

Ελένη Σκούρα

## ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Το 1977, στο Β' Διεθνές Συνέδριο, που έγινε στο Στρασβούργο με θέμα την ανανέωση των μεθόδων διδασκαλίας της Γαλλικής γλώσσας και λογοτεχνίας στο πανεπιστήμιο, σε μια παρέμβασή μου στο θέμα «Ιδεολογία της μεθοδολογίας» υποστήριξα ότι έπρεπε να γίνει διαχωρισμός ανάμεσα στην ιδεολογία της μεθοδολογίας και στις ιδεολογίες, που από τις αρχές του αιώνα μας αναπτύσσονται γύρω από την προβληματική της μεθοδολογίας. Και τούτο πρώτα για να ξεκαθαρίσει, όσο είναι δυνατό, η σύγχυση γύρω από την ανάγκη εφαρμογής της επιστημονικής προσέγγισης των λογοτεχνικών θεμάτων σε νέες βάσεις, και έπειτα για να διερευνηθεί ο τρόπος επιλογής αυτών των νέων βάσεων ή μεθόδων.

Η μεθοδολογία, ως ιδεολογία, εκφράζει την πίστη σε μια ιεράρχηση των υπό εξέταση θεμάτων, μέσα βέβαια από μια διαλεκτική διαδικασία, και προσδιορίζει τους κανόνες στους οποίους πρέπει να υπόκειται το αντικείμενο της έρευνας και η κριτική επεξεργασία των πορισμάτων της. Η αποδοχή αυτών των κανόνων είναι και η βασική προϋπόθεση για την εφαρμογή μεθοδολογικών προσεγγίσεων.

Οι διάφορες μέθοδοι, τα τελευταία χρόνια πολυπληθείς και πολλές φορές ανταγωνιστικά συγκρουόμενες μεταξύ τους, δεν αναιρούν την ιδεολογία της μεθοδολογίας, αλλ' αντίθετα εμπεριέχονται, εκφράζοντας ταυτόχρονα η κάθε μια την επιμέρους ιδεολογία της. Η διαφορά επομένως ανάμεσα στην ιδεολογία της μεθοδολογίας και στις ποικίλες ιδεολογίες, που αναπτύσσονται με την κριτική διαδικασία, και ουσιώδης είναι και αφαιρεί από κάθε άλλοθι αδόκιμους πειραματισμούς, οι οποίοι τις πιο πολλές φορές, καλύπτονται πίσω από τον καταιγισμό των νεολογισμών της νέα κριτικής.

Το μεθοδολογικό περίγραμμα μιας έρευνας, μελέτης και ανάπτυξης ενός θέματος ή ενός κειμένου μπορεί να περιέχει μεθόδους διάφορων ιδεολογιών ή και ιδεολογικών αποχρώσεων, οι οποίες βέβαια δεν θα αλληλοαντικρούονται, έτσι ώστε η συνισταμένη των πορισμάτων να εμφανίζει τις διαφορές των ιδεολογικών κατευθύνσεων των μεθόδων αλλά κυρίως τη συνέπεια του ίδιου του μελετητή προς την ιδεολογία της μεθοδολογίας. Το 1929 ο I. A. Richards έγραψε ότι «βρισκόμαστε ακόμη μακριά από μια Γενική Θεωρία της Σχετικότητας

---

\* Οι υπογραμμίσεις των παραπομπών και οι μεταφράσεις του άρθρου είναι της συντάκτριας.

της Κριτικής, αλλά φτάσαμε τουλάχιστον στο σημείο να αναγνωρίζουμε πόσο πολύ θα χρειαστούμε σύντομα μια τέτοια θεωρία<sup>1</sup>.

Σαράντα εννέα χρόνια αργότερα το 1978, ο Tzvetan Todorov κυκλοφορούσε το «Symbolisme et interprétation» και διακήρυσσε ότι «δεν είναι ούτε ανωτερότητα ούτε υποχρεωτικά κατάρτα το να δικαιώνει κανείς καθένα από τα αντιμαχόμενα μέτωπα, χωρίς να μπορεί να επιλέξει ανάμεσά τους, γιατί αυτό είναι κυρίως και το συστατικό τής εποχής μας, η αναστολή της επιλογής και η τάση να αντιλαμβάνεται κανείς τα πάντα χωρίς να κάνει τίποτα»<sup>2</sup>.

Ο κρυφός σαρκασμός του Todorov μπορεί ίσως να εξηγηθεί ως αποτέλεσμα σκεπτικισμού του απέναντι στα θέσφατα των διάφορων ιδεολογιών της νέας κριτικής και των γνωσιολογικών ανταγωνισμών που αναπτύχθηκαν στους κόλπους της.

Η νέα κριτική εμφανίζει ένα πλήθος προβλημάτων, με την πολυφωνία με την οποία εκφράζεται, και μια δυναμική, η οποία απορρέει από τις επιστήμες που εισθάλαν στο χώρο της, εδώ και μερικές δεκαετίες. Γλωσσολογία, ψυχολογία, κοινωνιολογία, ανθρωπολογία, γεωγραφία, στατιστική και ένας μεγάλος αριθμός ομογενών ή συγγενών υποειδικότητων χρησιμοποιούνται ως κατευθυντήριες της νέας κριτικής, με αναπόφευκτη απόληξη τη φιλοσοφία της ιστορίας και της γλώσσας. Ο κίνδυνος σ' αυτή τη διαδρομή και τις διακλαδώσεις της θρίσκειται όχι τόσο στην εφαρμογή μιας Α ή Β μεθόδου, αλλά στη σύνδεση και σύνθεση περισσότερων της μιας, κάτι που σπάνια βέβαια συμβαίνει. Σ' αυτή την περίπτωση, ο μελετητής που θα επιχειρήσει κάτι τέτοιο, θα πρέπει να έχει εκ των προτέρων προσδιορίσει επακριβώς τους στόχους ενός παρόμοιου εγχειρήματος, το οποίο προϋποθέτει εξαντλητική μελέτη πρώτα των μεθόδων και κατόπιν του υπό ανάλυση θέματος.

Η παρέκκλιση από τις δύο αυτές βασικές αρχές και η έλλειψη οξυδέρκειας του κριτικού, ώστε ν' αποφύγει ν' ανοιχτεί σε ξένα γνωστικά αντικείμενα χωρίς τα εχέγγυα μιας σοβαρής επιστημονικής κατάρτισης, μπορεί να έχουν απο οδυνηρά μέχρι και απαράδεκτα αποτελέσματα, τα οποία είναι και καταλυτικότερα. Ο άλλος κίνδυνος είναι η μετατροπή της νέας κριτικής σε απλή τεχνική, η οποία κατευθύνει την ανάγνωση μηχανιστικά, και εμφανίζεται σε κάποιες σύγχρονες τάσεις ψευδο-τεχνοκρατικού προσανατολισμού. Η πρακτική αυτή γίνεται επικίνδυνη και πρόσφορη ίσως για στείρες αντιγραφές, αν αυτός που την επιχειρεί δεν κατευθύνεται προς κάποιο στόχο,

1. I. A. Richards «Practical criticism, Summary, Routledge and Kegan Paul, London and Henley 1982 σελ. 347.

2. Tzvetan Todorov, «Symbolisme et interprétation», collection poétique éd. du Seuil, Paris 1978, σελ. 164.

έχοντας ξεκινήσει από κάποιο προβληματισμό. «Η δικαίωση του κριτικού δεν είναι το νόημα του έργου του ίδιου αλλά το νόημα των όσων εκείνος λέει για το έργο»<sup>3</sup>.

Εξηγώντας το ρόλο της σημειωτικής ο Greimas γράφει: «(Η σημειωτική) δεν είναι μια επιστήμη αλλά μια επιστημονική πρόθεση, είναι μια πράξη που δεν δικαιώνεται παρά μόνο αν ο στόχος της είναι η ανακάλυψη.»<sup>4</sup>

Ερέθισμα για το άρθρο αυτό έδωσε στην υπογραφόμενη το δημοσίευμα με τίτλο «Formes et techniques romanesques, dans la première scène de l' Education Sentimentale, de Gustave Flaubert»<sup>5</sup> της Κας Ταμπάκη Ιωνά. Τόσο ο τίτλος του άρθρου όσο και το περιεχόμενο προδιαθέτουν τον «επαρκή αναγνώστη», ο οποίος γνωρίζει τα σπουδαιότερα από τα δημοσιεύματα γύρω από το Flaubert, να αναζητήσει τα νέα εκείνα σημεία, που στις μέχρι σήμερα μελέτες δεν είχαν αρκετά διευκρινιστεί. [Παρά την υποσημείωση της αρθρογράφου ότι υπάρχει ήδη από το 1972 μελέτη με την υπογραφή Η. Servin και που αφορά την ταξινόμηση και ανάλυση της δομής των μεγάλων σκηνών στο έργο του Flaubert «L' Education Sentimentale»]<sup>6</sup>.

Ο Flaubert έχει προ πολλού γίνει αντικείμενο διάφορων σημαντικών-τατων μελετών. Από τον Sainte-Beuve μέχρι τους Brunetière, Bourget, Faguet και από τον Thibaudet μέχρι τους Nadeau, Barthes, Butor, Genette, Duchet και άλλους, η προβληματική γύρω από το μυθιστόρημα, τις κατηγορίες του και τις ειδολογικές διαφορές τους, έχει παραγάγει μιαν εκπληκτικά πλούσια βιβλιογραφία για το γεννήτορα της Madame Bovary, της Education Sentimentale και του Bouvard et Pécuchet.

Ο Flaubert, όπως όλοι οι μεγάλοι δημιουργοί, γνώρισε κατατάξεις και ανακατατάξεις, που επίμονα τον ήθελαν άλλοτε ρεαλιστή και άλλοτε νατουραλιστή. Από το μύθο στην απομυθοποίηση, ο Flaubert κερδίζει τις αληθινές διαστάσεις του στο έργο του Thibaudet.

Είναι —γράφει ο Thibaudet— ο δημιουργός που, στα εξήντα χρόνια της ζωής του, ζει τον ολοκληρωμένο 19ο αιώνα, στον οποίο ανήκει με όλη του την ύπαρξη και όλη του την τέχνη χωρίς να τον υπερκεράσει σε τίποτα... Από τους ρομαντικούς από τους οποίους προέρχεται, όπως και από τους ρεαλιστές και νατουραλιστές τους οποίους παράγει, ο Flaubert είναι ολόκληρα στραμμένος εναντίον των, με τα

3. R. Barthes, «Critique et vérité, La critique», éd du Seuil, 1966, σελ. 65.

4. Anne Hénault, «Les enjeux de la sémiotique», Avant-propos, éd. PUF Paris, 1979. (Ο Greimas υπογράφει το Avant-propos).

