

ΓΚΕΟΡΓΚ ΛΟΥΚΑΤΣ

# Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ

Μια ιστορικοφιλοσοφική δοκιμή για τις μορφές του μεγάλου έπους



Μετάφραση: ΓΙΩΡΓΟΣ Η. ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ

Επιμέλεια - Επίμετρο: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΒΟΥΛΑΚΟΣ



Γνώμονες 13

---

Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΗΣΟΣ - Π. ΚΑΠΟΛΑ  
Σαρρή 14, 10553 Αθήνα  
τηλ./φραξ: 210 3250058  
email: info@nissos.gr  
www.nissos.gr

Διεύθυνση εκδόσεων: Πόλα Καπόλα  
Επιστημονική διεύθυνση: Γεράσιμος Κουζέλης

Η παρούσα μετάφραση χρηματοδοτήθηκε από το Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, στο πλαίσιο ερευνητικού προγράμματος που υλοποιήθηκε από το Εργαστήριο Φιλοσοφικής Έρευνας και Μετάφρασης του Τμήματος Φιλοσοφικών και Κοινωνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Κρήτης.

Τίτλος πρωτοτύπου: Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*

© Aisthesis Verlag

© για την ελληνική γλώσσα, 2021 Εκδόσεις νήσος - Π. Καπόλα

Επιμέλεια - Διόρθωση: Σταύρος Παπακυρίτης  
Εκτύπωση: Κέντρο Γρήγορης Εκτύπωσης

ISBN: 978-960-589-145-9

Γκέοργκ Λούκατς

## Η θεωρία του μυθιστορήματος

Μια ιστορικοφιλοσοφική δοκιμή  
για τις μορφές του μεγάλου έπους

Μετάφραση  
Γιώργος Η. Ηλιόπουλος

Επιμέλεια - Επίμετρο  
Κωνσταντίνος Καβουλάκος

νήσος  
ΑΘΗΝΑ 2022



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σημείωμα του επιμελητή .....	11
Πρόλογος στην έκδοση του 1963 .....	13

### Ι. ΟΙ ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΕΠΟΥΣ ΣΤΗ ΣΧΕΣΗ ΤΟΥΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΛΕΙΣΤΟΤΗΤΑ Ή ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΣΥΝΟΛΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

1. Κλειστοί πολιτισμοί .....	35
Η δομή του Ελληνισμού	
Η ιστορικοφιλοσοφική πορεία εξέλιξής του	
Ο Χριστιανισμός	
2. Το πρόβλημα της φιλοσοφίας της ιστορίας των μορφών .....	47
Γενικές αρχές	
Η τραγωδία	
Οι επικές μορφές	
3. Έπος και μυθιστόρημα .....	67
Στίχος και πεζός λόγος ως εκφραστικά μέσα	
Δεδομένη και ανατεθειμένη ολότητα	
Ο κόσμος των αντικειμενικών μορφωμάτων	
Ο τύπος ήρωα	

4. *Η εσωτερική μορφή του μυθιστορήματος* ..... 83  
 Ο αφηρημένος θεμελιώδης χαρακτήρας του και  
 οι κίνδυνοι που αυτός γεννά  
 Ο διαδικαστικός χαρακτήρας της ουσίας του  
 Η ειρωνεία ως μορφική αρχή  
 Η ενδεχομενική δομή του μυθιστορηματικού κόσμου  
 και η βιογραφική μορφή  
 Η αναπαραστασιμότητα του μυθιστορηματικού κόσμου  
 και τα μέσα αναπαράστασής του  
 Η εσωτερική έκταση του μυθιστορήματος
5. *Ιστορικοφιλοσοφικός καθορισμός και σημασία  
 του μυθιστορήματος* ..... 100  
 Το φρόνημα του μυθιστορήματος  
 Το δαιμονικό στοιχείο  
 Η ιστορικοφιλοσοφική θέση του μυθιστορήματος  
 Η ειρωνεία ως μυστικισμός

## II. ΔΟΚΙΜΗ ΜΙΑΣ ΤΥΠΟΛΟΓΙΑΣ ΤΗΣ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΙΚΗΣ ΜΟΡΦΗΣ

1. *Ο αφηρημένος ιδεαλισμός* ..... 117  
 Οι δύο βασικοί τύποι  
 Ο Δον Κιχώτης  
 Η σχέση του με το ιπποτικό έπος  
 Οι διάδοχοι του Δον Κιχώτη:  
 α) Η τραγωδία του αφηρημένου ιδεαλισμού  
 β) Το μοντέρνο χιουμοριστικό μυθιστόρημα και η προ-  
 βληματικότητά του  
 Ο Μπαλζάκ  
 Ο Ευτυχισμένος Χανς του Ποντοπιντάν

2. Ο ρομαντισμός της απογοήτευσης .....	136
Το πρόβλημα του ρομαντισμού της απογοήτευσης και η σημασία του για τη μορφή του μυθιστορήματος Οι απόπειρες λύσης των Γιάκομπσεν και Γκοντσάροφ Η Αισθηματική αγωγή και το πρόβλημα του χρόνου στο μυθιστόρημα Αναδρομή στο πρόβλημα του χρόνου στο μυθιστόρημα του αφηρημένου ιδεαλισμού	
3. Τα Χρόνια μαθητείας του Βίλχελμ Μάιστερ ως απόπειρα μιας σύνθεσης .....	160
Το πρόβλημα Η ιδέα της κοινωνικής κοινότητας και οι τρόποι μορφοποίησής της Ο κόσμος του μυθιστορήματος της διαπαιδαγώγησης και ο εκρομαντισμός της πραγματικότητας Ο Νοβάλις Η απόπειρα λύσης του Γκαίτε και η υπέρβαση του μυθιστορήματος προς την κατεύθυνση του έπους	
4. Ο Τολστόι και η υπέρβαση των κοινωνικών μορφών του βίου .....	174
Η μορφοποιημένη πολεμική κατά της σύμβασης Η έννοια της φύσης στον Τολστόι και οι προβληματικές συνέπειές της για τη μορφή του μυθιστορήματος Η διττή θέση του Τολστόι στη φιλοσοφία της ιστορίας των επικών μορφών Ματιά στον Ντοστογιέφσκι	
Επίμετρο του επιμελητή .....	189



## Σημείωμα του επιμελητή

Στη χώρα μας το δοκίμιο που παρουσιάζει η παρούσα έκδοση σε νέα μετάφραση έχει ήδη γνωρίσει δύο μεταφραστικές απόπειρες. Καμία από τις δύο δεν μπορεί να ανταποκριθεί στα κριτήρια της επιστημονικής έρευνας – αν υποθέσουμε ότι μπορεί έστω να ικανοποιήσει την περιέργεια του φιλομαθούς κοινού για το περιεχόμενο ενός έργου το οποίο επηρέασε μεγάλες μορφές του πνεύματος του εικοστού αιώνα, όπως π.χ. τον Αντόρνο, και συνεχίζει ακόμα και σήμερα να απασχολεί την επιστημονική μελέτη της μοντέρνας λογοτεχνίας.<sup>1</sup> Η παρούσα απόπειρα είναι το προϊόν ερευνητικής εργασίας που χρηματοδοτήθηκε από το Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή και πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του Εργαστηρίου Φιλοσοφικής Έρευνας και Μετάφρασης του Τμήματος Φιλοσοφικών και Κοινωνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Κρήτης. Τη μετάφραση έκανε, ως εξωτερικός συνεργάτης του Εργαστηρίου, ο Γιώργος Ηλιόπουλος. Ελήφθησαν υπόψη η πρώτη έκδοση του έργου, του 1920, αλλά και οι μετέπειτα γερμανικές εκδόσεις του 1963 και του 2009, καθώς και παλαιότερες ελληνικές και ξενόγλωσσες μεταφράσεις. Η επισταμένη γλωσσική και επιστημονική επιμέλειά μου είχε διπλό στόχο: Αφενός, τη μέγιστη δυνατή πιστότητα στο πρωτότυπο παράλληλα με τη διατήρηση του λογοτεχνίζοντος, κάποτε φορτικά περίπλοκου και κάπως άβολου, αλλά πάντα

παλλόμενου και συνάμα αναλυτικά ακριβούς ύφους του. Και, αφετέρου, τη συνέπεια στη συχνά αφανώς χρησιμοποιούμενη τεχνική ορολογία. Το επίμετρό μου δίνει στοιχεία για την ιστορία της συγγραφής, τη συζήτηση για τα θεωρητικά θεμέλια του έργου, και για τη θέση του εντός του ευρύτερου πλαισίου των αναζητήσεων του Λούκατς εκείνη την εποχή. Η ερμηνεία του περιεχομένου του ίδιου του κειμένου αφήνεται στην αποκλειστική αρμοδιότητα του αναγνώστη.<sup>2</sup> Αν η παρούσα μετάφραση διασώζει κάτι από τη γοητεία αυτού του ιδιοφυούς δοκιμίου, παραμένοντας συγχρόνως κατανοητή, χωρίς υποχωρήσεις στην ακρίβεια της απόδοσης, έχουμε ήδη πετύχει τον στόχο μας.

### Σημειώσεις

1. Αποτύπωση του ανανεωμένου ενδιαφέροντος για τη *Θεωρία του μυθιστορήματος* αποτελούν, μεταξύ άλλων, ο πρόσφατος συλλογικός τόμος Rüdiger Dannemann, Maud Meyzaud, Philipp Weber (επιμ.), *Hundert Jahre "transzendente Obdachlosigkeit". Georg Lukács' Theorie des Romans neu gelesen*, Aisthesis Verlag, Μπίλκεφελντ 2018 (με τη συμμετοχή πολλών νεότερων ερευνητών), καθώς και οι σχετικές εργασίες του καθηγητή του Πανεπιστημίου Γέιλ Κερκ Βέτερς (Kirk Wetters).

2. Ο ενδιαφερόμενος αναγνώστης μπορεί πάντως να συμβουλευτεί το βιβλίο μου *Τραγωδία και ιστορία. Η κριτική του νεωτερικού πολιτισμού στο νεανικό έργο του Γκέοργκ Λούκατς (1902-1918)*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2012, ιδίως το κεφ. 4.

## Πρόλογος στην έκδοση του 1963

Η παρούσα μελέτη σχεδιάστηκε το καλοκαίρι του 1914 και γράφτηκε τον χειμώνα του 1914/15. Δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο *Περιοδικό για αισθητική και γενική επιστήμη της τέχνης*<sup>1</sup> του Μαξ Ντεσουάρ<sup>2</sup> και κυκλοφόρησε σε μορφή βιβλίου από τον εκδοτικό οίκο Πάουλ Κασίρερ (Paul Cassirer, Βερολίνο 1920).

Το γεγονός που προκάλεσε τη δημιουργία της ήταν το ξέσπασμα του πολέμου το 1914, η επίδραση που άσκησε στους κύκλους των αριστερών διανοουμένων η θετική στάση της σοσιαλδημοκρατίας απέναντι στον πόλεμο. Η θέση που εκ βάθρων υποστήριζα ήταν μια ορμητική, συνολική και, ιδίως στην αρχή, ελάχιστα αρθρωμένη απόρριψη του πολέμου, πάνω απ' όλα όμως του πολεμικού ενθουσιασμού. Θυμάμαι μια συνομιλία που είχα με την κυρία Μαριάνε Βέμπερ<sup>3</sup> κατά τα τέλη του φθινοπώρου του 1914. Προσπάθησε να αντικρούσει την απορριπτική μου στάση και μου διηγήθηκε επιμέρους, συγκεκριμένες ηρωικές πράξεις. Αρκέστηκα να αποκριθώ: «Όσο καλύτερα, τόσο χειρότερα». Καθώς εκείνη την περίοδο προσπαθούσα να συνειδητοποιήσω τη συναισθηματικά καθορισμένη στάση μου, κατέληξα, πάνω κάτω, στο εξής συμπέρασμα: οι Κεντρικές Δυνάμεις προβλέπεται να νικήσουν τη Ρωσία· αυτό μπορεί να οδηγήσει στην πτώση του τσαρισμού: σύμφωνοι. Υπάρχει μια ορισμένη πιθανότητα να νική-

σει η Δύση τη Γερμανία· αν αυτό έχει ως συνέπεια την πτώση των Χοεντσόλερν και των Αψβούργων, είμαι επίσης σύμφωνος. Όμως τότε γεννιέται το ερώτημα: ποιος θα μας σώσει από τον δυτικό πολιτισμό; (Η προοπτική μιας τελικής νίκης της τότε Γερμανίας αποτελούσε για μένα έναν εφιάλτη.)

Σε τέτοια ατμόσφαιρα διαμορφώθηκε το πρώτο σχέδιασμα της *Θεωρίας του μυθιστορήματος*. Στην αρχή υπήρχε η πρόθεση να δημιουργηθεί μια σειρά διαλόγων: Μια ομάδα νεαρών ανθρώπων αποτραβιέται μακριά από την πολεμική ψύχωση των ανθρώπων του περιβάλλοντός τους, όπως ακριβώς οι αφηγητές των ιστοριών στο *Δεκαήμερο*<sup>4</sup> απομακρύνονται από την πανούκλα. Διεξάγουν συνομιλίες με στόχο την αυτοκατανόησή τους, οι οποίες οδηγούν σταδιακά στα προβλήματα που πραγματεύεται το βιβλίο, στη θεώρηση της προοπτικής ενός ντοστογοιεφσκικού κόσμου. Μετά από ωριμότερη σκέψη, αυτό το σχέδιο εγκαταλείφθηκε και γράφτηκε η *Θεωρία του μυθιστορήματος* στη σημερινή της μορφή. Το έργο αυτό διαμορφώθηκε, λοιπόν, μέσα σε μια ατμόσφαιρα διαρκούς απελπισίας για την κατάσταση του κόσμου. Μονάχα το έτος 1917 έφερε για μένα μια απάντηση σε ερωτήματα που μέχρι τότε φαίνονταν άλυτα.

Φυσικά, θα ήταν δυνατό τούτο το κείμενο να εξεταστεί καθ' εαυτό, σύμφωνα μόνο με το αντικειμενικό του περιεχόμενο, ανεξάρτητα από τους εσωτερικούς όρους της δημιουργίας του. Πιστεύω όμως ότι, σε μια ιστορική αναδρομή ύστερα από σχεδόν πέντε δεκαετίες, η ατμόσφαιρα τον καιρό της δημιουργίας του κειμένου αξίζει πράγματι να αποτελέσει αντικείμενο αφήγησης, επειδή με αυτόν τον τρόπο διευκολύνεται η σωστή κατανόησή του.

Είναι σαφές: αυτή η απόρριψη του πολέμου και, μαζί μ' αυτόν, της τότε αστικής κοινωνίας, ήταν καθαρά ουτοπική·

ούτε καν στο επίπεδο του πιο αφηρημένου στοχασμού δεν είχα κάποια ιδέα για τη διαμεσολάβηση ανάμεσα στην υποκειμενική στάση και την αντικειμενική πραγματικότητα. Αυτό είχε, όμως, από άποψη μεθόδου μια πολύ σημαντική συνέπεια, ότι δηλαδή σε πρώτη φάση δεν ένιωθα την παραμικρή ανάγκη να υποβάλω σε κριτική εξέταση την κοσμοαντίληψή μου, τον τρόπο επιστημονικής εργασίας μου κ.ο.κ. Βρισκόμουν τότε στη διαδικασία της μετάβασης από τον Καντ (Kant) στον Χέγκελ (Hegel), χωρίς, ωστόσο, καμία αλλαγή στη σχέση μου με τις αποκαλούμενες μεθόδους των επιστημών του πνεύματος· τούτη η σχέση στηριζόταν ουσιαστικά στις επιδράσεις που είχα δεχτεί στη νεότητά μου από τις εργασίες του Ντιλτάυ (Dilthey), του Ζίμελ (Simmel) και του Μαξ Βέμπερ (Max Weber). Η *Θεωρία του μυθιστορήματος* ήταν, στην πραγματικότητα, ένα χαρακτηριστικό προϊόν των τάσεων στον χώρο των επιστημών του πνεύματος. Όταν το 1920, στη Βιέννη, γνώρισα προσωπικά τον Μαξ Ντβόρακ (Max Dvořák), μου είπε πως θεωρούσε αυτό το έργο ό,τι πιο σημαντικό είχε δημοσιευτεί στην κατεύθυνση των επιστημών του πνεύματος.

Σήμερα δεν είναι πια δύσκολο να δει κανείς ξεκάθαρα τα όρια της μεθόδου των επιστημών του πνεύματος. Ωστόσο, μπορεί κανείς, επίσης, να κατανοήσει ορθά τη σχετική ιστορική της δικαίωση μπροστά στην ευτελή ρηχότητα του νεοκαντιανού, ή όποιου άλλου, θετικισμού, τόσο κατά την πραγμάτευση ιστορικών μορφών ή συναφειών, όσο και κατά την ενασχόληση με πνευματικά δεδομένα (λογική, αισθητική κ.ο.κ.). Έχω κατά νου, φερειπείν, τη γοητεία που άσκησε το *Βίωμα και η ποίηση*<sup>5</sup> (Λειψία 1905) του Ντιλτάυ, ένα βιβλίο το οποίο από πολλές απόψεις έμοιαζε να ανοίγει ένα νέο πεδίο. Αυτό το νέο πεδίο εμφανιζόταν τότε σ' εμάς ως ένας νοητός

κόσμος μεγαλεπήβολων συνθέσεων, και μάλιστα τόσο από θεωρητική όσο και από ιστορική άποψη. Παραβλέπαμε, ωστόσο, πόσο λίγο αυτή η νέα μέθοδος είχε ξεπεράσει πραγματικά τον θετικισμό και πόσο ελλιπής ήταν η εμπράγματο θεμελίωση των συνθέσεών της. (Εμείς οι νέοι δεν προσέξαμε τότε ότι κάποιοι προικισμένοι άνθρωποι κατέληξαν στα πράγματα εύστοχα πορίσματά τους περισσότερο σε πείσμα αυτής της μεθόδου, παρά με τη βοήθειά της.) Είχε επικρατήσει η συνήθεια, από λίγα, ως επί το πλείστον διαισθητικά προσδιορισμένα χαρακτηριστικά ενός ρεύματος, μιας περιόδου κ.ο.κ., να διαμορφώνονται με συνθετικό τρόπο καθολικές έννοιες, από τις οποίες πάλι κατέβαινε κανείς με παραγωγικούς συλλογισμούς στο επίπεδο των επιμέρους φαινομένων και έτσι πίστευε πως έφτανε σε μια αδρή σύνοψή τους.

Αυτή ακριβώς ήταν η μέθοδος και της *Θεωρίας του μυθιστορήματος*. Θα αναφέρω απλώς ορισμένα παραδείγματα. Στην τυπολογία της μυθιστορηματικής μορφής παίζει αποφασιστικό ρόλο η υιοθέτηση της μιας ή της άλλης νοητής εναλλακτικής, το αν δηλαδή η ψυχή του κεντρικού προσώπου θα είναι πολύ στενή ή πολύ πλατιά σε σχέση με την πραγματικότητα. Τούτη η άκρως αφηρημένη διχοτομία είναι, στην καλύτερη περίπτωση, κατάλληλη να φωτίσει ορισμένες όψεις του *Δον Κιχώτη*, ο οποίος παρουσιάζεται ως αντιπροσωπευτική περίπτωση του πρώτου τύπου. Τίθεται, όμως, με τρόπο τόσο γενικό, που δεν μπορεί να συλλάβει νοητικά ούτε καν όλο τον ιστορικό και αισθητικό πλούτο αυτού του μυθιστορήματος. Όσο για τους άλλους συγγραφείς που κατατάσσονται σ' αυτόν τον τύπο, όπως ο Μπαλζάκ (Balzac) και ο Ποντοπιντάν,<sup>6</sup> με αυτόν τον τρόπο στριμώχνονται σε έναν παραμορφωτικό εννοιολογικό ζουρλομανδύα. Το ίδιο συμβαίνει και με τον άλλον τύπο. Ακόμη πιο χαρακτηριστικές είναι οι

συνέπειες αυτής της αφηρημένης σύνθεσης, της σύμφωνης με τις επιστήμες του πνεύματος, στην περίπτωση του Τολστόι (Tolstoi). Ο επίλογος του *Πόλεμος και ειρήνη* είναι στην πραγματικότητα μια γνήσια, ιδεατή επισφράγιση της περιόδου των ναπολεόντειων πολέμων: Μέσω της εξέλιξης ορισμένων προσώπων, δείχνει τις σκιές τις οποίες προδιέγραψε η εξέγερση των Δεκεμβριστών του 1825. Όμως ο συγγραφέας της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* παραμένει τόσο πεισματικά προσκολλημένος στο σχήμα της *Αισθηματικής αγωγής*, ώστε εδώ νομίζει ότι βρίσκει απλώς μια «ήσυχη ατμόσφαιρα παιδικού δωματίου», μια «βαθύτερη απελπισία σε σχέση με το τέλος και του πιο προβληματικού μυθιστορήματος της απογοήτευσης». Θα μπορούσαν να προστεθούν κατά βούληση και άλλα τέτοια παραδείγματα. Θα αρκούσε απλώς να αναφέρουμε ότι μυθιστοριογράφοι όπως ο Ντεφόε (Defoe), ο Φίλντινγκ (Fielding) και ο Σταντάλ (Stendhal) δεν βρήκαν καμία θέση σ' αυτή τη σχηματική δομή· επίσης, ότι ο συγγραφέας της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* αντιστρέφει με «συνθετική» αυθαιρεσία τη σημασία του Μπαλζάκ και του Φλωμπέρ (Flaubert), του Τολστόι και του Ντοστογιέφσκι (Dostojewski) κ.ο.κ.

Τέτοιες στρεβλώσεις έπρεπε τουλάχιστον να αναφερθούν ακροθιγώς, προκειμένου να φωτιστούν επαρκώς οι περιορισμοί των αφηρημένων συνθέσεων στο πλαίσιο των επιστημών του πνεύματος. Τούτο δεν σημαίνει ασφαλώς ότι για τον συγγραφέα της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* κάθε δρόμος προς την αποκάλυψη ενδιαφερουσών συναφειών θα παρέμενε καταρχήν απροσπέλαστος. Και σ' αυτό το σημείο θα αναφέρω το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα: την ανάλυση του ρόλου του χρόνου στην *Éducation sentimentale*.<sup>7</sup> [Εφόσον εκληφθεί] ως ανάλυση του συγκεκριμένου έργου προκύπτει κι εδώ μια

ανεπίτρεπτη αφαίρεση. Η ανακάλυψη μιας «Recherche du temps perdu»<sup>8</sup> μπορεί να δικαιολογηθεί με βάση πραγματικά δεδομένα το πολύ σε σχέση με το τελευταίο μέρος του μυθιστορήματος (μετά την οριστική ήττα της επανάστασης του 1848). Πάντως εδώ έχει διατυπωθεί αναμφίλεκτα—στη βάση της έννοιας της «durée»<sup>9</sup> του Μπερξόν (Bergson)—η νέα λειτουργία του χρόνου στο μυθιστόρημα. Τούτο είναι ακόμη πιο εντυπωσιακό αν αναλογιστεί κανείς ότι στη Γερμανία ο Προυστ (Proust) έγινε γνωστός για πρώτη φορά μετά το 1922, ο *Οδυσσέας* του Τζους (Joyce) δημοσιεύτηκε μόλις το 1922, ενώ το *Μαγικό βουνό* του Τόμας Μαν (Thomas Mann) μόλις το 1924.

Έτσι λοιπόν, η *Θεωρία του μυθιστορήματος* είναι ένα τυπικό αντιπροσωπευτικό δείγμα των επιστημών του πνεύματος, χωρίς να παραπέμπει στην υπέρβαση των μεθοδολογικών περιορισμών τους. Κι όμως, η επιτυχία της—ο Τόμας Μαν και ο Μαξ Βέμπερ συγκαταλέγονταν στους αναγνώστες που εξέφρασαν την επιδοκιμασία τους γι' αυτήν—δεν ήταν καθαρά τυχαία. Μολονότι ριζωμένο στο πεδίο των επιστημών του πνεύματος και με δεδομένους τους περιορισμούς για τους οποίους μιλήσαμε, τούτο το βιβλίο περιλαμβάνει ορισμένα χαρακτηριστικά τα οποία απέκτησαν σημασία στην κατοπινή εξέλιξη. Σημειώσαμε ήδη ότι ο συγγραφέας της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* είχε γίνει εγγελημένος. Οι παλαιότεροι σημαντικοί εκπρόσωποι της μεθόδου των επιστημών του πνεύματος βρίσκονταν στην επικράτεια της καντιανής επίδρασης και δεν είχαν απαλλαγεί από υπολείμματα θετικισμού, κάτι που ίσχυε πρωτίστως για τον Ντιλτάι. Και οι απόπειρες υπέρβασης του ρηχού-θετικιστικού ορθολογισμού σήμαιναν σχεδόν πάντα ένα βήμα προς την κατεύθυνση του ανορθολογισμού, κάτι που παρατηρείται κυρίως στον Ζίμελ, αλλά και στον ίδιο τον Ντιλτάι. Βέβαια, η αναβίωση του Χέγκελ άρχισε κιόλας

μερικά χρόνια πριν από το ξέσπασμα του πολέμου. Ό,τι, όμως, άξιζε από αυτήν να ληφθεί σοβαρά υπ' όψιν περιοριζόταν πρωτίστως στο πεδίο της λογικής και της γενικής θεωρίας των επιστημών. Εξ όσων γνωρίζω, η *Θεωρία του μυθιστορήματος* είναι το πρώτο έργο των επιστημών του πνεύματος στο οποίο τα αποτελέσματα της εγελιανής φιλοσοφίας εφαρμόζονται με συγκεκριμένο τρόπο στα αισθητικά προβλήματα. Το πρώτο, γενικό μέρος της είναι ουσιωδώς επηρεασμένο από τον Χέγκελ· αυτό το βλέπουμε στην αντιθετική θεώρηση του είδους της ολότητας στο έπος και στο δράμα, στην ιστορικοφιλοσοφική θεώρηση της αντιστοιχίσης και της αντιθετικότητας του έπους και του μυθιστορήματος κ.ο.κ. Βέβαια, ο συγγραφέας της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* δεν ήταν αποκλειστικά και με ορθόδοξο τρόπο εγελιανός. Οι αναλύσεις του Γκαίτε (Goethe) και του Σίλλερ (Schiller), οι αντιλήψεις του Γκαίτε από την ύστερη περίοδό του (το δαιμονικό στοιχείο), οι αισθητικές θεωρίες του νεαρού Φρίντριχ Σλέγκελ (Friedrich Schlegel) και του Ζόλγκερ (Solger) (η ειρωνεία ως μοντέρνο μέσο μορφοποίησης) συμπληρώνουν και συγκεκριμενοποιούν το γενικό εγελιανό περίγραμμα.

Μία πιθανόν ακόμα σημαντικότερη εγελιανή κληρονομία είναι η ιστορικοποίηση των αισθητικών κατηγοριών. Στο πεδίο της αισθητικής η ανανέωση του Χέγκελ αποδίδει εν προκειμένω τα σημαντικότερα αποτελέσματα. Καντιανοί, όπως ο Ρίκερτ (Rickert), διανοίγουν μια μεθοδολογική άβυσσο ανάμεσα στην άχρονη αξία και την ιστορική πραγμάτωσή της. Ο ίδιος ο Ντιλτάυ δεν συλλαμβάνει, βέβαια, με τόσο έντονο τρόπο αυτή την αντίθεση, όμως στα σχεδιάσματά του για τη μέθοδο της ιστορίας της φιλοσοφίας δεν κάνει τίποτα παραπάνω από το να εκθέτει μια μεταϊστορική τυπολογία των φιλοσοφιών, οι οποίες κατόπινπραγματώνονται ιστορικά σε

συγκεκριμένες παραλλαγές. Ορισμένες φορές ξεπερνάει αυτή τη στάση στις επιμέρους αισθητικές αναλύσεις του, ωστόσο αυτό συμβαίνει, κατά κάποιον τρόπο, κατά παρέκκλιση και σίγουρα δίχως τη συνείδηση της ανεύρεσης μιας νέας μεθοδολογίας. Το κοσμοθεωρητικό υπόβαθρο αυτού του φιλοσοφικού συντηρητισμού είναι η ιστορικά-πολιτικά συντηρητική στάση των κυρίαρχων εκπροσώπων των επιστημών του πνεύματος, η οποία από πνευματική άποψη παραπέμπει στον Ράνκε (Ranke), και έτσι βρίσκεται σε κραυγαλέα αντίθεση προς τη διαλεκτική εξέλιξη του παγκοσμίου πνεύματος στο ίδιο το έργο του Χέγκελ. Υπάρχει, φυσικά, και ένας θετικιστικός ιστορικός σχετικισμός και, ιδίως την εποχή του πολέμου, ο Σπένγκλερ (Spengler) τον συνενώνει με τάσεις των επιστημών του πνεύματος, καθώς ιστορικοποιεί ριζικά όλες ανεξαιρέτως τις κατηγορίες και δεν αναγνωρίζει καμία υπερϊστορική ισχύ, ούτε από αισθητική ούτε από ηθική ούτε από λογική άποψη. Με αυτόν τον τρόπο, όμως, αναιρεί πάλι με τη σειρά του την ενιαία ιστορική διαδικασία: ο ακραίος ιστορικός δυναμισμός μεταβάλλεται τελικά σε στατικότητα, σε μία αναίρεση της ίδιας της ιστορίας, σε μία κυκλική κίνηση που διαρκώς ολοκληρώνεται και ξεκινάει από την αρχή, περιλαμβάνοντας πολιτισμούς χωρίς κανέναν εσωτερικό δεσμό· κατ' αυτόν τον τρόπο, ανακλύπτει ένα αποσχιστικό αντίστοιχο<sup>10</sup> του Ράνκε.

Ο συγγραφέας της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* δεν φτάνει μέχρι αυτού του σημείου. Αναζητούσε μια καθολική διαλεκτική των λογοτεχνικών ειδών, βασισμένη στην ουσία των αισθητικών κατηγοριών, στην ουσία των λογοτεχνικών μορφών, μια διαλεκτική ιστορικά θεμελιωμένη, η οποία θα έτεινε σε μια σύνδεση μεταξύ κατηγορίας και ιστορίας πιο εσωτερική από εκείνη που συνάντησε στο έργο του ίδιου του Χέγκελ.

Αναζητούσε μια σταθερότητα στην αλλαγή και επιδίωκε να συλλάβει μια εσωτερική μεταβολή εντός της διατήρησης της ισχύος της ουσίας. Ωστόσο, η μέθοδός του παραμένει από πολλές απόψεις μετέωρη, ιδίως όταν πρόκειται για πολύ σημαντικές συνάψεις, άκρως αφηρημένη, αποσπασμένη από τις συγκεκριμένες κοινωνικές-ιστορικές πραγματικότητες. Γι' αυτό και συχνά οδηγεί, όπως δείξαμε, σε αυθαίρετες κατασκευές. Μόνο μιάμιση δεκαετία αργότερα κατάφερα—φυσικά σε μαρξιστικό πλέον έδαφος—να βρω έναν δρόμο προς τη λύση. Όταν μαζί με τον Μ. Α. Λίφσιτς (Μ. Α. Lifschitz), αντασώμενοι στη διαφόρων τύπων χυδαία κοινωνιολογία της σταλινικής περιόδου, προσπαθήσαμε να ανασύρουμε στο φως και να αναπτύξουμε περαιτέρω τη γνήσια αισθητική του Μαρξ, καταλήξαμε σε μια πραγματική ιστορική-συστηματική μέθοδο. Η *Θεωρία του μυθιστορήματος* παρέμεινε στο επίπεδο ενός αποτυχημένου εγχειρήματος, τόσο ως προς τον σχεδιασμό, όσο και ως προς την εκτέλεσή του, το οποίο όμως ως προς τις προθέσεις του προσέγγισε την ορθή διέξοδο περισσότερο από όσο το κατάφεραν τα συγκαιρινά του εγχειρήματα.

Από την εγγελιανή κληρονομιά προέρχεται επίσης η αισθητική προβληματικότητα του παρόντος: ότι δηλαδή από την άποψη της φιλοσοφίας της ιστορίας η εξέλιξη καταλήγει σε ένα είδος άρσης εκείνων των αισθητικών αρχών που καθόρισαν τη μέχρι τώρα πορεία της τέχνης. Ωστόσο, στον Χέγκελ, με αυτόν τον τρόπο απλώς και μόνο η τέχνη καταλήγει να γίνει προβληματική: ο «κόσμος του πεζού λόγου», όπως χαρακτηρίζει αυτή την κατάσταση από αισθητική άποψη, είναι ακριβώς η έλευση του πνεύματος στον εαυτό του εντός της σκέψης και της κοινωνικής-κρατικής πράξης. Η τέχνη καθίσταται, λοιπόν, προβληματική, ακριβώς επειδή η πραγματικότητα παύει να είναι προβληματική. Εντελώς αντίθετη

είναι η, από τυπική άποψη παρόμοια, αντίληψη της *Θεωρίας του μυθιστορήματος*: η προβληματικότητα της μυθιστορηματικής μορφής αποτελεί εδώ το αντικαθρέφτισμα ενός κόσμου που βρίσκεται σε αποδιάρθρωση. Να γιατί ο «πεζός» χαρακτήρας της ζωής είναι εδώ μόνο ένα σύμπτωμα ανάμεσα σε άλλα για το ότι η πραγματικότητα είναι πλέον ένα δυσμενές έδαφος για την τέχνη· να γιατί το καλλιτεχνικό ξεκαθάρισμα λογαριασμών με τις κλειστές-ολικές μορφές, οι οποίες ξεπηδούν από μια στρογγυλεμένη ολότητα του είναι, με κάθε εσωτερικά εμμενώς ολοκληρωμένο κόσμο μορφών, είναι το κεντρικό πρόβλημα του μυθιστορήματος ως λογοτεχνικής μορφής. Και τούτο δεν συμβαίνει για καλλιτεχνικούς, αλλά για ιστορικοφιλοσοφικούς λόγους: «δεν υπάρχει πια αυθόρμητη ολότητα του είναι», λέει ο συγγραφέας της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* σχετικά με την πραγματικότητα του παρόντος. Ο Γκόντφριντ Μπεν (Gottfried Benn) εκφράζει τούτη τη διαπίστωση λίγα χρόνια αργότερα με τον εξής τρόπο: «δεν υπήρχε πια καμία πραγματικότητα, στην καλύτερη περίπτωση μόνο οι καρικατούρες της» (από το: «Bekennnis zum Expressionsismus», στο: *Deutsche Zukunft*, 5/11/1933, περιλαμβάνεται τώρα στα *Gesammelte Werke*, επιμ. D. Wellershoff, 1ος τόμος, Βισμπάντεν 1959, σ. 245). Εάν, από οντολογική άποψη, η *Θεωρία του μυθιστορήματος* διαπνέεται από πιο κριτικό πνεύμα και μετριοπάθεια σε σχέση με τον εξπρεσιονιστή ποιητή, εντούτοις παραμένει το γεγονός ότι εκφράζουν παρόμοια αισθήματα ζωής και αντιδρούν με παρόμοιο τρόπο σε όσα συμβαίνουν στο παρόν τους. Έτσι, στη διαμάχη μεταξύ εξπρεσιονισμού και ρεαλισμού της δεκαετίας του '30 δημιουργήθηκε η κάπως γκροτέσκα κατάσταση ο Ερνστ Μπλοχ (Ernst Bloch) να ασκεί πολεμική στον μαρξιστή Γκέοργκ Λούκατς επικαλούμενος τη *Θεωρία του μυθιστορήματος*.

Είναι χωρίς αμφιβολία προφανές ότι αυτή η αντίθεση της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* προς τον γενικό μεθοδολογικό οδηγό της, τον Χέγκελ, έχει πρωταρχικά κοινωνικό και όχι αισθητικό-φιλοσοφικό χαρακτήρα. Αρκεί ίσως να θυμίσουμε ό,τι αναφέραμε στην αρχή για τη στάση του συγγραφέα της απέναντι στον πόλεμο. Ας προσθέσουμε ότι στον τρόπο που αντιλαμβανόταν τότε την κοινωνική πραγματικότητα ήταν ουσιαστικά επηρεασμένος από τον Σορέλ (Sorel). Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο στη *Θεωρία του μυθιστορήματος* το παρόν δεν προσδιορίζεται με τρόπο εγγελιανό, αλλά, με μια διατύπωση του Φίχτε (Fichte), ως «εποχή της ολοκληρωμένης αμαρτίας». Τούτος ο ηθικά χρωματισμένος πεσιμισμός για το παρόν δεν χαρακτηρίζει, όμως, μια γενική τάση επιστροφής από τον Χέγκελ στον Φίχτε, αλλά μάλλον μια κερκεγκωριοποίηση της εγγελιανής ιστορικής διαλεκτικής. Για τον συγγραφέα της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* ο Κίρκεγκωρ (Kierkegaard) έπαιζε πάντα έναν σημαντικό ρόλο. Πολύ πριν αυτός γίνει συγγραφέας της μόδας, [ο συγγραφέας της *Θεωρίας του μυθιστορήματος*] πραγματεύθηκε δοκιμαικά τη σχέση μεταξύ της ζωής και του στοχασμού του Κίρκεγκωρ («Η συντριβή της μορφής στη ζωή: Ο Σαίρεν Κίρκεγκωρ και η Ρεγκίνε Όλσεν», γράφτηκε το 1909· στα γερμανικά δημοσιεύτηκε στο *Η ψυχή και οι μορφές [Die Seele und die Formen, Βερολίνο 1911]*). Και στα χρόνια λίγο πριν το ξέσπασμα του πολέμου, τα οποία πέρασε στη Χαϊδελβέργη, ασχολήθηκε με μια μελέτη με θέμα την κριτική του Κίρκεγκωρ στον Χέγκελ, ένα εγχείρημα που δεν ολοκληρώθηκε, βέβαια, ποτέ. Τούτα τα γεγονότα δεν μνημονεύονται εδώ για βιογραφικούς λόγους, αλλά προκειμένου να υποδειχθεί μια εξελικτική τάση της γερμανικής σκέψης, η οποία έμελλε να καταστεί σημαντική αργότερα. Η άμεση επίδραση του Κίρκεγκωρ οδηγεί, βεβαίως, στη φιλο-

σοφία του υπαρξισμού των Χάιντεγκερ (Heidegger) και Γιάσπερς (Jaspers), επομένως σε μία λίγο πολύ ανοιχτή αντιπαλότητα προς τον Χέγκελ. Δεν πρέπει, όμως, να λησμονεί κανείς ότι και η ίδια η αναβίωση του Χέγκελ στρεφόταν αποφασιστικά προς μία προσέγγιση μεταξύ Χέγκελ και ανορθολογισμού. Τούτη η τάση είναι κιάλας εμφανής στις μελέτες του Ντιλτάου για τον νεαρό Χέγκελ (1905) και αποκτά μια ξεκάθαρη μορφή με τη ρήση του Κρόνερ (Kroner) ότι ο Χέγκελ υπήρξε ο μεγαλύτερος ανορθολογιστής στην ιστορία της φιλοσοφίας (1924).<sup>11</sup> Εδώ δεν μπορεί ακόμη να αποδειχθεί κάποια άμεση επίδραση του Κίρκεγκωρ. Αυτή είναι, όμως, πανταχού παρούσα, και μάλιστα ενισχυόμενη, σε λανθάνουσα μορφή, κατά τη δεκαετία του '20, και θα οδηγήσει βαθμιαία ακόμη και σε μια κίρκεγκωριοποίηση του νεαρού Μαρξ. Έτσι, ο Καρλ Λέβιτ (Karl Löwith) γράφει το 1941: «Όσο μεγάλη είναι η μεταξύ τους απόσταση (του Μαρξ και του Κίρκεγκωρ, Γκ. Λ.), τόσο στενή είναι και η μεταξύ τους συγγένεια, καθώς από κοινού επιτιθενται στο υπαρκτό, ενώ και οι δύο έχουν ως σημείο εκκίνησης τον Χέγκελ» (περιττεύει να πούμε πόσο έχει εξαπλωθεί τούτη η τάση στη γαλλική φιλοσοφία του παρόντος).

Η κοινωνικοφιλοσοφική βάση τέτοιων θεωριών είναι η φιλοσοφικά και πολιτικά αμφίρροπη στάση ενός ρομαντικού αντικαπιταλισμού. Αρχικά –φερειπείν στον νεαρό Καρλάιλ (Carlyle) ή τον Κόμππετ (Cobbett)– πρόκειται για μια πραγματική κριτική στις φρικαλεότητες και στην εχθρότητα προς την πνευματική καλλιέργεια που χαρακτηρίζουν τον αναδυόμενο καπιταλισμό, ενίοτε, μάλιστα, ακόμα και για μια προδρομική μορφή της σοσιαλιστικής κριτικής, όπως στο *Past and Present*<sup>12</sup> του Καρλάιλ. Στη Γερμανία αυτή η στάση μετατράπηκε βαθμιαία σε μια μορφή απολογητικής υπεράσπισης της πολιτικής-κοινωνικής οπισθοδρομικότητας της αυτοκρατορίας των

Χοεντσόλερν. Ιδωμένο επιφανειακά, σε αυτή τη γραμμή κινείται ακόμα κι ένα τόσο σημαντικό έργο για τον πόλεμο όπως οι *Στοχασμοί ενός απολιτικού* (1918) του Τόμας Μαν. Η κατοπινή εξέλιξη του Τόμας Μαν, ήδη από τη δεκαετία του '20, δικαιολογεί, ωστόσο, τον εξής χαρακτηρισμό αυτού του έργου από τον ίδιο: «Είναι μια μεγαλοπρεπής μάχη οπισθοφυλακής, η τελευταία και πλέον αργοπορημένη εκ μέρους ενός γερμανικού-ρομαντικού αστισμού, η οποία δόθηκε με πλήρη συνείδηση της έλλειψης πιθανοτήτων επιτυχίας και μάλιστα με επίγνωση της έλλειψης ψυχικής υγείας και αρετής που χαρακτηρίζουν κάθε συμπάθεια με ό,τι είναι προορισμένο να πεθάνει...».

Στον συγγραφέα της *Θεωρίας του μυθιστορήματος*, μολονότι η φιλοσοφική αφετηρία του εντοπίζεται στον Χέγκελ, τον Γκαίτε και τους ρομαντικούς, δεν υπάρχουν καθόλου ίχνη τέτοιων διαθέσεων. Η αντίθεσή του στην έλλειψη καλλιέργειας του καπιταλισμού δεν περιέχει την παραμικρή συμπάθεια για τη «γερμανική μιζέρια» και τα υπολείμματά της στο παρόν, όπως τη βλέπουμε στον Τόμας Μαν. Η *Θεωρία του μυθιστορήματος* δεν έχει τον χαρακτήρα της διατήρησης αλλά εκείνον της ανατροπής. Αυτό, βέβαια, συμβαίνει στη βάση ενός εξαιρετικά αφελούς και παντελώς αθεμελίωτου ουτοπισμού, στη βάση της ελπίδας πως από την κατάρρευση του καπιταλισμού και τη συνώνυμη κατάρρευση των νεκρών και εχθρικών προς τη ζωή οικονομικών-κοινωνικών κατηγοριών μπορεί τάχα να προκύψει μια ζωή σύμφωνη με τη φύση και αντάξια του ανθρώπου. Η κορύφωση του βιβλίου με την ανάλυση του Τολστόι, την αναφορά στον Ντοστογιέφσκι, για τον οποίο υποστηρίζεται ότι «δεν έγραψε μυθιστορήματα», όλα τούτα δείχνουν ξεκάθαρα ότι εδώ δεν υπήρχε η προσδοκία μιας νέας λογοτεχνικής μορφής, αλλά, με τρόπο ρητό, ενός «νέου κόσμου». Έχει κανείς κάθε δικαίωμα να χαμογελάσει

συγκραταβατικά απέναντι σ' αυτόν τον πρωτόγονο ουτοπισμό, όμως εδώ έχουμε να κάνουμε, παρ' όλα αυτά, με την έκφραση ενός πνευματικού ρεύματος που τότε ήταν παρόν και πραγματικό. Ωστόσο, στη δεκαετία του '20, η προοπτική μιας κοινωνικής υπέρβασης του κόσμου της οικονομίας προσέλαβε ολοένα και πιο έντονα έναν σαφώς αντιδραστικό χαρακτήρα. Τον καιρό, όμως, που γραφόταν η *Θεωρία του μυθιστορήματος* τούτες οι σκέψεις βρίσκονταν ακόμα σε μια σπερματική και εντελώς αδιαφοροποίητη μορφή. Κι εδώ πάλι ένα παράδειγμα θα ήταν αρκετό. Όταν ο πιο φημισμένος οικονομολόγος της Δεύτερης Διεθνούς, ο Χίλφερντινγκ,<sup>13</sup> στο έργο του *Το χρηματιστικό κεφάλαιο* (1909), ήταν σε θέση να γράψει σχετικά με την κομμουνιστική κοινωνία: «Η ανταλλαγή είναι εδώ τυχαία, δεν αποτελεί αντικείμενο μιας θεωρητικής-οικονομικής εξέτασης. Δεν μπορεί να αναλυθεί θεωρητικά, παρά μόνο να κατανοηθεί ψυχολογικά»· όταν κανείς αναλογίζεται τις –επαναστατικά προσανατολισμένες– ουτοπίες των τελευταίων χρόνων του πολέμου και της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου, τότε μπορεί να κρίνει πιο δίκαια από ιστορική άποψη αυτή την ουτοπία της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* – χωρίς να μετριάξει κατά κάποιον τρόπο την κριτική του στη θεωρητική αβασιμότητά της.

Ακριβώς μια τέτοια κριτική είναι η μόνη κατάλληλη να φωτίσει σωστά ένα ακόμη ιδιάζον χαρακτηριστικό της *Θεωρίας του μυθιστορήματος*, χάρη στο οποίο [το έργο] εισάγει κάτι καινούριο στη γερμανόγλωσση γραμματεία. (Στη Γαλλία το φαινόμενο που καλούμαστε τώρα να ερευνήσουμε ήταν ήδη γνωστό από παλιά.) Εν ολίγοις: ο συγγραφέας της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* είχε μια κοσμοαντίληψη η οποία έτεινε στη συγχώνευση «αριστερής» ηθικής και «δεξιάς» γνωσιοθεωρίας (οντολογίας κ.ο.κ.). Στον βαθμό που η βιλχελμινική Γερμα-

νία<sup>14</sup> διέθετε μια συγγραφική παραγωγή που αντιπολιτευόταν το καθεστώς από θέση αρχής, τούτη στηριζόταν σε παραδόσεις του Διαφωτισμού, ως επί το πλείστον βέβαια στους πλέον ρηχούς επιγόνους του, ενώ επίσης υιοθετούσε μια στάση καθολικής απόρριψης των πολύτιμων λογοτεχνικών και θεωρητικών παραδόσεων της Γερμανίας. (Ο σοσιαλιστής Φραντς Μέρινγκ (Franz Mehring) αποτελεί από αυτή την άποψη μια σπάνια εξαίρεση.) Απ' όσο είμαι σε θέση να εποπτεύσω τούτο το σύμπλεγμα ερωτημάτων, η *Θεωρία του μυθιστορήματος* είναι το πρώτο γερμανόγλωσσο βιβλίο στο οποίο μια αριστερή ηθική, προσανατολισμένη σε μια ριζοσπαστική επανάσταση, εμφανίζεται εναρμονισμένη με μια παραδοσιακή, εντελώς συμβατική ερμηνεία της πραγματικότητας. Στην ιδεολογία της δεκαετίας του '20 αυτή η στάση παίζει έναν ολόένα σημαντικότερο ρόλο· αρκεί να θυμηθούμε τα βιβλία του Ερνστ Μπλοχ *Το πνεύμα της ουτοπίας* (1918, 1923), *Ο Τόμας Μύντσερ ως θεολόγος της επανάστασης* (1921), τον Βάλτερ Μπένγιαμιν (Walter Benjamin), ακόμη και την πρώτη φάση του Αντόρνο (Adorno) κ.ο.κ. Στο πλαίσιο του πνευματικού αγώνα κατά του χιτλερισμού, η σημασία αυτής της τοποθέτησης ενισχύεται ακόμη περισσότερο: Πολλοί προσπαθούν, εκκινώντας από μια αριστερή ηθική, να ενεργοποιήσουν τον Νίτσε (Nietzsche), ακόμη και τον Μπίσμαρκ (Bismarck), ως προοδευτικές δυνάμεις κατά της φασιστικής αντίδρασης. (Σημειώνω, παρεμπιπτόντως, ότι η Γαλλία, όπου αυτό το ρεύμα εμφανίστηκε πολύ νωρίτερα απ' ό,τι στη Γερμανία, διαθέτει σήμερα στο πρόσωπο του Σαρτρ (Sartre) έναν εκπρόσωπό του με μεγάλη επιρροή. Είναι ευνόητο ότι δεν μπορούμε εδώ να πραγματευθούμε τους κοινωνικούς λόγους αυτής της πρώιμης εμφάνισης και της σχετικά μακρόχρονης επίδρασης.) Μόνο μετά τη νίκη επί του Χίτλερ, την αποκατάσταση της πα-

λαιάς τάξης πραγμάτων<sup>15</sup> και το «οικονομικό θαύμα», μπόρεσε αυτή η λειτουργία της αριστερής ηθικής στη Γερμανία να βυθιστεί στην αφάνεια και να παραχωρήσει το πεδίο της επικαιρότητας σε έναν κομφορμισμό μασκαρεμένο ως αντικομφορμισμό. Ένα μεγάλο μέρος των ηγετικών παραγόντων της γερμανικής διανόησης, μεταξύ αυτών και ο Αντόρνο, κατέλυσαν στο «Μεγάλο ξενοδοχείο της αβύσσου» («Grand Hotel Abgrund»)· επρόκειτο, όπως έγραφα με την ευκαιρία της κριτικής στον Σοπενχάουερ (Schopenhauer), για ένα «ωραίο ξενοδοχείο, ένα ξενοδοχείο εξοπλισμένο με όλες τις ανέσεις στην άκρη της αβύσσου, στην άκρη του τίποτα, της ανυπαρξίας νοήματος. Και η καθημερινή θέα της αβύσσου, ανάμεσα σε απολαυστικά γεύματα ή καλλιτεχνικές δημιουργίες, δεν μπορεί παρά να μεγαλώνει την ευχαρίστηση που προσφέρουν τούτες οι εκλεπτυσμένες ανέσεις» (*Die Zerstörung der Vernunft*, Νόιβιντ 1962, σ. 219).<sup>16</sup> Το γεγονός ότι ο Ερνστ Μπλοχ, ακλόνητος μέχρι τώρα, εμμένει στη σύνθεσή του μεταξύ αριστερής ηθικής και δεξιάς γνωσιοθεωρίας (πρβλ., για παράδειγμα, *Philosophische Grundfragen I, Zur Ontologie des Noch-Nicht-Seins*, Φρανκφούρτη 1961)<sup>17</sup> είναι ασφαλώς τιμητικό για τον χαρακτήρα του, δεν μετριάζει, όμως, καθόλου τον ανεπίκαιρο χαρακτήρα της θεωρητικής του τοποθέτησης. Στον βαθμό που αναπτύσσεται πραγματικά μια πραγματική, γόνιμη και προοδευτική αντιπολίτευση στον δυτικό κόσμο (μαζί και στην Ομοσπονδιακή Γερμανία), τούτη δεν έχει πλέον καμία σχέση με τη σύζευξη μεταξύ αριστερής ηθικής και δεξιάς γνωσιοθεωρίας.

Εάν, λοιπόν, κάποιος διαβάζει σήμερα τη *Θεωρία του μυθιστορήματος* προκειμένου να γνωρίσει από πιο κοντά την προϊστορία των σημαντικών ιδεολογιών των δεκαετιών του '20 και του '30, μπορεί να ωφεληθεί από μια τέτοια κριτική ανά-

γνωση. Εάν, όμως, πάρει το βιβλίο στα χέρια του προκειμένου να προσανατολιστεί, αυτό μπορεί μονάχα να του επιτείνει την έλλειψη προσανατολισμού. Όταν ήταν νέος συγγραφέας, ο Άρνολντ Τσβάιχ<sup>18</sup> διάβασε τη *Θεωρία του μυθιστορήματος* προκειμένου να προσανατολιστεί· το υγιές ένστικτό του τον οδήγησε ορθά στην πλέον κατηγορηματική απόρριψη.

Βουδαπέστη, Ιούλιος 1962  
Γκέοργκ Λούκατς

### Σημειώσεις

1. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. (σ.τ.μ.)
2. Max Dessoir (1867-1947), Γερμανός φιλόσοφος και ψυχολόγος, το πραγματικό όνομα του οποίου ήταν Μαξ Ντεσάουερ (Max Dessauer). (σ.τ.μ.)
3. Marianne Weber (1870-1954), σύζυγος του μεγάλου κοινωνιολόγου και οικονομολόγου Μαξ Βέμπερ (Max Weber)· η ίδια υπήρξε συγγραφέας, αγωνίστρια για τα δικαιώματα των γυναικών, πολιτικός και επιμελήτρια εκδόσεων έργων του συζύγου της μετά τον θάνατό του. (σ.τ.μ.)
4. Εννοείται το γνωστό έργο του Βοκάκιου, πρωτότυπος τίτλος: *Decamerone*. (σ.τ.μ.)
5. *Das Erlebnis und die Dichtung* (σ.τ.μ.)
6. Henrik Pontoppidan (1857-1943), Δανός συγγραφέας, ο οποίος την εποχή της συγγραφής της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* ήταν ευρύτερα γνωστός, τουλάχιστον στη Δυτική Ευρώπη. Το 1916 είδε το φως της δημοσιότητας το σημαντικότερο μυθιστόρημά του, *Ο ευτυχισμένος Χανς* (*Hans im Glück*). Το 1917 του απονεμήθηκε το βραβείο Νόμπελ λογοτεχνίας, εξ ημισείας με τον συμπατριώτη του Καρλ Γκέλερουπ (Karl Gjellerup). (σ.τ.μ.)
7. Γαλλικά στο κείμενο: *Αισθηματική αγωγή*, μυθιστόρημα του Γκυστάβ Φλωμπέρ. (σ.τ.μ.)
8. Γαλλικά στο κείμενο: Αναζήτησης του χαμένου χρόνου. (σ.τ.μ.)
9. Γαλλικά στο κείμενο: Διάρκειας. (σ.τ.μ.)
10. Sezessionistisches Pendant. Ο όρος Sezessionismus αναφέρεται στις ομάδες ή στα ρεύματα της μοντέρνας τέχνης (Secessionen) που στα τέλη του

δέκατου ένατου αιώνα «αποσχίζονταν» από την ακαδημαϊκή τέχνη και τις επίσημες ενώσεις της. Στην Αυστρία και στην Ουγγαρία οι «αποσχίσεις» υπήρξαν συνώνυμες του «νέου ύφους» (*Jugendstil, art nouveau*). (σ.τ.ε.)

11. Ο Λούκατς παραπέμπει εδώ στο βασικό έργο του Ρίχαρντ Κρόνερ, *Von Kant bis Hegel*, 2 τόμοι, Τύμπινγκεν 1921 και 1924. (σ.τ.μ.)

12. Αγγλικά στο κείμενο: *Παρελθόν και παρόν*. (σ.τ.μ.)

13. Ο σοσιαλδημοκράτης γιατρός, οικονομολόγος και πολιτικός Rudolf Hilferding (1877-1941) διετέλεσε δύο φορές υπουργός Οικονομικών στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης. (σ.τ.μ.)

14. Εννοείται η περίοδος της Γερμανικής Αυτοκρατορίας (του μετέπειτα αποκληθέντος Δευτέρου Ράιχ), από το 1871 και μέχρι το 1918, κατά την οποία βασιλεύσαν στη Γερμανία δύο αυτοκράτορες, ο Γουλιέλμος (Βίλχελμ) Α' (1871-1888), και ο Γουλιέλμος Β' (1888-1918). (σ.τ.μ.)

15. Ο Λούκατς χρησιμοποιεί εδώ τον ιστορικά φορτισμένο όρο *Restauration* (παλινόρθωση), ο οποίος έχει τη σημασία της επανόδου ενός παλαιού καθεστώτος. Ως γνωστόν, ο όρος χρησιμοποιήθηκε προκειμένου να αποδοθεί η επάνοδος των δυνάμεων του παλαιού καθεστώτος (*ancien régime*) στην εξουσία μετά την ήττα του Ναπολέοντα το 1815. Ωστόσο, εδώ δεν πρόκειται ακριβώς για παλινόρθωση ενός παλαιού πολιτικού συστήματος, αλλά για εγκατάσταση μιας νέας τάξης πραγμάτων (της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας υπό συμμαχική επικυριαρχία), η οποία στηριζόταν κυρίως, αν και όχι αποκλειστικά, στη συνέχεια των κοινωνικών δομών και σχέσεων του μεσοπολεμικού αστικού καθεστώτος (της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης), ενώ στο πολιτικό πεδίο το νέο σύστημα διέφερε μεν σε καίρια και καθοριστικά σημεία, έχοντας από την άλλη ενσωματώσει ουκ ολίγα στελέχη του κρατικού μηχανισμού της περιόδου κυριαρχίας του χιτλερισμού. (σ.τ.μ.)

16. *Η καταστροφή του λόγου*. (σ.τ.μ.)

17. *Θεμελιώδη φιλοσοφικά ζητήματα I. Σχετικά με την οντολογία του μήπω-είναι*. (σ.τ.μ.)

18. Arnold Zweig (1887-1968), Γερμανός συγγραφέας, χωρίς σχέσεις συγγένειας με τον Στέφαν Τσβάιχ (Stefan Zweig). (σ.τ.μ.)

*Αφιερωμένο στη Γιελένα Αντρέγιεβνα Γκραμπένκο*



I.

Οι μορφές του μεγάλου έπους  
στη σχέση τους με την κλειστότητα  
ή προβληματικότητα του συνολικού πολιτισμού



Μακάριες είναι οι εποχές για τις οποίες ο έναστρος ουρανός είναι ο χάρτης των βατών και προς διάνυση δρόμων, και των οποίων τους δρόμους φωτίζει το φως των αστεριών. Όλα είναι καινούρια γι' αυτές κι ωστόσο οικεία, περιπετειώδη κι ωστόσο ήδη κτήμα τους. Ο κόσμος είναι μεγάλος, κι ωστόσο [είναι] σαν το οικείο σπίτι, γιατί η φωτιά που καίει στην ψυχή είναι της ίδιας φύσης με τ' αστέρια· διαχωρίζονται σαφώς ο κόσμος και το εγώ, το φως και η φωτιά – κι όμως ποτέ δεν γίνονται παντοτινά ξένα μεταξύ τους· γιατί η φωτιά είναι η ψυχή κάθε φωτός και με φως ντύνεται κάθε φωτιά. Έτσι, κάθε πράξη της ψυχής γίνεται γεμάτη νόημα και στρογγυλή σε αυτή τη διττότητα: ολοκληρωμένη στο νόημα και ολοκληρωμένη για τις αισθήσεις·<sup>1</sup> στρογγυλή, επειδή η ψυχή ηρεμεί στον εαυτό της καθώς πράττει· στρογγυλή, επειδή η πράξη της αποδεσμεύεται από την ίδια και αυτονομούμενη βρίσκει ένα δικό της κέντρο και χαράζει γύρω της έναν κλειστό κύκλο. «Η φιλοσοφία είναι στην πραγματικότητα νοσταλγία», λέει ο Νοβάλις, «η παρόρμηση να είναι κανείς παντού στο ίδιο του το σπίτι». Γι' αυτό και η φιλοσοφία ως μορφή του βίου, ως καθορισμός της μορφής και ως πηγή του περιεχομένου της ποίησης είναι πάντα ένα σύμπτωμα του ρήγματος μεταξύ του έσω και του έξω, ένα σημείο της διαφοράς ουσίας μεταξύ του εγώ και του κόσμου, της ασυμφωνίας μεταξύ της ψυχής και της

πράξης. Γι' αυτό και οι μακάριες εποχές δεν έχουν φιλοσοφία ή, με άλλα λόγια, όλοι οι άνθρωποι εκείνων των εποχών είναι φιλόσοφοι, κάτοχοι του ουτοπικού στόχου κάθε φιλοσοφίας. Γιατί ποιο είναι το έργο της αληθινής φιλοσοφίας, αν όχι η σχεδίαση εκείνου του αρχέτυπου χάρτη· ποιο είναι το πρόβλημα του υπερβατολογικού τόπου, αν όχι να καθορίσει πώς θα υπαχθεί κάθε σκίρτημα που πηγάζει από τα εσώτατα βάθη σε μια μορφή άγνωστη, αλλά ανέκαθεν αναλογούσα σε αυτό, η οποία το περικλείει σ' έναν σωτήριο συμβολισμό; Τότε το πάθος είναι ο προκαθορισμένος από τον λόγο δρόμος προς τον ολοκληρωμένο εαυτό, και μέσα από την τρέλα μιλούν σημεία αινιγματικά, αλλά δυνάμενα να αποκαλυφθούν, [σημεία] μιας υπερβατικής δύναμης που κατά τ' άλλα είναι καταδικασμένη στη σιωπή. Τότε δεν υπάρχει ακόμη εσωτερικότητα, διότι δεν υπάρχει ακόμη το εξωτερικό, [δεν υπάρχει] έτερο για την ψυχή. Καθώς αυτή μπαίνει σε περιπέτειες και αντεπεξέρχεται σε αυτές, της είναι άγνωστο το πραγματικό βάσανο της αναζήτησης και ο πραγματικός κίνδυνος της εύρεσης: Αυτή η ψυχή δεν ρισκάρει ποτέ τον εαυτό της· δεν γνωρίζει ακόμα ότι μπορεί να χαθεί και δεν σκέφτεται ποτέ ότι θα πρέπει να αναζητήσει τον εαυτό της. Αυτή είναι η κοσμοϊστορική εποχή του έπους. Δεν είναι η αλυτία ή η ασφάλεια του είναι εκείνα που περιβάλλουν εδώ με ένα χαρωπό-αυστηρό περίγραμμα ανθρώπους και πράξεις (το ανόητο και το θλιβερό δεν έχουν αυξηθεί στο εγκόσμιο γίνεσθαι από τότε που ξεκίνησε ο χρόνος, μόνο τα παρηγορητικά τραγούδια ακούγονται πιο φωτεινά ή πιο βαριά), αλλά αυτή η αντιστοιχία των πράξεων προς τις εσωτερικές απαιτήσεις της ψυχής για μεγαλείο, για εκδίπλωση, για ολότητα. Όταν η ψυχή δεν γνωρίζει ακόμη καμία άβυσσο μέσα της, η οποία θα την παρέσυρε στην κατακρήμνιση ή θα την οδηγούσε σε

αδιάβαστα ύψη, όταν η θεότητα που κυβερνά τον κόσμο και μοιράζει τα άγνωστα κι άδικα δώρα της μοίρας στέκεται απέναντι στους ανθρώπους ακατανόητη, αλλά γνωστή και κοντινή, όπως ο πατέρας για το μικρό παιδί, τότε κάθε πράξη είναι μόνο ένα ταιριαστό ένδυμα της ψυχής. Είναι και μοίρα, περιπέτεια και ολοκλήρωση, ζωή και ουσία είναι τότε ταυτόσημες έννοιες. Γιατί το ερώτημα, ως μορφοποιούσα απάντηση του οποίου δημιουργείται το έπος, είναι: πώς μπορεί η ζωή να γίνει ουσιαστική; Και ο Όμηρος –με την αυστηρή έννοια μόνο τα δικά του ποιήματα είναι έπη– είναι απλησίαστος κι απρόσιτος επειδή βρήκε την απάντηση προτού η πορεία του πνεύματος στην ιστορία επιτρέψει ν' ακουστεί δυνατά το ερώτημα.

