

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Αριθμός Εισαγωγής: 10728

860.9

GEN

GERARD GENETTE

ΣΧΗΜΑΤΑ ΙΙΙ

Μετάφραση
Μπάμπης Λυκούδης

Επιμέλεια
Ερατοσθένης Καψωμένος



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΠΑΤΑΚΗ



Εισαγωγή

Συνήθως χρησιμοποιούμε τη λέξη *αφήγηση* (*écrit*) χωρίς να νοιαζόμαστε για τη διφορούμενη σημασία της, συχνά χωρίς να την αντιλαμβανόμαστε, και κάποιες δυσχέρειες της αφηγηματολογίας ίσως να οφείλονται σ' αυτή τη σύγχυση. Νομίζω ότι, αν θέλουμε ν' αρχίσουμε να βλέπουμε καθαρότερα αυτό το επιστημονικό πεδίο, πρέπει να διακρίνουμε σαφώς υπό τον όρο αυτόν τρεις διαφορετικές έννοιες.

Σε μια πρώτη σημασία — που σήμερα είναι, στην κοινή χρήση, η προφανέστερη και η κεντρικότερη —, *αφήγηση* (*écrit*) σημαίνει το αφηγηματικό εκφώνημα, τον προφορικό ή γραπτό λόγο που διαλαμβάνει την έκθεση ενός συμβάντος ή μιας σειράς συμβάντων: ονομάζονται έτσι *αφήγηση του Οδυσσέα* αυτά που λέει ο ήρωας μπροστά στους Φαίακες από την ένατη ως τη δωδέκατη ραψωδία της *Οδύσσειας*, και άρα και οι ίδιες αυτές τέσσερις ραψωδίες, το τμήμα δηλαδή του ομηρικού κειμένου που θέλει να αποτελεί την πιστή τους μεταγραφή.

Με μία δεύτερη σημασία, λιγότερο διαδεδομένη, κοινή όμως σήμερα μεταξύ των αναλυτών και θεωρητικών του αφηγηματικού περιεχομένου, η *αφήγηση* δηλώνει τη διαδοχή γεγονότων, πραγματικών ή πλασματικών, που αποτελούν το αντικείμενο αυτού του λόγου, και τις διάφορες σχέσεις τους, ακολουθίας, αντίθεσης, επανάληψης κτλ. «Ανάλυση της αφήγησης» σημαίνει εδώ μελέτη ενός συνόλου πράξεων και καταστάσεων που τις θεωρούμε καθ' εαυτές, αφαιρώντας το γλωσσικό ή άλλο μέσο που μας τις γνωστοποιεί: εδώ, δηλαδή, μελέτη των περιπετειών που έζησε ο Οδυσσέας από την πτώση της Τροίας μέχρι την άφιξή του στο νησί της Καλυψώς [αφηγημένη ιστορία].

Με μία τρίτη έννοια, που μοιάζει να είναι η παλαιότερη σημασία, η *αφήγηση* προσδιορίζει πάλι ένα γεγονός: όχι όμως αυτό που εξιστορείται αλλά αυτό που συνίσταται στο ότι κάποιος εξιστορεί

κάτι: την ίδια την αφηγηματική πράξη. Θα πούμε δηλαδή ότι οι ραψωδίες από την ένατη ως τη δωδέκατη είναι αφιερωμένες στην αφήγηση του Οδυσσέα, όπως λέμε ότι η εικοστή δεύτερη ραψωδία είναι αφιερωμένη στη σφαγή των μνηστήρων: η εξιστόρηση των περιπετειών του είναι μια πράξη, όπως πράξη είναι και η σφαγή των μνηστήρων της γυναίκας του, και, αν είναι αυτονόητο ότι η ύπαρξη αυτών των περιπετειών (αν υποθέσουμε ότι τις αντιμετωπίζουμε, όπως ο Οδυσσεύς, ως πραγματικές) δεν εξαρτάται καθόλου από αυτή την πράξη, είναι εξίσου προφανές ότι ο ίδιος ο αφηγηματικός λόγος (αφήγηση του Οδυσσέα με την πρώτη έννοια) εξαρτάται απολύτως απ' αυτήν, αφού είναι το *προϊόν* της, όπως και κάθε εκφώνημα είναι το προϊόν της πράξης της εκφώνησης. Αν θεωρήσουμε, αντιθέτως, τον Οδυσσέα ψεύτη και τις περιπέτειες που εξιστορεί πλασματικές, η σημασία της αφηγηματικής πράξης αυξάνεται, αφού απ' αυτήν εξαρτάται όχι μόνο η ύπαρξη του λόγου αλλά και η μυθοπλαστική ύπαρξη των πράξεων των οποίων γίνεται «φορέας». Προφανώς, το ίδιο θα πούμε και για την αφηγηματική πράξη του ίδιου του Ομήρου παντού όπου αυτός αναλαμβάνει άμεσα να εκθέσει τις περιπέτειες του Οδυσσέα. Άρα, χωρίς αφηγηματική πράξη, δεν υπάρχει εκφώνημα, και συχνά μάλιστα ούτε αφηγηματικό περιεχόμενο. Γι' αυτό και προξενεί έκπληξη το γεγονός ότι η θεωρία της αφήγησης μέχρι τώρα έδειξε πολύ μικρή μέριμνα για τα προβλήματα που αφορούν την πράξη του αφηγείσθαι, συγκεντρώνοντας όλη σχεδόν την προσοχή της στο εκφώνημα και στο περιεχόμενό του, σάμπως να ήταν κάτι το εντελώς δευτερεύον, για παράδειγμα, ότι τις περιπέτειες του Οδυσσέα τις αφηγείται τότε ο Όμηρος, τότε ο ίδιος ο Οδυσσεύς. Είναι εντούτοις γνωστό, και θα επανέλθουμε παρακάτω σ' αυτό, ότι ο Πλάτων κάποτε δεν είχε θεωρήσει αυτό το θέμα ανάξιο προσοχής.

Η μελέτη μας αναφέρεται ουσιαστικά, καθώς το δείχνει — ή σχεδόν το δείχνει — και ο τίτλος της, στην αφήγηση με την τρέχουσα έννοιά της, δηλαδή στον αφηγηματικό λόγο, που συμβαίνει να απαρτίζεται στη λογοτεχνία, και ιδιαίτερος στην περίπτωση που μας ενδιαφέρει, ένα αφηγηματικό *κείμενο*. Όπως όμως θα δούμε, η ανάλυση του αφηγηματικού λόγου έτσι όπως τον εννοώ συνεπάγεται σταθερά τη μελέτη των σχέσεων, αφενός ανάμεσα σ' αυτό το λόγο και στα γεγονότα που εκθέτει (αφήγηση με την έννοια 2 [αφηγημένη ιστο-

ρία]) και αφετέρου ανάμεσα στον ίδιο αυτό λόγο και στην πράξη που τον παράγει, πραγματικά (Όμηρος) ή πλασματικά (Οδυσσεύς): αφήγηση με την έννοια 3 [πράξη του αφηγείσθαι]. Εμείς πρέπει λοιπόν, από τώρα κιόλας, για να αποφύγουμε κάθε γλωσσική σύγχυση και δυσχέρεια, να προσδιορίσουμε με συγκεκριμένους όρους την καθεμιά από τις τρεις αυτές όψεις της αφηγηματικής πραγματικότητας. Προτείνω, χωρίς να επιμείνω γύρω από τους προφανείς άλλωστε λόγους της επιλογής των όρων, να ονομάσουμε *ιστορία* (*histoire*) το αφηγηματικό σημαίνόμενο ή περιεχόμενο (ακόμη κι αν αυτό το περιεχόμενο εμφανίζεται να είναι, εν προκειμένω, μικρής δραματικής έντασης ή συμβαντολογικής υψής), *αφήγημα* (*récit*) το σημαίνον, το εκφώνημα, το λόγο ή το αφηγηματικό κείμενο αυτό καθαυτό και *αφηγηματική πράξη* (*narration*) την ίδια την παραγωγό πράξη του αφηγείσθαι και, κατ' επέκταση, το σύνολο της πραγματικής ή πλασματικής κατάστασης εντός της οποίας τοποθετείται.¹

Το αντικείμενό μας είναι λοιπόν εδώ το *αφήγημα*², με την περιορισμένη έννοια που δίνουμε από τούδε σ' αυτόν τον όρο. Είναι ολοφάνερο, πιστεύω, ότι, από τα τρία επίπεδα που διακρίναμε λίγο πριν, αυτό του αφηγηματικού λόγου είναι το μόνο που προσφέρεται άμεσα στην κειμενική ανάλυση (*analyse textuelle*), που η ίδια είναι το μόνο εργαλείο μελέτης που διαθέτουμε στο πεδίο της λογοτεχνικής αφήγησης και ειδικά της μυθοπλαστικής αφήγησης. Αν θέλαμε να μελετήσουμε τα ίδια, ας πούμε, τα γεγονότα που εξιστορεί ο Michelet στο *Histoire de France* [*Ιστορία της Γαλλίας*], θα μπορούσαμε να προσφύγουμε σε κάθε λογής ντοκουμέντα εξωτερικά προς το έργο και σχετιζόμενα με την ιστορία της Γαλλίας. Αν θέλαμε να μελετήσουμε αυτή καθαυτή τη σύνταξη αυτού του έργου, θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε άλλα αποδεικτικά στοιχεία,

1. Τα *αφήγημα* (*récit*) και *αφηγηματική πράξη* (*narration*) δε χρειάζονται επεξήγηση. Για το *ιστορία*, και παρά την προφανή δυσκολία, θα επικαλεσθώ την κοινή χρήση (λέμε: «διηγούμαι μια ιστορία»), και μια τεχνική χρήση, πιο περιορισμένη βεβαίως, αλλά αρκετά αποδεκτή αφότου ο Tzvetan Todorov πρότεινε τη διάκριση της «αφήγησης ως λόγου» (έννοια 1) από την «αφήγηση ως ιστορία» (έννοια 2). Θα χρησιμοποιώ επίσης με την ίδια έννοια και τον όρο *διήγηση* (*diégèse*), που μας έρχεται από τους θεωρητικούς της κινηματογραφικής αφήγησης.

2. Ο όρος *αφήγημα* είναι η ακριβής απόδοση του γαλλικού *récit*. Χρησιμοποιούμε με ωστόσο εναλλακτικά και το συνώνυμο *αφήγηση*, όπου το απαιτούν τα συμφραζόμενα, για λόγους γλωσσικούς ή αισθητικούς. (Σ.τ.Ε.)

επίσης εξωτερικά προς το κείμενο του Michelet, που αφορούν τη ζωή του και την εργασία του στη διάρκεια των χρόνων που αφιέρωσε στο έργο. Δεν είναι αυτές οι πηγές όποιου ενδιαφέρεται αφενός για τα γεγονότα που εξιστορεί το αφήγημα που συγκροτεί το *Recherche* και αφετέρου για την αφηγηματική πράξη απ' όπου απορρέει το αφήγημα: κανένα εξωτερικό προς το *Recherche* ντοκουμέντο, και ειδικότερα καμιά απ' τις καλές βιογραφίες του Προυστ, αν υπήρχαν τέτοιες¹, δε θα μπορούσε να πληροφορήσει τον ερευνητή ούτε για τα γεγονότα ούτε για την ίδια την πράξη, μια και γεγονότα και πράξεις είναι φανταστικά και φέρνουν στο προσκήνιο όχι τον Προυστ αλλά τον υποτιθέμενο ήρωα και αφηγητή του μυθιστορηματός του. Όχι βεβαίως επειδή για μένα το αφηγηματικό περιεχόμενο του *Recherche* δεν έχει καμία σχέση με τη ζωή του συγγραφέα του: απλούστατα, η σχέση αυτή δεν είναι τέτοια ώστε να μπορεί να χρησιμοποιηθεί η δεύτερη για μια αυστηρή ανάλυση του πρώτου (ούτε και το αντίστροφο). Όσο για την αφηγηματική πράξη (narration) που παράγει αυτή την αφήγηση (récit), την πράξη του Μαρσέλ² που διηγείται την περασμένη του ζωή, θα πρέπει από τώρα να φροντίσουμε να μην τη συγχέουμε με την πράξη του Προυστ όταν γράφει το *Recherche*: θα επανέλθουμε αργότερα σ' αυτό το θέμα, προς το παρόν αρκούμαστε να θυμίσουμε ότι οι πεντακόσιες είκοσι μία σελίδες του *Du côté de chez Swann*, έκδοση Grasset, που εκδόθηκαν το Νοέμβριο του 1913 και γράφτηκαν από τον Προυστ τα τελευταία χρόνια πριν από τη χρονολογία αυτή, υποτίθεται (με τη σημερινή μορφή του μυθιστορηματός) ότι γράφτηκαν από τον αφηγητή πολύ μετά τον πόλεμο. Η αφήγηση λοιπόν, και μόνον αυτή, μας πληροφορεί εδώ αφενός για τα γεγονότα που αφηγείται και αφετέρου για τη δραστηριότητα που υποτίθεται ότι τα έφερε στο φως: με άλλα λόγια, η γνώση μας για τα πρώτα και για τη δεύτερη

1. Οι κακές βιογραφίες δε συνιστούν εδώ κανένα πρόβλημα, αφού το κύριο μειονέκτημά τους συνίσταται στο ότι αποδίδουν ψυχρά στον Προυστ ό,τι λέει ο Προυστ για τον Μαρσέλ, στο Διέ ό,τι λέει για το Κομπραί, στο Κομπόρ ό,τι λέει για το Μπαλμπέκ κ.ο.κ.: μέθοδος αμφισβητήσιμη στην ουσία της αλλά ακίνδυνη για μας: εκτός από τα ονόματα, παραμένει εντός του *Recherche*.

2. Διατηρούμε εδώ, για να προσδιορίσουμε ταυτοχρόνως τον ήρωα και τον αφηγητή του *Recherche*, το αμφιλεγόμενο τούτο όνομα. Θα εξηγηθώ πάνω σ' αυτό στο τελευταίο κεφάλαιο.

μπορεί να είναι μόνο έμμεση, αναπόφευκτα με τη διαμεσολάβηση του λόγου της αφήγησης, καθώς τα μεν πρώτα είναι το ίδιο το αντικείμενο αυτού του λόγου, η δε δεύτερη αφήνει σ' αυτά ίχνη, σημάδια ή ενδείξεις που μπορούν να εντοπισθούν και να ερμηνευθούν, όπως η παρουσία μιας προσωπικής αντωνυμίας σε πρώτο πρόσωπο, που δηλώνει την ταυτότητα του προσώπου και του αφηγητή, ή η παρουσία ενός ρήματος στον παρατατικό, που δηλώνει το προγενέστερο της αφηγημένης ιστορίας σε σχέση με την αφηγηματική πράξη, χωρίς μέριμνα για αμεσότερες και πιο ρητές ενδείξεις.