5. Βλ. Παρουσία, τόμ. Ε' 1987, σελ. 5.

6. Id., σελ. 1, υποσ., 3.

γαλλικά πρότυπα και με τα πρότυπα του Stendhal, «κοινωνικών πνευμάτων»<sup>7</sup>.

Ο αντιστατός Flaubert, απαλλαγμένος από τις ετικέτες των ρευμάτων, βρίσκει χάρη στον Thibaudet τη θέση του ανάμεσα στους μεγάλους όλων των εποχών. Και ο Maurice Nadeau τον αξιολογεί όχι μόνον ως το μυθιστοριογράφο, που άνοιξε το δρόμο στο σύγχρονο μυθιστόρημα, αλλά ως «πρότυπο» συγγραφέα.

Όλη αυτή η εισαγωγή κρίθηκε αναγκαία για την κατανόηση της κριτικής που ακολουθεί.

Όπως ήδη σημειώθηκε η συγγραφέας του σχολιαζόμενου άρθρου δηλώνει, από την πρώτη σελίδα με υποσημείωσή της, ότι η ανάλυσή της βασίζεται στην ανάλυση του H. Servin, που από το 1972 ταξινόμησε τις μεγάλες σκηνές της «Education Sentimentale» και μελέτησε τη δομή τους<sup>8</sup>. Στην ίδια υποσημείωση διαβάζουμε ότι η δική της ανάλυση ξεκινά από τη σελίδα 36 της Education Sentimentale. Ο αναγνώστης, αντιπαραβάλλοντας τους δύο τίτλους (Structure des Grandes Scènes και Formes et techniques romanesques κ.λπ.), συγκεντρώνει την προσοχή του στην ανεύρεση παραλληλισμών, αντιθέσεων ή και αιτιολογημένων συμπτώσεων ανάμεσα στις δύο αναλύσεις. Η εισαγωγή, αντίθετα, της αρθρογράφου κας Ταμπάκη παραπέμπει κατ' ευθείαν στο Roland Barthes με κάποιες υποτιθέμενες συμπτώσεις ή αποκλίσεις αφοριστικών χαρακτηρισμών του Barthes για τον Flaubert. Στο άρθρο διαβά-  
ζομε:

«Par un dur travail sur le style, Flaubert fonde une écriture méthodique qui dévoile la technique de la représentation d' un "pathos"».

Το κεφάλαιο στο οποίο παραπέμπει το άρθρο είναι από το Degré Zéro de L' écriture και έχει ως υπότιτλο L' artisanat du style». Εκεί ο Barthes προσπαθεί να αποδείξει ότι από το 1850 δημιουργείται για τη Λογοτεχνία μια κρίση ύφους και ένα πρόβλημα ύπαρξής της. Η παληά θεωρία της αξίας, που οφειλόταν στο πνεύμα (valeur-génie), αντικαθίσταται μερικώς από τη νέα που έχει ως υπόδειγμα την επεξεργασία του ύφους valeur-travail). Αναφερόμενος στο Flaubert ο Barthes γράφει:

«Flaubert, avec le plus d'ordre, a fondé cette écriture artisanale» και πιο κάτω:

«Flaubert a fondé une écriture normative qui contient-paradoxe-les règles techniques d' un pathos»<sup>9</sup>

7. Βλ. Albert Thibaudet, «Gustave Flaubert, Conclusion», éd. Gallimard, 1935 σελ. 293, 294.

8. H. Servin, «L' Education Sentimentale, Structure des Grandes Scènes», Les Amis de Flaubert, n° 40, mai 1972. p. 46.

9. Βλ. Roland Barthes, «Le degré zéro de l' écriture, suivi de nouveaux essais critiques». L' artisanat du style, éd. du Seuil 1953 et 1972, p. 46, 47, 48.

Η αρθρογράφος, που παραπέμπει στον Barthes, αρχίζει με τη φράση:

«Par un dur travail sur le style, Flaubert fonde une écriture méthodique qui dévoile la technique de la représentation d' un "pathos"».

Η παράγραφος της αρθρογράφου καταλήγει σε παρερμηνεία από την αντικατάσταση της λέξης «*normative*» του Barthes με τη λέξη «*methodique*» του άρθρου και από την πρόσθεση της λέξης *représentation* στο τέλος της φράσης. Η αντικατάσταση αυτή των λέξεων έχει τις εξής επιπτώσεις:

α) η λέξη *normative* σημαίνει ό,τι εκφράζεται από το συνήθη τρόπο ομιλίας με βάση τους ρυθμιστικούς κανόνες της γραμματικής και είναι αντίθετο προς τους κανόνες του ρητορικού λόγου και κάθε άλλου ιδιαίτερου σχήματος.

Η λέξη *methodique* δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τη γραφή, η οποία, αν δεν είναι ρυθμιστική, θα χαρακτηρίζεται από κάποια άλλα φαινόμενα. Και στα ελληνικά «μεθοδική γραφή» δε σημαίνει τίποτα, ή είναι δυνατό να χρησιμοποιείται ο όρος αυτός από μη ειδικούς, που θέλουν να δηλώσουν την ορθή, δηλαδή τη σύμφωνα με τους γνωστούς γραμματικούς κανόνες, διάρθρωση της γραφής.

Αλλά ο Barthes αντιπαραβάλλει τη ρυθμιστική γραφή προς τα ρητορικά σχήματα, από τα οποία είναι απαλλαγμένη η γραφή του Flaubert, και διαπιστώνει ότι ο Flaubert από τη μια πλευρά κατασκευάζει τη διήγησή του με διαδοχές ουσιών (*Successions d' essences*) και όχι με μια φαινομενολογική διάταξη, όπως θα κάνει ο Proust. Οι «διαδοχές ουσιών», στις οποίες αναφέρεται ο Barthes, είναι η οντική περιγραφή σημαίνοντων και σημαινόμενων, που πετυχαίνει από την άλλη πλευρά ο Flaubert με ένα μουσικό ρυθμό. Εκεί και το παράδοξο της φλωμπερτιανής γραφής, η οποία, ενώ είναι ρυθμιστική, εμπεριέχει ταυτόχρονα τους τεχνικούς κανόνες έκφρασης του πάθους<sup>10</sup>. Η παράγραφος αυτή του άρθρου μιλάει για «παρουσίαση της τεχνικής του πάθους». Ο Flaubert δηλαδή, εμφανίζεται να διακηρύσσει περίπου, σαν θεωρητικός, τους κανόνες της τεχνικής του πάθους, πράγμα που, αν συνέβαινε, θα τον είχε αποστερήσει από το παράδοξο στο οποίο αναφέρεται ο Barthes, και από την ιδιομορφία της γραφής του, η οποία δομείται στα ρυθμιστικά πλαίσια του κοινού γραπτού λόγου.

Στην επόμενη φράση του άρθρου της κας Ταμπάκη διαβάζουμε ότι ο Flaubert «*inaugure une nouvelle ère dans l' histoire du roman avec la recherche «d' une Littérature impossible»:*

«par un ensemble de techniques narratives il veut détruire la durée, l' ordre des faits tel qu' il existe dans notre existence et élaborer en

10. Βλ. R. Barthes, «Le degré zéro de l' écriture», *L' artisanat du style*, σελ. 48.

même temps un autre ordre, celui de la vraisemblance qui doit être de nouveau détruit en raison du pacte qui se fait entre l' auteur et la Société.»

Πριν από κάθε σχόλιο στην παράγραφο αυτή πρέπει να δούμε τι λέει ο Barthes, στον οποίο παραπέμπει η συγγραφέας.

Αναφερόμενος στον Maurice Blanchot, ο οποίος σημείωνε για την περίπτωση Kafka ότι η επεξεργασία του απρόσωπου διηγήματος, με τη χρησιμοποίηση του τρίτου ενικού, ήταν μια πράξη συνέπειας προς την ουσία του λόγου, αφού αυτός τείνει προς την εξαφάνισή του, ο Barthes έγραφε:

«Ανάμεσα στο τρίτο πρόσωπο του Balzac και σ' αυτό του Flaubert παρεμβάλλεται ένας ολόκληρος κόσμος, ο κόσμος του 1848. Στην εποχή τους μια Ιστορία σκληρή στη θέασή της, αλλά συμπαγής και ασφαλής, θρίαμβος ενός κατεστημένου· εδώ μια τέχνη, που, για να ξεφύγει από τις τύψεις της, κατηγορεί τη συμβατικότητα ή προσπαθεί να την εξαλείψει με μανία. Η σύγχρονη εποχή αρχίζει με την αναζήτηση μιας ακατόρθωτης Λογοτεχνίας».

Ο Barthes εδώ, παρά τη μνεία του στο Balzac και το Flaubert, με την οποία δείχνει τις επιπτώσεις στη γραφή των κοινωνικών μετασχηματισμών από το 1848 και εξής, αναφέρεται πάντα στο σύγχρονο μυθιστόρημα των Proust, Kafka και Cayrol με τους οποίους δε θα ταύτιζε απόλυτα ποτέ το Flaubert. Από το θάνατο του Flaubert το 1880 (ο Proust ήταν μόλις εννέα χρόνων) η φροϋδική ψυχολογία και η φιλοσοφία, με εκπροσώπους τους Kierkegaard, Heidegger, Bergson, Sartre και το παράλογο του Kafka, έχουν βαθειά επηρεάσει τη λογοτεχνία. Από το 1919, με το κίνημα του υπερρεαλισμού και τα μανιφέστα του Breton ως και τον Cayrol, οι επαναστάσεις στη γραφή διαδέχονται η μία την άλλη.

Στο τέλος της εισαγωγής του στο «Le degré zéro de l' écriture» ο Barthes έγραφε ότι ο Flaubert έκανε τη λογοτεχνία «αντικείμενο» με την καθιέρωση της αξίας-εργασίας (valeur-travail): η μορφή έγινε το πέρας μιας κατασκευής, όπως ένα κεραμικό που εκτίθεται και επιβάλλεται. Ο Mallarmé επικάλυψε αυτή την κατασκευή της Λογοτεχνίας-αντικείμενο με μια ύστατη πράξη, το φόνο, με την προσπάθεια της καταστροφής της γλώσσας, της οποίας η Λογοτεχνία δεν θα ήταν παρά το πτώμα».

