως αυτή διαμορφώθηκε από τον Γάλλο φιλόσοφο των μαθηματικών Ζ. Καβαγιές.¹³

Η θεματοποίηση ορίζεται ως η διεργασία σύμφωνα με την οποία οι τετελεσμένες πράξεις σ' ένα πεδίο αντικειμένων γίνονται με τη σειρά τους αντικείμενα μιας νέας τελεστικής πράξης. Η αναστοχαστικότητα πραγματώνεται μέσω της θεματοποίησης, στο βαθμό που η τελευταία απαιτεί μια νέα πράξη, η οποία λαμβάνει ως αντικείμενο την υπό εξέταση τελεστική πράξη. Το επακόλουθο είναι ότι η σκέψη δεν γίνεται αντικείμενο αναστοχασμού μέσα από μια σύμπτωση με τον εαυτό της αλλά μέσα από ένα είδος αναδιπλασιασμού. Η ιδέα του αντικειμένου γίνεται γνωστή μόνο ως αντικείμενο μιας άλλης ιδέας, της ιδέας της ιδέας, κατά τον ίδιο τρόπο που η τελεστική πράξη επί του αντικειμένου γίνεται γνωστή μόνο ως αντικείμενο μιας άλλης τελεστικής πράξης, της θεματοποιούσας πράξης. Με άλλα λόγια, βλέπουμε εδώ ότι η αναστοχαστική λειτουργία της θεματοποίησης αντλεί την εγκυρότητά της από μια ορισμένη ερμηνεία της σπινοζικής ιδέας της ιδέας.

Η συνέπεια είναι ότι ο αναστοχασμός παύει να συμπίπτει με τον εαυτό του ή να αποτελεί την άμεση επίγνωση μιας υπό ανάπτυξη σκέψης. Ο αναστοχασμός απαιτεί την παρέμβαση μιας νέας πράξης που να λαμβάνει ως αντικείμενο την τετελεσμένη πράξη. Ως εκ τούτου, η συνείδηση δεν αποτελεί την απλή παρουσία ενός σκεπτόμενου εγώ το οποίο είναι εμμενές στο ίδιο το πεδίο της πράξης, αλλά η διάσταση –αφ' ης στιγμής ισχυριστεί κανείς ότι η σκέψη του είναι συνειδητή– η οποία μεταφράζει ή αναπλάθει τούτο τον θεματοποιούντα αναδιπλασιασμό. Επομένως, θα αποκαλέσουμε συνειδητή μία σκέψη, δηλαδή μια τελεστική πράξη, στο μέτρο που αυτή γίνεται αντικείμενο μιας άλλης σκέψης.

Μπορούμε λοιπόν να συμπεράνουμε ότι, σύμφωνα με τη θεώρηση του Καβαγιές, η διάσταση που αποκαλούμε «συνείδηση» δεν

συνιστά μια ανεξάρτητη σφαίρα αποτελούμενη από διάφανες σκέψεις αλλά την απεριόριστη πολλαπλότητα των θεματοποιημένων τελεστικών πράξεων, δηλαδή των ιδεών που γίνονται αντικείμενα άλλων ιδεών.

4. Δομή του μυθιστορήματος και υφή του κειμένου

Όπως το υπαινιχθήκαμε προηγουμένως, ο Προυστ θέτει στο επίκεντρο του εγχειρήματός του ένα στοχαστικό αίτημα, δηλαδή την «απομόνωση της αόρατης υπόστασης του χρόνου»,¹⁴ και συγχρόνως σταθερά επανέρχεται τόσο στο μυθιστόρημά του όσο και στα κριτικά του κείμενα και την επιστολογραφία του στο ζήτημα του ύφους.

Με ποιον τρόπο η συνοπτική παρουσίαση της σπινοζικής προβληματικής μπορεί να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα τα βασικά διακυβεύματα του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*; Ποιους ρόλους υποδύονται εν προκειμένω το αληθές, η αληθής ιδέα, η ιδέα της ιδέας, η αναστοχαστικότητα και η θεματοποίηση;

Όμως, και αντιστρόφως, ποιες κατακτήσεις της προυστιανής καλλιτεχνικής θέασης μας επιτρέπουν να δούμε με μια καινούργια ματιά πτυχές της σπινοζικής *Ηθικής*;

Σε αυτά τα ερωτήματα η απάντηση πρέπει να λάβει υπόψη της τα μαθήματα που αντλήθηκαν διαδοχικά από την εμπειρία του τρόπου παραγωγής και πρόσληψης του μυθιστορήματος, και να είναι επομένως κλιμακωτή.

Στο *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, η αναζήτηση της αλήθειας κατεξοχήν παραπέμπει σε μια αλήθεια εν καταστάσει και ανακλάται στο —δομικής σημασίας για τη συγκρότηση της «πλοκής» του έργου— ζεύγος του χαμένου και του ανακτημένου χρόνου: εάν υποθέσουμε ότι ο δυνάμει δημιουργός του μυθιστορήματος τυχαίνει να νιώθει για μεγάλο χρονικό διάστημα ξένος μέσα στην ίδια του τη χώρα (ή γλώσσα), εάν έχει την αίσθηση ότι χάνει διαρκώς τον προσανατολισμό του και ότι δεν καταφέρνει να φτιάξει κάτι, μέσα από ποιους δρόμους κατορθώνει να υπερνικήσει τούτη την κατάσταση αβεβαιότητας και να απελευθερωθεί;

Μπορούμε να ισχυριστούμε, ισοδύναμα, ότι ο χαμένος χρόνος

συγκροτείται στη βάση του εμποδίου της ενσωμάτωσης ενός φιλοσοφικού ζητήματος στο λογοτεχνικό έργο, ενώ ο ανακτημένος χρόνος υπαινίσσεται την υπέρβαση αυτού του εμποδίου και τη συμφιλίωση του δημιουργού με τον εαυτό του: το κεντρικό ερώτημα που θέτει το μυθιστόρημα είναι επομένως με ποιον τρόπο ξεπερνιέται το «αίσθημα της ανικανότητας» του δυνάμει δημιουργού, αίσθημα που τον κατατρώχει «όσες φορές γυρεύει κάποιο φιλοσοφικό θέμα για ένα μεγάλο λογοτεχνικό έργο». ¹⁵

Μπορεί λοιπόν κανείς να υποθέσει ότι αιτία της εμπλοκής και της αδυναμίας τού δυνάμει δημιουργού να γράψει ή να πραγματώσει το έργο τέχνης είναι η ίδια του η προσκόλληση σε μια ορισμένη χρήση της ποιητικής και της αισθητικής παράδοσης, υπό την έννοια μιας αέναης και αδιέξοδης απόπειρας εκ μέρους του να καταγράψει μια άφατη προσωπική καλλιτεχνική εμπειρία, ένα ιδιωτικής προελεύσεως εσωτερικό αντικείμενο. Είναι βέβαιο ότι, στις δυόμισι χιλιάδες σελίδες του μυθιστορήματος που συγκροτούν τις πρώτες ύλες μιας ζωής και τη θεματική του χαμένου χρόνου, ο δυνάμει δημιουργός νιώθει σαν καταναγκασμένος «να βλέπει μεν τα καλύτερα και να τα παραδέχεται, να ακολουθεί δε τα χειρότερα». ¹⁶

Το ακόλουθο απόσπασμα ¹⁷ δείχνει καθαρά με ποιον τρόπο επιτελείται τούτη η ταυτόχρονη οικοδόμηση της απεικόνισης των πλανών και των μαθημάτων της ζωής: «Όταν όμως χάνεται μια πίστη, επιζεί, όλο και πιο έντονη, για να σκεπάσει την έλλειψη της δύναμης που χάσαμε καθώς δεν μπορούμε πλέον να δώσουμε αληθινή υπόσταση σε πράγματα καινούργια, μια φετιχιστική προσήλωση στα παλιά, τα οποία ζωντάνευε η πίστη, λες και σ' αυτά και όχι μέσα μας κατοικούσε το θείο, λες και η τωρινή μας απιστία είχε μια αιτία συμπτωματική, το θάνατο των θεών».