Αν θέλει κανείς, μπορεί να προσεγγίσει εδώ το μυστικό του ελληνικού κόσμου: την αδιανόητη από τη δική μας σκοπιά ολοκλήρωσή του και την αγεφύρωτη ξενικότητά του προς εμάς: ο Έλληνας γνωρίζει μόνο απαντήσεις, όχι όμως ερωτήματα, μόνο λύσεις (έστω και αινιγματικές), αλλά όχι αινίγματα, μόνο μορφές, αλλά όχι χάος. Χαράζει ακόμα τον μορφοποιητικό κύκλο των μορφών ένθεν της παραδοξότητας, και όλα όσα μετά την ενεργοποίηση της παραδοξότητας θα έπρεπε να οδηγήσουν στη ρηχότητα, εκείνον τον οδηγούν στην ολοκλήρωση. Όταν γίνεται λόγος για τους Έλληνες, συγχέει κανείς πάντα τη φιλοσοφία της ιστορίας και την αισθητική, την ψυχολογία και τη μεταφυσική, και αποδίδει στις μορφές τους [ενν: των Ελλήνων] μια υποτιθέμενη σχέση με την εποχή μας. Οι ωραίες ψυχές αναζητούν τις δικές τους, φευγαλέες, πάντα ασύλληπτες ύψιστες στιγμές μιας ονειρεμένης ηρεμίας πίσω από αυτές τις σιωπηλές και παντοτινά βουβές μάσκες, λησμονώντας ότι η αξία αυτών των στιγμών είναι ο φευγαλέος χαρακτήρας τους, ότι καταφεύγουν στους

Έλληνες προκειμένου να ξεφύγουν από το ίδιο το δικό τους βάθος και μεγαλείο. Πιο βαθιά πνεύματα, τα οποία προσπαθούν να παγώσουν το αναβλύζον αίμα τους σε πορφυρό ατσάλι και να σφυρηλατήσουν τη θωράκισή τους, ώστε οι πληγές τους να παραμείνουν αιώνια κρυμμένες και η χειρονομία του ηρωισμού τους να γίνει το παράδειγμα του επερχόμενου, του πραγματικού ηρωισμού, ώστε να αφυπνίσει τον νέο ηρωισμό, συγκρίνουν τον εύθραυστο χαρακτήρα της μορφοποίησής τους με την ελληνική αρμονία και τα δικά τους πάθη, μέσα από τα οποία ξεπήδησαν οι μορφές, με ονειρώδη μαρτύρια που είχαν ανάγκη την ελληνική καθαρότητα για να καταλαγιάσουν. Θέλουν –καθώς συλλαμβάνουν με πεισματικά σολιψιστικό τρόπο την ολοκλήρωση της μορφής ως λειτουργία της εσωτερικής διάλυσης– μέσα από τα μορφώματα των Ελλήνων ν’ ακούσουν τη φωνή ενός μαρτυρίου, το οποίο ξεπερνά κατά πολύ σε ένταση το δικό τους, όπως κι η ελληνική τέχνη ξεπερνά όσα οι ίδιοι μορφοποιούν. Εδώ, όμως, πρόκειται για μια πλήρη μεταβολή της υπερβατολογικής τοπογραφίας του πνεύματος, η οποία μπορεί βεβαίως να περιγραφεί ως προς την ουσία και τις συνέπειές της, μπορεί βεβαίως να ερμηνευθεί και να εννοηθεί ως προς τη μεταφυσική σπουδαιότητά της, θα είναι ωστόσο πάντα αδύνατο να βρεθεί γι’ αυτήν μια ψυχολογία, όσο στηριγμένη κι αν είναι στην ενσυναίσθηση ή απλώς και μόνο στην εννόηση. Και τούτο διότι κάθε ψυχολογική εννόηση προϋποθέτει ήδη μια ορισμένη κατάσταση των υπερβατολογικών τόπων και λειτουργεί μονάχα εντός της επικράτειάς τους. Αντί να προσπαθούμε να κατανοήσουμε τον ελληνικό κόσμο μ’ αυτόν τον τρόπο, θέτοντας δηλαδή σε τελευταία ανάλυση υποσυνείδητα το ερώτημα: πώς θα μπορούσαμε να παραγάγουμε αυτές τις μορφές; ή: πώς θα συμπεριφερόμασταν αν διαθέταμε αυτές τις

μορφές; θα ήταν πιο γόνιμο να θέσουμε το ερώτημα σχετικά με την –ουσιαστικά διαφορετική από τη δική μας– υπερβατολογική τοπογραφία του ελληνικού πνεύματος, η οποία κατέστησε δυνατές αλλά και αναγκαίες τούτες τις μορφές.

Είπαμε: ο Έλληνας έχει τις απαντήσεις του πριν από τα ερωτήματά του. Κι αυτό, όμως, δεν πρέπει να το εννοήσουμε ψυχολογικά, αλλά (το πολύ) υπερβατολογικά-ψυχολογικά. Σημαίνει ότι στην έσχατη δομική σχέση, η οποία καθορίζει όλα τα βιώματα κι όλες τις μορφοποιήσεις, δεν υφίστανται δεδομένες ποιοτικές –και επομένως ανυπέρβλητες– διαφορές μεταξύ των υπερβατολογικών τόπων και, σε σχέση με το αντίστοιχο a priori υποκείμενο, [διαφορές] που θα μπορούσαν να ξεπεραστούν μόνο μ' ένα άλμα· [σημαίνει] ότι η ανάβαση στο ύψιστο και η κάθοδος στο πλέον ανούσιο επιτελείται διά της οδού της αντιστοίχισης, δηλαδή στη χειρότερη περίπτωση μέσω μιας βαθμιδωτά σταθμισμένης κλίμακας με πολλές μεταβάσεις. Η στάση του πνεύματος σ' αυτή την πατρίδα είναι κατά συνέπεια η παθητική-ενατενιστική αποδοχή ενός έτοιμου, υπαρκτού νοήματος. Ο κόσμος του νοήματος είναι απτός και εποπτεύσιμος, το ζήτημα είναι μόνο να βρει κανείς σε αυτόν τον προκαθορισμένο του τόπο. Το σφάλμα μπορεί να είναι εδώ μόνο μια υπερβολή ή μια έλλειψη, μόνο μια απουσία μέτρου ή επίγνωσης. Γιατί η γνώση είναι μονάχα μια αφαίρεση συσκοτιστικών πέπλων, η δημιουργία [είναι] μια αποτύπωση ορατών-αιώνιων ουσιών, η αρετή [είναι] η ολοκληρωμένη γνώση των οδών· και το ξένο προς το νόημα προέρχεται μόνο από την πολύ μεγάλη απόσταση από αυτό [το νόημα]. Είναι ένας ομοιογενής κόσμος, και ούτε ο χωρισμός του ανθρώπου και του κόσμου, του εγώ και του εσύ, μπορεί να διαταράξει το γεγονός ότι αποτελούνται από την ίδια ύλη. Όπως κάθε άλλο μέλος αυτού του ρυθμού, η ψυχή

στέκει καταμεσής στον κόσμο· το όριο που δημιουργεί το περιγράμμα της δεν διακρίνεται στην ουσία από τα περιγράμματα των πραγμάτων: χαράζει καθαρές και σταθερές γραμμές, εντούτοις χωρίζει σχετικά μόνο· χωρίζει μόνο αναφορικά με και για ένα εσωτερικά ομοιογενές σύστημα πλήρους ισορροπίας. Γιατί ο άνθρωπος δεν στέκεται μοναχικός, ως μοναδικός φορέας της υποστασιακότητας, ανάμεσα σε αναστοχαστικές μορφοποιήσεις: Οι σχέσεις του με τους άλλους και τα μορφώματα που προκύπτουν απ' αυτές είναι εντελώς υποστασιακά, όπως και αυτός ο ίδιος, μάλιστα αυθεντικότερα γεμάτα υπόσταση, καθώς είναι πιο γενικά, πιο «φιλοσοφικά», πλησιέστερα και συγγενέστερα προς την αρχέτυπη πατρίδα: αγάπη, οικογένεια, κράτος. Το δέον είναι γι' αυτόν απλώς και μόνο ένα παιδαγωγικό ζήτημα, μια έκφραση του γεγονότος ότι δεν έχει επιστρέψει ακόμα στον οίκο του, δεν εκφράζει ακόμα τη μοναδική και ανυπέρβλητη σχέση με την υπόσταση. Αλλά και στον ίδιο τον άνθρωπο δεν υφίσταται αναγκαιότητα κάποιου άλματος: φέρει την κηλίδα της απόστασης της ύλης από την υπόσταση, οφείλει να καθαρθεί στην εγγύτητα προς την υπόσταση αιωρούμενος άυλα στα ύψη· μπροστά του ανοίγεται ένας μακρύς δρόμος, καμία όμως άβυσσος μέσα του.

Τέτοια όρια περικλείουν κατ' ανάγκη έναν στρογγυλεμένο κόσμο. Ακόμα κι αν πέραν του κύκλου, τον οποίο χαράζουν οι αστερισμοί του παρόντος νοήματος γύρω από τον βιώσιμο και προς μορφοποίηση κόσμο, γίνονται αισθητές απειλητικές και ακατανόητες δυνάμεις, δεν καταφέρνουν εντούτοις να απωθήσουν την παρουσία του νοήματος· μπορούν να εκμηδενίσουν τη ζωή, ποτέ όμως να προκαλέσουν σύγχυση στο είναι· μπορούν να ρίχνουν μαύρες σκιές στον μορφοποιημένο κόσμο, όμως κι αυτές εντάσσονται στις μορφές ως αντιθέσεις

που τονίζουν πιο έντονα. Ο κύκλος, εντός του οποίου οι Έλληνες ζουν μεταφυσικά, είναι πιο μικρός απ' τον δικό μας: γι' αυτό κι εμείς ποτέ δεν μπορούμε να μεταφερθούμε ζωντανά εντός του· για να το πούμε καλύτερα: ο κύκλος, η κλειστότητα του οποίου αποτελεί την υπερβατολογική ουσία του βίου τους, έχει για μας διαρρηχθεί· εμείς δεν μπορούμε πια να αναπνεύσουμε σ' έναν κλειστό κόσμο. Εμείς έχουμε επινοήσει την παραγωγικότητα του πνεύματος: γι' αυτό τα αρχέτυπα έχουν χάσει για εμάς αμετάκλητα τον αντικειμενικά αυτονόητο χαρακτήρα τους και η σκέψη μας ακολουθεί την άπειρη πορεία μιας προσέγγισης που δεν επιτυγχάνεται ποτέ πλήρως. Εμείς έχουμε επινοήσει τη μορφοποίηση: γι' αυτό σε όλα όσα βγαίνουν με κόπο και απόγνωση από τα χέρια μας λείπει πάντα η τελευταία ολοκλήρωση. Εμείς βρήκαμε μέσα μας τη μόνη αληθινή υπόσταση: γι' αυτό ήμασταν αναγκασμένοι να θέσουμε αγεφύρωτες αβύσσους μεταξύ της γνώσης και του πράττειν, μεταξύ της ψυχής και του μορφώματος, μεταξύ του εγώ και του κόσμου, και να αφήσουμε κάθε υποστασιακότητα που βρίσκεται πέραν της αβύσσου να διαλυθεί σε αναστοχαστικότητα· γι' αυτό έπρεπε η ουσία μας να γίνει για εμάς ένα αίτημα και να θέσουμε ανάμεσα σ' εμάς και τους εαυτούς μας μια ακόμα βαθύτερη και απειλητικότερη άβυσσο. Ο κόσμος μας έχει γίνει απείρως μεγάλος και σε κάθε γωνιά πλουσιότερος σε δώρα και κινδύνους από τον ελληνικό, όμως αυτός ο πλούτος αίρει το φέρον θετικό νόημα της ζωής του: την ολότητα. Γιατί η ολότητα ως μορφοποιητική προϋπόθεση κάθε επιμέρους φαινομένου σημαίνει ότι κάτι κλειστό μπορεί να είναι ολοκληρωμένο· ολοκληρωμένο, επειδή όλα απαντούν σε αυτό, τίποτα δεν αποκλείεται και τίποτα δεν παραπέμπει σε κάτι ανώτερο, εξωτερικό προς αυτό· ολοκληρωμένο, επειδή καθετί ωριμάζει εντός του μέχρι την ολοκλήρωσή του

και, φτάνοντας στον εαυτό του, ενσωματώνεται στον δεσμό. Η ολότητα του είναι είναι δυνατή μόνο εκεί όπου όλα είναι ήδη ομοιογενή, πριν τα περιβάλουν οι μορφές· εκεί όπου οι μορφές δεν είναι καταναγκασμός, αλλά απλώς και μόνο η συνειδητοποίηση, απλώς και μόνο η ανάδυση στην επιφάνεια αυτού που κοιμόταν ως ασαφής πόθος στο εσωτερικό του μορφοποιούμενου· όπου η γνώση είναι η αρετή και η αρετή η ευτυχία, όπου η ομορφιά καθιστά ορατό το νόημα του κόσμου.

Αυτός είναι ο κόσμος της ελληνικής φιλοσοφίας. Όμως αυτή η σκέψη αναδύθηκε όταν η υπόσταση είχε ήδη αρχίσει να ξεθωριάζει. Αν, μιλώντας κυριολεκτικά, δεν υπάρχει ελληνική αισθητική, επειδή η μεταφυσική έχει προκαταλάβει οτιδήποτε αισθητικό, τότε για την Ελλάδα δεν υπάρχει ούτε πραγματική αντίθεση μεταξύ ιστορίας και φιλοσοφίας της ιστορίας: οι Έλληνες διατρέχουν στην ίδια την ιστορία όλα τα στάδια που αντιστοιχούν a priori στις μεγάλες μορφές· η ιστορία της τέχνης τους είναι μια μεταφυσική-γενετική αισθητική, η εξέλιξη του πολιτισμού τους μια φιλοσοφία της ιστορίας. Σ' αυτή την πορεία συντελείται η αποχώρηση της υπόστασης από την απόλυτη εμμένεια της ζωής του Ομήρου μέχρι την απόλυτη, αλλά απτή και καταληπτή υπερβατικότητα του Πλάτωνα· και τα στάδιά της, που διακρίνονται καθαρά και έντονα μεταξύ τους (εδώ ο Ελληνισμός δεν γνωρίζει μεταβάσεις), στα οποία το νόημά της [της πορείας] έχει αποτυπωθεί όπως σε αιώνια ιερογλυφικά, είναι οι μεγάλες, οι άχρονες παραδειγματικές μορφές της μορφοποίησης του κόσμου: το έπος, η τραγωδία και η φιλοσοφία. Ο κόσμος του έπους απαντά στο ερώτημα: πώς μπορεί να γίνει ουσιαστική η ζωή; Όμως η απάντηση ωριμάζει ώστε να τεθεί το ερώτημα μόνον όταν η υπόσταση μας καλεί πλέον δελεαστικά από μακρινή

απόσταση. Μόνον όταν η τραγωδία έχει απαντήσει μορφοποιητικά στο ερώτημα: πώς μπορεί η ουσία να καταστεί ζωντανή; έχει γίνει συνειδητό ότι η ζωή έτσι όπως είναι (και κάθε δέον αίρει τη ζωή) έχει χάσει την εμμένεια της ουσίας. Στη μορφοποιητική μοίρα και στον ήρωα, ο οποίος βρίσκει τον εαυτό του δημιουργώντας τον, η καθαρή ουσία αφυπνίζεται στη ζωή, η απλή ζωή βυθίζεται στο μηδέν μπροστά στη μόνη αληθινή πραγματικότητα της ουσίας· έχει κατακτηθεί ένα επίπεδο του είναι πέραν της ζωής, γεμάτο πλούσια ανθηρή πληρότητα, απέναντι στο οποίο η συνηθισμένη ζωή δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί ούτε καν ως αντίθεση. Ούτε αυτή η ύπαρξη της ουσίας γεννήθηκε από την ανάγκη, από το πρόβλημα: η γέννηση της Παλλάδας είναι το πρότυπο για τη γένεση των ελληνικών μορφών. Όπως η πραγματικότητα της ουσίας, η οποία εκφορτίζεται μέσα στη ζωή και γεννά ζωή, μαρτυρεί την απώλεια της καθαρής εμμένειάς της στη ζωή, έτσι κι αυτό το προβληματικό υπόστρωμα της τραγωδίας γίνεται ορατό πρόβλημα μόνο εντός της φιλοσοφίας: μόνο όταν η εντελώς απομακρυσμένη από τη ζωή ουσία έχει μετατραπεί στην απολύτως μοναδική, υπερβατική πραγματικότητα, όταν ακόμα και η μοίρα της τραγωδίας έχει αποκαλυφθεί από τη μορφοποιητική πράξη της φιλοσοφίας ως ακατέργαστη και χωρίς νόημα αυθαιρεσία της εμπειρίας, και [όταν] το πάθος του ήρωα [έχει αποκαλυφθεί] ως δέσμευσή του στη γη, [όταν] η αυτολοκλήρωσή του [έχει αποκαλυφθεί] ως περιορισμός του τυχαίου υποκειμένου, τότε η απάντηση για το είναι, την οποία δίνει η τραγωδία, δεν εμφανίζεται πλέον ως απλώς φυόμενο αυτονόητο, αλλά ως θαύμα, ως λεπτή γέφυρα από ουράνιο τόξο στερεωμένη πάνω από απύθμενα βάθη. Ο ήρωας της τραγωδίας διαδέχεται τον ζώντα άνθρωπο του Ομήρου, τον επεξηγεί και τον λαμπρύνει παραλαμβάνο-

ντας τη σβησμένη δάδα του και ανάβοντάς την για να λάμψει ξανά. Κι ο νέος άνθρωπος του Πλάτωνα, ο σοφός με την πράττουσα γνώση και τη θέασή του που δημιουργεί ουσία, δεν ξεσκεπάζει απλώς τον ήρωα, αλλά φωτίζει ολόπλευρα τον σκοτεινό κίνδυνο που έχει νικήσει και τον λαμπρύνει με το να τον ξεπερνά. Όμως, ο σοφός είναι ο τελευταίος τύπος ανθρώπου και ο κόσμος του η τελευταία παραδειγματική διαμόρφωση ζωής που διέθετε το ελληνικό πνεύμα. Το ξεκαθάρισμα των ερωτημάτων που καθορίζουν και φέρουν το όραμα του Πλάτωνα δεν απέδωσε πια άλλους καινούριους καρπούς: ο κόσμος έγινε ελληνικός στις εποχές που ακολούθησαν, αλλά το ελληνικό πνεύμα έγινε κατ' αυτή την έννοια όλο και λιγότερο ελληνικό· έχει, βέβαια, αιώνια νέα προβλήματα (όπως και λύσεις), όμως το κατεξοχήν ελληνικό στοιχείο του *τόπου νοητού*<sup>2</sup> έχει καταβυθιστεί για πάντα. Και το σύνθημα του ανερχόμενου, του νέου μοιραίου πνεύματος είναι: για τους Έλληνες μια ανοησία.<sup>3</sup>

Πραγματικά [ήταν] μια ανοησία για τους Έλληνες! Ο ένας στρος ουρανός του Καντ λάμπει στο εξής μονάχα μέσα στη σκοτεινή νύχτα της καθαρής γνώσης και δεν φωτίζει τα μονοπάτια για κανέναν από τους μοναχικούς περιπατητές – και στον νέο κόσμο το να είσαι άνθρωπος σημαίνει: να είσαι μόνος. Και το εσωτερικό φως δίνει μόνο στο επόμενο βήμα την προφάνεια της ασφάλειας ή – την επίφασή της. Εκ των έσω δεν ακτινοβολεί πια κανένα φως προς τον κόσμο των συμβάντων και την ξένη προς την ψυχή περιπλοκότητά του. Και το αν η καταλληλότητα της πράξης σε σχέση με την ουσία του υποκειμένου, ο μόνος οδοδείκτης που έχει απομείνει, αγγίζει πραγματικά την ουσία, ποιος μπορεί να το γνωρίζει, όταν το υποκείμενο έχει γίνει φαινόμενο, έχει γίνει αντικείμενο γι' αυτό το ίδιο· όταν η εσώτατη και πλέον ιδιαίτερη ουσία του

βρίσκεται απέναντί του μόνο ως άπειρη απαίτηση σ' έναν φαντασιακό ουρανό του δέοντος-είναι· όταν αυτή πρέπει να εξέλθει από μια αβυθομέτρητη άβυσσο που βρίσκεται μέσα στο ίδιο το υποκείμενο, όταν μόνον ό,τι ανέρχεται από αυτά τα έσχατα βάθη είναι η ουσία και κανείς ποτέ δεν μπορεί να πατήσει και να δει τον πυθμένα τους; Η οραματική πραγματικότητα του προσιδιάζοντος σ' εμάς κόσμου, η τέχνη, έχει γίνει έτσι αυτόνομη: δεν είναι πλέον απείκασμα, διότι όλα τα πρότυπα έχουν καταβυθιστεί· είναι μια δημιουργημένη ολότητα, καθώς η εκ φύσεως προερχόμενη ενότητα των μεταφυσικών σφαιρών έχει διαρραγεί για πάντα.

Δεν χρειάζεται, ούτε είναι δυνατό να δώσουμε εδώ μια φιλοσοφία της ιστορίας για τη μεταβολή της δομής των υπερβατολογικών τόπων. Δεν είναι εδώ το σημείο για να μιλήσουμε για το αν αιτία της αλλαγής είναι η συνέχιση της πορείας μας (ως άνοδος ή ως πτώση, είναι αδιάφορο) ή αν οι θεοί της Ελλάδας εκδιώχθηκαν από άλλες δυνάμεις. Και ούτε καν υπαινικτικά δεν πρόκειται να σκιαγραφήσουμε ολόκληρο τον δρόμο που οδηγεί στη δική μας πραγματικότητα: την πλάνα δύναμη που εξακολουθούσε να ενυπάρχει στον νεκρό Ελληνισμό, του οποίου η διαβολικά εκτυφλωτική λάμψη έκανε διαρκώς να ξεχνιούνται οι αθεράπευτες ρωγμές του κόσμου και επέτρεπε την ονειροπόληση νέων ενοτήτων, οι οποίες όμως αντέφασκαν με τη νέα ουσία του κόσμου και γι' αυτό διαλύονταν κάθε τόσο. Έτσι από την Εκκλησία προέκυψε μια νέα πόλις, από την παράδοση πρόσδεση της χαμένης στην ανέκκλητη αμαρτία ψυχής στην άτοπη αλλά βέβαιη σωτηρία προέκυψε ένα σχεδόν πλατωνικό φώτισμα του ουρανού εντός της γήινης πραγματικότητας, από το άλμα [προέκυψε] η κλίμακα των γήινων και ουράνιων ιεραρχιών. Και στα έργα του Τζιόττο (Giotto) και του Δάντη (Dante), του Βόλφραμ

(Wolfram) και του Πιζάνο (Pisano), του Θωμά και του Φραγκίσκου, ο κόσμος ξανάγινε στρογγυλός, εποπτεύσιμος και μετατράπηκε σε ολότητα: η άβυσσος απώλεσε την επικινδυνότητα του πραγματικού βάθους, αλλά όλο το σκότος της, χωρίς να χάσει τίποτα από τη φαιά φεγγοβολούσα δύναμή του, έγινε καθαρή επιφάνεια κι έτσι προσαρμόστηκε αβίαστα σε μια ολοκληρωμένη ενότητα των χρωμάτων· η κραυγή για σωτηρία έγινε παραφωνία μέσα στο ολοκληρωμένο ρυθμικό σύστημα του κόσμου και κατέστησε δυνατή μια νέα ισορροπία, όχι λιγότερο πολύχρωμη και ολοκληρωμένη σε σχέση με την ελληνική: εκείνη των αναντίστοιχων, των ετερογενών εντάσεων. Έτσι το ασύλληπτο και αιώνια απρόσιτο του σωσμένου κόσμου ήρθε πλησιέστερα: μέχρι την ορατή απόσταση. Η Δευτέρα Παρουσία έγινε παρούσα και [έγινε] απλώς ένα μέλος της νοούμενης ως ήδη επιτευχθείσας νοητής αρμονίας των σφαιρών· η αληθινή ουσία της, η οποία μετατρέπει τον κόσμο σε φιλοκτῆτεια πληγή, προορισμένη να θεραπευτεί από τον Παράκλητο, κατ' ανάγκη λησμονήθηκε. Αναδύθηκε ένας νέος, παράδοξος Ελληνισμός: η αισθητική έγινε και πάλι μεταφυσική.

Για πρώτη, αλλά και για τελευταία φορά. Από τότε που διαλύθηκε αυτή η ενότητα δεν υπάρχει πλέον αυθόρμητη ολότητα του είναι. Οι πηγές, τα ύδατα των οποίων είχαν διαρρήξει την παλιά ενότητα, έχουν μεν στερέψει, όμως οι απελπιστικά ξερές κοίτες έχουν για πάντα γεμίσει την όψη του κόσμου με ρωγμές. Κάθε ανάσταση του Ελληνισμού είναι από δω και πέρα μια λιγότερο ή περισσότερο συνειδητή υποστασιοποίηση της αισθητικής ως μοναδικής μεταφυσικής, ένας βιασμός και μια βούληση εκμηδένισης της ουσίας όλων όσα βρίσκονται έξω από το πεδίο της τέχνης, μια προσπάθεια να λησμονηθεί ότι η τέχνη αποτελεί απλώς και μόνο μια σφαίρα

μεταξύ άλλων, ότι έχει ως προϋπόθεση της ύπαρξης και της συνειδητοποίησής της τη διάλυση και την ανεπάρκεια του κόσμου. Αυτή η μεγαλοποίηση της υποστασιακότητας της τέχνης, όμως, αναγκαστικά επιβαρύνει και υπερφορτώνει τις μορφές της: πρέπει να παράγουν οι ίδιες τα πάντα, όσα μέχρι τότε αποτελούσαν απλώς δεκτά δεδομένα· πρέπει, λοιπόν, προτού μπορέσει να ξεκινήσει η αυθεντική, απριορική<sup>4</sup> επίδρασή τους, να δημιουργήσουν με τις δικές τους δυνάμεις τους όρους, το αντικείμενο και το περιβάλλον του. Για τις μορφές δεν είναι πλέον δεδομένη κάποια ολότητα που απλώς πρέπει να γίνει δεκτή: γι' αυτό και πρέπει να στενεύουν πάρα πολύ και να εξαερώνουν το αντικείμενο της μορφοποίησης, ώστε να μπορούν να το υποστηρίξουν, διαφορετικά δημιουργείται γι' αυτές ο καταναγκασμός να παρουσιάζουν με όρους πολεμικής την αδυναμία πραγμάτωσης του αναγκαίου και την εσωτερική μηδαμινότητα του μόνου δυνατού αντικειμένου τους και έτσι να εισάγουν τον εύθραυστο χαρακτήρα της δομής του κόσμου στον κόσμο των μορφών.

## 2.

Αυτή η αλλαγή των υπερβατολογικών σημείων προσανατολισμού υποβάλλει τις μορφές της τέχνης σε μια ιστορικοφιλοσοφική διαλεκτική, η οποία όμως, ανάλογα με την απριορική πατρίδα των επιμέρους ειδών, διαμορφώνεται κατ' ανάγκη διαφορετικά για κάθε μορφή. Μπορεί να συμβεί η μεταβολή να θίγει μονάχα το αντικείμενο και τους όρους της μορφοποίησής του και να αφήνει ανέπαφη την έσχατη σχέση της μορφής με τον υπερβατολογικό λόγο της ύπαρξής της· τότε

προκύπτουν απλώς και μόνο μορφικές αλλαγές, οι οποίες αποκλίνουν μεν σε όλες τις τεχνικές λεπτομέρειες, χωρίς όμως να ανατρέπουν την πρωταρχική αρχή της μορφοποίησης. Είναι, όμως, δυνατό η αλλαγή να συντελείται ακριβώς στο ολικό καθοριστικό *principium stilisationis*<sup>5</sup> του είδους και να καθιστά έτσι αναγκαίο να αντιστοιχούν στην ίδια βούληση για τέχνη –εξαιτίας ιστορικοφιλοσοφικών όρων– διαφορετικές μορφές τέχνης. Αυτή δεν είναι μια αλλαγή του φρονήματος που δημιουργεί είδος· τέτοιες αλλαγές έχουν ήδη γίνει ορατές στην εξέλιξη της ελληνικής τέχνης, όταν φερειπείν η προϊούσα προβληματικότητα του ήρωα και της μοίρας οδήγησε στη γένεση του μη τραγικού δράματος του Ευριπίδη. Εκεί κυριαρχεί μια πλήρης αντιστοιχία μεταξύ [αφενός] της *a priori* ανάγκης και των μεταφυσικών παθημάτων του υποκειμένου, τα οποία ωθούν στη δημιουργία, και [αφετέρου] του προδιατεταγμένου αιώνιου τόπου της μορφής, στον οποίο απολήγει η ολοκληρωμένη μορφοποίηση. Η αρχή δημιουργίας είδους, όμως, που εννοείται εδώ, δεν απαιτεί καμία αλλαγή του φρονήματος· αναγκάζει μάλλον το ίδιο φρόνημα να κατευθυνθεί προς έναν νέο στόχο, ουσιαστικά διαφορετικό από τον παλιό. Σημαίνει ότι έχει επίσης διαρραγεί η παλιά παραλληλία της υπερβατολογικής δομής στο μορφοποιητικό υποκείμενο και στον εξωτερικευμένο κόσμο των επιτευγμένων μορφών, ότι τα έσχατα θεμέλια της μορφοποίησης έχουν καταστεί ανέστια.

Ο γερμανικός ρομαντισμός συσχέτισε στενά την έννοια του μυθιστορήματος, έστω και χωρίς να τη διασαφηνίζει πάντα μέχρι τέλους, με εκείνη του ρομαντικού.<sup>6</sup> Με όλο του το δίκιο, αφού η μορφή του μυθιστορήματος είναι, όσο καμία άλλη, μια έκφραση της υπερβατολογικής ανεσιτότητας. Η σύμπτωση μεταξύ ιστορίας και φιλοσοφίας της ιστορίας είχε για

την Ελλάδα τη συνέπεια ότι κάθε είδος τέχνης γεννιόταν μόνον αφού το ηλιακό ρολόι του πνεύματος έδειχνε πως είχε έρθει ακριβώς η ώρα του και κάθε ένα [είδος] εξαφανιζόταν αναγκαστικά όταν τα αρχέτυπα του είναι του δεν πρόβαλλαν πλέον στον ορίζοντα. Για τη μεταελληνική εποχή έχει χαθεί αυτή η φιλοσοφική περιοδικότητα. Σε μια αξεδιάλυτη διαπλοκή διασταυρώνονται εδώ τα είδη μεταξύ τους, ως σημεία της γνήσιας και της νόθας αναζήτησης του στόχου που δεν είναι πλέον σαφώς και μονοσήμαντα δεδομένος· το άθροισμά τους δίνει απλώς και μόνο μια ιστορική ολότητα της εμπειρίας, όπου μπορεί βεβαίως κανείς να αναζητήσει και, ενδεχομένως, να βρει τους εμπειρικούς (κοινωνιολογικούς) όρους της δυνατότητας γένεσής τους, όπου όμως το ιστορικοφιλοσοφικό νόημα της περιοδικότητας δεν συγκεντρώνεται ποτέ πια στα είδη που έγιναν συμβολικά και επίσης μπορεί μάλλον να αποκρυπτογραφηθεί και να ερμηνευθεί με βάση τις ολότητες των εποχών παρά να ανευρεθεί σε αυτές. Ενώ, όμως, με τον παραμικρό κλονισμό των υπερβατολογικών αναφορών η εμμένεια του νοήματος στη ζωή χάνεται αναγκαστικά δίχως σωτηρία, η ουσία που έχει απομακρυνθεί και αποξενωθεί από τη ζωή καταφέρνει να στεφθεί την ύπαρξή της με τρόπο ώστε, ακόμη και σε μεγάλους κλονισμούς, αυτή η καθαγίαση απλώς να ξεθωριάζει, αλλά να μην εξανεμίζεται ποτέ πλήρως. Γι' αυτόν τον λόγο η τραγωδία, έστω κι έχοντας υποστεί αλλαγές, διασώθηκε ανέπαφη στην ουσία της μέχρι και την εποχή μας, ενώ το έπος κατ' ανάγκη εξαφανίστηκε κι έδωσε τη θέση του σε ένα εντελώς νέο είδος, το μυθιστόρημα.

Βεβαίως, η ολοκληρωτική μεταβολή της έννοιας της ζωής και της σχέσης της με την ουσία άλλαξε και την τραγωδία. Είναι άλλο να εξαφανίζεται με καταστροφική σαφήνεια η εμμένεια του νοήματος στη ζωή και να παραχωρεί στην ουσία

έναν εντελώς αδιατάρακτο, καθαρό κόσμο, και άλλο να εξοβελίζεται αυτή η εμμένεια από τον κόσμο σαν μέσα από σταδιακό μάγεμα· να παραμένει ασίγαστος και ζωντανός ο πόθος για την επανεμφάνισή της, χωρίς ποτέ να φτάνει σε αναμφίβολη απελπισία· να είναι κανείς αναγκασμένος να υποθέτει την ύπαρξη του απολεσθέντος σε κάθε, οσοδήποτε άβολο και συγκεχυμένο τώρα, φαινόμενο, όπου αναμένει τα λόγια που θα φέρουν τη λύση· να μην μπορεί, γι' αυτόν τον λόγο, η ουσία να στήσει καμία τραγική σκηνή με τους κομμένους κορμούς του δάσους της ζωής, αλλά να είναι αναγκασμένη είτε να αφυπνιστεί για μια στιγμή στη φλόγα της καύσης όλων των νεκρών υπολειμμάτων μιας παρηκμασμένης ζωής είτε, απορρίπτοντας μεμιάς όλο αυτό το χάος, να του στρέψει την πλάτη και ν' αποδράσει σε μια αφηρημένη σφαίρα της εντελώς καθαρής ουσιαστικότητας. Είναι η σχέση της ουσίας με την καθ' εαυτήν εξωδραματική ζωή εκείνη που καθιστά αναγκαία την υφολογική διφυΐα της νεότερης τραγωδίας, χαρακτηριστικοί πόλοι της οποίας είναι ο Σαίξπηρ (Shakespeare) και ο Αλφιέρι (Alfieri). Η ελληνική τραγωδία βρισκόταν πέρα από το δίλημμα μεταξύ της εγγύτητας στη ζωή και της αφαίρεσης, επειδή γι' αυτήν η πληρότητα δεν ήταν ζήτημα προσέγγισης στη ζωή, η διαφάνεια του διαλόγου δεν αποτελούσε αναίρεση της αμεσότητάς του. Από όποιες ιστορικές συμπτώσεις ή αναγκαιότητες κι αν προέκυψε ο χορός, το καλλιτεχνικό του νόημα ήταν: να οδηγήσει, σ' ένα εκείθεν οποιασδήποτε ζωής, την ουσία στη ζωντάνια και την πληρότητα. Γι' αυτό μπορούσε να παρέχει ένα φόντο, το οποίο εκπλήρωνε μόνο τη λειτουργία του γεμίσματος, ακριβώς όπως η μαρμάρινη ατμόσφαιρα ανάμεσα στις μορφές των αναγλύφων, [ένα φόντο] το οποίο είναι, εντούτοις, γεμάτο κίνηση και μπορεί να προσαρμόζεται σε όλες τις φαινομενικές μεταπτώσεις μιας πλοκής που

δεν έχει γεννηθεί από κάποιο αφηρημένο σχήμα, να τις εισδέχεται, να τις εμπλουτίζει με τις δικές τους δυνάμεις και να τις αποδίδει πίσω στο δράμα. Μπορεί να αφήνει το λυρικό νόημα του όλου δράματος να ηχεί σε μεγάλα λόγια, μπορεί, δίχως να διαλύεται εσωτερικά, να συνενώνει εντός του τόσο τις ενδεείς φωνές του πεπερασμένου ανθρώπινου λόγου, που έχουν ανάγκη την τραγική διάψευση, όσο και εκείνες της υψηλής υπερλογικότητας της μοίρας. Στην ελληνική τραγωδία, ο υποκριτής και ο χορός έχουν προέλθει από το ίδιο ουσιακό θεμέλιο, είναι απολύτως ομοιογενείς μεταξύ τους και γι' αυτό μπορούν, δίχως να διαρρηγνύουν το οικοδόμημα, να επιτελούν εντελώς χωριστές λειτουργίες· στον χορό είναι δυνατό να συσσωρεύεται όλος ο λυρισμός της περιστασης και της μοίρας και να επαφίενται στους ηθοποιούς οι δηλωτικοί των πάντων λόγοι και οι περιλαμβάνουσες τα πάντα χειρονομίες της απογυμνωμένης τραγικής διαλεκτικής· κι όμως, δεν θα είναι ποτέ χωρισμένοι μεταξύ τους, παρά μόνο μέσω ήπιων μεταβάσεων. Σε κανένα από τα δύο μέρη δεν προσιδιάζει, ούτε καν ως μακρινή δυνατότητα, ο κίνδυνος μιας εγγύτητας στη ζωή, η οποία θα διερρήγνυε τη μορφή του δράματος: γι' αυτό μπορούν αμφοτέρωθεν να αναπτύσσονται προς μια μη σχηματική, αλλά απριοδικά προκαθορισμένη πληρότητα.

Από το νεότερο δράμα η ζωή δεν έχει εξαφανιστεί οργανικά, μπορεί το πολύ να εκτοπιστεί από αυτό. Αυτή η εκτόπιση, όμως, την οποία επιτελούν οι κλασικιστές, σημαίνει την αναγνώριση όχι μόνο του είναι, αλλά και της δύναμης του εκτοπισμένου: τούτο είναι παρόν σε κάθε λέξη και κάθε μορφασμό, τα οποία ξεπερνούν τον εαυτό τους μέσα σε αγωνιώδη υπερένταση, προκειμένου να κρατηθούν σε ακηλίδωτη απόσταση απ' αυτό· αυτό είναι που καθοδηγεί αόρατα και ειρωνικά τη γυμνή και υπολογισμένη αυστηρότητα της δομής

που έχει παραχθεί από το αφηρημένο απριόρι: τη στενεύει ή την περιπλέκει, την κάνει υπερβολικά σαφή ή συγκεχυμένη. Η άλλη τραγωδία κατατρώει τη ζωή. Θέτει επί σκηνής τους ήρωές της ως ζωντανούς ανθρώπους εν μέσω μιας απλώς έμβιας μάζας και μέσα από τη σύγχυση μιας πλοκής που φέρει το βάρος της ζωής πρέπει να αναλάβει βαθμιαία η διαυγής μοίρα· μέσω του πυρός της πρέπει να καεί και να γίνει στάχτη οτιδήποτε απλώς και μόνο ανθρώπινο, έτσι ώστε η μηδαμινή ζωή των απλών ανθρώπων να διαλυθεί στη μηδαμινότητα, ενώ τα συναισθήματα των ηρωικών ανθρώπων να πάρουν φωτιά ως τραγικά πάθη και να τους μετατρέψουν σε απεγάδιαστους ήρωες. Με αυτόν τον τρόπο ο ηρωισμός έχει γίνει πολεμικός και προβληματικός: το να είναι κανείς ήρωας δεν είναι πλέον η φυσική μορφή ύπαρξης της σφαίρας της ουσίας, αλλά μια ανύψωση πάνω από το απλώς ανθρώπινο τόσο της μάζας, όσο και των οικείων ενστίκτων. Το πρόβλημα της ιεράρχησης της ζωής και της ουσίας, το οποίο για το ελληνικό δράμα ήταν ένα μορφοποιητικό απριόρι και ως εκ τούτου ποτέ δεν απέκτησε μορφή ως αντικείμενο, εισάγεται κατ' αυτόν τον τρόπο στην ίδια την τραγική διαδικασία. Διασπά το δράμα σε εντελώς ετερογενή ημίσεια, τα οποία συνδέονται μεταξύ τους μόνο μέσω της αμοιβαίας άρνησης και του αλληλοαποκλεισμού τους, δηλαδή με τρόπο πολεμικό και—διαταράσσοντας τα θεμέλια αυτού ακριβώς του δράματος—νοησιαρχικό. Και το πλάτος του θεμελίου, που επιβάλλεται με αυτόν τον τρόπο, και το μήκος του δρόμου, που πρέπει να διανύσει ο ήρωας εντός της ψυχής του, μέχρι να βρει τον εαυτό του ως ήρωα, αντιφάσκουν με τη μορφική απαίτηση της λιτότητας της δομής του δράματος, το φέρνουν κοντά στις επικές μορφές· ακριβώς όπως ο πολεμικός τόνος του ηρωισμού (ακόμα και στην αφηρημένη τραγωδία) έχει ως ανα-

γκαία συνέπεια μια υπερχείλιση του καθαρά λυρικού λυρισμού.

Αυτός ο λυρισμός έχει, όμως, και μια άλλη πηγή, η οποία επίσης αναβλύζει από τη μετατοπισμένη σχέση μεταξύ ουσίας και ζωής. Για τους Έλληνες, η καταβύθιση της ζωής ως φορέα νοήματος απλώς μετέφερε σε μια άλλη ατμόσφαιρα την εγγύτητα και τη συγγένεια των ανθρώπων μεταξύ τους, χωρίς όμως να τις καταστρέψει: κάθε μορφή που απαντά εδώ βρίσκεται, εντούτοις, σε ίση απόσταση από τον δεσμό των πάντων, την ουσία, συνεπώς συγγενεύει με καθεμιά από τις άλλες [μορφές] μέχρι το βάθος των ριζών της. Όλοι αλληλοκατανοούνται, καθώς όλοι μιλούν την ίδια γλώσσα, όλοι εμπιστεύονται ο ένας τον άλλον, ακόμα και ως θανάσιμοι εχθροί, καθώς όλοι κατευθύνονται με τον ίδιο τρόπο προς το ίδιο κέντρο και κινούνται στο ίδιο ύψος μιας ύπαρξης με εσωτερικά ομοιογενή ουσία. Αν, όμως, η ουσία μπορεί, όπως συμβαίνει στο νεότερο δράμα, να αποκαλύπτεται και να επιβεβαιώνεται μόνο μετά από έναν ιεραρχικό αγώνα με τη ζωή, αν κάθε μορφή φέρει εντός της τούτον τον αγώνα ως προϋπόθεση της ύπαρξής της ή ως κινητήριο στοιχείο της, τότε πρέπει καθένα από τα *dramatis personae*<sup>7</sup> να είναι δεμένο με τη μοίρα που το γεννά μόνο μέσω του δικού του νήματος· τότε, όμως, κάθε ένα [πρόσωπο] γεννιέται κατ' ανάγκη από τη μοναξιά και μέσα σε αζεπέραστη μοναξιά μεταξύ των άλλων μοναχικών [προσώπων] κατευθύνεται γοργά προς την έσχατη τραγική μοναχικότητα· τότε κατ' ανάγκη κάθε τραγικός λόγος ηχεί και σβήνει ακατανόητος και καμία τραγική πράξη δεν θα μπορέσει να βρει μια επαρκώς δεκτική απήχηση. Όμως η μοναξιά είναι κάτι παράδοξα-δραματικό: είναι η αυθεντική ουσία του τραγικού, καθώς η ψυχή που έχει γίνει ο εαυτός της εντός του πεπρωμένου μπορεί να έχει αστρικούς αδελφούς, όχι όμως συ-

ντρόφους. Ωστόσο, η μορφή της δραματικής εξωτερίκευσης, ο διάλογος, προϋποθέτει έναν υψηλό βαθμό κοινότητας μεταξύ των εν λόγω μοναχικών, προκειμένου να παραμείνει πολυφωνικός, πραγματικά διαλογικός, δραματικός. Η γλώσσα του απόλυτα μοναχικού είναι λυρική, είναι μονολογική, στη συνομιλία έρχεται υπερβολικά έντονα στο προσκήνιο το ινκόγκνιτο της ψυχής του και κατακλύζει και επιβαρύνει τη μονοσημαντότητα και την αιχμηρότητα του λόγου και του αντίλογου. Και τούτη η μοναξιά είναι βαθύτερη από εκείνη που απαιτείται από την τραγική μορφή, από την αναφορά στη μοίρα (εντός της οποίας έζησαν άλλωστε και οι Έλληνες ήρωες): η ίδια γίνεται κατ' ανάγκη πρόβλημα για τον εαυτό της και, βαθαίνοντας και περιπλέκοντας το τραγικό πρόβλημα, παίρνει τη θέση του. Τούτη η μοναξιά δεν είναι απλώς η μέθη της ψυχής που έχει κυριευθεί από τη μοίρα και έχει γίνει τραγούδι, είναι συνάμα το μαρτύριο του πλάσματος που είναι καταδικασμένο στη μοναξιά και αυτοαναλώνεται αποζητώντας την κοινότητα. Τούτη η μοναξιά θέτει αφ' εαυτής νέα τραγικά προβλήματα, [και μάλιστα] το πραγματικό πρόβλημα της νέας τραγωδίας: την εμπιστοσύνη. Η περιβεβλημένη από ζωή, αλλά γεμάτη ουσία ψυχή του νέου ήρωα δεν θα μπορέσει ποτέ να κατανοήσει ότι κάτω από τον ίδιο μανδύα της ζωής δεν κατοικεί κατ' ανάγκην η ίδια ουσιαστικότητα· γνωρίζει περί της ισότητας όλων εκείνων που έχουν βρει τον εαυτό τους και δεν μπορεί να εννοήσει ότι αυτή η γνώση της δεν προέρχεται από τούτο τον κόσμο, ότι το εσωτερικά αναμφίβολο αυτής της γνώσης δεν μπορεί να εγγυηθεί ότι αυτή είναι συγκροτησιακή για τούτη τη ζωή· γνωρίζει περί της ιδέας του εαυτού της, η οποία, κινώντας την, είναι ζωντανή μέσα της, γι' αυτό πρέπει να πιστέψει ότι το ανθρωπινό κουβάρι της ζωής που την περιβάλλει είναι απλώς και

μόνο ένα μπερδεμένο αποκριάτικο αστείο, όπου με τον πρώτο λόγο της ουσίας πέφτουν οι μάσκες και άγνωστοι αδελφοί αγκαλιάζονται μεταξύ τους. Το γνωρίζει και το αναζητά και βρίσκει τον εαυτό της, μόνον, στη μοίρα. Και μέσα στην έκσταση της εύρεσης του εαυτού αναμειγνύεται καταγωγελτικά-ελεγειακά η θλίψη της οδού που οδήγησε σε αυτήν: η απογοήτευση για τη ζωή που δεν ήταν ούτε καν μια καρικατούρα αυτού που με τη σοφία της μοίρας της είχε μαντέψει και αναγγείλει τόσο καθαρά, η πίστη για το οποίο της έδωσε τη δύναμη να προχωρήσει μόνη στον σκοτεινό δρόμο. Τούτη η μοναξιά δεν είναι μόνο δραματική, αλλά και ψυχολογική, καθώς δεν είναι μόνο το απριόρι όλων των *dramatis personae*, αλλά συνάμα το βίωμα του ανθρώπου που γίνεται ήρωας· κι αν η ψυχολογία πρόκειται να μην παραμείνει στο δράμα ανεπεξέργαστη πρώτη ύλη, μπορεί να εκφραστεί μόνο ως λυρισμός της ψυχής.

Η μεγάλη επική ποίηση διαμορφώνει την εκτατική ολότητα της ζωής, το δράμα την εντατική ολότητα της ουσίας. Γι' αυτό το δράμα μπορεί, όταν το είναι έχει απολέσει την αυθόρμητα στρογγυλεύουσα και αισθητά παρούσα ολότητα, με τη μορφική απριορικότητά του να βρει, παρ' όλα αυτά, έναν ενδεχομένως προβληματικό κόσμο, που εντούτοις περιέχει τα πάντα και τα ολοκληρώνει εντός του. Για το μεγάλο έπος αυτό είναι αδύνατο. Για αυτό [το μεγάλο έπος] η εκάστοτε δεδομενικότητα του κόσμου είναι μια έσχατη αρχή, ως προς το αποφασιστικό και ολικά καθοριστικό υπερβατολογικό θεμέλιό του [το μεγάλο έπος] είναι εμπειρικό· μπορεί μερικές φορές να επιταχύνει τη ζωή, μπορεί να οδηγή κάτι κρυμμένο ή παραφθαρμένο σε ένα εμμενές ουτοπικό τέλος, όμως δεν θα μπορέσει ποτέ μέσω της μορφής του να ξεπεράσει το πλάτος και το βάθος, το στρογγύλεμα και την αισθητοποίηση,

τον πλούτο και την τάξη της ιστορικά δεδομένης ζωής. Κάθε απόπειρα ενός αυθεντικά ουτοπικού έπους θα αποτύχει αναγκαστικά, καθώς θα πρέπει υποκειμενικά ή αντικειμενικά να υπερβεί την εμπειρία και κατά συνέπεια να μεταβεί στο λυρικό ή στο δραματικό. Και τούτη η υπέρβαση δεν μπορεί ποτέ να γίνει γόνιμη για το έπος. Έχουν ίσως υπάρξει εποχές –μεμονωμένα παραμύθια διασώζουν θραύσματα αυτών των χαμένων κόσμων–, στις οποίες αυτό που τώρα μόνο ουτοπικά μπορεί να επιτευχθεί ήταν παρόν στην οραματική ορατότητά του· και οι επικοί ποιητές εκείνων των εποχών δεν ήταν αναγκασμένοι να εγκαταλείπουν την εμπειρία, προκειμένου να παραστήσουν την υπερβατική πραγματικότητα ως τη μοναδική υπαρκτή· μπορούσαν, μάλιστα, να είναι απλοί αφηγητές συμβάντων, όπως οι δημιουργοί των φτερωτών ασσυριακών αρχέγονων όντων θεωρούσαν βεβαίως τους εαυτούς τους –με το δίκιο τους– νατουραλιστές. Ήδη, όμως, για τον Όμηρο το υπερβατικό είναι αδιαχώριστα συνυφασμένο με την επίγεια ύπαρξη, και η αδυναμία μίμησής του [ενν: του Ομήρου] έγκειται ακριβώς στην χωρίς υπόλοιπο επίτευξη αυτής της μετατροπής-σε-εμμενές.

Αυτός ο άρρηκτος δεσμός με την ύπαρξη της πραγματικότητας όπως αυτή είναι, το αποφασιστικής σημασίας όριο μεταξύ έπους και δράματος, είναι μια αναγκαία συνέπεια του αντικειμένου του έπους: της ζωής. Ενώ [από τη μία πλευρά] η έννοια της ουσίας οδηγεί και μόνο διά της απλής θέσης της στην υπερβατικότητα, όπου όμως αποκρυσταλλώνεται σε ένα νέο, υψηλότερο είναι και έτσι εκφράζει μέσω της μορφής της ένα δέον-είναι, που με τη μορφικά γεννημένη πραγματικότητά του παραμένει ανεξάρτητο από την περιεχομενική δεδομενικότητα του απλώς υπαρκτού, [από την άλλη πλευρά] η έννοια της ζωής αποκλείει μια τέτοια αντικειμενι-

κότητα της επιτευγμένης και αποκρυσταλλωμένης υπερβατικότητας. Οι κόσμοι της ουσίας έχουν απλωθεί πάνω από την ύπαρξη μέσω της δύναμης των μορφών και το είδος και τα περιεχόμενά τους καθορίζονται μόνο από τις εσωτερικές δυνατότητες αυτής της δύναμης. Οι κόσμοι της ζωής παραμένουν εδώ, απλώς αναλαμβάνονται και διαμορφώνονται από τις μορφές, απλώς ανάγονται στο έμφυτο νόημά τους. Και οι μορφές, στις οποίες επιτρέπεται εδώ να παίξουν μονάχα τον ρόλο του Σωκράτη κατά τη γέννηση των σκέψεων, δεν θα μπορέσουν ποτέ εξ ιδίων δυνάμεων να φέρουν μαγικά στη ζωή κάτι που δεν υπάρχει ήδη μέσα της. Ο χαρακτήρας τον οποίο δημιουργεί το δράμα –πρόκειται απλώς για μια άλλη έκφραση της ίδιας σχέσης– είναι το νοητό εγώ του ανθρώπου, εκείνος του έπους [είναι] το εμπειρικό εγώ. Το δέον, στην απελπισμένη ένταση του οποίου καταφεύγει η επί γης επικηρυγμένη ουσία, μπορεί να αντικειμενοποιηθεί στο νοητό εγώ ως κανονιστική ψυχολογία του ήρωα, στο εμπειρικό εγώ παραμένει απλώς ένα δέον. Η δύναμή του είναι απλώς ψυχολογική, ομοειδής με τα άλλα στοιχεία της ψυχής· η στοχοθεσία του είναι εμπειρική, ομοειδής με τις άλλες δυνατές επιδιώξεις που δίνονται από τον άνθρωπο ή το περιβάλλον του· τα περιεχόμενά του είναι ιστορικά, ομοειδή με τα άλλα που έχουν παραχθεί από το πέρασμα του χρόνου, και δεν μπορούν να αποκοπούν από το έδαφος πάνω στο οποίο έχουν αναπτυχθεί: μπορούν να μαραθούν, ποτέ όμως να αφυπνιστούν σε νέα αιθέρια ύπαρξη. Το δέον σκοτώνει τη ζωή, και ο δραματικός ήρωας ζώνεται τα συμβολικά κατηγορούμενα του αισθητού φαινομένου της ζωής μόνο και μόνο προκειμένου να μπορέσει να επιτελέσει με αισθητό τρόπο τη συμβολική ιεροτελεστία του θανάτου ως ορατή εμφάνιση της υπαρκτής υπερβατικότητας· οι άνθρωποι του έπους, όμως, πρέπει να

ζήσουν, διαφορετικά οδηγούν σε διάλυση ή μαρασμό το στοιχείο που τους φέρει, τους περιβάλλει και τους πληροί. (Το δέον σκοτώνει τη ζωή και κάθε έννοια εκφράζει ένα δέον του αντικειμένου: γι' αυτό και η σκέψη δεν μπορεί ποτέ να καταλήξει σε έναν πραγματικό ορισμό της ζωής, και ίσως γι' αυτό η φιλοσοφία της τέχνης της τραγωδίας να είναι τόσο επαρκέστερη από εκείνη του έπους.) Το δέον σκοτώνει τη ζωή και ένας ήρωας του έπους συγκροτημένος από δεοντικό είναι θα είναι πάντα μόνο μια σκιά του ζωντανού ανθρώπου της ιστορικής πραγματικότητας· η σκιά του, όμως, δεν θα είναι ποτέ το αρχέτυπό του και ο κόσμος που του δόθηκε ως βίωμα και περιπέτεια [θα είναι] μόνο ένα αραιωμένο εκμαγείο του γεγονικού και ποτέ ο πυρήνας και η ουσία του. Το ουτοπικό στιλιζάρισμα του έπους μπορεί μόνο να δημιουργήσει αποστάσεις, αλλά κι αυτές οι αποστάσεις παραμένουν εκείνες μεταξύ εμπειρίας και εμπειρίας, και η απόσταση και η θλίψη και το μεγαλείο της μετατρέπουν μόνο τον τόνο σε ρητορικό και μπορούν μεν να φέρουν τους ωραιότερους καρπούς μιας ελεγειακής ποίησης, ποτέ όμως δεν μπορεί από την απλή θέση της απόστασης ένα περιεχόμενο που υπερβαίνει το είναι να αφυπνιστεί στη ζωντανή ζωή και να γίνει δεσπόζουσα πραγματικότητα. Είτε αυτή η απόσταση παραπέμπει προς τα εμπρός ή προς τα πίσω, είτε χαρακτηρίζει ένα προς τα πάνω ή προς τα κάτω απέναντι στη ζωή: ποτέ δεν είναι δημιουργία μιας νέας πραγματικότητας, αλλά πάντα απλώς και μόνο ένα υποκειμενικό καθρέφτισμα της ήδη υφιστάμενης. Οι ήρωες του Βιργιλίου βιώνουν μια ψυχρή και υπολογισμένη σκιάδη ύπαρξη, τροφοδοτούμενοι από το αίμα ενός ωραίου ζήλου που έχει θυσιαστεί προκειμένου να δημιουργήσει ό,τι έχει χαθεί για πάντα, και η μνημειακότητα του Ζολά είναι μόνο η μονότονη συγκίνηση μπροστά στην πολύπλευρη και

ωστόσο εποπτεύσιμη διακλάδωση ενός κοινωνιολογικού συστήματος κατηγοριών, το οποίο βαυκαλίζεται ότι συλλαμβάνει πλήρως τη ζωή του παρόντος του.

Υπάρχει ένα μεγάλο έπος, όμως το δράμα δεν έχει ποτέ ανάγκη αυτό το κατηγορήμα και μάλιστα είναι πάντα υποχρεωμένο να ανθίσταται σε αυτό. Γιατί ο αφ' εαυτού υποστασιακά πλήρης και εκ της υποστασιακότητας στρογγυλός κόσμος του δράματος δεν γνωρίζει καθόλου την αντίθεση μεταξύ ολότητας και αποσπάσματος, ούτε την αντίθεση μεταξύ περίπτωσης και συμπτώματος: Υπάρχειν σημαίνει το να είναι κάτι κόσμος για το δράμα, τη σύλληψη της ουσίας, την κατοχή της ολότητάς του. Με την έννοια της ζωής, ωστόσο, δεν τίθεται και η αναγκαιότητα της ολότητάς της, αυτή [η ζωή] περιλαμβάνει τόσο τη σχετική ανεξαρτησία κάθε αυτοτελούς όντος από οποιαδήποτε δέσμευση που το ξεπερνά, όσο και τον σχετικά αναπόφευκτο και αναπόδραστο χαρακτήρα τέτοιων δεσμεύσεων. Γι' αυτό και μπορούν να υπάρχουν επικές μορφές, των οποίων αντικείμενο δεν είναι η ολότητα της ζωής, αλλά ένα απόσπασμα, ένα εν εαυτώ βιώσιμο κλάσμα της ύπαρξης. Γι' αυτό, όμως, η έννοια της ολότητας δεν είναι για το έπος μια έννοια που γεννήθηκε από τις γεννώσες μορφές, δεν είναι υπερβατολογική, όπως στο δράμα, αλλά μία [έννοια] εμπειρική-μεταφυσική, η οποία ενοποιεί εντός της διαχωρίστα την υπερβατικότητα και την εμμένεια. Γιατί το υποκείμενο και το αντικείμενο δεν συμπίπτουν στο έπος όπως στο δράμα, όπου η μορφοποιούσα υποκειμενικότητα –ιδωμένη υπό την προοπτική του έργου– είναι μόνο μια οριακή έννοια, ένα είδος συνείδησης εν γένει, αλλά δίδονται και διαχωρίζονται μεταξύ τους με σαφή και ευκρινή τρόπο στο ίδιο το έργο· και καθώς από τον μορφικά ηθελημένο εμπειρικό χαρακτήρα του αντικειμένου προκύπτει ένα

εμπειρικό, μορφοποιητικό υποκείμενο, αυτό δεν μπορεί ποτέ να είναι το θεμέλιο και η εγγύηση της ολότητας του εκτιθέμενου κόσμου. Η ολότητα μπορεί να προκύψει με αληθινή προφάνεια μόνο από το περιεχόμενο του αντικειμένου: είναι μεταυποκειμενική, υπερβατική, μια αποκάλυψη και μία χάρις. Το υποκείμενο του έπους είναι πάντα ο εμπειρικός άνθρωπος της ζωής, αλλά η δημιουργική του προπέτεια που κυριαρχεί πάνω στη ζωή μετατρέπεται στο μεγάλο έπος σε ταπεινότητα, σε θέαση, σε βουβό θαυμασμό μπροστά στη φωτεινή λάμψη του νοήματος, το οποίο έχει γίνει γι' αυτόν, τον απλό άνθρωπο της συνηθισμένης ύπαρξης, τόσο απρόσμενα με αυτονόητο τρόπο ορατό στην ίδια τη ζωή.