Ιστορία (histoire) και πράξη του αφηγείσθαι (narration) δεν υπάρχουν δηλαδή για μας παρά μόνο μέσω του αφηγήματος (récit). Με ανάλογο τρόπο όμως, το αφήγημα, ο αφηγηματικός λόγος, δεν μπορεί να είναι αυτό που είναι παρά στο βαθμό που αφηγείται μια ιστορία, ελλείψει της οποίας δε θα ήταν αφηγηματικός (όπως, ας πούμε, η *Ηθική* του Σπινόζα), και στο βαθμό που εκφέρεται από κάποιον, ελλείψει του οποίου (όπως λόγου χάρι μια συλλογή αρχαιολογικών ντοκουμέντων) δε θα ήταν λόγος. Ως αφηγηματικός, ζει από τη σχέση του με την ιστορία που αφηγείται· ως λόγος, ζει από τη σχέση του με την αφηγηματική πράξη που τον αρθρώνει.

Για μας λοιπόν, η ανάλυση του αφηγηματικού λόγου θα είναι ουσιαστικά η μελέτη των σχέσεων μεταξύ αφηγήματος και ιστορίας, μεταξύ αφηγήματος και αφηγηματικής πράξης, και (στο μέτρο που εγγράφονται στο λόγο της αφήγησης) μεταξύ ιστορίας και αφηγηματικής πράξης. Αυτή η θέση με οδηγεί στο να προτείνω έναν καινούριο επιμερισμό του πεδίου μελέτης. Θα θέσω ως αφηγηρία τη διαίρεση που είχε προτείνει το 1966 ο Tzvetan Todorov¹. Αυτή η διαίρεση κατέτασσε τα ζητήματα της αφήγησης σε τρεις κατηγορίες: στην κατηγορία του χρόνου (temps), «όπου εκφράζεται η σχέση ανάμεσα στο χρόνο της ιστορίας και στο χρόνο της αφήγησης»· στην κατηγορία της οπτικής (aspect), «ή της προοπτικής υπό την οποία γίνεται αντιληπτή η ιστορία από τον αφηγητή»· και σε αυτή του τρόπου/έγκλισης (mode), δηλαδή «του τύπου λόγου που χρησιμοποιεί ο αφηγητής». Υιοθετώ χωρίς καμιά προσθήκη την πρώτη κατηγορία με τον ορισμό που παρέθεσα και που ο Todorov τον διασαφηνίζει με παρατηρήσεις γύρω από τις «χρονικές παρα-

1. «Les catégories du récit littéraire», *Communications* 8 (1966).

μορφώσεις», τις ασυνέπειες δηλαδή στη χρονολογική σειρά των γεγονότων και στις σχέσεις ακολουθίας, εναλλαγής ή «αλληλουχίας» ανάμεσα στις διαφορετικές γραμμές δράσης που συγκροτούν την ιστορία· σ' αυτά όμως πρόσθετε παρατηρήσεις γύρω από το «χρόνο της αφηγηματικής εκφώνησης» και εκείνον της «αφηγηματικής πρόσληψης» (που τους εξομοίωνε με τους χρόνους της γραφής και της ανάγνωσης), οι οποίοι νομίζω ότι υπερβαίνουν τα όρια του ίδιου του δικού του ορισμού, και που εγώ θα τους κρατούσα για μία άλλη τάξη προβλημάτων που καταφανώς συνδέονται με τις σχέσεις αφηγήματος και αφηγηματικής πράξης. Η κατηγορία της οπτικής¹ θα κάλυπτε έτσι κατ' ουσίαν τα ζητήματα της «οπτικής γωνίας» της αφηγηματικής πράξης και η κατηγορία του τρόπου² θα συγκέντρωνε τα προβλήματα της «απόστασης», που η αμερικανική κριτική της παραδοσιακής γραμμής του James πραγματεύεται εν γένει με όρους αντίθεσης ανάμεσα στο showing («αναπαράσταση» στο λεξιλόγιο του Todorov) και telling («αφηγηματική πράξη»), όρους μέσα από τους οποίους επανεμφανίζονται οι πλατωνικές κατηγορίες της μιμήσεως* και της διηγήσεως*, οι διάφοροι τύποι αναπαράστασης του λόγου των προσώπων, οι μορφές ρητής ή σιωπηρής παρουσίας του αφηγητή και του αναγνώστη στο αφήγημα. Όπως έκανα λίγο πριν με το «χρόνο της εκφώνησης», θεωρώ αναγκαίο να διαχωρίσω αυτή την τελευταία σειρά προβλημάτων, εφόσον αυτή θέτει υπό αμφισβήτηση την αφηγηματική πράξη και τους πρωταγωνιστές της. Πρέπει, αντιθέτως, να συγκεντρώσουμε σε μία και μόνη μεγάλη κατηγορία, στην κατηγορία των τροπικοτήτων αναπαράστασης ή βαθμών μιμήσεως*, ό,τι απέμεινε απ' αυτό που ο Todorov κατένειμε μεταξύ οπτικής και τρόπου. Αυτή λοιπόν η ανακατανομή καταλήγει σε μια διάκριση αρκετά διαφορετική απ' αυτήν από την οποία εμπνέεται και που τώρα θα τη διατυπώσω αυτούσια, προσφεύγοντας για την επιλογή των όρων σε ένα είδος γλωσσικής μεταφοράς που θα παρακαλούσα να μην εκληφθεί με τρόπο υπερβολικά κυριολεκτικό.

Αφού κάθε αφήγημα — έστω και τόσο εκτεταμένο και τόσο πε-

1. Που ξαναβαφτίζεται «όραση» («vision») στο *Littérature et Signification* (1967) και στο *Qu'est-ce que le structuralisme?* (1968).

2. Που ξαναβαφτίζεται «ύφος» το 1967 και το 1968.

ρίπλοκο όσο το *Recherche*¹ — είναι ένα γλωσσικό προϊόν που διαλαμβάνει τη σχέση ενός ή περισσότερων γεγονότων, είναι ίσως θεμιτό να το δούμε ως το ανάπτυγμα, όσο τερατώδες θέλετε, ενός ρηματικού τύπου, με τη γραμματική έννοια του όρου: την επέκταση ενός ρήματος. Τα *Βαδίζω*, *Ήρθε ο Πέτρος* είναι για μένα ελαχιστοποιημένοι τύποι αφήγησης, και αντιστρόφως η *Οδύσσεια* ή το *Recherche* δεν αποτελούν κατά κάποιο τρόπο παρά μόνο τη διεύρυνση (με τη ρητορική έννοια) εκφωνημάτων όπως *Ο Οδυσσεύς γυρίζει στην Ιθάκη* ή *Ο Μαρσέλ γίνεται συγγραφέας*. Αυτό ίσως μας επιτρέπει να οργανώσουμε ή τουλάχιστον να διατυπώσουμε τα προβλήματα ανάλυσης του αφηγηματικού λόγου σύμφωνα με κατηγορίες δανεισμένες από τη γραμματική του ρήματος, που θα περιορισθούν εδώ σε τρεις θεμελιώδεις τάξεις προσδιορισμών: αυτές που συνδέονται με τις χρονικές σχέσεις αφηγήματος και διήγησης (*diegèse*) και που θα τις εντάξουμε στην κατηγορία του χρόνου (*temps*)· αυτές που συνδέονται με τις τροπικότητες (μορφές και βαθμίδες) της αφηγηματικής «αναπαράστασης», και άρα με τους τρόπους/εγκλίσεις (*modes*²) της αφήγησης· και, τέλος, αυτές που συνδέονται με τον τρόπο με τον οποίο εμπλέκεται στην αφήγηση η ίδια η αφηγηματική πράξη (η πράξη του αφηγείσθαι) με την έννοια που την έχουμε ορίσει, δηλαδή η αφηγηματική κατάσταση ή η αφηγηματική βαθμίδα³, και μαζί της οι δυο πρωταγωνιστές της: ο αφηγητής και ο αποδέκτης του, υπαρκτός ή δυνητικός· θα μπαίναμε στον πειρασμό να ταξινομήσουμε την τρίτη τούτη κατηγορία υπό τον τίτλο του «προσώπου», αλλά, για λόγους που θα φανούν καθα-

1. Πρέπει να διευκρινίσουμε άραγε ότι, εξετάζοντας εδώ αυτό το έργο ως αφήγηση, δεν προτιθέμεθα σε καμία περίπτωση να το περιορίσουμε σ' αυτή την οπτική; Μια οπτική που συχνά την αγνοεί η κριτική, αλλά που ο ίδιος ο Proust δεν τη χάνει απ' τα μάτια του. Μιλά έτσι για την «αόρατη αποστολή που η ιστορία της είναι αυτό το έργο» (Pléiade, II, σελ. 397, εγώ υπογραμμίζω).

2. Λαμβάνουμε εδώ τον όρο με μια έννοια πολύ κοντινή στη γλωσσολογική του σημασία, αν αναφερθούμε, για παράδειγμα, στον ορισμό του Littré: «Όνομα που δίνεται στους διάφορους τύπους του ρήματος που χρησιμοποιούνται για να βεβαιωθεί σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό το ζήτημα περί του οποίου πρόκειται και για να εκφραστούν... οι διάφορες οπτικές γωνίες από τις οποίες εξετάζουμε την ύπαρξη ή τη δράση».

3. Με την έννοια που ο Benveniste μιλά για «βαθμίδα λόγου» (*Problèmes de linguistique générale*, 5ο μέρος).

ρά πιο κάτω, μου φαίνεται προτιμότερο να υιοθετήσουμε έναν όρο με κάπως λιγότερο (πολύ λιγότερο, αλίμονο) έντονες ψυχολογικές συνδηλώσεις (connotations), στον οποίο θα δώσουμε αισθητά ευρύτερο εννοιολογικό χαρακτήρα, που το «πρόσωπο» (personne) (γίνεται αναφορά στην παραδοσιακή αντίθεση ανάμεσα στην «πρωτοπρόσωπη» και «τριτοπρόσωπη» αφήγηση) θα αποτελεί μόνο μια πτυχή της μεταξύ άλλων. Αυτός ο όρος είναι ο όρος *φωνή* (voix), που ο Vendryès, λόγου χάρι¹, τον όριζε ως εξής στη γραμματική του σημασία: «Όψη της ρηματικής πράξης στις σχέσεις της με το υποκείμενο...». Εννοείται ότι το υποκείμενο περί του οποίου πρόκειται εδώ είναι εκείνο του εκφωνήματος, ενώ για μας η *φωνή* θα προσδιορίζει μια σχέση με το υποκείμενο (και γενικότερα με τη βαθμίδα) της εκφώνησης: και πάλι εδώ πρόκειται για δανεισμένους όρους, που δε διεκδικούν τη θεμελίωσή τους σε ακριβείς ομολογίες².

Όπως βλέπουμε, οι τρεις κατηγορίες που προτείνονται εδώ, οι οποίες προσδιορίζουν πεδία μελέτης και καθορίζουν τη διάταξη των κεφαλαίων που ακολουθούν³, δεν καλύπτουν αλλά επιμερίζουν με περίπλοκο τρόπο τις τρεις κατηγορίες που ορίσαμε παραπάνω και που προσδιόριζαν τα επίπεδα που ορίζουν το αφήγημα: ο *χρόνος* και η *έγκλιση* λειτουργούν και οι δύο στο επίπεδο των σχέσεων μεταξύ *ιστορίας* και *αφηγήματος*, ενώ η *φωνή* προσδιορίζει ταυτοχρόνως τις σχέσεις μεταξύ *αφηγηματικής πράξης* και *αφηγήματος*, μεταξύ *αφηγηματικής πράξης* και *ιστορίας*. Δεν πρέπει όμως να υποστασιοποιήσουμε αυτούς τους όρους και να μετατρέψουμε σε οντότητα ό,τι δεν είναι κάθε φορά παρά τάξη (ordre) σχέσεων.

1. Παραπ. στο *Petit Robert*, βλ. λ. Voix.

2. Άλλη ερμηνεία, καθαρά προύστεια, της χρήσης αυτού του όρου, αποτελεί η ύπαρξη του πολύτιμου βιβλίου του Marcel Muller με τίτλο *Les voix narratives dans «À la recherche du temps perdu»* (Droz, 1965).

3. Τα τρία πρώτα (*Τάξη*, *Διάρκεια*, *Συχνότητα*) πραγματεύονται το χρόνο, το τέταρτο την *έγκλιση*, το πέμπτο και τελευταίο τη *φωνή*.

1

ΤΑΞΗ

Χρόνος της αφήγησης:

«Η αφήγηση είναι μια ακολουθία δύο φορές χρονική...: υπάρχει ο χρόνος της αφηγημένης ιστορίας και ο χρόνος της αφήγησης (χρόνος του σημαινόμενου και χρόνος του σημαινόντος). Αυτή η δυαδικότητα δεν κάνει μόνο δυνατές όλες τις χρονικές αναντιστοιχίες, των οποίων η ανίχνευση αποτελεί μια κοινοτοπία στις αφηγήσεις (τρία χρόνια ζωής του ήρωα που συνοψίζονται σε δυο φράσεις ενός μυθιστορήματος ή σε μερικά πλάνα ενός κινηματογραφικού "θαμιστικού" μοντάζ κτλ.)· με πιο ουσιαστικό τρόπο μάς καλεί να διαπιστώσουμε ότι η μία από τις λειτουργίες της αφήγησης είναι να ρευστοποιεί ένα χρόνο μέσα σ' έναν άλλον»¹.

Η χρονική δυαδικότητα, που τόσο ζωντανά τονίζεται εδώ και που οι Γερμανοί θεωρητικοί προσδιορίζουν με την αντίθεση ανάμεσα στον erzählte Zeit (αφηγημένο χρόνο) και στον Erzählzeit (χρόνο της αφήγησης)², αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα όχι μόνο της κινηματογραφικής αλλά και της προφορικής αφήγησης, σε όλα τα επίπεδα της αισθητικής της επεξεργασίας, συμπεριλαμβανόμενου και του απόλυτα «λογοτεχνικού» επιπέδου της επικής απαγγελίας ή της δραματικής αφήγησης (αφήγηση του Θηραμένη...). Ταιριάζει ίσως λιγότερο σε άλλες μορφές αφηγηματικής έκφρασης, όπως το «φωτορομάντσο» ή τα κόμικς (ή η ζωγραφική, όπως η πρεντέλα του

1. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Παρίσι, 1968, σελ. 27.

2. Βλ. Gunther Müller, «Erzählzeit und erzählte Zeit», *Festschrift für Kluckhohn*, 1948, αναδ. στο *Morphologische Poetik*, Τύμπιγκεν, 1968.