Και ο Barthes συνεχίζει λέγοντας πως η λευκή γραφή του Camus, του Blanchot ή του Cayrol και η ομιλούμενη γραφή του Queneau είναι το τελευταίο επεισόδιο ενός Πάθους της γραφής που ακολουθεί κατά θήμα τη συντριβή της αστικής συνείδησης. Γιατί η γραφή, πέρασε από όλες τις φάσεις μιας προοδευτικής παγιοποίησης: πρώτα έγινε αντικείμενο παρατήρησης, έπειτα πράξης και τέλος αντικείμενο

φόνου πριν φτάσει σήμερα στο σημείο μηδέν, που είναι η ίδια η απουσία της<sup>11</sup>.

Με όσα γράφει ο ίδιος ο Barthes, κατηγοριοποιώντας τη γραφή στις διάφορες ιστορικές φάσεις της, ο Flaubert εγκαινιάζει την περίοδο της γραφής ως αντικείμενου πράξης με την αριστοτεχνική και επίπονη κατασκευή της μορφής, η οποία δεν έχει τίποτα κοινό με ό,τι θεωρείται ουδέτερη γραφή (*écriture neutre*)<sup>12</sup>. Και ασφαλώς ο Flaubert δεν επιχειρεί να εξαφανίσει τη διάρκεια, (*durée*), όπως μας πληροφορεί η κ. Ταμπάκη στο άρθρο της, και να επεξεργασθεί ταυτόχρονα έναν άλλο τρόπο, της αληθοφάνειας, που θα πρέπει και αυτός ξανά να καταργηθεί χάρη στη σύμβαση που έχει κάνει ο συγγραφέας με την κοινωνία. Αλλά για να γίνουν αυτά κατανοητά και να αποκαλυφθούν οι παρερμηνείες του κρινόμενου άρθρου είναι ανάγκη να δοθεί συνοπτικά το ειδικό νόημα των τεσσάρων λέξεων-κλειδιών, που περιέχονται στην πρώτη περίοδο του άρθρου:

*durée, ordre, vraisemblance και pacte.*

Οι βιβλιογραφικές παραπομπές του ίδιου του άρθρου κάνουν υποχρεωτική και την επιλογή των μελετημάτων, που χρησιμοποιούνται και σε τούτη την κριτική. Ο Genette στον οποίο παραπέμπει η κ. Ταμπάκη, στο *Figures III* προσδιορίζει τη *Durée* (διάρκεια) ως εξής: η *durée* είναι η χρονική αναλογία σχέσης ανάμεσα στη διήγηση και στην ιστορία της διήγησης.

Η *durée* περιέχει ποικίλες ταχύτητες, δηλαδή σχέσεις ανάμεσα στη διάρκεια της ιστορίας και το μήκος του κειμένου της, ανισοχρονίες, περιλήψεις της διήγησης, παύσεις, ελλείψεις, δηλαδή χρονικά κένα, προσδιορισμένα ή απροσδιόριστα και σκηνές, οι οποίες στο μυθιστόρημα και μέχρι τον Proust σύμφωνα πάντα με το Genette — παρουσιάζαν μιαν αντίθεση προς τις περιλήψεις, με τη δραματική φόρτιση του περιεχομένου τους<sup>13</sup>.

*Ordre*: Η διήγηση είναι μια συνέχεια δύο φορές χρονική. Υπάρχει ο χρόνος του σημαίνοντος και ο χρόνος του σημαινόμενου, δηλαδή ο χρόνος του πράγματος της ιστορίας, στην οποία αναφέρεται η διήγηση, και ο χρόνος της ίδιας της διήγησης. Αυτή η διφυής λειτουργία όχι μόνο καθιστά δυνατές όλες τις χρονικές στρεβλώσεις στα διηγήματα (π.χ. τρία χρόνια της ζωής του ήρωα συμπυκνώνονται σε δύο φράσεις του μυθιστορήματος) αλλά μας προτρέπει να διαπιστώσουμε ότι η μία από τις λειτουργίες του διηγήματος είναι να κατακερματισθεί ο ένας χρόνος μέσα σε έναν άλλο χρόνο.

11. Βλ. Barthes, «Le degré zéro», Introduction, p. 9, 10.

12. Id. σελ. 9.

13. Βλ. G. Genette, «Figures III» éd. du Seuil. Paris 1972, σελ. 122-144.

Η χρονική διάταξη (*l'ordre*) περιλαμβάνει:

- α) Το χρόνο του διηγήματος: το αφηγηματικό κείμενο, όπως κάθε κείμενο, δεν έχει άλλη χρονικότητα από αυτή που δανείζεται μετωνυμικά από την ίδια την ανάγνωσή του.
- β) αναχρονίες: τα διάφορα σχήματα ασυμφωνίας ανάμεσα στη χρονική διάταξη της ιστορίας και στο χρόνο της διήγησης.
- γ) χρονική απόσταση της αναχρονίας και μήκος αυτής. (*Portée, amplitude*).

Μια αναχρονία μπορεί να αναφέρεται στο παρελθόν ή στο μέλλον, χρονικά απομακρυσμένη από το παρόν, δηλαδή από τη στιγμή της ιστορίας όπου η διήγηση διακόπηκε για την παρεμβολή αυτής της αναχρονίας. Μπορεί επίσης η ίδια αναχρονία να καλύψει μια διάρκεια ιστορίας λιγότερο ή περισσότερο μακριά. (*amplitude*).

- δ) αναλήψεις: κάθε αναχρονία αποτελεί, σε σχέση με τη διήγηση στην οποία παρεμβάλλεται, μια δεύτερη χρονικά διήγηση, υποταγμένη στην πρώτη. Οι αναλήψεις υποδιαιρούνται σε εσωτερικές και εξωτερικές. Οι εξωτερικές αναλήψεις δεν ενσωματώνονται στην πρώτη διήγηση, αλλά διαφωτίζουν τον αναγνώστη για ό,τι προηγήθηκε. Οι εσωτερικές αναλήψεις υποδιαιρούνται σε ετεροδιηγητικές και ομοδιηγητικές. Οι τελευταίες είναι και οι πολυπλοκότερες, γιατί δημιουργούν την εντύπωση ενσωμάτωσής τους στην πρώτη διήγηση.
- ε) προλήψεις: παρεμβάσεις που προηγούνται χρονικά της πρώτης διήγησης και προϊδεάζουν τον αναγνώστη για όσα πρόκειται να συμβούν<sup>14</sup>.

*Vraisemblance* (αληθοφάνεια). Η αληθοφάνεια είναι η τυπική αρχή του σεβασμού των κοινωνικών κανόνων, η ύπαρξη δηλαδή μιας σχέσης συναιτιότητας ανάμεσα στην ιδιαίτερη συμπεριφορά, που αποδίδεται σε κάποιο πρόσωπο, και σε κάποιο γενικό αξίωμα κοινωνικά αποδεκτό. Αυτή η σχέση συναιτιότητας λειτουργεί επίσης ως μια αρχή διασάφησης: το γενικό προσδιορίζει και επομένως εξηγεί το ειδικό· για ν' αντιληφθεί δηλαδή κανείς τη συμπεριφορά ενός προσώπου, πρέπει να μπορεί να την αναγάγει σε ένα αξίωμα αποδεκτό, και αυτή η αναγωγή γίνεται επίσης αποδεκτή ως αναδρομή από το αποτέλεσμα προς την αιτία σύμφωνα με το «μηδέν αναίτιως γίνεσθαι».

Η αληθοφάνεια (*vraisemblance*) συμπίπτει με την ευπρέπεια (*bien-séance*) ως προς το κύριο κριτήριο, που επιβάλλει ό,τι είναι κατάλληλο για την κοινή γνώμη.

14. Βλ. G. Genette, «Figures III» σελ. 77-121.

Το αληθοφανές διήγημα είναι εκείνο του οποίου οι πράξεις ανταποκρίνονται προς ένα σύνολο αξιωμάτων, που είναι αποδεκτά, ως αληθινά, από το κοινό, στο οποίο απευθύνεται το διήγημα· επειδή δε αυτά τα αξιώματα έχουν γενικά υιοθετηθεί, δεν διατυπώνονται φανερά, ως «ευκόλως εννοούμενα»<sup>15</sup>.

*Pacte* (σύμβαση). Τα συμβαλλόμενα μέρη είναι ο συγγραφέας και το κοινό του. Ο συγγραφέας προσφέρει στην κοινωνία μια τέχνη γνωστή, την οποία μπορούν να αναγνωρίσουν όλοι, μέσα από τους ρυθμιστικούς κανόνες της και σ' αντάλλαγμα η κοινωνία αποδέχεται το συγγραφέα.

Η συνοπτική αυτή αναφορά στις τέσσερις λέξεις-κλειδιά ήταν αναγκαία για το πρώτο και καίριο ερώτημα: πώς ο Flaubert «par un ensemble de techniques narratives, il veut détruire la durée, l'ordre des faits tel qu'il existe dans notre existence et élaborer en même temps un autre ordre, celui de la vraisemblance qui doit être de nouveau détruit en raison du pacte qui se fait entre l'auteur et la société.»<sup>16</sup>

Οι παρατηρήσεις εδώ είναι οι εξής: η εξαφάνιση της χρονικής διάρκειας με τις υποκατηγορίες του περιεχομένου της, όπως αναφέρθηκαν ήδη, θα κατέτασσε αυτόματα το μυθιστόρημα της Education στο αντιμυθιστόρημα, κάτι που απορρίπτεται, όχι μόνον ad hoc, αλλά και από την ίδια την παράγραφο της σχολιάστριας. Μας λέει δηλαδή η αρθρογράφος ότι ο Flaubert, θέλει να καταργήσει τη διάρκεια, το χρόνο των γεγονότων όπως υπάρχει μέσα μας και να επεξεργασθεί ταυτόχρονα έναν άλλο τρόπο, της αληθοφάνειας, η οποία πρέπει και αυτή να καταργηθεί χάρη στη συμφωνία του συγγραφέα με την κοινωνία. Η αληθοφάνεια βέβαια είναι μια αρχαιότατη αρχή που ανάγεται στην αριστοτελική αισθητική και η οποία συγχέεται, ιδιαίτερα το XVII αιώνα με την *ευπρέπεια-bienséance*. [Οι νέες θεωρίες γύρω από το μυθιστόρημα έφτασαν στη διάκριση του «αληθοφανούς μυθιστορήματος (*récit vraisemblable*) και του αυθαίρετου (*récit arbitraire*)].