Το υποκείμενο των μικρότερων επικών μορφών στέκεται περισσότερο κυριαρχικό και δεσποτικό απέναντι στο αντικείμενό του. Μπορεί ο αφηγητής –εδώ δεν μπορεί και δεν χρειάζεται να αναπτυχθεί, ούτε καν υπαινικτικά, ένα σύστημα των επικών μορφών– να παρακολουθεί με την ψυχρότητα και την ανωτερότητα ενός χρονογράφου την περίεργη κυριαρχία της τύχης, η οποία ανακατεύει τις μοίρες των ανθρώπων με τρόπο ακατανόητο και καταστροφικό γι' αυτούς, αποκαλύπτοντάς μας ανεξερεύνητα βάθη και ευφραίνοντάς μας· μπορεί συναισθηματικά φορτισμένος να υψώνει σε μοναδική πραγματικότητα μια μικρή γωνιά του κόσμου ως τακτοποιημένο ανθισμένο κήπο που τον περιβάλλουν οι απέραντες και χαοτικές έρημοι της ζωής· μπορεί με συγκίνηση και ψυχραιμία να αποκρυσταλλώνει την παράξενη και βαθιά βίωση του κόσμου από έναν άνθρωπο σε μια μορφοποιημένη και αντικειμενοποιημένη μοίρα· πάντα είναι η υποκειμενικότητά του εκείνη που από το απροσμέτρητο άπειρο του κοσμικού γίνεσθαι αποσπά ένα κομμάτι, του αποδίδει μια ανεξάρτητη ζωή, και το όλον, από το οποίο απο-

σπάστηκε, το αφήνει να αναλάμψει μέσα στον κόσμο του έργου μονάχα ως αίσθημα και σκέψη των μορφών, μονάχα ως ακούσια συνέχιση της ύφανσης κομμένων αιτιακών αλυσίδων, μονάχα ως αντικαθρέφτισμα μιας αυθύπαρκτης πραγματικότητας. Το στρογγύλεμα αυτών των επικών μορφών είναι συνεπώς υποκειμενικό: ένα κομμάτι ζωής μεταφέρεται από τον ποιητή σ' ένα περιβάλλον που το αναδεικνύει, το τονίζει και το αποχωρίζει από το όλον της ζωής· και η επιλογή και η οριοθέτηση φέρουν μέσα στο ίδιο το έργο τη σφραγίδα της προέλευσής τους από τη βούληση και τη γνώση του υποκειμένου: έχουν λίγο ως πολύ λυρική φύση. Η σχετικότητα της αυτοτέλειας και της ολόπλευρης δέσμευσης των έμβιων όντων και των –οργανικά αυτοδύναμων– επίσης ζωντανών συλλογικοτήτων τους μπορεί να αρθεί, να ανυψωθεί στη μορφή, όταν ένα συνειδητό θέτει του δημιουργικού υποκειμένου φέρνει στην προφάνεια ένα εμμενώς ακτινοβόλο νόημα στη μεμονωμένη ύπαρξη αυτού ακριβώς του κομματιού της ζωής. Η μορφοποιητική πράξη του υποκειμένου που επιβάλλει σχήμα και όριο, αυτή η κυριαρχικότητα στην εξουσιαστική δημιουργία του αντικειμένου είναι ο λυρισμός των επικών μορφών χωρίς ολότητα. Αυτός ο λυρισμός είναι εδώ η τελευταία επική ενότητα· δεν είναι ο εκστασιασμός ενός μοναχικού εγώ στη χωρίς αντικείμενο ενατένιση του εαυτού του, δεν είναι μια διάλυση του αντικειμένου σε εντυπώσεις και ψυχικές διαθέσεις, αλλά, όντας γεννημένος από κανόνες και δημιουργός μορφών, φέρει την ύπαρξη κάθε μορφοποιημένου πράγματος. Εντούτοις, ανάλογα με τη σημασία και τη βαρύτητα του τμήματος της ζωής, κατ' ανάγκη αυξάνεται και η άμεση, ρέουσα ορμή αυτού του λυρισμού· η ισορροπία αυτού του έργου είναι εκείνη του θέτοντος υποκειμένου και του αντικειμένου που έχει τεθεί και εξυψωθεί απ' αυτό. Στη

μορφή της μεμονωμένα περιέργης και αμφίβολης ζωής, στη νουβέλα, αυτός ο λυρισμός κατ' ανάγκη κρύβεται ακόμα εντελώς πίσω από τις σκληρές γραμμές των μεμονωμένα σμιλευμένων δεδομένων: ο λυρισμός είναι εδώ καθαρή επιλογή: η ηχηρή αυθαιρεσία της ευτυχούς ή καταστροφικής, πάντα όμως αναίτια επερχόμενης τύχης μπορεί να εξισορροπηθεί μόνο από τη σαφή, ασχολίαστη, καθαρά αντικειμενική σύλληψή της. Η νουβέλα είναι η πιο καθαρά καλλιτεχνική μορφή: το έσχατο νόημα κάθε καλλιτεχνικής μορφοποίησης εκφράζεται από αυτήν ως ψυχική διάθεση, ως περιεχομενικό νόημα της μορφοποίησης, έστω και αν γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο [εκφράζεται] με αφηρημένο τρόπο. Καθώς η έλλειψη νοήματος θεωρείται στην ακάλυπτη, πέρα από κάθε εξωραϊσμό γυμνότητά της, η εξορκιστική δύναμη αυτού του άφοβου και απέλπιδος βλέμματος της προσδίδει την καθαγίαση της μορφής: η έλλειψη νοήματος γίνεται, ως έλλειψη νοήματος, μορφή: έχει γίνει αιώνια, η μορφή την καταφάσκει, την αίρει και τη λυτρώνει. Μεταξύ της νουβέλας και των λυρικά-επικών ειδών υπάρχει ένα άλμα. Όταν αυτό που η μορφή έχει εξυψώσει στο επίπεδο του νοήματος είναι –έστω και σχετικά μόνο– πλήρες νοήματος και ως προς το περιεχόμενό του, το υποκείμενο που έχει γίνει βουβό πρέπει να παλέψει για να βρει τα δικά του λόγια, τα οποία από το σχετικό νόημα του μορφοποιημένου δεδομένου χτίζουν μια γέφυρα μέχρι το απόλυτο. Στο ειδύλλιο αυτός ο λυρισμός συντήκεται ακόμα σχεδόν πλήρως με τα περιγράμματα των ανθρώπων και των πραγμάτων: αυτός είναι άλλωστε εκείνος που δίνει σε αυτά τα περιγράμματα τον μαλακό και αέρινο χαρακτήρα της ειρηνικής απομόνωσής τους, τον μακάριο αποχωρισμό από τις θύελλες που μαίνονται έξω. Μόνον εκεί όπου το ειδύλλιο μεταβαίνει στο έπος, όπως στα «μεγάλα ειδύλλια» του Γκαίτε και του Χέμπελ,<sup>8</sup> όπου το

όλον της ζωής με όλους τους κινδύνους του, έστω και εξασθενημένο και τιθασευμένο από πολύ μακριά, εισέρχεται στο ίδιο το γίγνεσθαι, εκεί είναι ανάγκη να ακουστεί η φωνή του ίδιου του ποιητή, το χέρι του πρέπει να δημιουργήσει τις σωτήριες αποστάσεις: προκειμένου η νικητήρια ευτυχία των ηρώων να μη γίνει αναξιοπρεπής αυτάρκεια εκείνων που υποχωρούν δειλά μπροστά στην έντονα παρούσα εγγύτητα μιας μη ξεπερασμένης, αλλά απλώς εξαλειμμένης για αυτούς δυστυχίας, ούτε οι κίνδυνοι και οι δονήσεις της ολότητας της ζωής, που προκαλεί η ίδια, να γίνουν χλωμά σχήματα, υποβιβάζοντας τον πανηγυρισμό της σωτηρίας σε τιποτένια φάρσα. Και τούτος ο λυρισμός αναπτύσσεται σε σαφή, πλατιά ρέουσα δήλωση των πάντων, εκεί όπου το γεγονός στην επικά αντικειμενοποιημένη αντικειμενικότητά του γίνεται φορέας και σύμβολο ενός άπειρου συναισθήματος· εκεί όπου ήρωας είναι μια ψυχή και ο πόθος της η πλοκή—*chantefable*<sup>9</sup> ονόμασα κάποτε τούτη τη μορφή, μιλώντας για τον Σ. Λ. Φιλίπ<sup>10</sup>—, εκεί όπου το α... κεί-μενο, το μορφοποιημένο γεγονός παραμένει και πρέπει να παραμένει κάτι μεμονωμένο, όπου όμως στο βίωμα, το οποίο προσλαμβάνει και μεταδίδει το γεγονός, έχει αποτεθεί το έσχατο νόημα όλης της ζωής, η νοηματοδοτούσα δύναμη του ποιητή που καθυποτάσσει τη ζωή. Όμως κι αυτή η δύναμη είναι λυρική: η προσωπικότητα του ποιητή είναι εκείνη που με συνειδητή κυριαρχικότητα—χειριζόμενη δεξιοτεχνικά τα συμβάντα ως εργαλεία—αφήνει ν' ακουστεί η δική του ερμηνεία του νοήματος του κόσμου, αντί να αφουγκράζεται το νόημα μέσα τους σαν να ήταν οι φρουροί του μυστικού λόγου· δεν είναι η ολότητα της ζωής αυτή που μορφοποιείται, αλλά η σχέση, η αξιολογούσα ή απορριπτική στάση του ποιητή, ο οποίος ως εμπειρικό υποκείμενο εισέρχεται στη σκηνή της μορφοποίησης με όλο το μέγεθος, αλλά και με όлон τον πε-

ριορισμό του ως πεπερασμένου πλάσματος, προς αυτή την ολότητα της ζωής.

Αλλά και η εκμηδένιση του αντικειμένου από το υποκείμενο που έχει γίνει μοναδικός κυρίαρχος του είναι δεν μπορεί να συγκροτήσει αφ' εαυτής μια ολότητα της ζωής που να είναι κατά την έννοιά της εκτατική: όσο υπεράνω των αντικειμένων του κι αν υψωθεί [το υποκείμενο], αυτά είναι πάντα μεμονωμένα μόνο αντικείμενα, τα οποία ιδιοποιείται κυριαρχικά κατ' αυτόν τον τρόπο, κι ένα τέτοιο άθροισμα δεν θα αποτελέσει ποτέ μια πραγματική ολότητα. Και τούτο διότι κι αυτό το υπερέχον-χιουμοριστικό υποκείμενο παραμένει εμπειρικό, η μορφοποίησή του μια λήψη θέσης απέναντι στα αντικείμενά του, τα οποία είναι, ωστόσο, ως προς την ουσία τους ομοειδή προς αυτό· και ο κύκλος που χαράζει γύρω από ό,τι έχει αποχωριστεί και στρογγυλευθεί ως κόσμος από το ίδιο ορίζει μόνο το όριο του υποκειμένου και όχι ενός, κατά κάποιον τρόπο, πλήρους εν εαυτώ κόσμου. Η ψυχή του χιουμορίστα διψά για μια πιο γνήσια υποστασιακότητα από εκείνη που θα μπορούσε να του προσφέρει η ζωή· γι' αυτό διαρρηγνύει όλες τις μορφές και τα όρια της εύθραυστης ολότητας της ζωής, προκειμένου να φτάσει στη μοναδική αληθινή πηγή της ζωής, στο καθαρό, κοσμοκυρίαρχο εγώ. Όμως με την κατάρρευση του κόσμου των αντικειμένων έχει γίνει και το υποκείμενο ένα θραύσμα· μόνο το εγώ έχει παραμείνει υπάρχον, όμως κι αυτού η ύπαρξη διαλύεται μέσα στην έλλειψη υπόστασης του αυτοδημιουργημένου κόσμου των ερειπίων. Αυτή η υποκειμενικότητα θέλει να μορφοποιήσει τα πάντα, και ακριβώς γι' αυτό μπορεί μόνο να καθρεφτίσει ένα απόσπασμα.

Αυτό είναι το παράδοξο της υποκειμενικότητας του μεγάλου έπους, το δικό της «απεκδύσου για να κερδίσεις»: <sup>11</sup> κάθε

δημιουργική υποκειμενικότητα γίνεται λυρική, και μόνο η απλώς δεκτική, εκείνη που με ταπεινοφροσύνη μετατρέπεται σε καθαρό όργανο πρόσληψης του κόσμου, μπορεί να καταστεί μέτοχος της χάριτος: της αποκάλυψης του όλου. Είναι το άλμα από τη *Vita nuova*<sup>12</sup> στην *Divina commedia*, από τον Βέρθερο στον Βίλχελμ Μάιστερ, είναι το άλμα που πραγματοποίησε ο Θερβάντες (Cervantes), που σιωπώντας ο ίδιος αφήνει ν' ακουστεί δυνατά το παγκόσμιο χιούμορ του *Δον Κιχώτη*, ενώ οι υπέροχα δυνατές φωνές του Στερν<sup>13</sup> και του Ζαν Πάουλ<sup>14</sup> προσφέρουν μόνον υποκειμενικούς αντικατοπτρισμούς ενός απλώς υποκειμενικού και ως εκ τούτου περιορισμένου, στενού και αυθαίρετου θραύσματος του κόσμου. Δεν πρόκειται εδώ για κάποια αξιολογική κρίση, αλλά για ένα απριόρι που προσδιορίζει το είδος: το όλον της ζωής δεν επιτρέπει να φανεί κανένα υπερβατολογικό κέντρο εντός του και δεν ανέχεται κάποιο από τα κύτταρά του να υψωθεί σε επικυρίαρχό του. Μόνο όταν ένα υποκείμενο, εντελώς αποχωρισμένο από κάθε ζωή και από την εμπειρία που κατ' ανάγκη τίθεται μαζί της, έχει τον θρόνο του στα καθαρά ύψη της ουσίας, όταν δεν είναι τίποτε άλλο παρά μόνο φορέας της υπερβατολογικής σύνθεσης, μπορεί να περιλάβει στη δομή του όλους τους όρους της ολότητας και να μετατρέψει το όριό του σε όριο του κόσμου. Ένα τέτοιο υποκείμενο, όμως, δεν μπορεί να εμφανιστεί στο έπος: το έπος είναι ζωή, εμπένηια, εμπειρία, και ο «Παράδεισος»<sup>15</sup> του Δάντη είναι συγγενέστερος προς την ουσία της ζωής απ' ό,τι η σφύζουσα πληρότητα του Σαίξπηρ.

Η συνθετική δύναμη της σφαίρας της ουσίας συμπυκνώνεται στην κατασκευαστική ολότητα του δραματικού προβλήματος: το από την άποψη του προβλήματος αναγκαίο, είτε είναι ψυχή είτε συμβάν, αποκτά ύπαρξη μέσα από τις σχέσεις του με το κέντρο· η εμμενής διαλεκτική αυτής της ενό-

τητας προσδίδει σε κάθε επιμέρους φαινόμενο –ανάλογα με την απόστασή του από το κέντρο και τη βαρύτητά του για το πρόβλημα– το είναι που του αναλογεί. Το πρόβλημα είναι εδώ άρρητο, επειδή είναι η συγκεκριμένη ιδέα του όλου, επειδή μόνο η συνήχηση όλων των φωνών μπορεί να σηκώσει τον πλούτο του περιεχομένου που είναι κρυμμένος σε αυτό. Για τη ζωή, όμως, το πρόβλημα είναι μια αφαίρεση· η σχέση μιας μορφής με ένα πρόβλημα δεν μπορεί ποτέ να δεχθεί μέσα της όλη την πληρότητα της ζωής της, και κάθε συμβάν της σφαίρας της ζωής έχει κατ' ανάγκη μια αλληγορική σχέση με το πρόβλημα. Ασφαλώς, η υψηλή τέχνη του Γκαίτε στις *Εκλεκτικές συγγένειες*, ένα έργο που δικαίως ο Χέμπτελ αποκάλυψε «δραματικό», καταφέρνει να διαβαθμίζει και να σταθμίζει καθετί σε αναφορά προς το κεντρικό πρόβλημα, όμως ακόμα και οι ψυχές που έχουν εξαρχής οδηγηθεί στους στενούς διαύλους του προβλήματος δεν μπορούν εδώ να βιώσουν μέχρι τέλους την πραγματική ύπαρξη· ακόμα και η πλοκή που είναι κομμένη και ραμμένη ακριβώς στα μέτρα του προβλήματος δεν στρογγυλεύει ως ολότητα· προκειμένου να γεμίσει το κομψά στενό περίβλημα αυτού του μικρού κόσμου, ο ποιητής είναι αναγκασμένος να συμπεριλάβει σε αυτό ξένα στοιχεία, και ακόμη κι αν αυτό πετύχαινε παντού, όπως σε μεμονωμένες στιγμές εξαιρετικού τακτ στη διευθέτηση, δεν θα μπορούσε να αποδώσει μια ολότητα. Και η «δραματική» συμπύκνωση του τραγουδιού των Νιμπελούνγκεν είναι μια ωραία πλάνη του Χέμπτελ που προέκυψε *pro domo*:<sup>16</sup> η απεγνωσμένη προσπάθεια ενός μεγάλου ποιητή να διασώσει την επική ενότητα ενός πραγματικά επικού υλικού, η οποία αποσυντίθεται μέσα σε έναν αλλαγμένο κόσμο. Η υπεράνθρωπη μορφή της Μπρούνχιλντ έχει ήδη ξεπέσει σε μείξη γυναίκας και Βαλκυρίας, καθώς μειώνει ως επισφα-

λώς ασταθή τον αδύναμο μνηστήρα Γκούντερ, και από τον δρακοκτόνο Ζίγκφριντ έχουν διασωθεί μονάχα κάποια επιμέρους μοτίβα παραμυθιών που μεταφέρονται στη μορφή του ιππότη. Το πρόβλημα της πίστης και της εκδίκησης του Χάγκεν και της Κρίμχιλντ είναι βέβαια εδώ η σωτηρία. Πρόκειται όμως για μια απεγνωσμένη, μια καθαρά καλλιτεχνική προσπάθεια: να κατασκευαστεί με τα μέσα της σύνθεσης, με δομή κι οργάνωση μια ενότητα, η οποία δεν είναι πλέον αυτοφύως δεδομένη. Μια απεγνωσμένη προσπάθεια και μια ηρωική αποτυχία. Γιατί μπορεί βεβαίως να προκύψει μια ενότητα, ποτέ όμως μια πραγματική ολότητα. Στην πλοκή της *Ιλιάδας*, δίχως αρχή και τέλος, ένας κλειστός κόσμος ανθίζει ως ζωή που αγκαλιάζει τα πάντα· η εναργώς συντεθειμένη ενότητα του τραγουδιού των Νιμπελούνγκεν κρύβει ζωή και σήψη, παλάτια και ερείπια πίσω από την αριστοτεχνικά δομημένη πρόσοψή της.

### 3.

Έπος και μυθιστόρημα, οι δύο αντικειμενοποιήσεις της μεγάλης επικής τέχνης, δεν διακρίνονται με βάση τα μορφοποιητικά φρονήματα, αλλά ανάλογα με τα ιστορικοφιλοσοφικά δεδομένα που συναντούν προς μορφοποίηση. Το μυθιστόρημα είναι το έπος μιας εποχής, για την οποία η εκτατική ολότητα της ζωής δεν είναι πλέον προφανώς δεδομένη, για την οποία η εμμένεια του νοήματος στη ζωή έχει γίνει πρόβλημα, και η οποία έχει, παρ' όλα αυτά, το φρόνημα της ολότητας. Θα ήταν επιφανειακή και στενά καλλιτεχνική στάση το να αναζητήσουμε στον στίχο και στον πεζό λόγο τα μονα-

δικά και αποφασιστικής σημασίας ειδοποιά χαρακτηριστικά. Τόσο για το έπος όσο και για την τραγωδία ο στίχος δεν είναι κάποιο έσχατο συστατικό στοιχείο, αλλά μάλλον ένα βαθύ σύμπτωμα, ένα ασημόνερο που φέρνει στην επιφάνεια την αυθεντική ουσία τους με τον πιο αυθεντικό και γνήσιο τρόπο. Ο τραγικός στίχος είναι κοφτερός και σκληρός, απομονώνει και δημιουργεί αποστάσεις. Περιβάλλει τους ήρωες με όλο το βάθος της μορφικά γεννημένης μοναξιάς τους, δεν αφήνει να αναδυθεί καμία άλλη σχέση μεταξύ τους παρά μόνο εκείνη του αγώνα και της εξόντωσης· στον λυρισμό του μπορεί να αντηχήσει η απόγνωση και η μέθη του δρόμου και του τέλους, μπορεί να αναλάβει το απροσμέτρητο της αβύσσου, πάνω από την οποία αιωρείται αυτή η ουσιακότητα, ποτέ όμως δεν θα εμφανιστεί –κάτι που η πρόζα επιτρέπει ενίοτε– μια απλώς ψυχική-ανθρώπινη συμφωνία μεταξύ των ανθρώπινων μορφών, ποτέ η απόγνωση δεν γίνεται ελεγεία και η μέθη νοσταλγία για τα οικεία ύψη, ποτέ δεν μπορεί η ψυχή να προσπαθήσει να μετρήσει την άβυσσό της με ψυχολογική ματαιοδοξία και να θαυμάσει αυτάρεσκα τον εαυτό της στον καθρέφτη του δικού της βάθους. Ο δραματικός στίχος –έτσι περίπου έγραψε ο Σίλλερ στον Γκαίτε– ξεσκεπάζει οτιδήποτε τετριμμένο στην τραγική επινόηση, έχει μια ειδική αιχμηρότητα και βαρύτητα, μπροστά στην οποία δεν μπορεί να σταθεί τίποτε το απλώς ζωντανό, μια άλλη διατύπωση για το, από δραματική σκοπιά, τετριμμένο· το τετριμμένο φρόνημα δεν μπορεί να σηκώσει την αντίθεση βαρύτητας μεταξύ της γλώσσας και του περιεχομένου. Και ο επικός στίχος δημιουργεί επίσης αποστάσεις, όμως στη σφαίρα της ζωής οι αποστάσεις σημαίνουν μακαριότητα και ελαφρότητα, μια χαλάρωση των δεσμών που τυλίγουν αναξιοπρεπώς πράγματα και ανθρώπους, μια άρση εκείνης της αμβλύτητας και βαρυθυμίας που

συνοδεύει τη ζωή ιδωμένη καθ' εαυτήν και δι' εαυτήν, η οποία διαλύεται μόνο σε επιμέρους ευτυχισμένες στιγμές· και ακριβώς αυτές είναι που πρέπει μέσω της αποστασιοποίησης του επικού στίχου να γίνουν το επίπεδο της ζωής. Η επίδραση του στίχου είναι, λοιπόν, εδώ αντίστροφη, ακριβώς επειδή οι άμεσες συνέπειές του είναι οι ίδιες: η εξάλειψη του τετριμμένου και η προσέγγιση στην οικεία ουσία. Διότι το τετριμμένο είναι για τη σφαίρα της ζωής, για το έπος: η βαρύτητα, όπως ακριβώς για την τραγωδία ήταν η ελαφρότητα. Η αντικειμενική εγγύηση για το ότι η πλήρης απομάκρυνση από καθετί ζωντανό δεν είναι μια κενή αφαίρεση της ζωής, αλλά [είναι] να γίνεται υπαρκτή η ουσία, μπορεί να έγκειται μόνο στη συνοχή που αποκτούν αυτές οι απόμακρες από τη ζωή μορφοποιήσεις: μόνον όταν το είναι τους, πέρα και πάνω από κάθε σύγκριση με τη ζωή, έχει γίνει πιο πλήρες, πιο στρογγυλεμένο και πιο σημαντικό απ' όσο θα μπορούσε να επιθυμήσει κάθε πόθος για εκπλήρωση, τότε φαίνεται με απτή προφάνεια ότι το τραγικό στιλιζάρισμα έχει επιτευχθεί· και κάθε ελαφρότητα ή ωχρότητα, η οποία ασφαλώς δεν έχει καμία σχέση με την τετριμμένη έννοια του άζωου, δείχνει ότι το κανονιστικά τραγικό φρόνημα δεν ήταν παρόν, καταδεικνύει, παρά την όποια ψυχολογική λεπτότητα και λυρική επιμέλεια κάθε επιμέρους επινοήματος, τον τετριμμένο χαρακτήρα του έργου.

Για τη ζωή βαρύτητα σημαίνει, όμως: την απουσία του παρόντος νοήματος, τον αξεπέραστο εγκλωβισμό σε αιτιώδεις συνδέσεις δίχως νόημα, τον μαρασμό σε άγονη εγγύτητα προς τη γη και απόσταση απ' τον ουρανό, την υποχρεωτική παραμονή και την αδυναμία απελευθέρωσης από τα δεσμά της απλώς ωμής υλικότητας, αυτό που για τις καλύτερες εμμενείς δυνάμεις της ζωής είναι ο σταθερός στόχος της υπέρβασης· αν το εκφράσουμε με την αξιολογική έννοια της μορφής:

το τετριμμένο. Η μακάρια υφιστάμενη ολότητα της ζωής αντιστοιχεί, βάσει προδιατεταγμένης αρμονίας, στον επικό στίχο: η προπονητική διαδικασία μιας μυθολογικής περιβολής όλης της ζωής έχει ήδη αποκαθάρει το είναι από κάθε τετριμμένη βαρύτητα, και στους στίχους του Ομήρου απλώς ανοίγουν, έτοιμα ν' ανθίσουν, τα μπουμπούκια αυτής της άνοιξης. Όμως ο στίχος μπορεί μόνο να προκαλέσει μια ελαφριά ώθηση προς τη διάνοιξη, [μπορεί] μόνο να τυλίξει με το στεφάνι της ελευθερίας ό,τι έχει απελευθερωθεί από κάθε είδους δεσμά. Όταν η πράξη του ποιητή είναι να ανασκάψει το θαμμένο νόημα, όταν οι ήρωές του πρέπει πρώτα να διαρρήξουν τις φυλακές τους και να κατακτήσουν με σκληρούς μόνο αγώνες ή να αναζητήσουν μέσα από κοπιαστικές περιπλανήσεις την ονειρεμένη πατρίδα της ποθητής ελευθερίας από τη γήινη βαρύτητα, τότε η δύναμη του στίχου δεν επαρκεί προκειμένου να μετατρέψει αυτή την απόσταση –καλύπτοντας την άβυσσο με έναν ανθοτάπητα– σε βατό δρόμο. Γιατί η ελαφρότητα του μεγάλου έπους είναι απλώς και μόνο η συγκεκριμένα εμμενής ουτοπία της ιστορικής στιγμής, και η μορφοποιούσα αποστασιοποίηση την οποία προσδίδει ο στίχος σε οτιδήποτε αυτός φέρει, αφαιρεί αναγκαστικά από το έπος τη μεγάλη απουσία υποκειμενικότητας και την ολότητα: το μετατρέπει σε ειδύλλιο ή λυρικό παίγνιο. Γιατί μόνο μέσω της πραγματικής αποτίναξης των καθηλωτικών δεσμών είναι η ελαφρότητα του μεγάλου έπους μια αξία και μια δύναμη που δημιουργεί την πραγματικότητα. Η λησμονιά της σκλαβιάς μέσα σε όμορφα παιχνίδια της απελευθερωμένης φαντασίας ή στην αποφασιστική καταφυγή σε μακάριες νήσους, που δεν ανευρίσκονται στον χάρτη του κόσμου της τετριμμένης δέσμευσης, δεν μπορεί ποτέ να οδηγήσει στο μεγάλο έπος. Σε καιρούς κατά τους οποίους αυτή η ελαφρότητα δεν είναι

πλέον δεδομένη, ο στίχος αποκλείεται από το μεγάλο έπος ή γίνεται απρόσμενα κι ακούσια λυρικός. Μόνο ο πεζός λόγος μπορεί τότε να περιλάβει με ίση δύναμη τις οδύνες και τις δάφνες, τον αγώνα και τη στέψη, την οδό και την καθαγίαση· μόνο η αδέσμευτη πλαστικότητα του και η άρρυθμη δέσμευσή του αποδίδουν με ίση δύναμη τα δεσμά και την ελευθερία, τη δεδομένη βαρύτητα και την κατακτημένη ελαφρότητα του κόσμου, ο οποίος αναλάμπει πλέον εμμενώς βάσει του νόηματος που έχει ανευρεθεί. Δεν είναι τυχαίο το ότι η διάλυση της τραγουδισμένης πραγματικότητας στην πρόζα του Θερβάντες μετατράπηκε στη γεμάτη πόνο ελαφρότητα του μεγάλου έπους, εκεί όπου ο εύθυμος χορός του στίχου του Αριόστο παρέμεινε ένα παιχνίδι, ένας λυρισμός· δεν είναι τυχαίο το ότι ο επικός συγγραφέας Γκαίτε έγραψε το ειδύλλιο του σε στίχους και για την ολότητα του μυθιστορήματος για τον Βίλχελμ Μάιστερ επέλεξε τον πεζό λόγο. Στον κόσμο της απόστασης κάθε επικός στίχος γίνεται λυρικός—οι στίχοι του *Δον Ζουάν* και του *Ονιέγκιν* συγκαταλέγονται στα έργα των μεγάλων χιουμοριστών—, γιατί στον στίχο γίνεται φανερό καθετί κρυμμένο, και η απόσταση, την οποία ο συνετός βηματισμός της πρόζας υπερβαίνει έντεχνα μέσω της βαθμιαίας προσέγγισης στο νόημα, εμφανίζεται γυμνή, χλευασμένη, ποδοπατημένη ή ως λησμονημένο όνειρο στο γοργό πέταγμα των στίχων.

Και του Δάντη οι στίχοι είναι πιο λυρικοί από εκείνους του Ομήρου, χωρίς παρ' όλα αυτά να είναι λυρικοί: συμπυκνώνουν και συνενώνουν τον τόνο της μπαλάντας σε έπος. Η εμμένεια του νόηματος της ζωής είναι για τον κόσμο του Δάντη εδώ και παρούσα, αλλά στο επέκεινα: είναι η ολοκληρωμένη εμμένεια του υπερβατικού. Η απόσταση στον συνηθισμένο κόσμο της ζωής έχει κλιμακωθεί μέχρι το επίπεδο του ανυ-

πέρβλητου, όμως εκείθεν αυτού του κόσμου κάθε περιπλανώμενος βρίσκει την πατρίδα που ανέκαθεν τον περίμενε· κάθε φωνή, που αντηχεί μοναχικά εδώ πέρα, την αναμένει εκεί το άσμα της χορωδίας, το οποίο υποδέχεται τον ήχο της, τον εντάσσει στην αρμονία και γίνεται έτσι αρμονία το ίδιο. Ο γεμάτος αποστάσεις κόσμος κείται πλατιά εκτεινόμενος και χαοτικά πυκνούμενος κάτω από το ακτινοβόλο ουράνιο ρόδο<sup>17</sup> του αισθητοποιημένου νοήματος και είναι κάθε στιγμή ορατός και ακάλυπτος. Κάθε κάτοικος της επέκεινα πατρίδας κατάζεται απ' αυτόν, καθένας είναι δεμένος μ' αυτόν με την ακατάλυτη ισχύ της μοίρας, καθένας όμως τον γνωρίζει και τον εποπτεύει ως εύθραυστο και βαρύ μόνο εφόσον έχει διατρέξει μέχρι τέλους τον δρόμο που έχει αποκτήσει νόημα· κάθε μορφή τραγουδά τη μεμονωμένη μοίρα της, τραγουδά το απομονωμένο συμβάν, στο οποίο γίνεται φανερό αυτό που έχει οριστεί γι' αυτήν την ίδια: μια μπαλάντα. Και με τον ίδιο τρόπο που η ολότητα της υπερβατικής δομής του κόσμου είναι το προκαθορισμένο, νοηματοδοτικό και περιεκτικό απριόρι κάθε επιμέρους μοίρας, έτσι και η ανερχόμενη κατανόηση αυτού του οικοδομήματος, της δομής και της ομορφιάς του—το μεγάλο βίωμα του πλάνητος Δάντη—περιβάλλει τα πάντα με την ενότητα του νοήματος που του έχει πλέον αποκαλυφθεί: η γνώση του Δάντη μεταμορφώνει το καθ' ένα στον σε δομικό στοιχείο του όλου, οι μπαλάντες γίνονται άσματα ενός έπους. Όμως, μόνο στο επέκεινα είναι το νόημα αυτού του κόσμου δίχως αποστάσεις ορατό και έχει γίνει εμμενές. Σε αυτόν τον κόσμο η ολότητα είναι εύθραυστη ή πολυπόθητη και οι σίχοι του Βόλφραμ<sup>18</sup> ή του Γκόντφριντ<sup>19</sup> είναι απλώς ένα λυρικό στολίδι των μυθιστορημάτων τους, και το στοιχείο της μπαλάντας που χαρακτηρίζει το τραγούδι των Νιμπελούνγκεν μπορεί μόνο να καλυφθεί μέσω της σύνθε-

σης, ποτέ όμως να στρογγυλευθεί και να διαμορφωθεί σε ολότητα που περιλαμβάνει όλο τον κόσμο.

Το έπος μορφοποιεί μια αφ' εαυτής κλειστή ολότητα της ζωής, το μυθιστόρημα επιζητά μορφοποιώντας να αποκαλύψει και να οικοδομήσει την κρυφή ολότητα της ζωής. Η δεδομένη δομή του αντικειμένου —η αναζήτηση είναι απλώς η ιδωμένη από την πλευρά του υποκειμένου έκφραση του γεγονότος ότι τόσο το αντικειμενικό όλον της ζωής όσο και η σχέση του με τα υποκειμένα δεν έχουν καθ' εαυτά τίποτα το αυτόνοτο αρμονικό— δηλώνει το φρόνημα της μορφοποίησης: Όλα τα ρήγματα και οι άβυσσοι που περιέχει εντός της η ιστορική κατάσταση πρέπει να συμπεριληφθούν στη μορφοποίηση και δεν μπορούν ούτε πρέπει να συγκαλυφθούν με τα μέσα της σύνθεσης. Έτσι, το βασικό φρόνημα που καθορίζει τη μορφή του μυθιστορήματος αντικειμενοποιείται ως ψυχολογία των μυθιστορηματικών ηρώων: αυτοί είναι αναζητούντες. Το απλό γεγονός της αναζήτησης δείχνει ότι ούτε οι στόχοι ούτε οι δρόμοι μπορούν να είναι άμεσα δεδομένοι, ή ότι η ψυχολογικά άμεση και ακλόνητη δεδομενικότητά τους δεν είναι μια προφανής γνώση αυθεντικά υφιστάμενων συναφειών ή ηθικών αναγκαιοτήτων, αλλά απλώς ένα ψυχικό γεγονός, στο οποίο δεν είναι ανάγκη να αντιστοιχεί κάτι, ούτε στον κόσμο των αντικειμένων ούτε σ' εκείνον των κανόνων. Με άλλα λόγια: μπορεί να είναι έγκλημα ή τρέλα· και τα όρια που χωρίζουν το έγκλημα από τον επικροτούμενο ηρωισμό, την τρέλα από τη σοφία που δαμάζει τη ζωή, είναι ρευστά, απλώς ψυχολογικά όρια, ακόμα κι αν το επιτευχθέν τέλος διαφέρει από τη συνήθη πραγματικότητα με όλη την τρομακτική σαφήνεια της προφανούς πλέον, οικτρής πλάνης. Με αυτή την έννοια, το έπος και η τραγωδία δεν γνωρίζουν ούτε έγκλημα ούτε τρέλα. Αυτό που στην καθημερινή χρήση των

εννοιών ονομάζεται έγκλημα είτε δεν υπάρχει καθόλου γι' αυτά είτε δεν είναι τίποτε άλλο παρά μόνο το συμβολικά πλεγμένο σημείο που συνεχίζει να λάμπει με αισθητό τρόπο, εκεί όπου καθίσταται ορατή η σχέση της ψυχής με τη μοίρα της, το όχημα της μεταφυσικής της ορμής προς την πατρίδα. Το έπος είναι είτε ο καθαρός παιδικός κόσμος, όπου η παράβαση σταθερά υιοθετημένων κανόνων επιφέρει κατ' ανάγκη μια εκδίκηση, για την οποία πρέπει κανείς πάλι –κι αυτό συνεχίζεται επ' άπειρον– να εκδικηθεί, είτε είναι η ολοκληρωμένη θεοδικία, όπου έγκλημα και τιμωρία βρίσκονται ως εξίσου βαριά, ομοιογενή σταθμά στη ζυγαριά του δικαστηρίου του κόσμου. Και στην τραγωδία το έγκλημα είναι ένα τίποτα ή ένα σύμβολο· ένα απλό στοιχείο της πλοκής που το απαιτούν και το καθορίζουν τεχνικές νομοτέλειες, ή η θραύση των μορφών ένθεν της ουσίας, η πύλη διά της οποίας η ψυχή εισέρχεται στον εαυτό της. Το έπος δεν γνωρίζει καν την τρέλα, παρά μόνο ως μια γενικά ακατάληπτη γλώσσα ενός υπερκόσμου που μόνο έτσι γίνεται φανερός· για τη μη προβληματική τραγωδία [η τρέλα] μπορεί να αποτελεί συμβολική έκφραση του τέλους, ισοδύναμη με τον σωματικό θάνατο ή με τη νεκροζώντανη κατάσταση της ψυχής που έχει καεί στο ουσιακό πυρ της εαυτότητας. Γιατί το έγκλημα και η τρέλα είναι αντικειμενοποίηση της υπερβατολογικής ανεσιτότητας· της ανεσιτότητας μιας πράξης στην ανθρώπινη τάξη των κοινωνικών συναφειών και της ανεσιτότητας μιας ψυχής στη δέουσα τάξη του υπερπροσωπικού συστήματος αξιών. Κάθε μορφή είναι η διάλυση μιας θεμελιώδους δυσαρμονίας της ύπαρξης, ένας κόσμος όπου το παράλογο, τοποθετημένο στη σωστή του θέση, εμφανίζεται ως φορέας, ως αναγκαίος όρος του νοήματος. Όταν, λοιπόν, σε μια μορφή η κορύφωση του παραλόγου, [δηλαδή] η αποτυχία βαθιών και γνήσιων ανθρώπινων

επιδιώξεων ή η δυνατότητα μιας έσχατης ανθρώπινης μηδαμιότητας, πρέπει να ενσωματωθεί ως βασικό γεγονός και το καθ' εαυτό παράλογο να εξηγηθεί και να τεμαχιστεί, επομένως να αναγνωριστεί ως υπαρκτό και ανέκκλητα υφιστάμενο, τότε μπορούν βέβαια σ' αυτή τη μορφή μερικοί ποταμοί να καταλήξουν στη θάλασσα της εκπλήρωσης, όμως η συντελεσμένη εξαφάνιση των φανερών στόχων, η αποφασιστική έλλειψη κατεύθυνσης της ζωής στο σύνολό της πρέπει εντούτοις να τεθεί σε όλες τις μορφές και τα συμβάντα ως θεμέλιο της δομής, ως συγκροτησιακό απριόρι.

Εκεί όπου οι στόχοι δεν είναι άμεσα δεδομένοι, τα μορφώματα, τα οποία η ψυχή συναντάει κατά την ανθρωποποίησή της ως σκηνή και υπόστρωμα της δραστηριότητάς της ανάμεσα στους ανθρώπους, χάνουν το προφανές ρίζωμά τους σε υπερπροσωπικές, δεοντολογικές αναγκαιότητες· είναι απλώς κάτι το υπαρκτό, ίσως πανίσχυρο, ίσως σαθρό, που όμως δεν φέρει ούτε την καθαγίαση του απολύτου, ούτε αποτελεί το φυσικό δοχείο της υπερχειλίζουσας εσωτερικότητας της ψυχής. Σχηματίζουν τον κόσμο της σύμβασης, έναν κόσμο, από την παντοδυναμία του οποίου μόνο τα μύχια της ψυχής ξεφεύγουν· ο οποίος είναι πανταχού παρών στη μη εποπτεύσιμη πολλαπλότητά του· η αυστηρή νομοτέλεια του οποίου, τόσο στο γίνεσθαι όσο και στο είναι, καθίσταται κατ' ανάγκη προφανής για το γνωρίζον υποκείμενο, ο οποίος [κόσμος], όμως, παρ' όλη αυτή τη νομοτέλεια, δεν προσφέρεται ούτε ως νόημα για το υποκείμενο που αναζητά στόχους ούτε ως αισθητηριακά άμεσο υλικό για το υποκείμενο που πράττει. Είναι μια δεύτερη φύση· όπως και η πρώτη, μπορεί να προσδιοριστεί μόνον ως το σύνολο γνωστών, χωρίς νόημα αναγκαιοτήτων, και γι' αυτό είναι ασύλληπτη και άγνωστη ως προς την πραγματική της υπόσταση. Για την ποίηση, όμως,

μόνο η υπόσταση έχει ύπαρξη και μόνο βαθύτατα ομοιογενείς μεταξύ τους υποστάσεις μπορούν να μπουν στην αγωνιστική σύνδεση των συνθετικών σχέσεών τους. Η λυρική ποίηση μπορεί να αγνοήσει τη μετατροπή της πρώτης φύσης σε φαινόμενο και από τη συγκροτησιακή δύναμη αυτής της άγνοιας να δημιουργήσει μια πρωτεϊκή μυθολογία της υποστασιακής υποκειμενικότητας. Γι' αυτήν υπάρχει μόνο η μεγάλη στιγμή, και σ' αυτήν έχει γίνει αιώνια η γεμάτη νόημα ενότητα φύσης και ψυχής ή ο γεμάτος νόημα διαχωρισμός τους, η αναγκαία και αποδεκτή μοναξιά της ψυχής: αποκομμένα από την τυχαία ρέουσα διάρκεια, ανυψωμένα πάνω από τη θολά καθορισμένη πολλαπλότητα των πραγμάτων, στη λυρική στιγμή αποκρυσταλλώνεται ως υπόσταση η καθαρότερη εσωτερικότητα της ψυχής, και η ξένη και άγνωστη φύση συμπυκνώνεται, ωθούμενη εκ των έσω, σε ένα πέρα για πέρα φωτισμένο σύμβολο. Όμως μόνο στις λυρικές στιγμές μπορεί να δημιουργηθεί αυτή η σχέση μεταξύ ψυχής και φύσης. Διαφορετικά, λόγω ακριβώς της απόστασής της από το νόημα, η φύση μετατρέπεται σε ένα είδος γραφικής αποθήκης αισθητών συμβόλων για την ποίηση, η οποία μοιάζει να έχει κοκαλώσει σε μια μαγεμένη κινητικότητα και μόνο από τον μαγικό λόγο της λυρικής ποίησης μπορεί να κατευναστεί σε μια κινούμενη με νόημα ηρεμία. Γιατί μόνο για τη λυρική ποίηση είναι αυτές οι στιγμές συγκροτησιακές και μορφικά καθοριστικές· μόνο στην ποίηση αυτή η αιφνίδια αναλαμπή της υπόστασης επιτρέπει ξαφνικά την ανάγνωση χαμένων αρχέγονων γραφών· μόνο στην ποίηση το υποκείμενο αυτού του βιώματος καθίσταται μοναδικός φορέας του νοήματος, μόνη αληθινή πραγματικότητα. Το δράμα εκτυλίσσεται σε μία σφαίρα η οποία βρίσκεται πέραν αυτής της πραγματικότητας, και για τις επικές μορφές το υποκειμενικό βίωμα παρα-

μένει εντός του υποκειμένου: γίνεται ψυχική διάθεση. Και η φύση—απογυμνωμένη τόσο από την ξένη προς το νόημα, ιδιαίτερη ζωή της, όσο και από τον γεμάτο νόημα συμβολισμό της—γίνεται φόντο, σκηνικό, συνοδευτική φωνή: έχει χάσει την ανεξαρτησία της και είναι μόνο η διά των αισθήσεων συλλαμβανόμενη προβολή του ουσιώδους, της εσωτερικότητας.

Η δεύτερη φύση των ανθρώπινων μορφωμάτων δεν έχει λυρική υποστασιακότητα: οι μορφές της είναι πολύ άκαμπτες για να προσαρμοστούν στη στιγμή που δημιουργεί σύμβολα· η περιχομενική αποτύπωση των νόμων της είναι υπερβολικά προσδιορισμένη, για να μπορέσει ποτέ να εγκαταλείψει τα στοιχεία, τα οποία στη λυρική ποίηση γίνονται κατ' ανάγκη δοκιμακές αφορμές· τούτα τα στοιχεία, όμως, ζουν τόσο αποκλειστικά χάρη στις νομοτέλειες, στερούνται σε τέτοιο βαθμό κάποια ανεξάρτητη από αυτές, αισθητή υπαρκτική δύναμη, ώστε χωρίς αυτές διαλύονται κατ' ανάγκη στο τίποτα. Αυτή η φύση δεν είναι βουβή, αντιληπτή και ξένη προς το νόημα, όπως η πρώτη. Είναι ένα παγιωμένο, αποξενωμένο σύμπλεγμα νοήματος που δεν αφυπνίζει πια την εσωτερικότητα· είναι ένας κρανίου τύπος αποσυντεθειμένων εσωτερικότητων, και γι' αυτόν τον λόγο θα μπορούσε—αν τούτο ήταν δυνατό—να αφυπνιστεί μόνο με τη μεταφυσική πράξη αφύπνισης του ψυχικού στοιχείου, το οποίο τη δημιούργησε ή τη διατήρησε στην προγενέστερη ή δέουσα ύπαρξή της, ποτέ όμως δεν θα μπορούσε να αναζωογονηθεί από μίαν άλλη εσωτερικότητα. Είναι υπερβολικά συγγενική προς αυτό που επιδιώκει η ψυχή για να αντιμετωπιστεί απ' αυτήν ως απλή πρώτη ύλη για ψυχικές διαθέσεις, και όμως [είναι] υπερβολικά ξένη για να είναι η κατάλληλη έκφρασή της. Η ξενικότητα της φύσης στη σχέση μας με την πρώτη φύση, το μοντέρνο συναισθηματικό αίσθημα της φύσης δεν είναι παρά η

προβολή του βιώματος ότι το περιβάλλον που έχει δημιουργήσει ο ίδιος ο άνθρωπος δεν είναι πια η πατρική του εστία, αλλά μια φυλακή. Όσο τα μορφώματα που οικοδομούνται από τους ανθρώπους για τον άνθρωπο είναι στ' αλήθεια κατάλληλα γι' αυτόν, αποτελούν την αναγκαία και αυτοφυή πατρίδα του· καμιά νοσταλγία, η οποία θέτει και βιώνει τη φύση ως αντικείμενο αναζήτησης και ανεύρεσης, δεν μπορεί να γεννηθεί μέσα του. Η πρώτη φύση, η φύση ως νομοτέλεια για την καθαρή γνώση και η φύση ως πηγή παραμυθίας για το καθαρό συναίσθημα, δεν είναι τίποτε άλλο παρά η ιστοριοφιλοσοφική αντικειμενοποίηση της αποξένωσης ανάμεσα στον άνθρωπο και τα μορφώματά του. Όταν το ψυχικό στοιχείο των μορφωμάτων δεν μπορεί πλέον να γίνει άμεσα ψυχή, όταν τα μορφώματα δεν εμφανίζονται πλέον μόνο ως συμπίεση και συσσώρευση εσωτερικότητων που ανά πάσα στιγμή μπορούν πάλι να μετατραπούν σε ψυχή, τότε αποκτούν κατ' ανάγκη μία δύναμη, η οποία κυριαρχεί αδιάκριτα, τυφλά και χωρίς εξαιρέσεις πάνω στους ανθρώπους, προκειμένου να μπορέσουν να διατηρηθούν. Και τη γνώση της δύναμης που τους υποδουλώνει οι άνθρωποι την ονομάζουν νόμους, ενώ στην έννοια του νόμου η ζοφερότητα της παντοδυναμίας και της πανταχού παρουσίας της [δύναμης] γίνεται για τη γνώση υψηλή και εξιδανικευτική λογικότητα μιας ξένης προς τον άνθρωπο, αιώνιας και αμετάβλητης αναγκαιότητας. Η φύση των νόμων και η φύση των ψυχικών διαθέσεων κατ'άγονται από τον ίδιο τόπο εντός της ψυχής: προϋποθέτουν την αδυνατότητα μιας επιτευγμένης και γεμάτης νόημα υπόστασης, την αδυνατότητα εύρεσης ενός συγκροτησιακού αντικειμένου, κατάλληλου για το συγκροτησιακό υποκείμενο. Στο βίωμα της φύσης το μόνο πραγματικό υποκείμενο διαλύει όλο τον εξωτερικό κόσμο σε ψυχική διάθεση και γίνεται, εξαι-

τίας της αμείλικτης εξομοίωσης της ουσίας του ενατενιστικού υποκειμένου με το αντικείμενό του, το ίδιο ψυχική διάθεση· και η καθαρή θέληση για γνώση ενός κόσμου αποκαθαρμένου από θέληση και επιθυμίες μετατρέπει το υποκείμενο σε ανυποκειμενικό, κατασκευαστικό και κατασκευασμένο σύνολο γνωστικών λειτουργιών. Έτσι συμβαίνει κατ' ανάγκη. Γιατί συγκροτησιακό είναι το υποκείμενο μόνον όταν πράττει εκ των έσω, μόνο το ηθικό υποκείμενο· δεν είναι πια αναγκασμένο να περιπέσει στον νόμο και στην ψυχική διάθεση μόνο όταν η σκηνή των πράξεών του, το κανονιστικό αντικείμενο της δράσης του, έχει διαμορφωθεί από το υλικό της καθαρής ηθικής: όταν το δίκαιο και τα ήθη ταυτίζονται με την ηθικότητα, όταν δεν χρειάζεται πια να εισαγάγει κανείς το ψυχικό στοιχείο στα μορφώματα, προκειμένου να φτάσει με αυτά στην πράξη, αλλά μπορεί να το αποσπάσει από αυτά πράττοντας. Η ψυχή ενός τέτοιου κόσμου δεν επιδιώκει να γνωρίσει νόμους, διότι η ψυχή η ίδια είναι ο νόμος για τον άνθρωπο· σε κάθε υλικό της επιβεβαίωσής του θα αντικρίσει την ίδια όψη της ίδιας ψυχής. Και θα του φαινόταν ένα μικροπρεπές και περιττό παιχνίδι το να ξεπεράσει την ξενικότητα του μη ανθρώπινου περιβάλλοντος με τη δύναμη του υποκειμένου να αφυπνίζει διαθέσεις: ο κόσμος του ανθρώπου, για τον οποίο πρόκειται εδώ, είναι αυτός όπου η ψυχή, ως άνθρωπος, θεός ή δαίμονας, είναι στην εστία της· σ' αυτόν βρίσκεται η ψυχή όλα όσα είναι αναγκαία, δεν χρειάζεται να δημιουργήσει ή να ζωογονήσει τίποτα εξ ιδίων δυνάμεων, διότι η ύπαρξή της είναι υπεράφθονα εκπληρωμένη με την εύρεση, τη συλλογή και τη μορφοποίηση αυτού που της είναι άμεσα δεδομένο ως συγγενές προς την ίδια.

Το επικό άτομο, ο ήρωας του μυθιστορήματος γεννιέται μέσα από αυτή την ξενικότητα προς τον εξωτερικό κόσμο.

Όσο ο κόσμος είναι εσωτερικά ομοειδής, ούτε οι άνθρωποι διαφέρουν ποιοτικά μεταξύ τους: υπάρχουν ασφαλώς ήρωες και καθάρματα, ευσεβείς κι εγκληματίες, όμως ακόμη κι ο μεγαλύτερος ήρωας δεν ξεχωρίζει παρά μόνο κατά ένα κεφάλι από το πλήθος των ομοίων του και τα αξιοπρεπή λόγια των σοφώτατων γίνονται αντιληπτά ακόμη κι από τους ανόητους. Η ιδιαίτερη ζωή της εσωτερικότητας μόνο τότε είναι δυνατή και αναγκαία, όταν το διαφοροποιητικό στοιχείο μεταξύ των ανθρώπων έχει γίνει αγεφύρωτο χάσμα· όταν οι θεοί είναι βουβοί και ούτε η θυσία ούτε η έκσταση μπορούν να λύσουν τη γλώσσα των μυστικών τους· όταν ο κόσμος των πράξεων απομακρύνεται από τους ανθρώπους και εξαιτίας αυτής της ανεξαρτησίας γίνεται κενός κι ανήμπορος να δεχθεί μέσα του το αληθινό νόημα των πράξεων, να γίνει σε αυτές σύμβολο και να τις διαλύσει σε σύμβολα: όταν η εσωτερικότητα και η περιπέτεια έχουν χωριστεί για πάντα μεταξύ τους.

Ο ήρωας του έπους δεν είναι, με την αυστηρή έννοια, ποτέ ένα άτομο. Ήδη από την αρχαιότητα έχει θεωρηθεί ουσιώδες γνώρισμα του έπους το ότι το αντικείμενό του δεν είναι μια προσωπική μοίρα, αλλά εκείνη μιας κοινότητας. Δικαίως, διότι το στρογγύλεμα και η κλειστότητα του συστήματος αξιών που καθορίζει τον επικό κόσμο δημιουργεί ένα υπερβολικά οργανικό όλον, ώστε να είναι δυνατό ένα μέρος του να κλειστεί στον εαυτό του, να στηριχθεί τόσο έντονα σε αυτόν, προκειμένου να τον βρει ως εσωτερικότητα, να γίνει προσωπικότητα. Η παντοδυναμία της ηθικής, η οποία θέτει κάθε ψυχή ως ιδιαίτερη και ασύγκριτη, είναι ακόμη ξένη και απλησίαστη γι' αυτόν τον κόσμο. Όταν η ζωή ως ζωή βρίσκει μέσα της ένα εμμενές νόημα, οι κατηγορίες της οργανικότητας είναι αυτές που καθορίζουν τα πάντα: η ατομική δομή και φυσιογνωμία προκύπτει από την ισορροπία στον αμοιβαίο καθο-

ρισμό του μέρους και της ολότητας, όχι από την πολεμική ενδοσκόπηση της μοναχικής και περιπλανώμενης προσωπικότητας. Η σημασία που μπορεί ν' αποκτήσει ένα συμβάν σ' έναν τέτοιο κλειστό κόσμο είναι γι' αυτόν τον λόγο πάντα ποσοτικού χαρακτήρα: η σειρά των περιπετειών, εντός της οποίας το συμβάν γίνεται σύμβολο, λαμβάνει τη βαρύτητα της με βάση τη σημασία της για την ευτυχία και τη δυστυχία ενός μεγάλου, οργανικού συμπλέγματος ζωής, ενός λαού ή ενός γένους. Το ότι, επομένως, οι ήρωες του έπους είναι κατ' ανάγκη βασιλείς έχει άλλες –αν και εξίσου μορφικές– αιτίες σε σχέση με την αντίστοιχη απαίτηση στην τραγωδία. Εκεί έχει προκύψει μόνο από την αναγκαιότητα της εξάλειψης όλων των μικροπρεπών αιτιοτήτων της ζωής από τον δρόμο της οντολογίας του πεπρωμένου: επειδή η κοινωνικά κορυφαία μορφή είναι η μόνη, οι συγκρούσεις της οποίας αναφέρονται, διατηρούμενης της αισθητής φαινομενικότητας μιας συμβολικής ύπαρξης, αποκλειστικά μέσα από το τραγικό πρόβλημα· [με άλλα λόγια] επειδή μόνο αυτή, ήδη βάσει της εξωτερικής μορφής εμφάνισής της, μπορεί να έχει την απαιτούμενη ατμόσφαιρα μιας απομονωμένης σπουδαιότητας. Αυτό που εκεί ήταν σύμβολο γίνεται εδώ πραγματικότητα: η βαρύτητα της σύνδεσης μιας μοίρας με μια ολότητα. Η κοσμική μοίρα, η οποία στην τραγωδία ήταν μονάχα ο αναγκαίος αριθμός μηδενικών που, μπαίνοντας πίσω από μια μονάδα, τη μετατρέπουν σε εκατομμύριο, είναι εδώ εκείνο που δίνει περιεχόμενο στα γεγονότα· η απαντοχή αυτής της μοίρας δεν δημιουργεί καθόλου μοναξιά γύρω από τον φορέα της, αντίθετα τον δένει με άλυτα νήματα με την κοινότητα, το πεπρωμένο της οποίας αποκρυσταλλώνεται στη ζωή του.

Και η κοινότητα είναι μία οργανική –και γι' αυτό γεμάτη νόημα– συγκεκριμένη ολότητα: γι' αυτό και σε ένα έπος η

μάζα των περιπετειών είναι πάντα διαρθρωμένη και ποτέ αυστηρά κλειστή: είναι ένα έμβιο ον με άπειρη εσωτερική πληρότητα ζωής, το οποίο έχει ίδια ή παρόμοια έμβια όντα για αδελφούς ή γείτονες. Το ότι τα ομηρικά έπη ξεκινούν-στημέση και δεν-κλείνουν-με-το-τέλος τους οφείλεται στη δικαιολογημένη αδιαφορία του αληθινά επικού φρονήματος απέναντι σε οποιαδήποτε αρχιτεκτονική δομή, και η εισαγωγή ξένων υλικών –όπως ο Ντίτριχ φον Μπερν στο τραγούδι των Νιμπελουγγκεν<sup>20</sup>– ποτέ δεν θα μπορέσει να διαταράξει αυτή την ισορροπία: γιατί στο έπος όλα ζουν τη δική τους ζωή και επιτυγχάνουν το στρογγύλεμά τους μέσα από τη δική τους εσωτερική σημαντικότητα. Το ξένο μπορεί εδώ να απλώσει ήρεμα τα χέρια σε ό,τι είναι κεντρικό, η απλή επαφή μεταξύ συγκεκριμένων στοιχείων επιτρέπει να αναδυθούν συγκεκριμένες σχέσεις, και το ξένο, χάρη στην προοπτικιστική απόσταση και την ανεκδίπλωτη πληρότητά του, δεν θα θέσει σε κίνδυνο την ενότητα και θα έχει εντούτοις την προφάνεια της οργανικής ύπαρξης. Ο Δάντης είναι το μοναδικό μεγάλο παράδειγμα όπου η αρχιτεκτονική νικά ξεκάθαρα την οργανικότητα, γι' αυτό και σηματοδοτεί μια ιστορικοφιλοσοφική μετάβαση από το καθαρό έπος στο μυθιστόρημα. Έχει ακόμα την ολοκληρωμένη εμμενή έλλειψη αποστάσεων και την κλειστότητα του αληθινού έπους, όμως οι μορφές του είναι ήδη άτομα, τα οποία αντιτίθενται συνειδητά και ενεργητικά σε μια πραγματικότητα που κλείνεται απέναντί τους και σ' αυτή την αντίσταση γίνονται πραγματικές προσωπικότητες. Αλλά και η συγκροτησιακή αρχή της δαντικής ολότητας είναι μια συστηματική [αρχή] που αίρει την επική ανεξαρτησία των επιμέρους οργανικών ενότητων και τις μετατρέπει σε ιεραρχικά τακτοποιημένα, αυθεντικά μέρη. Βεβαίως, αυτή η ατομικότητα των μορφών εντοπίζεται περισσότερο στα δευτε-

ρεύοντα πρόσωπα απ' ό,τι στον ήρωα, και η ένταση αυτής της τάσης αυξάνεται όσο πλησιάζουμε στην περιφέρεια και απομακρυνόμαστε από τον στόχο· κάθε επιμέρους ενότητα διατηρεί την ιδιαίτερη λυρική ζωή της, μια κατηγορία, την οποία το παλαιό έπος δεν γνώριζε και δεν μπορούσε να γνωρίζει. Τούτη η συνένωση των προϋποθέσεων του έπους και του μυθιστορήματος και η σύνθεσή τους στο [δαντικό] έπος στηρίζεται στη δομή των δύο κόσμων που συναπαρτίζουν τον κόσμο του Δάντη: η διάσπαση της ζωής και του νοήματος στον εντεύθεν κόσμο ξεπερνιέται και αίρεται από τη σύμπτωση ζωής και νοήματος στην παρούσα και βιωμένη υπερβατικότητα: στην χωρίς αιτήματα οργανικότητα του παλαιότερου έπους ο Δάντης αντιπαραθέτει την ιεραρχία εκπληρωμένων αιτημάτων, ακριβώς όπως μπορεί, μόνον αυτός, να κάνει χωρίς την ορατή υψηλή κοινωνική θέση του ήρωα και τη μοίρα του που συγκαθορίζει την κοινότητα, επειδή το βίωμα του ήρωά του είναι η συμβολική ενότητα της ανθρώπινης μοίρας εν γένει.