Ουρμπίνο ή η κεντητική, όπως ο «τάπητας» της βασίλισσας Ματθίλδης), που, ενώ αποτελούν ακολουθίες εικόνων και άρα απαιτούν διαδοχική ή διαχρονική ανάγνωση, προσφέρονται επίσης, και προτείνουν μάλιστα ένα είδος σφαιρικής και συγχρονικής ματιάς — ή τουλάχιστον μιας ματιάς που η διαδρομή της να μην εξαντλείται πλέον από τη διαδοχή των εικόνων. Η γραπτή λογοτεχνική αφήγηση, απ' αυτή την άποψη, οριοθετείται με ακόμη μεγαλύτερη δυσκολία. Όπως η προφορική αφήγηση ή η κινηματογραφική αφήγηση, δεν μπορεί να «διεξαχθεί», και άρα να πραγματοποιηθεί, παρά σε ένα χρόνο που προφανώς είναι αυτός της ανάγνωσης, και αν η αλληλουχία των στοιχείων της μπορεί να διασαλευθεί από μια καπριτσιόζικη, επαναληπτική ή επιλεκτική αφήγηση, αυτό δεν μπορεί να φτάσει μέχρι την πλήρη αλεξία: μπορείς να δεις ένα φιλμ ανάποδα, εικόνα εικόνα· δεν μπορείς, χωρίς να πάρει να είναι κείμενο, να διαβάσεις ένα κείμενο ανάποδα, γράμμα γράμμα, ούτε καν λέξη λέξη· ούτε μάλιστα πάντοτε φράση φράση. Το βιβλίο συνδέεται σε μεγαλύτερο βαθμό απ' όσο λένε συχνά σήμερα με την περίφημη *γραμματικότητα* του γλωσσικού σημαίνοντος, την οποία είναι πιο εύκολο να αρνηθείς στη θεωρία παρά να παραμερίσεις στην πράξη. Ωστόσο, εδώ δεν πρόκειται να ταυτίσουμε το περίγραμμα της γραπτής (λογοτεχνικής ή όχι) αφήγησης με αυτό της προφορικής αφήγησης: η χρονικότητά της είναι κατά κάποιον τρόπο δυναμική ή εργαλειωτική· όντας, όπως και κάθε πράγμα, προϊόν του χρόνου, υπάρχει στο χώρο ως χώρος, και ο χρόνος που απαιτείται για να την «εξαντλήσουμε» είναι αυτός που απαιτείται για να τη *διατρέξουμε* ή να τη *διασχίσουμε* σαν να ήταν δρόμος ή κάμπος. Το αφηγηματικό κείμενο, όπως και κάθε άλλο κείμενο, δεν έχει άλλη χρονικότητα απ' αυτήν που του δανείζει, μετωνυμικά, η ίδια του η ανάγνωση.

Αυτή η κατάσταση, όπως θα δούμε πιο κάτω, επηρεάζει πολλές φορές τις δικές μας επιδιώξεις, και συχνά θα πρέπει να διορθώσουμε ή να επιδιώκουμε να διορθώσουμε τις συνέπειες της μετωνυμικής μετατόπισης· καταρχήν όμως πρέπει να την επωμισθούμε, μια και αποτελεί μέρος του αφηγηματικού παιχνιδιού, και άρα να δώσουμε κυριολεκτική διάσταση στην οιονεί πλασματική κατασκευή του Erzählzeit, αυτού του ψευδο-χρόνου που μετρά για αληθινός και που θα τον πραγματευθούμε, με όλη την επιφύλαξη και παραχώρηση που εμπεριέχει αυτό, ως *ψευδο-χρόνο*.

Έχοντας λάβει αυτές τις προφυλάξεις, θα μελετήσουμε τις σχέσεις μεταξύ του χρόνου της ιστορίας και του (ψευδο)χρόνου της αφήγησης σύμφωνα με αυτούς που θεωρώ τους τρεις ουσιώδεις προσδιορισμούς τους: τις σχέσεις ανάμεσα στη χρονολογική *τάξη* (ordre) διαδοχής των γεγονότων στη διήγηση και στην ψευδο-χρονική *τάξη* της διάταξής τους στην αφήγηση, που θα αποτελέσουν το αντικείμενο του πρώτου κεφαλαίου· τις σχέσεις ανάμεσα στη μεταβλητή *διάρκεια* (durée) αυτών των γεγονότων ή διηγητικών τμημάτων και στην ψευδο-διάρκεια (το μήκος του κειμένου δηλαδή) της σχέσης τους μέσα στην αφήγηση: σχέσεις δηλαδή ταχύτητας, που θα αποτελέσουν το αντικείμενο του δεύτερου κεφαλαίου· και, τέλος, *συχνότητα* (fréquence), δηλαδή, για να σταθούμε εδώ και πάλι σε μια κατά προσέγγιση διατύπωση, σχέσεις ανάμεσα στις δυνατότητες επανάληψης της ιστορίας και της αφήγησης: σχέσεις στις οποίες θα αφιερώσουμε το τρίτο κεφάλαιο.

Αναχρονίες

Μελέτη της χρονικής τάξης μιας αφήγησης σημαίνει αντιπαράθεση της σειράς με την οποία διατάσσονται τα γεγονότα ή τα χρονικά τμήματα στον αφηγηματικό λόγο και της σειράς διαδοχής των ιδίων αυτών γεγονότων ή χρονικών τμημάτων στην ιστορία, στο βαθμό που ρητά υποδεικνύεται από την ίδια την αφήγηση ή που μπορούμε να συμπεράνουμε από τον τάδε ή το δείνα έμμεσο δείκτη. Είναι προφανές ότι μια τέτοια ανασύσταση δεν είναι πάντοτε δυνατή και γίνεται περιττή για κάποια οριακά έργα, όπως τα μυθιστορήματα του Robbe-Grillet, όπου η χρονική αναφορά είναι εσκεμμένα διαστρεβλωμένη. Εξίσου προφανές είναι ότι, αντιθέτως, στην κλασική αφήγηση είναι τις πιο πολλές φορές όχι μόνο δυνατή, επειδή ο αφηγηματικός λόγος ποτέ δεν αντιστρέφει την τάξη των γεγονότων χωρίς να το πει, αλλά και αναγκαία, ακριβώς για τον ίδιο λόγο: όταν ένα αφηγηματικό τμήμα αρχίζει με μια ένδειξη της μορφής: «Τρεις μήνες νωρίτερα κτλ.», πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι αυτή η σκηνή αναφέρεται *αργότερα* μέσα στο αφήγημα και παραλλήλως ότι θεωρείται πως έχει συμβεί *νωρίτερα* στη διήγηση (diégèse): και το ένα και το άλλο ή, για να το πούμε καλύτερα, η σχέση (αντίθεσης ή δυσαρμονίας) ανάμεσα στο ένα και στο άλλο, είναι ουσιώδες στο αφηγηματικό κείμενο, και, όταν κα-

ταργούμε αυτή τη σχέση παραμερίζοντας έναν απ' αυτούς τους όρους, αυτό δε σημαίνει ότι στεκόμαστε στο κείμενο, απλούστατα δολοφονούμε το κείμενο.

Ο εντοπισμός και το μέτρο αυτών των αφηγηματικών αναχρονιών (anachronies) (όπως θα ονομάζω εδώ τις διάφορες μορφές δυσαρμονίας ανάμεσα στην τάξη της ιστορίας και σ' αυτήν της αφήγησης) προϋποθέτουν σιωπηρά την ύπαρξη ενός είδους βαθμού μηδέν, που είναι μια κατάσταση τέλεις χρονικής αντιστοιχίας ανάμεσα σε αφήγηση και ιστορία. Αυτή η κατάσταση που αναφέρουμε είναι περισσότερο υποθετική παρά πραγματική. Φαίνεται πως η λαϊκή αφήγηση συνηθίζει να συμμορφώνεται, στις μεγάλες της τουλάχιστον συνθέσεις, με τη χρονολογική τάξη, αντιθέτως όμως η δική μας λογοτεχνική (δυτική) παράδοση εγκαινιάζεται με ένα χαρακτηριστικό στοιχείο αναχρονίας, αφού, από τον όγδοο κιόλας στίχο της *Ιλιάδας*, ο αφηγητής, αφού θυμίζει τη φιλονικία μεταξύ του Αχιλλέα και του Αγαμέμνονα, δεδηλωμένη αφετηρία της αφήγησης του (έξ ου δὴ τὰ πρῶτα), επιστρέφει δέκα μέρες πίσω για να εκθέσει την αιτία σε κάπου εκατόν σαράντα αναδρομικούς στίχους (προσβολή της Χρυσίδας — οργή του Απόλλωνα — λοιμός). Είναι γνωστό ότι αυτή η αρχή in medias res, που ακολουθείται από μια διευκρινιστική επιστροφή προς τα πίσω, θα γίνει ένας από τους τυπικούς *τόπους** του επικού είδους, και είναι επίσης γνωστό πόσο το ύφος της μυθιστορηματικής αφήγησης έχει μείνει σ' αυτό το σημείο πιστό στο μακρινό του πρόγονο¹, και τούτο μέχρι τα βάθη του «ρεαλιστικού» 19ου αιώνα: για να πεισθεί κανείς, αρκεί να θυμηθεί μερικά μπαλζακικά ανοίγματα, όπως αυτό του *César Birotteau* [*Καίσαρα Μπιροτό*] ή του *Duchesse de Langeais* [*Η Δούκισσα του Λανζαί*]. Ο d'Arther βγάζει απ' αυτό μια αρχή προς χρήση του Lucien de Rubempré², και ο ίδιος ο Balzac θα καταλογίσει στον

1. Μάρτυρας διά του αντιθέτου η παρακάτω εκτίμηση του Huot επί των *Βαβυλωνιακών* του Ιάμβλικου: «Η διάταξη του σχήματός του στερείται τέχνης. Ακολούθησε χονδρικά τη χρονική σειρά, και δεν έριξε απ' την αρχή τον αναγνώστη στην καρδιά του θέματος, ακολουθώντας το παράδειγμα του Ομήρου» (*Traité de l'origine des romans*, 1670, σελ. 157).

2. «Μπείτε καταρχήν στη δράση. Αρπάξτε το θέμα σας τότε απ' τη μέση, τότε απ' την ουρά: τέλος, δώστε ποικιλία στα πλάνα σας, για να μην είστε ποτέ ο ίδιος» (*Illusions perdues*, εκδ. Garnier, σελ. 230).

Stendhal το ότι δεν άρχισε το *La Chartreuse de Parme* [*Το μοναστήρι της Πάρμας*] με το επεισόδιο του Βατερλό, συναιρώντας «όλα όσα προηγούνται σε κάποια αφήγηση του Φαμπρίς ή για τον Φαμπρίς, ενώ κείται στο χωριό της Φλάνδρας όπου τραυματίστηκε»¹. Δε θα γελοιοποιηθούμε λοιπόν εμφανίζοντας την αναχρονία ως κάτι σπάνιο ή ως μοντέρνα επινόηση: είναι αντιθέτως ένα από τα παραδοσιακά εκφραστικά μέσα της λογοτεχνικής αφήγησης.

Εξάλλου, αν κοιτάξουμε πιο προσεκτικά τους πρώτους στίχους της *Ιλιάδας* που αναφέραμε λίγο πριν, βλέπουμε ότι η χρονική τους κίνηση είναι πιο περίπλοκη απ' όσο είπα:

Μήνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε, πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἀϊδὶ προΐαψεν ἥρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεύχε κύνεσσιν οἰωνοῖσι τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή, ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς. Τίς τάρ σφωε θεῶν ἑριδι ξυνέηκε μάχεσθαι; Λητούς καὶ Διὸς υἱός· ὃ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεὶς νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὄρεε κακὴν, ὀλέκοντο δὲ λαοί, οὐνεκα τὸν Χρῦσιν ἠτίμασεν ἄρητῆρα Ἀτρεΐδης.²

(Τη μάνητα, θεά, τραγούδα μας του ξακουστού Αχιλλέα, ανάθεμά τη, πίκρες που 'δωκε στους Αχαιούς περισσιες και πλήθος αντρεωμένες έστειλε ψυχές στον Αδη κάτω παλικάριών, στους σκύλους ρίχνοντας να φάνε τα κορμιά τους και στα όρνια ολούθε — έτσι το θέλησε να γίνει τότε ο Δίας απ' τη στιγμή που πρωτοπιάστηκαν και χώρισαν οι δυο τους, του Ατρέα ο γιος ο στρατοκράτορας κι ο μέγας Αχιλλέας. Ποιος τάχα απ' τους θεούς τούς έσπρωξε να μπουν σε τέτοια αμάχη; Του Δία και της Λητώς τούς έσπρωξεν ο γιος, που με το ρήγα χολιάζοντας κακιά εξεσηκώσεν αρρώστια και πεθαίναν στρατός πολὺς· τι δε σεβάστηκε ο γιος τ' Ατρέα το Χρῦσι, του θεού το λειτουργό.

μτφρ. Καζαντζάκη-Κακριδῆ)

Το πρώτο λοιπόν αφηγηματικό στοιχείο που προσδιορίζεται από τον Όμηρο είναι η *οργή του Αχιλλέα*: το δεύτερο τα *βάσανα*

1. *Études sur M. Beyle*, Skira, Γενεύη, 1943, σελ. 69.

2. Ομήρου, *Ιλιάδα*, στ. 1-8.