Ο Genette, στον οποίο αναφέρεται η κ. Ταμπάκη πιστεύει, προχωρώντας πέρα από τις θεωρίες των ρώσων φορμαλιστών και των άλλων κριτικών, ότι το αληθοφανές διήγημα μπορεί, ανάλογα με το χρόνο και το χώρο, να γίνει αυθαίρετο, και τανάπαλιν. Η διαφορά τους εξαρτάται από μια κρίση ψυχολογικής υφής ή άλλης, εκτός κειμένου, και ιδιαίτερα ευμετάβλητης. Η μόνη δυνατή διάκριση, λέει ο Genette, είναι η διάκριση του αιτιολογημένου (*motivé*) ή ανατιολόγητου διηγήματος

15. Βλ. G. Genette, «Figures II», Points, éditions du Seuil. Paris 1969. σελ. 74, 75.

16. Βλ. Ταμπάκη-Ιωνά, «Formes et techniques romanesques dans la première scène de l'Education Sentimentale, de G. Flaubert». Παρουσία τομ. Ε', σελ. 5.

(non-motivé) είτε αυτό είναι αληθοφανές είτε αυθαίρετο<sup>17</sup>.

Πώς λοιπόν ο Flaubert θα καταργούσε τη διάρκεια, το χρόνο των γεγονότων, όπως υπάρχει μέσα μας, για να επεξεργαστεί έναν άλλο τρόπο, της αληθοφάνειας, αφού αυτή δεν έχει σχέση με το χρόνο (ordre-durée) παρά μόνο στο σημείο που εμφανίζεται ως αιτιολογημένη ή ανατιολογητή. (récit motivé, non-motivé). Εδώ πρέπει συμπληρωματικά να προστεθεί ότι η σύγχυση του όρου ordre στο άρθρο, ακόμη και για την πιο ανώδυνη κριτική, είναι και μεθοδολογικά αλλά και λογικά απαράδεκτη. Η λέξη ordre, στο εννοιολογικό πλέγμα της θεωρίας του Genette, στον οποίο παραπέμπει η αρθρογράφος, έχει το ειδικό βάρος ενός προσδιοριστικού όρου του χρόνου με τις διακυμάνσεις και αποκλίσεις, που ήδη αναφέρθηκαν. Αν η ίδια λέξη χρησιμοποιηθεί δίπλα στον προσδιοριστικό όρο με την τρέχουσα σημασία της, της τάξης, διάταξης, τότε το σύνολο των προτάσεων της παραγράφου για τον μεν γνώστη των θεωριών γίνεται ασυνειρμικό, για κείνον δε που προσπαθεί να πληροφορηθεί, ακατάλληπτο και σιθυλλικό. Το τελευταίο σημείο αυτής της παραγράφου έχει σχέση με την περιβόητη σύμβαση του συγγραφέα με την κοινωνία. Πως ο Flaubert θέλει να καταργήσει την αληθοφάνεια λαμβάνοντας υπ' όψη του τη σύμβαση του συγγραφέα με την κοινωνία. Η εξήγηση στο σημείο αυτό έχει σχέση, παρά το αδόκιμο αφοριστικό της διατύπωσης της, με ό,τι ο Barthes γράφει στο «Degré zéro.»<sup>18</sup> Ότι δηλαδή ο αστισμός για τον Flaubert ήταν ένα φαινόμενο τραγικό που απαιτούσε από το συγγραφέα να το αποδεχτεί με διαύγεια πνεύματος. Αυτή η αναγκαιότητα απαιτούσε επίσης μια τέχνη οπλισμένη μ' ένα Νόμο, που θα επέτρεπε στο συγγραφέα, μέσα στα κοινωνικά πλαίσια, να λειτουργήσει, δείχνοντας ταυτόχρονα το προσωπείο του (τη μάσκα του) με το δάχτυλο. Αυτό ο Flaubert το πέτυχε με την επίπονη επεξεργασία της μορφής μέσα στα πλαίσια της ρυθμιστικής γραφής<sup>19</sup>. Η αληθοφάνεια στο Flaubert λειτουργεί καταλυτικά για τους αστούς.

Ο Genette, προλογίζοντας το «Travail de Flaubert» γράφει το 1983 για την «Education Sentimentale»: Η Συναισθηματική Αγωγή δείχνει έναν επιπλέον βαθμό σε σχέση με το Madame Bovary, απελευθέρωσης, αφού δεν υπάρχει δράση, δηλαδή καθόλου διήγημα, εκτός από το παράδοξο διήγημα της απουσίας δράσης, αυτό που ο Banville ονόμαζε «ένα μυθιστόρημα χωρίς πλοκή λυπητερό και αβέβαιο, σαν την ίδια τη ζωή»<sup>20</sup>. Αυτά δεν εμποδίζουν το Genette να παραδέχεται ότι το έργο

17. Βλ. G. Genette, «Figures II», κεφ. Vraisemblance et motivation, σελ. 71-98.

18. R. Barthes «Le degré zéro de l'écriture, suivi de nouveaux essais critiques» κεφ. L'artisanat du Style, σελ. 46-47.

19. Id. σελ. 47-48.

20. Βλ. «Travail de Flaubert», Introduction par G. Genette, éd. du Seuil. Paris 1983, σελ. 8.

του Flaubert παραμένει για την κριτική ένα αντικείμενο προτίμησης, ένα σημείο υποχρεωτικής περίπου θεωρητικής αναφοράς και μεθοδικής δοκιμασίας: σημείο εκκίνησης και κάποτε πρόσχημα.

Η έλλειψη πλοκής δεν έχει καμιά σχέση με τη αληθοφάνεια. Αλλά και η αληθοφάνεια δε θα μπορούσε να είναι απαράδεκτη από ένα κοινό, και ιδιαίτερα σαν αυτό της εποχής του Flaubert. Αυτό που εννοεί ο Barthes είναι ακριβώς το αντίθετο: ότι δηλαδή ο αντιαστός Flaubert, χωρίς προκλητικές επιθέσεις στο κατεστημένο της εποχής του, αλλά με άμεσες αιχμές, δείχνει στον αναγνώστη τη μάσκα του. Και η μάσκα του είναι η προσαρμογή του στους κανόνες της ρυθμιστικής γραφής με την οποία όμως, χάρη στην επίπονη επεξεργασία της, φτάνει στο ύψος μιας δραματικότητας απαλλαγμένης από κάθε επίπλαστο ρητορικό στοιχείο.

Στη συνέχεια του κρινόμενου άρθρου, η απαρίθμηση των σχημάτων και της τεχνικής του μυθιστορήματος (*formes et techniques*), η αφηγηματική υφή (*tissu narratif*), η άποψη του συγγραφέα-αφηγητή και των ηρώων (*point de vue*), η έλλειψη της παντογνωσίας του συγγραφέα (*non omniscience*) ο διάλογος (*dialogue*), η θέση των αντικειμένων (*place des objets*), η διάσταση της «κατ' αίσθησιν αντίληψης» (*dimension de la sensorialité*), ο χώρος του ονείρου (*espace du rêve*), επιτρέπουν στον αναγνώστη να υποθέσει ότι κάτι νέο θα του μάθει το άρθρο, δεδομένου ότι όλα αυτά τα σχήματα, καθένα χωριστά και σε συνάρτηση με ό,τι κάθε μελετητής είχε να υποδείξει, έχουν ήδη προ πολλού αναλυθεί. Έτσι για παράδειγμα στο άρθρο τονίζεται ότι σύμφωνα με τα παραδοσιακά δεδομένα, τα πρόσωπα των μυθιστορημάτων έχουν με την εμφάνισή τους ήδη σκιαγραφηθεί και κατονομαστεί, ενώ αυτά της «Συναισθηματικής Αγωγής» εξελίσσονται σταδιακά και αποκαλύπτονται από τις ίδιες τις αντιδράσεις και ενέργειές τους.

Η συνέχεια αφοριστική και καθόλου πειστική μας πληροφορεί ότι «απ' αυτό το γεγονός ο Flaubert εμφανίζεται σύγχρονος ως προς την αφηγηματική τεχνική της παρουσίασης του προσώπου (*«De ce fait, Flaubert acquiert une modernité dans l'emploi de la technique narrative de présentation du personnage.»*<sup>21</sup>) Ό,τι σημειώθηκε στο άρθρο της κας Ταμπάκη, (*Au contraire le portrait se morcelle, incomplet, dispersé au long du texte*), το έχει ήδη γράψει η Raymonde Debray-Genette σ' ένα άρθρο της με τίτλο *«Du mode narratif dans les Trois Contes.»*<sup>22</sup>

«Parallèlement, par exemple, le portrait se morcelle, le plus souvent incomplet, dispersé au long du texte, quand il n' est pas donné après la mort du personnage. Hérodiade, au contraire des autres contes, semble

21. Βλ. Παρουσία, σελ. 6.

22. Travail de Flaubert, σελ. 140.

rempli du bruit et de la fureur des paroles directement rapportées».

Εδώ η Debray-Genette συγκρίνει τα *Trois Contes* του Flaubert<sup>23</sup> και αντιδιαστέλλει τη θεατρικότητα του τελευταίου προς την αφηγηματική τεχνική των δύο άλλων. Η διαφορά είναι καταφανής και η επιστημονική τεκμηρίωση, και αν ακόμη δεν πείθει, σοβαρή και αδιάτρητη. Η σταδιακή επομένως σκιαγράφηση των προσώπων και καμιά φορά η μετά το θάνατό τους ολοκλήρωση της εικόνας τους δεν μπορεί να στοιχειοθετεί ό,τι η συγγραφέας του άρθρου θεωρεί ως απόλυτα αποδεικτικό του σύγχρονου της φλωμπερτιανής γραφής. Γιατί τα *Trois Contes* γράφτηκαν από το Φεβρουάριο του 1876 μέχρι τον Ιανουάριο του 1877, ενώ η *Education* δημοσιευόταν το 1869, επτά δηλαδή χρόνια νωρίτερα. Που σημαίνει ότι ο Flaubert, αυτός ο «*artisan du style*», όπως χαρακτηριστικά τον ονόμασε ο Barthes, δεν θα διέπραττε το λάθος μιας αναχρονιστικής παλλινόσωσης σε πρότυπα που είχε εξ ολοκλήρου εξοστρακίσει από την τεχνική και τέχνη του. Ο Nadeau, αποκαλυπτικός μας λέει:

«Si différents qu'ils soient entre eux, les *Trois Contes* donnent l'image d'une création où l'inspiration, les thèmes, l'écriture concourent à un seul et unique objet qui porte ostensiblement l'estampille du génie flaubertien.»<sup>24</sup>

Το πιο περίεργο όμως στην περιγραφή του άρθρου είναι η εξακολουθητική έλλειψη συνοχής ανάμεσα στα επί μέρους (περιγραφή των χαρακτήρων) και στα καθ' όλου, που σχετίζονται με το χώρο και τον τρόπο με τον οποίο διαδραματίζονται τα γεγονότα.