## 4.

Η ολότητα του κόσμου του Δάντη είναι η ολότητα ενός ορατού συστήματος εννοιών. Ακριβώς αυτός ο αισθητός πραγμαειδής χαρακτήρας και η υποστασιακότητα, τόσο των ίδιων των εννοιών όσο και της ιεραρχικής τάξης τους εντός του συστήματος, καθιστούν δυνατό το ότι η κλειστότητα και η ολότητα γίνονται συγκροτησιακές και όχι ρυθμιστικές δομικές κατηγορίες· [καθιστούν δυνατό] η πορεία μέσα από το όλον να είναι ένα πλούσιο σε εντάσεις, αλλά καλά πλοηγημένο και

ακίνδυνο ταξίδι και όχι μία περιπλάνηση που αναζητά ψηλαφητά τον προορισμό· καθιστούν δυνατό το έπος, εκεί όπου η ιστορικοφιλοσοφική κατάσταση ωθεί ήδη βίαια τα προβλήματα στα όρια του μυθιστορήματος. Η ολότητα του μυθιστορήματος μπορεί να συστηματοποιηθεί μόνο με αφηρημένο τρόπο, γι' αυτό και το σύστημα που μπορεί να υλοποιηθεί εδώ –η μόνη δυνατή μορφή της κλειστής ολότητας μετά την οριστική εξαφάνιση της οργανικότητας– μπορεί να είναι μόνο ένα σύστημα αφηρημένων εννοιών και γι' αυτό δεν τίθεται θέμα αισθητικής μορφοποίησής του στην αμεσότητά του. Βεβαίως, ακριβώς αυτό το αφηρημένο σύστημα είναι το έσχατο θεμέλιο, επί του οποίου οικοδομούνται τα πάντα, όμως στη δεδομένη και μορφοποιημένη πραγματικότητα μόνο η απόστασή του από τη συγκεκριμένη ζωή καθίσταται ορατή, ως συμβατικότητα του αντικειμενικού [κόσμου] και ως τεταμένη εσωτερικότητα του υποκειμενικού κόσμου. Έτσι, τα στοιχεία του μυθιστορήματος είναι, με την εγγελιανή έννοια, πέρα για πέρα αφηρημένα· αφηρημένος είναι ο πόθος των ανθρώπων που επιδιώκει την ουτοπική ολοκλήρωση και αισθάνεται ως αληθινή πραγματικότητα μόνο τον εαυτό του και την επιθυμία του· αφηρημένη είναι η ύπαρξη των μορφωμάτων, η οποία στηρίζεται μόνο στη γεγονικότητα και τη δύναμη του υπάρχειν· και αφηρημένο είναι το μορφοποιητικό φρόνημα, το οποίο επιτρέπει τη διατήρηση της απόστασης ανάμεσα στις δύο αφηρημένες ομάδες των στοιχείων της μορφοποίησης, την αισθητοποιεί ως ανυπέρβλητο βίωμα του ανθρώπου του μυθιστορήματος, τη χρησιμοποιεί ως σύνδεσμο των δύο ομάδων και έτσι τη μετατρέπει σε όχημα της σύνθεσης. Ο κίνδυνος που προκύπτει από αυτόν τον αφηρημένο θεμελιώδη χαρακτήρα του μυθιστορήματος είναι ήδη γνωστός: ως υπέρβαση των ορίων προς το λυρικό ή το δραματικό στοιχείο, ή ως

στένεμα της ολότητας στην κατεύθυνση του ειδυλλίου, ή τέλος ως έκπτωση στο επίπεδο του απλού ψυχαγωγικού αναγνώσματος. Και μπορεί να καταπολεμηθεί μόνο στον βαθμό που ο ανολοκλήρωτος, εύθραυστος χαρακτήρας του κόσμου που παραπέμπει πέρα από τον εαυτό του τίθεται συνειδητά και με συνέπεια ως έσχατη πραγματικότητα.

Κάθε μορφή τέχνης ορίζεται από τη μεταφυσική δυσαρμονία της ζωής, την οποία καταφάσκει και μορφοποιεί ως θεμέλιο μιας εσωτερικά ολοκληρωμένης ολότητας· η ψυχική διάθεση του κόσμου που ξεπηδάει από αυτήν, η ατμόσφαιρα των ανθρώπων και των συμβάντων καθορίζεται από τον κίνδυνο που, απειλώντας τη μορφή, πηγάζει από τη δυσαρμονία που δεν έχει διαλυθεί απόλυτα. Η δυσαρμονία της μορφής του μυθιστορήματος, η άρνηση της εμμένειας του νοήματος να εισέλθει στην εμπειρική ζωή, θέτει ένα μορφικό πρόβλημα, του οποίου ο μορφικός χαρακτήρας είναι πολύ πιο συγκαλυμμένος σε σύγκριση με άλλες μορφές τέχνης, [ένα μορφικό πρόβλημα] το οποίο εξαιτίας της φαινομενικής περιεχομενικότητάς του απαιτεί μία μάλλον ακόμα πιο ξεκάθαρη και αποφασιστική συνέργεια ηθικών και αισθητικών δυνάμεων, σε σύγκριση με αυτό που συμβαίνει σε εμφανώς καθαρά μορφικά προβλήματα. Το μυθιστόρημα είναι η μορφή του ώριμου ανδρισμού σε αντίθεση με την κανονιστική παιδικότητα του έπους· η στραμμένη εκείθεν της ζωής μορφή<sup>21</sup> του δράματος βρίσκεται πέρα από τις—έστω και νοούμενες ως a priori κατηγορίες, ως κανονιστικά στάδια—ηλικίες. Το μυθιστόρημα είναι η μορφή του ώριμου ανδρισμού· αυτό σημαίνει ότι το κλείσιμο του κόσμου του είναι, αντικειμενικά ιδωμένο, κάτι το ανολοκλήρωτο, υποκειμενικά βιωμένο, μια παραίτηση. Ο κίνδυνος από τον οποίο καθορίζεται αυτή η μορφοποίηση είναι ως εκ τούτου διπλός: υπάρχει εδώ ο κίν-

δυνος είτε να έρθει στο φως, με τρόπο ωμό και αναιρώντας την εμμένεια του νοήματος που απαιτείται από τη μορφή, ο εύθραυστος χαρακτήρας του κόσμου και η παραίτηση να μετατραπεί σε βασανιστική απελπισία, είτε [ο κίνδυνος] ο υπερβολικά ισχυρός πόθος της διάλυσης, κατάφασης και διατήρησης της δυσαρμονίας στη μορφή να παρασύρει σε ένα πρόωρο κλείσιμο, το οποίο οδηγεί τη μορφή στο να διαλυθεί σε σκόρπια ετερογένεια, γιατί η ευθραυστότητα μπορεί μόνο να καλυφθεί επιφανειακά, αλλά όχι να αρθεί, και θραύοντας έτσι τους ασθενικούς δεσμούς να καταστεί ορατή ως ανεπεξέργαστη πρώτη ύλη. Και στις δύο περιπτώσεις, όμως, το μόρφωμα παραμένει αφηρημένο: η μορφοποίηση του αφηρημένου θεμελίου του μυθιστορήματος είναι η συνέπεια της αυτοκατανόησης της αφαίρεσης· η εμμένεια του νοήματος που απαιτείται από τη μορφή προκύπτει ακριβώς μέσα από την ανελέητη πορεία-μέχρι-τέλους στην αποκάλυψη της απουσίας της.

Η τέχνη είναι –σε σχέση με τη ζωή– πάντα ένα «παρ' όλα αυτά»· η δημιουργία μορφής είναι η βαθύτερη επιβεβαίωση της ύπαρξης της δυσαρμονίας που μπορεί κανείς να σκεφτεί. Αλλά σε κάθε άλλη μορφή, για λόγους που είναι ήδη αυτονόητοι, τούτο ισχύει και στο έπος, αυτή η κατάφαση προηγείται της μορφοποίησης, ενώ για το μυθιστόρημα είναι η ίδια η μορφή. Γι' αυτό κι εδώ η σχέση ηθικής κι αισθητικής στη μορφοποιητική διαδικασία είναι διαφορετική σε σχέση με τα άλλα ποιητικά είδη. Εκεί η ηθική είναι μια καθαρά μορφική προϋπόθεση, η οποία με το βάθος της καθιστά δυνατή την έλευση στη μορφικά καθορισμένη ουσία, με το πλάτος της [καθιστά δυνατή] την επίσης μορφικά καθορισμένη ολότητα, και με τη συμπεριληπτικότητά της πραγματοποιεί την ισοροπία των συγκροτησιακών στοιχείων – για την οποία η δι-

καιοσύνη αποτελεί απλώς μια έκφραση στη γλώσσα της καθαρής ηθικής. Εδώ η ηθική, το φρόνημα είναι ορατό στη μορφοποίηση κάθε λεπτομέρειας, είναι λοιπόν στο πλέον συγκεκριμένο του περιεχόμενο ένα δραστικό δομικό στοιχείο της ίδιας της ποίησης. Έτσι το μυθιστόρημα εμφανίζεται, σε αντίθεση με το είναι άλλων ειδών που ηρεμούν στην έτοιμη μορφή, ως κάτι εν τω γίνεσθαι, ως μια διαδικασία. Είναι, επομένως, η μορφή που διατρέχει τον μεγαλύτερο κίνδυνο από καλλιτεχνική άποψη και χαρακτηρίστηκε από πολλούς ως ημιτέχνη, εξαιτίας της ταύτισης της προβληματικότητας με το να είναι-κάτι-προβληματικό. Κατά εντυπωσιακή επίφαση, δικαίως, αφού μόνο στο μυθιστόρημα αντιστοιχεί μια καρικατούρα, η οποία είναι ίδια σε όλα τα επουσιώδη μορφικά στοιχεία, σχεδόν μέχρι του σημείου να μην μπορεί κανείς να την ξεχωρίσει· το ψυχαγωγικό ανάγνωσμα, το οποίο παρουσιάζει όλα τα εξωτερικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα του μυθιστορήματος, ως προς την ουσία του όμως δεν δεσμεύεται από τίποτα και δεν οικοδομείται εύστοχα πάνω σε τίποτα, συνεπώς είναι εντελώς ανόητο. Ενώ λοιπόν, στις μορφές του επαρκώς επιτευγμένου είναι, τέτοιες καρικατούρες είναι αδύνατες, γιατί ο εξωκαλλιτεχνικός χαρακτήρας της μορφοποίησης δεν μπορεί ούτε στιγμή να καλυφτεί, εδώ είναι δυνατή μια—φαινομενική—προσέγγιση σχεδόν μέχρι του σημείου της σύγχυσης· λόγω του ρυθμιστικού, κρυμμένου χαρακτήρα των δραστικών, δεσμευτικών και μορφοποιητικών ιδεών, λόγω της—φαινομενικής—συγγένειας μιας κενής κινητικότητας με μια διαδικασία, το έσχατο περιεχόμενο της οποίας δεν μπορεί να εξορθολογιστεί. Κι όμως αυτή η προσέγγιση αποκαλύπτεται κατ' ανάγκη, σε κάθε συγκεκριμένη περίπτωση, σε κάθε προσεκτική ματιά ως καρικατούρα, και επίσης οι αποδείξεις που έχουν προσκομιστεί από άλλες πλευρές προκει-

μένου να αμφισβητηθεί η γνήσια καλλιτεχνική ουσία του μυθιστορήματος φέρουν μόνο μια επίφαση δικαίου. Όχι μόνο επειδή το κανονιστικά ανολοκλήρωτο και η προβληματικότητα του μυθιστορήματος είναι μια μορφή με γνήσια ιστορικοφιλοσοφική προέλευση και ως σημάδι της νομιμοποίησής της κατακτά το υπόστρωμά της, την αληθινή κατάσταση του παρόντος πνεύματος, αλλά επίσης επειδή ο διαδικαστικός του χαρακτήρας μόνο ως προς το περιεχόμενο αποκλείει την κλειστότητα, ενώ ως μορφή αντιπροσωπεύει μια αιωρούμενη, αλλά σταθερά αιωρούμενη ισορροπία μεταξύ γίνεσθαι και είναι, ως ιδέα του γίνεσθαι γίνεται κατάσταση και αίρεται μετατρέπόμενο σε κανονιστικό είναι του γίνεσθαι: «η διαδρομή ξεκίνησε, το ταξίδι ολοκληρώθηκε».<sup>22</sup>

Τούτη η «ημιτέχνη» προδιαγράφει, λοιπόν, ακόμα πιο αυστηρούς και απαρέγκλιτους καλλιτεχνικούς νόμους απ' ό,τι οι «κλειστές μορφές», και αυτοί οι νόμοι είναι τόσο πιο δεσμευτικοί, όσο λιγότερο μπορούν σύμφωνα με την ουσία τους να οριστούν και να διατυπωθούν: είναι νόμοι του τακτ. Τακτ και γούστο, κατηγορίες καθ' εαυτές και δι' εαυτές υποδεέστερες, οι οποίες ανήκουν εντελώς στην απλή σφαίρα της ζωής και ακόμα κι απέναντι σε έναν ουσιαστικό ηθικό κόσμο είναι ασήμαντες, αποκτούν εδώ μια μεγάλη και συγκροτησιακή σημασία: μόνο μέσω αυτών μπορεί να κρατηθεί σε ισορροπία η υποκειμενικότητα της αρχής και της ολοκλήρωσης της ολότητας του μυθιστορήματος, να τεθεί ως επικά κανονιστική αντικειμενικότητα κι έτσι να ξεπεράσει την αφαίρεση, τον κίνδυνο που ελλοχεύει σε αυτή τη μορφή. Διότι ο κίνδυνος μπορεί να εκφραστεί επίσης ως εξής: εκεί όπου η ηθική, ως προς το περιεχόμενο και όχι απλώς και μόνο ως μορφικό απριόρι, πρέπει να στηρίξει την οικοδόμηση της μορφής, και εκεί όπου δεν είναι δεδομένη, όπως συμβαίνει στις εποχές

του έπους, μια σύμπτωση ή τουλάχιστον μια σαφής σύγκλιση μεταξύ της ηθικής ως εσωτερικού παράγοντα της ζωής και του αντίστοιχου υποστρώματος των πράξεων στα μορφώματα, εκεί υφίσταται ο κίνδυνος, αντί για μια υπαρκτή ολότητα, να μορφοποιηθεί θολά ή ακόμα και καταστροφικά μια υποκειμενική έποψη της, το απαιτούμενο από το μεγάλο έπος φρόνημα της πρόσληψης της αντικειμενικότητας. Τούτο τον κίνδυνο δεν μπορεί κανείς να τον αποφύγει, αλλά μόνο να τον ξεπεράσει εκ των έσω. Γιατί αυτή η υποκειμενικότητα δεν εξαλείφεται όταν παραμένει άδηλη ή όταν μετατρέπεται σε μια βούληση για αντικειμενικότητα: αυτή η αποσιώπηση και αυτή η επιδίωξη είναι ακόμη πιο υποκειμενικές σε σχέση με την ανοιχτή εμφάνιση μιας σαφώς συνειδητής υποκειμενικότητας και ως εκ τούτου είναι, πάλι με την εγγελιανή έννοια, ακόμη πιο αφηρημένες.

Η αυτογνωσία και μαζί της η αυτοαναίρεση της υποκειμενικότητας ονομάστηκε από τους πρώτους θεωρητικούς του μυθιστορήματος, τους θεωρητικούς της αισθητικής του πρώιμου ρομαντισμού, ειρωνεία. Ειρωνεία, ως μορφικό συστατικό της μυθιστορηματικής μορφής, σημαίνει μια εσωτερική διάσπαση του κανονιστικά ποιητικού υποκειμένου σε μια υποκειμενικότητα ως εσωτερικότητα, η οποία βρίσκεται αντιμέτωπη με ξένα εξουσιαστικά συμπλέγματα και έχει την τάση να σφραγίσει τον ξένο κόσμο με τα περιεχόμενα της νοσταλγίας της, και σε μια υποκειμενικότητα που διαβλέπει τον αφηρημένο και ως εκ τούτου περιορισμένο χαρακτήρα των ξένων μεταξύ τους κόσμων των υποκειμένων και των αντικειμένων, κατανοώντας τους ως προς τα όριά τους που νοούνται ως αναγκαιότητες και όροι της ύπαρξής τους, και με αυτή τη θεώρηση αφήνει μεν άθικτη τη διττότητα του κόσμου, αλλά συγχρόνως διαβλέπει και διαμορφώνει έναν ενιαίο

κόσμο με βάση την αμοιβαία εξάρτηση των ουσιαστικά ξένων μεταξύ τους στοιχείων. Ωστόσο, αυτή η ενότητα είναι καθαρά μορφική· η αποξένωση και η εχθρότητα των εσωτερικών και των εξωτερικών κόσμων δεν έχουν αρθεί, αλλά έχουν μόνο γνωσθεί ως αναγκαίες, και το υποκείμενο αυτής της γνώσης είναι εξίσου εμπειρικό, δηλαδή ένα υποκείμενο περιορισμένο στον κόσμο και στην εσωτερικότητα, όπως εκείνα που έχουν γίνει αντικείμενά του. Αυτό αφαιρεί από την ειρωνεία κάθε ψυχρή και αφηρημένη υπεροχή, η οποία θα στένευε την αντικειμενική μορφή σε υποκειμενική, σε σάτιρα, και την ολότητα σε έποψη, γιατί αναγκάζει το θεωρητικό και δημιουργικό υποκείμενο να εφαρμόσει τη γνώση του για τον κόσμο σ' αυτό το ίδιο, να εκλάβει τον εαυτό του, ακριβώς όπως και τα δημιουργήματά του, ως ελεύθερο αντικείμενο της ελεύθερης ειρωνείας· εν ολίγοις: να μετατρέψει τον εαυτό του σε ένα καθαρά δεκτικό υποκείμενο, σε αυτό που προδιαγράφεται κανονιστικά για το μεγάλο έπος.

Τούτη η ειρωνεία είναι η αυτοδιόρθωση της ευθραυστότητας: οι ανεπαρκείς σχέσεις μπορούν να μετατραπούν σε έναν φανταστικό και εύτακτο χορό παρανοήσεων και παραγνωρίσεων, όπου τα πάντα θεωρούνται από πολλές πλευρές: ως απομονωμένα και συνδεδεμένα, ως φορείς της αξίας και ως μηδαμινότητες, ως αφηρημένος διαχωρισμός και ως πλέον συγκεκριμένη ιδιαίτερη ζωή, ως μαρασμός και ως άληψη, ως βασανισμός και ως βάσανο.

Πάνω σε μια ποιοτικά εντελώς νέα βάση έχει κατακτηθεί ξανά μια σκοπιά της ζωής, εκείνη της αδιάσπαστης διαπλοκής της σχετικής ανεξαρτησίας των μερών και της δέσμευσής τους στο όλον. Μόνο που, παρά αυτή τη δέσμευση, τα μέρη δεν μπορούν ποτέ να απολέσουν τη σκληρότητα της αφηρημένης αυτοτέλειάς τους και η σχέση τους προς την ολότητα

πλησιάζει μεν κατά το δυνατό στο οργανικό στοιχείο, αλλά είναι εντούτοις μια κάθε τόσο αναιρούμενη εννοιολογική σχέση και όχι μια αυθεντική οργανικότητα. Τούτο συνεπάγεται, από την άποψη της σύνθεσης, ότι οι άνθρωποι και τα μέτρα της πλοκής χαρακτηρίζονται μεν από την έλλειψη ορίων του γνήσια επικού υλικού, όμως η δομή τους είναι ουσιαστικά διαφορετική από τη δομή του έπους. Η δομική διαφορά, μέσω της οποίας εκφράζεται αυτή η κατά βάση εννοιολογική ψευδοργανικότητα του μυθιστορηματικού υλικού, είναι εκείνη μεταξύ μιας ομοιογενούς-οργανικής συνέχειας και μιας ετερογενούς-τυχαίας σειράς διακριτών στοιχείων. Εξαιτίας αυτής της τυχειότητας, τα σχετικά ανεξάρτητα μέρη γίνονται ακόμη πιο ανεξάρτητα, εσωτερικά πιο στρογγυλεμένα από εκείνα του έπους και γι' αυτό πρέπει, με τη συνδρομή μέσων που υπερβαίνουν την απλή ύπαρξή τους, να ενταχθούν στο όλον προκειμένου να μην το διαρρήξουν. Πρέπει, διαφορετικά απ' ό,τι στο έπος, να έχουν μια αυστηρή, συνθετική-αρχιτεκτονική σημασία, είτε ως αντιθετικός φωτισμός του προβλήματος, όπως οι νουβέλες στον *Δον Κιχώτη*, είτε ως προοιμιακή εφαρμογή κρυμμένων, αλλά καθοριστικών για το τέλος μοτίβων, όπως οι «Εξομολογήσεις μιας ωραίας ψυχής».<sup>23</sup> η ύπαρξή τους δεν δικαιολογείται, ωστόσο, ποτέ από την απλή παρουσία τους. Αυτή η δυνατότητα διακριτής ιδιαίτερης ζωής των μερών που μόνο στη σύνθεση ενώνονται έχει βέβαια σημασία μόνον ως σύμπτωμα, καθώς σε αυτήν καθίσταται ορατή με τον πιο σαφή τρόπο η ολότητα του μυθιστορήματος, δεν είναι κατά βάση καθόλου αναγκαίο κάθε υποδειγματικό μυθιστόρημα να παρουσιάζει τούτη την έσχατη συνέπεια της δομής του· μάλιστα η προσπάθεια να ξεπεραστεί η προβληματικότητα της μυθιστορηματικής μορφής μέσω του αποκλειστικού προσανατολισμού της με βάση

αυτή την ιδιοτυπία της οδηγεί κατ' ανάγκη σε τεχνητές λύσεις, στην υπερβολική σαφήνεια της σύνθεσης, όπως στον ρομαντισμό ή στο πρώτο μυθιστόρημα του Πάουλ Ερνστ.<sup>24</sup>

Γιατί για την τυχειότητα αυτό είναι μόνο σύμπτωμα· φωτίζει απλώς ένα γεγονός, το οποίο είναι κατ' ανάγκη πάντα και παντού παρόν, αλλά καλύπτεται μέσω του αριστοτεχνικά ειρωνικού τακτ της σύνθεσης με μια κάθε τόσο αποκαλυπτόμενη επίφαση οργανικότητας: η εξωτερική μορφή του μυθιστορήματος είναι ουσιωδώς βιογραφική. Η αιώρηση ανάμεσα σ' ένα εννοιολογικό σύστημα, από το οποίο πάντα διαφεύγει η ζωή, κι ένα βιοτικό σύμπλεγμα, το οποίο δεν μπορεί ποτέ να φτάσει στην ηρεμία της εμμενούς-ουτοπικής ολοκλήρωσής του, μπορεί να αντικειμενοποιηθεί μόνο στην επιδιωκόμενη οργανικότητα της βιογραφίας. Για μία κατάσταση του κόσμου όπου το οργανικό στοιχείο είναι η επί των πάντων κυριαρχούσα κατηγορία του συνολικού είναι, θα εμφανιζόταν ως ένας ανόητος βιασμός ακριβώς του οργανικού χαρακτήρα του, αν κανείς ήθελε να καταστήσει την ατομικότητα ενός όντος, στον περιορίζοντα περιορισμό της, αφητηρία του στιλιζαρίσματος και επίκεντρο της μορφοποίησης. Και για μια εποχή των συγκροτησιακών συστημάτων η υποδειγματική σημασία μιας ατομικής ζωής δεν είναι ποτέ κάτι περισσότερο από ένα παράδειγμα: το να παρασταθεί ως φορέας και όχι ως υπόστρωμα των αξιών, αν μπορούσε ποτέ να εμφανιστεί ένα τέτοιο σχέδιο, θα σήμαινε κατ' ανάγκη τον γελοιωδέστερο σφετερισμό. Στη βιογραφική μορφή το επιμέρους, το μορφοποιημένο άτομο, έχει ένα δικό του βάρος, το οποίο για την παντοδυναμία της ζωής θα ήταν πολύ μεγάλο, για εκείνη του συστήματος πολύ μικρό· [έχει] έναν βαθμό απομόνωσης, ο οποίος για τη δεύτερη θα ήταν πολύ μεγάλος, για την πρώτη ασήμαντος· μια σχέση με το ιδεώδες που το

ίδιο έχει στηρίξει και πραγματώσει, η οποία για τη δεύτερη θα ήταν υπερβολικά τονισμένη, για την πρώτη ανεπαρκώς υποδεέστερη. Στη βιογραφική μορφή η ανέφικτη, συναισθηματική επιδίωξη τόσο της άμεσης ενότητας της ζωής, όσο και της αρχιτεκτονικής του συστήματος που ολοκληρώνει τα πάντα, οδηγείται στην ηρεμία και την ισορροπία, μετατρέπεται σε είναι. Γιατί η κεντρική μορφή της βιογραφίας είναι σημαντική μόνο βάσει της σχέσης της με τον κόσμο των ιδεών που υψώνεται πάνω απ' αυτήν, όμως ταυτόχρονα αυτή πραγματώνεται μόνο μέσω της ζωής της εντός αυτού του ατόμου και μέσω της επίδρασης αυτής της βίωσης. Έτσι, στη βιογραφική μορφή, από την ισορροπία των δύο σφαιρών της ζωής, που δεν έχουν πραγματωθεί και στην απομόνωσή τους δεν είναι ικανές να πραγματωθούν, γεννιέται μια νέα και ιδιαίτερη, εσωτερικά—έστω και με παράδοξο τρόπο—ολοκληρωμένη και εμμενώς νοηματοδοτημένη ζωή: η ζωή του προβληματικού ατόμου.

Τυχαίος κόσμος και προβληματικό άτομο είναι αμοιβαία καθοριζόμενες πραγματικότητες. Όταν το άτομο δεν είναι προβληματικό, τότε οι στόχοι του είναι για το ίδιο άμεσα προφανείς και δεδομένοι, και ο κόσμος, την οικοδόμηση του οποίου έχουν επιτελέσει οι ίδιοι πραγματοποιημένοι στόχοι, μπορεί να του επιφυλάσσει μόνο δυσκολίες και εμπόδια στην πραγμάτωσή τους, ποτέ όμως έναν εσωτερικά σοβαρό κίνδυνο. Ο κίνδυνος ανακύπτει όταν ο εξωτερικός κόσμος δεν είναι πια συγκροτημένος με αναφορά στις ιδέες, όταν αυτές γίνονται εντός του ανθρώπου υποκειμενικά ψυχικά γεγονότα, ιδεώδη. Με το να τίθενται οι ιδέες ως κάτι ανέφικτο και—με την εμπειρική έννοια—μη πραγματικό, με τη μετατροπή τους σε ιδεώδη, διασπάται η άμεση, απροβλημάτιστη οργανικότητα της ατομικότητας. Τούτη έχει καταστεί στόχος για αυτή

την ίδια, επειδή αυτό που της είναι ουσιαστικό, αυτό που κάνει τη ζωή της αυθεντική ζωή, το βρίσκει μεν μέσα της, όχι όμως ως κτήμα και θεμέλιο της ζωής, αλλά ως κάτι προς αναζήτηση. Ο περιβάλλον κόσμος του ατόμου είναι, όμως, μόνο ένα διαφορετικό ως προς το περιεχόμενο υπόστρωμα και υλικό των ίδιων κατηγοριακών μορφών που θεμελιώνουν τον εσωτερικό του κόσμο: το αγεφύρωτο χάσμα ανάμεσα στην υπαρκτή πραγματικότητα και στο δεοντολογικό ιδεώδες αποτελεί λοιπόν κατ' ανάγκη, ανάλογα με το διαφορετικό υλικό στη δομική μόνο διαφορετικότητά του, την ουσία του εξωτερικού κόσμου. Τούτη η διαφορετικότητα φαίνεται με τον πλέον ξεκάθαρο τρόπο στην καθαρή αρνητικότητα του ιδεώδους. Ενώ στον υποκειμενικό κόσμο της ψυχής το ιδεώδες είναι εξίσου ενδημικό με τις άλλες ψυχικές πραγματικότητες, έστω και αν φαίνεται να έχει πειστεί να κατέβει στο επίπεδό τους, αυτό του βιώματος, και γι' αυτό μπορεί να παρουσιαστεί άμεσα και θετικά ως προς το περιεχόμενο, το χάσμα μεταξύ πραγματικότητας και ιδεώδους στον περιβάλλοντα κόσμο του ανθρώπου φαίνεται μόνο στην απουσία του ιδεώδους και στην προκληθείσα απ' αυτήν εμμενή αυτοκριτική της γυμνής πραγματικότητας: στην αυτοαποκάλυψη της μηδαμότητάς της χωρίς εμμενές ιδεώδες.

Η μορφή εμφάνισης αυτής της αυτοεκμηδένισης, η οποία στην απλή της δεδομενικότητα παρουσιάζει αναμφίβολα μια νοητική διαλεκτική και καμία άμεση, ποιητική-αισθητή προφάνεια, είναι διττή. Πρώτον, η έλλειψη αντιστοιχίας μεταξύ της εσωτερικότητας και του υποστρώματός της σε επίπεδο πλοκής, η οποία εμφανίζεται κατ' ανάγκη τόσο εντονότερα, όσο γνησιότερη είναι η εσωτερικότητα, όσο πλησιέστερα βρίσκονται οι πηγές της στις ιδέες του είναι που έχουν γίνει ιδεώδη στην ψυχή. Δεύτερον, η αδυναμία αυτού του κόσμου, με την

ξένη προς τα ιδεώδη εχθρότητά του απέναντι στην εσωτερικότητα, να στρογγυλέψει πραγματικά· η αδυναμία να βρει τόσο τη μορφή της ολότητας για αυτόν τον ίδιο ως όλον, όσο και τη μορφή της συνοχής για τη σχέση με τα στοιχεία του και για τις μεταξύ τους σχέσεις. Με άλλα λόγια: η μη αναπαραστασιμότητα. Τόσο τα μέρη όσο και το όλον ενός τέτοιου εξωτερικού κόσμου διαφεύγουν των μορφών της άμεσα αισθητής μορφοποίησης. Αποκτούν ζωή μόνον εφόσον μπορούν να τεθούν σε σχέση είτε με τη βιωματική εσωτερικότητα των ανθρώπων που έχουν χαθεί μέσα τους, είτε με την ενατενίζουσα-δημιουργική ματιά της αναπαριστάνουσας υποκειμενικότητας του ποιητή· όταν γίνονται αντικείμενα της ψυχικής διάθεσης ή του αναστοχασμού. Αυτός είναι ο μορφικός λόγος και η ποιητική δικαιολόγηση της ρομαντικής απαίτησης προς το μυθιστόρημα να ενσωματώσει στη δομή του, συνενώνοντας εντός του όλες τις μορφές, τον καθαρό λυρισμό και το καθαρό διανόημα. Ο ασυνεχής χαρακτήρας αυτής της πραγματικότητας απαιτεί, παραδόξως, ακριβώς για χάρη της επικής σημαντικότητας και της αισθητής δύναμης, αυτή τη συμπερίληψη στοιχείων καθ' εαυτά και δι' εαυτά ξένων ως προς την ουσία τους εν μέρει προς το έπος, εν μέρει προς την ποίηση εν γένει. Και ο ρόλος τους δεν εξαντλείται στη λυρική ατμόσφαιρα και στην εννοιολογικά κατανοημένη σημαντικότητα, την οποία κατά τ' άλλα προσδίδουν σε πεζά, μεμονωμένα και ανούσια συμβάντα, αλλά η έσχατη, τα πάντα συνέχουσα βάση του όλου μόνο σε αυτά μπορεί να γίνει ορατή: το σύστημα των ρυθμιστικών ιδεών που συγκροτεί την ολότητα. Η ασυνεχής δομή του εξωτερικού κόσμου στηρίζεται άλλωστε, σε τελική ανάλυση, στο ότι το σύστημα ιδεών έχει μόνο μια ρυθμιστική δύναμη απέναντι στην πραγματικότητα. Η αδυναμία των ιδεών να διεισδύσουν στο εσωτερικό της πραγμα-

τικότητας κάνει την τελευταία ένα ετερογενές ασυνεχές και από αυτήν ακριβώς τη σχέση δημιουργεί μια ακόμη βαθύτερη ανάγκη των στοιχείων της πραγματικότητας για τονισμένη αναφορά στο σύστημα των ιδεών, απ' ό,τι αυτό συνέβαινε στον κόσμο του Δάντη. Εκεί, σε κάθε φαινόμενο είχε αποδοθεί, μέσω του προσδιορισμού του τόπου του στην αρχιτεκτονική του κόσμου, εξίσου άμεσα η ζωή και το νόημα, όπως αυτά ήταν παρόντα στον ομηρικό κόσμο της οργανικότητας σε κάθε εξωτερίκευση της ζωής με ολοκληρωμένη εμμέλεια.

Η διαδικασία, που ως τέτοια εννοήθηκε η εσωτερική μορφή του μυθιστορήματος, είναι η πορεία του προβληματικού ατόμου προς τον εαυτό του, ο δρόμος από τον θολό εγκλωβισμό στην απλώς υπαρκτή, εσωτερικά ετερογενή πραγματικότητα που στερείται νοήματος για το άτομο, στη σαφή αυτογνωσία. Μετά την κατάκτηση αυτής της αυτογνωσίας, το ιδεώδες που έχει ανευρεθεί ως νόημα της ζωής ρίχνει μεν τη λάμψη του στην εμμέλεια της ζωής, όμως ο διχασμός μεταξύ είναι και δέοντος δεν έχει αρθεί και δεν μπορεί να αρθεί ούτε στη σφαίρα όπου αυτό διαδραματίζεται, στη ζωτική σφαίρα του μυθιστορήματος: μόνο η μέγιστη δυνατή προσέγγιση, ένας πολύ βαθύς και εντατικός ολόπλευρος φωτισμός του ανθρώπου από το νόημα της ζωής του είναι επικτός. Η απαιτούμενη από τη μορφή εμμέλεια του νοήματος υλοποιείται από το βίωμά του ότι αυτή η απλή θέαση του νοήματος είναι το μέγιστο που έχει να δώσει η ζωή, το μόνο στο οποίο αξίζει να αφιερώσει μια ολόκληρη ζωή, το μόνο για το οποίο άξιζε αυτός ο αγώνας. Αυτή η διαδικασία έχει την έκταση μιας ανθρώπινης ζωής και με το κανονιστικό περιεχόμενό της, τον δρόμο προς την ανθρώπινη αυτογνωσία, δίδεται ταυτόχρονα η κατεύθυνση και το εύρος της. Η εσωτε-

ρική μορφή της διαδικασίας και η πλέον επαρκής δυνατότητα μορφοποίησής της, η βιογραφική μορφή, δείχνουν με τον πλέον καθαρό τρόπο τη διαφορά ανάμεσα στην ασυνεχή έλλειψη ορίων του μυθιστορηματικού υλικού και στη συνεχή απειρότητα του υλικού του έπους. Αυτή η έλλειψη ορίων έχει τα χαρακτηριστικά της κακής απειρότητας και ως εκ τούτου χρειάζεται τα όρια προκειμένου να γίνει μορφή, ενώ η απειρότητα του καθαρά επικού υλικού είναι εσωτερική, οργανική, φορέας αξιών και τονισμένη από αξίες καθ' εαυτή, θέτει η ίδια εκ των έσω τα όριά της, η εξωτερική απειρότητα της έκτασης της είναι σχεδόν αδιάφορη, [είναι] μόνο μια συνέπεια και το πολύ ένα σύμπτωμα. Η βιογραφική μορφή επιτελεί για το μυθιστόρημα την υπέρβαση της κακής απειρότητας: από τη μία πλευρά, η έκταση του κόσμου περιορίζεται από την έκταση των δυνατών βιωμάτων του ήρωα και η μάζα του οργανώνεται από την κατεύθυνση που παίρνει η πορεία εξέλιξής του προς την εύρεση του νοήματος της ζωής μέσα στην αυτογνωσία· από την άλλη πλευρά, η ασυνεχής-ετερογενής μάζα απομονωμένων ανθρώπων, ξένων προς το νόημα μορφωμάτων και συμβάντων δίχως νόημα αποκτά μια ενιαία διάρθρωση μέσω της αναφοράς κάθε επιμέρους στοιχείου στην κεντρική μορφή και στο πρόβλημα ζωής που συμβολίζει η βιογραφία της.

Η αρχή και το τέλος του κόσμου του μυθιστορήματος, τα οποία καθορίζονται από το ξεκίνημα και το τέλος της διαδικασίας που πληροί το περιεχόμενο του μυθιστορήματος, γίνονται με αυτόν τον τρόπο νοηματικά τονισμένα ορόσημα ενός σαφώς υπολογισμένου δρόμου. Όσο κι αν το μυθιστόρημα καθ' εαυτό και δι' εαυτό δεν είναι δεμένο στο φυσικό ξεκίνημα και στο τέλος της ζωής, στη γέννηση και στον θάνατο, υποδεικνύει εντούτοις, ακριβώς μέσω του σημείου όπου ξε-

κινά και εκείνου όπου σταματά, τη μόνη ουσιαστική διαδρομή που καθορίζεται από το πρόβλημα, αγγίζοντας όλα όσα βρίσκονται πριν και μετά απλώς και μόνο μέσω προοπτικιστικής απεικόνισης και καθαρής αναφοράς στο πρόβλημα —, έχει εντούτοις την τάση να ξεδιπλώνει ολόκληρη την επική ολότητα του στην πορεία της ουσιαστικής γι' αυτό ζωής. Το ότι η αρχή και το τέλος αυτής της ζωής δεν συμπίπτουν με την αρχή και το τέλος της ζωής του ανθρώπου δείχνει τον προσανατολισμένο προς τις ιδέες χαρακτήρα αυτής της βιογραφικής μορφής: είναι αλήθεια ότι η εξέλιξη ενός ανθρώπου είναι το νήμα με το οποίο δένεται και μέσω του οποίου ξετυλίγεται όλος ο κόσμος, αλλά αυτή η ζωή αποκτά αυτή τη σημαντικότητα της μόνο με το να είναι ο τυπικός εκπρόσωπος εκείνου του συστήματος ιδεών και βιωμένων ιδεωδών που προσδιορίζει ρυθμιστικά τον εσωτερικό και εξωτερικό κόσμο του μυθιστορήματος. Όταν η ποιητική ύπαρξη του Βίλχελμ Μάιστερ εκτείνεται από την οξεία κρίση που προκύπτει από τις δεδωμένες συνθήκες ζωής του μέχρι την εύρεση του ουσιαστικού του προορισμού στη ζωή, αυτή η βιογραφική μορφοποίηση έχει τις ίδιες αρχές όπως η βιογραφία στο μυθιστόρημα του Ποντοπιντάν, η οποία εκτείνεται από το πρώτο σημαντικό βίωμα της παιδικής ηλικίας μέχρι τον θάνατο του ήρωα. Και σε όλες τις περιπτώσεις, αυτό το στιλιζάρισμα αποκλίνει έντονα από εκείνο του έπους: εκεί η κεντρική μορφή και οι σημαντικές περιπέτειές της είναι μία καθ' εαυτή και δι' εαυτή οργανωμένη μάζα, έτσι ώστε αρχή και τέλος σημαίνουν γι' αυτήν κάτι εντελώς διαφορετικό και ουσιαστικά λιγότερο σημαντικό: είναι στιγμές μεγάλης έντασης, ομοειδείς με τις άλλες που συνιστούν τις κορυφώσεις του όλου, και ποτέ δεν σημαίνουν κάτι περισσότερο από μια απαρχή ή μια διάλυση μεγάλων εντάσεων. Ο Δάντης καταλαμβάνει εδώ, όπως σε

όλα τα ζητήματα, μια ιδιάζουσα θέση, καθώς σε αυτόν αρχές μορφοποίησης που τείνουν προς το μυθιστόρημα μετατρέπονται ξανά σε έπος. Η αρχή και το τέλος είναι σε αυτόν η απόφαση της ουσιαστικής ζωής, και όλα όσα μπορούν να γίνουν σημαντικά ως στοιχεία νοσηματοδότησης διαδραματίζονται μεταξύ αυτών των δύο· πριν από την αρχή υπήρχε ένα αλύτρωτο χάος, μετά το τέλος η εκτός κινδύνου πλέον ασφάλεια της λύτρωσης. Όμως αυτό που περικλείουν η αρχή και το τέλος εκφεύγει ακριβώς των βιογραφικών κατηγοριών της διαδικασίας: είναι ένα αιώνια-υφιστάμενο γίνεσθαι της εκστατικότητας: και αυτό που για τη μυθιστορηματική μορφή θα ήταν εννοήσιμο και μορφοποιήσιμο έχει καταδικαστεί από την καθολική σημασία αυτού του βιώματος στην απόλυτη ασημαντότητα. Το μυθιστόρημα περικλείει ανάμεσα στην αρχή και το τέλος το ουσιώδες της ολότητάς του, ανυψώνει έτσι ένα άτομο στο άπειρο ύψος εκείνου [του ανθρώπου] που μέσω των βιωμάτων του έχει να δημιουργήσει έναν ολόκληρο κόσμο και να κρατήσει το δημιούργημα σε ισορροπία· σε ένα ύψος, στο οποίο ποτέ δεν μπορεί να φτάσει το άτομο του έπους, ούτε και το δαντικό άτομο, το οποίο οφείλει τη σημασία του στη χάρη που του έχει δοθεί και όχι στην καθαρή ατομικότητά του. Με αυτό ακριβώς το κλείσιμο, όμως, το άτομο καθίσταται απλό όργανο, η κεντρική θέση του οποίου στηρίζεται στο ότι είναι κατάλληλο για να καταδείξει μια ορισμένη προβληματικότητα του κόσμου.

## 5.

Η σύνθεση του μυθιστορήματος είναι μια παράδοση συγχώνευση ετερογενών και διακριτών συστατικών στοιχείων σε μια κάθε τόσο ανακαλούμενη οργανικότητα. Οι συνέχουσες σχέσεις των αφηρημένων συστατικών στοιχείων είναι στην αφηρημένη καθαρότητά τους μορφικές: γι' αυτό και η έσχατη ενοποιητική αρχή πρέπει να είναι η ηθική της δημιουργικής υποκειμενικότητας που έχει γίνει ευδιάκριτη ως προς το περιεχόμενό της. Επειδή, όμως, αυτή πρέπει να άρει και πάλι τον εαυτό της, προκειμένου να πραγματωθεί η κανονιστική αντικειμενικότητα του επικού δημιουργού· και επειδή ποτέ δεν καταφέρνει να διαπεράσει εντελώς τα αντικείμενα της μορφοποίησής της, και γι' αυτό ούτε και να αποβάλει εντελώς την υποκειμενικότητά της και να εμφανιστεί ως εμμενές νόημα του κόσμου των αντικειμένων, χρειάζεται η ίδια μια καινούρια, και πάλι περιεχομενικά προσδιορισμένη, ηθική αυτοδιόρθωση, προκειμένου να επιτύχει το εξισορροπητικό τακτ. Αυτή η αλληλεπίδραση δύο ηθικών συμπλεγμάτων, η διττότητά τους στη μορφοποίηση και η ενότητά τους στη μορφή, είναι το περιεχόμενο της ειρωνείας, του κανονιστικού φρονήματος του μυθιστορήματος, η οποία είναι καταδικασμένη, εξαιτίας της δομής με την οποία δίδεται, στη μέγιστη πολυπλοκότητα. Για κάθε μορφή, στην οποία η ιδέα μορφοποιείται ως πραγματικότητα, το πεπρωμένο της ιδέας στην πραγματικότητα δεν χρειάζεται να γίνει αντικείμενο ενός διαλεκτικού αναστοχασμού. Η σχέση ιδέας και πραγματικότητας ολοκληρώνεται στην καθαρά αισθητή μορφοποίηση, δεν απομένει κανένας κενός χώρος της απόστασης μεταξύ τους που θα έπρεπε να καλυφθεί από τη συνειδητή και ξεπροβάλλουσα σοφία του ποιητή· τούτη η σοφία μπορεί, λοιπόν,

να εκπληρωθεί πριν από τη μορφοποίηση, να κρυφτεί πίσω από τις μορφές και δεν είναι αναγκασμένη να αρθεί μέσα στην ίδια την ποίηση – ως ειρωνεία. Γιατί ο αναστοχασμός του δημιουργικού ατόμου, η περιεχομενική ηθική του ποιητή είναι διττή: κατευθύνεται προπάντων προς την αναστοχαστική διαμόρφωση της μοίρας που επιφυλάσσεται στο ιδεώδες μέσα στη ζωή, προς τη γεγονικότητα αυτής της μοιραίας σχέσης και προς την αξιολογική θεώρηση της πραγματικότητάς της. Αυτός ο αναστοχασμός γίνεται, όμως, άλλη μια φορά αντικείμενο περίσκεψης: ο ίδιος είναι απλώς ένα ιδεώδες, κάτι το υποκειμενικό, απλώς και μόνο ένα αίτημα, και αυτόν τον περιμένει μια μοίρα σε μια ξένη προς αυτόν πραγματικότητα, η οποία [μοίρα] πρέπει να μορφοποιηθεί, αυτή τη φορά ωστόσο καθαρά στοχαστικά, παραμένοντας μόνο στην πλευρά του αφηγητή.

Αυτή η ανάγκη αναστοχασμού είναι η βαθύτατη μελαγχολία κάθε γνήσιου και μεγάλου μυθιστορήματος. Η αφέλεια του ποιητή – ένας όρος που εκφράζει θετικά απλώς και μόνο την εσώτατη μη καλλιτεχνικότητα της καθαρής σκέψης – βιάζεται εδώ, μεταστρέφεται στο αντίθετό της· και η απεγνωσμένα κατακτημένη εξισορρόπηση, η ελεύθερα αιωρούμενη ισορροπία μεταξύ αναστοχασμών που αίρονται αμοιβαία, η δεύτερη αφέλεια, η αντικειμενικότητα του μυθιστοριογράφου αποτελεί μόνο ένα μορφικό υποκατάστατο αυτού: καθιστά δυνατή τη μορφοποίηση και κλείνει τη μορφή, όμως ο τρόπος κλεισίματος δείχνει με εύγλωττη χειρονομία τη θυσία που έπρεπε να γίνει, τον αιώνια χαμένο παράδεισο που αναζητήθηκε και δεν βρέθηκε, η μάταιη αναζήτηση του οποίου και η παραίτηση από την προσπάθεια έκλεισαν τον κύκλο της μορφής. Το μυθιστόρημα είναι η μορφή του ώριμου ανδρισμού: ο ποιητής του έχει χάσει την ακτινοβόλα νεανική πίστη

κάθε ποίησης, «ότι μοίρα και ψυχή είναι ονόματα μίας και μόνης έννοιας» (Νοβάλις)· και όσο πιο επώδυνη και βαθιά ριζωμένη μέσα του είναι η ανάγκη να προτάξει, ως αίτημα προς τη ζωή, αυτή την ουσιαστικότερη ομολογία πίστης κάθε ποίησης, τόσο πιο επώδυνα και βαθιά πρέπει να μάθει να εννοεί ότι πρόκειται μόνο για ένα αίτημα, όχι για μία ενεργό πραγματικότητα. Και αυτή η επίγνωση, η ειρωνεία του στρέφεται τόσο κατά των ηρώων του, οι οποίοι καταστρέφονται στην ποιητικά αναγκαία νεανικότητά τους, καθώς προσπαθούν να κάνουν αυτή την πίστη πραγματικότητα, όσο και κατά της δικής του σοφίας, η οποία αναγκάστηκε να διαβλέψει τη ματαιότητα αυτού του αγώνα και την οριστική νίκη της πραγματικότητας. Μάλιστα, η ειρωνεία αναδιπλασιάζεται και προς τις δύο κατευθύνσεις. Δεν συλλαμβάνει μόνο τη βαθιά απελπισία αυτού του αγώνα, αλλά επίσης την ακόμη βαθύτερη απελπισία της εγκατάλειψής του· την ευτελή αποτυχία μιας ηθελημένης προσαρμογής σε έναν κόσμο ξένο προς το ιδεώδες, μιας εγκατάλειψης της μη πραγματικής ιδεατότητας της ψυχής προκειμένου να δαμαστεί η πραγματικότητα. Και καθώς η ειρωνεία μορφοποιεί την πραγματικότητα ως νικήτρια, δεν αποκαλύπτει μόνο τη μηδαμινότητά της απέναντι στο ηττημένο, ούτε μόνο ότι αυτή η νίκη δεν μπορεί ποτέ να είναι τελειωτική και θα κλονίζεται κάθε τόσο εκ νέου από νέες εξεγέρσεις της ιδέας, αλλά επίσης ότι ο κόσμος οφείλει την υπεροχή του όχι τόσο στη δική του δύναμη, η ωμή έλλειψη προσανατολισμού της οποίας δεν επαρκεί ούτε για κάτι τέτοιο, όσο σε μια εσωτερική, αν και αναγκαία, προβληματικότητα της φορτωμένης με ιδεώδη ψυχής.

Η μελαγχολία του να είναι κανείς ενήλικος γεννιέται από το αντιφατικό βίωμα ότι η απόλυτη, νεανική εμπιστοσύνη στην εσωτερική φωνή της κλήσης χάνεται ή φθίνει, ότι είναι,

ωστόσο, αδύνατο να αφουγκραστεί κανείς μια φωνή του εξωτερικού κόσμου, στον οποίο παραδίδεται πλέον με ευμαθή κυριαρχική μανία, μια φωνή που να υποδεικνύει με σαφήνεια τον δρόμο και τους στόχους. Οι ήρωες της νιότης καθοδηγούνται στις διαδρομές τους από τους θεούς: είτε είναι η λάμψη της πτώσης είτε η ευτυχία της επιτυχίας εκείνη που τους νεύει στο τέρμα του δρόμου, είτε και τα δύο μαζί, ποτέ δεν πορεύονται μόνοι τους, πάντα καθοδηγούνται. Εξ αυτού η βαθιά σιγουριά της πορείας τους· ακόμη κι αν τους έχουν εγκαταλείψει οι πάντες και κλαίνε πενθώντας σε μοναχικά νησιά, ακόμη και αν στον βαθύτερο αποπροσανατολισμό της τύφλωσης τρικλίζουν μέχρι τις πύλες της κόλασης, πάντα τους περιβάλλει αυτή η ατμόσφαιρα της ασφάλειας: του θεού που προδιαγράφει τις οδούς του ήρωα και προπορεύεται του ήρωα σε αυτές.

Οι διωγμένοι θεοί και εκείνοι που δεν έχουν κατακτήσει ακόμη την κυριαρχία γίνονται δαίμονες: η δύναμή τους είναι δραστική και ζωντανή, όμως δεν διαπερνά πια ή δεν διαπερνά ακόμα τον κόσμο: ο κόσμος έχει αποκτήσει μια νοηματική συνάφεια και μια αιτιώδη σύνδεση, η οποία είναι ακατανόητη για τη ζωντανά δρώσα δύναμη του θεού που έχει γίνει δαίμονας και από την οπτική γωνία της οποίας όσα κάνει εμφανίζονται ως καθαρή ανοησία. Η δύναμη της δράσης του, όμως, δεν έχει αναιρεθεί, καθώς είναι μη αναιρεσίμη, επειδή το είναι του νέου θεού στηρίζεται στην εξαφάνιση του παλαιού· και γι' αυτόν τον λόγο διαθέτει ο ένας—στη σφαίρα του μοναδικού ουσιαστικού, του μεταφυσικού είναι—την ίδια δύναμη πραγματικότητας με τον άλλον. «Δεν ήταν θεϊκό», είπε ο Γκαίτε για το δαιμονικό, «γιατί φαινόταν άλογο· δεν ήταν ανθρώπινο, καθώς δεν είχε νόηση· δεν ήταν διαβολικό, γιατί έπραττε ευεργετικά· δεν ήταν αγγελικό, γιατί άφηνε συχνά να

φανεί μια χαιρεκακία. Έμοιαζε με το τυχαίο, καθώς δεν παρουσίαζε καμία συνέπεια· έμοιαζε με την πρόνοια, καθώς παρέπεμπε σε μία συνάφεια. Όλα όσα μας περιορίζουν φαινόταν ότι μπορούσε να τα διαπεράσει· φαινόταν να χειρίζεται κατά βούληση τα αναγκαία στοιχεία της ύπαρξής μας· συνέστελλε τον χρόνο και διέστελλε τον χώρο. Έμοιαζε να ικανοποιείται μονάχα με το αδύνατο και να διώχνει περιφρονητικά από πάνω του το δυνατό».

Όμως υπάρχει μια ουσιώδης επιδίωξη της ψυχής που ενδιαφέρεται μόνο για το ουσιώδες, ανεξάρτητα από πού προέρχεται, ανεξάρτητα από το ποιοι είναι οι στόχοι του· υπάρχει μια νοσταλγία της ψυχής, όπου η ορμή προς την πατρίδα είναι τόσο έντονη, ώστε η ψυχή είναι αναγκασμένη να ακολουθήσει με τυφλή ορμητικότητα το πρώτο μονοπάτι που δείχνει να την οδηγεί στην εστία της· και τόσο μεγάλος είναι αυτός ο οίστρος, ώστε καταφέρνει να ακολουθήσει την πορεία της μέχρι τέλους: γι' αυτή την ψυχή κάθε δρόμος οδηγεί στην ουσία, στον οίκο, καθώς γι' αυτή την ψυχή η εαυτότητά της είναι η πατρίδα. Γι' αυτό και η τραγωδία δεν γνωρίζει καμία πραγματική διαφορά μεταξύ θεού και δαίμονα, ενώ για το έπος, εάν ένας δαίμονας εισέλθει καθόλου στα εδάφη του, αυτός είναι ένα αδύναμο, ένα υποδεέστερο ανώτερο ον, μια ασθενική θεότητα. Η τραγωδία θραύει την ιεραρχία των ανώτερων κόσμων· σ' αυτήν δεν υπάρχει θεός και δαίμονας, καθώς ο εξωτερικός κόσμος είναι μονάχα μια αφορμή για να βρει η ψυχή τον εαυτό της, να είναι ηρωική· [ο κόσμος] αυτός καθ' εαυτόν και δι' εαυτόν δεν είναι ολοκληρωμένος ή ανεπαρκώς διαποτισμένος από το νόημα, αλλά αδιάφορος απέναντι σε αντικειμενικές, υπαρκτές μορφοποιήσεις του νοήματος, [είναι] ένα χάος από τυφλό γίγνεσθαι, όμως η ψυχή μετατρέπεται κάθε συμβάν σε μοίρα και μόνη αυτή το κάνει με το

καθένα. Μόνο όταν η τραγωδία έχει πια παρέλθει, όταν το δραματικό φρόνημα γίνεται υπερβατικό, οι θεοί και οι δαίμονες εμφανίζονται επί σκηνής, μόνο στο δράμα της χάριτος γεμίζει ξανά η *tabula rasa* του επάνω κόσμου με ανώτερες και κατώτερες μορφές.

Το μυθιστόρημα είναι το έπος του εγκαταλελειμμένου από τον θεό κόσμου· η ψυχολογία του μυθιστορηματικού ήρωα είναι το δαιμονικό· η αντικειμενικότητα του μυθιστορήματος είναι η ώριμη ανδρική επίγνωση πως το νόημα δεν θα μπορέσει ποτέ να διαπεράσει πλήρως την πραγματικότητα, χωρίς εκείνο όμως αυτή θα διαλυόταν στο μηδέν της ανουσιότητας· όλα τούτα δηλώνουν ένα και το αυτό. Χαρακτηρίζουν τα παραγωγικά, εκ των έσω χαραγμένα όρια των δυνατοτήτων μορφοποίησης του μυθιστορήματος και συνάμα παραπέμπουν σαφώς στην ιστορικοφιλοσοφική στιγμή, στην οποία είναι δυνατά τα μεγάλα μυθιστορήματα, στην οποία μετατρέπονται σε σύμβολα του ουσιαστικού, αυτού που πρέπει να ειπωθεί. Το φρόνημα του μυθιστορήματος είναι ο ώριμος ανδρισμός και η χαρακτηριστική δομή του υλικού του είναι ο τρόπος της διάκρισης, το χάσμα μεταξύ εσωτερικότητας και περιπέτειας. «I go to prove my soul»,<sup>25</sup> λέει ο Παράκελσος του Μπράουνινγκ (Browning) και η ακαταλληλότητα αυτού του θαυμάσιου λόγου έγκειται μόνο στο γεγονός ότι τον λέει ένας δραματικός ήρωας. Ο ήρωας του δράματος δεν γνωρίζει περιπέτειες, γιατί το συμβάν που επρόκειτο να εξελιχθεί γι' αυτόν σε περιπέτεια μετατρέπεται, με την απλή επαφή του με τη σημαδεμένη από τη μοίρα δύναμη της κατακτημένης ψυχής του, σε μοίρα, απλή ευκαιρία επιβεβαίωσης, αφορμή αποκάλυψης αυτού που ήταν προεικονισμένο στην πράξη κατάκτησης της ψυχής. Ο ήρωας του μυθιστορήματος δεν γνωρίζει καμία εσωτερικότητα, γιατί

η εσωτερικότητα προκύπτει από την εχθρική διχοτομία της ψυχής και του κόσμου, από την επώδυνη απόσταση μεταξύ ψυχισμού και ψυχής· και ο τραγικός ήρωας έχει κατακτήσει την ψυχή του, και γι' αυτό δεν γνωρίζει καμία ξένη προς αυτόν πραγματικότητα: καθετί εξωτερικό γίνεται γι' αυτόν περίσταση της προκαθορισμένης και ταιριαστής μοίρας. Γι' αυτό ο ήρωας του δράματος δεν ξανοίγεται σε περιπέτειες προκειμένου να δοκιμαστεί: είναι ήρωας επειδή η εσωτερική του σιγουριά είναι εγγυημένη *a priori*, πέρα από κάθε δοκιμασία· το συμβάν που μορφοποιεί τη μοίρα είναι γι' αυτόν μόνο μια συμβολική αντικειμενοποίηση, μια βαθιά και αξιοπρεπής τελετή. (Η ουσιαστικότερη εσωτερική υφολογική ανεπάρκεια του μοντέρνου δράματος, πάνω απ' όλα του Ίβσεν (Ibsen), είναι ότι οι κορυφαίες μορφές του πρέπει να δοκιμαστούν, ότι αισθάνονται μέσα τους την απόσταση από την ψυχή τους και θέλουν να την ξεπεράσουν μέσα από την απεγνωσμένη θέληση να αντεπεξέλθουν στη δοκιμασία, ενώπιον της οποίας τους θέτουν τα γεγονότα· οι ήρωες του μοντέρνου δράματος βιώνουν τις προϋποθέσεις του δράματος: το ίδιο το δράμα διανύει τη διαδικασία στιλιζαρίσματος, την οποία ο ποιητής θα έπρεπε –ως φαινομενολογική προϋπόθεση της δημιουργίας του– να είχε επιτελέσει πριν από το δράμα.)

Το μυθιστόρημα είναι η μορφή της περιπέτειας της αυταξίας της εσωτερικότητας· το περιεχόμενό του είναι η ιστορία της ψυχής που κινεί για να γνωρίσει τον εαυτό της, που αναζητά περιπέτειες για να δοκιμαστεί σε αυτές, για να βρει την ουσία της μέσα από την επιβεβαίωσή της σε αυτές. Η εσωτερική ασφάλεια του επικού κόσμου αποκλείει τις περιπέτειες με αυτή την αυθεντική σημασία του όρου: οι ήρωες του έπους διατρέχουν μια πολυποίκιλη σειρά περιπετειών, όμως το ότι θα ανταποκριθούν εσωτερικά όσο και εξωτερικά σε αυτές δεν

τίθεται ποτέ εν αμφιβόλω· οι κοσμοκυρίαρχοι θεοί πρέπει πάντα να θριαμβεύουν επί των δαιμόνων (θεότητες των εμποδίων τούς αποκαλεί η ινδική μυθολογία). Από εδώ προέρχεται η παθητικότητα του επικού ήρωα που απαιτήσαν ο Γκαίτε και ο Σίλλερ: ο χορός των περιπετειών που κοσμεί και πληροί τη ζωή του είναι η μορφοποίηση της αντικειμενικής και εκτατικής ολότητας του κόσμου, ο ίδιος είναι μονάχα το φωτεινό κέντρο, γύρω από το οποίο στρέφεται αυτή η εκδιπλωση, το εσωτερικά πλέον ακίνητο σημείο της ρυθμικής κίνησης του κόσμου. Η παθητικότητα των μυθιστορηματικών ηρώων δεν είναι, όμως, κάποια μορφική αναγκαιότητα, αλλά χαρακτηρίζει τη σχέση του ήρωα με την ψυχή του και τη σχέση του με το περιβάλλον του. Δεν είναι ανάγκη να είναι παθητική, γι' αυτό και κάθε παθητικότητα έχει σε αυτόν μια ιδιαίτερη ψυχολογική και κοινωνιολογική ποιότητα και καθορίζει έναν ορισμένο τύπο στις δομικές δυνατότητες του μυθιστορήματος.