των *Αχαιών*, που είναι η συνέπειά της· το τρίτο όμως είναι η *φιλονικία ανάμεσα στον Αχιλλέα και στον Αγαμέμνονα*, που είναι η άμεση αιτία της οργής και άρα προγενέστερη απ' αυτήν· έπειτα, πηγάζοντας από αιτία σε αιτία: η *αρρώστια*, αιτία της φιλονικίας, και, τέλος, η *προσβολή* στο Χρυσή, αιτία της νόσου. Τα πέντε στοιχεία που συνιστούν αυτή την εναρκτήρια πράξη, που θα τα ονομάσω Α, Β, Γ, Δ και Ε με βάση τη σειρά εμφάνισής τους στην αφήγηση, κατέχουν αντιστοίχως στην ιστορία τις χρονολογικές θέσεις 4, 5, 3, 2 και 1: εξ ου και ο παρακάτω τύπος, που συνθέτει καλώς ή κακώς τις σχέσεις διαδοχής: Α4-Β5-Γ3-Δ2-Ε1. Βρισκόμαστε αρκετά κοντά σε μια παλινδρομική κίνηση με κανονικό ρυθμό.¹

Πρέπει τώρα να εισχωρήσουμε πιο λεπτομερειακά στην ανάλυση των αναχρονιών. Δανειζομαι από το *Jean Santeuil* ένα αρκετά κλασικό παράδειγμα. Η κατάσταση που συναντάμε με ποικίλες μορφές στο *Recherche* είναι αυτή του μέλλοντος που έχει γίνει παρόν και που δε μοιάζει με την εικόνα που υπήρχε γι' αυτό στο παρελθόν. Ο Ζαν, ύστερα από πολλά χρόνια, ξαναβρίσκει το ξενοδοχείο όπου κατοικεί η Μαρί Κοσιωέφ, που την είχε άλλοτε αγαπήσει, και συγκρίνει τις σημερινές του εντυπώσεις με εκείνα που πίστευε άλλοτε ότι θα ένιωθε όταν θα την ξανάβρισκε:

Περνώντας κάποιες φορές μπροστά απ' το ξενοδοχείο, θυμόταν τις βροχερές μέρες που έφερνε ως εκεί την καλή του, σαν προσκύνημα. Τις θυμόταν όμως χωρίς τη μελαγχολία που πίστευε τότε ότι θα γευόταν μια μέρα στην αίσθηση ότι δεν την αγαπά πια. Γιατί εκείνο που πρόβαλλε έτσι εκ των προτέρων αυτή τη μελαγχολία πάνω στη μελλοντική του αδιαφορία ήταν η αγάπη του. Κι αυτή η αγάπη πια δεν υπήρχε.²

Η χρονική ανάλυση ενός τέτοιου κειμένου συνίσταται καταρχήν στην απαρίθμηση των τμημάτων με βάση τις αλλαγές της θέσης τους μέσα στο χρόνο της ιστορίας. Ανευρίσκουμε εδώ, εν συντομία, εννιά τμήματα κατανεμημένα σε δύο χρονικές θέσεις, που θα τις προσδιορίσουμε με το 2 (*τώρα*) και το 1 (*άλλοτε*), εξααιρώ-

ντας τον επαναληπτικό χαρακτήρα τους («κάποιες φορές»): τμήμα Α στη θέση 2 («περνώντας κάποιες φορές μπροστά απ' το ξενοδοχείο, θυμόταν»), Β στη θέση 1 («τις βροχερές μέρες που έφερνε ως εκεί την καλή του, σαν προσκύνημα»), Γ στη 2 («τις θυμόταν όμως χωρίς»), Δ στην 1 («τη μελαγχολία που πίστευε τότε»), Ε στη 2 («ότι θα γευόταν μια μέρα στην αίσθηση ότι δεν την αγαπά πια»), Ζ στην 1 («γιατί εκείνο που πρόβαλλε έτσι εκ των προτέρων αυτή τη μελαγχολία»), Η στη 2 («πάνω στη μελλοντική του αδιαφορία»), Θ στην 1 («ήταν η αγάπη του»), Ι στη 2 («Κι αυτή η αγάπη πια δεν υπήρχε»). Ο τύπος λοιπόν των χρονικών θέσεων είναι εδώ:

Α2-Β1-Γ2-Δ1-Ε2-Ζ1-Η2-Θ1-Ι2,

δηλαδή ένα τέλειο ζιγκ ζαγκ. Παρεμπιπτόντως, θα παρατηρήσουμε ότι η δυσκολία αυτού του κειμένου στην πρώτη ανάγνωση οφείλεται στον τρόπο, φαινομενικά συστηματικό, με τον οποίο ο Προυστ παραμερίζει εδώ τα στοιχειωδέστερα σημεία χρονικής αναφοράς (άλλοτε, τώρα), που ο αναγνώστης θα πρέπει να τα συμπληρώσει νοερά για να βρει άκρη. Η απλή όμως πιστοποίηση των θέσεων δεν εξαντλεί τη χρονική ανάλυση, έστω και περιορισμένη στα ζητήματα τάξης, και δεν επιτρέπει να προσδιορισθούν οι αναχρονίες: πρέπει εκ των προτέρων να προσδιορισθούν οι σχέσεις που συνδέουν τα μέρη μεταξύ τους.

Αν θεωρήσουμε το τμήμα Α ως το αφηγηματικό σημείο εκκίνησης, και άρα σε θέση αυτόνομη, το τμήμα Β προσδιορίζεται προφανώς ως *αναδρομικό*: μια αναδρομή που μπορούμε να τη χαρακτηρίσουμε υποκειμενική, με την έννοια ότι φορέας της είναι το ίδιο το πρόσωπο, του οποίου απλώς τις παροντικές σχέσεις μεταφέρει η αφήγηση («θυμόταν...»): το Β υπόκειται λοιπόν χρονικά στο Α: αυτοκαθορίζεται ως αναδρομικό *εν σχέσει* προς το Α. Το Γ προέρχεται από απλή επιστροφή στην αρχική θέση, χωρίς υποτακτική σύνδεση. Το Δ λειτουργεί εκ νέου αναδρομικά, μια αναδρομή όμως που αναλαμβάνει αυτή τη φορά άμεσα η αφήγηση: ο αφηγητής είναι εκείνος που φαινομενικά σχολιάζει την απουσία μελαγχολίας, ακόμη και αν την έχει παρατηρήσει ο ήρωας. Και μας επαναφέρει στο παρόν, αλλά με πολύ διαφορετικό τρόπο από το Γ, γιατί τούτη τη φορά το παρόν γίνεται αντικείμενο παρατήρησης με αφετηρία το παρελθόν και

1. Κι ακόμη περισσότερο αν λάβουμε υπόψη το πρώτο, μη αφηγηματικό, μέρος, στο ενεστωτικό αφηγηματικό επίπεδο, δηλαδή τη χρονικά υστερότερη δυνατή στιγμή: «Ήλθε, θεά».

2. *Jean Santeuil*, Pléiade, σελ. 674.

«από την οπτική» αυτού του παρελθόντος: δεν πρόκειται για απλή επιστροφή στο παρόν, αλλά για *προαναγγελία* (anticipation) (προφανώς υποκειμενική) του παρόντος στο παρελθόν: το Ε εξαρτάται από το Δ, όπως και το Δ από το Γ, ενώ το Γ είναι αυτόνομο, όπως και το Α. Το Ζ μάς ξαναπηγαίνει στη θέση 1 (στο παρελθόν) μέσα από την προαναγγελία Ε: ξανά απλή επιστροφή, επιστροφή όμως στο 1, δηλαδή σε μια δευτερεύουσα θέση. Το Η είναι ξανά προαναγγελία, αντικειμενική όμως αυτή, γιατί ο αλλοτινός Ζαν δεν είχε προβλέψει πώς ακριβώς θα κατέλγε ο έρωτάς του στο μέλλον, όχι ως αδιαφορία αλλά ως μελαγχολία που δεν είναι πια ερωτευμένος. Το Θ, όπως και το Ζ, είναι απλή επιστροφή στο 1. Το Ι, τέλος, είναι (όπως και το Γ) απλή επιστροφή στο 2, δηλαδή στο σημείο εκκίνησης.

Αυτό το σύντομο λοιπόν απόσπασμα προσφέρει συμπτυκνωμένη μια σημαντική ποικιλία των διάφορων δυνατών χρονικών σχέσεων: υποκειμενικές και αντικειμενικές αναδρομές, υποκειμενικές και αντικειμενικές προαναγγελίες, απλές επιστροφές σε καθεμιά από τις δύο θέσεις. Καθώς η διάκριση υποκειμενικών και αντικειμενικών αναχρονιών δεν είναι χρονικής τάξεως αλλά απορρέει από άλλες κατηγορίες, που θα τις ξαναβρούμε στο κεφάλαιο για την έγκλιση, προς το παρόν θα την αφήσουμε κατά μέρος: από την άλλη πλευρά, για να αποφύγουμε τις ψυχολογικές συνδηλώσεις που συνδέονται με τη χρήση όρων όπως «προαναγγελία» (anticipation) ή «αναδρομή» (retrospection) — που παραπέμπουν αυθορμήτως σε υποκειμενικά φαινόμενα —, θα τους παραμερίσουμε, προς όφελος, τις πιο πολλές φορές, δύο περισσότερο ουδέτερον όρων: προσδιορίζοντας ως *πρόληψη* (prolepse) κάθε αφηγηματικό ελιγμό που συνίσταται στην εκ των προτέρων εξιστόρηση ή αναφορά ενός μεταγενέστερου συμβάντος και ως *ανάληψη* (analepse) κάθε εκ των υστέρων ανάκληση ενός συμβάντος προγενέστερου του σημείου στο οποίο βρισκόμαστε και αφήνοντας το γενικό όρο *αναχρονία* να προσδιορίζει όλες τις μορφές ανακολουθίας ανάμεσα στις δύο χρονικές σειρές, για τις οποίες θα δούμε ότι δεν περιορίζονται εντελώς στην ανάληψη και στην πρόληψη¹.

1. Εισαγάμαστε εδώ στις δυσκολίες (και στην άχαρη υπόθεση) της ορολογίας. *Πρόληψη* και *ανάληψη* παρουσιάζουν το πλεονέκτημα να μπαίνουν λόγω της ρίζας τους σε μια γραμματικο-ρητορική οικογένεια που μερικά άλλα μέλη της θα μας χρησιμεύσουν αργότερα, και από την άλλη πλευρά θα έχουμε να παίξουμε με την αντί-

Η ανάλυση των συντακτικών σχέσεων (παρατακτική και υποτακτική σύνδεση) ανάμεσα στα μέρη μάς επιτρέπει τώρα να αντικαταστήσουμε τον πρώτο μας τύπο, που δεν έδειχνε παρά τις θέσεις, με έναν άλλον, που δηλώνει τις σχέσεις και τις συναρμογές (εγκλισμούς):

A2 [B1] Γ2 [Δ1 (Ε2) Ζ1 (Η2) Θ1] Ι2

Βλέπουμε εδώ καθαρά τη διαφορά υπόστασης ανάμεσα στα μέρη Α, Γ και Ι αφενός, Ε και Η αφετέρου, που όλα κατέχουν την ίδια χρονική θέση, όχι όμως στο ίδιο ιεραρχικό επίπεδο. Βλέπουμε επίσης ότι οι δυναμικές σχέσεις (ανάληψεις και προλήψεις) τοποθετούνται στα ανοίγματα αγκυλών ή παρενθέσεων, τα δε κλεισίματα ανταποκρίνονται σε απλές επιστροφές. Παρατηρούμε, τέλος, ότι το απόσπασμα που μελετούμε εδώ είναι εντελώς κλειστό, καθώς οι αφηγησιακές θέσεις επανενσωματώνονται επιμελώς σε κάθε επίπεδο: θα δούμε ότι δε συμβαίνει πάντοτε αυτό. Εννοείται ότι οι αριθμητικές σχέσεις επιτρέπουν τη διάκριση των αναλήψεων και των προλήψεων, μπορούμε όμως να αναπτύξουμε περαιτέρω τον τύπο, όπως, για παράδειγμα, συμβαίνει παρακάτω:

A2 [B1] Γ2 $\overbrace{[\Delta 1 (E2) \text{ A } Z1 (H2) \Theta 1]}^{\Pi}$ Ι2

Αυτό το απόσπασμα παρουσίαζε το προφανές (διδασκικό) πλεονέκτημα μιας χρονικής δομής συμπτυκνωμένης σε δύο θέσεις: πρόκειται για αρκετά σπάνια περίπτωση, και, πριν εγκαταλείψουμε το μικρο-αφηγηματικό επίπεδο, θα δανειστούμε από το *Sodome et Gomorre*¹ ένα κείμενο πολύ πιο περίπλοκο (ακόμη και αν το πε-

θεση ανάμεσα σ' αυτή τη ρίζα -ληψη, που στα ελληνικά δηλώνει την πράξη του λαμβάνειν ή, αφηγηματικά, του αναλαμβάνειν και προσλαμβάνειν (πρόληψη = παίρνω από πριν, ανάληψη = παίρνω κατόπιν), και τη ρίζα -λειψη (όπως στο έλλειψη ή παράλειψη), που δηλώνει αντιθέτως το αφήνω, το αποσιωπώ. Κανένα πρόθεμα όμως αντίλημένο απ' τα ελληνικά δε μάς επιτρέπει να υπερβούμε την προφανή αντίθεση: προ-/ανά-. Εξ ου και η προσφυγή στην *αναχρονία*, που είναι απόλυτα σαφής, αλλά που βγαίνει απ' το σύστημα και της οποίας η προθεματική διασύνδεση με την ανάληψη είναι δυσάρεστη. Δυσάρεστη αλλά σημαδιακή.

1. II, σελ. 712-713.

ριορίζουμε, όπως θα δούμε, στις συμπαγέστερες χρονικές του θέσεις, αφήνοντας κατά μέρος κάποιες αποχρώσεις), ένα κείμενο που φωτίζει αρκετά τη χρονική πανταχού παρουσία που χαρακτηρίζει την προύστεια αφήγηση. Βρισκόμαστε στην εσπερίδα του πρίγκιπα Ντε Γκερμάντ. Ο Σουάν έχει εξιστορήσει στον Μαρσέλ το πώς προσηλυτίσθηκε ο πρίγκιπας στις απόψεις των οπαδών του Ντρέυφους, στις οποίες, με μια αφελή μεροληψία, βλέπει μια δοκιμασία διανοητικής ευστροφίας. Ιδού πώς διαρθρώνεται η αφήγηση του Μαρσέλ (σημειώνω με ένα γράμμα την αρχή κάθε ξεχωριστού τμήματος):

(Α) Ο Σουάν έβρισκε τώρα χωρίς καμιά διάκριση νοήμονες όσους ήσαν με τη δική του άποψη, τον παλιό του φίλο, τον πρίγκιπα Ντε Γκερμάντ, και το συμμαθητή μου τον Μπλοχ, (Β) που μέχρι τότε τον είχε κρατήσει παράμερα, (Γ) και που τον κάλεσε για πρόγευμα. (Δ) Ο Σουάν προκάλεσε το ζωηρό ενδιαφέρον του Μπλοχ λέγοντάς του ότι ο πρίγκιπας Ντε Γκερμάντ ήταν υπέρ του Ντρέυφους. «Θα 'πρεπε να του ζητήσουμε να υπογράψει στους καταλόγους μας υπέρ του Πικάρ» με ένα όνομα σαν το δικό του, η εντύπωση που θα προκαλούσε θα ήταν φοβερή». Όμως ο Σουάν, αναμειγνύοντας στη φλογερή ισραηλίτικη πίστη του τη διπλωματική μετριοπάθεια του κοσμικού κυρίου, (Ε) που είχε υπερβολικά ενστερνιστεί τις συνήθειές του (Ζ) ώστε να μπορεί ν' απαλλαγεί τόσο καθυστερημένα απ' αυτές, δε θέλησε να επιτρέψει στον Μπλοχ να στείλει στον πρίγκιπα, έστω κάνοντάς το να φανεί σαν αυθόρμητη πράξη, μια διακήρυξη προς υπογραφή. «Δεν μπορεί να το κάνει αυτό, δεν μπορούμε να ζητάμε το αδύνατο» έλεγε και ξανάλεγε ο Σουάν. «Είναι ένας θαυμάσιος άνθρωπος που έκανε χιλιάδες λεύγες για να 'ρθει ως εμάς. Μπορεί να μας φανεί πολύ χρήσιμος. Αν υπέγραφε το κείμενό μας, απλώς θα εξετίθετο στους δικούς του, θα τον τιμωρούσαν εξαιτίας μας, ίσως να μετάνιωνε για τις εκμυστηρεύσεις του και να μη μας έκανε πια άλλες». Επιπλέον, ο Σουάν αρνήθηκε και το δικό του όνομα. Το έβρισκε πολύ εβραϊκό και θα έκανε κακή εντύπωση. Κι έπειτα, παρ' όλο που αποδεχόταν τα πάντα σχετικά με την αναθεώρηση, δεν ήθελε να ανακατευτεί με κανένα τρόπο στην αντιμιλιταριστική εκστρατεία. Φορούσε, (Η) πράγμα που ποτέ δεν το είχε κάνει ως τότε, το παράσημο (Θ) που είχε πάρει όπως όλοι οι επίστρατοι το '70, (Ι) και πρόσθεσε στη διαθήκη του ένα κωδίκελο όπου ζητούσε, (Κ) αντίθετα με την προγενέστερη επιθυμία του, (Λ) να του αποδοθούν στρατιωτικές τιμές στο βαθμό του του υπόχτη της Λεγεώνας της Τιμής. Πράγ-

μα που έκανε να μαζευτεί γύρω από την εκκλησία του Κομπραί μια ολόκληρη ίλη από (Μ) κείνους τους ιππείς των οποίων άλλοτε η Φρανσουάζ έλλαιγε τη μοίρα όταν σκεφτόταν (Ν) την προοπτική ενός πολέμου. (Ξ) Κοντολογίς, ο Σουάν αρνήθηκε να υπογράψει το κείμενο του Μπλοχ, έτσι που, παρ' όλο το γεγονός ότι στα μάτια πολλών περνούσε για λυσσαλέος οπαδός του Ντρέυφους, ο φίλος μου τον βρήκε χλιαρό, μολυσμένο απ' τον εθνικισμό και σοβινιστή. (Ο) Ο Σουάν με άφησε χωρίς να μου σφίξει το χέρι, για να μην υποχρεωθεί σε αποχαιρετισμούς κτλ.