Έτσι, ενώ θα περίμενε κανείς μια λογική εξήγηση γι' αυτή τη διασύνδεση, όπως υπάρχει σε όλη τη γνωστή βιβλιογραφία, η συγγραφέας του σχολιαζόμενου άρθρου εγκαταλείπει τη θέση των προσώπων στην πρώτη σκηνή του μυθιστορήματος για να μας μιλήσει για τις προεκτάσεις και το συμβολισμό ολόκληρου του πρώτου βιβλίου του μυθιστορήματος. Από το μικρόκοσμο της πρώτης σκηνής, από τα σπαράγματα της περιγραφής των χαρακτήρων, εισδύομε ξαφνικά στο μακρόκοσμο του μυθιστορήματος με την παραπομπή στον Thibaudet:

«Cette première grande scène se déroule dans l'espace clos du bateau 'La ville de Montereau' lors d'un voyage sur la Seine. Ainsi que le 'travelling' du navire remontant le fleuve, cette scène se développe en évoquant dans l'esprit du lecteur le véhicule en mouvement par la succession parataxique des séquences. 'Tout le premier livre, écrit A.

23. Οι τίτλοι τους είναι: *La légende de Saint-Julien l'Hospitalier*, *Un coeur simple*, *Hérodias*.

24. Βλ. Maurice Nadeau, «Gustave Flaubert, écrivain», *Essai. Les Lettres Nouvelles*, Paris 1980, σελ. 231.

Thibaudet, gardera ce rythme et cette figure de l' eau qui coule, de ce bateau sur une rivière où Frédéric laisse aller des images flottantes de la vie qu' il se compose"

Αλλά προηγούμενως ο Thibaudet γράφει:

"Dans l' Education, Flaubert reprend le même procédé, qui est naturel à son genre de roman, mais il le fait passer du temps dans l' espace... Au lieu de réunir, comme ces deux fois, ses personnages principaux dans un banquet (σ.σ. Mme Bovary et Salambô) il les réunit et les met en lumière dans une réalité en mouvement qui symbolise sous eux l' écoulement et *le rythme de la durée*. C' est le voyage de Frédéric, le bateau d' abord, puis la voiture. Toute une humanité caricaturale remonte une rivière lente, dans ce voyage sur l' eau que Flaubert a soigné comme le tableau réduit du genre humain qui fait sur la planète son petit bonhomme de chemin, observé par un démiurge ironique... Ce qu' emporte le bateau de Flaubert c' est une cargaison de ridicules humains... Tout un lot de figures bourgeoises, synthèse de l' espèce humaine, est pris entre ces deux traits, au début et à la fin... Un paysage monotone qui produit toujours les mêmes spectacles et qui projette dans l' espace l' *image de durée* que faisait la vie humaine entassée sur le bateau"<sup>25</sup>

Όλη αυτή η κοινωνιολογική ανάλυση του Thibaudet, που γίνεται με την παραγωγική μέθοδο, κατηγοριοποιεί τον κοινωνικό περίγυρο των ηρώων του και προσδιορίζει τις συμβολικές και φιλοσοφικές προεκτάσεις των στοιχείων της φύσης, μέσα στην οποία ο συγγραφέας εντάσσει τους χαρακτήρες του μυθιστορήματός του. Ο χώρος και ο χρόνος είναι, ασφαλώς, για τον Thibaudet δύο αμείλικτοι κριτές της ανθρώπινης καρικατούρας.

Το σχολιαζόμενο άρθρο τελειώνει στο σημείο αυτό (Situation des personnages) με την παρατήρηση:

"Nous remarquons donc que la technique de la liaison de la fin au début du roman se reproduit dans cette scène.

Οι παρατηρήσεις εδώ είναι οι εξής: η χρησιμοποίηση του ρήματος *se reproduire* είναι σημασιολογικά και λογικά ατυχής, αφού πρόκειται για την πρώτη μεγάλη σκηνή, μέρος από την οποία αναλύεται. Η επανάληψη γίνεται στο τέλος και όχι στην αρχή του μυθιστορήματος. Η απόλυτη ταύτιση αρχής και τέλους εμπεριέχει, με τη στατικότητα της, τον τρόπο της ζωής που ο Thibaudet περιέγραφε πιο πάνω για το ανθρώπινο θλιβερό και μονότονο φορτίο του πλοίου της Education, και

25. Βλ. Α. Thibaudet, «Gustave Flaubert», Gallimard 1935, σελ. 152.

αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί ως απλή τεχνική, αφού αποτελεί τη βασική φιλοσοφία του μυθιστορήματος αυτού. Ο αποπνικτικός αστισμός της κοινωνίας της Education διαχέεται σταδιακά εξ αρχής και, παρά τις ανακυκλήσεις και τις μεταμορφώσεις, ολοκληρώνεται στο τέλος του μυθιστορήματος, κλείνοντας έτσι και τον κύκλο μιας γενικότερης και ουσιαστικής κριτικής του χώρου και των χρόνων, που τόσο προβλημάτισαν το συγγραφέα.

Το αμέσως επόμενο σημείο αναφοράς, με τη μορφή υποκεφαλαίου αναφέρεται στην αφηγηματική πλοκή. Οι πρώτες φράσεις μας πληροφορούν για το μωσαϊκό των τρόπων αφήγησης και περιγραφής αυτής της πρώτης σκηνής. Εδώ η παραπομπή στον Genette μας βοηθά να κατανοήσουμε τις διαφοροποιήσεις της σύγχρονης κριτικής, που αφορούν την αφήγηση και την περιγραφή.

Ο G. Genette, αναφερόμενος στην εξέλιξη των αφηγηματικών σχημάτων, επισημαίνει την κυριαρχία του αφηγηματικού — τουλάχιστον μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα — υποστηρίζοντας πως ό,τι η περιγραφή έχασε αναμφισβήτητα από την αυτονομία της το κέρδισε σε δραματικότητα<sup>26</sup>.

Στο κρινόμενο άρθρο η συγγραφέας διαπιστώνει ότι ο Flaubert προσδίδει εξέχουσα σημασία στην περιγραφή. Η αναφορά της όμως στο Genette προδίδει μια σύγχυση αρκετά σημαντική: η φράση της "Genette a appelé à quel point d'intimité la narration et la description s'interpénètrent"<sup>27</sup> δεν ανταποκρίνεται σε ό,τι ο Genette γράφει. Το ρήμα *s'interpénétrer* σημαίνει την αμοιβαία και ίση αλληλοδιείσδυση στοιχείων. Ο Genette διαστέλλει με σαφήνεια τους ρόλους αφήγησης-περιγραφής:

"... On peut donc dire que la description est plus indispensable que la narration, puisqu'il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire (peut-être parce que les objets peuvent exister sans mouvement, mais non le mouvement sans objets). Mais cette situation de principe indique déjà, en fait, la nature du rapport qui unit les deux fonctions dans l'immense majorité des textes littéraires: la description pourrait se concevoir indépendamment de la narration, mais en fait on ne la trouve pour ainsi dire jamais à l'état libre; la narration, elle, ne peut exister sans description, mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le premier rôle. La description est tout naturellement ancilla narrationis, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise jamais émancipée."<sup>28</sup>

26. Βλ. G. Genette, «Figures II», Narration et description, σελ. 59.

27. Βλ. Παρουσία, τομ. Ε', σελ. 8.

28. B. G. Genette, «Figures II», Narration et description, σελ. 57.

Η περιγραφή, επομένως, όσο και αν είναι αναγκαία, είναι πάντοτε *ancilla narrationis* σκλάβο πάντοτε αναγκαία αλλά ποτέ απελεύθερη. Οι διευκρινήσεις του Genette δεν αφήνουν περιθώρια αμφιβολίας, τουλάχιστον ως προς τις θέσεις του. Η «αλληλοδιείσδυση» (*l'interpénétration*) του άρθρου θα έπρεπε να γράφεται αλληλεξάρτηση με τη διασάφηση του ρόλου της περιγραφής, ως αναγκαίας θεραπευτικής της αφήγησης. Αυτό θα μπορούσε ίσως να περάσει απαρατήρητο, αν η ίδια η φράση της κας Ταμπάκη-Ιωνά δεν έδινε λαβή στο σχόλιο:

“C’est son regard qui transforme l’impression en action, la description en narration et la narration en description. Voilà un exemple où la description est *ancilla narrationis*.”<sup>29</sup>

Το *ancilla* σημαίνει δούλη, θεραπευίδα. Ενώ λοιπόν η συγγραφέας του άρθρου εφιστά την προσοχή μας στην αλληλοδιείσδυση αφήγησης-περιγραφής, προκειμένου να αποδείξει αυτή την αλληλοδιείσδυση, παραθέτει ένα παράδειγμα, παρμένο από την υπό ανάλυση σκηνή όπου η περιγραφή είναι θεραπευίδα της διήγησης...

Η πρώτη αμοιβαιότητα και ισότητα όρων καταλήγει στην υποταγή του ενός από τους δύο. Η συνέχεια του άρθρου μετά από μια παραπομπή στο έργο, χωρίς καμία σύνδεση με τα προηγούμενα, καταλήγει σε μια νέα διαπίστωση, που αυτή τη φορά αναφέρεται στα αντικείμενα:

“Nous devons donc reconnaître à la description d’objets, d’habillement, d’ameublement, une valeur fonctionnelle et la considérer comme un motif non “libre” mais “associé”, nécessaire à la constitution thématique d’une oeuvre et la caractérisation des personnages selon la théorie exposée par Tomachevsky.”<sup>30</sup>

Ο αναγνώστης δεν αντιλαμβάνεται ποια η λειτουργική αξία των αντικειμένων της περιγραφής που γίνεται στο παραπεμπόμενο απόσπασμα της Education. Πρόκειται για την περιγραφή της Mme Arnoux, όπως τη συνέλαβε ο Frédéric, περιγραφή ενδυματολογική μέσα από την οποία διαφαίνονται τόσο οι διαθέσεις του περιγράφοντος όσο και η ιδιαιτερότητα της προσωπικότητας της περιγραφομένης.