Η ψυχολογία του μυθιστορηματικού ήρωα είναι το πεδίο επενέργειας του δαιμονικού. Η βιολογική και κοινωνιολογική ζωή έχει μια βαθιά τάση να παραμένει στην εμμένειά της: οι άνθρωποι θέλουν απλώς και μόνο να ζουν και τα μορφώματα θέλουν να μένουν άθικτα· και η απόσταση και η απουσία του ενεργού θεού θα έδινε την πλήρη κυριαρχία στην αδράνεια και στην αυτάρκεια αυτής της βουβά σηπόμενης ζωής, αν οι άνθρωποι, έχοντας καταληφθεί από τη δύναμη ενός δαίμονα, δεν ξεπερνούσαν κάποτε τον εαυτό τους με αναίτιο και μη αιτιολογήσιμο τρόπο και δεν εγκατέλειπαν όλες τις ψυχολογικές ή κοινωνιολογικές βάσεις της ύπαρξής τους. Τότε η εγκατάλειψη του κόσμου από τον θεό αποκαλύπτεται ξαφνικά ως έλλειψη υπόστασης, ως ανορθολογικό μείγμα από πυκνότητα και διαπερατότητα: ό,τι πρωτύτερα εμφανιζόταν ως το

πιο στέρεο διαλύεται σαν ξεραμένος πηλός με το πρώτο άγγιγμα αυτού που έχει καταληφθεί από τον δαίμονα, και μια κενή διαφάνεια, πίσω από την οποία ήταν ορατά δελεαστικά τοπία, γίνεται ξαφνικά γυάλινος τοίχος, πάνω στον οποίο βασανίζονται οι άνθρωποι μάταια και δίχως λογική, όπως η μέλισσα στο παράθυρο, χωρίς να μπορούν να τον διαπεράσουν, χωρίς καν να μπορούν να φτάσουν στη γνώση ότι εδώ δεν υπάρχει δίοδος.

Η ειρωνεία του ποιητή είναι ο αρνητικός μυστικισμός των άθεων εποχών, μια *docta ignorantia*<sup>26</sup> ως προς το νόημα: μία κατάδειξη της ευμενούς και της κακόβουλης επενέργειας των δαιμόνων· η παραίτηση από τη δυνατότητα να κατανοήσει κανείς κάτι περισσότερο από το γεγονός αυτής της επενέργειας, και η βαθιά, μόνο διά της μορφής εκφράσιμη βεβαιότητα: σε τούτη τη μη-θέληση-γνώσης και την αδυναμία-για-γνώση να έχει πετύχει, αντικρίσει και συλλάβει στ' αλήθεια το έσχατο, την αληθινή υπόσταση, τον παρόντα, μη υφιστάμενο θεό. Γι' αυτό η ειρωνεία είναι η αντικειμενικότητα του μυθιστορήματος.

«Κατά πόσο είναι αντικειμενικοί οι χαρακτήρες που επινοεί ο ποιητής;», ρωτάει ο Χέμπελ. «Στον βαθμό που ο άνθρωπος είναι ελεύθερος στη σχέση του με τον θεό.» Ο μυστικιστής είναι ελεύθερος, όταν έχει απαρνηθεί τον εαυτό του και έχει απορροφηθεί πλήρως από τον θεό· ο ήρωας είναι ελεύθερος όταν, δείχνοντας διαβολικό πείσμα, έχει ολοκληρωθεί μέσα του με τις δικές του δυνάμεις, όταν έχει αποκλείσει –για την πράξη της ψυχής του– καθετί ημιτελές από τον κόσμο που κυριαρχείται από την πτώση του. Ο κανονιστικός άνθρωπος έχει κατακτήσει την ελευθερία του απέναντι στον θεό, επειδή οι υψηλοί κανόνες των έργων και της υποστασιακής ηθικής ριζώνουν στο είναι του θεού που ολοκληρώνει

τα πάντα, στην ιδέα της λύτρωσης· επειδή στην εσώτατη ουσία τους παραμένουν ανέγγιχτοι από τον κυρίαρχο του παρόντος, είτε είναι θεός, είτε δαίμονας. Όμως η πραγμάτωση του κανονιστικού στοιχείου στην ψυχή ή στο έργο δεν μπορεί να αποκοπεί από το υπόστρωμά της, από το παροντικό (με την ιστορικοφιλοσοφική έννοια), χωρίς να θέσει σε κίνδυνο την πλέον ιδιαίτερη δύναμή της, τη συγκροτησιακή της πρόσκρουση στο αντικείμενό της. Αλλά και ο μυστικιστής, ο οποίος υπερβαίνοντας τους μορφοποιημένους θεούς τείνει προς τη βίωση της τελειωτικής και μοναδικής θεότητας και την επιτυγχάνει, παραμένει εντούτοις σ' αυτό το βίωμά του δεσμευμένος στον παρόντα θεό· και στον βαθμό που το βίωμά του ολοκληρώνεται και γίνεται έργο, ολοκληρώνεται σύμφωνα με τις κατηγορίες που προδιαγράφονται από την ιστορικοφιλοσοφική κατάσταση του παγκόσμιου ρολογιού. Αυτή η ελευθερία υπόκειται λοιπόν σε μια διττή, μία αντιστοιχούσα στη θεωρία των σφαιρών και μία ιστορικοφιλοσοφική κατηγοριακή διαλεκτική· ό,τι σ' αυτήν αποτελεί την πλέον ιδιαίτερη ουσία της ελευθερίας παραμένει άρρητο: η συγκροτησιακή αναφορά στη σωτηρία· ό,τι μπορεί να εκφραστεί και να μορφοποιηθεί ομιλεί τη γλώσσα αυτής της διπλής διακονίας.

Όμως αυτή την παρακαμπτήρια οδό διά μέσου της ομιλίας στη σιωπή, διά μέσου της κατηγορίας στην ουσία, διά μέσου του θεού στη θεότητα, δεν μπορεί κανείς να την υπερπηδήσει: μια άμεση θέληση για σιωπή γίνεται αναγκαστικά ένα αναστοχαστικό τραύλισμα με ανώριμες ιστορικές κατηγορίες. Έτσι, στην ολοκληρωμένα υλοποιημένη μορφή ο ποιητής είναι ελεύθερος απέναντι στον θεό, γιατί σ' αυτήν και μόνο σ' αυτήν καθίσταται ο ίδιος ο θεός υπόστρωμα της μορφοποίησης, ομοειδής και ισάξιος με όλα τα άλλα κανονιστικά δε-

δομένα υλικά της μορφής, και περικλείεται πλήρως από το κατηγοριακό σύστημά τους: η ύπαρξή του και η ποιότητα αυτής της ύπαρξης καθορίζονται από την κανονιστική σχέση που αυτός διατηρεί –ως δυνατότητα μορφοποίησης– με τις οικοδομούσες μορφές· από την αξία που του αναλογεί, από τεχνική άποψη, για τη δόμηση και διάρθρωση του έργου. Όμως τούτη η υπαγωγή του θεού στην τεχνική έννοια της υλικής γνησιότητας<sup>27</sup> των επιμέρους μορφών δείχνει τη διπλή όψη του καλλιτεχνικού κλεισίματος και την ένταξή του στη χορεία των μεταφυσικά σημαντικών έργων: τούτη η ολοκληρωμένη τεχνική εμμένεια έχει ως προϋπόθεση μια –κανονιστικά και όχι ψυχολογικά– προηγούμενη συγκροτησιακή αναφορά στο τελειωτικό υπερβατικό είναι: η δημιουργούσα την πραγματικότητα, υπερβατολογική μορφή του έργου μπορεί να γεννηθεί μονάχα όταν μέσα της έχει καταστεί εμμενής μία αληθινή υπερβατικότητα. Η κενή εμμένεια, η οποία είναι αγκυροβολημένη μόνο στο βίωμα του ποιητή και όχι συνάμα στην επιστροφή του στην πατρίδα όλων των πραγμάτων, είναι μόνο η εμμένεια μιας επιφάνειας που καλύπτει τις ρωγμές, η οποία όμως δεν μπορεί ούτε καν ως έκταση να διατηρήσει αυτή την εμμένεια και ακόμα και ως τέτοια γίνεται κατ' ανάγκη διάτρητη.

Για το μυθιστόρημα, η ειρωνεία είναι αυτή η ελευθερία του ποιητή απέναντι στον θεό, ο υπερβατολογικός όρος της αντικειμενικότητας της μορφοποίησης. Η ειρωνεία, η οποία μπορεί, μέσα από μια διπλή ενορατική οπτική, να διαβλέψει την πλήρωση από τον θεό του εγκαταλελειμμένου από τον θεό κόσμου· η οποία βλέπει τη χαμένη ουτοπική πατρίδα της ιδέας που μετατράπηκε σε ιδεώδες και εντούτοις συλλαμβάνει συγχρόνως το τελευταίο ως υποκειμενικά-ψυχολογικά καθορισμένο, με βάση δηλαδή τη μόνη δυνατή μορφή ύπαρξης

του· η ειρωνεία, η οποία –δαιμονική η ίδια– κατανοεί τον δαίμονα στο υποκείμενο ως μεταϋποκειμενική ουσία, κι έτσι, όταν μιλάει για τις περιπέτειες πλανημένων ψυχών σε μια ανούσια και κενή πραγματικότητα, μιλάει, προαισθανόμενη και χωρίς να το δηλώνει, για τους περασμένους και τους επερχόμενους θεούς· η ειρωνεία, η οποία στην οδό του μαρτυρίου της εσωτερικότητας πρέπει να αναζητεί και να μην μπορεί να βρει τον ένα και μοναδικό κόσμο που της ταιριάζει, μορφοποιεί ταυτόχρονα τη χαιρεκακία του δημιουργού θεού για την αποτυχία όλων των ασθενικών εξεγέρσεων εναντίον του τεράστιου και μηδαμινού έργου του και τον υπεράνω κάθε έκφρασης πόνο του λυτρωτή θεού για την έως τώρα αδυναμία του να έρθει σ' αυτόν τον κόσμο. Η ειρωνεία ως αυτοαναίρεση της υποκειμενικότητας που έχει φτάσει μέχρι τέλους είναι η ύψιστη ελευθερία που είναι δυνατή σε έναν κόσμο χωρίς θεό. Γι' αυτό δεν είναι απλώς ο μόνος δυνατός a priori όρος μιας αληθινής αντικειμενικότητας που δημιουργεί ολότητα, αλλά επιπλέον ανάγει αυτή την ολότητα, το μυθιστόρημα, σε αντιπροσωπευτικό είδος της εποχής, καθώς οι δομικές κατηγορίες του μυθιστορήματος συναντώνται συγκροτησιακά με την κατάσταση του κόσμου.

### Σημειώσεις

1. Vollendet in dem Sinn und vollendet für die Sinne: Ο συγγραφέας αξιοποιεί εδώ την αμφισημία της γερμανικής λέξης Sinn (νόημα και αίσθηση). (σ.τ.μ.)

2. Ελληνικά στο κείμενο. (σ.τ.μ.)

3. Πρβλ. το εξής χωρίο: Ἡμεῖς δὲ κηρύσσομεν Χριστὸν ἑσταυρωμένον, Ἰουδαίοις μὲν σκάνδαλον ἔθνεσιν δὲ μωρία (Ἀπόστολος Παῦλος, Α' Ἐπιστολή προς Κορινθίους, 1, 23, 1-2). (σ.τ.μ.)

4. Επιλέξαμε τη μεταγραφή στα ελληνικά όταν πρόκειται να αποδοθεί το ουσιαστικό «das Apriori» ή το επίθετο «apriorisch». (σ.τ.ε.)

5. Αρχή καθορισμού του ύφους. (σ.τ.μ.)

6. Στα γερμανικά, όπως ακριβώς και στα γαλλικά, οι λέξεις ρομαντισμός (die Romantik), ρομαντικό (das Romantische) και μυθιστόρημα (der Roman) έχουν στενή ετυμολογική συγγένεια· η απώτερη κοινή ρίζα τους δεν είναι άλλη από τη Ρώμη (Rom), από την οποία κατάγεται το επίθετο ρωμανικός (romanicus), το οποίο αρχικά προσδιόριζε τη δημόδη λατινική ή, κυρίως, τα λατινογενή ιδιώματα του Μεσαίωνα, στα οποία εκφράζονταν συνήθως λαϊκοί αφηγητές και ποιητές, κυρίως με ερωτική και ιπποτική θεματολογία. (σ.τ.μ.)

7. Πρόσωπα του δράματος. (σ.τ.μ.)

8. Christian Friedrich Hebbel (1813-1863), Γερμανός θεατρικός συγγραφέας και ποιητής. (σ.τ.μ.)

9. Γαλλικά στο κείμενο. Πρόκειται για γραμματειακό είδος της μεσαιωνικής παράδοσης, όπου τα πεζά μέρη εναλλάσσονται με στίχους. Ο παλαιότερος μεταφραστής Σεραφείμ Βελέντζας χρησιμοποιεί την εύστοχη απόδοση «μυθοτράγουδο». Ο Λούκατς παραπέμπει εδώ σε χωρίο του έργου του *Η ψυχή και οι μορφές* (Die Seele und die Formen, Egon Fleischel, Βερολίνο 1911, σ. 224· το κείμενο επανεκδόθηκε από τον εκδοτικό οίκο Luchterhand [Βερολίνο, Νόβιντ 1971], όπου η εν λόγω αναφορά βρίσκεται στη σ. 151). (σ.τ.μ.)

10. Charles-Louis Philippe (1874-1909), Γάλλος ποιητής και μυθιστοριογράφος. (σ.τ.μ.)

11. «Wirf weg, damit du gewinnst», παράφραση αποφθέγματος του Γερμανού δραματουργού Φρειδερίκου Χέμπελ: «Wirf weg, damit du nicht verlierst» (Christian Friedrich Hebbel· *Ημερολόγιο*, 30 Οκτωβρίου 1836). (σ.τ.ε.)

12. Νεανικό-αυτοβιογραφικό έργο του Δάντη Αλικιέρι (1265-1321). (σ.τ.μ.)

13. Lawrence Sterne (1713-1768), Άγγλος συγγραφέας, το γνωστότερο έργο του οποίου φέρει τον τίτλο *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, ή με συντομία, *Tristram Shandy* (κυκλοφόρησε μεταξύ 1759 και 1767). (σ.τ.μ.)

14. Jean Paul (πραγματικό όνομα Johannes Paul Friedrich Richter, 1763-1825), Γερμανός συγγραφέας στο μεταίχμιο μεταξύ κλασικισμού και ρομαντισμού. (σ.τ.μ.)

15. «Paradiso» είναι ο τίτλος του τρίτου και τελευταίου μέρους της *Θείας Κωμωδίας* (Divina commedia) του Δάντη.

16. Υπέρ πατρίδος· εν προκειμένω: σφάλμα που έγινε τρόπον τινά με ευγενές κίνητρο, με στόχο την υπεράσπιση μιας οικείας υπόθεσης. (σ.τ.μ.)

17. Τμήμα της *Θείας κωμωδίας* του Δάντη. (σ.τ.μ.)

18. Wolfram von Eschenbach, μεσαιωνικός ποιητής που έζησε, κατά προσέγγιση, από το 1160/1180 έως το 1220 και το γνωστότερό του έργο είναι το έμμετρο μυθιστόρημα *Πάρτσιφαλ*. (σ.τ.μ.)

19. Gottfried von Straßburg, ποιητής, περίπου σύγχρονος του Βόλφραμ· γνωστότερο έργο του θεωρείται το έμμετρο μυθιστόρημα *Τριστάνος*. (σ.τ.μ.)

20. Ήρωας που πρωταγωνιστεί σε παλαιότερα μεσαιωνικά έπη και εμφανίζεται και στο, κατά τι μεταγενέστερο, τραγούδι των Νιμπελούνγκεν. (σ.τ.μ.)

21. «Lebensseitige Form», η παράδοση διατύπωση αντιστοιχεί σε τυπογραφικό λάθος, το οποίο επαναλαμβάνεται σε όλες τις αυτοτελείς εκδόσεις του έργου. Στην πρώτη έκδοση στο *Περιοδικό για αισθητική και γενική επιστήμη της τέχνης* διαβάζουμε, όπως θα υπέθετε κανείς με βάση το νόημα, την ορθή διατύπωση: «lebensjenseitige Form», την οποία αποδίδουμε εδώ. (σ.τ.ε.)

22. «Begonnen ist der Weg, vollendet die Reise», παράφραση στίχου του Γκαίτε από το *West-Östlicher Divan*. Ο αυθεντικός στίχος έχει ως εξής: «Der Weg ist begonnen, vollende die Reise». (σ.τ.μ.)

23. «Bekenntnisse einer schönen Seele». Πρόκειται για το έκτο κεφάλαιο (βιβλίο) του μυθιστορήματος του Γκαίτε *Τα χρόνια μαθητείας του Βίλχελμ Μάιστερ*· μια αφήγηση με χαλαρή σχέση με το υπόλοιπο έργο. (σ.τ.μ.)

24. Carl Friedrich Paul Ernst (1866-1933), Γερμανός συγγραφέας και δημοσιογράφος, το πρώτο μυθιστόρημα του οποίου κυκλοφόρησε το 1904 και έφερε τον τίτλο *Ο στενός δρόμος προς την ευτυχία*. (σ.τ.μ.)

25. Αγγλικά στο κείμενο: «Πάω να δοκιμάσω την ψυχή μου». (σ.τ.μ.)

26. Σοφία της αγνωσίας. Ο όρος έχει συνδεθεί κατά κύριο λόγο με τον ουμανιστή φιλόσοφο του ύστερου Μεσαίωνα Νικόλαο Κουζάνο (Nicolaus Cusanus, 1401-1464). *De docta ignorantia* είναι ο τίτλος του γνωστότερου έργου του (1440). (σ.τ.μ.)

27. *Materialechtheit*. Ο όρος αναφέρεται στην καταλληλότητα της μορφής για το συγκεκριμένο υλικό περιεχόμενο, στην πλήρη προσαρμογή της σε αυτό. (σ.τ.ε.)



II.

Δοκιμή μιας τυπολογίας  
της μυθιστορηματικής μορφής



## 1.

Η εγκατάλειψη του κόσμου από τον θεό φαίνεται στην αναντιστοιχία της ψυχής και του έργου, της εσωτερικότητας και της περιπέτειας· στην έλλειψη μιας υπερβατολογικής ταξινόμησης των ανθρώπινων επιδιώξεων. Αυτή η αναντιστοιχία έχει χοντρικά δύο τύπους: η ψυχή είναι είτε στενότερη είτε ευρύτερη από τον εξωτερικό κόσμο που της δίδεται ως σκηνή και υπόστρωμα των πράξεών της.

Στην πρώτη περίπτωση ο δαιμονικός χαρακτήρας του προβληματικού ατόμου που ξανοίγεται μαχητικά στον κόσμο είναι καθαρότερα ορατός απ' ό,τι στη δεύτερη, συγχρόνως όμως η εσωτερική προβληματικότητά του έρχεται λιγότερο χτυπητά στο φως· η αποτυχία του μπροστά στην πραγματικότητα δίνει εκ πρώτης όψεως την εντύπωση μιας απλής εξωτερικής αποτυχίας. Η δαιμονικότητα του στενέματος της ψυχής είναι η δαιμονικότητα του αφηρημένου ιδεαλισμού. Είναι το φρόνημα που είναι αναγκασμένο να ακολουθήσει τον άμεσο, εντελώς ευθύ δρόμο προς την πραγματοποίηση του ιδεώδους· αυτό που, μέσα σε δαιμονική τύφλωση, ξεχνάει κάθε απόσταση μεταξύ ιδεώδους και ιδέας, μεταξύ ψυχισμού και ψυχής· αυτό που από τον δεοντολογικό χαρακτήρα της ιδέας συμπεραίνει με την πλέον αυθεντική και ακλόνητη πίστη την αναγκαία ύπαρξή της και βλέπει τη μη αντιστοιχία της πραγματικότητας προς τούτη την a priori απαίτηση

ως το μάγεμά της [της πραγματικότητας] που, έχοντας επιτελεστεί από κακούς δαίμονες, μπορεί μέσω της εύρεσης του λυτρωτικού λόγου ή μέσω του θαρραλέου αντιπαλέματος των μαγικών δυνάμεων να οδηγηθεί στην απομάγευση και τη λύτρωση.

Η δομικά καθοριστική προβληματικότητα αυτού του τύπου ήρωα έγκειται, λοιπόν, σε μια πλήρη έλλειψη εσωτερικής προβληματικότητας και, ως συνέπεια αυτής της έλλειψης, στην πλήρη απουσία της υπερβατολογικής αίσθησης του χώρου, της ικανότητας να βιώνει κανείς τις αποστάσεις ως πραγματικότητες. Ο Αχιλλέας ή ο Οδυσσέας, ο Δάντης ή ο Αριούνα' γνωρίζουν – ακριβώς επειδή στους δρόμους τους οδηγούνται από θεούς– ότι αυτή η καθοδήγηση θα μπορούσε επίσης να λείπει· γνωρίζουν ότι χωρίς μια τέτοια βοήθεια θα στέκονταν αδύναμοι και αβοήθητοι απέναντι σε πανίσχυρους εχθρούς. Η σχέση μεταξύ αντικειμενικού και υποκειμενικού κόσμου διατηρείται γι' αυτόν τον λόγο σε επαρκή ισορροπία: Ο ήρωας νιώθει σε σωστή ένταση την υπεροχή του εξωτερικού κόσμου που βρίσκεται απέναντί του· μπορεί, όμως, παρ' όλη αυτή την εσώτατη ταπεινότητα, να θριαμβεύσει στο τέλος, γιατί η δική του, ασθενέστερη καθ' εαυτή δύναμη οδηγείται στη νίκη από την ύψιστη ισχύ του κόσμου· έτσι ώστε όχι μόνο να αντιστοιχούν μεταξύ τους οι νοερές και οι αληθινές σχέσεις δύναμης, αλλά επίσης να μην αντιφάσκουν οι νίκες και οι ήττες ούτε με την πραγματική, ούτε με τη δεοντολογική τάξη του κόσμου. Μόλις απουσιάσει αυτή η ενστικτώδης αίσθηση απόστασης – η δύναμη της οποίας συμβάλλει πολύ ουσιαστικά στην πλήρη εμμένεια της ζωής, στην «υγεία» του έπους– η σχέση του υποκειμενικού κόσμου με τον αντικειμενικό γίνεται παράδοξη· εξαιτίας του στενέματος της πράττουσας, της επικά θεωρούμενης ψυχής, γίνεται επί-

σης γι' αυτήν ο κόσμος, ως υπόστρωμα των πράξεών της, στενότερος από ό,τι είναι στην πραγματικότητα. Επειδή, όμως, από τη μία πλευρά, αυτή η αναμόρφωση του κόσμου και κάθε πράξη που προκύπτει από αυτήν, στρεφόμενη μόνο στον αναμορφωμένο κόσμο, δεν μπορεί να συναντήσει το πραγματικό κέντρο του εξωτερικού κόσμου, και επειδή, από την άλλη πλευρά, αυτή η στάση είναι κατ' ανάγκη καθαρά υποκειμενική, καθώς αφήνει άθικτη την ουσία του κόσμου και προσφέρει μόνο μια στρεβλή απεικόνισή της, η αντίδραση στην ψυχή προκύπτει από πηγές εντελώς ετερογενείς προς αυτήν. Η πράξη και η αντίσταση δεν έχουν λοιπόν κοινή έκταση ή ποιότητα, ούτε κοινή πραγματικότητα ή κατεύθυνση του αντικειμένου. Γι' αυτό η μεταξύ τους αναφορά δεν μπορεί ποτέ να είναι ένας αληθινός αγώνας, παρά μονάχα μια γκροτέσκα αμοιβαία αγνόηση ή μία επίσης γκροτέσκα, καθοριζόμενη από αμοιβαίες παρανοήσεις, μεταξύ τους σύγκρουση. Αυτός ο γκροτέσκος χαρακτήρας εν μέρει εξισοροποιείται και εν μέρει κλιμακώνεται από το περιεχόμενο και την ένταση της ψυχής. Γιατί αυτό το στένεμα της ψυχής είναι ακριβώς η δαιμονική της εμμονή με την υπαρκτική ιδέα, η οποία τίθεται ως μοναδική και συνηθισμένη πραγματικότητα. Το περιεχόμενο και η ένταση αυτού του είδους δράσης πρέπει γι' αυτόν τον λόγο να άρουν την ψυχή στην περιοχή του πιο γνήσιου μεγαλείου και συνάμα να ενισχύσουν και να σταθεροποιήσουν την γκροτέσκα αντίφαση μεταξύ της νοερής και της γεγονικής πραγματικότητας—την υπόθεση του μυθιστορήματος—στον γκροτέσκο χαρακτήρα της. Η ασυνεχής-ετερογενής ποιότητα της ουσίας του μυθιστορήματος γνωρίζει εδώ τη μέγιστη κλιμάκωση: οι σφαίρες της ψυχής και των πράξεων, της ψυχολογίας και της δράσης δεν έχουν πια τίποτα κοινό μεταξύ τους.

Σ' αυτό προστίθεται το ότι καμία από τις δύο αρχές, ούτε εσωτερικά ούτε στη σχέση της με τις άλλες, δεν παρουσιάζει κάποια τάση εμμενούς προωθητικής κίνησης και εξέλιξης. Η ψυχή είναι κάτι που ηρεμεί πέρα από το πρόβλημα, στο υπερβατικό είναι που έχει επιτευχθεί γι' αυτήν· καμία αμφιβολία, καμία αναζήτηση, καμία απόγνωση δεν μπορεί να αναδυθεί μέσα της, προκειμένου να την εκτρέψει από τον εαυτό της και να τη θέσει σε κίνηση, και οι μάταιοι γκροτέσκοι αγώνες για την πραγμάτωσή της στον εξωτερικό κόσμο δεν μπορούν να τη θίξουν: τίποτα δεν μπορεί να κλονίσει την εσωτερική της βεβαιότητα, μόνο όμως επειδή είναι κλειδωμένη μέσα σ' αυτόν τον ασφαλισμένο κόσμο, επειδή δεν μπορεί να βιώσει τίποτα. Η πλήρης απουσία μιας εσωτερικά βιωμένης προβληματικότητας μετατρέπει την ψυχή σε καθαρή δραστηριότητα. Επειδή ηρεμεί στο ουσιώδες είναι της, ανέγγιχτη από οτιδήποτε μέσα στον εαυτό της, καθένα από τα σκιρτήματά της πρέπει κατ' ανάγκη να είναι μία πράξη στραμμένη προς τα έξω. Η ζωή ενός τέτοιου ανθρώπου πρέπει, λοιπόν, να γίνει μια αδιάκοπη σειρά ελεύθερα επιλεγόμενων περιπετειών. Ρίχνεται σ' αυτές, αφού ζωή μπορεί να σημαίνει γι' αυτόν μόνο: να περνάει περιπέτειες. Η απροβλημάτιστη συγκέντρωση της εσωτερικότητάς του, την οποία θεωρεί ως τη μέση και καθημερινή ουσία του κόσμου, τον αναγκάζει να τη μετατρέψει σε πράξεις· ως προς αυτή την πλευρά της ψυχής του, του λείπει οποιουδήποτε είδους θεωρητική ενατένιση, κάθε κλίση και δυνατότητα για ένα πράττειν στραμμένο προς την εσωτερικότητα. Είναι κατ' ανάγκη άνθρωπος της περιπέτειας. Όμως ο κόσμος, τον οποίο πρέπει να επιλέξει ως σκηνή των πράξεών του, είναι μια περίεργη μείξη μιας με τρόπο ξένο προς την ιδέα ανθούσας οργανικότητας και μιας αποστεωμένης σύμβασης των ίδιων εκείνων ιδεών, που στην

ψυχή του ζουν την καθαρά υπερβατική ζωή τους. Από αυτό προκύπτει η δυνατότητα του αυθόρμητου και συνάμα ιδεολογικού πράττειν του: ο κόσμος που βρίσκει μπροστά του δεν είναι μονάχα γεμάτος από ζωή, αλλά κι από την επίφαση εκείνης ακριβώς της ζωής που είναι ζωντανή ως το μόνο ουσιαστικό στοιχείο μέσα του. Από αυτή τη δυνατότητα παρανόησης του κόσμου, όμως, προκύπτει επίσης η ένταση της γκροτέσκας αστοχίας του πράττειν του σε σχέση με αυτόν, τη στιγμή που πάει να τον προσεγγίσει: η επίφαση της ιδέας εξανεμίζεται μπροστά στην τρελή όψη του εσωτερικά αποστεωμένου ιδεώδους, και η πραγματική ουσία του υπαρκτού κόσμου, η αυτοσυντηρούμενη, ανίδη οργανικότητα, καταλαμβάνει την αρμόζουσα, κυριαρχική επί των πάντων θέση της.

Εδώ αποκαλύπτεται με τον πλέον σαφή τρόπο ο μη θεϊκός, ο δαιμονικός χαρακτήρας αυτής της εμμονής, συνάμα όμως και η επίσης δαιμονική, παραπλανητική και γοητευτική ομοιότητά της με το θείο: η ψυχή του ήρωα είναι ήρεμη, κλειστή και εσωτερικά ολοκληρωμένη, όπως ένα έργο τέχνης ή μια θεότητα· αυτού του είδους η ουσία, όμως, μπορεί να εξωτερικευθεί στον εξωτερικό κόσμο μόνο σε ακατάλληλες περιπέτειες, που μόνο για το δικό τους, μανιακό κλείσιμο στον εαυτό τους δεν έχουν καμία δύναμη αναίρεσης· και η απομόνωσή τους εν είδει έργου τέχνης δεν χωρίζει την ψυχή μονάχα από κάθε εξωτερική πραγματικότητα, αλλά και από όλα τα πεδία εντός της ίδιας της ψυχής που δεν τα έχει κυριεύσει ο δαίμονας. Έτσι, το μέγιστο του βιωμένα επιτευγμένου νοήματος γίνεται το μέγιστο σε απουσία νοήματος· το μεγαλείο [γίνεται] τρέλα, μονομανία. Και αυτή η ψυχική δομή αναγκαστικά ατομικοποιεί πλήρως τη δυνατή μάζα της πλοκής. Ακόμα κι αν, λόγω του καθαρά αναστοχαστικού χαρακτήρα

αυτής της εσωτερικότητας, η εξωτερική πραγματικότητα παραμένει εντελώς ανέγγιχτη απ' αυτήν και σε κάθε πράξη του ήρωα εμφανίζεται ως απάντηση «ακριβώς όπως αυτή είναι», γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο είναι καθ' εαυτή μια εντελώς αδρανής, άμορφη και άνευ νοήματος μάζα, από την οποία λείπει εντελώς κάθε ικανότητα ενός σχεδιασμένου και ενιαίου αντίρροπου παιχνιδιού, από την οποία η δαιμονική δίψα του ήρωα για περιπέτειες επιλέγει αυθαίρετα και χωρίς συνοχή εκείνες τις στιγμές στις οποίες θέλει να επιβεβαιωθεί. Έτσι, η ακαμψία της ψυχολογίας και ο ατομικοποιημένος σε μεμονωμένες περιπέτειες χαρακτήρας της πλοκής καθορίζονται αμοιβαία και επιτρέπουν την εντελώς σαφή εμφάνιση του κινδύνου που είναι συνυφασμένος με αυτό το είδος μυθιστορήματος, της κακής απειρότητας και αφαιρετικότητας.

Και δεν είναι μονάχα το ιδιοφυές τακτ του Θερβάντες, το έργο του οποίου αποτελεί την αιώνια αντικειμενοποίηση αυτής της δομής, εκείνο που έχει ξεπεράσει αυτόν τον κίνδυνο με την αδιαπέραστα βαθιά και φωτεινά αισθητή συνύφανση της θεϊκότητας και της τρέλας στην ψυχή του Δον Κιχώτη, αλλά επίσης η ιστορικοφιλοσοφική στιγμή κατά την οποία δημιουργήθηκε το έργο του. Είναι κάτι παραπάνω από ιστορική σύμπτωση το ότι ο *Δον Κιχώτης* είχε το νόημα της παρωδίας των ιπποτικών μυθιστορημάτων και η σχέση του με αυτά είναι κάτι παραπάνω από δοκιμαική. Το ιπποτικό μυθιστόρημα υπέστη τη μοίρα κάθε επικής ποίησης, η οποία ήθελε να διατηρήσει και να συνεχίσει μια μορφή καθαρά και μόνο με βάση το μορφικό στοιχείο, ενώ οι υπερβατολογικές συνθήκες της ύπαρξής της είχαν ήδη κριθεί από την ιστορικοφιλοσοφική διαλεκτική· έχασε τις ρίζες του στο υπερβατικό είναι και οι μορφές, οι οποίες δεν είχαν πλέον να καταστήσουν κάτι εμμενές, οδηγήθηκαν αναγκαστικά σε μαρα-

σμό, έγιναν αφηρημένες, επειδή η προορισμένη για τη δημιουργία αντικειμένων δύναμή τους ξαστόχησε υποχρεωτικά εξαιτίας της έλλειψης αντικειμένου· στη θέση της μεγάλης επικής ποίησης προέκυψε ένα διασκεδαστικό ανάγνωσμα. Όμως, πίσω από το άδειο κέλυφος αυτών των νεκρών μορφών βρισκόταν κάποτε μια καθαρή και γνήσια, έστω και προβληματική, μεγάλη μορφή: το ιπποτικό έπος του Μεσαίωνα. Πρόκειται για την αξιοσημείωτη περίπτωση της δυνατότητας μιας μυθιστορηματικής μορφής σε μία εποχή, της οποίας η προσφερόμενη από τον θεό ασφάλεια κατέστησε δυνατό και απαίτησε ένα έπος. Το μεγάλο παράδοξο του χριστιανικού κόσμου είναι ότι στη διάσπαση και την έλλειψη κανονιστικής ολοκλήρωσης του ενθάδε κόσμου, στην πτώση του στην πλάνη και την αμαρτία αντίκειται η αιωνίως υφιστάμενη λύτρωση, η αιωνίως παρούσα θεοδικία στην επέκεινα ζωή. Ο Δάντης κατάφερε να συλλάβει αυτή την ολότητα-δύο-κόσμων στην καθαρά επικού είδους μορφή της *Θείας κωμωδίας*· οι άλλοι επικοί ποιητές, οι οποίοι παρέμειναν στον ενθάδε κόσμο, άφησαν αναγκαστικά το υπερβατικό στοιχείο σε καλλιτεχνικά ανέγγιχτη υπερβατικότητα, μπόρεσαν δηλαδή να δημιουργήσουν μόνο συναισθηματικά εκφρασμένες βιοτικές ολότητες, απλώς αναζητούμενα αντικείμενα, στα οποία λείπει η υπαρκτή εμμένεια του νοήματος – μυθιστορήματα, λοιπόν, και όχι έπη. Η μοναδικότητα αυτών των μυθιστορημάτων, η ονειρική ομορφιά κι η μαγευτική χάρη τους συνίσταται στο ότι σε αυτά κάθε αναζήτηση είναι μονάχα η επίφαση μιας αναζήτησης, στο ότι την κάθε περιπλάνηση των ηρώων τους καθοδηγεί και διασφαλίζει μια ασύλληπτη μεταμορφική χάρη, στο ότι μέσα τους η απόσταση γίνεται, καθώς χάνει την αντικειμενική πραγματικότητά της, σκοτεινό-ωραίο κόσμημα και το άλμα της υπέρβασής της [γίνεται] χορευτικού είδους

χειρονομία, αμφότερα γίνονται, επομένως, καθαρά διακοσμητικά στοιχεία. Αυτά τα μυθιστορήματα είναι στην πραγματικότητα μεγάλα παραμύθια, αφού σε αυτά η υπερβολικότητα δεν έχει συλληχθεί, δεν έχει γίνει εμμενής και δεν έχει ενσωματωθεί στη δημιουργούσα αντικείμενα, υπερβατολογική μορφή, αλλά παραμένει στην απαραμείωτη υπερβατικότητά της· μονάχα η σκιά της γεμίζει διακοσμητικά τα ρήγματα και τις αβύσσους της ενθάδε ζωής και μετατρέπει το υλικό της –λόγω της δυναμικής ομοιογένειας κάθε αληθινού έργου τέχνης– σε μια επίσης από σκιά υφασμένη υπόσταση. Στα ομηρικά έπη η καθολική κυριαρχία της καθαρά ανθρωπίνης κατηγορίας της ζωής περιλάμβανε τόσο τους ανθρώπους όσο και τους θεούς, και έκανε τους τελευταίους καθαρά ανθρώπινα όντα. Με την ίδια παντοδυναμία, η ασύλληπτη, θεία αρχή διαφεντεύει εδώ την ανθρώπινη ζωή και την παραπέμπουσα πέρα από αυτήν ανάγκη συμπλήρωσής της, αυτή η επιφανειακότητα αφαιρεί από τους ανθρώπους το ανάγλυφο βάθος, τους μετατρέπει σε καθαρή επιφάνεια.

Αυτή η ασφαλής και στρογγυλεμένη ανορθολογικότητα ολόκληρου του μορφοποιημένου κόσμου κάνει τη διαφαινόμενη σκιά του θεού να φαντάζει δαιμονική: υπό την προοπτική αυτής της ζωής δεν μπορεί να συλληφθεί και να ταξινομηθεί, δεν μπορεί επομένως να αποκαλυφθεί ως θεός· και λόγω της στήριξης της μορφοποίησης στην ενθάδε ζωή, δεν είναι δυνατό, όπως στον Δάντη, να βρεθεί και να καταδειχθεί η ενότητα της συγκρότησης του συνολικού είναι με αφετηρία τον θεό. Τα ιπποτικά μυθιστορήματα, ενάντια στα οποία γράφτηκε ο *Δον Κιχώτης* ως πολεμική και παρωδία, έχουν απολέσει αυτή την υπερβατική αναφορά, και μετά την απώλεια αυτού του φρονήματος –στον βαθμό που δεν μετατρέπεται ολόκληρος ο κόσμος, όπως στον Αριόστο, σε ένα ειρωνικά

ωραίο, καθαρό παίγνιο— η μυστηριακή και παραμυθένια επιφάνεια μεταβλήθηκε αναγκαστικά σε κάτι κοινότοπα επιφανειακό. Η μορφοποιούσα κριτική του Θερβάντες σε αυτή την κοινοτοπία ξαναβρίσκει τον δρόμο προς τις ιστορικοφιλοσοφικές πηγές αυτού του τύπου μορφής: το υποκειμενικά ασύλληπτο, αντικειμενικά διασφαλισμένο είναι της ιδέας μετατράπηκε σ' ένα υποκειμενικά σαφές και φανατικά διατηρούμενο είναι, το οποίο στερείται, όμως, αντικειμενικής αναφοράς· ο θεός, που λόγω της ακαταλληλότητας του υλικού που τον υποδεχόταν μπορούσε μόνον ως δαίμονας να εμφανιστεί, έγινε στ' αλήθεια ένας δαίμονας, ο οποίος αποτολμά να παίξει τον ρόλο του θεού μέσα στον κόσμο που έχει εγκαταλειφθεί από την πρόνοια και στερείται τον υπερβατολογικό προσανατολισμό. Και ο κόσμος που έχει κατά νου είναι ο ίδιος που είχε νωρίτερα μετατραπεί από τον θεό σε επικίνδυνο αλλά θαυμαστό μαγικό κήπο, μόνο που, έχοντας μαγευτεί από κακούς δαίμονες σε πεζό λόγο, ποθεί να ξαναγίνει όπως πρώτα μέσω του πιστού ηρωισμού· αυτό από το οποίο έπρεπε κανείς να προφυλαχθεί στον κόσμο των παραμυθιών, προκειμένου να μην άρει την ευμενή μαγεία, έχει μετατραπεί εδώ σε θετική πράξη, σε αγώνα για τον υπαρκτό παράδεισο της παραμυθένιας πραγματικότητας, ο οποίος αναμένει μονάχα έναν λυτρωτικό λόγο.

Έτσι, αυτό το πρώτο μεγάλο μυθιστόρημα της παγκόσμιας λογοτεχνίας βρίσκεται στην αρχή της εποχής όπου ο θεός του Χριστιανισμού αρχίζει να εγκαταλείπει τον κόσμο· όπου ο άνθρωπος γίνεται μοναχικός και καταφέρνει να βρει το νόημα και την ουσία μόνο στην απανταχού ανέστια ψυχή του· όπου ο κόσμος, έχοντας αφήσει την παράδοση αγκυροβόλησή του στο παρόν επέκεινα, παραδίδεται στην εμμενή έλλειψη νοήματός του· όπου η δύναμη του υπαρκτού—ενισχυμένη πλέον

από την υποβάθμιση των ουτοπικών δεσμών σε γυμνό είναι— αναπτύσσεται σε ανήκουστα μεγέθη και διεξάγει έναν λυσσώδη και μάλλον άσκοπο αγώνα κατά των ανερχόμενων, ασύλληπτων ακόμα δυνάμεων που είναι ανίκανες να αυτοαποκαλυφθούν και να διαπεράσουν τον κόσμο. Ο Θερβάντες ζει την περίοδο του τελευταίου, μεγάλου και απεγνωσμένου μυστικισμού, της φανατικής προσπάθειας για μια ανανέωση της καταβυθιζόμενης θρησκείας με τις ίδιες της τις δυνάμεις· στην περίοδο της ανερχόμενης σε μυστικές μορφές, νέας γνώσης του κόσμου· στην τελευταία περίοδο πραγματικά βιωμένων, αλλά ήδη χωρίς στόχο, αναζητούντων και δοκιμαστικών αποκρυσταλλικών εγχειρημάτων. Είναι η περίοδος μιας αποδεσμευμένης δαιμονικότητας, η περίοδος της μεγάλης σύγχυσης των αξιών, με υφιστάμενο ακόμα αξιακό σύστημα. Και ο Θερβάντες, ο πιστός Χριστιανός και αφελής-νομιμόφρων πατριώτης, συνάντησε μορφοποιώντας τη βαθύτατη ουσία αυτής της δαιμονικής προβληματικότητας: το ότι ο πιο καθαρός ηρωισμός γίνεται κατ' ανάγκη γκροτέσκος, η πιο σταθερή πίστη τρέλα, όταν οι δρόμοι προς την υπερβατολογική πατρίδα της έχουν γίνει αδιάβατοι· το ότι στην πλέον γνήσια και ηρωική, υποκειμενική προφάνεια δεν αντιστοιχεί κατ' ανάγκη καμία πραγματικότητα. Είναι η βαθιά μελαγχολία της ιστορικής πορείας, του περάσματος του χρόνου, εκείνη που μας μιλά μέσα από το ότι αιώνια περιεχόμενα και αιώνιες στάσεις χάνουν το νόημά τους, όταν έχει παρέλθει ο καιρός τους· [μέσα] από το ότι ο χρόνος μπορεί να προσπεράσει κάτι αιώνιο. Είναι ο πρώτος μεγάλος αγώνας της εσωτερικότητας εναντίον της πεζής κακοβουλίας της εξωτερικής ζωής και ο μοναδικός αγώνας, στον οποίο κατάφερε, όχι μόνο να βγει ακηλίδωτη από τον αγώνα, αλλά επίσης να ντύσει ακόμα και

τον νικητή αντίπαλό της με τη λάμψη της νικηφόρας, αν και βέβαια αυτοειρωνικής, ποίησής της.

Ο *Δον Κιχώτης*, όπως, εξάλλου, σχεδόν κάθε αληθινά μεγάλο μυθιστόρημα, παρέμεινε κατ' ανάγκη η μόνη σημαντική αντικειμενοποίηση του τύπου του. Τούτη η αλληλοδιείσδυση ποίησης και ειρωνείας, του μεγαλειώδους και του γκροτέσκου, του θεϊκού και της μονομανίας, ήταν τόσο ισχυρά προσδεδεμένη στην τότε δεδομένη κατάσταση του πνεύματος, ώστε ο ίδιος τύπος πνευματικής δομής φανερώθηκε σε άλλες εποχές με τρόπο κατ' ανάγκη διαφορετικό και ποτέ ξανά με την ίδια επική σημαντικότητα. Τα περιπετειώδη μυθιστορήματα, τα οποία παρέλαβαν την καθαρά καλλιτεχνική μορφή του, έγιναν τόσο κενά από ιδέες όσο και οι άμεσα προδρομικές μορφές του, τα ιπποτικά μυθιστορήματα. Κι αυτά έχασαν τη μοναδική γόνιμη ένταση, την υπερβατολογική, και είτε την αντικατέστησαν με μια καθαρά κοινωνική είτε βρήκαν την κινητήρια αρχή της πλοκής σε μια όρεξη για περιπέτεια χάριν της περιπέτειας. Και στις δύο περιπτώσεις, παρά το πραγματικά μεγάλο ταλέντο μερικών από αυτούς τους δημιουργούς, δεν ήταν εντούτοις δυνατό να αποφευχθεί εντέλει μια κοινοτοπία, μια διαρκώς εντονότερη προσέγγιση του μεγάλου μυθιστορήματος στα διασκεδαστικά αναγνώσματα και η τελική κατάληξή του στη δική τους σφαίρα. Καθώς ο κόσμος γίνεται ολοένα και πιο πεζός, καθώς οι ενεργοί δαίμονες αποχωρούν και παραδίδουν ολοένα και περισσότερο τη σκηνή των αγώνων στην αμβλεία αντίσταση μιας αδιαμόρφωτης μάζας απέναντι σε κάθε εσωτερικότητα, ανακύπτει το δίλημμα για το δαιμονικό στένεμα της ψυχής: είτε να εγκαταλειφθεί κάθε σχέση με το σύμπλεγμα που ονομάζεται «ζωή» είτε [να εγκαταλειφθεί] το άμεσο ρίζωμα στον αληθινό κόσμο των ιδεών.

Τον πρώτο δρόμο τον ακολούθησε το μεγάλο δράμα του γερμανικού ιδεαλισμού. Ο αφηρημένος ιδεαλισμός έχασε κάθε—ακόμη και την πλέον ανεπαρκή—σχέση με τη ζωή προκειμένου να εξέλθει από την υποκειμενικότητά του και να επιβεβαιωθεί στον αγώνα και στην πτώση, είχε ανάγκη την καθαρή σφαίρα της ουσίας του δράματος: για την εσωτερικότητα και τον κόσμο έχει διογκωθεί τόσο πολύ η αμοιβαία αστοχία, ώστε αυτή μπορούσε να μορφοποιηθεί μόνο σε μία συγκροτημένη ειδικά για τη συναρμογή τους και κατασκευασμένη δραματική πραγματικότητα ως ολότητα. Η τόσο σημαντική από καλλιτεχνική άποψη προσπάθεια του Κλάιστ (Kleist) στον *Μίχαελ Κόλχαας* δείχνει πόσο αναγκαία ήταν στην τότε παγκόσμια κατάσταση η μετατροπή της ψυχολογίας του ήρωα σε καθαρά ατομική παθολογία, της επικής μορφής στη μορφή της νουβέλας. Σ' αυτήν, όπως και σε κάθε δραματική μορφοποίηση, η βαθιά αλληλοδιείσδυση του μεγαλειώδους και του γκροτέσκου εξαφανίζεται αναγκαστικά και δίνει τη θέση της στο καθαρά μεγαλειώδες: ο τονισμός της μονομανίας και η υπερκλιμάκωση της αφαίρεσης—ο ιδεαλισμός γίνεται κατ' ανάγκη ολοένα και πιο αραιός, κενός περιεχομένου, όλο και πιο έντονα ιδεαλισμός «εν γένει»—είναι τόσο έντονα, ώστε οι ανθρώπινες μορφές κινούνται ακριβώς στα όρια της ακούσιας κωμικότητας και ακόμα και η μικρότερη προσπάθεια να εκληφθούν ως κάτι ειρωνικό θα τις μετέτρεπε αναγκαστικά, αίροντας την αίσθηση του μεγαλείου, σε δυσάρεστα κωμικές φιγούρες (ο Μπραντ, ο Στόκμαν και ο Γκρέγκερς Βέρλε<sup>2</sup> είναι τρομακτικά παραδείγματα αυτής της δυνατότητας). Γι' αυτό και ο αδιαμφισβήτητος γνήσιος εγγονός του Δον Κιχώτη, ο μαρκήσιος Πόζα,<sup>3</sup> ζει σε μία εντελώς διαφορετική μορφή από εκείνη του προγόνου του και τα καλλιτεχνικά προβλήματα της μοίρας αυτών των τόσο βαθιά συγ-

γενικών ψυχών δεν έχουν πλέον απολύτως τίποτα κοινό μεταξύ τους.

Αν, όμως, το στένεμα της ψυχής είναι κάτι καθαρά ψυχολογικό, αν έχει χάσει κάθε ορατή σχέση με το είναι του κόσμου των ιδεών, τότε έχει απολέσει επίσης την ικανότητα να γίνει το φέρον κέντρο μιας επικής ολότητας· η ακαταλληλότητα της σχέσης μεταξύ ανθρώπου και εξωτερικού κόσμου κλιμακώνεται περαιτέρω ως προς την έντασή της, αλλά στην πραγματική ακαταλληλότητα –η οποία στον *Δον Κιχώτη* ήταν απλώς το γκροτέσκο ταίρι μιας διαρκώς απαιτούμενης και επιτασσόμενης, δέουσας καταλληλότητας– προστίθεται επίσης η ιδεατή: η επαφή έχει γίνει καθαρά περιφερειακή και ο κατ' αυτόν τον τρόπο συγκροτημένος άνθρωπος μια αναγκαία δευτερεύουσα μορφή που κοσμεί την ολότητα, βοηθάει στην ανάπτυξή της, όμως είναι πάντα απλώς και μόνο δομικό στοιχείο, ποτέ κεντρικό σημείο. Ο καλλιτεχνικός κίνδυνος που προκύπτει από αυτή την κατάσταση έγκειται στην ανάγκη το κέντρο που πρέπει να αναζητηθεί τώρα να είναι κάτι το αξιολογικά τονισμένο και νοηματοδοτημένο, χωρίς εντούτοις να υπερβαίνει την εμμένεια της ζωής. Η αλλαγή της υπερβατολογικής στάσης έχει λοιπόν ως καλλιτεχνική συνέπεια το ότι η πηγή του χιούμορ δεν είναι πια η ίδια με εκείνη της ποιήσης και του μεγαλείου. Οι γκροτέσκα μορφοποιημένοι άνθρωποι είτε υποβιβάζονται στο επίπεδο του ανώδυνα κωμικού, είτε το στένεμα της ψυχής τους, η επικέντρωσή τους σ' ένα σημείο της ύπαρξης, το οποίο όμως δεν έχει πια σε τίποτα να κάνει με τον κόσμο των ιδεών, τους οδηγεί αναγκαστικά στην καθαρή δαιμονικότητα· τους μετατρέπει σε, έστω και χιουμοριστικά παρουσιαζόμενους, εκπροσώπους της κακής αρχής ή της καθαρής έλλειψης ιδεών. Αυτή η αρνητικότητα των καλλιτεχνικά πλέον σημαντικών μορφών απαιτεί ένα θε-

τικό αντίβαρο και –προς μεγάλη κακοτυχία του μοντέρνου χιουμοριστικού μυθιστορήματος– αυτό το «θετικό» μπορούσε να είναι μονάχα η αντικειμενοποίηση μιας αστικής ευπρέπειας. Γιατί μια πραγματική αναφορά αυτού του «θετικού» στον κόσμο των ιδεών θα διερρήγνυε κατ' ανάγκη την εμμένεια του νοήματος στη ζωή, κι έτσι επίσης τη μορφή του μυθιστορήματος· αφού και ο Θεοβάντες ακόμα (και από τους διαδόχους του, π.χ., ο Στερν) μπόρεσε να δημιουργήσει την εμμένεια μόνο μέσω της ενότητας του μεγαλειώδους και του χιούμορ, του στενέματος της ψυχής και της αναφοράς στην υπερβατικότητα. Εδώ έγκειται ο καλλιτεχνικός λόγος, για τον οποίον τα μυθιστορήματα του Ντίκενς (Dickens), τόσο ανεξάντλητα πλούσια σε χιουμοριστικές μορφές, παρουσιάζονται σε τελευταία ανάλυση τόσο επίπεδα και μικροαστικά: η αναγκαιότητα να μορφοποιηθούν ως ήρωες ιδεατοί τύποι μιας ανθρωπιάς, η οποία συμβιβάζεται εσωτερικά και δίχως συγκρούσεις με τη σημερινή αστική κοινωνία, και να περιβληθούν, χάριν της ποιητικής τους επίδρασης, οι απαιτούμενες γι' αυτό ιδιότητες με την αμφίβολη, βεβιασμένη ή ακατάλληλη γι' αυτές λάμψη της ποίησης. Κατά πάσα πιθανότητα, γι' αυτόν τον λόγο παρέμειναν ανολοκλήρωτες οι *Νεκρές ψυχές* του Γκόγκολ: ήταν εξ αρχής αδύνατο να βρεθεί ένα «θετικό» αντίβαρο για την καλλιτεχνικά τόσο επιτυχημένη και γόνιμη, αλλά «αρνητική» μορφή του Τσιτσικόφ· και για τη δημιουργία μιας αληθινής ολότητας, την οποία απαιτούσε το γνήσια επικό φρόνημα του Γκόγκολ, μια τέτοια εξισορρόπηση ήταν απολύτως αναγκαία: χωρίς αυτήν το μυθιστόρημά του δεν θα μπορούσε να αποκτήσει καμία επική αντικειμενικότητα, καμία επική πραγματικότητα, θα παρέμενε κατ' ανάγκη μια υποκειμενική έποψη, μια σάτιρα ή ένα λιβελογράφημα.

Ο εξωτερικός κόσμος έχει γίνει τόσο αποκλειστικά συμβατικός, ώστε τα πάντα, το θετικό όσο και το απαρνημένο, το χιουμοριστικό όσο και το ποιητικό, διαδραματίζονται μόνο εντός αυτής της σφαίρας. Το δαιμονικά χιουμοριστικό δεν είναι τίποτε άλλο από τη στρεβλή υπερβολή συγκεκριμένων πλευρών της συμβατικότητας ή την εμμενή και γι' αυτό παραμένουσα εξίσου συμβατική άρνηση ή καταπολέμησή της· και το «θετικό» είναι η ικανότητα συμβιβασμού μαζί της, η επίφαση μιας οργανικής ζωής εντός των ορίων που έχει ορίσει με ακρίβεια η σύμβαση. (Δεν πρέπει να συγχέουμε τη μορφικά απαιτούμενη και γι' αυτό άχρονη σημασία της σύμβασης στη δραματική κωμωδία με αυτή την ιστοριοφιλοσοφικά-υλικά καθορισμένη συμβατικότητα του μοντέρνου χιουμοριστικού μυθιστορήματος. Για την πρώτη, οι συμβατικές μορφές της κοινωνικής ζωής είναι απλώς και μόνο μορφικές-συμβολικές αποπερατώσεις της εντατικά στρογγυλεμένης, δραματικής σφαίρας της ουσίας. Ο γάμος όλων των βασικών προσώπων, με την εξαίρεση των ξεσκεπασμένων υποκριτών και εγκληματιών, με τον οποίο ολοκληρώνονται οι μεγάλες κωμωδίες, είναι ακριβώς με τον ίδιο τρόπο μια καθαρά συμβολική τελετή, όπως ο θάνατος των ηρώων στο τέλος της τραγωδίας: και τα δύο δεν είναι παρά χειροπιαστοί δείκτες του ορίου, τα καθαρά περιγράμματα που απαιτεί η αγαλμάτινη ουσιαστικότητα της δραματικής μορφής. Είναι χαρακτηριστικό ότι, καθώς ενδυναμώνεται η συμβατικότητα στη ζωή και στην επική ποίηση, οι κωμωδίες τελειώνουν με ολοένα και πιο αντισυμβατικό τρόπο. *Η σπασμένη στάμνα* και *Ο επιθεωρητής*<sup>4</sup> μπορεί να έχουν ακόμη ανάγκη την παλιά μορφή του ξεσκεπάσματος, όμως *Η Παριζιάνα*<sup>5</sup>—για να μη μιλήσουμε καν για τις κωμωδίες του Χάουπτμαν (Hauptmann) και του Σω (Shaw)—στερείται πλέον σε τέτοιο βαθμό το περίγραμμα και

την ολοκλήρωση, όσο και οι σύγχρονες τραγωδίες που τελειώνουν χωρίς θάνατο.)

Ο Μπαλζάκ (Balzac) ακολούθησε έναν εντελώς διαφορετικό δρόμο προς την καθαρά επική εμμένεια. Γι' αυτόν, η χαρακτηριστική εδώ υποκειμενική-ψυχολογική δαιμονικότητα είναι κάτι το απολύτως έσχατο: είναι η αρχή κάθε ουσιώδους ανθρώπινου πράττειν που αντικειμενοποιείται σε επικές πράξεις: η ανεπαρκής σχέση της με τον αντικειμενικό κόσμο έχει κλιμακωθεί στην πλέον ακραία ένταση, όμως αυτή η κλιμάκωση συναντά μια καθαρά εμμενή αντίδραση: ο εξωτερικός κόσμος είναι καθαρά ανθρώπινος και ουσιαστικά κατοικείται από ανθρώπους, οι οποίοι παρουσιάζουν μία παρόμοια —έστω και με εντελώς διαφορετικές κατευθύνσεις και περιεχόμενα— πνευματική δομή. Με αυτόν τον τρόπο, αυτή η δαιμονική αναντιστοιχία, αυτή η ατελείωτη σειρά αμοιβαία άστοχων πράξεων των ψυχών με μοιραία βαρύτητα καθίσταται ουσία της πραγματικότητας: δημιουργείται εκείνο το περίεργο, άπειρο και μη εποπτεύσιμο κουβάρι της διαπλοκής των πεπρωμένων και των μοναχικών ψυχών, το οποίο κάνει αυτά τα μυθιστορήματα μοναδικά. Μέσω αυτής της παράδοξης ομοιογένειας του υλικού, η οποία προέκυψε μέσα από την ακραία ετερογένεια των στοιχείων του, διασώζεται η εμμένεια του νοήματος. Ο κίνδυνος μιας αφηρημένης, κακής απειρότητας αίρεται από τη μεγάλη, τύπου νουβέλας, συγκέντρωση των συμβάντων και από τη γνήσια επική σημαντικότητα που αυτά αποκτούν με αυτόν τον τρόπο.

Αυτή η οριστική νίκη της μορφής, όμως, έχει κατακτηθεί για κάθε επιμέρους αφήγημα και όχι για το σύνολο της *Ανθρώπινης κωμωδίας*.<sup>6</sup> Είναι αλήθεια ότι οι προϋποθέσεις της είναι παρούσες: η μεγαλοπρεπής ενότητα του υλικού της που αγκαλιάζει τα πάντα. Επιπλέον, αυτή η ενότητα δεν έχει μόνο

πραγματωθεί μέσω της κάθε τόσο εκ νέου εμφάνισης και εξαφάνισης των προσώπων στο ατελείωτο χάος αυτών των διηγήσεων, αλλά έχει βρει έναν τρόπο να εμφανίζεται, ο οποίος ταιριάζει πλήρως στη βαθύτερη ουσία αυτού του υλικού: εκείνον της χαοτικής, δαιμονικής ανορθολογικότητας· και η περιεχομενική πλήρωση αυτής της ενότητας είναι εκείνη του γνήσιου, μεγάλου έπους: η ολότητα ενός κόσμου. Όμως τούτη η ενότητα δεν έχει, σε τελευταία ανάλυση, γεννηθεί καθαρά μέσα από τη μορφή: αυτό που μετατρέπει το όλον πραγματικά σε όλον δεν είναι παρά μόνο η ψυχολογική βίωση ενός κοινού βιοτικού θεμελίου και η γνώση τού ότι αυτή η βίωση συναντά το ουσιώδες της σημερινής ζωής. Επικά μορφοποιημένο είναι, όμως, μόνο το καθ' έκαστον, το όλον είναι απλώς συναρμολογημένο· η κακή απειρότητα, η οποία ξεπεράστηκε σε κάθε μέρος, στρέφεται κατά του όλου ως ενιαίας επικής μορφοποίησης: η ολότητά της στηρίζεται σε αρχές που υπερβαίνουν τη μορφή του έπους, [στηρίζεται] στην ψυχική διάθεση και τη γνώση, όχι στο πράττειν και στους ήρωες, και γι' αυτό δεν μπορεί να είναι εσωτερικά ολοκληρωμένη και στρογγυλεμένη. Κανένα μέρος δεν έχει, ιδωμένο από τη σκοπιά του όλου, μια πραγματική, οργανική αναγκαιότητα ύπαρξης, θα μπορούσε να λείπει χωρίς να λείπει κάτι από το όλον, αμέτρητα νέα μέρη θα μπορούσαν ακόμα να προστεθούν και καμία εσωτερική πληρότητα δεν θα τα απέρριπτε ως περιττά πλέον. Αυτή η ολότητα είναι η αίσθηση μιας συνάφειας της ζωής, η οποία γίνεται αισθητή πίσω από κάθε επιμέρους διήγηση ως μεγάλο λυρικό φόντο· [η εν λόγω συνάφεια] δεν είναι προβληματική και κατακτημένη με σκληρούς αγώνες, όπως εκείνη των μεγάλων μυθιστορημάτων, είναι αντιθέτως—στον λυρικό, υπερβαίνοντα το επικό στοιχείο τρόπο της ουσίας της—αφελής και χωρίς προβληματικότητα, αλλά εκείνο που

την καθιστά ανεπαρκή για την ολότητα του μυθιστορήματος ακόμα πολύ λιγότερο της επιτρέπει να συγκροτήσει τον κόσμο της ως έπος.