Διακρίνουμε εδώ (πάλι χοντρικά και μόνο «δείγματος χάριν») δεκαπέντε αφηγηματικά τμήματα, που κατανέμονται σε εννιά χρονικές θέσεις. Αυτές οι θέσεις είναι οι ακόλουθες, κατά χρονολογική τάξη: πρώτη ο πόλεμος του '70· δεύτερη τα παιδικά χρόνια του Μαρσέλ στο Κομπραί· τρίτη πριν από την εσπερίδα Γκερμάντ· τέταρτη η εσπερίδα Γκερμάντ, που μπορούμε να την τοποθετήσουμε στο 1898· πέμπτη η πρόσκληση του Μπλοχ (αναγκαστικά μεταγενέστερη της εσπερίδας, απ' όπου ο Μπλοχ απουσιάζει)· έκτη το πρόγευμα Σουάν-Μπλοχ· έβδομη η σύνταξη του κωδίκελου· όγδοη η κηδεία του Σουάν· ένατη ο πόλεμος που «σκεφτόταν την προοπτική του» η Φρανσουάζ και που, αυστηρά μιλώντας, δεν κατέχει καμιά χρονικά προσδιορισμένη θέση, αφού είναι καθαρά υποθετικός, αλλά μπορούμε να τον ταυτίσουμε, για να τον τοποθετήσουμε χρονικά και να απλοποιήσουμε τα πράγματα, με τον πόλεμο του '14-'18. Η διάταξη των θέσεων θα είναι λοιπόν η εξής:

A4-B3-G5-Δ6-E3-Z6-H3-Θ1-I7-K3-Λ8-M2-N9-Ξ6-Ο4

Αν συγκρίνουμε τη χρονική δομή αυτού του αποσπάσματος με εκείνη του προηγούμενου, παρατηρούμε, εκτός από το μεγαλύτερο αριθμό χρονικών θέσεων, και μία πολύ περιπλοκότερη ιεραρχία εγκιβωτισμών, αφού, λόγου χάρη, το Ν εξαρτάται από το Μ, που εξαρτάται από το Λ, που εξαρτάται από το Κ, που εξαρτάται από τη μεγάλη πρόληψη Δ-Ξ. Αφετέρου, κάποιες αναχρονίες, όπως το Β και το Γ, αντιπαρατίθενται χωρίς σαφή επιστροφή στη βασική θέση: βρίσκονται λοιπόν στο ίδιο επίπεδο υπόταξης και απλώς συνδέονται παρατακτικά μεταξύ τους. Τέλος, το πέρασμα από το Γ5 στο Δ6 δεν αποτελεί γνήσια πρόληψη, αφού δε θα επιστρέψουμε

ποτέ στη θέση 5: συνιστά λοιπόν μια απλή έλλειψη του χρόνου που έχει κυλήσει ανάμεσα στο 5 (η πρόσκληση) και στο 6 (το πρόγευμα): η έλλειψη, ή άλλα προς τα μπρος δίχως επιστροφή, προφανώς δεν είναι αναχρονία αλλά απλή επιτάχυνση της αφήγησης, που θα μελετήσουμε στο κεφάλαιο της διάρκειας: σχετίζεται βεβαίως με το χρόνο, όχι όμως υπό τη μορφή της τάξης, που μόνη αυτή ενδιαφέρει εδώ: δε θα σημειώσουμε λοιπόν αυτό το κομμάτι από το Γ στο Δ με αγκυλή αλλά με απλή παύλα, που θα δείχνει εδώ την απλή διαδοχή. Ιδού λοιπόν ο πλήρης τύπος:

A4 [B3] [Γ5-Δ6 (E3) Z6 (H3) (Θ1) (I7<K3><Λ8 (M2<N9>)>]Ξ6] O4

Θα αφήσουμε τώρα το μικρο-αφηγηματικό επίπεδο για να δούμε τη χρονική δομή του *Recherche* στις μεγάλες αρθρώσεις του. Εννοείται ότι μία ανάλυση σ' αυτό το επίπεδο δεν μπορεί να συμπληρώσει και τις λεπτομέρειες, που ανάγονται σε μια άλλη κλίμακα και, συνεπώς, απορρέει από μια χονδροειδή απλούστευση: περνάμε εδώ από τη μικρο-δομή στη μακρο-δομή.

Το πρώτο χρονικό τμήμα του *Recherche*, στο οποίο αφιερώονται οι έξι πρώτες σελίδες του βιβλίου, κάνει αναφορά σε μια στιγμή που αδυνατούμε να τη χρονολογήσουμε με ακρίβεια αλλά που τοποθετείται σε ένα όψιμο στάδιο της ζωής του ήρωα¹, στην εποχή όπου, πέφτοντας νωρίς να κοιμηθεί και υποφέροντας από αϋπνίες, περνούσε μεγάλο μέρος από τις νύχτες του ανακλίνοντας το παρελθόν του. Αυτός λοιπόν ο πρώτος χρόνος στην αφηγηματική τάξη απέχει πολύ από το να είναι ο πρώτος στη διηγητική τάξη. Προτρέχοντας στη συνέχεια της ανάλυσης, ας του δώσουμε από τώρα τη θέση 5 στην ιστορία. Άρα: A5.

Το δεύτερο τμήμα (*Recherche*, σελ. 9 έως 43) είναι η αφήγηση που εκφωνείται από τον αφηγητή, πρόδηλα όμως εμπνευσμένη από τις αναμνήσεις του ήρωα, που υποφέρει από αϋπνίες (και που παί-

ζει εδώ το ρόλο αυτού που ο Marcel Muller¹ ονομάζει *ενδιάμεσο υποκείμενο*), από ένα σαφώς προσδιορισμένο αλλά σημαντικότερο επεισόδιο των παιδικών του χρόνων στο Κομπραί: η περίφημη σκηνή αυτού που ονομάζει «το δράμα του ύπνου (του)», στη διάρκεια της οποίας η μητέρα του, που η επίσκεψη του Σουάν την εμπόδιζε να του δώσει το τελετουργικό βραδινό φιλί, θα καταλήξει – πρώτη αποφασιστική «υποχώρηση» – να υποκύψει στις παρακλήσεις του και να περάσει τη νύχτα κοντά του: B2.

Το τρίτο τμήμα (σελ. 43-44) μας ξαναπηγαίνει εν συντομία στη θέση 5, των αϋπνιών: Γ5. Το τέταρτο τοποθετείται πιθανότατα κάπου μέσα σ' αυτή την περίοδο, αφού δηλώνει μια τροποποίηση στο περιεχόμενο των αϋπνιών²: είναι το επεισόδιο με τη μαντλέν (σελ. 44 έως 48), στη διάρκεια του οποίου ο ήρωας ανασυγκροτεί μια ολόκληρη πλευρά των παιδικών του χρόνων («από το Κομπραί, καθετί που δεν ήταν το θέατρο και το δράμα του ύπνου μου»), που μέχρι τότε είχε μείνει καταχωνιασμένη (και διατηρημένη) σε μια φαινομενική λήθη: Δ5'. Το διαδέχεται έτσι ένα πέμπτο τμήμα, δεύτερη επιστροφή στο Κομπραί, όμως με πολύ μεγαλύτερο χρονικό εύρος από την πρώτη, αφού τούτη τη φορά καλύπτει (όχι χωρίς ελλείψεις) το σύνολο των παιδικών του χρόνων στο Κομπραί. Το *Combray II* (σελ. 48 έως 186) θα είναι λοιπόν για μας το Ε2', σύγχρονο του B2, που το υπερβαίνει όμως σε μεγάλο βαθμό, όπως το Γ5 υπερβαίνει και περιλαμβάνει το Δ5'.

Το έκτο τμήμα (σελ. 186-187) επιστρέφει στη θέση 5 (αϋπνίες): Z5, λοιπόν, που πάλι χρησιμεύει ως εφαλτήριο για μια καινούρια μνημονική ανάληψη, της οποίας η θέση είναι η παλιότερη απ' όλες, αφού είναι προγενέστερη από τη γέννηση του ήρωα: Ένας έρωτας του Σουάν (σελ. 188 έως 382), έβδομο τμήμα: Η1.

Όγδοο τμήμα, συντομότατη επιστροφή (σελ. 383) στη θέση των αϋπνιών, Θ5 δηλαδή, που εισάγει ξανά μια ανάληψη, ανολοκλήρωτη τούτη τη φορά, αλλά που ο ρόλος της ως αναγγελίας είναι προδηλός για τον προσεκτικό αναγνώστη: η αναφορά σε μισή σελίδα (πά-

1. Πράγματι, το ένα από τα δωμάτια είναι της Τανσονβίλ, όπου ο Μαρσέλ κοιμήθηκε μόνο στη διάρκεια της διαμονής που αφηγείται στο τέλος του *La Fugitive* και στην αρχή του *Temps retrouvés*. Η περίοδος των αϋπνιών, αναγκαστικά μεταγενέστερη της διαμονής αυτής, θα μπορούσε να εναρμονισθεί με τη μία και/ή την άλλη των νοσηλείων στο ψυχοθεραπευτήριο που ακολουθούν και που πλαισιώνουν το επεισόδιο «Παρίσι στη διάρκεια του πολέμου» (1916).

1. *Les voix narratives*, πρώτο μέρος, κεφ. II και passim. Στη διάκριση μεταξύ ήρωα και αφηγητή θα επανέλθω στο τελευταίο κεφάλαιο.

2. Μετά τη μαντλέν, το Κομπραί «στο σύνολό του» θα ενσωματωθεί στις αναμνήσεις του πάχοντος από αϋπνίες.

ντοτε σελ. 383) στην κάμαρα του Μαρσέλ στο Μπαλμπέκ: ένατο τμήμα, I4, με το οποίο συνδέεται άμεσα, χωρίς αντιληπτή επιστροφή στην αλληλουχία των αὐπνιών τώρα, η αφήγηση (αναδρομική κι αυτή εν σχέσει προς το σημείο εκκίνησης) των ονειροπολήσεων του ταξιδιού του ήρωα στο Παρίσι, πολλά χρόνια πριν από τη διαμονή του στο Μπαλμπέκ· το δέκατο τμήμα θα είναι λοιπόν το K3: εφηβεία στο Παρίσι, έρωτας με τη Ζιλμπέρτ, συναναστροφή με την κυρία Σουάν, έπειτα, ύστερα από μια έλλειψη, πρώτη διαμονή στο Μπαλμπέκ, γυρισμός στο Παρίσι, είσοδος στον κύκλο Γκερμάντ κτλ.: από κει κι έπειτα, το πράγμα έχει πάρει το δρόμο του και η αφήγηση, στις μεγάλες της αρθρώσεις, γίνεται σχεδόν κανονική και σύμφωνη με τη χρονολογική τάξη — έτσι ώστε μπορούμε να πούμε ότι, στο πεδίο της ανάλυσης όπου τώρα τοποθετούμαστε, το τμήμα K3 καλύπτει όλη τη συνέχεια (και το τέλος) του *Recherche*.

Ο τύπος λοιπόν αυτής της αφετηρίας είναι, σύμφωνα με τις προγενέστερες συμβάσεις μας:

A5 [B2] Γ5 [Δ5' (E2')] Z5 [H1] Θ5 [I4] [K3...]

Έτσι, το *Recherche* εγκαινιάζεται με μια ευρεία κίνηση ενός πηγαϊνέλα, που ξεκινά από μια θέση-κλειδί, στρατηγικά δεσποζουσα, που προφανώς είναι η θέση 5 (αὐπνίες), με την παραλλαγή της 5' (μαντλέν), θέσεις του «ενδιάμεσου υποκειμένου», που πάσχει από αὐπνίες ή που γιατρεύεται μέσω της αθέλητης μνήμης, που όσα θυμάται διέπουν το σύνολο της αφήγησης, πράγμα που δίνει στο σημείο 5-5' το ρόλο ενός είδους αναγκαστικής διαδοχής ή — αν αποτολμήσουμε να το πούμε — ενός αφηγηματικού *dispatching*: για να περάσουμε από το *Combray I* στο *Combray II*, από το *Combray II* στο *Un amour de Swann*, από το *Un amour de Swann* στο Μπαλμπέκ, πρέπει να επιστρέφουμε ακατάπαυστα σ' αυτή τη θέση, κεντρική αν και έκκεντρη (ως μεταγενέστερη), η πίεση της οποίας χαλαρώνει μόνο στο τμήμά από το Μπαλμπέκ στο Παρίσι, αν και αυτό το τελευταίο τμήμα (K3) υπόκειται (καθόσον συναρτάται στο προηγούμενο) στη μνημονική δραστηριότητα του ενδιάμεσου υποκειμένου, και άρα κι αυτό είναι αναληπτικό. Η διαφορά — κεφαλαιώδης βεβαίως — ανάμεσα σ' αυτή την ανάληψη και σε όλες τις προηγούμενες είναι ότι αυτή παραμένει *ανοιχτή* και ότι το εύρος

της συγχέεται με ολόκληρο σχεδόν το *Recherche*: πράγμα που, μεταξύ άλλων, σημαίνει ότι θα συναντήσει και θα ξεπεράσει, χωρίς να το πει και σαν να μην το βλέπει, το μνημονικό σημείο εκπομπής της, που φαινομενικά έχει καταβυθισθεί μέσα σε μία από τις ελλείψεις της. Θα επανέλθουμε υστερότερα σ' αυτήν την ιδιοτυπία. Προς το παρόν, ας συγκρατήσουμε μόνο αυτή την ελικοειδή κίνηση, αυτό το αρχικό και οιονεί τελετουργικό ή και εξευμενιστικό τραύλισμα: 5-2-5-5'-2'-5-1-5-4-3..., που το ίδιο εμπεριέχεται ήδη, όπως όλα τα υπόλοιπα, στο εμβρυϊκό κύτταρο των έξι πρώτων σελίδων, που μας περιφέρουν από κάμαρα σε κάμαρα και από ηλικία σε ηλικία, από το Παρίσι στο Κομπραί, από το Ντονσιέρ στο Μπαλμπέκ, από τη Βενετία στην Τανσονβίλ. Ένα ποδοβολητό, όχι επιτόπιο άλλωστε, παρά τις ασταμάτητες επιστροφές του, αφού, χάρι σ' αυτό, το ακριβόλογο *Combray I* το διαδέχεται ένα *Combray II* ευρύτερο, ένα *Un amour de Swann* παλαιότερο αλλά με αμετάκλητη πια κίνηση, ένα *Nom de pays: le Nom*, τέλος, μετά από το οποίο η αφήγηση διασφαλίζει οριστικά την πορεία της και βρίσκει το δρόμο της.