Και ενώ η συγγραφέας του άρθρου μας πληροφορεί ότι εδώ η περιγραφή είναι *ancilla narrationis*, δεν μας εξηγεί γιατί. Αλλά για το ρόλο των αντικειμένων στο μυθιστόρημα υπάρχει σοβαρή βιβλιογραφία. Μια από τις χαρακτηριστικότερες μελέτες είναι του Claude Duchet. με τίτλο: «Roman et objets: l’exemple de Madame Bovary.»<sup>31</sup> Ο

29. Βλ. Παρουσία, τομ. Ε', σελ. 10.

30. Βλ. στη σελ. 10.

31. Βλ. Travail de Flaubert, σελ. 11-43.

Duchet γράφει: "Les objets sont une langue. Le romancier est un parleur d' objet. Mais la Société les parle avant lui. Le statut social de l' objet investit son statut littéraire... A l' horizon du texte flaubertien se profilent donc les normes d' une civilisation de l' objet, et la construction d' un langage, du façonnement d' un style."<sup>32</sup>

Στη μελέτη του Duchet γίνεται μια εμπεριστατωμένη ανάλυση του ρόλου των αντικειμένων στο μυθιστόρημα. Οι κοινωνιολογικές αναφορές, συνδεδεμένες με τη γλωσσική και γλωσσολογική λειτουργία, δείχνουν το ρόλο των αντικειμένων στο μυθιστόρημα γενικά και τις ιδιομορφίες της χρήσης τους ειδικότερα από το Flaubert, στον οποίο αναφέρεται ο μελετητής. Το περίεργο στο άρθρο της Κας Ταμπάκη-Ιωνά είναι ότι, ενώ εντάσσει το αντικείμενο στη μυθιστορηματική πλοκή (tissu narratif) αφιερώνει ένα ολόκληρο υποκεφάλαιο για τα αντικείμενα (Les objets) το οποίο βρίσκομε στη σελίδα 23. Ανάμεσα στο "Tissu narratif" και στο "Les objets" παρεμβάλλονται δέκα τρεις σελίδες άλλου περιεχομένου, με τα εξής υποκεφάλαια: Le point de vue, Non-omniscience et intrusions de l' auteur, La parole des personnages. Αυτή η μεθοδολογικά ανορθόδοξη διάταξη δημιουργεί την εντύπωση ενός αυτόνομου ρόλου στο μυθιστόρημα των αντικειμένων που δεν έχουν πλέον καμιά σχέση με την περιγραφή του περιγύρου, με τις ψυχολογικές αντιδράσεις των ηρώων, με την κοινωνική τους διαβάθμιση, με το οικονομικό και πολιτισμικό περιβάλλον το οποίο αντικαθρεφτίζουν. Η λειτουργική αξία τους εκμηδενίζεται, αφού διαχωρίζεται ο ρόλος τους από την αφήγηση και περιγραφή (narration-description) για τις οποίες έγινε ήδη λόγος. Το πιο σημαντικό όμως είναι ότι στο άρθρο αυτό μια από τις παρερμηνείες αφορά το αντικείμενο σε δύο διαφορετικές ερμηνείες: η μία είναι η υλική υπόσταση των αντικειμένων, η οποία απασχολεί το Flaubert, και η άλλη η κοινωνιολογική, όπως εκτίθεται από τον Duchet. Ως δείγματα μεταλλαγών οικονομικών και κοινωνικών τα αντικείμενα μετακινούνται στο χώρο και στο χρόνο, σύμβολα της νοοτροπίας των ανθρώπων από τους οποίους και για τους οποίους δημιουργήθηκαν. Η κα Ταμπάκη-Ιωνά, γράφει:

"On constate que l' objet flaubertien est souvent mobile: les rubans du chapeau de Madame Arnoux palpaient au vent, sa robe se répandait à plis nombreux, le châle glissait peu à peu, la casquette de l' harpiste circulait devant les autres personnages pour chercher l' aumône... etc..."

Cette mobilité qui attribue un dynamisme à l' objet, répond au projet de Flaubert de "faire sentir presque matériellement les choses".

32. Id. σελ. 16.

Selon Cl. Duchet la mobilité des objets qui se dispersent et se redistribuent (on pense à la liquidation des meubles des Arnoux qui a lieu à la fin de la troisième partie du roman) illustre l'instabilité de la petite bourgeoisie."<sup>33</sup>

Εδώ ασφαλώς η κα Ταμπάκη-Ιωνά θεώρησε φυσικό να συνδέσει την κινητικότητα με τη διακίνηση. Αλλά τα πράγματα-αντικείμενα, ως ύλη, δεν διαθέτουν από μόνα τους καμιά εμφανή κινητικότητα. Ο Flaubert δε δημιούργησε μυθιστορήματα επιστημονικής φαντασίας προσδίδοντας φανταστικές ιδιότητες στην ύλη. Το ότι οι κορδέλλες του καπέλλου της Madame Arnoux «σκιρτούσαν στον άνεμο», «το σάλι της γλιστρούσε σιγά-σιγά, το κασκέτο του αρπίστα περιφερόταν ζητώντας ελεημοσύνη, κ.λπ». είναι σχήματα γνωστά, χρησιμοποιημένα πολύ πριν από το Flaubert, ως προσωποποιίες αντικειμένων, προκειμένου ή έλλειψη δράσης να καλυφθεί με τη δυναμική που αναπτύσσει η περιγραφή (description), ως ancilla narrationis πάντοτε, αφού τελικά τον πρώτο ρόλο διατηρεί και εδώ η αφήγηση (narration).

Η σύνδεση θέβαια από την Κα Ταμπάκη με την «mobilité» του Cl. Duchet, είναι ατυχέστατη. Οι αναφορές του μελετητή αφορούν τις οικονομικές και κοινωνικές επιπτώσεις στη ζωή της μικροαστικής κοινωνίας των ηρώων του Flaubert, όπου οι πτωχεύσεις, οι διαλύσεις λόγω θανάτου, οι μεταβολές του διάκοσμου λόγω πλουτισμού, γράφουν μian ολόκληρη ιστορία προσώπων και πραγμάτων, όπου η έλλειψη διαχρονίας μαρτυρεί αυτή την τραγική αβεβαιότητα της μικροαστικής ζωής. Να τι λέει ο Duchet, στον οποίο παραπέμπει η κα Ταμπάκη:

"La population d'objets ne cesse de s'accroître, et aussi leur mobilité. Il se donne, s'achète, se vend de plus en plus d'objets au cours du roman<sup>34</sup>. D'autre part, cinq faillites ou ruines dispersent les objets et les redistribuent tout en illustrant l'instabilité de la petite bourgeoisie."<sup>35</sup>

Η «mobilité» εδώ σημαίνει διακίνηση. Και παρά τη φόρτιση του ουσιαστικού «objets» από το άλλο ουσιαστικό που το προσδιορίζει, το «population», προσωποποιώντας το, η διαφορά ανάμεσα στα άψυχα και τα έμψυχα είναι καταφανής, όπως δηλώνεται από τον ίδιο τον συγγραφέα:

"La Société des objets — συνεχίζει πιο κάτω ο Duchet — est mal adaptée à la Société des hommes ou ne la reflète que dans ses

33. Βλ. Παρουσία, σελ. 26.

34. Πρόκειται για το μυθιστόρημα Madame Bovary.

35. Βλ. Travail de Flaubert, Claude Duchet, "Roman et objets" σελ. 32.

carences et ses illusions... για να καταλήξει "Nous voyons ainsi apparaître, mêlée à ses aspects psychologiques et sociaux, une idéologie flaubertienne de l' objet qui imprègne le texte romanesque et risquerait de le corrompre, si elle s' exprimait jusqu' au bout, si elle n' était pas dominée, contenue ou déviée par la procédure esthétique."<sup>36</sup>

Η ιδεολογία του αντικειμένου στο Flaubert, παρά τις ψυχο-κοινωνιολογικές προεκτάσεις που μπορεί να πάρει, υποτάσσεται τελικά στις αισθητικές επιταγές. Η ίδια ιδεολογία λειτουργεί ως συμπληρωματική στις επιτακτικές ανάγκες της γενικότερης τοποθέτησης του συγγραφέα, χωρίς ποτέ να γίνεται αναπληρωματική, γιατί τότε θα έπαυε να εξυπηρετεί τις ίδιες αισθητικές επιταγές. Η κινητικότητα επομένως των αντικειμένων, όπως την ερμηνεύει η κα Ταμπάκη, δεν έχει καμιά σχέση με τη διακίνησή τους, που οφείλεται σε λόγους οικονομικούς και ψυχο-κοινωνιολογικούς, όπως μας τους εξέθεσε ο Claude Duchet.

Το σχολιαζόμενο άρθρο μπορεί ν' αποτελέσει αντικείμενο διάφορων μελετημάτων γύρω από τις απόπειρες μεθοδολογικών προσεγγίσεων, οι οποίες προσπαθούν να εφαρμόσουν δύο, τρεις ή και περισσότερες μεθόδους ταυτόχρονα. Το εντελώς ιδιαίτερο στο άρθρο αυτό είναι ότι περιέχει, από την αρχή ως το τέλος, μια σειρά προτάσεων διάφορων θεωριών για το μυθιστόρημα και για το Flaubert. Για το μη ειδικό αυτή η τακτική κάνει το άρθρο δύσληπτο, ασαφές ή και εξαιρετικά εξεζητημένο, λόγω ορολογίας, η οποία στην πραγματικότητα γίνεται αυτοσκοπός. Η ανάγνωση βέβαια από μελετητές, εξοικειωμένους με τέτοια κείμενα, αποκαλύπτει τους λόγους του δυσνόητου καθώς και την έλλειψη νοηματικής συνοχής του κειμένου. Κάποια παραδείγματα, που έχουν σκοπό τον εντυπωσιασμό, είναι τα ακόλουθα: στο δεύτερο υποκεφάλαιο με τίτλο «Le tissu narratif» όπου ο λόγος για την περιγραφή (description), διαβάζουμε:

"De même la description du paysage de la plaine ou du château renvoie-t-elle l' image de Madame Arnoux qui par son omniprésence dans cette scène, devient un élément d' unité, la trame du tissu narratif: "Un parterre de fleurs s' étalait devant sa façade, et des avenues s' enfonçaient comme des vouîtes noires, sous les hauts tilleuls. Il (Frédéric) se la figura passant au bord des charmilles". En focalisant les descriptions au regard de Frédéric qui se déplace, Flaubert réintègre la narration "dans la mesure où il réintroduit une diachronie interne et avec elle la dramatisation".