Αντιθέτως, η διάσταση του ανακτημένου χρόνου αρχίζει να γίνεται αντιληπτή από τη στιγμή που οδηγούμαστε με τις σκέψεις που διατυπώνονται στην τελευταία ενότητα του μυθιστορήματος στην ανάγκη μιας συνοπτικής απεικόνισης της πορείας μιας ζωής. Η συνοπτική αυτή απεικόνιση, που υποδεικνύει ταυτόχρονα την ανάγκη της συγγραφικής ρήξης με την παράδοση, μιλάει και πάλι για τα ίδια πράγματα – τις πρώτες ύλες μιας ζωής – αλλά με τρόπο διαφορετικό: υπαινίσσεται την ανάγκη της μετατροπής του μυθιστορή-

ματος σε ένα οπτικό εργαλείο,¹⁸ όπου ο συγγραφέας γίνεται αναγνώστης του εαυτού του.

Σύμφωνα με τον *Ανακτημένο χρόνο*,¹⁹ «η αληθινή ζωή, η επιτέλους αποκεκαλυμμένη και αποσαφηνισμένη, η μόνη ζωή κατά συνέπεια που βιώθηκε ολοκληρωτικά, είναι η λογοτεχνία: τούτη η ζωή που, υπό μία έννοια, φωλιάζει ανά πάσα στιγμή στην ψυχή όλων των ανθρώπων, όπως και του καλλιτέχνη. Εντούτοις δεν τη βλέπουν, επειδή δεν επιδιώκουν να την αποσαφηνίσουν. Κι έτσι το παρελθόν τους είναι φορτωμένο με αναρίθμητα “αρνητικά” τα οποία παραμένουν άχρηστα καθώς η νόηση δεν τα έχει “εμφανίσει”. Η ζωή μας: αλλά και η ζωή των άλλων: μια που το ύφος για το συγγραφέα, όπως και το χρώμα για το ζωγράφο, δεν είναι ζήτημα τεχνικής αλλά θέασης. Είναι η αποκάλυψη, που θα ήταν ανέφικτο να πραγματοποιηθεί άμεσα και συνειδητά, της ποιοτικής διαφοράς που υπάρχει στον τρόπο με τον οποίο φανερώνεται σε μας ο κόσμος, διαφορά που, αν δεν υπήρχε η τέχνη, θα παρέμενε το αιώνιο μυστικό του καθενός μας. Με την τέχνη και μόνο μπορούμε να βγούμε από τον εαυτό μας, να γνωρίσουμε ό,τι βλέπει κάποιος άλλος σ’ εκείνο το σύμπαν που δεν ταυτίζεται με το δικό μας, και που τα τοπία του θα παρέμεναν για μας εξίσου άγνωστα με τα τοπία που υπάρχουν στη σελήνη. Χάρη στην τέχνη, αντί να βλέπουμε απλώς και μόνο έναν κόσμο, τον δικό μας, τον βλέπουμε να πολλαπλασιάζεται, κι όσο εμφανίζονται πρωτότυποι καλλιτέχνες άλλο τόσο έχουμε στη διάθεσή μας κόσμους πιο διαφορετικούς μεταξύ τους και από τους κόσμους που περιστρέφονται στο άπειρο: κόσμοι οι οποίοι μάλιστα, αιώνες μετά τη στιγμή που έσβησε η φλόγα που τους έτρεφε — λόγου χάριν, ο Ρέμπραντ ή ο Βερμέερ — συνεχίζουν να εκπέμπουν την ιδιαίτερη ακτίνα τους».

Βασιζόμενοι σε αυτό το απόσπασμα, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι η κατάκτηση της αυτονομίας του λογοτεχνικού πεδίου, με βάση τη χάραξη μιας πρωτότυπης υφολογικής στρατηγικής, έναντι της τάξης της παράστασης, είναι ανάλογη προς τη σπινοζική κατάκτηση της αυτονομίας της γνώσης έναντι των εικόνων,²⁰ των ονομάτων και των λέξεων. Επιπλέον καταλαβαίνουμε ότι ο συγγραφέας κατορθώνει όχι μόνο να συμπυκνώσει την πολύπλευρη κριτική και αισθητική του δραστηριότητα, αλλά κυρίως να τιθασεύσει την ίδια

του την υποκειμενικότητα, υποδυόμενος το ρόλο του αναγνώστη τού εν προόδω έργου του.

Κατορθώνει, με άλλα λόγια, να χαράξει το δρόμο για την επίλυση της απορίας: πράγματι, προτού να είναι σε θέση να εκφράσει, έστω και συνοπτικά, στον *Ανακτημένο χρόνο*, το πώς πρέπει να είναι το έργο τέχνης που προτίθεται να φτιάξει (το γνώμονα του έργου τέχνης του), οφείλει να ασκηθεί στην εξαντλητική περιγραφή τού πώς έχουν τα πράγματα στο πεδίο της ζωής του (με άλλα λόγια, να την αυτοσημασιοδοτήσει μέσω της απεικόνισης των πλανών και των μαθημάτων της ζωής).

Κατ' αυτό τον τρόπο, η δομικής σημασίας διάκριση, την οποία εμποδώνει η θεματική του χαμένου και του ανακτημένου χρόνου, αφενός διατηρεί μια ορισμένη απόκλιση μεταξύ της απλώς βιωμένης ζωής και της «αποκεκαλυμμένης και αποσαφηνισμένης», δηλαδή της αληθινής ζωής, αφετέρου μας οδηγεί στην ίδια την παραγωγικότητα της εργασίας του καλλιτέχνη, δηλαδή στη διάσταση του έργου τέχνης που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε εκφραστική. Ενώ ο δυνάμει δημιουργός ακολουθεί τη χαραγμένη διαδρομή, όπως αυτή προσδιορίζεται από τα δομικά χαρακτηριστικά του έργου, η πρακτική του οφείλει συγχρόνως να ικανοποιήσει μια απαίτηση διαφορετικής τάξεως, της τάξεως των συναισθημάτων, αναφορικά με την οποία η χαρά και η ευδαιμονία αποτελούν τους ιδιαίτερους προσδιορισμούς.

Με άλλα λόγια, η εργασία του καλλιτέχνη χαρακτηρίζεται από την απόπειρα συμφιλίωσης του δομικού και του εκφραστικού στοιχείου, απόπειρα η οποία συνοδεύει, επικαθορίζοντάς το, το δίπολο του χαμένου και του ανακτημένου χρόνου, που ως εκ τούτου η παρουσία του δεν συνιστά απλώς και μόνο (αυτο)γνωσιακό διακύβευμα. Συμπεραίνουμε επομένως ότι ιδιαίτερη αισθητική και φιλοσοφική σημασία αποκτά στην πρακτική του Προυστ η ίδια η υφή του κειμένου, στο μέτρο που εισάγει στη δυναμική του εγχειρήματος μιας προοπτική περίσκεψης και σύνεσης.