Αυτά τα ανοίγματα με την περίπλοκη δομή, που είναι σαν να μιμούνται, για να την εξορκίσουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, την αναπόφευκτη *δυσκολία της έναρξης*, ανήκουν φαινομενικά στην παλαιότερη και σταθερότερη αφηγηματική παράδοση: σημειώσαμε ήδη το παλινδρομικό ξεκίνημα της *Ιλιάδας*, και πρέπει να θυμίσουμε εδώ ότι στη σύμβαση της αρχής *in medias res* προστέθηκε ή προσεπιτέθηκε σε όλη την κλασική εποχή εκείνη των αφηγηματικών εγκιβωτισμών (ο Χ διηγείται ότι ο Ψ διηγείται ότι...), που εξακολουθεί να λειτουργεί, όπως θα ξαναδούμε επανερχόμενοι αργότερα, στο *Jean Santeuil*, και που αφήνει στον αφηγητή το χρόνο να τοποθετήσει τη φωνή του. Εκείνο που συνιστά την ιδιοτυπία του προσοιμίου του *Recherche* είναι προφανώς ο πολλαπλασιασμός των μνημονικών βαθμίδων και, κατά συνέπεια, ο *πολλαπλασιασμός των ενάρξεων (débuts)*, η καθεμιά από τις οποίες (πλην της τελευταίας) μπορεί εκ των υστέρων να φανεί σαν εισαγωγικός πρόλογος. Πρώτη έναρξη (απόλυτη έναρξη): «Για πολύ καιρό πλάγιαζα νωρίς...». Δεύτερη έναρξη (φαινομενική έναρξη της αυτοβιογραφίας), έξι σελίδες πιο κάτω: «Στο Κομπραί, κάθε μέρα, από το απομεσήμερο κι έπειτα...». Τρίτη έναρξη (είσοδος στη σκηνή της αθέλητης μνήμης),

τριάντα τέσσερις σελίδες πιο κάτω, «Έτσι, για πολύ καιρό, όταν ξυπνούσα τη νύχτα, ξαναθυμόμουν το Κομπραί...». Τέταρτη έναρξη, που την ξαναπιάνει μετά τη μαντιλέν, πραγματική έναρξη της αυτοβιογραφίας), πέντε σελίδες πιο κάτω: «Το Κομπραί, από μακριά, σε δέκα λεύγες ολόγυρα». Πέμπτη έναρξη, εκατόν σαράντα σελίδες πιο πέρα: *ab ovo*, έρωτας του Σουάν (εντελώς καινούριο *υπόδειγμα*, αρχέτυπο όλων των προύστειων ερώτων), συνδεδεμένες (και αποκρυπτόμενες) γεννήσεις του Μαρσέλ και της Ζιλμπέρτ («Θα ομολογήσουμε, θα έλεγε εδώ ο Stendhal, ότι, ακολουθώντας το παράδειγμα πολλών σοβαρών συγγραφέων, αρχίσαμε την ιστορία του ήρωά μας ένα χρόνο πριν από τη γέννησή του» — ο Σουάν δεν είναι για τον Μαρσέλ, *mutatis mutandis* και, ελπίζω, επαξίως¹, ό,τι είναι ο υπολογαγός Ρομπέρ για τον Φαμπρίς ντε Ντογκό;). Πέμπτη έναρξη λοιπόν: «Για να συμμετάσχει στο “μικροπυρήνα”, στη “μικροομάδα”, στη “μικροπατριά” των Βερντυρέν...». Έκτη έναρξη, εκατόν ενενήντα πέντε σελίδες πιο κάτω: «Ανάμεσα στα δωμάτια των οποίων ανακαλούσα συχνότερα την εικόνα τις νύχτες που έμενα ξάγρυπνος...», που την ακολουθεί αμέσως μια έβδομη και, άρα, όπως πρέπει, τελευταία έναρξη: «τίποτε όμως δεν έμοιαζε λιγότερο με κείνο το πραγματικό Μπαλμπέκ όσο αυτό που συχνά είχα ονειρευτεί...». Τούτη τη φορά η κίνηση πήρε μπρος: και δε θα σταματήσει πια.

Εμβέλεια, εύρος

Είπα ότι η συνέχεια του *Recherche* υιοθετούσε στις μεγάλες της αρθρώσεις μία διάταξη σύμφωνη με τη χρονολογική τάξη, αυτό όμως δεν απέκλειε την παρουσία μεγάλου αριθμού αναχρονιών στις λεπτομέρειες: αναλήψεων και προλήψεων, αλλά και άλλων, πολυπλοκότερων ή απλούστερων μορφών, ίσως πιο χαρακτηριστικών της προύστειας αφήγησης, όπως και να 'ναι όμως πιο απομακρυσμένων και από την «πραγματική» χρονολόγηση και την κλασική έννοια του αφηγηματικού χρόνου. Πριν καταπιαστούμε με την

1. Όμως ο ρόλος του Σουάν στη σκηνή του ύπνου δεν είναι τυπικά *πατρικός*; Στο κάτω κάτω, αυτός είναι που στερεί το παιδί από την παρουσία της μητέρας. Ο νόμος πατέρας, αντιθέτως, δείχνει εδώ μια αξιοκατάκριτη ανεγκιρότητα, μια ειρωνική και ύποπτη ευμένεια: «Πήγαινε με το μικρό». Τι να συμπεράνουμε γι' αυτό το σύμπλεγμα;

ανάλυση αυτών των αναχρονιών, ας διευκρινίσουμε ότι εδώ δεν πρόκειται παρά για μια χρονική ανάλυση, και μάλιστα περιορισμένη αποκλειστικά στα ζητήματα τάξης, αφαιρώντας προς το παρόν την ταχύτητα και τη συχνότητα, και *a fortiori* τα στοιχεία της έγκλισης και της φωνής που μπορούν να επηρεάσουν τις αναχρονίες, όπως και κάθε άλλο είδος αφηγηματικών συστατικών. Ιδιαίτερω θα παραμερίσουμε εδώ μια κεφαλαιώδη διάκριση, ανάμεσα σε αναχρονίες τις οποίες άμεσα επωμίζεται η αφήγηση και παραμένουν έτσι στο ίδιο αφηγηματικό επίπεδο με αυτό που τις περιβάλλει (για παράδειγμα οι στίχοι 7 ως 12 της *Ιλιάδας* ή το δεύτερο κεφάλαιο του *César Birotteau*) και σε αυτές που εισάγει ένα από τα πρόσωπα της πρώτης αφήγησης και που βρίσκονται επομένως σε ένα δεύτερο αφηγηματικό επίπεδο: παράδειγμα, η 9η και η 12η ραψωδία της *Οδύσσειας* (αφήγηση του Οδυσσέα) ή η αυτοβιογραφία του Ραφαέλ ντε Βαλαντέν στο δεύτερο μέρος του *Peau de chagrin* [*Μαγικό δέρμα*]. Θα το ξανασυναντήσουμε φυσικά αυτό το ζήτημα, που δεν προσιδιάζει στις αναχρονίες παρ' όλο που τις αφορά σε μεγάλο βαθμό, στο κεφάλαιο της αφηγηματικής φωνής.

Μία αναχρονία μπορεί να μεταφέρεται, στο παρελθόν ή στο μέλλον, λιγότερο ή περισσότερο μακριά από την «τρέχουσα» στιγμή. Δηλαδή από τη στιγμή της ιστορίας όπου η αφήγηση διακόπτεται για να της κάνει τόπο: τη χρονική τούτη απόσταση θα την ονομάσουμε *εμβέλεια* (*portée*) της αναχρονίας. Μπορεί επίσης η ίδια να καλύψει μια λιγότερο ή περισσότερο μακριά διάρκεια της ιστορίας: αυτό θα το ονομάσουμε *εύρος* (*amplitude*) της. Έτσι, όταν ο Όμηρος, στη 19η ραψωδία της *Οδύσσειας*, ανακαλεί τις περιστάσεις κατά τις οποίες ο Οδυσσέας, όντας έφηβος, είχε δεχτεί άλλοτε τη λαβωματιά της οποίας την ουλή έχει ακόμη τη στιγμή που η Ευρύκλεια ετοιμάζεται να του πλύνει τα πόδια, αυτή η ανάληψη, που εκτείνεται στους στίχους 394 έως 466, έχει μια εμβέλεια πολλών δεκάδων χρόνων κι ένα εύρος μερικών ημερών. Έτσι λοιπόν οριζόμενες, οι αναχρονίες μοιάζουν να μην είναι παρά ένα ζήτημα μεγέθους, ζήτημα ειδικού μέτρου κάθε φορά, δουλειά χρονομέτρη χωρίς θεωρητικό ενδιαφέρον. Είναι πάντως δυνατόν (και, κατά τη γνώμη μου, ωφέλιμο) να είμαστε διακριτικοί στον τρόπο με τον οποίο αποδίδουμε την εμβέλεια και το εύρος σε σχέση με ορισμένες χαρακτηριστικές στιγμές

της αφήγησης. Αυτή η διάκριση εφαρμόζεται με πολύ παρόμοιο τρόπο στις δύο μεγάλες τάξεις αναχρονιών, αλλά, για τη διευκόλυνση της αφήγησης και για να αποφυγούμε τον κίνδυνο να γίνουμε υπερβολικά αφαιρετικοί, θα κινηθούμε καταρχήν αποκλειστικά στις αναλήψεις, στη συνέχεια δε, θα διευρύνουμε την πραγματέυση.

Αναλήψεις

Κάθε αναχρονία συνιστά σε σχέση με το αφήγημα στο οποίο εντάσσεται — στο οποίο μολιάζεται — μία αφήγηση χρονικά δεύτερη, εξαρτημένη από την πρώτη σ' αυτό το είδος αφηγηματικής σύνταξης που έχουμε συναντήσει κατά την ανάλυση που επιχειρήσαμε πιο πάνω σ' ένα πολύ μικρό απόσπασμα του *Jean Santeuil*. Από εδώ και πέρα θα αποκαλούμε «πρώτη αφήγηση» το χρονικό επίπεδο αφήγησης σε σχέση με το οποίο προσδιορίζεται μια αναχρονία ως τέτοια. Εννοείται — και το έχουμε ήδη αποδείξει — ότι οι εγκιβωτισμοί μπορεί να είναι πιο περίπλοκοι και μία αναχρονία μπορεί να φαίνεται σαν πρώτη αφήγηση σε σχέση με μία άλλη την οποία εισάγει και, γενικότερα, σε σχέση με μία αναχρονία, το σύνολο των συμφραζομένων μπορεί να θεωρηθεί πρώτη αφήγηση.

Η αφήγηση του τραυματισμού του Οδυσσέα αναφέρεται σε ένα επεισόδιο προφανώς προγενέστερο του χρονικού σημείου εκκίνησης της «πρώτης αφήγησης» της *Οδύσσειας*, ακόμη και αν, σύμφωνα με αυτή την αρχή, εμπερικλείεται σ' αυτή η αναδρομική αφήγηση του Οδυσσέα στους Φαίακες, που ανάγεται έως την άλωση της Τροίας. Μπορούμε λοιπόν να χαρακτηρίσουμε ως *εξωτερική* αυτή την ανάληψη της οποίας όλο το εύρος παραμένει εξωτερικό προς εκείνο της πρώτης αφήγησης. Το ίδιο θα ισχύσει, λόγου χάρι, για το δεύτερο κεφάλαιο του *César Birotteau*, η ιστορία του οποίου, όπως το δείχνει καθαρά ο τίτλος του («Το ιστορικό του *Καίσαρα Μπιροτό*»), προηγείται του δράματος που ξεκινάει με τη νυχτερινή σκηνή του πρώτου κεφαλαίου. Αντιστρόφως, θα χαρακτηρίσουμε *εσωτερική* ανάληψη το έκτο κεφάλαιο της *Madame Bovary* [*Μαντάμ Μποβαρύ*], που είναι αφιερωμένο στα χρόνια της Έμμα στο μοναστήρι, μεταγενέστερα οπωσδήποτε από την είσοδο του Σαρλ στο λύκειο, που είναι η αφετηρία του μυθιστορήματος: ή, ακόμη, την αρχή του *Souffrances de l'inventeur* [*Βάσανα του*

εφευρέτη]¹, που, σύμφωνα με την αφήγηση των παρισινών περιπετειών του Lucien de Rubempré, χρησιμεύει για να πληροφορήσει τον αναγνώστη γύρω από το ποια ήταν εκείνο τον καιρό η ζωή του Νταβίντ Σεσάρ στην Αγγκυλέμη. Μπορούμε επίσης να παρατηρήσουμε, και συχνά συναντούμε, *μεικτές* αναλήψεις, το σημείο εμβέλειας των οποίων είναι προγενέστερο και το σημείο εύρους μεταγενέστερο της αρχής της πρώτης αφήγησης: όπως, ας πούμε, η ιστορία του Ντε Γκριέ στο *Manon Lescaut* [*Μανόν Λεσκό*], που ανάγεται πολλά χρόνια πριν από την πρώτη συνάντηση με τον Έντιμο Άνθρωπο και συνεχίζεται μέχρι τη στιγμή της δεύτερης συνάντησης, που είναι μαζί και η στιγμή της αφηγηματικής πράξης.

Αυτή η διάκριση δεν είναι και τόσο χωρίς νόημα όσο φαίνεται με την πρώτη ματιά. Πράγματι, οι εξωτερικές και οι εσωτερικές (ή μεικτές, στο εσωτερικό τους τμήμα) αναλήψεις παρουσιάζονται με τρόπο εντελώς διαφορετικό στην αφηγηματική ανάλυση, σε ένα σημείο τουλάχιστον που μου φαίνεται κεφαλαιώδες. Οι εξωτερικές αναλήψεις, και μόνο από το γεγονός ότι είναι εξωτερικές, ποτέ δεν κινδυνεύουν να εμπλακούν με την πρώτη αφήγηση, την οποία έχουν ως μόνο ρόλο να συμπληρώσουν διαφωτίζοντας τον αναγνώστη γύρω από το ένα ή το άλλο «προηγούμενο»: αυτό συμβαίνει σε ορισμένα από τα παραδείγματα που αναφέραμε, και μάλιστα, κατά τρόπο απόλυτα τυπικό, όπως στην περίπτωση του *Un amour de Swann* στο *Recherche*. Δε συμβαίνει όμως το ίδιο και με τις εσωτερικές αναλήψεις, των οποίων το χρονικό πεδίο εμπεριέχεται στο χρόνο της πρώτης αφήγησης και οι οποίες εμφανίζουν έναν ορατό κίνδυνο περισσότητας ή σύγκρουσης. Αυτά λοιπόν τα προβλήματα αλληλοεπικάλυψης πρέπει να τα δούμε από πιο κοντά.