Cette technique devient le propre de bien des romanciers modernes où de la même façon la description "s' attarde sur les objets, des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu' elle envisage les procès

36. Id. σελ. 32.

eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace."<sup>37</sup>

Η κα Ταμπάκη μας πληροφορεί ότι η Mme Arnoux, η ηρωίδα της Education, με την αόρατη πανταχού παρουσία της σ' αυτή τη σκηνή, γίνεται ένα στοιχείο ενότητας, το υφάδι της αφηγηματικής πλοκής. Ο άλλος πρωταγωνιστής, ο Frédéric, τη φαντάστηκε να περνάει στην άκρη του φράχτη με το θυμάρι.

«Επικεντρώνοντας τις περιγραφές στο βλέμμα του Frédéric, ο οποίος μετακινείται, ο Flaubert επανενσωματώνει την αφήγηση «στο μέτρο που επανεισάγει μια εσωτερική διαχρονία και μ' αυτή (τη διαχρονία) τη δραματοποίηση».

Αυτή η τεχνική υιοθετείται από τους σύγχρονους μυθιστοριογράφους, όπου με τον ίδιο τρόπο η περιγραφή σταματά περισσότερο στα αντικείμενα, επειδή τα άτομα εξετάζονται μέσα στη συγχρονία τους (simultanéité), και αντιμετωπίζει (η τεχνική) την εξέλιξη των ιδίων των γεγονότων ως θεάματα, μοιάζει να διακόπτει τη ροή του χρόνου και συμβάλλει στο να περνάει η διήγηση στο χώρο».

Ο Genette στον οποίο μας παραπέμπει η αρθρογράφος στο σημείο αυτό γράφει:

“Quant à certaines formes du roman contemporain qui sont apparues tout d'abord comme des tentatives pour libérer le mode descriptif de la tyrannie du récit, il n'est pas certain qu'il faille vraiment les interpréter ainsi: si on la considère de ce point de vue, l'oeuvre de Robbe-Grillet apparaît peut-être davantage comme un effort pour constituer un récit (une histoire) par le moyen presque exclusif de descriptions imperceptiblement modifiées de page en page, ce qui peut passer à la fois pour une confirmation éclatante de son irréductible finalité narrative. Il faut observer enfin que toutes les différences qui séparent description et narration sont des différences de contenu, qui n'ont pas à proprement parler d'existence sémiologique: la narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs procès et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel<sup>38</sup>.

Οι διευκρινίσεις του Genette μέσα από όλα τα συμπραζόμενά του μας δηλώνουν α) τις διαφορές ανάμεσα στην αφήγηση και την περιγραφή, β) την προσπάθεια των σύγχρονων μυθιστοριογράφων να απελευθερώσουν την περιγραφή από την αφήγηση, κάνοντάς την περίπου ανεξάρτητη, χωρίς βέβαια καταλυτικά αποτελέσματα στην ουσία, γ) τις διαφορές ανάμεσα στην αφήγηση και την περιγραφή, που

37. Βλ. Παρουσία, τομ. Ε', σελ. 10-11.

38. Βλ. G. Genette, Figures II, σελ. 59.

είναι διαφορές του άρθρου. Η φράση: "Cette technique devient le propre de bien des romanciers modernes" δημιουργεί την εντύπωση ότι ο A. Robbe-Grillet, τον οποίο χρησιμοποιεί ως παράδειγμα ο Genette, υιοθέτησε αβασάνιστα τη φλωμπερτιανή και προγενέστερη τεχνική, χωρίς προσπάθεια αποδέσμευσης, ανεξάρτητα από το αποτέλεσμα της. Αλλά και πάλι ο Genette παρατηρεί ότι οι βασικές διαφορές αφήγησης-περιγραφής βρίσκονται στο περιεχόμενο του έργου, δηλαδή στην ίδια τη δομή της διανοητικής λειτουργίας του δημιουργού, που από την εποχή του Proust λειτούργησε διαφορετικά από ό,τι στο Flaubert. Και πώς θα ήταν δυνατό να ισχυριστεί κανείς ότι από τον Kafka στον Butor και τον Robbe-Grillet, παρά τη χρησιμοποίηση του ίδιου ή παραπλήσιου σημειακού υλικού, οι προθέσεις, ο τόνος, η σημασία, το συναίσθημα, λειτούργησαν με βάση μόνο τις διαφορές για την απελευθέρωση της περιγραφής;

Παρά τις όποιες θέσεις του, ο Genette δεν παρασύρεται στην άμεση ταύτιση του σύγχρονου μυθιστορήματος με εκείνο του 1850-1900 κ.ε. Η ανάλυση της τεχνικής, με την αξιολόγηση των επί μέρους στοιχείων της, δε σημαίνει ισοπέδωση και ταύτιση ιστορικών, κοινωνιολογικών, ψυχικών και διανοητικών λειτουργιών, παρά τις συγκλίνουσες κατευθυντήριες γραμμές, που μπορούν τελικά να ερμηνεύονται από την ιστορία της γλώσσας, την ιστορία της φιλοσοφίας και τη φιλοσοφία της ιστορίας.

Ένα άλλο πολύ ουσιαστικό στοιχείο έλλειψης ιδεολογίας της μεθοδολογίας στο σχολιαζόμενο άρθρο είναι η ίδια η διάταξη των υποκεφαλαίων. Η συγγραφέας ξεκινά από τη θέση των προσώπων, (situation des personnages), περνά αμέσως μετά στην αφηγηματική πλοκή (tissu narratif) για να επανέλθει στη συνέχεια στα πρόσωπα, εξετάζοντας την άποψη του συγγρέα-αφηγητή και των ηρώων (Le point de vue). Ακολουθεί το πρόβλημα της έλλειψης παντογνωσίας του αλλά ταυτόχρονα και της παρείσδυσής του στην εξέλιξη των πράξεων και αντιδράσεων των προσώπων (Non omniscience et intrusions de l'auteur). Δεν θα εξασταθούν εδώ όλα τα αντιφατικά στοιχεία, που μαρτυρούν έλλειψη κατανόησης των σχετικών θεωριών.

Είναι όμως ανάγκη να διευκρινισθούν εκείνα τα οποία τεκμηριώνουν όσα διατυπώνονται σε τούτη τη μελέτη, σχετικά με την έλλειψη ιδεολογίας και τον τεχνοκρατικό εμπειρισμό εφαρμογών, που αποδυναμώνουν αν δεν παραποιούν τις θεωρίες.

Στο υποκεφάλαιο με τίτλο Le point de vue, διαβάζουμε:

"Le souci de Flaubert pour le suivi et l'homogénéité du style s'exprime dans la combinaison du point de vue de l'auteur et du point de vue du héros afin que leur alternance fasse prédominer la vision subjective du personnage en perspective. Sa préoccupation principale

*est d'assurer les déplacements de point de vue et les passages d'une perspective à l'autre, de relier les visions sans que les joints soient apparents*"<sup>39</sup>

Αλλά αφού η κύρια έγνοια του Flaubert είναι να κάνει να διαφαίνεται καθαρά και να προέχει η προοπτική της υποκειμενικής θεώρησης των πραγμάτων από κάθε πρόσωπο, να εξασφαλίζει τις μεταβολές άποψης και τις μεταβάσεις από μια προοπτική σε μίαν άλλη, πως είναι δυνατό να θέλει ταυτόχρονα να συνδέει τις διάφορες αυτές θεωρήσεις χωρίς εμφανείς συνδετικούς κρίκους. Γιατί αν συνέβαινε κάτι τέτοιο τότε η τόσο αδιαφανής σύνδεση των διάφορων υποκειμενικών απόψεων θα κατέληγε σε περίπου απόλυτη ταύτισή τους και θα εξαφάνιζε την υποκειμενικότητα των θέσεων των προσώπων τόσο μεταξύ τους όσο και με το συγγραφέα.

Στην επόμενη ακριβώς παράγραφο διαβάζουμε:

*"Le réalisme subjectif ou la restriction du champ par l'utilisation de l'angle subjectif du personnage de Frédéric et le glissement insensible de son point de vue à la vision de l'auteur exprime la conception de Flaubert de garder la liberté de ses personnages."*<sup>40</sup>

Αλλά και εδώ πώς θα ήταν δυνατόν ο Flaubert να θέλει να διατηρήσει την ελευθερία των ηρώων του αφού ο ίδιος είναι κατασκευαστής και άρα υπεύθυνος για το ολίσθημα, το έστω ανεπαίσθητο, της υποκειμενικής άποψης του ήρωα προς τη θέαση των πραγμάτων που είχε ο συγγραφέας. Στο ίδιο υποκεφάλαιο (σ. 15):

*"La restriction du champ est liée à un seul angle d'optique et le personnage ne voit qu'une partie d'un ensemble. Flaubert, plutôt que de montrer, laisse ses personnages voir".*

Αλλά τότε το «*glissement insensible de son point de vue (de Frédéric) à la vision de l'auteur*» από ποιον δημιουργείται; Τί απ' όλα συμβαίνει; Αυτό για το οποίο μας πληροφορεί σ' αυτήν εδώ την παράγραφο ή ό,τι μας έλεγε στην αμέσως προηγούμενη. Αν ο συγγραφέας παρεμβαίνει είναι omniscient, αν δεν παρεμβαίνει και «*plutôt que de montrer laisse ses personnages voir*» είναι non-omniscient.

Οι αναλύσεις επί μέρους κειμένων επιβάλλουν προσεκτική επιλογή μιας περιορισμένης θεματικής, ώστε να υπάρχει δυνατότητα οριζόντιας και κάθετης σε βάθος μελέτης των στοιχείων τους. Το φιλόδοξο εγχείρημα να μελετηθούν ταυτόχρονα τα διάφορα είδη τεχνικής, μέσα στα προκαθορισμένα στενά όρια μιας σκηνής, προϋποθέτει την

39. Βλ. Ταμπάκη-Ιωνά, σελ. 11-12.

40. Ιδ. σελ. 12.

εξονυχιστική ανάλυση ολόκληρου του έργου, για να είναι δυνατή η σύγκριση, ο παραλληλισμός με άλλες σκηνές και η περιγραφή της ιδιαιτερότητάς της σε σχέση μ' αυτές.