Ποια είναι τα χαρακτηριστικά της γνωρίσματα;

Πρώτο χαρακτηριστικό γνώρισμα της υφής του κειμένου είναι η επινόηση μιας περίπλοκης και αινιγματικής φωνής, ενός πρώτου προσώπου που δεν ταυτίζεται κατ' ανάγκην με τη συμπεριφορά του μυθιστορηματικού ήρωα ούτε κατ' ανάγκην υιοθετεί τις πεποιθήσεις

του συγγραφέα.²¹ Ενός πρώτου προσώπου που δεν υπερίπταται του πεδίου της αφήγησης, αλλά το κατοικεί, έστω και κάπως περιθωριακά, και που ο τόνος της φωνής του είναι άλλοτε δραματικός κι άλλοτε κωμικός, ένδειξη του ότι «το πεδίο της συνείδησης έχει πολλά επίπεδα, ότι μπορούμε να σκεφτόμαστε πολλά πράγματα συγχρόνως».²² Ενός πρώτου προσώπου που άλλοτε θυμάται με ακούσιο τρόπο κι άλλοτε ξεχνάει εκουσίως, άλλοτε χαιρείται κι άλλοτε θυμώνει, άλλοτε μοιάζει να ερωτεύεται κι άλλοτε ζηλεύει, και με την ανάλυση της ζηλοτυπίας του καταλαβαίνει εντέλει πως είναι ερωτευμένο.²³

Το δεύτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα είναι η διάσταση που αποκαλείται από τον ίδιο το συγγραφέα «φασματική ανάλυση»,²⁴ διάσταση που αναφέρεται στην επαφή αυτού του πρώτου προσώπου του μυθιστορήματος με τους άλλους, στη διαδοχική του ένταξη σε διαφορετικούς κοινωνικούς περίγυρους, στη γνωριμία του με άλλα έργα τέχνης.

Η επικαθορισμένη, εκφραστική διάσταση του μυθιστορήματος εδραιώνεται τόσο με τη διαλογική παρουσία μιας πλειάδας μυθιστορηματικών προσώπων — καλλιτεχνών και μη — τα οποία, το καθένα με τον τρόπο του, εκφέρουν καλαισθητικές κρίσεις, όσο και με τη σκηνοθετημένη παρουσίαση συγκεκριμένων έργων τέχνης (φανταστικών και πραγματικών).²⁵ Μια φωτογραφία ή ένα σιντριβάνι, το παρεκκλήσι του Τζιότο στην Πάδοβα, ένας πίνακας ζωγραφικής του φανταστικού Ελοτίρ ή του πραγματικού Βερμέερ, η σονάτα και το σεπτέτο του Βεντέιγ ή τα τελευταία κουαρτέτα του Μπετόβεν, η απαγγελία αποσπασμάτων της *Φαίδρας* του Ρακίνα, τα μωσαϊκά του Αγίου Μάρκου και η εκκλησία του Κομπρέ αποτελούν ένα απλό δείγμα από τις αναφορές που φωτίζουν εμμέσως τις ποιητικές και χρονικές συνιστώσες και ανταποκρίσεις τού υπό κατασκευή μυθιστορήματος. Όπως το διατυπώνει ο δυνάμει δημιουργός: «Έτσι οι χώροι της μνήμης μου καλύπτονταν σιγά-σιγά με ονόματα που, οργανωμένα, συνδυασμένα μεταξύ τους, δένοντας ανάμεσά τους όλο και περισσότερες σχέσεις, έμοιαζαν με τα ολοκληρωμένα εκείνα έργα τέχνης όπου ούτε μία πινελιά δεν είναι απομονωμένη, όπου το κάθε κομμάτι δέχεται από όλα τα άλλα το λόγο της ύπαρξής του και τους επιβάλλει τον δικό του».²⁶

Στον ορίζοντα όλων αυτών των ανταποκρίσεων και επινοήσεων δεν παύουν να διατυπώνονται ουσιώδη αισθητικά ζητήματα: με ποιον τρόπο ο καλλιτέχνης σχηματίζει τις ανταποκρίσεις του ανάμεσα στις διαφορετικές τέχνες και πώς συνδέονται αυτές με τα φαινόμενα της μνήμης, την αντίληψη και με την ψυχολογία των συγκινήσεων; Ή: με βάση ποια κριτήρια είμαστε σε θέση να διακρίνουμε αυτό που ανήκει στην περιοχή της τέχνης απ' αυτό που δεν ανήκει;

Τρίτο χαρακτηριστικό γνώρισμα της υφής του κειμένου είναι οι αυστηρά ελεγχόμενες επιταχύνσεις και επιβραδύνσεις του με την ανάπτυξη ενός περίπλοκου ρυθμού, ο οποίος αμφισβητεί τη γραμματική τάξη εν ονόματι της ποιητικής διεργασίας.²⁷ Στοιχεία αρχιτεκτονικής κατασκευής συμπλέουν κατά τέτοιον τρόπο με στοιχεία σημειογραφικής καταγωγής, ώστε καλλιεργούν ακατάπαυτα την εντύπωση του αναπάντεχου, δηλαδή μιας διαρκούς αντιστροφής της οπτικής γωνίας,²⁸ η οποία δίνει την ευκαιρία για την ανάπτυξη οπτικών και γλωσσικών παιγνίων,²⁹ που συνιστούν το αντικείμενο τόσο μικροϋφολογικών προσεγγίσεων του κειμένου όσο και μακροϋφολογικών.³⁰

Τέταρτο χαρακτηριστικό γνώρισμα – και επιβραδυντικό στοιχείο – της υφής του κειμένου είναι η καλλιέργεια ενός στοχαστικού δοκιμακού λόγου, ο οποίος εκδηλώνεται με την παρουσία των υπόλοιπων μυθιστορηματικών προσώπων, ιδιαίτερα με την αισθητική διάσταση των πράξεων των μυθιστορηματικών προσώπων που είναι καλλιτέχνες (του ζωγράφου Ελστίρ, του μουσουργού Βεντέιγ, του συγγραφέα Μπεργκότ, της τραγωδού Λα Μπερμά). Θα έλεγε κανείς ότι η πρακτική τού δυνάμει δημιουργού σε ό,τι αφορά τον δοκιμακό στοχαστικό λόγο μπορεί να συγκριθεί με τον τρόπο εκφοράς του λόγου από τον μυθιστορηματικό Νορβηγό φιλόσοφο: «Έβαζε μια μικρή παύση σχεδόν ανάμεσα σε κάθε λέξη, καθώς μέλημά του ήταν ν' ανατρέχει σ' ενός είδους εσωτερικό λεξικό³¹ για να διαλέγει τον σωστό όρο, πράγμα που έπαιρνε κάποιο χρόνο· από την άλλη πλευρά, γιατί παράλληλα με αυτή την εργασία της γραμματικής επιτελούσε και μια άλλη, ευγενέστερη, η οποία συνίστατο στο να συλλαμβάνει καθαρά με το μυαλό του αυτό που έλεγε. Είναι μια φιλοσοφική συνήθεια η οποία επιβραδύνει τη συζήτηση».³²

Συνοψίζοντας, η δομική και η εκφραστική διάσταση του μυθιστορήματος συντείνουν στο σχηματισμό ερωτημάτων που αναφέρο-

νται στην ίδια την ποιητική διαδικασία. Πρόκειται άλλωστε για μια διεργασία παράλληλη προς το κριτικό και το δοκιμιακό έργο του συγγραφέα, το οποίο διατυπώνει μια έντονα εκπεφρασμένη αντίθεση ανάμεσα στις πρωτότυπες αισθητικές συμβολές του κάθε συγκεκριμένου συγγραφέα (την «ποιότητα της γλώσσας» του, το ιδιαίτερο «σύμπαν» το οποίο συγκροτεί) και την υποκειμενική διάσταση της ζωής του.

Εάν υποθέσουμε εντέλει, ακολουθώντας στο σημείο αυτό την προβληματική του Ζ.-Ζ. Γκρανζέ,³³ ότι η έννοια του ύφους δεν είναι ούτε διακοσμητική ούτε ανάγεται απλώς στο σύνολο των επιλογών και των αποκλίσεων που εμφανίζονται στο έργο ενός συγγραφέα, αλλά αναφέρεται σε μια διεργασία υπερκωδικοποίησης εν σχέσει προς τις καθημερινές δομές της γλωσσικής ανταλλαγής και επικοινωνίας, σ' ένα παιχνίδι στρατηγικής που οι επενέργειές του εικάζονται αργόσυρτα και σταδιακά, τότε η διεξοδική μελέτη των πολλαπλών γλωσσικών επιπέδων του μυθιστορήματος του Προυστ επιτρέπει την ανάδειξη του φάσματος των αληθειών που με τη σειρά τους συγκεκριμενοποιούν την πολυσημική διάσταση της προυστιανής θέασης, καθιστώντας την σταυρικό σημείο της ανάλυσης του μυθιστορήματος.