Καταρχήν θα βάλουμε στην άκρη τις εσωτερικές αναλήψεις, που προτείνω να ονομάσουμε *ετεροδιηγητικές*², οι οποίες δηλαδή αναφέρονται σε μία γραμμή της ιστορίας και άρα σε ένα διηγητικό περιεχόμενο διαφορετικό από εκείνο (ή εκείνα) της πρώτης αφήγησης: δηλαδή, με πολύ κλασικό τρόπο, αναφέρονται σε ένα νεοεισαχθέν πρόσωπο του οποίου το ιστορικό θέλει να φωτίσει ο αφηγητής, όπως κάνει ο Flaubert για την Έμμα στο κεφάλαιο που

1. *Illusions perdues*, Garnier, σελ. 550-643.

2. *Figures II*, σελ. 202.

γει η ανάληψη: «Ενώ ο πραγματικός ιερωμένος ανεβαίνει τη σκάλα της Ανγκουλέμης, δεν είναι ανώφελο να εξηγήσουμε τα δαιδαλώδη συμφέροντα στα οποία έβαζε πόδι, μετά την αναχώρηση του Λυσιέν, ο Νταβίντ Σεσάρ...»: ιδού τώρα πώς επανακάμπτει η πρώτη αφήγηση, πάνω από εκατό σελίδες πιο κάτω: «Την ώρα που ο γερο-εφημέριος του Μαρσάκ ανέβαινε τη σκάλα της Ανγκουλέμης πηγαίνοντας να ενημερώσει την Εύα για την κατάσταση στην οποία βρισκόταν ο αδερφός της, ο Νταβίντ βρισκόταν κρυμμένος έντεκα μέρες τώρα δυο πόρτες πιο πέρα από κείνη απ' την οποία είχε βγει ο αγαθός παπάς»¹. Αυτό το παιχνίδι ανάμεσα στο χρόνο της αφήγησης κι εκείνον της ιστορίας (αφήγηση των βασάνων του Σεσάρ «την ώρα που» ο παπάς του Μαρσάκ ανεβαίνει τη σκάλα) θα το ξαναβρούμε στο κεφάλαιο για τη φωνή: βλέπουμε πώς μετατρέπεται σε αστείο μια καταναγκαστική πράξη.

Η τυπική στάση της προύστειας αφήγησης μοιάζει αντιθέτως να συνίσταται εδώ στην παράκαμψη της σύνδεσης, είτε αποκρύπτοντας τον όρο της ανάληψης μέσα σ' αυτό το είδος χρονικής διασποράς που κομίζει η επαναληπτική αφήγηση (η περίπτωση των δύο αναδρομών που αφορούν τη Ζιλμπέρτ στο *La Fugitive*, η μία με την υιοθεσία της από τον Φορβίλ, η άλλη με το γάμο της με τον Σαιν-Λου²), είτε υποκρινόμενη ότι αγνοεί πως είχε ήδη φτάσει στο σημείο της ιστορίας όπου ολοκληρώνεται η ανάληψη: έτσι, στο *Combray* ο Μαρσέλ αρχίζει αναφέροντας «τη διακοπή και το σχόλιο που έλαβαν χώρα μια φορά σε μια επίσκεψη του Σουάν ενώ διάβαζα ένα συγγραφέα εντελώς καινούριο για μένα, τον Μπεργκότ...», έπειτα ξαναγυρίζει πίσω για να αφηγηθεί πώς είχε ανακαλύψει αυτόν το συγγραφέα: επτά σελίδες πιο κάτω, ξαναπιάνοντας το νήμα της αφήγησής του, επανασυνδέεται με τους εξής όρους, σαν να μην είχε ήδη αναφέρει τον Σουάν και να μην είχε μιλήσει για την επίσκεψή του: «Ωστόσο, μια Κυριακή, ενώ διάβαζα στον κήπο, με διέκοψε ο Σουάν, που είχε έρθει να δει τους δικούς μου. — Τι διαβάζεις, μπορώ να δω; Ω Μπεργκότ...»³. Δόλος, απροσεξία ή ανεμελιά, η αφήγηση αποφεύγει έτσι να αναγνωρίσει τα ίδια της τα ίχνη. Η πιο τολμηρή όμως

παράκαμψη (ακόμη κι αν εδώ η τόλμη δεν είναι παρά καθαρή αμέλεια) συνίσταται στο να λησμονηθεί ο αναληπτικός χαρακτήρας του τμήματος της αφήγησης στο οποίο βρισκόμαστε και στην κατά κάποιον τρόπο απεριόριστη παράταση αυτού του συγκεκριμένου τμήματος, αδιαφορώντας για το σημείο όπου έρχεται να συναντήσει την πρώτη αφήγηση. Αυτό συμβαίνει στο — περίφημο για άλλους λόγους — επεισόδιο του θανάτου της γιαγιάς. Ανοίγει με μια σαφέστατη ανάληψη: «Ανέβηκα και βρήκα τη γιαγιά να υποφέρει πιο πολύ. Εδώ και λίγο καιρό, χωρίς να καλοξέρει τι έχει, παραπονιόταν για την υγεία της...», κατόπιν η αφήγηση, που έχει ξεκινήσει με αναδρομική μορφή, εξακολουθεί μέχρι το θάνατο, χωρίς ποτέ να αναγνωριστεί και να επισημανθεί η στιγμή — στην οποία μολαταύτα αναγκαστικά έχουμε φτάσει και την οποία έχουμε ξεπεράσει — όπου ο Μαρσέλ, γυρίζοντας από το σπίτι της κυρίας Ντε Βιλλεπαριζίς, είχε βρει τη γιαγιά του «να υποφέρει περισσότερο»: δεν μπορούμε λοιπόν να τοποθετήσουμε χρονικά με ακριβή τρόπο το θάνατο της γιαγιάς σε σχέση με το πρωινό της Βιλλεπαριζίς, ούτε να καθορίσουμε το πού τελειώνει η ανάληψη και πού ξαναρχίζει η πρώτη αφήγηση¹. Προφανώς γίνεται το ίδιο, σε ευρύτερη όμως κλίμακα, με την ανάληψη που ξεκινάει στο *Nom de pays: le Pays*, για την οποία είδαμε ήδη ότι θα συνεχισθεί μέχρι την τελευταία αράδα του *Recherche*, χωρίς να χαιρετίσει στο πέρασμά της τη στιγμή των παρατεταμένων αϋπνιών, που ωστόσο υπήρξε η μνημονική πηγή της και κάτι σαν αφηγηματική της μήτρα: άλλη υπερ-πλήρης αναδρομή, με εύρος μεγαλύτερο από την εμβέλειά της, η οποία σε κάποιο ακαθόριστο σημείο της διαδρομής της μετατρέπεται μυστικά σε προεξαγγελία. Ο Προυστ, με το δικό του τρόπο — δηλαδή χωρίς να το διακηρύσσει και πιθανότατα χωρίς καν να το αντιλαμβάνεται —, κλονίζει εδώ τους θεμελιωδέστερους κανόνες της αφήγησης και προαναγγέλλει τους πιο αμφιλεγόμενους δρόμους του σύγχρονου μυθιστορήματος.

Προλήψεις

Η προαναγγελία ή χρονική πρόληψη είναι προφανώς λιγότερο συχνή από το αντίστροφο σχήμα, τουλάχιστον στη δυτική αφηγη-

1. César Bironneau, Garnier, σελ. 550 και 643.

2. Recherche, III, σελ. 582 και 676.

3. Recherche, I, σελ. 90 και 97.

ματική παράδοση, παρ' όλο που το καθένα από τα τρία μεγάλα αρχαία έπη, η *Ιλιάδα*, η *Οδύσσεια* και η *Αινειάδα*, αρχίζει με ένα είδος προδρομικής σύνοψης που δικαιώνει σε κάποιο βαθμό τη διατύπωση του Todorov σχετικά με την ομηρική αφήγηση: «πλοκή του πεπρωμένου»¹. Η μέριμνα για την αφηγηματική αβεβαιότητα/αnamonή που προσιδιάζει στην «κλασική» αντίληψη περί μυθιστορηματος (με την ευρεία έννοια και με κέντρο βαρύτητας μάλλον το 19ο αιώνα) δύσκολα ταιριάζει με μια τέτοια πρακτική, όχι περισσότερο άλλωστε από την παραδοσιακή φανταστική κατασκευή ενός αφηγητή που οφείλει να δίνει την εντύπωση ότι κατά κάποιο τρόπο ανακαλύπτει την ιστορία στον ίδιο χρόνο που την αφηγείται. Γι' αυτό και βρίσκουμε πολύ λίγες προλήψεις σ' έναν Balzac, έναν Dickens ή έναν Tolstoi, ακόμη και αν η τρέχουσα πρακτική, όπως είδαμε, της έναρξης in medias res (όταν δεν είναι, αν μπορούμε να το πούμε έτσι, in ultimas res), μας δημιουργεί κάποτε κάποτε ψευδαισθήσεις: είναι αυτονόητο ότι κάποιο φορτίο του «πεπρωμένου» βαρβαίνει πάνω στο μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης στη *Manon Lescaut* (όπου ξέρουμε, πριν ακόμη ο Ντε Γκριέ αρχίσει την ιστορία του, ότι τερματίζεται με έναν εκτοπισμό), ή, πολύ περισσότερο, στο *Θάνατο του Ιβάν Ιλιτς*, που αρχίζει με τον επιλογό του.

Η «πρωτοπρόσωση» αφήγηση είναι πιο πρόσφορη από οποιαδήποτε άλλη στην προαναγγελία (anticipation), από το ίδιο το γεγονός του δεδηλωμένου αναδρομικού χαρακτήρα της, που επιτρέπει στον αφηγητή να κάνει αναφορές στο μέλλον και ιδιαιτέρως στην τρέχουσα κατάστασή του, αναφορές που αποτελούν κατά κάποιον τρόπο μέρος του ρόλου του. Ο Ροβινσών Κρούσος μπορεί να μας λέει απ' την αρχή ότι τα λόγια που του είπε ο πατέρας του για να τον αποτρέψει από τις θαλασσινές περιπέτειες ήταν «πραγματικά προφητικά», παρ' όλο που ο ίδιος δεν τους έδωσε καμιά σημασία εκείνη την ώρα, και ο Rousseau δεν παραλείπει, από το επεισόδιο κιόλας με τις χτένες, να διαπιστώσει όχι μόνο την περασμένη του αθωότητα αλλά και την ορμή της αναδρομικής του αγανάκτησης: «Γράφοντάς το αυτό, νιώθω ν' αυξάνονται οι σφυγμοί μου»². Παρ' όλ' αυτά, το *Recherche du temps perdu* κάνει μια χρή-

ση της πρόληψης που πιθανότατα δεν έχει προηγούμενο σε ολόκληρη την ιστορία της αφήγησης, ακόμη και της αυτοβιογραφικής μορφής¹, και αποτελεί έτσι προνομιακό πεδίο για τη μελέτη των αφηγηματικών αναχρονιών αυτού του τύπου.

Κι εδώ επίσης θα διακρίνουμε χωρίς κόπο *εσωτερικές* και *εξωτερικές* προλήψεις. Το όριο του χρονικού επιπέδου της πρώτης αφήγησης χαράζεται σαφώς από την τελευταία μη προληπτική σκηνή, δηλαδή για το *Recherche* (αν εισαγάγουμε στην «πρώτη αφήγηση» την πελώρια αυτή αναχρονία που ανοίγει πάνω στα Ηλύσια Πεδία και που δεν ξανακλείνει πια), χωρίς κανένα δισταγμό, το πρωινό των Γκερμάντ. Είναι τώρα πασίγνωστο ότι ένας αριθμός επεισοδίων του *Recherche* τοποθετούνται σ' ένα σημείο της ιστορίας μεταγενέστερο αυτού του πρωινού² (τα περισσότερα άλλωστε εκτίθενται κατά παρέκβαση στη διάρκεια της ίδιας αυτής σκηνής): θα είναι λοιπόν για μας εξωτερικές προλήψεις. Ο ρόλος τους είναι συνηθέστερα επιλογικού χαρακτήρα: χρησιμεύουν για να οδηγήσουν μέχρι το λογικό της τέρμα την τάδε ή τη δείνα γραμμή δράσης, ακόμη και αν αυτό το τέρμα είναι μεταγενέστερο από την ημέρα κατά την οποία ο ήρωας αποφασίζει να αφήσει τον κόσμο και να αποσυρθεί στο έργο του: βιαστικός υπαινιγμός για το θάνατο του Σαρλίζ, και πάλι υπαινιγμός, πιο εμπεριστατωμένος όμως αυτός, στην έσχατα συμβολική σημασία του, για το γάμο της δεσποινίδας Ντε Σαιν-Λου: «αυτό το κορίτσι, που το όνομα και η περιουσία του θα μπορούσαν να κάνουν τη μητέρα του να ελπίζει ότι θα παντρευόταν ένα βασιλικό πρίγκιπα και θα δικαίωνε έτσι όλο το προγονικό έργο του Σουάν και της γυναίκας του, διάλεξε αργότερα για σύζυγο έναν ασήμαντο γραμματιζούμενο και ξαναέριξε αυτή την οικογένεια σε ένα επίπεδο χαμηλότερο από εκείνο απ' το οποίο είχε ξεκινήσει»³.

1. Το *Recherche* περιέχει πάνω από είκοσι σημεία που αντιστοιχούν σε πρόληψη με κάποιο αφηγηματικό εύρος, χωρίς να λογαριάσουμε τις απλές αναφορές εντός των φράσεων. Οι αναλήψεις της ίδιας κατηγορίας δεν είναι πιο πολλές, είναι όμως αλήθεια ότι κατέχουν με το εύρος τους το σύνολο σχεδόν του κειμένου και πάνω σ' αυτό το πρώτο αναδρομικό στρώμα διατάσσονται δευτεροβάθμιες αναλήψεις και προλήψεις.

2. Βλ. Tadié, *Proust et le Roman*, σελ. 376.

3. ΙΙΙ, σελ. 804 και 1028.

1. *Poétique de la prose*, Seuil, 1971, σελ. 77.

2. *Confessions*, Pléiade, σελ. 20.