Κοινή σε όλες αυτές τις απόπειρες μορφοποίησης είναι η στατικότητα της ψυχολογίας, το στένεμα της ψυχής είναι απaráλλακτα δεδομένο ως αφηρημένο απριόρι. Γι' αυτό και ήταν φυσικό το ότι το μυθιστόρημα του δέκατου ένατου αιώνα, με τις τάσεις του προς την ψυχολογική αναταραχή και ψυχολογίζουσα διάλυση, απέκλινε ολοένα και περισσότερο από αυτόν τον τύπο και αναζήτησε την αιτία της αναντιστοιχίας μεταξύ ψυχής και πραγματικότητας σε αντίθετες κατευθύνσεις. Μόνο ένα μεγάλο μυθιστόρημα, ο *Ευτυχισμένος Χανς* του Ποντοπιντάν, συνιστά μια απόπειρα να τεθεί στο επίκεντρο αυτή η ψυχική δομή και να παρασταθεί σε κίνηση και εξέλιξη. Μέσω αυτής της προβληματοθεσίας προκύπτει ένα εντελώς νέο είδος σύνθεσης: το αφετηριακό σημείο, η ολότελα ασφαλής πρόσδεση του υποκειμένου στην υπερβατική ουσία, έχει γίνει τελικός σκοπός, η δαιμονική τάση της ψυχής να αποκοπεί εντελώς από οτιδήποτε δεν αντιστοιχεί σ' αυτό το απριόρι, έχει γίνει πραγματική τάση. Ενώ στον *Δον Κιχώτη* η αιτία όλων των περιπετειών ήταν η εσωτερική ασφάλεια του ήρωα και η αναντίστοιχη στάση του κόσμου απέναντί της, έτσι ώστε στο δαιμονικό στοιχείο να αποδίδεται ένας θετικός, προωθητικός ρόλος, εδώ η ενότητα μεταξύ αιτίας και στόχου παραμένει κρυμμένη, η αναντιστοιχία μεταξύ ψυχής και πραγματικότητας γίνεται αινιγματική και φαινομενικά εντελώς ανορθολογική, γιατί το δαιμονικό στένεμα της ψυχής εμφανίζεται μόνο αρνητικά, στην ανάγκη-να-εγκαταλειφθεί οποιοδήποτε επίτευγμα. επειδή δεν είναι «αυτό» που είναι αναγκαίο, επειδή είναι ευρύτερο, περισσότερο εμπειρικό, πιο ζωντανό από αυτό που η ψυχή κίνησε ν' αναζητήσει. Ενώ

εκεί η ολοκλήρωση του ζωτικού κύκλου της ζωής ήταν η πολύχρωμη επανάληψη της ίδιας περιπέτειας και η επέκτασή της σε περιέχον τα πάντα κέντρο της ολότητας, εδώ η κίνηση της ζωής έχει μια σαφή και προσδιορισμένη κατεύθυνση: προς την καθαρότητα της ψυχής που έχει καθαρά φτάσει στον εαυτό της, έχει μάθει από τις περιπέτειές της ότι μόνο αυτή η ίδια –σε ένα άκαμπτο κλείσιμο στον εαυτό της– μπορεί να αντιστοιχεί στο πλέον βαθύ και καθολικά κυρίαρχο ένστικτό της: [έχει μάθει] ότι κάθε νίκη επί της πραγματικότητας είναι μια ήττα για την ψυχή, αφού πάντα την εμπλέκει, μέχρι την πτώση, στο ξένο προς την ουσία της· ότι κάθε παραίτηση από ένα κατακτημένο τμήμα της πραγματικότητας είναι στ' αλήθεια μια νίκη, ένα βήμα προς την κατάκτηση του εαυτού που έχει απελευθερωθεί από αυταπάτες. Γι' αυτό η ειρωνεία του Ποντοπιντάν έγκειται στο ότι αφήνει τον ήρωά του να νικάει, αλλά μια δαιμονική δύναμη τον αναγκάζει να βλέπει καθετί κατακτημένο ως ανάξιο και αναυθεντικό και, μόλις το πάρει στην κατοχή του, να το εγκαταλείπει στη στιγμή. Και η αξιοσημείωτη εσωτερική ένταση προκύπτει από το ότι το νόημα αυτής της αρνητικής δαιμονικότητας μπορεί να αποκαλυφθεί μόνο στο τέλος, όταν έχει ολοκληρωθεί η παραίτηση του ήρωα, προκειμένου να αποδοθεί στο σύνολο της ζωής μια αναδρομική σαφήνεια της εμμένειας του νοήματος. Η αποσαφηνισμένη υπερβατικότητα αυτού του τέλους και η προδιατεταγμένη αρμονία της με την ψυχή, η οποία γίνεται εδώ ορατή, δίνουν μια επίφαση αναγκαιότητας σε κάθε προηγηθείσα περιπλάνηση – μάλιστα ιδωμένη από αυτή τη σκοπιά, η σχέση της κίνησης της ψυχής και του κόσμου αντιστρέφεται: φαίνεται ως εάν ο ήρωας να είχε παραμείνει πάντα ο ίδιος και ως τέτοιος να είχε παρακολουθήσει ήρεμα, ηρεμώντας εσωτερικά, την εκτύλιξη των συμβάντων·

ως εάν ολόκληρη η πλοκή να συνίστατο μόνο στο αποτράβηγμα των πέπλων που κάλυπταν αυτή την ψυχή. Ο δυναμικός χαρακτήρας της ψυχολογίας αποκαλύπτεται πως είναι απλώς και μόνο μια φαινομενική δυναμική, μονάχα όμως—κι εδώ έγκειται η υψηλή δεξιότητα του Ποντοπιντάν—αφού με την επίφαση κίνησής της έχει καταστήσει δυνατό το ταξίδι μέσα από μια ταραγμένη και ζωντανή ολότητα ζωής. Από εδώ προκύπτει η απομονωμένη θέση αυτού του έργου μεταξύ των μοντέρνων μυθιστορημάτων· ο αυστηρός προσανατολισμός του στη δράση που θυμίζει τους αρχαίους, η αποχή του από κάθε σκέτη ψυχολογία· και ως προς την ψυχική διάθεση: η μεγάλη απόσταση, η οποία χωρίζει την παραίτηση ως τελικό συναίσθημα αυτού του μυθιστορήματος από τον ρομαντισμό της απογοήτευσης άλλων συγκαιρινών έργων.

## 2.

Για το μυθιστόρημα του δέκατου ένατου αιώνα έχει καταστεί σημαντικότερος ο άλλος τύπος της αναγκαία ανεπαρκούς σχέσης μεταξύ ψυχής και πραγματικότητας: πρόκειται για μια αναντιστοιχία, η οποία προκύπτει από το ότι η ψυχή είναι πλατύτερη και έχει μεγαλύτερη εμβέλεια από τα πεπερωμένα που μπορεί να της προσφέρει η ζωή. Η καθοριστική δομική διαφορά, η οποία προκύπτει από το ότι εδώ δεν έχουμε να κάνουμε με ένα αφηρημένο απριόρι απέναντι στη ζωή, το οποίο θέλει να πραγματωθεί σε πράξεις και οι συγκρούσεις του οποίου με τον εξωτερικό κόσμο συνιστούν την πλοκή, αλλά με μια λίγο ως πολύ εσωτερικά ολοκληρωμένη, γεμάτη περιεχόμενο, καθαρά εσωτερική πραγματικότητα, η οποία

μπαίνει σε ανταγωνισμό με την εξωτερική, έχει μια δική της, πλούσια και κινούμενη ζωή, η οποία θεωρεί τον εαυτό της με αυθόρμητη αυτοπεποίθηση ως τη μόνη αληθινή πραγματικότητα, ως την ουσία του κόσμου, και η αποτυχημένη προσπάθειά της να πραγματοποιήσει αυτή την ταύτιση αποφέρει το αντικείμενο της ποίησης. Εδώ έχουμε, λοιπόν, να κάνουμε με ένα συγκεκριμένο, ποιοτικό και περιεχομενικό απριόρι απέναντι στον εξωτερικό κόσμο, με τον αγώνα μεταξύ δύο κόσμων, όχι με τον αγώνα μεταξύ της πραγματικότητας και του απριόρι εν γένει. Η διάσταση μεταξύ εσωτερικότητας και κόσμου γίνεται, όμως, με αυτόν τον τρόπο ακόμα πιο έντονη. Ο κοσμοειδής χαρακτήρας της εσωτερικότητας την κάνει να στηρίζεται ήρεμα στον εαυτό της και να είναι αυτάρκης: ενώ ο αφηρημένος ιδεαλισμός, προκειμένου να καταφέρει καθόλου να υπάρξει, μετουσιωνόταν κατ' ανάγκη σε πράξεις, ερχόμενος σε σύγκρουση με τον εξωτερικό κόσμο, εδώ η δυνατότητα μιας αποφυγής φαίνεται να μην αποκλείεται εκ των προτέρων. Γιατί μια ζωή που μπορεί να παραγάγει όλα τα βιοτικά περιεχόμενα μέσα από τον εαυτό της, μπορεί να είναι στρογγυλή και ολοκληρωμένη, ακόμα κι αν δεν έρθει ποτέ σε επαφή με την εξωτερική, την ξένη πραγματικότητα. Ενώ, λοιπόν, για την ψυχική δομή του αφηρημένου ιδεαλισμού ήταν χαρακτηριστική μια υπέρμετρη, ανεμπόδιστη δραστηριότητα προς τα έξω, εδώ έχουμε περισσότερο μια τάση προς την παθητικότητα· την τάση να αποφεύγονται μάλλον παρά να αναλαμβάνονται οι εξωτερικές συγκρούσεις και οι αγώνες· η τάση όλα όσα αφορούν την ψυχή να διεκπεραιώνονται καθαρά και μόνο στην ψυχή.

Βεβαίως: σε αυτή τη δυνατότητα έγκειται η αποφασιστική προβληματικότητα αυτής της μορφής μυθιστορήματος, η απώλεια του επικού συμβολισμού, η διάλυση της μορφής σε

μια νεφελώδη και αμορφοποίητη διαδοχή ψυχικών διαθέσεων και αναστοχασμών επί ψυχικών διαθέσεων, η αντικατάσταση της αισθητά μορφοποιημένης πλοκής από την ψυχολογική ανάλυση. Αυτή η προβληματικότητα εντείνεται περαιτέρω εξαιτίας του ότι ο εξωτερικός κόσμος που έρχεται σε επαφή με αυτή την εσωτερικότητα είναι, σε αντιστοιχία προς τη σχέση των δύο, κατ' ανάγκη πλήρως ατομικοποιημένος ή άμορφος, σε κάθε περίπτωση όμως χωρίς νόημα. Είναι ένας κόσμος που κυριαρχείται ολοκληρωτικά από τη σύμβαση, [είναι] η πραγματική πλήρωση της έννοιας της δεύτερης φύσης: ένα σύνολο νομοτελειών χωρίς νόημα, με αφετηρία τις οποίες δεν μπορεί να βρεθεί κάποια σχέση με την ψυχή. Έτσι, όμως, όλες οι μορφοματοειδείς αντικειμενοποιήσεις της κοινωνικής ζωής χάνουν κατ' ανάγκη κάθε σημασία για την ψυχή. Ούτε καν την παράδοση σημασία τους, ως αναγκαία σκηνή και αισθητοποίηση των συμβάντων, δεν μπορούν να διατηρήσουν, με δεδομένη την έλλειψη ουσίας στον έσχατο πυρήνα ουσίας τους· το επάγγελμα χάνει κάθε σημασία για την εσωτερική μοίρα του επιμέρους ανθρώπου· ο γάμος, η οικογένεια και η κοινωνική τάξη [χάνουν κάθε σημασία] για εκείνη των σχέσεων μεταξύ των ανθρώπων. Ο Δον Κιχώτης δεν θα ήταν νοητός αν δεν ανήκε στην τάξη των ιπποτών και η αγάπη του [θα ήταν αδιανόητη] χωρίς τη σύμβαση της ερωτικής λατρείας των τροβαδούρων· στην *Ανθρώπινη κωμωδία* συγκεντρώνεται και αντικειμενοποιείται η δαιμονική εμμονή όλων των ανθρώπων στα μορφώματα της κοινωνικής ζωής, και ακόμα και όταν στο μυθιστόρημα του Ποντοπιντάν αυτά αποκαλύπτονται ως επουσιώδη για την ψυχή, είναι ακριβώς ο αγώνας γύρω από αυτά –η επίγνωση του ανούσιου χαρακτήρα τους και ο αγώνας για τον εξοβελισμό τους– εκείνος που αποτελεί τη βιοτική διαδικασία η οποία πληροί την υπό-

θεση του έργου. Εδώ, όμως, έχει εξαρχής τερματιστεί καθεμιά από αυτές τις σχέσεις. Γιατί η ανύψωση της εσωτερικότητας σ' έναν εντελώς ανεξάρτητο κόσμο δεν είναι απλώς και μόνον ένα ψυχικό γεγονός, αλλά μια αποφασιστική αξιολογική κρίση για την πραγματικότητα: αυτή η αυτάρκεια της υποκειμενικότητας είναι η πλέον απεγνωσμένη άμυνά της, η παραίτηση από κάθε αγώνα για την πραγμάτωσή της στον κόσμο έξω απ' αυτήν, ο οποίος θεωρείται ήδη a priori ως μάταιος και μόνο ταπεινωτικός.

Η λήψη αυτής της θέσης είναι μια τόσο ακραία κλιμάκωση του λυρισμού, ώστε δεν είναι πλέον ικανή ούτε καν να βρει μια καθαρά λυρική έκφραση. Γιατί και η λυρική υποκειμενικότητα κατακτά για χάρη των συμβόλων της τον εξωτερικό κόσμο· ακόμη κι αν αυτή είναι αυτοδημιουργημένη, είναι εντούτοις η μόνη δυνατή, ποτέ δεν στέκεται, ως εσωτερικότητα, πολεμικά-απορριπτικά απέναντι στον εξωτερικό κόσμο που της αντιστοιχεί, ποτέ δεν δραπετεύει μέσα στον εαυτό της, προκειμένου να λησμονήσει αυτόν [τον εξωτερικό κόσμο]· αλλά κατακτώντας αυθαίρετα, αποσπτά κομμάτια τούτου του ατομικοποιημένου χάους και τα συγχωνεύει—κάνοντας να ξεχαστεί κάθε απαρχή—μέσα στον νεοφυή, λυρικό κόσμο της καθαρής εσωτερικότητας. Η επική εσωτερικότητα είναι, όμως, πάντα αναστοχαστική, πραγματώνεται με τρόπο συνειδητό και αποστασιοποιημένο, σε αντίθεση με την αφελή απουσία αποστάσεων στη γνήσια λυρική ποίηση. Γι' αυτό και τα εκφραστικά της μέσα είναι δευτερογενή: η ψυχική διάθεση κι ο αναστοχασμός· εκφραστικά μέσα που, παρά τις επιφανειακές ομοιότητες, είναι εντελώς ξένα προς την ουσία της καθαρής λυρικής ποίησης. Είναι αλήθεια: η ψυχική διάθεση κι ο αναστοχασμός αποτελούν συγκροτησιακά δομικά στοιχεία της μορφής του μυθιστορήματος, η μορφική

τους σημασία καθορίζεται, όμως, ακριβώς από το ότι σε αυτά μπορεί να καταστεί εμφανές και να μορφοποιηθεί με τη μεσολάβησή τους το ρυθμιστικό σύστημα ιδεών που βρίσκεται στη βάση της πραγματικότητας· δηλαδή από το ότι έχουν μια θετική, αν και προβληματική και παράδοξη, σχέση με τον εξωτερικό κόσμο. Όταν γίνονται αυτοσκοπός, ο αντιποιοητικός χαρακτήρας τους εμφανίζεται κατ' ανάγκη χτυπητά, αποσυνθέτοντας κάθε μορφή.

Τούτο το αισθητικό πρόβλημα είναι, ωστόσο, στις έσχατες ρίζες του, ηθικό· γι' αυτό και η καλλιτεχνική λύση του –σε αντιστοιχία προς τους μορφικούς νόμους του μυθιστορημάτων– προϋποθέτει την υπέρβαση της ηθικής προβληματικότητας που το προκαλεί. Το ιεραρχικό ζήτημα της σχέσης επιβολής και υποταγής μεταξύ της εσωτερικής και της εξωτερικής πραγματικότητας είναι το ηθικό πρόβλημα της ουτοπίας· το ερώτημα κατά πόσο η ικανότητα να σκεφτούμε καλύτερα τον κόσμο μπορεί να δικαιολογηθεί ηθικά, κατά πόσο μπορεί να οικοδομηθεί πάνω σ' αυτήν, ως αφετηριακό σημείο της διαμόρφωσης του βίου, μια ζωή που είναι εσωτερικά στρογγυλή και δεν απέκτησε, όπως λέει ο Χάμαν (Hamann), μια τρύπα, αντί να λάβει ένα τέλος. Από τη σκοπιά της επικής μορφής, αυτό το πρόβλημα θα πρέπει να τεθεί ως εξής: μπορεί αυτή η ολοκληρωμένη διόρθωση της πραγματικότητας να μετουσιωθεί σε πράξεις, οι οποίες, ανεξάρτητα από την εξωτερική επιτυχία ή αποτυχία τους, αποδεικνύουν το δικαίωμα του ατόμου σ' αυτή την κυριαρχικότητα· οι οποίες δεν εκθέτουν το φρόνημα με βάση το οποίο πραγματοποιήθηκαν; Η καθαρά καλλιτεχνική δημιουργία μιας πραγματικότητας που αντιστοιχεί σ' αυτόν τον ονειρικό κόσμο ή, τουλάχιστον, του ταιριάζει περισσότερο απ' ό,τι ο πραγματικά παρών, είναι μόνο μια κατ' επίφαση λύση. Γιατί ο ουτοπικός πόθος της

ψυχής μόνο τότε είναι γνήσιος, μόνο τότε αξίζει να γίνει το κέντρο της μορφοποίησης του κόσμου, όταν είναι ανεκπλήρωτος στην παρούσα κατάσταση του πνεύματος ή, κάτι που δηλώνει το ίδιο, σε έναν νοητό και μορφοποιήσιμο στο παρόν, περασμένο ή μυθικό κόσμο εν γένει. Αν μπορεί να βρεθεί ένας κόσμος της εκπλήρωσης, τότε αυτό αποδεικνύει ότι η έλλειψη ικανοποίησης με το παρόν ήταν ένας καλλιτεχνικός ψόγος για τις εξωτερικές μορφές του, μια διακοσμητικού χαρακτήρα έλξη προς εποχές που καθιστούν δυνατή μια πιο αδρή χάραξη γραμμών ή μια πιο ποικίλη χρωματική λαμπρότητα. Αυτός ο νοσταλγικός πόθος είναι βέβαια εκπληρώσιμος, αλλά η εκπλήρωσή του δείχνει το εσωτερικό της κενό στην έλλειψη ιδεών της μορφοποίησης, όπως αυτή εμφανίζεται, παραδείγματος χάριν, στα αφηγηματικώς άρτια μυθιστορήματα του Γουόλτερ Σκοτ.<sup>7</sup> Κατά τ' άλλα, η φυγή από το παρόν δεν βοηθάει καθόλου απέναντι στο αποφασιστικό πρόβλημα· στη μνημειακή ή διακοσμητική, αποστασιοποιημένη μορφοποίηση γίνονται ορατά τα ίδια προβλήματα – που δημιουργούν συχνά βαθιές και καλλιτεχνικά ανεπίλυτες δυσαρμονίες μεταξύ χειρονομίας και ψυχής, μεταξύ εξωτερικού πεπρωμένου και εσωτερικής μοίρας. Η *Σαλαμπώ* ή τα σχεδιασμένα ως νουβέλες μυθιστορήματα του Κ. Φ. Μάιερ<sup>8</sup> είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτού. Το αισθητικό πρόβλημα, η μετατροπή της ψυχικής διάθεσης και του αναστοχασμού, του λυρισμού και της ψυχολογίας σε γνήσια επικά εκφραστικά μέσα, επικεντρώνεται ως εκ τούτου στο θεμελιώδες ηθικό πρόβλημα, στο ζήτημα της αναγκαίας και δυνατής πράξης. Ο ανθρώπινος τύπος αυτής της ψυχικής δομής είναι στην ουσία του μάλλον ενατενιστικός παρά δραστήριος: η επική του μορφοποίηση αντιμετωπίζει λοιπόν το πρόβλημα πώς μπορούν αυτή η απόσυρση-στον-εαυτό ή το δι-

στακτικό και ραψωδικό πράττειν να μετατραπούν, παρ' όλα αυτά, σε πράξεις· η αποστολή της είναι να αποκαλύψει μορφοποιώντας το σημείο ενότητας αφενός της αναγκαίας ύπαρξης και ουσίας αυτού του τύπου και αφετέρου της αναγκαίας αποτυχίας του.

Ο πλήρης προκαθορισμός της αποτυχίας είναι το άλλο, αντικειμενικό εμπόδιο της καθαρά επικής μορφοποίησης: είτε ο εν λόγω μοιραίος καθορισμός γίνεται δεκτός ή απορρίπτεται, είτε θρηνείται ή χλευάζεται, ο κίνδυνος μια υποκειμενική-λυρική τοποθέτηση απέναντι στα συμβάντα να πάρει τη θέση μιας κανονιστικά-επικής καθαρής πρόσληψης και αναπαράστασης είναι περισσότερο κατανοητός απ' ό,τι συμβαίνει σε έναν αγώνα του οποίου η έκβαση είναι εσωτερικά λιγότερο καθορισμένη εκ των προτέρων. Είναι η ψυχική διάθεση του ρομαντισμού της απογοήτευσης εκείνη που φέρει και τρέφει αυτόν τον λυρισμό. Μια υπερθεματισμένη και υπερπροσδιορισμένη επιθυμία του δέοντος απέναντι στη ζωή και μια απεγνωσμένη επίγνωση της ματαιότητας αυτού του πόθου· μια ουτοπία που έχει εκ των προτέρων ένα βάρος στη συνείδηση και τη βεβαιότητα της ήττας. Και το αποφασιστικό σ' αυτή τη βεβαιότητα είναι η αξεχώριστη σύνδεσή της με την ηθική συνείδηση· η προφάνεια του ότι η αποτυχία είναι μια αναγκαία συνέπεια της δικής της, εσωτερικής δομής, του ότι, παρά τη βέλτιστη ουσία και την υψηλότερη αξία της, είναι καταδικασμένη σε θάνατο. Γι' αυτό και η λήψη θέσης, τόσο απέναντι στον ήρωα όσο και στον εξωτερικό κόσμο, είναι λυρική: η αγάπη και η καταγγελία, το πένθος, η συμπόνια και ο χλευασμός.

Η εσωτερική σημαντικότητα του ατόμου έχει φτάσει εδώ στην ιστορική κορύφωσή της: δεν είναι πλέον σημαντικό, όπως στον αφηρημένο ιδεαλισμό, ως φορέας υπερβατικών

κόσμων, αλλά φέρει αποκλειστικά εντός του την αξία του, μά-  
λιστα οι αξίες του φαίνονται να αντλούν τη νομιμοποίηση της  
ισχύος τους μόνο από την υποκειμενική βίωσή τους, από τη  
σημασία τους για την ψυχή του ατόμου.

Si l'arche est vide où tu pensais trouver la loi,  
Rien n'est réel que ta danse:  
Puisqu' elle n'a pas d'objet, elle est impérissable.  
Danse pour le désert et danse pour l'espace.<sup>9</sup>

Ανρί Φρανκ<sup>10</sup>

Η προϋπόθεση και το τίμημα τούτης της άμετρης εξύψωσης  
του υποκειμένου είναι, ωστόσο, η παραίτηση από οποιονδή-  
ποτε ρόλο στη διαμόρφωση του εξωτερικού κόσμου. Ο ρο-  
μαντισμός της απογοήτευσης δεν ακολουθεί απλώς και μόνο  
χρονικά-ιστορικά τον αφηρημένο ιδεαλισμό, αλλά είναι και  
από εννοιολογική άποψη ο κληρονόμος του, η ιστοριοφιλο-  
σοφικά επόμενη βαθμίδα του απριωρικού ουτοπισμού: εκεί  
το υποκείμενο, ως φορέας της υποκειμενικής απαίτησης  
απέναντι στην πραγματικότητα, συντρίφτηκε από την ωμή  
δύναμή της· εδώ αυτή η ήττα είναι η προϋπόθεση της υπο-  
κειμενικότητας. Εκεί από την υποκειμενικότητα γεννήθηκε ο  
ηρωισμός της μαχητικής εσωτερικότητας· εδώ ο άνθρωπος  
αποκτά, συνεπεία της εσωτερικής του δυνατότητας για μια  
ποιητικού τύπου βίωση και διαμόρφωση της ζωής, την ικα-  
νότητα να γίνει ήρωας, κεντρική μορφή της ποίησης. Εκεί ο  
εξωτερικός κόσμος όφειλε να δημιουργηθεί εκ νέου σύμ-  
φωνα με το πρότυπο των ιδεωδών· εδώ μια εσωτερικότητα  
που ολοκληρώνεται ως ποίηση απαιτεί από τον εξωτερικό  
κόσμο να της παραδοθεί ως κατάλληλο υλικό της αυτομορ-  
φοποίησης. Στον ρομαντισμό γίνεται συνειδητός ο ποιητικός  
χαρακτήρας κάθε απριωρικότητας απέναντι στην πραγματι-  
κότητα: το αποκομμένο από την υπερβατικότητα εγώ γνωρί-

ζει τον εαυτό του ως την πηγή κάθε δέοντος-είναι και—ως αναγκαία συνέπεια— τον εαυτό του ως το μόνο άξιο υλικό για την πραγματοποίησή του. Η ζωή γίνεται ποίηση, όμως έτσι ο άνθρωπος γίνεται συγχρόνως ο ποιητής της δικής του ζωής και ο θεατής αυτής της ζωής ως ενός δημιουργημένου έργου τέχνης. Αυτή η διττότητα μπορεί να μορφοποιηθεί μόνο με λυρικό τρόπο. Μόλις ενταχθεί σε μια συνεκτική ολότητα, γίνεται φανερή η ανάγκη της αποτυχίας: ο ρομαντισμός γίνεται σκεπτικιστικός, απογοητευμένος και σκληρός απέναντι στον εαυτό του και στον κόσμο: το μυθιστόρημα του ρομαντικού αισθήματος ζωής είναι το μυθιστόρημα της ποίησης της απογοήτευσης. Η εσωτερικότητα, για την οποία έχει κλείσει κάθε δρόμος προς την άσκηση επίδρασης, μαζεύεται προς τα μέσα, αλλά δεν μπορεί, εντούτοις, ποτέ να παραιτηθεί οριστικά απ' ό,τι έχει χαθεί για πάντα· διότι, ακόμη κι αν το ήθελε, η ζωή της αρνείται οποιαδήποτε εκπλήρωση αυτού του είδους: της επιβάλλει αγώνες και μαζί μ' αυτούς αναπότρεπτες ήττες, τις οποίες ο ποιητής προέβλεψε, ο ήρωας προαισθάνθηκε.

Από αυτή την κατάσταση πραγμάτων προκύπτει μια ρομαντική απώλεια του μέτρου προς όλες τις κατευθύνσεις. Ο εσωτερικός πλούτος του καθαρά ψυχικού στοιχείου εξυψώνεται άμετρα σε μοναδική ουσιαστικότητα και με εξίσου άμετρα ανελέητο τρόπο καταδεικνύεται η ασημαντότητα της ύπαρξής του μέσα στο όλον του κόσμου· η απομόνωση της ψυχής, η αποκοπή της από κάθε έρεισμα και κάθε δεσμό κλιμακώνεται πέρα από κάθε μέτρο και συνάμα φωτίζεται με τρόπο αμείλικτο η εξάρτηση αυτής της ψυχικής κατάστασης από αυτήν ακριβώς την κατάσταση του κόσμου. Διά της σύνθεσης επιδιώκεται μια μέγιστη συνέχεια, αφού μόνο σε μία υποκειμενικότητα που δεν διαρρηγνύεται από τίποτα το εξωτερικό υφίσταται μια ύπαρξη· η πραγματικότητα διαλύεται,

ωστόσο, σε εντελώς ετερογενή μεταξύ τους θραύσματα, τα οποία ούτε καν μεμονωμένα, όπως οι περιπέτειες στον *Δον Κιχώτη*, δεν κατέχουν μια αισθητά ανεξάρτητη δύναμη ύπαρξης. Όλα διατηρούνται στη ζωή μονάχα ελέω της βιωματικής ψυχικής διάθεσης, αλλά αυτή η ίδια διάθεση αποκαλύπτεται διά του όλου στη στοχαστική μηδαμινότητά της. Έτσι, τα πάντα θα πρέπει εδώ να απορριφθούν, καθώς κάθε κατάφαση αναιρεί την αιωρούμενη ισορροπία των δυνάμεων: η κατάφαση του κόσμου θα δικαίωνε τους ανίδεους Φιλισταίους," την ικανότητα στείρου συμβιβασμού με αυτή την πραγματικότητα και θα δημιουργούσε μια φτηνή και λεία σάτιρα· και η σαφής κατάφαση της ρομαντικής εσωτερικότητας θα παρήγε κατ' ανάγκη μια άμορφη απόλαυση μιας ματαιόδοξα αυτοκαθρεπτιζόμενης, επιπόλαια αυτολατρευόμενης λυρικής ψυχολογικοποίησης. Όμως οι δύο αρχές της μορφοποίησης του κόσμου είναι υπερβολικά εχθρικές και ετερογενείς μεταξύ τους ώστε να τύχουν ταυτόχρονης κατάφασης, όπως μπορεί να συμβεί σε μυθιστορήματα που διαθέτουν μία δυνατότητα υπέρβασης προς την κατεύθυνση του έπους· και μία άρνηση αμφοτέρων, ο μόνος δεδομένος δρόμος της μορφοποίησης, ανανεώνει και αυξάνει εκθετικά τον βασικό κίνδυνο αυτού του τύπου μυθιστορήματος: αυτοδιάλυση της μορφής σ' έναν απαρηγόρητο πεσιμισμό. Η αναγκαία συνέπεια της ψυχολογίας που κυριαρχεί ως εκφραστικό μέσο: η αποσύνθεση κάθε απροϋπόθετα-βέβαιης ανθρώπινης αξίας, η αποκάλυψη της έσχατης μηδαμινότητάς της· και η εξίσου αναγκαία συνέπεια της κυριαρχίας της ψυχικής διάθεσης: το ανίσχυρο πένθος για έναν καθ' εαυτόν ανούσιο κόσμο, η ατελέσφορη και μονότονη λάμψη μιας αποσυντιθέμενης επιφάνειας είναι οι καθαρά καλλιτεχνικές πλευρές αυτής της κατάστασης πραγμάτων.

Κάθε μορφή πρέπει να είναι κάπου θετική, προκειμένου να αποκτήσει υπόσταση ως μορφή. Η παραδοξότητα του μυθιστορήματος δείχνει τον εξαιρετικά αμφίβολο χαρακτήρα της στο ότι η κατάσταση του κόσμου και ο ανθρώπινος τύπος που προσεγγίζουν περισσότερο τις μορφικές απαιτήσεις του, για τα οποία είναι η μόνη κατάλληλη μορφή, θέτουν το έργο της μορφοποίησης μπροστά σε σχεδόν ανεπίλυτα καθήκοντα. Το μυθιστόρημα της απογοήτευσης του Γιακόμπσεν (Jacobsen), το οποίο εκφράζει με υπέροχες, λυρικές εικόνες τη θλίψη για το ότι «υπάρχει τόσο πολλή άσκοπη λεπτότητα στον κόσμο», διαλύεται και εξανεμίζεται· και η προσπάθεια του ποιητή να βρει μια απεγνωσμένη θετικότητα στον ηρωικό αθεϊσμό του Νιλς Λυν, στην τολμηρή αναμέτρηση με την αναγκαία μοναξιά του, λειτουργεί σαν μια βοήθεια που λαμβάνεται έξω από την πραγματική ποίηση. Γιατί αυτή η ζωή που έπρεπε να γίνει ποίηση και έγινε άσχημο θραύσμα γίνεται κατά τη μορφοποίηση πραγματικά ένας σωρός ερειπίων: η θηριωδία της απογοήτευσης μπορεί μόνο να απαξιώσει τον λυρισμό των ψυχικών διαθέσεων, αλλά στα συμβάντα και στους ανθρώπους δεν μπορεί εντούτοις να προσδώσει υπόσταση και υπαρξιακό βάρος. Παραμένει ένα ωραίο αλλά σκιώδες μείγμα απόλαυσης και πίκρας, πένθους και χλεύης, αλλά όχι ενότητα· εικόνες και επόψεις, αλλά όχι ολότητα της ζωής. Και η προσπάθεια του Γκοντσάρωφ (Gontscharow) να εντάξει, μέσω μιας θετικής αντιθετικής μορφής, σε μια ολότητα την εξαιρετικά, ορθά και βαθιά ιδωμένη μορφή του Ομπλόμοφ ήταν επίσης προορισμένη να αποτύχει. Μάταια ο ποιητής βρήκε για την παθητικότητα αυτού του είδους ανθρώπου μια τόσο χτυπητά δυνατή αισθητή εικόνα σαν κι αυτήν του αιώνια, αβοήθητα κατάκοιτου Ομπλόμοφ. Μπροστά στο βάθος της τραγικότητας του Ομπλόμοφ, ο οποίος

βιώνει άμεσα και μόνο το αυθεντικό στα εσώτατα βάθη, όμως αποτυγχάνει, κατ' ανάγκη, οικτρά ακόμα και απέναντι στην πιο ασήμαντη εξωτερική πραγματικότητα, η νικητήρια ευτυχία του δυνατού φίλου του, του Στολτς, γίνεται επίπεδη και τετριμμένη, αλλά αυτός διαθέτει εντούτοις αρκετή δύναμη και βάρος, ώστε να τραβήξει τη μοίρα του Ομπλόμοφ στη μιζέρια. Η ανατριχιαστική κωμικότητα αυτής της ετερογένειας μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού, την οποία αποκαλύπτει ο κληήρης Ομπλόμοφ, όταν ξεκινάει το κύριο μέρος της πλοκής, το παιδευτικό έργο του φίλου και η αποτυχία του, χάνει όλο και περισσότερο το μορφοποιημένο της βάθος και μέγεθος, γίνεται όλο και περισσότερο η αδιάφορη μοίρα ενός εκ των προτέρων χαμένου ανθρώπου.

Η μεγαλύτερη ασυμφωνία μεταξύ ιδέας και πραγματικότητας είναι ο χρόνος: η ροή του χρόνου ως διάρκεια. Η πιο βαθιά και ταπεινωτική αδυναμία επιβεβαίωσης της υποκειμενικότητας συνίσταται λιγότερο στον μάταιο αγώνα ενάντια σε στερούμενα ιδεών μορφώματα και στους ανθρώπους που τα εκπροσωπούν, και πολύ περισσότερο στο ότι δεν μπορεί να αντέξει την αδρανώς-σταθερή ροή, στο ότι αναγκάζεται να κατέλθει αργά, αλλά αναπότρεπτα, από κορυφές που κατέκτησε με κόπο, στο ότι αυτή η ασύλληπτη, αόρατα-κινούμενη ύπαρξη της αρπάζει σταδιακά κάθε της κτήμα και –απαρτήρητα– της επιβάλλει ξένα περιεχόμενα. Γι' αυτό βλέπουμε ότι μόνο η μορφή της υπερβατολογικής ανεσιτότητας της ιδέας, το μυθιστόρημα, περιλαμβάνει τον πραγματικό χρόνο, την *durée*<sup>12</sup> του Μπερξόν, στη σειρά των συγκροτησιακών του αρχών. Έχω εκθέσει σε άλλα συμφραζόμενα<sup>13</sup> ότι το δράμα δεν γνωρίζει την έννοια του χρόνου, ότι κάθε δράμα υπόκειται στις τρεις ορθά εννοημένες ενότητες – όπου η ενότητα του χρόνου δηλώνει την αποκοπή από τη ροή του. Το έπος γνω-

ρίζει, πάντως, φαινομενικά τη διάρκεια του χρόνου, αρκεί να θυμηθεί κανείς τα δέκα χρόνια της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας*. Όμως, ούτε αυτός ο χρόνος έχει πραγματικότητα, μια πραγματική διάρκεια· οι άνθρωποι και τα πεπρωμένα τους παραμένουν ανέγγιχτα από αυτόν· δεν έχει δική του κινητικότητα και η λειτουργία του είναι μόνο να εκφράζει χειροπιαστά το μέγεθος ενός εγχειρήματος ή μιας έντασης. Προκειμένου ο ακροατής να βιώσει τι σημαίνει η άλωση της Τροίας και οι περιπλανήσεις του Οδυσσέα, είναι αναγκαία τα χρόνια, ακριβώς όπως ο μεγάλος αριθμός των πολεμιστών, όπως η επιφάνεια της γης που έπρεπε να διασχιστεί. Όμως οι ήρωες δεν βιώνουν τον χρόνο μέσα στην ποίηση, ο χρόνος δεν αγγίζει την εσωτερική τους μεταβολή ή σταθερότητα· έχουν ενσωματώσει την ηλικία τους στον χαρακτήρα τους, και ο Νέστωρ είναι γέρος, όπως ακριβώς η Ελένη είναι ωραία κι ο Αγαμέμνων ισχυρός. Τα γηρατειά και τον θάνατο, την επώδυνη γνώση κάθε ζωής, τα έχουν βεβαίως και οι άνθρωποι του έπους, αλλά μόνο ως γνώση· αυτό που βιώνουν και ο τρόπος που το βιώνουν έχει τη μακάρια αχρονικότητα του κόσμου των θεών. Η κανονιστική στάση απέναντι στο έπος είναι, σύμφωνα με τον Γκαίτε και τον Σίλλερ, εκείνη απέναντι σε κάτι που έχει εντελώς παρέλθει· ένας χρόνος λοιπόν, ο οποίος δίνεται εδώ, στέκεται ακίνητος και μπορεί να εποπτευθεί με μια ματιά. Ο ποιητής και οι μορφές του έργου μπορούν να κινούνται ελεύθερα μέσα του προς κάθε κατεύθυνση, όπως κάθε χώρος έχει πολλές διαστάσεις και καμία κατεύθυνση. Και η κανονιστική παροντικότητα του δράματος, που επίσης επισημάνθηκε από τον Γκαίτε και τον Σίλλερ, μετατρέπεται, σύμφωνα με τα λόγια του Γκούρνεμαντς,<sup>14</sup> τον χρόνο σε χώρο, και μόνο ο πλήρης αποπροσανατολισμός της μοντέρνας λογοτεχνίας έθεσε

το ανέφικτο καθήκον της δραματικής αναπαράστασης εξελίξεων, σταδιακών χρονικών ροών.

Ο χρόνος μπορεί να γίνει συγκροτησιακός, μόνον όταν έχει πλέον χαθεί ο δεσμός με την υπερβατολογική πατρίδα. Όπως η έκσταση ανυψώνει τον μυστικιστή σε μία σφαίρα όπου κάθε διάρκεια και κάθε ροή έχουν διακοπεί, από την οποία μόνο λόγω του οργανικού περιορισμού του ως πεπερασμένου πλάσματος είναι υποχρεωμένος να κατέλθει στον έγχρονο κόσμο, έτσι κάθε μορφή της εσωτερικά-ορατής πρόσδεσης στην ουσία δημιουργεί έναν κόσμο, ο οποίος a priori εκφεύγει αυτής της αναγκαιότητας. Μόνο στο μυθιστόρημα, του οποίου το υλικό συνίσταται στην ανάγκη αναζήτησης και την αδυναμία εύρεσης της ουσίας, ο χρόνος τίθεται μαζί με τη μορφή: ο χρόνος είναι η αντίθεση της απλώς ζώσας οργανικότητας προς το παρόν νόημα, η θέληση της ζωής να παραμείνει στη δική της, εντελώς κλειστή εμμέμεια. Στο έπος η εμμέμεια του νοήματος στη ζωή είναι τόσο ισχυρή, ώστε ο χρόνος να αίρεται από αυτήν: η ζωή εισέρχεται ως ζωή στην αιωνιότητα, η οργανικότητα έχει πάρει μαζί της από τον χρόνο μόνο την άνθηση και έχει λησμονήσει κι αφήσει πίσω της κάθε μαρασμό και θάνατο. Στο μυθιστόρημα το νόημα χωρίζεται από τη ζωή και, έτσι, το ουσιώδες από το έγχρονο· θα μπορούσε σχεδόν να πει κανείς: ολόκληρη η εσωτερική πλοκή του μυθιστορήματος δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας αγώνας ενάντια στην εξουσία του χρόνου. Στον ρομαντισμό της απογοήτευσης, ο χρόνος είναι η φθοροποιός αρχή: η ποίηση, το ουσιώδες πρέπει να παρέλθει, και ο χρόνος είναι αυτός που σε τελευταία ανάλυση προκαλεί αυτόν τον μαρασμό. Γι' αυτό κι εδώ κάθε αξία βρίσκεται στην πλευρά του νικημένου μέρους, το οποίο, επειδή κινείται προς την εξαφάνιση, αποκτά τον χαρακτήρα της νεότητας που μαραίνεται, και κάθε

ωμότητα και ανίδεια σκληρότητα βρίσκονται στην πλευρά του χρόνου. Και μόνο ως εκ των υστέρων διόρθωση αυτής της μονόπλευρα λυρικής καταπολέμησης της νικήτριας δύναμης στρέφεται η αυτοειρωνεία κατά της καταβυθιζόμενης ουσίας: με μια νέα, αυτή τη φορά απορριπτικά, έννοια αποκτά για μια ακόμα φορά το κατηγορήμα της νεότητας: το ιδεώδες εμφανίζεται ως κάτι συγκροτησιακό μόνο για την κατάσταση της ψυχικής ανωριμότητας. Όμως η συνολική κατασκευή του μυθιστορήματος κατ' ανάγκη στρεβλώνεται, όταν σ' αυτόν τον αγώνα η αξία και η απαξία, χωρισμένες τόσο καθαρά, μοιράζονται μεταξύ των δύο πλευρών. Η μορφή μπορεί να αρνηθεί πραγματικά μια αρχή της ζωής μόνο όταν μπορεί να την αποκλείσει *a priori* από το πεδίο της· αν αναγκαστεί να την αναλάβει μέσα της, τότε έχει γίνει θετική γι' αυτήν: η πραγμάτωση της αξίας την έχει τότε ως προϋπόθεση, όχι μόνον ως προς την αντίστασή της, αλλά επίσης ως προς την αυθεντική ύπαρξή της.

Γιατί ο χρόνος είναι η πληρότητα της ζωής, παρόλο που η πληρότητα του χρόνου είναι η αυτοαναίρεση της ζωής και μαζί με αυτήν του χρόνου. Και το θετικό, η κατάφαση, την οποία εκφράζει το είδος του μυθιστορήματος πέρα από κάθε ζοφερότητα και θλιβερότητα των περιεχομένων του, δεν είναι μόνο το μακρινό υποφώσκον νόημα, το οποίο φωτίζει με θαμπή λάμψη πίσω από την αποτυχημένη αναζήτηση, αλλά η πληρότητα της ζωής, η οποία αποκαλύπτεται ακριβώς μέσα στην πολύπλευρη ματαιότητα της αναζήτησης και του αγώνα. Το μυθιστόρημα είναι η μορφή του ώριμου ανδρισμού: το παρηγορητικό του τραγούδι ηχεί στη βάση της επίγνωσης ότι παντού γίνονται ορατά σπέρματα και χνάρια του χαμένου νοήματος· ότι ο αντίπαλος κατάγεται από την ίδια χαμένη πατρίδα με τον ιππότη της ουσίας· ότι γι' αυτό ήταν ανάγκη να

χαθεί από τη ζωή η εμμέλεια του νοήματος, προκειμένου να είναι παντού εξίσου παρούσα. Έτσι, ο χρόνος γίνεται φορέας της υψηλής, επικής ποίησης του μυθιστορήματος: έχει γίνει αμείλικτα υπαρκτός, και κανένας δεν μπορεί πια να κολυμπήσει κόντρα στη σαφή κατεύθυνση του ρεύματός του, ούτε να ρυθμίσει την απρόβλεπτη ροή του με τα φράγματα της απριορικότητας. Παραμένει, όμως, ζωντανό ένα αίσθημα παραίτησης: όλα τούτα πρέπει να έρχονται από κάπου και πρέπει να κατευθύνονται προς κάπου· ακόμα κι αν η κατεύθυνση δεν φανερώνει κάποιο νόημα, είναι παρ' όλα αυτά μια κατεύθυνση. Και από αυτό το παραιτημένα-ανδροπρεπές συναίσθημα προέρχονται βιώματα του χρόνου με γνήσιο επικό χαρακτήρα, καθώς αφυπνίζουν πράξεις και ξεπηδούν από πράξεις: η ελπίδα και η ανάμνηση· βιώματα του χρόνου που συγχρόνως αποτελούν υπερβάσεις του χρόνου: μια συνοπτική θέαση της ζωής ως παγιωμένης ενότητας *ante rem* και η συνοπτική σύλληψή της *post rem*. Και αν το αφελώς-μακάριο βίωμα του *in re* πρέπει να αποκλειστεί γι' αυτή τη μορφή και τις εποχές που τη γεννούν, αν αυτά τα βιώματα είναι επίσης καταδικασμένα στην υποκειμενικότητα και στην παραμονή στον αναστοχασμό, δεν μπορεί να τους αφαιρεθεί το μορφοποιητικό συναίσθημα της σύλληψης του νοήματος: είναι τα βιώματα της μεγαλύτερης εγγύτητας προς την ουσία που δίδονται στη ζωή ενός κόσμου εγκαταλελειμμένου από τον θεό.

Ένα τέτοιο βίωμα του χρόνου βρίσκεται στη βάση της *Αισθηματικής αγωγής*<sup>15</sup> του Φλωμπέρ, και η έλλειψή του, η μονόπλευρα αρνητική σύλληψη του χρόνου οδήγησε σε τελευταία ανάλυση τα άλλα, μεγαλεπήβολα σχεδιασμένα μυθιστορήματα της απογοήτευσης στην αποτυχία. Από όλα τα μεγάλα έργα αυτού του τύπου, η *Αισθηματική αγωγή* είναι, φαινομε-

νικά, λιγότερο συνθετικά συγκροτημένη, δεν καταβάλλεται εδώ καμία προσπάθεια να ξεπεραστεί η διάλυση της εξωτερικής πραγματικότητας σε ετερογενή, σαθρά και αποσπασματικά μέρη μέσω οποιασδήποτε διαδικασίας ενοποίησης, ούτε να αντικατασταθεί η ελλείπουσα σύνδεση και αισθητή δύναμη μέσω λυρικής απεικόνισης ψυχικών διαθέσεων: σκληρά, αποκομμένα και απομονωμένα στέκουν εδώ τα επιμέρους θραύσματα της πραγματικότητας το ένα δίπλα στο άλλο. Και η πρωταγωνιστική μορφή δεν γίνεται σημαντική ούτε μέσω περιορισμού του αριθμού των προσώπων και σφιχτοδεμένης σύνθεσης με κατεύθυνση προς το κέντρο, ούτε μέσω της ανάδειξης της εξέχουσας, σε σύγκριση με τους άλλους, προσωπικότητάς της: η εσωτερική ζωή του ήρωα είναι τόσο εύθραυστη όσο και ο περιβάλλον κόσμος του, και η εσωτερικότητά του δεν κατέχει τη λυρική ή χλευαστική δύναμη του πάθους, την οποία θα μπορούσε ν' αντιτάξει σ' αυτή τη μηδαμινότητα. Κι όμως, αυτό το πλέον αντιπροσωπευτικό για την προβληματικότητα της μυθιστορηματικής μορφής μυθιστόρημα του δέκατου ένατου αιώνα, με τη ζοφερότητα του υλικού του που τίποτα δεν μπορεί να μετριάσει, είναι το μόνο που έχει επιτύχει την αληθινή επική αντικειμενικότητα και, μέσω αυτής, τη θετικότητα και την καταφάσκουσα ενέργεια μιας πραγματωμένης μορφής.

Είναι ο χρόνος εκείνος που καθιστά δυνατή τούτη την υπέρβαση. Η ακατάσχετη και αδιάκοπη ροή του είναι η ενοποιητική αρχή της ομοιογένειας, η οποία λειαίνει όλα τα ετερογενή κομμάτια και τα εντάσσει σε μια –βεβαίως ανορθολογική και άρρητη– σχέση μεταξύ τους. Αυτός είναι που τακτοποιεί το ασχεδιάστο ανακάτωμα των ανθρώπων και του προσδίδει την επίφαση μιας οργανικότητας που ανθεί αφ' εαυτής: χωρίς κάποιο ορατό νόημα εμφανίζονται ανθρώπι-

νες μορφές και χωρίς να καταστήσουν ορατό ένα νόημα βυθίζονται πάλι, συνάπτουν σχέσεις με τις άλλες και τις διακόπτουν πάλι. Όμως σε αυτή την ξένη προς το νόημα γένεση και φθορά, η οποία υπήρχε πριν από τους ανθρώπους και θα υπάρχει μετά απ' αυτούς, οι μορφές δεν είναι απλώς και μόνο ενταγμένες. Πέρα από τα συμβάντα ή την ψυχολογία, τους δίνει την αυθεντική ποιότητα της ύπαρξής τους: όσο τυχαία κι αν είναι η εμφάνιση μιας ανθρώπινης μορφής από πραγματολογική και ψυχολογική άποψη, [δεν παύει να] αναδύεται μέσα από μια υπαρκτή και βιωμένη συνέχεια, και η ατμόσφαιρα αυτής της στήριξης στη μοναδική και ανεπανάληπτη ροή της ζωής αίρει την τυχαιότητα των βιωμάτων της και την απομόνωση των συμβάντων στα οποία φιγουράρει. Το όλον της ζωής, το οποίο φέρει όλους τους ανθρώπους, καθίσταται έτσι κάτι δυναμικό και ζωντανό: η μεγάλη ενότητα χρόνου που περιλαμβάνει αυτό το μυθιστόρημα, η οποία χωρίζει τους ανθρώπους σε γενεές και κατατάσσει τις πράξεις τους σε ένα ιστορικό-κοινωνικό σύμπλεγμα, δεν είναι μια αφηρημένη έννοια, μια νοερά ανακατασκευασμένη ενότητα, όπως εκείνη του όλου της *Ανθρώπινης κωμωδίας*, αλλά κάτι καθ' εαυτό και δι' εαυτό υπάρχον, ένα συγκεκριμένο και οργανικό συνεχές. Μόνο που αυτό το όλον είναι μια αληθινή απεικόνιση της ζωής, στον βαθμό που απέναντί του επίσης κάθε αξιακό σύστημα των ιδεών παραμένει ρυθμιστικό, [στον βαθμό] που η ιδέα, η οποία ενυπάρχει εμμενώς σ' αυτό, είναι μόνο η ιδέα της οικείας ύπαρξης, εκείνη της ζωής εν γένει. Όμως αυτή η ιδέα, η οποία καταδεικνύει ακόμη πιο χτυπητά την απόσταση των αληθινών συστημάτων ιδεών που έχουν γίνει ιδεώδη μέσα στον άνθρωπο, αφαιρεί από την αποτυχία όλων των επιδιώξεων τη στεγνή τους ζοφερότητα: όλα όσα συμβαίνουν είναι στερούμενα νοήματος, εύθραυστα και θλι-

βερά, όμως πάντα διαπερνώνται από το φως της ελπίδας ή της ανάμνησης. Και η ελπίδα δεν είναι εδώ ένα απομονωμένο από τη ζωή, αφηρημένο έργο τέχνης, που βεβηλώνεται και κηλιδώνεται καθώς αποτυγχάνει στη ζωή· είναι η ίδια ένα μέρος της ζωής, την οποία προσπαθεί να τιθασεύσει ακουμπώντας πάνω της και στολίζοντάς την, γλιστρώντας όμως πάντα υποχρεωτικά απ' αυτήν. Και στην ανάμνηση αυτός ο διαρκής αγώνας μετατρέπεται σ' έναν ενδιαφέροντα και ακατανόητο δρόμο, ο οποίος παραμένει, ωστόσο, πάντα προσδεμένος με αδιάρρηκτους δεσμούς στην παρούσα, στη βιωμένη στιγμή. Και αυτή η στιγμή είναι τόσο πλούσια από τη διάρκεια, που γλιστρά προς το μέρος της και πάλι μακριά της, ως σώρευση της οποίας προσφέρει μια στιγμή συνειδητής θέασης, ώστε αυτός ο πλούτος αναγγέλλεται ακόμα και σε όσα πέρασαν και χάθηκαν, μάλιστα κοσμεί με την αξία της βίωσης πράγματα που τότε πέρασαν απαρατήρητα. Έτσι, η αποτυχία είναι, σύμφωνα με ένα αξιοπερίεργο και μελαγχολικό παράδοξο, η στιγμή της αξίας, η σκέψη και η βίωση αυτού που έχει λείψει από τη ζωή, η πηγή από την οποία φαίνεται να ξεχύνεται η πληρότητα της ζωής. Μορφοποιείται η παντελής απουσία κάθε εκπλήρωσης του νοήματος, αλλά η μορφοποίηση υψώνεται στην πλούσια και στρογγυλή πληρότητα μιας πραγματικής ολότητας της ζωής.

Αυτό είναι το ουσιαστικό επικό στοιχείο τούτης της μνήμης. Στο δράμα (και στο έπος) το παρελθόν είτε δεν υπάρχει είτε είναι εντελώς παρόν. Καθώς αυτές οι μορφές δεν γνωρίζουν τη ροή του χρόνου, δεν υπάρχει σ' αυτές καμιά ποιοτική διαφορά μεταξύ της βίωσης του παρελθόντος και εκείνης του παρόντος· ο χρόνος δεν διαθέτει τη δύναμη να προκαλεί αλλαγές, τίποτα δεν ενισχύεται ή εξασθενεί ως προς τη σημασία του εξαιτίας του. Αυτή είναι η μορφική σημασία των τυ-

πικρών σκηνών αποκάλυψης και αναγνώρισης, την οποία υπέδειξε ο Αριστοτέλης: κάτι είναι εκ των πραγμάτων άγνωστο στους ήρωες του δράματος, τώρα εισέρχεται στο οπτικό τους πεδίο και αυτοί πρέπει, στον μέσω αυτού αλλαγμένο κόσμο, να δράσουν διαφορετικά από ό,τι ήθελαν. Αλλά το νέο που προστίθεται δεν έχει γίνει από καμία χρονική προοπτική πιο ωχρό, είναι εντελώς ομοειδές και ισάξιο με ό,τι συμβαίνει στο παρόν. Παρόμοια, ούτε στο έπος η ροή του χρόνου δεν αλλάζει τίποτα: ο Χέμπελ ήταν σε θέση να παραλάβει απaráλλακτη την καθαρά δραματική αδυναμία-της-λήθης, την προϋπόθεση της εκδίκησης της Κρίμχιλντ και του Χάγκεν, από το τραγούδι των Νιμπελούνγκεν, και σε κάθε μορφή της *Θείας κωμωδίας* το ζωντανό στοιχείο της επίγειας ζωής της βρίσκεται τόσο έντονα παρόν μπροστά στην ψυχή της, όσο και ο Δάντης που συνομιλεί μαζί της, όσο ο τόπος της τιμωρίας ή της χάριτος, στον οποίο έχει φτάσει στον οίκο της. Για το λυρικό βίωμα του παρελθόντος μόνο η αλλαγή είναι ουσιαστική. Η λυρική ποίηση δεν γνωρίζει κάποιο αντικείμενο μορφοποιημένο ως τέτοιο, το οποίο θα μπορούσε να στέκει είτε στο κενό αέρος της αχρονικότητας, είτε στην ατμόσφαιρα της ροής: αυτή μορφοποιεί τη διαδικασία της ανάμνησης ή της λήθης, και το αντικείμενο είναι μόνο μια αφορμή για το βίωμα.

Μόνο στο μυθιστόρημα και σε επιμέρους επικά είδη που πλησιάζουν σ' αυτό συναντά κανείς μια δημιουργική ανάμνηση, η οποία αγγίζει το αντικείμενο και το τροποποιεί. Το γνήσια επικό στοιχείο αυτής της μνήμης είναι η βιώνουσα κατάφαση της διαδικασίας της ζωής. Η δυαδικότητα της εσωτερικότητας και του εξωτερικού κόσμου μπορεί εδώ να αρθεί για το υποκείμενο, όταν αυτό αντικρίζει την οργανική ενότητα ολόκληρης της ζωής του ως τη συντελεσμένη ανάπτυξη του ζωντανού παρόντος του μέσα από το παρελθόν ρεύμα της

ζωής που έχει συμπυκνωθεί στη μνήμη. Η υπέρβαση της δυαδικότητας, δηλαδή η ανεύρεση και συμπερίληψη του αντικειμένου, καθιστά αυτό το βίωμα στοιχείο μιας γνήσια επικής μορφής. Ο αναφερόμενος στην ψυχική διάθεση ψευδολυρισμός του μυθιστορήματος της απογοήτευσης φαίνεται προ πάντων στο ότι στο βίωμα της ανάμνησης το αντικείμενο και το υποκείμενο είναι σαφώς διαχωρισμένα: η ανάμνηση συλλαμβάνει από τη σκοπιά της παροντικής υποκειμενικότητας την απόσταση που έχει τεθεί ανάμεσα στο αντικείμενο, όπως αυτό ήταν στην πραγματικότητα, και στο πρότυπό του, στο οποίο το υποκείμενο ελπίζει ως ιδεώδες. Το αιχμηρό και δυσάρεστο μιας τέτοιας μορφοποίησης δεν πρόκειται λοιπόν τόσο από τη ζοφερότητα του μορφοποιημένου περιεχομένου, όσο από την παραμένουσα δυσαρμονία στη μορφή· από το γεγονός ότι το αντικείμενο του βιώματος οικοδομείται με βάση τους μορφικούς νόμους του δράματος, ενώ η υποκειμενικότητα που το βιώνει είναι λυρική. Το δράμα, η λυρική ποίηση και το έπος, όμως, δεν τοποθετούνται – με βάση όποια ιεραρχία κι αν νοηθούν – ως θέση, αντίθεση και σύνθεση σε μια διαλεκτική διαδικασία, αλλά τα καθένα από αυτά είναι ένας τρόπος της μορφοποίησης του κόσμου, ποιοτικά εντελώς ετερογενής σε σχέση με κάθε άλλον. Η θετικότητα κάθε μορφής είναι, λοιπόν, η εκπλήρωση των οικείων της δομικών νόμων· η κατάφαση της ζωής, η οποία φαίνεται να εκπορεύεται από αυτήν ως ψυχική διάθεση, δεν είναι τίποτε άλλο παρά η διάλυση των απαιτούμενων από τη μορφή δυσαρμονιών της, η κατάφαση της οικείας, μορφικά δημιουργημένης υπόστασής τους. Η αντικειμενική δομή του κόσμου του μυθιστορήματος αναδεικνύει μια ετερογενή ολότητα, ρυθμισμένη μόνο από ρυθμιστικές ιδέες, το νόημα της οποίας είναι μόνο ανατεθειμένο, αλλά όχι δεδομένο. Γι' αυτό

και η υποφώσκουσα στη μνήμη, αλλά βιωμένη ενότητα της προσωπικότητας και του κόσμου στον υποκειμενικό-συγκροτησιακό, αντικειμενικό-αναστοχαστικό τρόπο της ουσίας της είναι το πιο βαθύ και γνήσιο μέσο για να επιτευχθεί η ολότητα που απαιτείται από τη μυθιστορηματική μορφή. Είναι ο νόστος του υποκειμένου στον εαυτό του, ο οποίος γίνεται φανερός σ' αυτό το βίωμα, όπως το προαίσθημα και η απαίτηση αυτής της επιστροφής βρίσκεται στη βάση των βιωμάτων της ελπίδας. Είναι αυτός ο νόστος εκείνος που στρογγυλεύει εκ των υστέρων σε πράξεις καθετί που ξεκίνησε, διακόπηκε και εγκαταλείφθηκε· στην ψυχική διάθεση της βίωσης του υπερβαίνεται ο λυρικός χαρακτήρας της ψυχικής διάθεσης, επειδή αναφέρεται στον εξωτερικό κόσμο, στην ολότητα της ζωής· και η επίγνωση που συλλαμβάνει τούτη την ενότητα αναδύεται, λόγω αυτής της αναφοράς στο αντικείμενο, μέσα από τη διαλυτική αναλυτική της: γίνεται η διαισθητική-ενορατική σύλληψη του ανεπίτευκτου και γι' αυτό άρρητου νοήματος της ζωής, ο αποσαφηνισμένος πυρήνας όλων των πράξεων.