5. Η ποιητική μεταφορά του Χρόνου

Θα παρατηρήσουμε ωστόσο ότι, ερχόμενοι σε επαφή με αυτές τις υφολογικές προσεγγίσεις, ενώ περιχαρακώνεται ένας πλούσιος σε ευρηματικότητα τομέας έρευνας, τις περισσότερες φορές το ζήτημα του ύφους αποσυνδέεται ριζικά από το πρόβλημα της απομόνωσης της αθέατης υπόστασης του χρόνου. Εκκρεμεί δηλαδή η απάντηση στο ακόλουθο ερώτημα: με ποιον τρόπο ο δυνάμει δημιουργός κατορθώνει να εντάξει ή να ενσωματώσει κάποιο φιλοσοφικό θέμα – εν προκειμένω το πρόβλημα του Χρόνου – στο λογοτεχνικό του έργο;

Μια πρώτη απάντηση στο προηγούμενο ερώτημα είναι η εξής: μέσα από την εξαντλητική περιγραφή (αληθής ιδέα του ύφους) των διακυμάνσεων μιας ζωής εξ υποθέσεως χαμένης, ο συγγραφέας κα-

τορθώνει να αντιστρέψει τη σημασία της, δηλαδή να αποκαλύψει το νόημά της και, κατ' αυτό τον τρόπο, να ξανακερδίσει το χαμένο χρόνο.

Στην περίπτωση αυτή (και η περίπτωση είναι υπαρκτή: πρόκειται για την *Αισθηματική αγωγή* του Φλομπέρ), θα λέγαμε ότι το εμμενές στο πεδίο των πράξεών του συγγραφικό εγώ κατορθώνει να αυτοσηματοδοτήσει και να αυτοσηματοδοτήσει το περιεχόμενό της.

Μια δεύτερη απάντηση ωστόσο στο προηγούμενο ερώτημα θα μετέθετε το ίδιο το ερώτημα από το πεδίο της συνείδησης στο πεδίο της διεργασίας (από την αποκεκαλυμμένη στην αποσαφηνισμένη ζωή): ο δυνάμει δημιουργός κατορθώνει πράγματι να ενσωματώσει ένα φιλοσοφικό θέμα στο λογοτεχνικό του έργο δείχνοντας με ποιον τρόπο ανακτάται ή επανακτάται μια δυναμική διεργασία ή, με όρους ισοδύναμους, δείχνοντας με ποιον τρόπο το ίδιο το αντικείμενο της διεργασίας (η «εντός του Χρόνου» διάσταση στην οποία αναφέρεται το μυθιστόρημα) αυτογνωμονοδοτείται ή αυτορυθμίζεται.

Στην περίπτωση αυτή, εφόσον χρησιμοποιούσαμε τη σπινοζική ιδιόλεκτο, θα λέγαμε ότι, εάν πράγματι το ζήτημα του ύφους ή της υφολογικής στρατηγικής συνιστά την προυστιανή αληθή ιδέα, τότε αντικείμενο (ή ιδέα της ιδέας) του ύφους είναι η ποιητική μεταφορά του Χρόνου, δηλαδή μια ξεχωριστή, ασύμμετρη διάσταση η οποία, σύμφωνα με το συγγραφέα, «προσδίδει ένα είδος αιωνιότητας στο ύφος».³⁴

Εάν λοιπόν η ποιητική μεταφορά του Χρόνου στον Προυστ αποτελεί την ιδέα (της αληθούς ιδέας) του ύφους, θα πούμε ότι από την προηγούμενη υπόθεση δεν συνάγεται ούτε ότι ο Χρόνος λειτουργεί στο μυθιστόρημα ως αλληγορική μορφή με την παραδοσιακή σημασία του όρου,³⁵ ούτε ότι πρέπει να ερμηνεύσουμε την έκφραση «ιδέα του ύφους» με την έννοια των (φιλοσοφικών) ιδεών περί χρόνου τις οποίες εκθέτει ή καλλιεργεί το ύφος (ιδέες οι οποίες θα μπορούσαν να εκτεθούν ανεξάρτητα, ακολουθώντας την τάξη των λόγων ενός οιαδήποτε φιλοσοφικού συστήματος, με άμεση συνέπεια να χαθεί το κοινό ηθικό διακύβευμα της Λογοτεχνίας και της Φιλοσοφίας).

Αντιθέτως, η έκφραση «ιδέα του ύφους» σηματοδοτεί το γεγονός ότι το ύφος, παρότι διακριτό, σχετίζεται με την ύπαρξη μιας

(συγχρόνως ατομικής και συλλογικής) ψυχικής δραστηριότητας, της οποίας η διατήρηση όχι μόνο δεν τίθεται σε κίνδυνο αλλά ίσα-ίσα εξασφαλίζεται μέσα από την ακατάπαυτη ανανέωσή της.³⁶ Καταλαβαίνουμε επομένως ότι ο βασικός χώρος της προουσιανής ποιητικής δεν είναι το πεδίο της συνείδησης αλλά η ποιητική εμπειρία, τα συστήματα των τελεστικών πράξεων που πραγματώνονται στο ποιητικό γίγνεσθαι.

Προς επίρρωση του προηγούμενου ισχυρισμού, θα αναφερθούμε σε μια απάντηση του συγγραφέα³⁷ η οποία συμπυκνώνει με έκδηλο τρόπο αυτή την ποιητική: «Διόλου δεν συμπαρίσταμαι σε συγγραφείς οι οποίοι “μεριμνούν για την πρωτοτυπία της μορφής”. Μοναδική μας μέριμνα οφείλει να είναι η εντύπωση ή η ιδέα προς μετάφραση. Τα μάτια της ψυχής είναι στραμμένα προς τα μέσα. Πρέπει να αποδίδουμε με τη μεγαλύτερη δυνατή πιστότητα το εσωτερικό πρότυπο. Εάν επιθέσουμε έστω και μία πινελιά (επιδιώκοντας να διακριθούμε ή, αντιθέτως, ν' αποφύγουμε να διακριθούμε περισσότερο του δέοντος, υποκύπτοντας στο μάταιο πόθο να προκαλέσουμε την έκπληξη του αναγνώστη ή στην παιδαριώδη βούληση να μιμηθούμε τους “κλασικούς”), τούτο είναι από μόνο του ικανό να υπονομεύσει την επιτυχία του πειραματισμού και την ανακάλυψη ενός νόμου. Ποτέ δεν συμμορφωνόμαστε τόσο ολοκληρωτικά προς την πραγματικότητα ώστε να μεταφέρουμε επιτυχώς τη φαινομενικά απλούστερη εντύπωση από τον κόσμο του αθέατου στον κόσμο τον τόσο διαφορετικό του συγκεκριμένου, όπου το ανείπωτο μετατρέπεται σε εναργείς διατυπώσεις».