Στο σχολιαζόμενο άρθρο έγινε ακριβώς το αντίθετο. Η αναφερόμενη σκηνή ήταν απλώς έρεισμα για μια γενική περιγραφή της τεχνικής και του ύφους της φλωμπερτιανής γραφής, η οποία περιγραφή βασίστηκε σε διάφορες μελέτες ποικίλων μεθόδων και προσανατολισμών. Οι παραπομπές της σχολιαζόμενης σκηνής, ασχολίαστες και χωρίς να είναι πάντα οι πιο κατάλληλες, χρησίμευσαν ως παραδείγματα για τη στήριξη των διάφορων σχολίων.

Από το 1947 ο L. Hjelmslev έγραφε:

“L' étude de la forme de la signification... ne peut être que l' étude des relations de signification à tous les niveaux:

L' objet (de signification) examiné autant que ses parties n' existe qu' en vertu de ces rapports ou de ces dépendances, la totalité de l' objet examiné n' en est que la somme, et chacune de ses parties ne se définit que par les rapports qui existent:

- 1) entre elle et d' autres parties coordonnées.
- 2) entre la totalité et les parties du degré suivant.
- 3) entre l' ensemble des rapports et dépendances et ces parties.”<sup>41</sup>

Η διάρθρωση επομένως των διάφορων κατηγοριών τεχνικής, όπως καταχωρίστηκαν στο άρθρο, εμφανίζει μια έλλειψη συνοχής, η οποία αντιστρατεύεται εντελώς τη μεθοδολογική διάταξη προσώπων και πραγμάτων, χώρου και χρόνου και των σχέσεων αλληλεξάρτησής τους.

Από τα πρόσωπα στην αφηγηματική πλοκή, από την αφηγηματική πλοκή στην άποψη συγγραφέα-ηρώων, από την άποψη συγγραφέα ηρώων στην έλλειψη παντογνωσίας του συγγραφέα, από την έλλειψη παντογνωσίας του συγγραφέα στο διάλογο, από το διάλογο στη θέση των αντικειμένων και από τη θέση των αντικειμένων στη διάσταση της «κατ' αίσθησιν» αντίληψης και στο χώρο του ονείρου, οι διασυνδέσεις, σχέσεις αλληλεξάρτησης, αντιφάσεις και διακυμάνσεις ανάμεσα στα πρόσωπα και στο χώρο, στα πρόσωπα και στο χρόνο, στα πρόσωπα, στα αντικείμενα, στο χώρο και στο χρόνο συγχέονται σε σημείο, που να διερωτάται, στο τέλος, κανείς, γιατί όλη αυτή η περιγραφή.

Η μελέτη της τεχνικής είναι απαραίτητη για την κατανόηση των διαφορών και επιτευγμάτων κάθε μορφής του γραπτού λόγου, συγχρονικά και διαχρονικά, ώστε να γίνεται εμφανέστερη και η σπουδαιότητα της γραφής σε όλους τους χώρους του επιστητού. Ο

41. Βλ. L. Hjelmslev, «Prolégomènes à une théorie du langage», trad. franc. éd. de Minuit, Paris 1971, σελ. 36.

κίνδυνος βρίσκεται, όπως ήδη σημειώθηκε, στην υπερεκτίμηση του τεχνοκρατικού εμπειρισμού, όταν αυτός υποσκελίζει, έντεχνα ή άτεχνα, συνειδητά ή ασυνειδητά, τις θεωρητικές βάσεις της αφετηρίας του, τείνοντας προς μίαν απόλυτη μονοκρατορία.

Το μελέτημα τούτο θα μπορούσε να επιμηνκυνθεί, σε σημείο που ν' αποτελέσει μίαν ανασκόπηση της θεωρίας της κριτικής του μυθιστορήματος από το 1848 κ.εξ. Η πρόκληση εμπεριέχεται στο γενικό τίτλο του, αλλά αρχή της υπογραφόμενης είναι να μη χρησιμοποιεί ερεθίσματα ως προσχήματα. Δεν απομένουν, επομένως, παρά κάποιες παρατηρήσεις-συμπεράσματα, για την ιδεολογία της μεθοδολογίας. Η απαρίθμηση καθώς και η συνοπτική κάποτε διατύπωση τους δεν πρέπει να δημιουργήσουν την εντύπωση αφοριστικών προτάσεων ή συνταγών· την επιλογή αυτή επιβάλλει η οικονομία του λόγου και του χώρου.

- 1) Η ιδεολογία της μεθοδολογίας είναι κατάκτηση της κατάρτισης του ερευνητή, *sine qua non*.
- 2) Η όποια εφαρμογή μεθόδου ανάλυσης σημαίνει προσαρμογή και υποταγή σε αρχές *a priori* αποδεκτές.

Σε αρχές δηλαδή οι οποίες οριοθετούν και σημασιοδοτούν μια Α ή Β μέθοδο, με ό,τι αυτή συνεπάγεται. Αν στη διαδρομή κάποια στοιχεία λειτουργούν ενάντια στην ίδια τη μέθοδο, εκείνος που την εφαρμόζει μπορεί και πρέπει ν' αντιδιαστείλει τις θέσεις του προς το δημιουργό της θεωρίας. Η συνέχεια θα είναι θεμιτή και κατανοητή, αν, παρά τις διαφορές, το θεωρητικό σημείο αφετηρίας και άφιξης παραμένει το ίδιο. Αν κατά τη δεύτερη υποκειμενική λειτουργία του ο δέκτης διατηρήσει το δικαίωμα των προσωπικών του παρεκκλίσεων ή αποκλίσεων τότε υπάρχει δυνατότητα νέας δημιουργίας, μέσα από τη διαλεκτική των αντιθέσεων, και μιας παραγωγής σύμφωνης με τον κορμό της θεωρίας, αλλά παράλληλα διαφορετικής ως προς τις επί μέρους στρατηγικές. Η μέθοδος θα έχει έτσι λειτουργήσει επικοινωνητικά και προς τις δύο πλευρές: η πρώτη πλευρά, η θεωρία που θα έχει συγκροτήσει και το σκελετό της μεθοδολογικής διάρθρωσης, θα έχειβάλει τις βάσεις ενός σοβαρού και στέρεου οικοδομήματος. Οι αποκλίσεις, κατά την εφαρμογή της μεθόδου, χωρίς να υπονομεύσουν τις βάσεις της, θα αποδείξουν τις δυνατότητες να προσλάβει μια νέα διάσταση η ίδια η θεωρία. Το αποτέλεσμα θα είναι η συσχέτιση της ίδιας φιλοσοφίας, με τον εμπλουτισμό των προστιθέμενων, αφαιρούμενων ή μεταβαλλόμενων στοιχείων.

- 3) Η επιλογή περισσότερων της μιας μεθόδων, ως απλών τεχνικών μέσων, χωρίς τη γνωριμία με τη λογική και φιλοσοφία των αρχών τους, περιέχει τον κίνδυνο της παραπληροφόρησης, με το

μανδύα μιας ψευδο-τεχνοκρατικής κάλυψης, που θα στηρίζεται σ' έναν υποκειμενικό αυτοσχεδιασμό.

Ο κίνδυνος κατάρρευσης κατά την εφαρμογή περισσότερων της μιας μεθόδων οφείλεται ακριβώς στην ουτοπική πεποίθηση της δυνατότητας χρησιμοποίησης των πρωτογενών όρων τους χωρίς τη διερεύνηση του στατικού δυναμικού τους. Δηλαδή ο Β ερευνητής δανείζεται διαφορετικές αρχές συγκρότησης μιας μεθοδολογικής έρευνας και πιστεύει ότι αλλάζοντας τους υπολογισμούς δόμησης θα συγκροτήσει ένα στέρεο κτίσμα, αν συνενώσει αυτούς τους διαφορετικούς κανόνες δόμησης με ένα δικής του έμπνευσης υπολογισμό. Δηλαδή αν ο ερευνητής Β χρησιμοποιήσει για παράδειγμα τις μεθόδους των Genette, Duchet και Barthes χωρίς να λάβει υπόψη του τη θεωρία του χρόνου και της διάρκειας, στατικά δυναμικά του Genette, την κοινωνιολογική ανάλυση του Duchet και την ψυχολογική και ιστορικοφιλοσοφική θεώρηση του Barthes, τότε κινδυνεύει να καταλήξει σ' ένα ασυνειρμικό και χαώδες αποτέλεσμα. Γιατί οι χρονικές υποδιαίρεσεις του Genette, οι κοινωνιολογικές εκτιμήσεις του Duchet και οι ιστορικο-φιλοσοφικές θεωρήσεις του Barthes δεν αποτελούν διακοσμητικά στοιχεία ενός οικοδομήματος, αλλά τη δυναμική της στατικής των θεωριών τους.

Έτσι αν οι όροι, οι οποίοι προσδιορίζουν και τα κύρια χαρακτηριστικά της θεωρίας τους, θεωρηθούν ως επιδεκτικοί αναπροσαρμογής ή έστω προσαρμογής σε νέες δυναμικές, χωρίς τις απαραίτητες θεμελιακές μεταλλαγές, τότε το αποτέλεσμα δυνατό να δυναμιτίσει τις θεωρίες στη βάση τους και ν' αποδυναμώσει ό,τι για το δημιουργό τους αποτέλεσε το Α και το Ω της συλλογιστικής του.

- 4) Η επιλογή της μεθόδου ή των μεθόδων ανάλυσης, πέρα από τα υποκειμενικά κριτήρια, πρέπει να γίνεται με βάση μια συγκεκριμένη προβληματική.
- 5) Η σκόπιμη ή αθέλητα λαθεμένη μεθοδολογική ανάλυση ενός έργου ή τμήματός του, μπορεί να φτάσει μέχρι την ολοκληρωτική στρέβλωση του έργου και μαζί της ιστορίας του.

Αυτό, σε τελική ανάλυση, θα μπορούσε να θεωρηθεί ακίνδυνο, αν δε δημιουργούσε προηγούμενο για μια δύσπιστη στάση απέναντι σε όσους τάχθηκαν να υπηρετήσουν με σοβαρή επιστημονική συνέπεια τη Λογοτεχνία, δηλαδή την πιο πολυσήμαντη έκφραση της γλώσσας, δηλαδή την ανθρώπινη έκφραση, στις πιο μύχιες και αποκαλυπτικές εκδηλώσεις της.