Μια φυσική συνέπεια της παραδοξότητας αυτού του είδους τέχνης είναι ότι τα πολύ μεγάλα μυθιστορήματα έχουν μια ορισμένη τάση υπέρβασης προς την κατεύθυνση της επικής ποίησης. Η *Αισθηματική αγωγή* είναι εδώ η μόνη αληθινή εξαίρεση και γι' αυτό αποτελεί το κατεξοχήν πρότυπο για τη μορφή του μυθιστορήματος. Στη μορφοποίηση της ροής του χρόνου και της σχέσης της με το καλλιτεχνικό κέντρο του όλου έργου αυτή η τάση φαίνεται με τη μεγαλύτερη σαφήνεια. Ο *Ευτυχισμένος Χανς* του Ποντοπιντάν, το μυθιστόρημα του δέκατου ένατου αιώνα που ίσως περισσότερο απ' όλα προσεγγίζει τη μεγάλη επιτυχία του Φλωμπέρ, καθορίζει τον στόχο, η επίτευξη του οποίου θεμελιώνει και στρογγυλεύει την ολό-

τητα της ζωής του, συγκεκριμενοποιεί υπερβολικά το περιεχόμενο και τονίζει υπερβολικά την αξία, ώστε να μπορεί αυτή η ολοκληρωμένη, πραγματικά επική ενότητα να προκύψει εκκινώντας από το τέλος. Και γι' αυτόν η πορεία είναι μεν κάτι περισσότερο από μια απaráκαμπτη δυσχέρεια του ιδεώδους· είναι η αναγκαία παράκαμψη, χωρίς τη διάνυση της οποίας ο στόχος θα παρέμενε κενός και αφηρημένος και η επίτευξή του θα έχανε, ως εκ τούτου, την αξία της. Κι όμως [ο δρόμος] έχει την αξία του μόνο αναφορικά προς αυτόν τον συγκεκριμένο στόχο, και η αξία που προκύπτει κατ' αυτόν τον τρόπο είναι μόνο η αξία της συντελεσμένης ανάπτυξης και όχι της ίδιας της ανάπτυξης. Η βίωση του χρόνου σε αυτόν έχει, λοιπόν, μια ελαφρά τάση υπέρβασης προς το δραματικό στοιχείο, προς τον κριτικό διαχωρισμό του φερόμενου από την αξία και του εγκαταλελειμμένου από το νόημα, κάτι που ξεπερνιέται μεν με αξιοθαύμαστο τακτ, τα ίχνη του οποίου, όμως, ως δυαδικότητες που δεν έχουν αρθεί εντελώς, δεν μπορούν εντούτοις να εξαλειφθούν.

Ο αφηρημένος ιδεαλισμός και η βαθιά εσωτερική σχέση του με την επέκεινα του χρόνου, υπερβατική πατρίδα, καθιστούν αναγκαίο αυτόν τον τρόπο μορφοποίησης. Γι' αυτό το μεγαλύτερο έργο αυτού του τύπου, ο *Δον Κιχώτης*, πραγματοποιεί κατ' ανάγκη, και μάλιστα σύμφωνα με τα μορφικά και ιστορικοφιλοσοφικά θεμέλιά του, μια ακόμη εντονότερη υπέρβαση προς το έπος. Τα συμβάντα στον *Δον Κιχώτη* είναι σχεδόν άχρονα, μια πολύχρωμη σειρά από μεμονωμένες και εσωτερικά ολοκληρωμένες περιπέτειες, και το τέλος ολοκληρώνει μεν το όλον κατ' αρχήν και ως προς το πρόβλημα, αλλά είναι εντούτοις η κορωνίδα μόνο του όλου και όχι του συγκεκριμένου συνόλου των μερών. Αυτό είναι το επικοιδές στοιχείο του *Δον Κιχώτη*, η υπέροχη, χωρίς ατμόσφαιρα σκλη-

ρότητα και χαρούμενη διάθεση. Είναι ασφαλώς μόνο το ίδιο το αντικείμενο της μορφοποίησης εκείνο που από τη ροή του χρόνου εξέρχεται κατ' αυτόν τον τρόπο σε καθαρότερες περιοχές, το θεμέλιο της ζωής που το φέρει δεν είναι άχρονο-μυθικό, αλλά έχει προκύψει από τη ροή του χρόνου και μεταφέρει τα ίχνη αυτής της προέλευσης σε κάθε επιμέρους στοιχείο. Μόνο που οι ακτίνες της τρελά δαιμονικής ασφάλειας απορροφούν τις σκιές και τις σκιάσεις αυτής της γέννησης στη μη υπαρκτή, υπερβατική πατρίδα, και περιβάλλουν τα πάντα με τα έντονα περιγράμματα του φωτός τους. Δεν μπορούν, όμως, να φέρουν τη λήθη, διότι σ' αυτή τη μία και μοναδική υπέρβαση της βαρύτητας του χρόνου οφείλει το έργο το ανεπανάληπτο μείγμα της πιο πικρής ευθυμίας και της πιο έντονης μελαγχολίας. Όπως και σ' όλα τ' άλλα σημεία, δεν ήταν ο αφελής ποιητής Θερβάντες που υπερέβη τους άγνωστους σε αυτόν κινδύνους της μορφής του και βρήκε μια απίθανη ολοκλήρωση, αλλά ο διαισθητικός οραματιστής της ανεπανάληπτης ιστορικοφιλοσοφικής στιγμής. Το όραμά του προέκυψε στο σημείο όπου διαχωρίστηκαν δύο εποχές του κόσμου, τις αναγνώρισε και τις εννόησε και ύψωσε την πλέον συγκεχυμένη και χαμένη προβληματικότητα στη φωτεινή σφαίρα της πλήρως ενσωματωμένης, πλήρως μετουσιωμένης στη μορφή υπερβατικότητας. Οι προπάτορες και οι κληρονόμοι της μορφής του, το ιπποτικό έπος και το περιπετειώδες μυθιστόρημα, δείχνουν τον κίνδυνο αυτού του είδους, ο οποίος πηγάζει από την υπέρβασή του προς το έπος, από την αδυναμία του να μορφοποιήσει την *durée*: [είναι] το τετριμμένο, η τάση προς το ψυχαγωγικό ανάγνωσμα. Αυτή είναι η αναγκαία προβληματικότητα τούτου του μυθιστορηματικού τύπου, όπως η διάλυση, η έλλειψη μορφής λόγω της αδυναμίας τιθάσευσης του υπερβολικού βάρους και της υπερβολι-

κής δύναμης της ύπαρξης του χρόνου είναι ο κίνδυνος του άλλου είδους, του μυθιστορήματος της απογοήτευσης.

### 3.

Ο Βίλχελμ Μάιστερ τοποθετείται αισθητικά και ιστορικοφιλοσοφικά μεταξύ αυτών των δύο τύπων της μορφοποίησης: το θέμα του είναι η συμφιλίωση του προβληματικού υποκειμένου, το οποίο καθοδηγείται από το βιωμένο ιδεώδες, με τη συγκεκριμένη, κοινωνική πραγματικότητα. Αυτή η συμφιλίωση δεν μπορεί και δεν επιτρέπεται να είναι ένας συμβιβασμός, ούτε μια εκ των προτέρων υφιστάμενη αρμονία· αυτή θα οδηγούσε, άλλωστε, στον ήδη συζητημένο τύπο του μοντέρνου χιουμοριστικού μυθιστορήματος, μόνο που σε αυτό ο βασικός ρόλος θα αντιστοιχούσε στο εκεί αναγκαίο κακό. (Το *Χρέωση και πίστωση* του Φράιταγκ<sup>16</sup> είναι ένα διδακτικό παράδειγμα για την εν λόγω αντικειμενοποίηση της έλλειψης ιδεών και της αντιποιητικής αρχής.) Ο ανθρώπινος τύπος και η δομή της δράσης καθορίζονται, λοιπόν, εδώ από τη μορφική αναγκαιότητα η συμφιλίωση της εσωτερικότητας και του κόσμου να είναι προβληματική, αλλά δυνατή· θα πρέπει να αναζητηθεί μέσω δύσκολων αγώνων και περιπλανήσεων, αλλά μπορεί εντούτοις να βρεθεί. Γι' αυτό και η εσωτερικότητα που εξετάζουμε εδώ βρίσκεται ανάμεσα στους δύο τύπους που αναλύσαμε προηγουμένως: η σχέση της με τον υπερβατικό κόσμο των ιδεών είναι άτονη, υποκειμενικά όσο και αντικειμενικά χαλαρή, όμως η ψυχή που στηρίζεται καθαρά στον εαυτό της δεν στρογγυλεύει τον κόσμο της σε μια εσωτερικά ολοκληρωμένη πραγματικότητα ή μια πραγματι-

κότητα που οφείλει να ολοκληρωθεί, η οποία εμφανίζεται ως αίτημα και ως ανταγωνιστική δύναμη απέναντι στην εξωτερική [πραγματικότητα], αλλά φέρει μέσα της, ως σημάδι της πιο απομακρυσμένης αλλά όχι ακόμα σβησμένης σύνδεσής της με την υπερβατολογική τάξη, μια νοσταλγία για μια πατρίδα στον ενθάδε κόσμο, η οποία αντιστοιχεί στο –ασαφές στη θετικότητα, σαφές στην απόρριψη– ιδεώδες. Αυτή η εσωτερικότητα είναι, λοιπόν, από τη μία πλευρά, ένας ευρύς και γι' αυτό ήπιος, προσαρμοστικός ιδεαλισμός που έχει γίνει συγκεκριμένος και, από την άλλη πλευρά, μια τέτοια διεύρυνση της ψυχής που θέλει να βιώσει τον εαυτό της μέχρι τέλους πράττοντας, επενεργώντας πάνω στην πραγματικότητα και όχι μέσα στη θεωρητική ενατένιση. Έτσι, αυτή η εσωτερικότητα στέκει στη μέση μεταξύ ιδεαλισμού και ρομαντισμού και, καθώς επιχειρεί μέσα της μια σύνθεση και μια υπέρβαση αμφοτέρων, απορρίπτεται και από τους δύο ως συμβιβασμός.

Τούτη η δυνατότητα επενέργειας στην κοινωνική πραγματικότητα μέσω της πράξης, η οποία δίδεται από το θέμα, έχει ως συνέπεια το ότι η διάρθρωση του εξωτερικού κόσμου, το επάγγελμα, η κοινωνική θέση, η τάξη κ.ο.κ. ως υπόστρωμα του κοινωνικού πράττειν έχει καθοριστική σημασία για τον ανθρώπινο τύπο που εξετάζεται εδώ. Το ιδεώδες που ζει μέσα σε αυτούς τους ανθρώπους και καθορίζει τις πράξεις τους έχει γι' αυτόν τον λόγο ως περιεχόμενο και στόχο: να βρεθούν στα μορφώματα της κοινωνίας δεσμοί και εκπληρώσεις για τα μύχια της ψυχής. Όμως με αυτόν τον τρόπο, τουλάχιστον ως αίτημα, αναιρείται η μοναξιά της ψυχής. Αυτή η δραστηριότητα προϋποθέτει μια ανθρώπινη και εσωτερική κοινότητα, μια κατανόηση και μια ικανότητα κοινής δράσης αναφορικά προς το ουσιώδες μεταξύ των ανθρώπων. Τούτη η

κοινότητα δεν είναι, ωστόσο, ούτε το αφελώς-αυτονόητο ρίζωμα στους κοινωνικούς δεσμούς και η φυσική αλληλεγγύη του συνανήκειν, η οποία προκύπτει απ' αυτήν (όπως στα αρχαία έπη), ούτε ένα μυστικιστικό βίωμα της κοινότητας, το οποίο, μπροστά στην ξαφνική αναλαμπή αυτής της φώτισης, λησμονεί και αφήνει πίσω του τη μοναχική ατομικότητα ως κάτι προσωρινό, αποστεωμένο και αμαρτωλό, αλλά [είναι] μια αμοιβαία λείανση και αλληλοεξοικείωση προηγούμενων μοναχικών και έμμονα περιοριζόμενων στον εαυτό τους προσωπικοτήτων· ο καρπός μιας πλούσιας και εμπλουτίζουσας παραίτησης, η κορωνίδα μιας παιδαγωγικής διαδικασίας, μια ωριμότητα κατακτημένη με μόχθο και αγώνα. Το περιεχόμενο αυτής της ωριμότητας είναι ένα ιδεώδες της ελεύθερης ανθρωπότητας, η οποία εννοεί και καταφάσκει όλα τα μορφώματα της κοινωνικής ζωής ως αναγκαίες μορφές της ανθρώπινης κοινότητας, ενώ συνάμα βλέπει σε αυτά μόνο την αφορμή για την επενέργεια αυτής της ουσιώδους υπόστασης της ζωής, δεν τα βλέπει, λοιπόν, ως προς το κρατικό-δικαιικό, παγιωμένο δι' εαυτό είναι τους, αλλά τα οικειοποιείται ως αναγκαία εργαλεία για στόχους που τα υπερβαίνουν. Γι' αυτό ο ηρωισμός του αφηρημένου ιδεαλισμού και η καθαρή εσωτερικότητα του ρομαντισμού επιτρέπονται ως σχετικά δικαιολογημένες τάσεις, που πρέπει μόνο να ξεπεραστούν και εντάσσονται στην εσωτερικευμένη τάξη· καθ' εαυτές και δι' εαυτές εμφανίζονται ως εξίσου απορριπτέες και καταδικασμένες να εξαφανιστούν, όπως ο συμβιβασμός με κάθε στερούμενη ιδεών εξωτερική τάξη, μόνο και μόνο επειδή είναι η δεδομένη τάξη: όπως η στάση των Φιλισταίων.

Μία τέτοια δομή της σχέσης μεταξύ ιδεώδους και ψυχής σχετικοποιεί την κεντρική θέση του ήρωα: αυτή είναι τυχαία· ο ήρωας επιλέγεται από το απεριόριστο πλήθος όσων μοι-

ράζονται τις ίδιες επιδιώξεις και τοποθετείται στο επίκεντρο μόνο επειδή ακριβώς η δική του αναζήτηση και εύρεση αποκαλύπτει με τον πιο σαφή τρόπο τον κόσμο στην ολότητά του. Όμως στον πύργο όπου έχουν καταγραφεί τα χρόνια της μαθητείας του Βίλχελμ Μάιστερ βρίσκονται—μεταξύ πάρα πολλών άλλων— και εκείνα του Γιάρνο και του Λοτάριο και άλλων μελών της ένωσης, και το ίδιο το μυθιστόρημα περιέχει, στις αναμνήσεις της κυρίας του ιδρύματος, μια ανεπτυγμένη αναλογία της εκπαιδευτικής μοίρας. Βεβαίως, και το μυθιστόρημα της απογοήτευσης γνωρίζει αυτή την τυχαία κεντρικότητα της βασικής μορφής (ενώ ο αφηρημένος ιδεαλισμός πρέπει κατ' ανάγκη να τα δουλέψει με έναν σημαδεμένο από τη μοναξιά του και τοποθετημένο στο επίκεντρο ήρωα), όμως αυτό είναι μόνο ένα μέσο περισσότερο για την κατάδειξη της εκφυλιζόμενης πραγματικότητας: στην αναγκαστική αποτυχία κάθε εσωτερικότητας, η κάθε ατομική μοίρα είναι απλώς και μόνο ένα επεισόδιο, και ο κόσμος συντίθεται από το άπειρο πλήθος τέτοιων, ετερογενών μεταξύ τους, μοναχικών επεισοδίων, τα οποία μοιράζονται μεταξύ τους μόνο το αναπόφευκτο της αποτυχίας ως κοινή μοίρα. Εδώ, όμως, το κοσμοθεωρητικό υπόβαθρο αυτής της σχετικότητας είναι η δυνατότητα επιτυχίας των επιδιώξεων που είναι στραμμένες προς έναν κοινό στόχο· οι επιμέρους μορφές συνδέονται ενδόμυχα μεταξύ τους μέσω αυτής της κοινής μοίρας, ενώ στο μυθιστόρημα της απογοήτευσης η παραλληλία των καμπύλων του βίου μπορούσε μόνο να επιτείνει τη μοναξιά των ανθρώπων.

Γι' αυτό αναζητείται εδώ, επίσης, μια μέση οδός ανάμεσα στον πλήρη προσανατολισμό του αφηρημένου ιδεαλισμού προς τη δράση και στην καθαρά εσωτερική πράξη του ρομαντισμού που έχει γίνει ενατένιση. Η ανθρωπινότητα, ως θε-

μελιώδης ψυχική διάθεση αυτού του ανθρώπινου τύπου, απαιτεί μια ισορροπία μεταξύ δραστηριότητας και ενατένισης, μεταξύ της θέλησης για επενέργεια στον κόσμο και της ικανότητας για πρόσληψή του. Αυτή η μορφή ονομάστηκε μυθιστόρημα της διαπαιδαγώγησης. Δικαίως, γιατί η πλοκή του πρέπει να είναι μια κατευθυνόμενη προς έναν ορισμένο στόχο, συνειδητή και καθοδηγούμενη διαδικασία, η ανάπτυξη ιδιοτήτων εντός των ανθρώπων, οι οποίες, χωρίς μια τέτοια δραστήρια παρέμβαση ανθρώπων και ευτυχών συμπτώσεων, δεν θα ανθούσαν ποτέ μέσα τους· γιατί ό,τι έχει επιτευχθεί μ' αυτόν τον τρόπο είναι το ίδιο κάτι που μορφώνει και προάγει άλλους, είναι το ίδιο ένα μέσο διαπαιδαγώγησης. Η πλοκή που καθορίζεται απ' αυτόν τον στόχο έχει μια ορισμένη ηρεμία της ασφάλειας. Δεν είναι όμως η αριστοκρατική ηρεμία ενός δεσμευμένου κόσμου· είναι η θέληση για μόρφωση, που έχει συνείδηση και βεβαιότητα του στόχου της, εκείνη που δημιουργεί αυτή την ατμόσφαιρα της έσχατης έλλειψης κινδύνου. Αυτός ο κόσμος καθ' εαυτόν και δι' εαυτόν δεν είναι καθόλου απαλλαγμένος από κινδύνους. Πρέπει να δει κανείς ολόκληρες σειρές ανθρώπων να καταρρέουν λόγω της ανικανότητάς τους να προσαρμοστούν και άλλους να μαραίνονται και να ξεραίνονται λόγω της εσπευσμένης και άνευ όρων συνθηκολόγησής τους μπροστά στην όποια πραγματικότητα, προκειμένου να εκτιμήσει τον κίνδυνο, στον οποίο καθένας είναι εκτεθειμένος και απέναντι στον οποίο υπάρχει βέβαια για τον καθένα ένας δρόμος της ατομικής σωτηρίας, αλλά όχι της απριωρικής λύτρωσης. Αλλά υπάρχουν τέτοιοι δρόμοι, και βλέπει κανείς μια ολόκληρη κοινότητα ανθρώπων—που βοηθούν ο ένας τον άλλο, έστω και αν μερικές φορές προκαλούν έτσι λάθη και συγχύσεις—να πορεύονται νικηφόρα σ' αυτούς τους δρόμους μέχρι τέλους. Και αυτό που για πολλούς έγινε

πραγματικότητα, πρέπει να παραμένει, τουλάχιστον δυναμει, ανοιχτό για όλους.

Το ισχυρό και ασφαλές θεμελιώδες συναίσθημα αυτής της μυθιστορηματικής μορφής προέρχεται λοιπόν από τη σχετικοποίηση της κεντρικής μορφής του, κάτι που είναι με τη σειρά του καθορισμένο από την πίστη στη δυνατότητα κοινών πεπρωμένων και μορφοποιήσεων της ζωής. Μόλις εξαφανιστεί αυτή η πίστη – κάτι που τυπικά διατυπωμένο σημαίνει: εφόσον η πλοκή χτίζεται με βάση τη μοίρα ενός μοναχικού ανθρώπου, ο οποίος απλώς διέρχεται μέσα από τις φαινομενικές ή πραγματικές κοινότητες, χωρίς όμως η μοίρα του να εκβάλλει σε αυτές–, το είδος της μορφοποίησης πρέπει ν' αλλάξει ουσιαστικά και να προσεγγίσει στον τύπο του μυθιστορήματος της απογοήτευσης. Γιατί εδώ η μοναξιά δεν είναι τυχαία, ούτε αποτελεί μαρτυρία κατά του ατόμου, σημαίνει μάλλον ότι η βούληση για το ουσιαστικό οδηγεί έξω από τον κόσμο των μορφωμάτων και των κοινοτήτων, ότι μια κοινότητα είναι δυνατή μόνο πάνω στην επιφάνεια και στο έδαφος του συμβιβασμού. Αν μέσω αυτού γίνεται μεν προβληματική και η κεντρική μορφή, ο προβληματικός χαρακτήρας της δεν έγκειται πάντως στις λεγόμενες «εσφαλμένες τάσεις» της, αλλά ακριβώς στο ότι ήθελε καθόλου να πραγματώσει στον κόσμο τις πιο ενδόμυχες πλευρές της. Το στοιχείο της διαπαιδαγώγησης, το οποίο εξακολουθεί να υφίσταται σ' αυτό το είδος και το διαχωρίζει έντονα από το μυθιστόρημα της απογοήτευσης, είναι το ότι η τελική άφιξη του ήρωα σε μια παραιτημένη μοναξιά δεν σημαίνει μια πλήρη κατάρρευση ή μια αμαύρωση όλων των ιδεωδών, αλλά την επίγνωση της ασυμφωνίας μεταξύ εσωτερικότητας και κόσμου, μια έμπρακτη πραγμάτωση της επίγνωσης αυτής της δυαδικότητας: τον συμβιβασμό με την κοινωνία στην παραιτημένη

ανάληψη των μορφών ζωής της και την εσωτερική ολοκλήρωση και αυτοδιατήρηση της εσωτερικότητας που μόνο στην ψυχή μπορεί να πραγματοποιηθεί. Η χειρονομία της άφιξης εκφράζει την παρούσα κατάσταση του κόσμου, δεν είναι όμως ούτε μια διαμαρτυρία εναντίον της, ούτε η κατάφασή της: [είναι] μόνο μια κατανοούσα βίωση· μια βίωση που επιδιώκει να είναι δίκαιη απέναντι και στις δύο πλευρές και η οποία δεν βλέπει στην αδυναμία επίδρασης της ψυχής στον κόσμο μόνο την ανουσιότητα του τελευταίου, αλλά και επίσης την εσωτερική αδυναμία της πρώτης. Βέβαια, στις περισσότερες επιμέρους περιπτώσεις, τα όρια μεταξύ αυτού του τύπου του μετά τον Γκαίτε μυθιστορήματος της διαπαιδαγώγησης και εκείνου του ρομαντισμού της απογοήτευσης είναι συχνά ρευστά. Η πρώτη εκδοχή του *Πράσινου Ερρίκου*<sup>17</sup> το δείχνει αυτό ίσως με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο, ενώ η τελική [εκδοχή] ακολουθεί σαφώς και συγκεκριμένα αυτή την οδό που απαιτείται από τη μορφή. Όμως η, έστω και αντιμετώπισιμη, δυνατότητα μιας τέτοιας διολίσθησης δείχνει τον έναν μεγάλο κίνδυνο που απειλεί αυτό το είδος με βάση το ιστορικοφιλοσοφικό του θεμέλιο: τον κίνδυνο μιας μη υποδειγματικής υποκειμενικότητας που δεν έχει γίνει σύμβολο, η οποία διαρρηγνύει κατ' ανάγκη τη μορφή του έπους. Γιατί μ' αυτή την προϋπόθεση, τόσο ο ήρωας όσο και η μοίρα είναι ενδεχομένως κάτι απλώς προσωπικό, και το όλον γίνεται ένα ιδιωτικό πεπρωμένο, το οποίο αποδίδεται αφηγηματικά κατά τον τρόπο των απομνημονευμάτων: πώς κατάφερε ένας συγκεκριμένος άνθρωπος να αναμετρηθεί με τον περιβάλλοντα κόσμο του. (Το μυθιστόρημα της απογοήτευσης εξισορροπεί την κλιμακωμένη υποκειμενικότητα των ανθρώπων με την καταπιεστική-ισοπεδωτική καθολικότητα του πεπρωμένου.) Και αυτή η υποκειμενικότητα είναι ακόμα λιγότερο αναιρέσιμη

σε σχέση με εκείνη του αφηγηματικού τόνου: προσδίδει σε όσα εκτίθενται—ακόμη και αν η τεχνική μορφοποίηση έχει αντικειμενοποιηθεί με τον πλέον ολοκληρωμένο τρόπο—τον μοιραίο, αδιάφορο και μικροπρεπή χαρακτήρα της απλής ιδιωτικότητας· παραμένει μια έποψη, η οποία αφήνει με ακόμα πιο δυσάρεστο τρόπο να χαθεί η ολότητα, επειδή εμφανίζεται κάθε στιγμή με την αξίωση να μορφοποιήσει μια τέτοια. Το συντριπτικά μεγαλύτερο μέρος των μοντέρνων μυθιστορημάτων της διαπαιδαγώγησης έπεσε εντελώς θύμα αυτού του κινδύνου.

Η δομή των ανθρώπων και των πεπρωμένων στον *Βίλχελμ Μάιστερ* καθορίζει τη δομή του κοινωνικού τους περιβάλλοντος. Κι εδώ επίσης έχουμε να κάνουμε με μια ενδιάμεση κατάσταση: τα μορφώματα της κοινωνικής ζωής δεν είναι απεικασματα ενός σταθερού και ασφαλούς, υπερβατικού κόσμου, ούτε και μια εσωτερικά ολοκληρωμένη και σαφώς διαρθρωμένη τάξη, η οποία υποστασιοποιείται ως αυτοσκοπός· γιατί τότε θα αποκλείονταν βέβαια από αυτόν τον κόσμο η αναζήτηση και η δυνατότητα της περιπλάνησης. Αλλά ούτε σχηματίζουν μια άμορφη μάζα, γιατί διαφορετικά η προσανατολισμένη στην τάξη εσωτερικότητα θα έπρεπε να παραμένει πάντα ανέστια στο πεδίο της και η επίτευξη του στόχου θα ήταν εκ των προτέρων αδιανόητη. Ο κοινωνικός κόσμος πρέπει γι' αυτό να γίνει ένας κόσμος της σύμβασης, ο οποίος όμως μπορεί εν μέρει να διαπεραστεί από το ζωντανό νόημα.

Έτσι, μια νέα αρχή ετερογένειας εισέρχεται στον εξωτερικό κόσμο: η ανορθολογική και μη εξορθολογική ιεραρχία των διαφόρων μορφωμάτων και στιβάδων των μορφωμάτων ανάλογα με τη διαπερατότητά τους από το νόημα, το οποίο σ' αυτή την περίπτωση δεν σημαίνει κάτι αντικειμενικό, αλλά τη δυνατότητα μιας επενέργειας της προσωπικό-

τητας. Η ειρωνεία ως παράγοντας μορφοποίησης αποκτά εδώ εντελώς αποφασιστική σημασία, αφού σε κανένα μάρφωμα καθ' εαυτό και δι' εαυτό δεν μπορεί να αποδοθεί ή να αφαιρεθεί το νόημα, καθώς αυτή η καταλληλότητα ή ακαταλληλότητά τους δεν μπορεί καθόλου να καταστεί σαφής εκ των προτέρων, αλλά επιτρέπεται να εμφανιστεί μονάχα στην αλληλεπίδραση με το άτομο· αυτή η αναγκαία αμφισημία κλιμακώνεται περαιτέρω από το ότι στις επιμέρους αλληλεπιδράσεις δεν μπορεί καθόλου να διαπιστωθεί αν η καταλληλότητα ή ακαταλληλότητα των μορφωμάτων για το άτομο είναι μία νίκη ή μια αποτυχία του τελευταίου ή μάλλον ένα δικαστήριο που κρίνει το μάρφωμα. Όμως αυτή η ειρωνική κατάφαση της πραγματικότητας –γιατί αυτή η αιώρηση ρίχνει μια λάμψη ακόμη και πάνω σε ό,τι έχει εγκαταλειφθεί εντελώς από τις ιδέες– είναι απλώς και μόνο ένα ενδιαμέσο στάδιο: η ολοκλήρωση του παιδευτικού έργου πρέπει κατ' ανάγκη να εξιδανικεύσει, να εκρομαντίσει ορισμένα τμήματα της πραγματικότητας και άλλα να τα αφήσει, ως στερούμενα νοήματος, να υπαχθούν στην πρόζα. Από την άλλη πλευρά, όμως, η ειρωνική στάση απέναντι σ' αυτόν τον νόστο και τις δυνάμεις που τον φέρουν δεν μπορεί να εγκαταλειφθεί και να παραχωρήσει τη θέση της σε μια άνευ όρων κατάφαση. Γιατί κι αυτές οι αντικειμενοποιήσεις της κοινωνικής ζωής δεν είναι παρά αφορμές της ορατής και γόνιμης δραστηριοποίησης κάποιου πράγματος που βρίσκεται πέρα απ' αυτές, και η προηγηθείσα, ειρωνική ομογενοποίηση της πραγματικότητας, στην οποία οφείλουν τον πραγματικό τους χαρακτήρα –την ουσία τους, την οποία δεν μπορούν να διαβλέψουν οι υποκειμενικές απόψεις και τάσεις, την ανεξάρτητη ύπαρξή τους έναντι αυτών–, δεν μπορεί ούτε εδώ να αναιρεθεί, χωρίς να θέσει σε κίνδυνο την ενότητα του όλου. Ο κατακτημένος, γε-

μάτος νόημα και αρμονικός κόσμος είναι, λοιπόν, εξίσου πραγματικός και έχει τα ίδια χαρακτηριστικά της πραγματικότητας με τις διάφορες διαβαθμίσεις της εγκατάλειψης από το νόημα και της εύθραυστης διείσδυσής του, οι οποίες προηγούνται αυτού στην πορεία της υπόθεσης.

Σ' αυτό το ειρωνικό τακτ της ρομαντικής μορφοποίησης της πραγματικότητας έγκειται ο άλλος μεγάλος κίνδυνος αυτής της μυθιστορηματικής μορφής, τον οποίο μονάχα ο Γκαίτε κατάφερε ν' αποφύγει, κι αυτός μονάχα εν μέρει. Πρόκειται για τον κίνδυνο του εκρομαντισμού της πραγματικότητας μέχρι ενός πεδίου που βρίσκεται εντελώς πέραν της πραγματικότητας ή, κάτι που καταδεικνύει σαφέστερα τον πραγματικό, καλλιτεχνικό κίνδυνο, σε μία εντελώς απαλλαγμένη και απομακρυσμένη από προβλήματα σφαίρα, για την οποία δεν επαρκούν πλέον τα μορφοποιητικά μέσα του μυθιστορήματος. Ο Νοβάλις, ο οποίος ακριβώς σ' αυτό το σημείο απέρριψε τη δημιουργία του Γκαίτε ως πεζή και αντιποιητική, αντιπαραθέτει στον τρόπο μορφοποίησης του Βίλχελμ Μάιστερ την υπερβατικότητα που έχει πραγματωθεί στην πραγματικότητα, το παραμύθι ως στόχο και κανόνα της επικής ποίησης. «Τα Χρόνια Μαθητείας του Βίλχελμ Μάιστερ», γράφει, «είναι κατά κάποιον τρόπο εντελώς πεζά και μοντέρνα. Το ρομαντικό στοιχείο χάνεται σε αυτά, το ίδιο και η ποίηση της φύσης, το θαυμαστό. Αντικείμενο πραγμάτευσης είναι απλώς συνηθισμένα, ανθρώπινα πράγματα, η φύση και ο μυστικισμός είναι εντελώς λησμονημένα. Είναι μία ποιητικοποιημένη αστική και οικιακή ιστορία. Το θαυμαστό σ' αυτό αντιμετωπίζεται ρητά ως ποίηση και ονειροπόληση. Καλλιτεχνικός αθεϊσμός είναι το πνεύμα του βιβλίου... Είναι κατά βάση ... αντιποιητικό στον ύψιστο βαθμό, όσο ποιητικός κι αν είναι ο τρόπος παρουσίασης». Και δεν είναι πάλι καθόλου τυ-

χαίο, αλλά είναι σημείο της αινιγματικής κι όμως τόσο βαθιά ορθολογικής εκλεκτικής συγγένειας ανάμεσα στο φρόνημα και το υλικό, το γεγονός ότι με τέτοιες τάσεις ο Νοβάλις ανέτρεξε στην εποχή του ιπποτικού έπους. Κι αυτός θέλει, όπως κι αυτά [τα έπη] (εδώ γίνεται, βέβαια, λόγος για μια a priori κοινότητα των επιδιώξεων και όχι για μια άμεση ή έμμεση «επίδραση» οποιουδήποτε είδους), να μορφοποιήσει μια ενθάδε ολοκληρωμένη ολότητα της φανερωμένης υπερβατικότητας. Γι' αυτό και το στιλιζάρισμά του, το ίδιο όπως και εκείνο του ιπποτικού έπους, έχει κατ' ανάγκη ως στόχο το παραμύθι. Ενώ, όμως, οι επικοί ποιητές του Μεσαίωνα, έχοντας ένα αφελώς-αυτονόητο, επικό φρόνημα, κινούσαν ακριβώς για τη μορφοποίηση του ενθάδε κόσμου και έτσι λάμβαναν τη φώτιση της παρουσίας της υπερβατικότητας και μαζί της την εξιδανίκευση της πραγματικότητας ως παραμυθιού μόνα ως δώρο της ιστορικοφιλοσοφικής τους κατάστασης, για τον Νοβάλις αυτή η παραμυθένια πραγματικότητα, ως κατασκευή μιας διασπασθείσας ενότητας μεταξύ πραγματικότητας και υπερβατικότητας, γίνεται συνειδητός στόχος μορφοποίησης. Γι' αυτό, όμως, δεν μπορεί να ολοκληρωθεί εδώ η αποφασιστική για τα πάντα, ανελλιπής σύνθεση. Η πραγματικότητα είναι υπερβολικά φορτωμένη και επιβαρυνόμενη από το γήινο βάρος της εγκατάλειψής της από τις ιδέες, και ο υπερβατικός κόσμος είναι υπερβολικά αέρινος και κενός περιεχομένου εξαιτίας της πολύ άμεσης προέλευσής του από τη φιλοσοφικά-αιτούμενη σφαίρα του αφηρημένου εν γένει, ώστε να μπορούν να ενωθούν οργανικά στη μορφοποίηση μιας ζωντανής ολότητας. Έτσι, η καλλιτεχνική ρωγμή, την οποία ο Νοβάλις ανακαλύπτει με οξύνοια στον Γκαίτε, στο έργο του έχει γίνει ακόμα μεγαλύτερη, εντελώς αγεφύρωτη: η νίκη της ποίησης, η εξιδανικευτική και λυτρωτική κυριαρχία

της επί ολόκληρου του σύμπαντος, δεν διαθέτει τη συγκροτησιακή δύναμη να τραβήξει μαζί της σε αυτόν τον παράδεισο καθετί γήινο και πεζό: ο εκρομαντισμός της πραγματικότητας την καλύπτει απλώς με μια λυρική επίφαση ποίησης, η οποία δεν μπορεί να μετατραπεί σε πραγματικά συμβάντα, σε έπος, έτσι ώστε η πραγματική, επική μορφοποίηση είτε εμφανίζει την προβληματικότητα του Γκαίτε, αλλά ακόμα πιο οξυμμένη, είτε παρακάμπτεται με λυρικούς στοχασμούς και συναισθηματικά φορτισμένες εικόνες. Το στιλιζάρισμα του Νοβάλις παραμένει γι' αυτό καθαρά στοχαστικό, καθώς καλύπτει μεν επιφανειακά τον κίνδυνο, επί της ουσίας, όμως, τον οξύνει μόνο. Γιατί ο λυρικός-συναισθηματικός εκρομαντισμός των μορφωμάτων του κοινωνικού κόσμου είναι αδύνατο στην παρούσα κατάσταση του πνεύματος να αναφερθεί στην απούσα προδιατεταγμένη αρμονία τους με την ουσιώδη ζωή της εσωτερικότητας, και επειδή η οδός του Γκαίτε να αναζητηθεί εδώ μια ειρωνικά αιωρούμενη, δημιουργημένη με βάση το υποκείμενο ισορροπία, που να μην αγγίζει κατά το δυνατόν τα μορφώματα, απορρίφθηκε από τον Νοβάλις, δεν του έμεινε κανένας άλλος δρόμος ελεύθερος, παρά μόνο να ποιητικοποιήσει λυρικά τα μορφώματα στην αντικειμενική ύπαρξή τους και έτσι να δημιουργήσει έναν ωραίο, αρμονικό, αλλά παραμένοντα στον εαυτό του, άσχετο κόσμο, ο οποίος συνδέεται τόσο με την τελειωτική πραγματοποιημένη υπερβατικότητα, όσο και με την προβληματική εσωτερικότητα, μόνο αναστοχαστικά, μόνο μέσω της ψυχικής διάθεσης, αλλά όχι επικά, και έτσι δεν μπορεί να γίνει αληθινή ολότητα.

Η υπέρβαση αυτού του κινδύνου δεν είναι, όμως, ούτε στον Γκαίτε χωρίς προβλήματα. Όσο έντονα κι αν τονίζεται ο απλώς δυναητικός και υποκειμενικός τρόπος με τον οποίο το νόημα διαποτίζει την κοινωνική σφαίρα της άφιξης, η ιδέα της

κοινότητας που στηρίζει όλο το οικοδόμημα απαιτεί τα μορφώματα να διαθέτουν εδώ μια μεγαλύτερη, αντικειμενικότερη υποστασιακότητα και έτσι μια γνησιότερη καταλληλότητα για τα δέοντα υποκείμενα, από εκείνη που δίδονταν στις ξεπερασμένες σφαίρες. Τούτη η αντικειμενιστική άρση της θεμελιώδους προβληματικότητας φέρνει, όμως, αναγκαστικά το μυθιστόρημα εγγύτερα στο έπος· είναι, ωστόσο, εξίσου αδύνατο αυτό που άρχισε ως μυθιστόρημα να κλείσει ως έπος, όσο και να ενσωματωθεί αυτή η υπέρβαση σε μια καινοφανή, ειρωνική μορφοποίηση και να γίνει εντελώς ομοιογενής με την υπόλοιπη μάζα του μυθιστορημάτος. Γι' αυτό στην αξιοθαύμαστα ενιαία θεατρική ατμόσφαιρα, τη γεννημένη μέσα από το αληθινό πνεύμα της μυθιστορηματικής μορφής, αντιπαράθεται αναγκαστικά ο υπερβαίνων και ως εκ τούτου εύθραυστος κόσμος των ευγενών ως σύμβολο της έμπρακτης κυριάρχησης της ζωής. Είναι αλήθεια: η εσωτερική-κευση της κοινωνικής τάξης μορφοποιείται με τη μέγιστη δύναμη αισθητά-επικά, μέσω του είδους των γάμων, με τους οποίους κλείνει το μυθιστόρημα· γι' αυτό, επίσης, η αντικειμενική υπεροχή της κοινωνικής τάξης υποβαθμίζεται σε μια απλώς και μόνο ευνοϊκότερη ευκαιρία για μια πιο ελεύθερη και άνετη ζωή, η οποία όμως παραμένει ανοιχτή για τον καθένα που κατέχει τις προς τούτο αναγκαίες, εσωτερικές προϋποθέσεις. Παρά αυτή την ειρωνική επιφύλαξη, όμως, η κοινωνική τάξη ανυψώνεται σε ένα επίπεδο υποστασιακότητας, στο οποίο δεν μπορεί να ανταποκριθεί εσωτερικά: στο πλαίσιο της οφείλει να ξεδιπλωθεί, έστω και προορισμένη για έναν περιορισμένο κύκλο, μια γενική και εκτεταμένη πολιτισμική άνθηση, η οποία μπορεί να ενσωματώσει μέσα της τη λύση των πλέον διαφορετικών, ατομικών πεπρωμένων· πρέπει, λοιπόν, ο κόσμος που οριοθετείται και οικοδομείται από

την τάξη των ευγενών να διαποτιστεί με κάτι από την πέραν των προβλημάτων λάμψη του έπους. Κι απ' αυτή την εμμενή συνέπεια της τελικής κατάστασης δεν μπορεί να ξεφύγει ούτε το πλέον ευφυές καλλιτεχνικό τακτ του Γκαίτε, η εκ μέρους του παρεμβολή και αποκάλυψη νέων προβλημάτων. Ακόμα και σ' αυτόν τον κόσμο, όμως, με την απλώς σχετική καταλληλότητά του για την ουσιαστική ζωή, δεν υπάρχει κανένα στοιχείο που θα προσέφερε τη δυνατότητα ενός τέτοιου στυλιζαρίσματος. Γι' αυτό ήταν αναγκαίο το πολλαπλώς επικριθέν, φανταστικό μηχανέυμα των τελευταίων βιβλίων, ο μυστηριώδης πύργος, οι προνοητικά κυριαρχούντες, παντογνώστες μνημένοι κ.ο.κ. Ο Γκαίτε κατέφυγε εδώ σε μέσα μορφοποίησης του (ρομαντικού) έπους και όταν επιχείρησε να υποβιάσει πάλι αυτά τα μέσα, τα οποία του ήταν απολύτως αναγκαία για τη μορφοποίηση της αισθητής σημαντικότητας και βαρύτητας του τέλους, μέσω της ελαφριάς και ειρωνικήςπραγματέυσής τους, να τα απογυμνώσει από τον επικό χαρακτήρα τους και να τα μεταβάλει σε στοιχεία της μυθιστορηματικής μορφής, ήταν αναγκασμένος να αποτύχει. Η μορφοποιητική ειρωνεία του, η οποία παντού αλλού προσέδιδε επαρκή υπόσταση σε ό,τι ήταν ανάξιο μορφοποίησης και συνελάμβανε κάθε υπερβατική κίνηση με την εμμένεια της μορφής, εδώ μπορεί μόνο να απαξιώσει το αξιοθαύμαστο—αποκαλύπτοντας τον παιγνιώδη, αυθαίρετο και για τα έσχατα ζητήματα ανούσιο χαρακτήρα του—, αλλά εντούτοις όχι να το εμποδίσει να διασπαστεί με την παραφωνία του την τονική ενότητα του όλου: μετατρέπεται σε ένα μυστικοπαθές κάμωμα χωρίς κρυμμένο βαθύτερο νόημα, ένα έντονα τονισμένο πρακτικό κίνητρο χωρίς πραγματική σημαντικότητα, ένα παιγνιώδες στολίδι χωρίς κοσμούσα χάρη. Κι όμως, είναι κάτι παραπάνω από μια παραχώρηση στο γούστο της επο-

χής (όπως το συλλαμβάνουν κάποιои δείχνοντας κατανόηση), και είναι, παρ' όλα αυτά, εντελώς αδύνατο αυτό το τόσο ανόργανο «αξιοθαύμαστο» να το αφαιρέσει κανείς κατά οποιονδήποτε τρόπο από τον Βίλχελμ Μάιστερ με τη σκέψη. Ήταν μια ουσιώδης, μορφική αναγκαιότητα αυτή που υποχρέωσε τον Γκαίτε να το χρησιμοποιήσει· και η εφαρμογή του ήταν ανάγκη να αποτύχει μόνο και μόνο επειδή, σε αντιστοιχία με το φρόνημα του ποιητή για τον κόσμο, αποβλέπει σε μια λιγότερο προβληματική μορφή από εκείνη που επέτρεπε το υπόστρωμά του, η προς μορφοποίηση εποχή. Κι εδώ επίσης είναι το ουτοπικό φρόνημα του ποιητή, το οποίο δεν αντέχει να μείνει στην αδρογράφηση της δεδομένης προβληματικότητας της εποχής και να καθησυχαστεί με τη θέαση και την υποκειμενική βίωση ενός μη πραγματοποιημένου νοήματος· το οποίο τον αναγκάζει να θέσει ένα καθαρά ατομικό βίωμα, το οποίο ως αίτημα μπορεί να είναι καθολικά ισχύον, ως υπαρκτό και συγκροτησιακό νόημα της πραγματικότητας. Ωστόσο, η πραγματικότητα δεν μπορεί να ανυψωθεί εξαναγκαστικά σ' αυτό το επίπεδο νοήματος και—όπως συμβαίνει σε όλα τα αποφασιστικά προβλήματα των μεγάλων μορφών— δεν υπάρχει κάποια, οσοδήποτε μεγάλη και αριστοτεχνικά ώριμη, τέχνη της μορφοποίησης, η οποία θα μπορούσε να γεφυρώσει αυτό το χάσμα.

#### 4.

Πάντως αυτή η υπέρβαση προς την κατεύθυνση του έπους παραμένει στο πλαίσιο της κοινωνικής ζωής και διαρρηγγύει την εμμένεια της μορφής μόνο στον βαθμό που στο αποφα-

σιστικό σημείο απαιτεί από τον προς μορφοποίηση κόσμο μια υποστασιακότητα, την οποία αυτός δεν είναι με κανέναν, οσοδήποτε αποδυναμωμένο, τρόπο ικανός να την αντέξει και να την κρατήσει σε ισορροπία. Το φρόνημα προς το εκείθεν του προβλήματος, προς το έπος, αποβλέπει εδώ απλώς και μόνο σε ένα εμμενώς-ουτοπικό ιδεώδες των κοινωνικών μορφών και μορφωμάτων, δεν υπερβαίνει, ως εκ τούτου, αυτές τις μορφές και τα μορφώματα εν γένει, παρά μονάχα τις ιστορικά δεδομένες, συγκεκριμένες δυνατότητές τους, κάτι που βέβαια επαρκεί για τη θραύση της εμμένειας της μορφής. Μια τέτοια τοποθέτηση αναδύεται για πρώτη φορά στο μυθιστόρημα της απογοήτευσης, όπου η απόκλιση μεταξύ εσωτερικότητας και συμβατικού κόσμου οδηγεί κατ' ανάγκη σε μια πλήρη άρνηση του τελευταίου. Ενόσω, όμως, τούτη η άρνηση σημαίνει απλώς μια εσωτερική λήψη θέσης, διατηρείται, στην περίπτωση επίτευξης της μορφής, η εμμέμεια του μυθιστορήματος, και στην περίπτωση αποτυχίας της ισορροπίας γίνεται μάλλον λόγος για μια λυρική-ψυχολογική διαδικασία αποσύνθεσης της μορφής εν γένει, παρά για μια υπέρβαση του μυθιστορήματος προς το έπος. (Η ιδιάζουσα θέση του Νοβάλις αναλύθηκε ήδη.) Η υπέρβαση είναι, όμως, αναπόφευκτη, αν η ουτοπική απόρριψη του συμβατικού κόσμου αντικειμενοποιείται σε μια επίσης υπαρκτή πραγματικότητα και έτσι η πολεμική απόκρουση λαμβάνει τη μορφή της μορφοποίησης. Μια τέτοια δυνατότητα δεν δόθηκε στην εξέλιξη της Δυτικής Ευρώπης. Εδώ η ουτοπική απαίτηση της ψυχής κατευθύνεται προς κάτι εκ των προτέρων ανεκπλήρωτο: προς έναν εξωτερικό κόσμο, ο οποίος θα ήταν κατάλληλος για την ακραία διαφοροποιημένη και εκλεπτυσμένη ψυχή που έχει μετατραπεί σε εσωτερικότητα. Η απόρριψη της σύμβασης δεν αφορά, όμως, την ίδια τη συμβατικότητα,

αλλά εν μέρει την αποξένωσή της από την ψυχή, εν μέρει την έλλειψη εκλέπτυνσής της· εν μέρει την ξένη προς την πνευματική καλλιέργεια και απλώς πολιτισμική φύση της,<sup>18</sup> εν μέρει τη στεγνή και άγονη έλλειψη πνευματικότητάς της. Πάντα όμως –αν παραβλέψουμε κάποιες καθαρά αναρχικές τάσεις, που θα έπρεπε να τις αποκαλέσουμε σχεδόν μυστικιστικές– η αναφορά γίνεται σε μια πνευματική καλλιέργεια που αντικειμενοποιείται σε μορφώματα, η οποία θα ήταν κατάλληλη για την εσωτερικότητα. (Αυτό είναι το σημείο όπου το μυθιστόρημα του Γκαίτε εφάπτεται σε αυτή την εξέλιξη, μόνο που σ' αυτό ανευρίσκεται εκείνη η πνευματική καλλιέργεια απ' όπου γεννιέται ο ιδιαίζων ρυθμός του *Βίλχελμ Μάιστερ*: το κλιμακούμενο ξεπέραςμα των προσδοκιών μέσω των ολοένα ουσιαστικότερων στιβάδων των μορφωμάτων, τις οποίες ο ήρωας κατακτά με την αυξανόμενη ωριμότητά του – με την αυξανόμενη παραίτησή του από τον αφηρημένο ιδεαλισμό και τον ουτοπικό ρομαντισμό.) Αυτή η κριτική μπορεί γι' αυτό να εκφραστεί μονάχα με λυρικό τρόπο. Ακόμα και στον Ρουσσώ (Rousseau), η ρομαντική κοσμοθεώρηση του οποίου έχει ως περιεχόμενο μια απομάκρυνση από κάθε πολιτισμικό κόσμο μορφωμάτων, η πολεμική μορφοποιείται καθαρά πολεμικά, δηλαδή ρητορικά, λυρικά, αναστοχαστικά· ο κόσμος του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού ριζώνει τόσο γερά στον αναπόφευκτο χαρακτήρα των μορφωμάτων που τον οικοδομούν, ώστε δεν μπορεί ποτέ να αντιπαρατεθεί με αυτά διαφορετικά, παρά μόνο με την πολεμική.

Η μεγαλύτερη εγγύτητα προς τις οργανικές-φυσικές πρωταρχικές καταστάσεις, οι οποίες ήταν δεδομένες για τη ρωσική λογοτεχνία του δέκατου ένατου αιώνα ως υποστρώματα του φρονήματος και της μορφοποίησης, καθιστά<sup>19</sup> για πρώτη φορά δυνατή μια τέτοια δημιουργική πολεμική. Μετά τον κατ'

ουσίαν «Ευρωπαϊό» ρομαντικό της απογοήτευσης Τουργκένιεφ (Turgenjew), ο Τολστόι δημιούργησε αυτή τη μορφή του μυθιστορήματος με την ισχυρότερη τάση υπέρβασης προς το έπος. Το υψηλό, αληθινά επικό και από κάθε μορφή μυθιστορήματος απομακρυσμένο φρόνημα του Τολστόι στρέφεται προς μία ζωή η οποία θεμελιώνεται στην κοινότητα όμοια αισθανόμενων, απλών, εσωτερικά συνδεδεμένων με τη φύση ανθρώπων, η οποία προσαρμόζεται στον μεγάλο ρυθμό της φύσης, κινείται στο δικό της μέτρο της γέννησης και της φθοράς και αποκλείει από μέσα της καθετί μικροπρεπές και διαχωριστικό, διαλυτικό και απολιθωτικό των αφύσικων μορφών. «Ο μουζικός πεθαίνει ήσυχα», γράφει σχετικά με τη νουβέλα του *Τρεις θάνατοι* στην κόμισσα Α. Α. Τολστόι. «Η θρησκεία του είναι η φύση, με την οποία έζησε. Έκοψε δέντρα, έσπειρε σίκαλη, τη θέρισε, έσφαξε αρνιά, αρνιά γεννήθηκαν στο κτήμα του και παιδιά ήρθαν στον κόσμο, γέροι πέθαναν, και γνωρίζει επακριβώς αυτόν τον νόμο, από τον οποίο ποτέ δεν απομακρύνθηκε όπως η αρχόντισσα,<sup>20</sup> και τον έχει άμεσα και απλά κοιτάξει κατάματα... Το δέντρο πεθαίνει ήσυχα, απλά και όμορφα. Όμορφα, επειδή δεν ψεύδεται, δεν μορφάζει, δεν φοβάται τίποτα και δεν μετανιώνει για τίποτα».

Η παραδοξότητα της ιστορικής θέσης του, η οποία αποδεικνύει περισσότερο από οτιδήποτε άλλο σε ποιο βαθμό το μυθιστόρημα είναι το αναγκαίο επικό είδος της εποχής μας, φαίνεται στο ότι αυτός ο κόσμος, ακόμη και γι' αυτόν, που δεν τον επιθυμεί απλώς, αλλά επιπλέον τον αντικρίζει και τον μορφοποιεί συγκεκριμένα, ξεκάθαρα και με όλο τον πλούτο του, δεν μπορεί να μετατραπεί σε κίνηση, σε πράξη· στο ότι αυτός [ο κόσμος] παραμένει μονάχα ένα στοιχείο της επικής μορφοποίησης, αλλά δεν είναι η ίδια η επική πραγματικότητα. Γιατί ο φυσικός-οργανικός κόσμος του αρχαίου έπους

δεν ήταν παρά ένας πολιτισμός που η ιδιαίτερη ποιότητά του ήταν ο οργανικός χαρακτήρας του, ενώ η φύση που τίθεται από τον Τολστόι ως ιδεώδες και βιώνεται ως κάτι υπαρκτό εννοείται μέχρι και το βάθος της ουσίας της ως φύση και ως τέτοια αντιπαράκειται στον πολιτισμό. Το ότι μια τέτοια αντιπαράθεση είναι αναγκαία συνιστά την ανεπίλυτη προβληματικότητα των μυθιστορημάτων του Τολστόι. Όστε λοιπόν: δεν είναι επειδή δεν ξεπέρασε πραγματικά μέσα του τον πολιτισμό και η σχέση του με αυτό που βιώνει και μορφοποιεί ως φύση είναι απλώς και μόνο συναισθηματική, δεν είναι από ψυχολογικές αιτίες που το φρόνημά του προς το έπος κατέληξε κατ' ανάγκη σε ένα προβληματικό είδος μυθιστορήματος, αλλά για λόγους μορφής και της σχέσης της με το ιστορικοφιλοσοφικό υπόστρωμά της.

Μία ολότητα ανθρώπων και συμβάντων είναι δυνατή μόνο στο έδαφος του πολιτισμού, όποια στάση κι αν κρατήσει κανείς απέναντί του. Το αποφασιστικό στοιχείο –τόσο ως σκελετός όσο και ως περιεχομενική-συγκεκριμένη πλήρωση– των επικών έργων του Τολστόι ανήκει, ως εκ τούτου, στον κόσμο του πολιτισμού, τον οποίον ο ίδιος απέρριπτε ως προβληματικό. Επειδή, όμως, η φύση, ακόμη κι αν δεν μπορεί να στρογγυλευτεί και να γίνει μια εμμενώς κλειστή και ολοκληρωμένη ολότητα, είναι εντούτοις εξίσου κάτι αντικειμενικά υπαρκτό, δημιουργούνται στο έργο δύο στιβάδες πραγματικότητας, οι οποίες είναι εντελώς ετερογενείς μεταξύ τους, όχι μόνο ως προς την αξιολόγηση, αλλά και ως προς την ποιότητα του είναι τους. Και η μεταξύ τους αναφορά, η οποία καθιστά κατ' αρχάς δυνατή την οικοδόμηση μιας ολότητας του έργου, μπορεί να είναι μόνο ο βιωμένος δρόμος από τη μια στην άλλη· ή πιο συγκεκριμένα: καθώς η κατεύθυνση είναι δεδομένη από το αποτέλεσμα της αξιολόγησης, ο δρόμος από τον

πολιτισμό στη φύση. Με αυτόν τον τρόπο—ως παράδοση συνέπεια της παράδοξης σχέσης ανάμεσα στο φρόνημα του ποιητή και στην εποχή που αυτός βρίσκει ως δεδομένη—ένα συναισθηματικό, ρομαντικό βίωμα γίνεται εντούτοις το κέντρο της όλης μορφοποίησης: το ανικανοποίητο των ουσιαστικών ανθρώπων από όλα όσα μπορεί να τους προσφέρει ο κόσμος του πολιτισμού που τους περιβάλλει, και η συνεπεία της απόρριψής του αναζήτηση και ανεύρεση της άλλης, της ουσιαστικότερης πραγματικότητας της φύσης. Η παραδοξότητα που προκύπτει από αυτό το θέμα εντείνεται περαιτέρω εξαιτίας του γεγονότος ότι αυτή η «φύση» του Τολστόι δεν παρουσιάζει την πληρότητα και το στρογγύλεμα που θα της επέτρεπαν να γίνει, όπως και ο σχετικά πλέον υποστασιακός καταληκτικός κόσμος του Γκαίτε, μια πατρίδα του επιτεύγματος και της συνακόλουθης ηρεμίας. Είναι μάλλον απλώς και μόνο η πραγματική εγγύηση για το ότι υπάρχει πραγματικά μια ουσιαστική ζωή πέραν της συμβατικότητας· μια ζωή που μπορεί μεν να πραγματωθεί στα βιώματα της πλήρους και γνήσιας εαυτότητας, στη βίωση της ψυχής από τον εαυτό της, από την οποία όμως είναι κανείς καταδικασμένος να ξαναβυθιστεί στον άλλο κόσμο.

Από τούτες τις απελπιστικές συνέπειες της κοσμοαντίληψής του, τις οποίες συνάγει με την ηρωική αδιαλλαξία ενός κοσμοϊστορικού ποιητή, δεν μπορεί να ξεφύγει ο Τολστόι ούτε με την ιδιάζουσα θέση που αποδίδει στον έρωτα και τον γάμο μεταξύ φύσης και πολιτισμού—σε αμφοτέρα τα πεδία στην εστία τους και σε αμφοτέρα εκτός αυτής. Στον ρυθμό της φυσικής ζωής, στον ρυθμό της απαθούς, αυτονόητης γένεσης και φθοράς, ο έρωτας είναι το σημείο όπου οι δυνάμεις που κυριαρχούν επί της ζωής διαμορφώνονται με τον πιο συγκεκριμένο και χειροπιαστό τρόπο. Όμως ο έρωτας ως καθαρή

φυσική δύναμη, ως πάθος δεν ανήκει, παρ' όλα αυτά, στον τολστοϊκό κόσμο της φύσης: για κάτι τέτοιο είναι υπερβολικά στενά συναρτημένος με τη σχέση ατόμου προς άτομο και γι' αυτό είναι υπερβολικά απομονωτικός, δημιουργεί υπερβολικά πολλές κλιμακώσεις και εκλεπτύνσεις: [είναι] υπερβολικά πολιτισμικός. Ο έρωτας ο οποίος σ' αυτόν τον κόσμο καταλαμβάνει την πραγματικά κεντρική θέση είναι ο έρωτας ως γάμος, ο έρωτας ως ένωση—όπου το γεγονός της ένωσης και της ταύτισης είναι πιο σημαντικό από το ποιος βρίσκεται σ' αυτή τη σχέση—, ο έρωτας ως μέσο της γέννησης: ο γάμος και η οικογένεια ως όχημα της φυσικής συνέχειας της ζωής. Το ότι έτσι μια νοητική αμφισημία εισέρχεται στο οικοδόμημα θα είχε καλλιτεχνικά μικρή σημασία, αν αυτή η ταλάντευση δεν δημιουργούσε ακόμα μία, ετερογενή σε σχέση με τις άλλες, στιβάδα πραγματικότητας, η οποία δεν μπορεί να υπαχθεί σε καμία συνθετική σύνδεση με τις άλλες δύο, ετερογενείς καθ' εαυτές και δι' εαυτές, σφαίρες: η οποία γι' αυτόν τον λόγο, όσο γνησιότερα μορφοποιείται, τόσο περισσότερο πρέπει να αντιστραφεί στο αντίθετο του επιδιωκόμενου: ο θρίαμβος αυτού του έρωτα επί του πολιτισμού οφείλει να είναι μια νίκη του πρωταρχικού επί του στρεβλά εκλεπτυσμένου, γίνεται ωστόσο μια απογοητευτική κατάπτωση κάθε ανθρώπινα υψηλού και μεγάλου από τη φύση που ζει εντός του ανθρώπου, η οποία όμως, εφόσον βιώνεται πραγματικά μέχρι τέλους—στον κόσμο του πολιτισμού μας—, μπορεί να βιωθεί μόνον ως προσαρμογή στην κατώτατη, πλέον στερούμενη πνεύματος και εγκαταλελειμμένα από τις ιδέες σύμβαση. Γι' αυτό και η ψυχική διάθεση του επιλόγου του *Πόλεμος και ειρήνη*, η ήσυχη ατμόσφαιρα του παιδικού δωματίου, όπου κάθε αναζήτηση έχει βρει ένα τέλος, είναι εκείνη μιας βαθύτερης απελπισίας σε σχέση με το τέλος και του πιο προβλη-

ματικού μυθιστορήματος της απογοήτευσης. Εδώ, απ' όλα όσα υπήρχαν πριν δεν έχει μείνει τίποτα· όπως η άμμος της ερήμου καλύπτει τις πυραμίδες, καθετί ψυχικό έχει απορροφηθεί από το ζωικό φυσικό στοιχείο και έχει εκμηδενιστεί.