Βλέπουμε έτσι καλύτερα με ποιον τρόπο η υφολογική αναζήτηση στη διευρυμένη της εκδοχή παύει να αποτελεί το πεδίο διατύπωσης ενός αφηρημένου ή τυπικού λόγου ή το χώρο έκφρασης μιας υποτιθέμενης προσωπικής εμπειρίας και γίνεται παραγωγικός και πειραματικός λόγος. Πρόκειται για μια δυναμική διεργασία που συνεπάγεται τη βαθμιαία μετατροπή της ποιητικής στάσης σε δοκιμή και δοκιμασία, την απόπειρα εντοπισμού τόσο των χαρακτηριστικών όψεων όσο και κάποιων απρόσμενων συσχετίσεων μεταξύ πλευρών των έργων τέχνης, τη μετάφραση των ζητημάτων της ύπαρξης, της ψυχικής και της κοινωνικής διάστασης με όρους έργων τέχνης, την αναμετάφραση των ζητημάτων του έργου τέχνης με όρους υπαρκτι-

κούς, ψυχολογικούς και κοινωνικούς, καθώς και την επαναδιατύπωση του ζητήματος της έννοιας της τέχνης μέσω των ερωτημάτων που προκύπτουν από την πρακτική της σκέψης και την πρακτική των διαφορετικών τεχνών. Κοντολογίς, βλέπουμε καλύτερα με ποιον τρόπο η υφολογική αναζήτηση αποκτά τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα μιας προσδιορισμένης διεργασίας η οποία «συγχρόνως προς τη μορφή τέχνης της, πλάθει και τον στοχασμό της».³⁸

Παράλληλα, η απόπειρα απομόνωσης της αθέατης υπόστασης του χρόνου είναι άρρηκτα συνδεδεμένη τόσο με τη διάσταση της παραγωγικότητας όσο και με την κατάκτηση της ιδιαίτερης ανακλαστικής αναστοχαστικότητας³⁹ του μυθιστορήματος. Εκδηλώνεται, με άλλα λόγια, μέσω των ατομικών και συλλογικών υφολογικών της πραγματώσεων: από τη μια πλευρά, η διεργασία συγγραφής δεν αποτελεί απλώς έκφραση μιας συναισθηματικής ή συγκινησιακής ορμής, αλλά αναπαράγει τους λογικά αναγκαίους προσδιορισμούς της διεργασίας παραγωγής του έργου, συντείνοντας έτσι στη σταθεροποίηση της *sui generis* ηθικής δομής του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*. Από την άλλη, η διεργασία συγγραφής του μυθιστορήματος είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την προοπτική της διαιώνισής του μέσω του σχηματισμού της κοινότητας των καλλιτεχνών, των αναγνωστών και των σχολιαστών.⁴⁰

Κοντολογίς, η έννοια της μυθιστορηματικής κατασκευής εμπλουτίζεται: το μυθιστόρημα συγκροτείται ως επικαθορισμένος τόπος συνύπαρξης διαφορετικών και αντικρουόμενων μεταξύ τους δημιουργικών συμβολών και προσεγγίσεων, οι οποίες σχηματίζουν το ζωντανό γνώμονα του Χρόνου, δηλαδή το δίκτυο των δημιουργικών συμβολών και αναγνώσεων του έργου, που χαρακτηριστικό του γνώρισμα είναι η προτροπή να μάθουμε να σκεφτόμαστε αλλιώς.

Ίσως να μην υπάρχει καλύτερος τρόπος να πει κανείς ότι, μέσα από την εκδίπλωση μιας συγκεκριμένης κάθε φορά απελευθερωτικής δυναμικής, η αιωνιότητα δεν διαφέρει από την ίδια την ύπαρξη, καθόσον αυτή γίνεται αντικείμενο στοχασμού ως αναγκαία και άπειρη.

Εάν υποθέσουμε, ακολουθώντας τους ισχυρισμούς του Σπινόζα αναφορικά με το αληθές, την αληθή ιδέα, την ιδέα της ιδέας, ότι η έννοια του ύφους στον Μαρσέλ Προυστ όχι μόνο αυτοσηματοδοτείται αλλά συνιστά και γνώμονα του εαυτού της, με άλλα λόγια δεν φανερώνεται από εξωτερικά σημάδια αλλά πραγματώνεται και μάλιστα αυτορυθμίζεται σύμφωνα με μια συγκεκριμένη παραγωγική διαδικασία (οικοδόμηση της ποιητικής μεταφοράς του Χρόνου), η υπόθεση αυτή μας ωθεί να επανεξετάσουμε το μυθιστόρημα *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* υπό το πρίσμα της δυναμικής εκδίπλωσης μιας ιδιαίτερης, αναστοχαστικής αναζήτησης της αλήθειας. Ωστόσο ο επαναπροσδιορισμός της έννοιας της αναστοχαστικότητας μέσα από τη διασάφηση των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων της υφολογικής στρατηγικής του συγγραφέα συμβάλλει με τη σειρά της στην καλύτερη κατανόηση της εμβέλειας των ισχυρισμών του φιλοσόφου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το ζήτημα αυτό εξετάζεται, σε αναφορά με το έργο άλλων συγγραφέων, στις μελέτες του S. Cavell, *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, και του J. Bouveresse, *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit. Dix études sur Robert Musil*, Seuil, σειρά «Liber», Παρίσι 2001.

2. Παραπέμπω στο μυθιστόρημα, τα πάρεργα και την αλληλογραφία του Marcel Proust χρησιμοποιώντας τις ακόλουθες συντομογραφίες: RTP = M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, 4 τόμοι, γεν. επιμ. J.-Y. Tadié, Gallimard, σειρά «Bibliothèque de la Pléiade», Παρίσι 1987-1989· *Αναζητώντας* = M. Προυστ, *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο*, 7 τόμοι, επιμ. έκδ. Π. Πούλος, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1998 κ.ε· CSB = M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, επιμ. P. Clarac, Gallimard, σειρά «Bibliothèque de la Pléiade», Παρίσι 1971· JS = M. Proust, *Jean Santeuil*, précédé de *Les plaisirs et les jours*, επιμ. P. Clarac, Gallimard, σειρά «Bibliothèque de la Pléiade», Παρίσι 1971· Corr. = *Correspondance de Marcel Proust*, επιμ. Ph. Kolb, 21

τόμοι, Plon, Παρίσι 1970-1993. Ο απόηχος μιας πρώτης επαφής με τη σπινοζική *Ηθική* είναι καταγεγραμμένος στο ανολοκλήρωτο νεανικό αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα *Jean Santeuil* (βλ. *JS*, σ. 264-267). Σε ό,τι αφορά, ειδικότερα, τα σχεδιάσματα του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, βλ. για παράδειγμα M. Proust, *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, *Cahiers du Temps retrouvé*, επιμ. H. Bonnet με τη συνεργασία του B. Brun, Gallimard, Παρίσι 1982, σ. 384: «Να κρατάς σημειώσεις είναι άνευ σημασίας· αυτό που χρειάζεται είναι να μεταφράζεις. Αν διαθέταμε μια πλήρη μετάφραση του σύμπαντος, κατά πάσα πιθανότητα θα ήμασταν αιώνιοι».

3. Βλ. Spinoza, *Ethique* [*Ηθική*], δίγλωσση έκδοση και μετάφραση Ch. Arruhen, Παρίσι 1906, β' έκδ. 1935, ανατύπωση J. Vrin, 1977 (η μετάφραση, σε τέσσερις τόμους, των βασικών έργων και της αλληλογραφίας του Σπινόζα από τον Ch. Arruhen συνεχίζει μέχρι τις μέρες μας να αποτελεί το πλέον εύχρηστο βοήθημα για μια πρώτη γνωριμία με την προβληματική του φιλοσόφου). Πρέπει να σημειωθεί εξάλλου ότι δύο φιλόσοφοι που ανήκουν στο συγγενικό περιβάλλον του ίδιου του Marcel Proust, ο Léon Brunschvicg και ο Henri Bergson, ήταν πρωτότυποι μελετητές και σχολιαστές του σπινοζικού έργου. Στον δεύτερο οφείλεται και η γνωστή ρήση: «Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι όλοι οι φιλόσοφοι έχουν δύο φιλοσοφίες: τη δική τους και τη φιλοσοφία του Σπινόζα».

4. Σε ό,τι αφορά προσεγγίσεις που δίνουν έμφαση στην ιστορική-γενετική διάσταση της παραγωγής του *opus operatum*, και συνακόλουθα στην ενδεχόμενη ύπαρξη αντιφάσεων ανάμεσα στις προοπτικές τις οποίες χαράζουν τα συγκεκριμένα μέρη (ή ενότητες) των εν λόγω έργων, σύγκρινε για παράδειγμα τον τρόπο αποκατάστασης της σπινοζικής διαδρομής από τον A. Negri, *L'anomalia selvaggia*, Feltrinelli, Μιλάνο 1981 (γαλλ. μτφρ. PUF, Παρίσι 1982) με τις υποθέσεις που διατυπώνονται σε σχέση με τον Proust στη συλλογή άρθρων του R. Warning *Proust-Studien*, W. Fink, Μόναχο 2000.