τελευταία εμφάνιση της Οντέτ, «που είχε γίνει κάπως ραμολί», κάπου τρία χρόνια μετά το πρωινό Γκερμάντ¹· μελλοντική συγγραφική απόπειρα του Μαρσέλ, με τα άγχη του μπροστά στο θάνατο και τις παραβιάσεις της κοινωνικής ζωής, τις πρώτες αντιδράσεις αναγνωστών, τις πρώτες παρεξηγήσεις κτλ.² Η έσχατη από αυτές τις προαναγγελίες είναι εκείνη που αυτοσχεδιάστηκε ειδικά γι' αυτό το λόγο το 1913 και κλείνει το *Du côté de chez Swann*: η περιγραφή του δάσους της Βουλώνης «σήμερα», σε αντίθεση μ' εκείνη των χρόνων της εφηβείας, είναι προφανώς πολύ κοντά στη στιγμή της αφήγησης, αφού ο τελευταίος αυτός περίπατος έλαβε χώρα, μας λέει ο Μαρσέλ, «εκείνη τη χρονιά», «ένα από τα πρώτα πρωινά εκείνου του Νοέμβρη». Δηλαδή, λιγότερο από δυο μήνες απ' αυτή τη στιγμή³.

Ακόμη ένα βήμα, λοιπόν, και να μαστε στον ενεστώτα του αφηγητή. Οι προλήψεις αυτού του τύπου, συχνότατες στο *Recherche*, αναφέρονται σχεδόν όλες στο πρότυπο του Rousseau, που θυμίσουμε πιο πάνω: είναι μαρτυρίες σχετικά με την ένταση της τρέχουσας ανάμνησης, που έρχονται να επικυρώσουν κατά κάποιο τρόπο την παρελθοντική αφήγηση. Για παράδειγμα, σχετικά με την Αλμπερτίν: «Έτσι τη βλέπω ακόμη τώρα, να στέκεται, με τα μάτια της, που άστραφταν, κάτω απ' το "πόλο" της, με τη σιλουέτα της που διαγραφόταν πάνω στην οθόνη που της σχημάτιζε στο βάθος η θάλασσα...»· σχετικά με την εκκλησία του Κομπραί: «Και σήμερα ακόμη, αν σε μια μεγάλη επαρχιακή πόλη ή σε μια συνοικία του Παρισιού που δεν την καλοξέρω ένας διαβάτης, δείχνοντάς μου το δρόμο, μου δείξει μακριά τον τάδε πυργίσκο νοσοκομείου, το δείνα καμπαναριό μοναστηριού κτλ.»· σχετικά με το βαπτιστήριο του Αγίου Μάρκου: «Ήρθε για μένα μια ώρα κατά την οποία, όταν θυμάμαι το βαπτιστήριο...»· σχετικά με το τέλος της εσπερίδας Γκερμάντ: «Ξαναβλέπω όλη εκείνη την έξοδο, ξαναβλέπω, αν δεν κάνω λάθος που τον τοποθετώ πάνω σε τούτη τη σκάλα, τον πρίγκιπα Ντε Σαγκάν...»⁴. Και προπάντων, φυσικά, σχετικά με τη σκηνή της κα-

τάκλισης, αυτή τη σπαρακτική επιβεβαίωση που έχει ήδη σχολιασθεί στο *Mimesis* και που δεν μπορώ εδώ να μην την παραθέσω ολόκληρη, τέλειο δείγμα αυτού που ο Auerbach αποκαλεί «συμβολική παγχρονικότητα» της «αναμνηστικής συνείδησης» αλλά και τέλειο δείγμα μιας σχεδόν θαυματουργής συγχώνευσης ανάμεσα στο συμβάν που γίνεται αντικείμενο αφήγησης και στο αφηγηματικό επίπεδο, ταυτοχρόνως όψιμο (ύστατο) και «παγχρονικό»:

Έχουν περάσει πολλά χρόνια από τότε. Το τοίχωμα της σκάλας όπου είδα ν' ανηφορίζει η ανταύγεια απ' το κερί του έχει πάψει πια από πολύ καιρό να υπάρχει. Όμοια και σε μένα, πολλά πράγματα που πίστευα πως θα κρατούσαν για πάντα έχουν καταστραφεί και καινούρια ξεπρόβαλαν, που γέννησαν καινούριες λύπες και χαρές, τις οποίες δεν μπορούσα τότε να τις προβλέψω, όπως και τις παλιές πια δυσκολεύομαι να τις καταλάβω. Είναι πολύς καιρός επίσης που ο πατέρας μου δεν μπορεί πια να πει στη μαμά: «Πήγαινε με τον μικρό». Τέτοιες ώρες δε θα ξανάρθουν ποτέ πια για μένα. Εδώ και λίγο καιρό όμως ξαναρχίζω να αντιλαμβάνομαι, αν αφουγκραστώ καλά, τα αναφιλητά που έβαζα τα δύνατά μου να συγκαταίτω μπροστά στον πατέρα μου και που ξεσπούσαν μόνο όταν βρισκόμουν μόνος με τη μαμά. Στην πραγματικότητα, δε σταμάτησαν ποτέ· και μοναχά επειδή η ζωή βουβαίνεται τώρα όλο και περισσότερο γύρω μου, τα ακούω ξανά, όπως εκείνες τις καμπάνες των μοναστηριών που σκεπάζουν τόσο καλά οι θόρυβοι της πόλης στη διάρκεια της μέρας ώστε τις νομίζεις σταματημένες αλλά ξαναρχίζουν να σημαίνουν μέσα στη βραδινή σιγή.¹

Αυτές οι προαναγγελίες στο παρόν, στο μέτρο που βάζουν άμεσα στο παιχνίδι την ίδια την αφηγηματική διαδικασία, δεν αποτε-

Κομπραί), I, σελ. 185 (στο τοπίο του Γκερμάντ), I, 186 (στις «δυο μεριές»), I, σελ. 641 (στην Κυρία Σουάν), II, σελ. 883 (στη νεαρή κοπέλα του τρένου της Ρασπελιέρ), III, σελ. 625 (στη Βενετία) κτλ.

1. I, σελ. 37. Σχόλιο του Auerbach, *Mimesis*, σελ. 539. Δεν μπορούμε να μη θυμηθούμε εδώ τον Rousseau: «Τριάντα χρόνια πέρασαν αφότου βγήκα από το Μποσσέ χωρίς να ανακαλώ τη διαμονή εκεί με ευχάριστο τρόπο μέσω αναμνήσεων που να συνδέονται με αυτή: αφότου όμως πέρασα την ώριμη ηλικία και άρχισα να γερωώ, αισθάνομαι ότι οι ίδιες αυτές αναμνήσεις ξαναγεννιούνται, ενώ οι άλλες σβήνουν, και χαράζονται στη μνήμη μου με χαρακτηριστικά που το θέλημα και η δύναμή τους αυξάνονται μέρα με τη μέρα· σάμπτως, νιώθοντας κιόλας τη ζωή να μου φεύγει, να έψαχνα να την ξαναπάσω από τις απαρχές της» (*Confessions*, *Pléiade*, σελ. 21).

1. III, σελ. 951-952.

2. III, σελ. 1039-1043.

3. I, σελ. 421-427. Θα επανέλθω πιο κάτω στις δυσκολίες που ανακύπτουν από αυτή τη σελίδα που γράφτηκε το 1913 αλλά μυθοπλαστικά (διηγητικά) είναι σύγχρονη της τελικής αφήγησης, άρα μεταγενέστερη του πολέμου.

4. I, σελ. 829 και σελ. 67· III, σελ. 646· II, σελ. 720· βλ. I, σελ. 165 (στο χωριό του

λούν μόνο ζητήματα αφηγηματικού χρόνου αλλά και ζητήματα *φω- νής*: θα τα ξαναβρούμε πιο κάτω ως τέτοια.

Οι *εσωτερικές* προλήψεις θέτουν το ίδιο είδος προβλημάτων με τις αναλήψεις του ίδιου τύπου: εκείνο της επικάλυψης (*inter-férence*), της ενδεχόμενης διπλής χρήσης, ανάμεσα στην πρώτη αφήγηση και σε εκείνη που αφηγείται το προληπτικό τμήμα. Θα ξαναβάλουμε λοιπόν στην άκρη τις ετεροδιηγητικές προλήψεις, για τις οποίες αυτός ο κίνδυνος είναι μηδαμινός, είτε η προαναγγελία είναι εσωτερική είτε είναι εξωτερική¹, και από τις άλλες θα κάνουμε μια ακόμη διάκριση ανάμεσα σε αυτές που έρχονται εκ των προτέρων να καλύπτουν ένα μεταγενέστερο κενό (συμπληρωματικές προλήψεις) και σ' εκείνες που, εκ των προτέρων πάντοτε, αναπαράγουν, σε όσο μικρό βαθμό κι αν το κάνουν, ένα μελλοντικό αφηγηματικό τμήμα (επαναληπτικές προλήψεις).

Συμπληρωματικές προλήψεις, για παράδειγμα, αποτελούν η σύ- ντομη ανάμνηση, στο *Combray*, των μελλοντικών χρόνων του κολε- γίου του Μαρσέλ· η τελευταία σκηνή ανάμεσα στον πατέρα και στον Λεγκραντέν· η ανάμνηση, με την ευκαιρία της σκηνής με τις ορχιδέες, της συνέχειας των ερωτικών σχέσεων ανάμεσα στον Σουάν και στην Οντέτ· οι προεξαγγελτικές περιγραφές του εναλ- λασσόμενου θεάματος της θάλασσας στο Μπαλμπέκ· η αναγγελία, στη μέση του πρώτου δείπνου στο σπίτι των Γκερμάντ, της μακράς σειράς παρόμοιων δείπνων κτλ.² Όλες αυτές οι προαναγγελίες συμ-

1. Ίδου ο κατάλογος των κυριότερων, με βάση τη διαδοχή τους στο κείμενο: II, σελ. 630, στη διάρκεια της συνάντησης Ζυπιέν-Σαρλός: διατήρηση των σχέσεων ανά- μεσα στους δύο άντρες, πλεονεκτήματα που αντλεί ο Ζυπιέν από την εύνοια του Σαρ- λός, εκτίμηση της Φρανσουάζ για την ηθική ποιότητα των δύο ομοφυλόφιλων· II, σελ. 739-741, στο γυρισμό από τη βραδιά Γκερμάντ: μεταγενέστερη προσχώρηση του δού- κα στο κίνημα του Ντρέυφους· III, σελ. 214-216, πριν από τη συνουσία Βερντυρέν: υ- στερότερη ανακάλυψη από τον Σαρλός των σχέσεων του Μορέλ και της Λεά· III, σελ. 322-324, στο τέλος της συνουσίας· αρρώστια του Σαρλός και λήθη/άρση της μνησικα- κίας απέναντι στους Βερντυρέν· III, σελ. 779-781, στη διάρκεια του περιπάτου με τον Σαρλός: συνέχιση της σχέσης του με τον Μορέλ, που ερωτεύεται μια γυναίκα. Βλέ- πουμε ότι όλες έχουν ως ρόλο να προεξαγγείλουν μια παραδοξη εξέλιξη, μια από τις αιτούμενες εκείνες ανατροπές στις οποίες αγάλλεται η προύσσεια αφήγησης.

2. I, σελ. 74· I, σελ. 129-133· I, σελ. 233-4· I, σελ. 673 και σελ. 802-896· II, σελ. 512-514· βλ. II, σελ. 82-83 (στην κάμαρα του Ντονσιέρ), III, σελ. 804 (συνάντηση με

ψηφίζουν μελλοντικές ελλείψεις ή παραλείψεις. Πιο ασαφής είναι η κατάσταση στην τελευταία σκηνή του *Guermantes* (επίσκεψη του Σουάν και του Μαρσέλ στη δούκισσα), που, όπως ξέρουμε¹, ανα- τρέπεται από την πρώτη στο *Sodome* («σμίξιμο» Σαρλός-Ζυπιέν), έτσι ώστε να πρέπει να θεωρήσουμε ταυτοχρόνως τη μεν πρώτη ως μία πρόληψη που συμπληρώνει την ανοιχτή έλλειψη με την ίδια της την προαναγγελία, ανάμεσα στο *Sodome I* και στο *Sodome II*, τη δε δεύτερη ως μία ανάληψη που συμπληρώνει την ανοιχτή έλλειψη στο *Guermantes* με την επιβράδυνσή της: αλληλοκαταδίωξη παρεμ- βολών, που προφανώς αιτιολογείται από την επιθυμία που αισθά- νεται ο αφηγητής να τελειώνει με την καθαρά κοσμική όψη της «με- ριάς του Γκερμάντ» πριν καταπιαστεί μ' αυτό που αποκαλεί «ηθι- κό τοπίο» των Σοδόμων και Γομόρρων.

Θα παρατηρηθεί ίσως εδώ η παρουσία επαναληπτικών προλή- ψων, που, όπως και οι αναλήψεις της ίδιας κατηγορίας, μας πα- ραπέμπουν στο ζήτημα της αφηγηματικής *συχρότητας*. Χωρίς να πραγματευθώ εδώ αυτό το ζήτημα καθεαυτό, θα σημειώσω απλώς τη χαρακτηριστική στάση, που συνίσταται, με την ευκαιρία μιας *πρώτης φοράς* (πρώτο φιλί του Σουάν και της Οντέτ, πρώτη θέαση της θάλασσας στο Μπαλμπέκ, πρώτο βράδυ στο ξενοδοχείο του Ντονσιέρ, πρώτο γεύμα στους Γκερμάντ), στο ν' αντιμετωπίζει ως ενιαίο σύνολο όλες τις όμοιες περιπτώσεις που [η πρώτη αυτή φο- ρά] εγκαινιάζει εκ των προτέρων. Στο επόμενο κεφάλαιο θα δού- με ότι οι περισσότερες από τις μεγάλες χαρακτηριστικές σκηνές του *Recherche* αφορούν μια εισαγωγή αυτού του είδους («ντεμπού- το» του Σουάν στους Βερντυρέν, του Μαρσέλ στα σπίτια της κυ- ρίας Ντε Βιλλεπαριζίς, της δούκισσας, της πριγκίπισσας), αφού οπωσδήποτε η πρώτη συνάντηση είναι η καλύτερη ευκαιρία για να περιγραφεί ένα θέαμα ή ένα ανθρώπινο περιβάλλον, ενώ ισχύει και ως υπόδειγμα για τις επόμενες. Οι γενικευτικές προλήψεις δια-

τον Μορέλ, δυο χρόνια μετά τον περίπατο με τον Σαρλός), III, σελ. 703-704 (συνά- ντηση του Σαιν-Λου μέσα στον κόσμο)...

1. «Η αναμονή όμως αυτή έμελλε να έχει για μένα τόσο σημαντικές συνέπειες και να μου αποκαλύψει ένα τοπίο, όχι πια τύπου Τέρνερ, αλλά ηθικό, τόσο σημαντι- κό, ώστε είναι προτιμότερο να καθυστερήσω λίγα λεπτά την αφήγηση, προτάσσο- ντας την αφήγηση της επίσκεψής μου στους Γκερμάντ όταν έμαθα ότι είχαν γυρίσει» (II, σελ. 573).