5. Βλ. G. Picon, *Lecture de Proust*, Mercure de France, Παρίσι 1979, σ. 9-10 [αναφέρεται στη μελέτη του Π. Α. Ζάννα «Αναζητώντας...», *Αναζητώντας*, τόμ. Α', σ. 392, με απαλοιφή της σπινοζικής αναφοράς, την οποία παραθέτω ανατρέχοντας στην πρόσφατη μετάφραση της *Πραγματείας για τη διόρθωση του νου (ΠΔΝ)* από τους B. Jacquemart και B. Γρηγοροπούλου, Πόλις, Αθήνα 2000, σ. 23]. Ένας άλλος μελετητής του προουσιανού έργου που συσχέτισε το μυθιστόρημα, μεταξύ άλλων, με σπινοζικούς ισχυρισμούς και διατυπώσεις είναι ο A. de Lattre, *La doctrine de la réalité chez Proust*, 3 τόμοι, José Corti, Παρίσι 1978-1985.

6. Σύγκρινε Σπινόζα, *ΠΔΝ*, ό.π., σ. 28, και M. Proust, απάντηση σε σχέση με το ζήτημα της ανανέωσης του ύφους, *CSB*, σ. 645 (βλ. παρακάτω, σημ. 36 και 37).

7. *Αναζητώντας*, τόμ. Α' (*Από τη μεριά του Σουάν*), επίμετρο II, σ. 381 (= *CSB*, σ. 557-559). Σε ό,τι αφορά τις διατυπώσεις «φασματική ανάλυση», «αναζήτηση της αλήθειας», «μαθήματα της ζωής» και «απεικόνιση των πλανών», βλ. επιστολές προς τον A. Gide και τον J. Rivière, στο ίδιο, τόμ. Β' (*Στον ίσκιο των ανθισμένων κοριτσιών*), επίμετρο I, σ. 449-452 (= *Corr.*, τόμ. ΙΓ', σ. 51-53 και 98-101). Έχω σχο-

λιάσει τη δεύτερη επιστολή στη μελέτη μου «Η εντύπωση ως τέχνη και η πειθαρχία του χαμένου χρόνου», στο Γ. Κουζέλης και Ι. Σολομών (επιμ.), *Πειθαρχία και γνώση*, Νήσος, Αθήνα 1994, σ. 299-322.

8. Σε ό,τι αφορά την *Ηθική* του Σπινόζα, στηρίζομαι στο πολύτιμο βοήθημα που συνιστά το πεντάτομο έργο του P. Macherey *Introduction à l'Éthique de Spinoza*, PUF, σειρά «Les grands livres de la philosophie», Παρίσι 1994-1998. Για την αποκατάσταση της επιχειρηματολογίας των σχολίων στα θεωρήματα 21, 43 και 48 του Β' μέρους της *Ηθικής*, βλ. ειδικότερα *ό.π.*, *La seconde partie. La réalité mentale*, σ. 199-204, 326-338 και 374-392, καθώς και M. Gueroult, *Spinoza. L'âme (Éthique, 2)*, Aubier-Montaigne, Παρίσι 1974, σ. 248-253 και 399-403. Πρβλ. τη σπινοζική *Πραγματεία για τη διόρθωση του νου*, *ό.π.*, σ. 38-43, καθώς και την επιστολή 76 του φιλοσόφου προς τον Albert Burgh (= Spinoza, *Oeuvres 4, Traité politique - Lettres*, Garnier-Flammariion, Παρίσι 1966, σ. 341-346).

9. Σύμφωνα με τον M. Gueroult, *ό.π.*, σ. 401, σημ. 15, η προέλευση αυτής της παρομοίωσης εντοπίζεται στον στωικό φιλόσοφο Χρυσίππο.

10. Βλ. «Norme et essence chez Spinoza», ανέκδοτη εισαγωγική παρέμβαση σε ημερίδα εργασίας με θέμα την ιδέα της νόρμας στον Σπινόζα, η οποία πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι τον Μάρτιο του 1998 (ευχαριστώ τον Α. Στυλιανού, που έθεσε στη διάθεσή μου τα πρακτικά της Ημερίδας, όπως και άλλα μελετήματα σπινοζικής φιλολογίας). Ανάλογη είναι και η ένσταση ενός άλλου καρτεσιανά προσανατολισμένου μελετητή του Σπινόζα, του F. Alquié, όπως αυτή συνοψίζεται από τη Β. Γρηγοροπούλου στη σημ. 25 της *ΠΑΝ*, *ό.π.*, σ. 90: η αληθής ιδέα είναι άραγε μια «οποιαδήποτε» ιδέα ή είναι αποκλειστικά και μόνο η ιδέα του Θεού, από την οποία πρέπει να συναχθούν όλες οι άλλες; Θα υποθέσουμε εδώ ότι «αληθής», ως προς το μυθιστόρημα του Προυστ, είναι μια «οποιαδήποτε *θεική* ιδέα».

11. Βλ., a contrario, M. Wilson, «Spinoza's Theory of Knowledge», στο D. Garrett (επιμ.), *The Cambridge Companion to Spinoza*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, ιδίως σ. 119-121 και σημ. 48. Η ένσταση στρέφεται κατά του επιχειρήματος του ταυτοχρονισμού και της *αναγκαίας* συνύπαρξης ιδέας και ιδέας της ιδέας, συνείδησης και αυτοσυνείδησης.

12. Βλ. J. Bennett, *A Study of Spinoza's Ethics*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, σ. 184-192.

13. Αντλώ εδώ ορισμένα επιχειρήματα από τη μελέτη του P. Cassou-Noguès, «Conscience et réflexivité dans la philosophie mathématique de Cavailles», *Methodos. Savoirs et textes*, τ. 1, 2001, σ. 267-284, η οποία προτείνει μια ενδιαφέρουσα ανάγνωση του μετά θάνατον δημοσιευμένου δοκιμίου του J. Cavailles με τίτλο *Sur la logique et la théorie de la science*, J. Vrin, Παρίσι 1997 (βλ. ιδίως σ. 46, όπου γίνεται αναφορά στη σπινοζική «ιδέα της ιδέας»).

14. Βλ. *Αναζητώντας*, τόμ. Α', επίμετρο II, σ. 379.

15. Βλ. *Αναζητώντας*, τόμ. Α', σ. 160. Μια αυτοβιογραφική παραλλαγή αυτής της φράσης βρίσκεται καταγεγραμμένη στο *Σημειωματάριο 1* του συγγραφέα, το

οποίο εκλαμβάνεται από πολλούς μελετητές ως το σημείο εκκίνησης της διεργασίας συγγραφής του μυθιστορήματος: βλ. M. Proust, *Carnets*, επιμ. Fl. Callu και A. Comragon, Gallimard, Παρίσι 2002, σ. 49-50: «Προεικάζματα θανάτου. Σε λίγο δεν θα είσαι σε θέση να πεις τίποτε απ' όλα αυτά. Με ποιον τρόπο η οκνηρία ή η αμφιβολία ή η αδυναμία καταφεύγουν στην αβεβαιότητα ως προς τη μορφή τέχνης. Μήπως πρέπει να γράψω ένα μυθιστόρημα, μια φιλοσοφική μελέτη, είμαι άραγε μυθιστοριογράφος;»

16. Βλ. *Ηθική*, μέρος Δ', Πρόλογος: «Τώντι, ο υποχείριος των συναισθημάτων άνθρωπος δεν είναι κύριος εαυτού, αλλ' έρμαιον της τύχης, υπό την εξουσίαν της οποίας διατελεί κατά τοιούτον τρόπον, ώστε, μολονότι βλέπει το δι' εαυτόν καλύτερον, εν τούτοις ν' ακολουθή το χειρότερον» (μτφρ. Ν. Κουντουριώτου, Δ. Φέξης, Αθήνα 1913, σ. 290), καθώς και σχόλιο στο θεώρημα 17 (ως γνωστόν, πρόκειται για παράθεμα στίχου που αποδίδεται στον Οβίδιο: «Video meliora proboque, deteriora sequor»).

17. Βλ. *Αναζητώντας*, τόμ. Α' (*Από τη μεριά του Σουάν*), σ. 368.

18. Σύγκρινε *RTP*, τόμ. Δ', σ. 489-490, και *ΠΔΝ*, σ. 37 και σημ. 20: «οπτικά» και «νοητικά» εργαλεία. Δεν πρέπει να υποτιμηθεί το γεγονός ότι και οι δύο στοχαστές είναι, ο καθένας με τον τρόπο του, κατασκευαστές φακών.

19. Βλ. *RTP*, τόμ. Δ', σ. 474.

20. Δεν είναι μικρός ο αριθμός των συγγραφέων, των κριτικών ή στοχαστών που θεωρούν ότι η τεχνοτροπία του Marcel Proust συνδέεται με μια αρκετά χαλαρή – σχεδόν αυθαίρετη – χρήση των εικόνων και του συνειρμού των ιδεών. Ωστόσο οφείλουμε να υπενθυμίσουμε ότι ο συγγραφέας, τόσο στην επιστολογραφία του όσο και στο κριτικό του έργο, ισχυρίζεται ακριβώς το αντίθετο, ότι δηλαδή πρέπει να προσφεύγουμε στη χρήση των εικόνων μόνο όταν οι τελευταίες είναι «αναπόφευκτες». Βλ. λόγου χάριν M. Proust, «A propos de Baudelaire», *CSB*, σ. 638, όπου ο συγγραφέας παρατηρεί ότι «υπάρχει μόνο ένας τρόπος απεικόνισης ενός πράγματος», καθώς και «Préface», *CSB*, σ. 616: «Η χρήση εικόνων στο περίπου είναι άνευ σημασίας. Το νερό (σε δεδομένες συνθήκες) βράζει στους 100 βαθμούς. Στους 98, στους 99, το φαινόμενο δεν εκδηλώνεται. Τότε καλύτερο είναι να μην προσφεύγουμε σε εικόνες».

21. Βλ. ιδίως P. Champion, «L'invention du Je proustien», στο *La littérature à la recherche de la vérité*, Seuil, σειρά «Poétique», Παρίσι 1996, σ. 51-98, καθώς και D. Cohn, «L'ambiguïté générique de Proust», *Poétique*, τ. 109, 1997, σ. 105-123.

22. Βλ. επιστολή του συγγραφέα προς τον L. Hauser, *Corr.*, τόμ. ΙΓ', σ. 276.

23. Πρβλ., σε ό,τι αφορά ειδικότερα την αυτοανάλυση του δυνάμει δημιουργού μέσα από το επεισόδιο του έρωτά του με την Αλμπερτίν (δηλαδή τις ενότητες *Η φυλακισμένη* και *Η Αλμπερτίν αγνοούμενη*), την παρατήρηση του P. Macherey, *Introduction...*, ό.π., τόμ. Δ', σ. 394-395, σημ. 2.

24. Η διατύπωση αυτή περιλαμβάνεται στην επιστολή του Proust προς τον A. Gide, βλ. παραπάνω σημ. 7: «Εάν τα λόγια ενός βιβλίου δεν είναι εντελώς βουβά,

εάν μοιάζουν (όπως έχω την πεποίθηση) με τη φασματική ανάλυση και μας πληροφορούν για την εσωτερική σύνθεση τούτων των απόμακρων κόσμων που συνιστούν τους άλλους ανθρώπους...» Πρβλ. τη σπινοζική παρομοίωση «quid mutum instar picturae in tabula» (*Ηθική*, μέρος Β', θεώρημα 43, σχόλιο), στην οποία ο Προυστ αντιπαραβάλλει τη διάκριση ανάμεσα σε βουβές και ομιλούσες «ζωγραφιές», ακολουθώντας τον Leonardo da Vinci, σύμφωνα με τον οποίο η ζωγραφική είναι και αυτή ένα νοητικό πράγμα (*cosa mentale*).

25. Υποδειγματικές, ως προς την όλη στοχαστική οικονομία και καλλιτεχνική πρακτική του μυθιστορήματος, δεν είναι μόνο οι τελευταίες σελίδες του μυθιστορήματος (στην ενότητα *Ο ανακτημένος χρόνος*) με την αναφορά τους στην «εντός του Χρόνου» πρακτική, αλλά και οι σκέψεις που εκφέρονται από τον αφηγητή με αφορμή τόσο το θάνατο του μυθοπλαστικού συγγραφέα Bergot όσο και την προηγούμενη επίσκεψή του σε μια έκθεση ολλανδικής ζωγραφικής, στην οποία αντικρίζει τον πίνακα του Vermeer *Άποψη του Ντελφτ*: βλ. *Αναζητώντας*, τόμ. Ε' (*Η φυλακισμένη*), υπό έκδοση (= RTP, τόμ. Γ', σ. 687 κ.ε.).

26. Βλ. *Αναζητώντας*, τόμ. Γ' (*Η μεριά του Γκερμάντ*), σ. 448.

27. Βλ. το δοκίμιο του M. Proust «A propos du "style" de Flaubert», CSB, σ. 586-600, καθώς και το σχέδιο «A ajouter à Flaubert», CSB, σ. 299-302.

28. Σε ό,τι αφορά την αντιστροφή της οπτικής γωνίας μέσα από τα μνημονικά παιχνίδια του χαμένου και του ξανακερδισμένου χρόνου, πρβλ. τις παρατηρήσεις του P. Macherey, *Introduction...*, ό.π., τόμ. Β', σ. 188-189. Για τη δυνατότητα αντιστροφής της σχέσης μεταξύ κριτικής και μιμήσεως, βλ. M. Proust, «A propos du "style" de Flaubert», CSB, σ. 594-595. Πρβλ. τα σχόλια του G. Genette, *Palimpsestes*, Seuil, σειρά «Poétique», Παρίσι 1982, σ. 108-131.

29. Βλ. λόγου χάριν L. Spitzer, «Le style de Marcel Proust» (1928), στο *Etudes de style*, Gallimard, Παρίσι 1970, σ. 397-473· A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Seuil, Παρίσι 1989, ιδίως σ. 187-228· L. Fraisse, «Sodome et Gomorrhe» de Marcel Proust, Sedes, Παρίσι 2000, ιδίως σ. 175-187.

30. Σύγκρινε λόγου χάριν J. Landy, «The Texture of Proust's Novel» και M. Bowie, «Postlude: Proust and the Art of Brevity», στο R. Bales (επιμ.), *The Cambridge Companion to Proust*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, αντιστοίχως σ. 117-134 και σ. 216-229.

31. Πρβλ. *Ηθική*, μέρος Γ', ορισμός 20, εξήγησις, ό.π., σ. 176-177: «Γνωρίζω ότι οι ονομασίες αυτά άλλην έχουν σημασίαν κατά την κοινήν χρήσιν. Αλλά σκοπός μου είνε να εξηγήσω όχι την σημασίαν των λέξεων, αλλά την φύσιν των πραγμάτων, μεταχειριζόμενος προς τούτο όρους των οποίων η συνήθης σημασία δεν είνε εντελώς αντίθετος προς εκείνην που θέλω να δώσω εις αυτούς». «Την παρατήρησιν αυτήν, συμπληρώνει ο φιλόσοφος, νομίζω αρκετήν άπαξ δια παντός».

32. Οι διατυπώσεις αυτές περιλαμβάνονται στην προδημοσίευση του επεισοδίου που μνημονεύει τον Νορβηγό φιλόσοφο, περ. *Nouvelle Revue Française*, Δεκέμβριος 1921, σ. 647. Πρβλ. την οριστική εκδοχή του επεισοδίου στην ενότητα

«Σόδομα και Γόμορρα», *Αναζητώντας*, τόμ. Δ', σ. 278 κ.ε. Σε ό,τι αφορά το ζήτημα της συνάφειας και του ταυτοχρονισμού μεταξύ δοκιμακικής μορφής και αφηγηματικής μορφής στο μυθιστόρημα του R. Musil *Ο άνθρωπος χωρίς ιδιότητες*, βλ. τις μελέτες του J.-P. Cometti, *Robert Musil ou l'alternative romanesque*, PUF, σειρά «Perspectives critiques», Παρίσι 1985, και *Musil philosophe. L'utopie de l'essayisme*, Seuil, σειρά «Le don des langues», Παρίσι 2001.

33. Βλ. G.-G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, A. Colin, Παρίσι 1968, ιδίως κεφ. VI και VII.

34. Βλ. το δοκίμιο του M. Proust «A propos du "style" de Flaubert», *CSB*, σ. 586: «Για λόγους οι οποίοι είναι αρκετά μακροσκελείς για να τους αναπτύξω εδώ, πιστεύω ότι μόνο η μεταφορά μπορεί να προσδώσει ένα είδος αιωνιότητας στο ύφος». Ωστόσο λίγες αράδες παρακάτω ο συγγραφέας προσθέτει ότι «η μεταφορά δεν συνιστά το σύνολο του ύφους».

35. Σύμφωνα με την ερμηνευτική προσέγγιση του H.-R. Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts A la recherche du temps perdu*, K. Winter, Χαϊδελβέργη 1955, ιδίως σ. 152-166, την οποία υιοθετεί ο P. Ricoeur, *Temps et récit*, 3 τόμοι, Seuil, σειρά «L'ordre philosophique», Παρίσι 1983-1985, τόμ. Β', σ. 216 και σημ. 1, τόμ. Γ', σ. 197-198 και Συμπεράσματα, σ. 388-389. Για το ζήτημα του χρόνου, προβλ. επιστολή του συγγραφέα προς τον A. Gide, *Corr.*, τόμ. ΙΣΤ', σ. 238.

36. Παραφράζω εδώ το πρώτο σκέλος της απάντησης του συγγραφέα σε μια δημοσιογραφική έρευνα για την ανανέωση του ύφους, *CSB*, σ. 645. Ο ισχυρισμός αυτός, συμπληρώνει ο συγγραφέας, «στηρίζεται σ' ένα μεταφυσικό λόγο, η έκθεση του οποίου θα επιμήκυνε αρκετά την παρούσα απάντηση». Οι προσεγγίσεις των V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Minuit, σειρά «Critique», Παρίσι 1987· P. Ricoeur, *Temps et récit*, ό.π., ιδίως τόμ. Β', σ. 194-225, και G. Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, σειρά «Perspectives critiques», Παρίσι 1984, παραβλέπουν, κατά τη γνώμη μου, τούτο το μεταφυσικό λόγο, στο βαθμό που αποσυνδέουν, ο καθένας με τον ιδιαίτερο τρόπο του, την ιδέα της ιδέας από την τάξη του αληθούς, δηλαδή τη διάσταση της μεταφοράς του Χρόνου από τις υφολογικές επενέργειες του μυθιστορηματος [σε ό,τι αφορά μια αναλυτική έκθεση της επιχειρηματολογίας αυτών των προσεγγίσεων, ας μου επιτραπεί να παραπέμψω στη μελέτη μου «Ιδέα μιας πειραματικής κατασκευής», στο Π. Πούλος (επιμ.), *Περί κατασκευής*, Νήσος, Αθήνα 1996, σ. 347-370, καθώς και στο τρίτο μέρος («La puissance romanesque») της διδακτορικής διατριβής μου με τίτλο *Littérature et philosophie. Le statut de la temporalité dans la construction de l'oeuvre de Marcel Proust*, Villeneuve d'Ascq-Λίλλη 2000).

37. *CSB*, σ. 645. Οφείλουμε να συσχετίσουμε εδώ την αναφορά στα «μάτια της ψυχής» με τις σπινοζικές αποδείξεις, δηλαδή με τα *mentis oculi* του σχολίου στο θεώρημα 23 του Ε' μέρους της *Ηθικής*: «Και εν τούτοις αισθανόμεθα και εννοούμεν ότι είμεθα αιώνιοι. Διότι η ψυχή δεν αισθάνεται ολιγώτερον τα πράγματα εκείνα, των οποίων διά της νοήσεως έχει την αντίληψιν, από εκείνα που έχει εις την μνήμην. Τωόντι, οι οφθαλμοί της ψυχής διά των οποίων αυτή βλέπει και παρατηρεί τα

πράγματα, είνε καθαυτό αποδείξεις» (μτφρ Ν. Κουντουριώτου, ό.π., σ. 290). Πρβλ. Σπινόζα, *Tractatus theologico-politicus / Traité théologico-politique*, επιμ. F. Akkerman, μτφρ.-σχόλια J. Lagrée και P.-F. Moreau, PUF, σειρά «Eriméthée», Παρίσι 1999, σ. 456-457, καθώς και την προειδοποίηση που απευθύνει ο συγγραφέας του μυθιστορήματος σε πρόσωπα τα οποία λογομαχούν ασκόπως και είναι «ελάχιστα απαιτητικά στο ζήτημα των αποδείξεων» (*RTP*, τόμ. Δ', σ. 472).

38. Οι διατυπώσεις αυτές περιλαμβάνονται στο κριτικό σχεδιάσμα του Proust το οποίο αναφέρεται ειδικότερα στον Γάλλο ποιητή και συγγραφέα Gérard de Nerval: βλ. *CSB*, σ. 234.

39. Σε ό,τι αφορά τη διατύπωση αυτή του ύστερου P. Bourdieu (βλ. *Science de la science et réflexivité*, Seuil, σειρά «Raisons d'agir», Παρίσι 2001, σ. 174), σύμφωνα με τον οποίο η δράση της ανακλαστικής αναστοχαστικότητας αναφέρεται στο *modus operandum* και όχι απλώς στο *opus operatum*, δηλαδή σχετίζεται με την ενέργεια και όχι απλώς με το έργο, βλ. Π. Πούλος, «Υστερόγραφο σ' ένα υστερόγραφο», *Σύγχρονα θέματα*, τ. 80, Ιούνιος 2002, σ. 28. Ας σημειωθεί εν παρόδω ότι δεν είναι λίγες οι μελέτες του προυστιανού μυθιστορήματος που εμπνέονται από πτυχές της κοινωνιολογικής θεώρησης του P. Bourdieu: βλ. C. Bidou-Zachariasen, *Proust sociologue. De la maison aristocratique au salon bourgeois*, Descartes & Cie, Παρίσι 1997· J. Dubois, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Seuil, σειρά «Liber», Παρίσι 1997· E. J. Hughes, «Proust and Social Spaces», *The Cambridge Companion to Proust*, ό.π., σ. 151-167.

40. Βλ. τις σκέψεις που εκφέρονται σε σχέση με τα κουαρτέτα του Beethoven και την κοινότητα των ακροατών και ερμηνευτών την οποία διαμορφώνουν σταδιακά, *Αναζητώντας*, τόμ. Β' (Στον ίσκιο των ανθισμένων κοριτσιών), σ. 93-94: «Αυτό που ονομάζουμε διαιώνιση είναι η διαιώνιση του έργου. Πρέπει το ίδιο το έργο [...] να παράγει τη διαιώνισή του», δηλαδή να αναδεικνύει το «μελλοντικό χρόνο», την «αληθινή προοπτική των αριστουργημάτων».