Δίπλα σ' αυτή την αθέλητη απελπισία του τέλους παρατάσσεται μια ηθελημένη: η περιγραφή του συμβατικού κόσμου. Η αξιολογούσα και απορριπτική θέση που παίρνει ο Τολστόι φτάνει μέχρι την κάθε λεπτομέρεια της περιγραφής. Η έλλειψη στόχων και ουσίας αυτής της ζωής δεν εκφράζεται μόνο αντικειμενικά, για τον αναγνώστη που τη διαβλέπει, ούτε επίσης μόνο ως βίωμα της βαθμιαίας απογοήτευσης, αλλά ως ένα *a priori* και σταθερά βέβαιο, κινητό κενό και μια ανήσυχη ανία. Κάθε συνομιλία και κάθε συμβάν αποκτούν μ' αυτόν τον τρόπο τη σφραγίδα αυτής της δίκης, την οποία έχει διεξαγάγει γι' αυτά ο ποιητής.

Σ' αυτές τις δύο ομάδες βιωμάτων αντιπαράθεται η ουσιώδης βίωση της φύσης. Σε εντελώς σπάνιες μεγάλες στιγμές—ως επί το πλείστον είναι στιγμές του θανάτου—διανοίγεται για τον άνθρωπο μια πραγματικότητα, στην οποία με έναν ξαφνικό φωτισμό των πάντων αντικρίζει και συλλαμβάνει την ουσία που κυριαρχεί πάνω του και συνάμα μέσα του, το νόημα της ζωής του. Όλη η προηγούμενη ζωή βυθίζεται στο μηδέν μπροστά σ' αυτό το βίωμα, όλες οι συγκρούσεις του και οι πόνοι και τα βάσανα και οι πλάνες που προκάλεσαν φαντάζουν μικροπρεπή και ανούσια. Το νόημα έχει φανερωθεί και οι δρόμοι προς τη ζωντανή ζωή είναι ανοιχτοί για την ψυχή. Και πάλι ο Τολστόι ξεσκεπάζει εδώ με την παράδοση αδιαλλαξία της αληθινής ιδιοφυΐας τη βαθύτατη προβληματικότητα της μορφής του και του θεμελίου της: είναι οι μεγάλες στιγμές του θανάτου αυτές που δωρίζουν τούτη την αποφασιστική μακαριότητα—είναι το βίωμα του θανάσιμα τραυ-

ματισμένου Αντρέι Μπολκόνσκι στο πεδίο της μάχης του Αούστερλιτς, το βίωμα της ενότητας των Καρένιν και Βρόνσκυ στο νεκροκρέβατο της Άννας— και η αληθινή μακαριότητα θα ήταν να πεθάνεις τούτη τη στιγμή, να μπορείς να πεθάνεις μ' αυτόν τον τρόπο. Όμως η Άννα ξαναβρίσκει την υγεία της και ο Αντρέι επιστρέφει στη ζωή, και η μεγάλη στιγμή έχει χαθεί χωρίς ν' αφήσει ίχνη. Οι άνθρωποι ζουν ξανά στον κόσμο των συμβάσεων, ζουν ξανά μια ζωή χωρίς στόχους και ουσία. Οι δρόμοι τους οποίους έδειξε η μεγάλη στιγμή έχουν χάσει, μετά το πέρασμά της, την κατευθυντήρια υποστασιακότητα και πραγματικότητά τους· δεν μπορεί κανείς να πορευτεί σε αυτούς, και ακόμη κι αν νομίζει κανείς ότι βαδίζει σε αυτούς, τούτη η πραγματικότητα είναι μια πικρή καρικατούρα εκείνου που έχει δείξει η αποκάλυψη του μεγάλου βιώματος. (Το βίωμα του θεού του Λιεβίν και η συνακόλουθη προσκόλληση στο κατακτημένο—παρά τη διαρκή ψυχική διολίσθηση—προέρχεται περισσότερο από τη βούληση και τη θεωρία του στοχαστή, παρά από το όραμα του μορφοποιητή. Είναι προγραμματικού χαρακτήρα και δεν διαθέτει την άμεση προφάνεια των άλλων μεγάλων στιγμών.) Και οι λίγοι άνθρωποι οι οποίοι είναι πραγματικά ικανοί να ζήσουν τα βιώματά τους—ίσως ο Πλάτων Καρατάγιεφ να είναι η μοναδική τέτοια μορφή—είναι αναγκαίες δευτερεύουσες μορφές: κάθε συμβάν γλιστρά από πάνω τους, ποτέ δεν εμπλέκονται με την ουσία τους στα συμβάντα, η ζωή τους δεν αντικειμενοποιείται, δεν μπορεί να μορφοποιηθεί, μόνο να υποδηλωθεί, μόνο να προσδιοριστεί καλλιτεχνικά-συγκεκριμένα ως αντίθεση προς τις άλλες ζωές. Είναι οριακές αισθητικές έννοιες και όχι πραγματικότητες.

Σ' αυτές τις τρεις στιβάδες της πραγματικότητας αντιστοιχούν οι τρεις έννοιες του χρόνου στον κόσμο του Τολστόι και

η ασυμβατότητά τους καταδεικνύει με τον πιο έντονο τρόπο την εσωτερική προβληματικότητα αυτών των τόσο πλούσιων και εσωτερικά μορφοποιημένων έργων. Ο κόσμος της σύμβασης είναι στην πραγματικότητα άχρονος: μια αιώνια επανερχόμενη και επαναλαμβανόμενη ρουτίνα ξετυλίγεται ακολουθώντας ξένες προς το νόημα, δικές της νομοτέλειες: μια αιώνια κινητικότητα χωρίς κατεύθυνση, χωρίς ανάπτυξη, χωρίς φθορά. Τα πρόσωπα εναλλάσσονται, όμως με την αλλαγή τους δεν έχει συμβεί τίποτε, γιατί το καθένα τους είναι εξίσου ανούσιο, στη θέση του καθενός μπορεί να μπει οποιοδήποτε άλλο. Και οποτεδήποτε ανεβεί κανείς σ' αυτή τη σκηνή και οποτεδήποτε την εγκαταλείπει ξανά· πάντα υπάρχει η ίδια πολύχρωμη ανουσιότητα, την οποία βρίσκει κανείς, ή από την οποία απομακρύνεται. Κάτω απ' αυτήν κελαρύζει ο ποταμός της τολστοϊκής φύσης: η σταθερότητα και η μονοτονία ενός αιώνιου ρυθμού. Κι αυτό που αλλάζει εδώ είναι επίσης μόνο κάτι ανούσιο: η ατομική μοίρα που εμπλέκεται σε αυτό, αναδύεται και βυθίζεται, η ύπαρξη της οποίας δεν έχει καμία σημασία που θα ήταν θεμελιωμένη σ' αυτή την ίδια, η σχέση της οποίας με το όλον δεν ενσωματώνει την προσωπικότητά του, αλλά την εκμηδενίζει, η οποία είναι—ως ατομική μοίρα, όχι ως ένα στοιχείο του ρυθμού πλάι σε αναρίθμητα ομοειδή και ισάξια άλλα—εντελώς αδιάφορη για το όλον. Και οι μεγάλες στιγμές, οι οποίες αφήνουν να αναλάμψει ένα προαίσθημα μιας ουσιαστικής ζωής, μιας πορείας με νόημα, παραμένουν στιγμές: απομονωμένες από τους δύο άλλους κόσμους, χωρίς συγκροτησιακή αναφορά σε αυτούς. Οι τρεις έννοιες του χρόνου δεν είναι, λοιπόν, μόνο ετερογενείς και ασύμβατες μεταξύ τους, αλλά [επιπλέον] καμία από αυτές δεν εκφράζει μια πραγματική διάρκεια, τον πραγματικό χρόνο, το ζωτικό στοιχείο του μυθιστορήματος. Η υπέρβαση

του πολιτισμού απλώς έκαψε τον πολιτισμό, δεν έθεσε στη θέση του κάποια πιο διασφαλισμένη, ουσιαστικότερη ζωή· η υπέρβαση της μυθιστορηματικής μορφής την κάνει ακόμη πιο προβληματική—από καθαρά καλλιτεχνική άποψη τα μυθιστορήματα του Τολστόι είναι υπερθεματίζοντες τύποι του ρομαντισμού της απογοήτευσης, ένα μπαρόκ της μορφής του Φλωμπέρ—χωρίς να πλησιάζει με συγκεκριμένη μορφοποίηση εγγύτερα στον επιθυμητό στόχο, την επέκεινα των προβλημάτων πραγματικότητα του έπους, απ' ό,τι άλλες. Γιατί ο διαισθητικά ιδωμένος κόσμος της ουσιαστικής φύσης παραμένει προαίσθημα και βίωμα, [είναι] άρα υποκειμενικός και για τη μορφοποιημένη πραγματικότητα αναστοχαστικός· είναι εντούτοις—από καθαρά καλλιτεχνική άποψη—ομοειδής με κάθε πόθο για μια περισσότερο κατάλληλη πραγματικότητα.

Πέρα από τον τύπο του μυθιστορήματος της απογοήτευσης δεν προχώρησε η εξέλιξη, και η λογοτεχνία της πιο πρόσφατης περιόδου δεν δείχνει κάποια ουσιαστική δημιουργική δυνατότητα που να διαμορφώνει νέους τύπους: υπάρχουν εδώ εκλεκτικιστές επίγονοι παλαιότερων ειδών μορφοποίησης, οι οποίοι μόνο στο μορφικά επουσιώδες—στο λυρικό και στο ψυχολογικό—φαίνονται να έχουν παραγωγικές δυνάμεις.

Ο ίδιος ο Τολστόι καταλαμβάνει βέβαια μια διττή θέση. Στο πλαίσιο μιας θεώρησης που στρέφεται καθαρά προς τη μορφή—η οποία, ωστόσο, ειδικά στην περίπτωση του είναι αδύνατο ν' αγγίξει το καθοριστικό στοιχείο του φρονήματός του και ακόμα και του μορφοποιημένου κόσμου του—πρέπει να εννοηθεί ως η ολοκλήρωση του ευρωπαϊκού ρομαντισμού. Στις λίγες πολύ μεγάλες στιγμές των έργων του, ωστόσο, οι οποίες μορφικά μόνο, μόνο αναφορικά προς το εντός του έργου μορφοποιημένο όλο, έπρεπε να εννοηθούν ως υποκειμενικές-αναστοχαστικές, καταδεικνύεται ένας σαφώς δια-

φοροποιημένος, συγκεκριμένος και υπαρκτός κόσμος, ο οποίος, αν μπορούσε να επεκταθεί σε ολότητα, θα ήταν εντελώς απροσπέλαστος στις κατηγορίες του μυθιστορήματος και θα χρειαζόταν έναν νέο τύπο μορφοποίησης: την ανανεωμένη μορφή του έπους.

Είναι η σφαίρα μιας καθαρής ψυχικής πραγματικότητας, στην οποία ο άνθρωπος εμφανίζεται ως άνθρωπος –και όχι ως κοινωνικό ον, αλλά ούτε και ως απομονωμένη και ασύγκριτη, καθαρή, και γι' αυτό αφηρημένη, εσωτερικότητα–, στην οποία μπορεί, όταν κάποτε θα είναι παρούσα ως αφέλως βιωμένο αυτονόητο, ως η μόνη αληθινή πραγματικότητα, να οικοδομηθεί μια νέα και στρογγυλεμένη ολότητα όλων των δυνατών σε αυτήν υποστάσεων και σχέσεων, η οποία αφήνει πίσω της τη διασπασμένη μας πραγματικότητα και τη χρησιμοποιεί απλώς ως υπόβαθρο, στον ίδιο βαθμό που ο κοινωνικός-«εσωτερικός» δυϊστικός μας κόσμος άφησε πίσω του τον κόσμο της φύσης. Όμως αυτή η αλλαγή δεν μπορεί ποτέ να επιτευχθεί εκκινώντας από την τέχνη: το μεγάλο έπος είναι μια μορφή δεμένη με την εμπειρία της ιστορικής στιγμής και κάθε απόπειρα να μορφοποιηθεί το ουτοπικό στοιχείο ως υπαρκτό καταλήγει να είναι μόνο καταστροφική για τη μορφή, αλλά όχι να δημιουργεί πραγματικότητα. Το μυθιστόρημα είναι η μορφή της εποχής της ολοκληρωμένης αμαρτίας, σύμφωνα με τα λόγια του Φίχτε, και είναι αναγκαίο να παραμείνει η κυρίαρχη μορφή, όσο ο κόσμος βρίσκεται υπό την κυριαρχία αυτών των άστρων. Στον Τολστόι έγιναν ορατά τα προαισθήματα μιας μετάβασης σε μια νέα εποχή του κόσμου· παρέμειναν, όμως, πολεμικά, γεμάτα νοσταλγία και αφηρημένα.

Για πρώτη φορά στα έργα του Ντοστογιέφσκι αποτυπώνεται αυτός ο νέος κόσμος, μακριά από κάθε αγώνα ενάντια

στο υπαρκτό, ως απλώς και μόνο ενατενιστικά θεωρούμενη πραγματικότητα. Ως εκ τούτου, αυτός και η μορφή του τοποθετούνται εκτός αυτών των θεωρήσεων: ο Ντοστογιέφσκι δεν έγραψε μυθιστορήματα και το μορφοποιητικό φρόνημα, το οποίο γίνεται ορατό στα έργα του, δεν έχει σε τίποτα, ούτε καταφατικά ούτε αρνητικά, να κάνει με τον ευρωπαϊκό ρομαντισμό του δέκατου ένατου αιώνα και με τις πολλαπλές, επίσης ρομαντικές, αντιδράσεις εναντίον του. Ανήκει στον καινούριο κόσμο. Το αν είναι κιόλας ο Όμηρος ή ο Δάντης αυτού του κόσμου ή αν προσφέρει μόνο τα τραγούδια από τα οποία κατοπινοί ποιητές μαζί με άλλους προδρόμους θα πλέξουν τη μεγάλη ενότητα, αν είναι μόνο μια αρχή ή είναι ήδη μια εκπλήρωση: αυτό μπορεί να το δείξει μόνο η μορφική ανάλυση των έργων του. Και μόνο τότε μπορεί η ιστορικοφιλοσοφική οίωνοσκοπία να αναλάβει το έργο να αποφανθεί αν είμαστε έτοιμοι να εγκαταλείψουμε την κατάσταση της ολοκληρωμένης αμαρτίας ή αν είναι απλές ελπίδες εκείνες που προαναγγέλλουν την άφιξη του νέου, ενδείξεις ενός επερχομένου, το οποίο είναι ακόμη τόσο αδύναμο, ώστε μπορεί ανά πάσα στιγμή να καταπνιγεί παιγνιωδώς από την άγονη δύναμη του απλώς και μόνο υπαρκτού.

### Σημειώσεις

1. Πρωταγωνιστής του ινδικού έπους της Μαχαμπαράτα. (σ.τ.μ.)
2. Brand, Stockmann, Gregers Werle- πρωταγωνιστικές μορφές στα έργα του Ερρίκου Ίψεν *Μπραντ*, *Ο εχθρός του λαού* και *Η αγριόπαπα*, αντίστοιχα. (σ.τ.μ.)
3. Marquis Posa- πρωταγωνιστική μορφή στο δράμα του Φρειδερίκου Σίλλερ *Ντον Κάρλος*. (σ.τ.μ.)
4. Θεατρικά έργα του Χάινριχ φον Κλάιστ (Heinrich von Kleist) και του Νικολάι Γκόγκολ αντίστοιχα. (σ.τ.μ.)

5. *La Parisienne*: γαλλική κωμωδία του Ανρύ-Φρανσουά Μπεκ (Henry-François Becque, 1837-1899), η πρεμιέρα της οποίας έγινε στο Παρίσι το 1885. (σ.τ.μ.)

6. *Η ανθρώπινη κωμωδία (La comédie humaine)* είναι το σημαντικότερο μυθιστόρημα του Ονορέ ντε Μπαλζάκ. Παρέμεινε ανολοκλήρωτο και αποτελείται από 88 επιμέρους αφηγήματα. (σ.τ.μ.)

7. *Ιβανός* είναι ο τίτλος του γνωστότερου μυθιστορήματος του Σκοτσέζου συγγραφέα Sir Walter Scott (1771-1832). (σ.τ.μ.)

8. *Σαλαμπώ* είναι ο τίτλος ιστορικού μυθιστορήματος του Γκυστάβ Φλωμπέρ (Gustave Flaubert, 1821-1880). Ο Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898) ήταν Ελβετός ποιητής και μυθιστοριογράφος. (σ.τ.μ.)

9. Γαλλικά στο κείμενο:

Αν είν' αδειανή η κιβωτός, κει που νόμιζες πως θα 'βρισκες τον νόμο

Τίποτα δεν είναι πραγματικό πέρ' απ' τον χορό σου:

Δεν έχει αντικείμενο, γι' αυτό κι είν' άφθαρτος

Χόρεψε για την έρημο και χόρεψε για τον χώρο

(μετάφραση: Κική Καψαμπέλη)

Στην έκδοση του 1916 ο τελευταίος στίχος παρατίθεται ορθά, όπως είναι στο πρωτότυπο ποίημα, ενώ σε όλες τις επόμενες εκδόσεις διαβάζουμε «χόρεψε τον χώρο» («danse l'espace»). Το σφάλμα διορθώθηκε εδώ. Διορθώθηκε επίσης ο πρώτος στίχος, με βάση το πρωτότυπο ποίημα, καθώς σε όλες τις εκδόσεις της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* διαβάζουμε λανθασμένα «τα loi» αντί του ορθού «la loi». (σ.τ.ε.)

10. Henri Franck (1888-1912), Γαλλοεβραίος ποιητής. (σ.τ.μ.)

11. Φιλισταίοι αποκαλούνταν, κυρίως στον γερμανόφωνο χώρο, κατά τη διάρκεια του δέκατου όγδοου και του δέκατου ένατου αιώνα, άνθρωποι που διέθεταν χρήματα, αλλά τους έλειπε η ουσιαστική καλλιέργεια και το εκλεπτυσμένο γούστο, και ως εκ τούτου περικφρονούσαν συστηματικά τους ανθρώπους των γραμμάτων και της τέχνης. Με τη σειρά τους έγιναν κι αυτοί αντικείμενο έντονης ειρωνείας και πολεμικής. (σ.τ.μ.)

12. Γαλλικά στο κείμενο: διάρκεια. (σ.τ.ε.)

13. *A modern drama fejlődésének története (Εξελικτική ιστορία του μοντέρνου δράματος)*, 2 τόμοι, Βουδαπέστη 1912. Το εισαγωγικό κεφάλαιο υπάρχει και στα γερμανικά υπό τον τίτλο «Zur Soziologie des modernen Dramas», στο: *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik*, XXXVII (1914), σ. 303 κ.ε., 662 κ.ε.

14. Curnepmanz: πρόσωπο της όπερας του Βάγκνερ *Πάρσιφαλ*. Στη διαπίστωση του Πάρσιφαλ «Δεν προχωρώ καθόλου, κι όμως βλέπω τον εαυτό μου ήδη μακριά» ο Γκούρνεμαντ απαντάει: «Βλέπεις γιε μου, σε χώρο μετατρέπεται εδώ ο χρόνος». (σ.τ.ε.)

15. Γαλλικά στο κείμενο: *L'éducation sentimentale*, το τελευταίο ολοκληρωμένο μυθιστόρημα του Γκυστάβ Φλωμπέρ. (σ.τ.μ.)

16. Gustav Freytag (1816-1895), Γερμανός συγγραφέας του δέκατου ένατου αιώνα. Το *Χρέωση και πίστωση (Soll und Haben)* είναι μυθιστόρημα που πρωτοεκδόθηκε στη Λειψία, το 1855, σε τρεις τόμους. (σ.τ.μ.)

17. *Der grüne Heinrich*, εν μέρει αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα του Ελβετού συγγραφέα Γκόττφριντ Κέλλερ (Gottfried Keller, 1819-1890). (σ.τ.μ.)

18. Ο Λούκατς κάνει εδώ χρήση της κλασικής για τη γερμανική φιλοσοφία του πολιτισμού διάκρισης μεταξύ (υποκειμενικής/εσωτερικής) πνευματικής καλλιέργειας (Kultur) και (αντικειμενικού/εξωτερικού) πολιτισμού (Zivilisation). (σ.τ.ε.)

19. Στο πρωτότυπο κείμενο διαβάζουμε: «... machen eine solche schaffende Polemik möglich». Προτιμήσαμε, χάριν της αναγνωσιμότητας της μετάφρασης, να προσανατολιστούμε στο συντακτικό υποκείμενο της περιόδου (η εγγύτητα/die Nähe) και όχι σε αυτό που ενδεχομένως είχε κατά νου ο συγγραφέας ως πραγματολογικό υποκείμενο (τις πρωταρχικές καταστάσεις/Urzustände) – εφόσον βέβαια δεν πρόκειται απλώς για τυπογραφικό σφάλμα. (σ.τ.μ.)

20. Ο Λούκατς χρησιμοποιεί εδώ σε λατινική μεταγραφή τη ρωσική λέξη барыня (Barinja/προφ.: Μπαρίνια). Πρόκειται για ένα από τα κεντρικά πρόσωπα της νουβέλας *Τρεις θάνατοι*, την πλούσια κυρία από το χωριό Σίρκινο, η οποία πεθαίνει από φυματίωση, αρνούμενη να συμβιβαστεί με την ιδέα του επερχόμενου θανάτου της. (σ.τ.μ.)

## Επίμετρο του επιμελητή

### *Η Θεωρία του μυθιστορήματος:*

Το πρώτο μέρος ενός βιβλίου που δεν γράφτηκε ποτέ

Η *Θεωρία του μυθιστορήματος* πρωτοδημοσιεύτηκε σε δύο συνέχειες στο *Περιοδικό για αισθητική και γενική επιστήμη της τέχνης* (*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*) του Μαξ Ντεσουάρ, στα 1916.<sup>1</sup> Αναδημοσιεύτηκε ως αυτοτελής μονογραφία στα 1920, από τις εκδόσεις Κασίρερ.<sup>2</sup> Ο Λούκατς έγραψε αυτό το εκτεταμένο δοκίμιο στα 1915, στη διάρκεια ενός διαλείμματος από την εργασία του πάνω στη νεοκαντιανή του *Αισθητική*, το οποίο προκλήθηκε από το ξέσπασμα του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου και τη στράτευσή του για μερικούς μήνες ως βοηθητικού στα μετόπισθεν. Η *Θεωρία του μυθιστορήματος* έμελλε να γίνει το πιο φημισμένο από τα λεγόμενα προμαρξιστικά έργα του. Το κείμενο αυτό αποτέλεσε μέρος μιας σημαντικής στροφής στη διανοητική πορεία του. Σε αυτό συμφωνεί η σχετική δευτερογενής βιβλιογραφία, το μεγαλύτερο μέρος της οποίας ακολουθεί την αυτοερμηνεία του Λούκατς, σύμφωνα με την οποία η *Θεωρία του μυθιστορήματος* σηματοδοτεί τη μετάβασή του «από τον Καντ στον Χέγκελ».<sup>3</sup> Όπως θα δούμε, η άποψη αυτή δεν θα πρέπει να λαμβάνεται ως αυτονόητα ορθή.

Η στροφή του Λούκατς από τις νεανικές δοκιμακές του αναζητήσεις, όπως αυτές συνοψίζονται στον τόμο *Η ψυχή και οι μορφές* (1911),<sup>4</sup> προς τη νέα κατεύθυνση, στην οποία παραπέμπει η *Θεωρία του μυθιστορήματος*, αναγγέλλεται ήδη στον διάλογο «Περί της πτωχείας τω πνεύματι»,<sup>5</sup> δοκίμιο με το οποίο ο Λούκατς ξεπέρασε την υπαρξιακή κρίση που προκάλεσε η διπλή απώλεια της πρώην ερωμένης του Ίρμα Ζάιντλερ (Irma Seidler) και του στενότερου φίλου του Λέο Πόπερ (Leó Popper), στα 1911. Ειδικά η απροσδόκητη για τον Λούκατς αυτοκτονία της Ζάιντλερ τον οδήγησε σε ριζική αμφισβήτηση της αισθητιστικής τραγικής κοσμοθεώρησης που είχε συγκροτήσει στα νεανικά του δοκίμια, σύμφωνα με την οποία το πρόβλημα της αυθεντικής επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων είναι αξεπέραστο και έτσι ο μόνος δρόμος που οδηγεί προς μια υπερατομική καθολικότητα είναι η μοναχική οδός της αφιέρωσης στην αναζήτηση της μορφής εκτός της συνηθισμένης ζωής, στην τέχνη.<sup>6</sup> Ακόμα και η τέχνη όμως, ενώ συγκροτεί μια σφαίρα με υπερατομική ισχύ, περιορίζεται στο να παράγει μια επίφαση επικοινωνίας μεταξύ των υποκειμένων, τα οποία μένουν εντέλει αλύτρωτα, χωρίς αληθινή επαφή μεταξύ τους. Εντούτοις, στα 1911, το βίωμα του παράλογου χαρακτήρα ενός θανάτου που θα μπορούσε να είχε αποφευχθεί, εάν οι δεσμοί με τον άλλο δεν είχαν κοπεί εξαιτίας μιας περιοριστικής «ιδεολογίας», έθετε εμμέσως ως απαίτηση τη δυνατότητα μιας διαφορετικής στάσης απέναντι στη ζωή.

Το 1912 ο Λούκατς στράφηκε με αποφασιστικότητα προς την ακαδημαϊκή φιλοσοφική έρευνα. Επέλεξε τη Χαϊδελβέργη για να εκπονήσει διατριβή επί υφηγεσία κοντά στους εκπροσώπους της νοτιοδυτικογερμανικής σχολής του νεοκαντιανισμού. Η *Αισθητική*, την οποία ξεκίνησε να επεξεργάζε-

ται, επεξηγούσε φιλοσοφικά την ιδέα της «τραγωδίας της τέχνης» που συναντά κανείς στα νεανικά του δοκίμια. Έτσι, στον φιλοσοφικό στοχασμό ανατίθεται το έργο της αποκάλυψης των ορίων της καθολικής (θεωρητικής, πρακτικής ή και αισθητικής) μορφής, εκείνης της «γέφυρας που χωρίζει»<sup>7</sup> τους ανθρώπους μεταξύ τους. Εκτός, όμως, από την κριτική θεώρηση της «τραγωδίας της τέχνης», ο διάλογος «Περί της πτωχείας τω πνεύματι» αναφέρεται επίσης σε μία πιθανή διέξοδο από την τραγωδία της μορφής, στη διερεύνηση της ντοστογιεφσκικής ουτοπίας μιας άμεσης επαφής των ανθρώπινων ψυχών. Ο Λούκατς επιχείρησε να υλοποιήσει αυτό το δεύτερο πρόγραμμά του στο «διάλειμμα» μεταξύ των δύο περιόδων συγγραφής της *Αισθητικής* (1912-1914 και 1916-1918).

Το σχέδιο του Λούκατς να γράψει ένα βιβλίο για τον Ντοστογιέφσκι, το οποίο –σύμφωνα με τον ίδιο– θα περιείχε «πολύ περισσότερα από τον Ντοστογιέφσκι», δηλαδή επίσης «μεγάλα μέρη της μεταφυσικής ηθικής και φιλοσοφίας της ιστορίας»<sup>8</sup> του, αντικατοπτρίζει λοιπόν την αναζήτηση μιας εναλλακτικής διεξόδου, πέρα από τα όρια της νεανικής «πραγικής κοσμοαντίληψης» του. Η *Θεωρία του μυθιστορήματος* αποτελεί μέρος αυτής της αναζήτησης. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι οι βιβλιοκριτικοί εκείνης της εποχής, είτε αξιολογούσαν το έργο θετικά είτε όχι, διέβλεψαν αμέσως τη σημασία της αναφοράς του Λούκατς στον Ντοστογιέφσκι στις ακροτελεύτιες παραγράφους του δοκιμίου, παρόλο που ο λακωνικός, καθαρά προγραμματικός χαρακτήρας της δεν άφηνε περιθώρια για μια πιο ουσιαστική αποτίμηση του νοήματός της.<sup>9</sup> Η σημερινή έρευνα διαθέτει σημαντικά τεκμήρια για να καλύψει αυτό το κενό στην ερμηνεία της πολυσήμαντης *Θεωρίας του μυθιστορήματος*.

## 1. Συμφραζόμενα της συγγραφής της Θεωρίας του μυθιστορήματος

Στο πλαίσιο της αναζήτησης του Λούκατς για ένα διαφορετικό μοντέλο συγκρότησης της ανθρώπινης κοινότητας—πέρα από εκείνο που βασίζεται στην ψυχρή και «απάνθρωπη», υπερυποκειμενική ισχύ των «μορφών», καθώς και στη συμβατική ισχύ των κοινωνικών και πολιτισμικών μορφωμάτων—, το όνομα του Ντοστογιέφσκι συνοψίζει την ουτοπική δυνατότητα μιας αδιαμεσολάβητης επικοινωνίας των ψυχών. Τη σημασία του Ντοστογιέφσκι για τον νεαρό Λούκατς προδίδει ήδη η αινιγματική αναφορά του ονόματός του στο τέλος του δοκιμίου για την «Αισθητική κουλτούρα» (1910).<sup>10</sup> Μπορούμε να υποθέσουμε, λοιπόν, ότι το ενδιαφέρον του επιβεβαιώθηκε και ενισχύθηκε όταν ο Λούκατς γνώρισε, τον Σεπτέμβριο του 1913, τη Ρωσίδα ζωγράφο, πρώην σοσιαλεπαναστάτρια Γιελένα Αντρέγιεβνα Γκραμπένκο (Jelena Adrejewna Grabenko), την οποία παντρεύτηκε τον Μάιο του 1914.<sup>11</sup> Η σχέση αυτή του Λούκατς συνέπεσε με τις ζωνές συζητήσεις για τον ρωσικό κοινοτισμό, την τρομοκρατία και την άθρησκευτικότητα, καθώς και για τον Ντοστογιέφσκι ως τον αυθεντικό εκφραστή αυτής της πραγματικότητας, οι οποίες διεξάγονταν συχνά στον κύκλο του Μαξ Βέμπερ, στη Χαϊδελβέργη.

Στις αναμνήσεις του από τον κύκλο του Βέμπερ, ο φιλόσοφος Χέλμουτ Πλέσνερ (Helmuth Plessner) αναφέρει ότι ο Λούκατς και ο Ερνστ Μπλοχ (Ernst Bloch) αποκαλούνταν μεταξύ των συμμετεχόντων «Ευαγγελιστές»,<sup>12</sup> λόγω των εσχολογικών προσδοκιών που έτρεφαν για τη δημιουργία μιας νέας κοινωνικής τάξης που θα στηριζόταν στην αδελφότητα και την αλληλεγγύη. Τέτοιες θρησκευτικές-χιλιαστικές ιδέες

αντλούνταν τόσο από τους μυστικιστές του Μεσαίωνα όσο και από τον Τολστόι και τον Ντοστογιέφσκι. Μάλιστα ο Ντοστογιέφσκι αποτελούσε σταθερό αντικείμενο των συζητήσεων του κύκλου.<sup>13</sup> Άλλωστε, ο κύκλος του Βέμπερ φιλοξενούσε συχνά Ρώσους διανοούμενους, καθώς ο οικοδεσπότης έτρεφε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις πολιτικές και πνευματικές εξελίξεις στη Ρωσία. Δεν πρέπει λοιπόν να μας εκπλήσσει το γεγονός ότι δεν υπήρξε «ούτε μια συζήτηση της Κυριακής [...] στην οποία να μην αναφέρθηκε το όνομα του Ντοστογιέφσκι».<sup>14</sup> Μέσα σε αυτό το διανοητικό κλίμα γεννήθηκε στον Λούκατς η ιδέα μιας ιστορικοφιλοσοφικής διερεύνησης του κατά πόσο ο Ντοστογιέφσκι θα μπορούσε να θεωρηθεί προάγγελος, όχι μόνο μιας νέας λογοτεχνικής μορφής, αλλά γενικότερα μιας νέας κοσμοϊστορικής εποχής που βρίσκεται εν τη γενέσει.

Από το ερευνητικό αυτό σχέδιο υλοποιήθηκε εντέλει μόνο το πρώτο, προεισαγωγικό μέρος, το οποίο αναφέρεται στη «μορφή του μεγάλου έπους».<sup>15</sup> Εκτός απ' αυτό το πρώτο μέρος, από το υλικό που συνδέεται με το βιβλίο για τον Ντοστογιέφσκι έμειναν ορισμένες σχετικές επιστολές και έμμεσες αναφορές, καθώς και οι σημειώσεις του Λούκατς – με βάση αυτά τα στοιχεία μπορεί κανείς να ανασυγκροτήσει τουλάχιστον μερικές κεντρικές ιδέες του σχεδιαζόμενου έργου. Σε υποσημείωση στην πρώτη σελίδα της πρώτης δημοσίευσης της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* το 1916, ο Λούκατς εξηγούσε ότι το δημοσιευόμενο κείμενο είχε σχεδιαστεί ως «εισαγωγικό κεφάλαιο σε ένα αισθητικό-ιστορικοφιλοσοφικό έργο για τον Ντοστογιέφσκι», ο βασικός σκοπός του οποίου «ήταν αρνητικός: να σκιαγραφήσει τόσο ως προς τη λογοτεχνική μορφή όσο και ως προς την ιστορικοφιλοσοφική αναφορά της το φόντο από το οποίο διαχωρίζεται ο Ντοστογιέφ-

σκι – ως προάγγελος ενός νέου ανθρώπου, ως διαμορφωτής ενός νέου κόσμου, ως ο ευρών και επανευρών μια νέα-παλαιά μορφή».<sup>16</sup>

Είναι βέβαιο ότι η υλοποίηση του ερευνητικού προγράμματος για τον Ντοστογιέφσκι θα πρέπει να έγινε πολύ πιο επείγουσα στα μάτια του νεαρού Λούκατς από τη στιγμή που ξέσπασε ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, τον Αύγουστο του 1914. Είναι χαρακτηριστικό ότι μερικούς μήνες αργότερα ο Λούκατς σταμάτησε την εργασία του πάνω στην *Αισθητική*, την οποία εκπονούσε ως διατριβή επί υφηγεσία στη Χαϊδελβέργη, και συγκέντρωσε τις δυνάμεις του στο βιβλίο για τον Ντοστογιέφσκι.<sup>17</sup> Η απόρριψη του πολέμου και των εθνικιστικών-σοβινιστικών, έως και φιλοπόλεμων αντιλήψεων που κυριαρχούσαν σε μεγάλο μέρος της γερμανικής και αυστροουγγρικής διάνοησης, ακόμα και σε ορισμένους διανοούμενους με τους οποίους ο Λούκατς διατηρούσε στενές επαφές, τον οδήγησε σε πνευματική απομόνωση και μοναξιά.<sup>18</sup> Η αρνητική στάση του Λούκατς απέναντι στον «πολεμικό ενθουσιασμό» (*Kriegsbegeisterung*) που είχε κυριεύσει τους ομότεχνούς του καταγράφεται στο ημιτελές κείμενό του με τον τίτλο «Οι Γερμανοί διανοούμενοι και ο πόλεμος»,<sup>19</sup> το οποίο έγραψε στα τέλη του 1915. Το γεγονός ότι στο κείμενο αυτό ο Λούκατς επιχειρεί να περιγράψει και να «κατανοήσει» το φαινόμενο του πολεμικού ενθουσιασμού με όρους «αξιολογικής ουδετερότητας» δεν μπορεί να συγκαλύψει την υιοθέτηση μιας κριτικής σκοπιάς απέναντι σε κάθε φιλοπόλεμη τοποθέτηση.

Ο Λούκατς επισημαίνει ότι ο πολεμικός ενθουσιασμός των Γερμανών διανοουμένων δεν στηρίζεται στην απόδοση ενός ορισμένου σκοπού στον πόλεμο, αλλά απλώς και μόνο στο «βίωμα της ανακούφισης, της απελευθέρωσης από μια κατάσταση που εκλαμβάνεται –τώρα πια– ως ανυπόφορη».<sup>20</sup>

Ασκήει κριτική στην άποψη ότι οι Γερμανοί είναι πιο φιλοπόλεμοι από τους αντιπάλους τους,<sup>21</sup> αλλά και στην ιδέα ότι ο πολεμικός ενθουσιασμός τους συνδέεται με τη «γένεση ενός νέου ηρωισμού», εκείνου του «αώνυμου ήρωα» που χαρακτηρίζεται από αδιαφορία για την απόκτηση δόξας, από υποταγή της προσωπικότητας στις επιταγές του μηχανισμού και από γενικότερη «αντικειμενικοποίηση» της «εκπλήρωσης του καθήκοντος» η οποία οδηγεί σε μια «αντιπαλότητα χωρίς μίσος». Αυτός ο «νέος ηρωισμός» είναι μάλλον ένα «ψυχικό φαινόμενο που συνοδεύει τις μοντέρνες πολεμικές τεχνικές», γι' αυτό άλλωστε «αυτός ο ηρωισμός είναι κάτι το διεθνές» και όχι κάτι το ειδικά γερμανικό.<sup>22</sup> Εάν ο Λούκατς ολοκλήρωνε το άρθρο του, ίσως να έφτανε έτσι στο συμπέρασμα πως ούτε η επίκληση των «ηρωικών πράξεων» των στρατιωτών μπορεί να δώσει νόημα σε έναν πόλεμο που δεν έχει κανένα συγκεκριμένο, φανερό σκοπό.<sup>23</sup>

Τόσο η κοσμοϊστορική συγκυρία και οι ατομικές επιλογές του Λούκατς όσο και το στενότερο πνευματικό περιβάλλον του στα χρόνια πριν από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο μέχρι την προσχώρησή του στο Κομμουνιστικό Κόμμα Ουγγαρίας στα τέλη του 1918 ευνόησαν τη στροφή του ενδιαφέροντός του προς την ηθική και την πολιτική πράξη. Ο ίδιος ο Λούκατς θυμάται: «Το ξέσπασμα και η πορεία του πολέμου του 1914 ενίσχυσαν μέσα μου πιο έντονα παρά ποτέ την τάση ότι η φιλοσοφία θα έπρεπε να στραφεί σε μια αλλαγή του κόσμου».<sup>24</sup> Οι συγκυρίες του βίου έδωσαν λοιπόν πλήθος αφορμών, όμως το θεωρητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινήθηκε η όλη προσπάθεια του Λούκατς να γράψει το βιβλίο του για τον Ντοστογιέφσκι είχε ήδη καθοριστεί από την κατεύθυνση των αισθητικών ερευνών του στη Φλωρεντία και, κυρίως, στη Χαϊδελβέργη. Το πλαίσιο αυτό δεν θα μπορούσε να είναι άλλο

από τη νεοκαντιανή φιλοσοφία των αξιών, η οποία αποτελεί τη βάση του νέου του εγχειρήματος, έστω κι αν, ως προς τις έσχατες συνέπειές του, το τελευταίο οδηγείται σε μια ιδιότυπη υπέρβασή της. Η διαπίστωση αυτή –τόσο αυτονόητη στην πραγματικότητα, αφού η συγγραφή της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* παρεμβάλλεται μεταξύ των δύο εκδοχών της *Αισθητικής*– έχει μεγάλη σημασία, λόγω της σύγχυσης που κυριαρχεί στη βιβλιογραφία σχετικά με τα θεωρητικά κίνητρα του δοκιμίου του 1915. Εδώ θα περιοριστώ σε μια σύντομη ανασυγκρότηση των κυριότερων απόψεων σχετικά με τα μεθοδολογικά θεμέλια της «ιστορικοφιλοσοφικής δοκιμής» του Λούκατς, υποδεικνύοντας συγχρόνως ποια είναι, κατά τη γνώμη μου, η πιο έγκυρη από αυτές.<sup>25</sup>

## 2. Καθ' οδόν «από τον Καντ στον Χέγκελ»;

Στη σύγχυση σχετικά με το θεωρητικό υπόβαθρο της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* έχει συμβάλει τα μέγιστα ο ίδιος ο Λούκατς, καθώς στον πρόλογο του 1963 εντάσσει το δοκίμιό του αυτό στη «διαδικασία της μετάβασης από τον Καντ στον Χέγκελ» (TR, 6 (15)) και εντοπίζει μια σειρά από εγελιανά στοιχεία στις αναλύσεις της. Κατά τον Λούκατς «η *Θεωρία του μυθιστορήματος* είναι το πρώτο έργο των επιστημών του πνεύματος, στο οποίο τα αποτελέσματα της εγελιανής φιλοσοφίας εφαρμόζονται με συγκεκριμένο τρόπο στα αισθητικά προβλήματα». Πιο προσεκτικός από πολλούς από τους σχολιαστές του, ο γηραιός Λούκατς ομολογεί ότι «ο συγγραφέας της [...] δεν ήταν αποκλειστικά και με ορθόδοξο τρόπο εγελιανός», αφού το «γενικό εγελιανό περίγραμμα» της θεώρησής του «συμπλη-

ρώνουν και συγκεκριμενοποιούν» αναλύσεις για τον Γκαίτε, τον Σίλλερ, τον Φρίντριχ Σλέγκελ και τον Ζόλγκερ.<sup>26</sup>

Αν και, όπως θα δούμε παρακάτω, η *Θεωρία του μυθιστορήματος* απέχει πολύ από το να αποτελεί απλή «πλήρωση» ενός εγγελιανού σχήματος της ιστορίας της τέχνης με υλικό αντλημένο από διάφορους συγγραφείς, η ερμηνευτική γραμμή του γηραιού Λούκατς είναι εύλογη, ως ένα σημείο, στο πλαίσιο της προσπάθειάς του να διατυπώσει εκ των υστέρων μια κατά το δυνατό συνεκτική ανασυγκρότηση της διανοητικής πορείας που τον οδήγησε στον Μαρξ, ζητούμενο της οποίας δεν είναι κατ' ανάγκη η ιστορική ακρίβεια. Πρόβλημα αποτελεί, όμως, το γεγονός ότι η γραμμή αυτή υιοθετήθηκε άκριτα από αρκετούς σχολιαστές του νεανικού έργου του Λούκατς, οι οποίοι επαναλαμβάνουν το ερμηνευτικό σχήμα «από τον Καντ στον Χέγκελ και από εκεί στον Μαρξ», χωρίς να ελέγχουν την αξιοπιστία του. Το αποτέλεσμα είναι η ακούσια παρουσίαση του Λούκατς ως ενός εν πολλοίς ασυνάρτητου στοχαστή, που μετά από εργασία τριών τουλάχιστον ετών πάνω σε ένα ορισμένο ερευνητικό σχέδιο, τη νεοκαντιανή του *Αισθητική*, περνάει απροβλημάτιστα σε αυτό που μέχρι εκείνη τη στιγμή απέρριπτε κατηγορηματικά, δηλαδή σε μια εγγελιανή φιλοσοφία της ιστορίας, την οποία όμως εγκαταλείπει μέσα σε λίγους μήνες, για να επιστρέψει ξανά, μετά από ένα διάστημα και για τα επόμενα δύο τουλάχιστον χρόνια, στον έντονα αντιεγγελιανό νεοκαντιανισμό της *Χαϊδελβεργιανής αισθητικής*.<sup>27</sup>

Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Βέρνερ Γιουνγκ, ο οποίος αναλύει τη *Θεωρία του μυθιστορήματος* αποκλειστικά μέσα από το πρίσμα του γηραιού Λούκατς, αντιμετωπίζοντας τα χαϊδελβεργιανά αισθητικοφιλοσοφικά εγχειρήματά του ως «εντελώς αποτυχημένα» και υποστηρίζοντας ότι το δοκίμιο περί των μεγάλων μορφών του έπους κατέχει «ειδική

θέση»<sup>28</sup> στη διανοητική πορεία του νεαρού στοχαστή. Ο Γιουνγκ αναλύει διεξοδικά τον πρόλογο στην έκδοση του δοκιμίου του 1963, τονίζοντας μονόπλευρα την αυτοερμηνεία του Λούκατς ως εγγελιανού.<sup>29</sup> Επισημαίνοντας ότι η προσφυγή του Λούκατς στον Χέγκελ ως «γενικό μεθοδολογικό οδηγό του» είχε «πρωταρχικά κοινωνικό και όχι αισθητικό-φιλοσοφικό χαρακτήρα»,<sup>30</sup> ο Γιουνγκ οδηγείται σε μια αυθαίρετη ταύτιση αυτού του «κοινωνικού χαρακτήρα» με το «ιστορικο-φιλοσοφικό ενδιαφέρον» και από εκεί σε μια υποτιθέμενη «προτεραιότητα της φιλοσοφίας της ιστορίας απέναντι στην αισθητική», γεγονός που επιβεβαιώνει στα μάτια του τη ρήξη με τον νεοκαντιανό προσανατολισμό της *Αισθητικής*.<sup>31</sup>

Η ερμηνευτική προκατάληψη του Γιουνγκ τον οδηγεί σε φανερή παρανόηση: Με τις προαναφερθείσες διατυπώσεις ο Λούκατς χαρακτηρίζει την *αντίθεση* και όχι τη σύμπλευσή του με τον υποτιθέμενο «γενικό μεθοδολογικό οδηγό» του, τον Χέγκελ. Συγκεκριμένα, ο Λούκατς αναδεικνύει το γεγονός ότι ενώ στον Χέγκελ η «αισθητική προβληματικότητα» του παρόντος συμβαδίζει με την «έλευση του πνεύματος στον εαυτό του στη σκέψη και στην κοινωνική-κρατική πράξη», αντίθετα στη *Θεωρία του μυθιστορήματος* «η προβληματικότητα της μυθιστορηματικής μορφής αποτελεί [...] το αντικαθρέφτισμα ενός κόσμου που βρίσκεται σε αποδιάρθρωση» (*TR*, 12 (22)). Επιπλέον, ενώ πράγματι οι αναφορές της *Χαϊντελβεργιανής φιλοσοφίας της τέχνης* στον κοινωνικό καθορισμό της τέχνης είναι περιορισμένες και αφορούν τους «αρνητικούς» κοινωνιολογικούς όρους της δυνατότητάς του, αυτό δεν σημαίνει ότι λείπει απ' αυτήν ο στοχασμός πάνω στην ιστορικοφιλοσοφική διάσταση του έργου τέχνης. Αντιθέτως, μάλιστα, η διάσταση αυτή θεωρείται ανεξάλειπτη συνιστώσα της αισθητικής φιλοσοφίας.<sup>32</sup>

Πιο γόνιμη, παρά το γεγονός ότι κινείται προς την ίδια κατεύθυνση του χαρακτηρισμού της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* ως ενός «εξόχως εγελιανού έργου»,<sup>33</sup> είναι η πρωτότυπη ανάγνωσή της από τον Λυσιέν Γκολντμάν. Και ο Γκολντμάν την εντάσσει στο σχήμα «από τον Καντ στον Χέγκελ», παρουσιάζοντας αφενός τη συλλογή δοκιμίων *Η ψυχή και οι μορφές* ως φορέα μιας «υπερχρονικής σημαίνουσας δομής, της τραγικής κοσμοθεώρησης», η οποία αντανακλά το «αληθινό νόημα της καντιανής σκέψης»,<sup>34</sup> και αφετέρου τη *Θεωρία του μυθιστορήματος* ως ένα «κυριαρχημένο από την αντίφαση [...] εγελιανό-διαλεκτικό έργο, το οποίο αναπαριστά το πολύπλοκο, προβληματικό άτομο ως τον χαρακτηριστικό τύπο ανθρώπου του σημερινού κόσμου». <sup>35</sup> Με τα μάτια στραμμένα στην κατοπινή στροφή του Λούκατς στον μαρξισμό, ο Γκολντμάν εντοπίζει στο δοκίμιο του Λούκατς για το μοντέρνο μυθιστόρημα μια θεμελιώδη δομή, ομολογη προς εκείνη της πραγματοποίησης που προκαλεί ο φετιχισμός του εμπορεύματος.

Οι ομόλογες αυτές δομές είναι, αφενός, η αντίθεση μεταξύ του «εκφυλισμένου», χωρίς νόημα κόσμου και της δαιμονικής αναζήτησης αυθεντικού νοήματος από τον μυθιστορηματικό ήρωα, ενός νοήματος που παραμένει όμως υπόρρητο, αν και παίζει κρίσιμο ρόλο στη συγκρότηση της μυθιστορηματικής ολότητας με την εκφυλισμένη μορφή μιας «ηθικής απαίτησης» την οποία θέτει ο συγγραφέας<sup>36</sup> και, αφετέρου, η αντίθεση μεταξύ της αγοραίας οικονομίας, του βασιλείου της εκφυλισμένης μορφής της ανταλλακτικής αξίας, και των υποκειμένων που αναζητούν διαρκώς την αυθεντική αξία χρήσης των πραγμάτων, δρώντας όμως αναγκαστικά με βάση τη στρεβλή ανταλλακτική αξία.<sup>37</sup> Καθώς ζητούμενο του ίδιου του Γκολντμάν είναι η συγκρότηση μιας μαρξιστικής θεωρίας της λογοτεχνίας στη συσχέτισή της με τις κοινωνικές-οικονομικές

δομές,<sup>38</sup> η *Θεωρία του μυθιστορήματος* παρουσιάζεται ως ένας σημαντικός σταθμός του Λούκατς στην πορεία του προς τη μαρξιστική φιλοσοφία της ιστορίας του *Ιστορία και ταξική συνείδηση*.<sup>39</sup>

Οι παραπάνω ερμηνείες της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* συγκλίνουν στην προσπάθειά τους να συνδέσουν το έργο αυτό με το *Ιστορία και ταξική συνείδηση* – κοινό έδαφος μεταξύ των οποίων συνιστά η χρήση της έννοιας της ολότητας (Totalität). Εκεί που διαφέρουν είναι στην έμφαση που δίνουν στα εγγελιανά θεμέλιά τους, η οποία είναι πολύ μεγαλύτερη στον εγελομαρξιστή Γιουνγκ. Χωρίς να υπεισέρχομαι εδώ σε άλλες λεπτομέρειες, επισημαίνω απλώς ότι οι δύο αυτές προσεγγίσεις ή διάφοροι συνδυασμοί τους ακολουθούνται σε μεγάλο μέρος της σχετικής βιβλιογραφίας. Τέτοιες είναι, μεταξύ άλλων, οι περιπτώσεις του Ράντατς,<sup>40</sup> του Άζορ Ρόζα,<sup>41</sup> του Κάμλερ,<sup>42</sup> της Ρύκερ,<sup>43</sup> των Αράτο και Μπράινες,<sup>44</sup> του Γκράουερ,<sup>45</sup> του Μπιάιερσντερφερ,<sup>46</sup> του Λη<sup>47</sup> κ.ά. Όσο πιο εδραιωμένη εμφανίζεται η προσέγγιση της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* ανεξάρτητα από τις αναλύσεις της *Αισθητικής* τόσο σημαντικότερη γίνεται η προσπάθεια του Αντρέας Χέσεν (Andreas Hoeschen) να την αναιρέσει και να εντάξει το έργο αυτό στο νεοκαντιανό πλαίσιο των ερευνών που διεξήγε εκείνη την εποχή ο Λούκατς – μια προσπάθεια μοναχική, αλλά ερμηνευτικά γόνιμη.<sup>48</sup>

Ο Χέσεν έχει κατ' αρχάς δίκιο να ξεκινάει την ανασυγκρότησή του θέτοντας το ερώτημα «τι είδους κείμενο» είναι τελικά η *Θεωρία του μυθιστορήματος*.<sup>49</sup> Γιατί ακόμα και ο επιφανειακός γνώστης του νεανικού έργου του Λούκατς αποκλείεται να προσπεράσει αδιάφορα το γεγονός ότι η *Θεωρία του μυθιστορήματος* έχει δοκιμιακή μορφή. Αυτό θα ήταν εντελώς προφανές ακόμα κι αν δεν μας πληροφορούσε επαρκώς ο υπό-

τιτλος του έργου «Μια ιστορικοφιλοσοφική δοκιμή για τις μορφές του μεγάλου έπους». <sup>50</sup> Η επιλογή αυτή δεν είναι δυνατό να ήταν τυχαία, δεδομένου ότι με το δοκίμιό του για τη μορφή του δοκιμίου από το *Η ψυχή και οι μορφές* ο Λούκατς συγκαταλέγεται στους σημαντικότερους *θεωρητικούς* του δοκιμίου του εικοστού αιώνα. Γι' αυτό και οποιαδήποτε συζήτηση γύρω από το περιεχόμενο της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* θα πρέπει να λάβει υπόψη την «Επιστολή στον Λέο Πόπερ». <sup>51</sup>

Για τον νεαρό Λούκατς το δοκίμιο αποτελεί μια «μορφή τέχνης», η οποία τοποθετείται μεταξύ της τέχνης και της φιλοσοφίας και πέρα από την επιστήμη. Είναι εκείνη η λογοτεχνική μορφή στο επίκεντρο της οποίας τίθεται η μορφοποίηση του βιώματος της «κοσμοθεώρησης στη γυμνή καθαρότητά της» (SF, 15, 40). Πρόκειται για το βίωμα των εποχών όπου διαρρηγνύεται η αυτονόητη σχέση μεταξύ των «πραγμάτων» και των «μοιραίων σχέσεων», οπότε ανοίγεται το πεδίο μιας κριτικής εξέτασης των σχετικοποιημένων πια κοσμοθεωρησιακών προοπτικών. Σε τέτοιες εποχές —όπως είναι κατεξοχήν η νεωτερικότητα— το δοκίμιο γίνεται το βασικό όχημα μιας «κοσμοθεωρησιακής αναζήτησης» που έχει ως στόχο της τη «συμβολική θέαση των συμβόλων της ζωής» (SF, 17, 42) και, μέσω αυτής, τον ηθικό προσανατολισμό για μια «αναμόρφωση και εκ νέου δημιουργία αυτής της ίδιας» (SF, 17, 42) της ζωής. Ως μέσο μιας τέτοιας «συμβολικής θέασης» το δοκίμιο συνδέεται με τη «μυθολογία», εντέλει με μια ορισμένη, ιστορικά-κοινωνικά προσδιορισμένη κοσμοαντίληψη, την οποία αδυνατεί να θεμελιώσει. Εξού και η αδιάλυτη ένταση μεταξύ, αφενός, της ιστορικής σχετικότητας των απαντήσεών του και, αφετέρου, του άχρονου χαρακτήρα της «ιδέας», με βάση την οποία προσανατολίζεται. Εντέλει, στο δοκίμιο «Περί της ουσίας και της μορφής του δοκιμίου», ο Λούκατς «λύνει» την

ένταση αυτή ανάγοντας τη δοκιμαϊκή μορφή σε «πρόδρομο» ενός επερχόμενου φιλοσοφικού συστήματος (βλ. *SF*, 36, 59).

Αυτή η σύνοψη της θεωρίας του Λούκατς για το δοκίμιο αρκεί για να προσδιορίσουμε τους στόχους που θα μπορούσε να έχει η νέα του, «ιστορικοφιλοσοφική» αυτή τη φορά, «δοκιμή». Παρά την αναφορά της λέξης «θεωρία» στον τίτλο της, η *Θεωρία του μυθιστορήματος* δεν μπορεί να εγειρεί εμφατικά θεωρητικές αξιώσεις, ούτε με την έννοια της *επιστήμης* της λογοτεχνίας ούτε με την έννοια μιας *φιλοσοφίας* της ιστορίας, της οποίας θα μπορούσε το πολύ να θεωρηθεί «πρόδρομος». Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό ότι ο αρχικός τίτλος του έργου ήταν *Η αισθητική του μυθιστορήματος*, ενώ οι λόγοι της αλλαγής του είναι εντελώς εξωτερικοί προς το περιεχόμενό του.<sup>52</sup> Ως δοκίμιο, η *Θεωρία του μυθιστορήματος* αποτελεί «μορφή τέχνης» σε σαφή διαφοροποίηση προς τις επιστημονικές πραγματείες—γι' αυτό και οι κριτικές που αφορούν την επιστημονική επάρκεια των πραγματεύσεών της από τη σκοπιά της φιλολογίας ή της ιστορίας της τέχνης ενδέχεται να έχουν χίλια δίκια, δεν μπορούν όμως να θίξουν τον αληθινό της πυρήνα.<sup>53</sup>

Παραπέρα, υπό την προοπτική του Λούκατς, το δοκίμιο αυτό δεν μπορεί να έχει ούτε τις συστηματικές αξιώσεις της φιλοσοφίας, παρά το γεγονός ότι, όπως κι εκείνη, θέτει ρητά τα ερωτήματα για την αιώνια αξία και το νόημα. Αυτό έχει σημασία να το θυμόμαστε απέναντι στις ερμηνείες που—παρασυρμένες και από τον υπότιτλο του έργου, αλλά παραμερίζοντας τον δοκιμαϊκό του χαρακτήρα—βλέπουν τη *Θεωρία του μυθιστορήματος* ως το σχεδιάγραμμα μιας *φιλοσοφίας της ιστορίας* εμπνευσμένης ενδεχομένως από τον Χέγκελ.<sup>54</sup> Σε αυτό θα πρέπει να προσθέσει κανείς ότι το ακριβές νόημα του όρου «φιλοσοφία της ιστορίας», τον οποίο ο Λούκατς χρησιμοποιεί αφειδώς στο δοκίμιό του, δεν μπορεί να κατανοηθεί

ανεξάρτητα από τις σχετικές απόψεις που αναπτύσσει στην *Αισθητική* – τις οποίες οι σχολιαστές παρακάμπτουν τις περισσότερες φορές.<sup>55</sup> Και αυτές, όπως έδειξα αλλού,<sup>56</sup> πόρρω απέχουν από το να ευθυγραμμίζονται αυτομάτως με μια παραδοσιακή αντίληψη για τη φιλοσοφία της ιστορίας ως του φιλοσοφικού κλάδου που έχει ως αντικείμενό του ένα μεταφυσικό νόημα της ιστορίας.

Αν δεν είναι ούτε μια πραγματεία των επιστημών της τέχνης και της λογοτεχνίας ούτε μια φιλοσοφική ανασυγκρότηση της ιστορίας των λογοτεχνικών μορφών με απώτερη βλέψη την ένταξή της στην «παγκόσμια ιστορία», τότε τι είναι τελικά η *Θεωρία του μυθιστορήματος*; Κατ' αρχάς, δεν είναι τίποτα λιγότερο και τίποτα περισσότερο από το πρώτο μέρος ενός *δοκιμίου* το οποίο, όπως προδιαγράφει η «Επιστολή στον Λέο Πόπερ», αποτελεί μέσο *κοσμοθεωρησιακού προσανατολισμού* μέσα σ' έναν κόσμο χωρίς αυτονόητη πλέον σύνδεση της «ψυχής» και των «μορφών», δηλαδή χωρίς αυτονόητα δεδομένο νόημα. Αν ο Λούκατς είχε ολοκληρώσει το αρχικό του σχέδιο, το δοκίμιό του για τον Ντοστογιέφσκι θα αποτελούσε προφανώς μια προδρομική «συμβολική θέαση των συμβόλων της ζωής» (*SF*, 17, 42) χωρίς αξιώσεις έσχατης θεμελίωσης, τις οποίες θα μπορούσε να ικανοποιήσει μόνο ένα συγκροτημένο φιλοσοφικό σύστημα. Και η επείγουσα ανάγκη του Λούκατς να προσφύγει στα μέσα της δοκιμιακής κοσμοθεωρησιακής αναζήτησης δεν προκύπτει μόνο ενόψει των καταστροφικών κοσμοϊστορικών εξελίξεων της εποχής του, αλλά και της διαφαινόμενης αδυναμίας συγκρότησης εκείνου του μεταφυσικού συστήματος στο οποίο παραπέμπει η δοκιμιακή αναζήτηση κοσμοθεωρησιακών μέσων προσανατολισμού.

Αν όμως η φιλοσοφία αδυνατεί να δώσει απάντηση στα μεταφυσικά και κοσμοθεωρησιακά ερωτήματα την ώρα που η ανάγκη προσανατολισμού στη ζωή και στην πράξη συνεχίζει να υφίσταται, αν δεν οξύνεται μάλιστα, ο μόνος δρόμος που μένει ανοιχτός είναι εκείνος της ανολοκλήρωτης, πάντα σχετικής και αθεμελιώτης δοκιμαϊκής αναζήτησης. Μόνο που αυτή τη φορά το αντικείμενο της δοκιμαϊκής μυθολογίας δεν είναι απλώς και μόνο η περιγραφή του χάσματος μεταξύ του μοντέρνου ανθρώπου και του κόσμου, αλλά επίσης η διάγνωση των ιστορικών προοπτικών της νεωτερικής κοινότητας των ανθρώπων, η προβολή του ουτοπικού οράματος ενός πολιτισμού συνεννόησης, αλληλεγγύης και αδελφότητας.

Με αυτόν τον τρόπο η εποχή του αστικού μυθιστορήματος —από τον Θερβάντες μέχρι τον Τολστόϊ— βρίσκεται σε μια ιστορικοφιλοσοφική αντίθεση προς το παρελθόν, την εποχή της επικής αρμονίας (Όμηρος), ενώ από την άλλη αναδύεται η προοπτική μιας μελλοντικής δυνατότητας της ανθρωπίνης (πνευματικής) επίλυσης των κοινωνικών αντιθέσεων, και τότε θεωρούσα ως μια ένδειξη, ως έναν πρόδρομο αυτής της «επανάστασης» τα έργα του Ντοστογιέφσκι, τα οποία —σύμφωνα με την τότε αντίληψή μου— δεν ήταν πια μυθιστορήματα.<sup>57</sup>

Ο αληθινός στόχος του δοκιμίου για τον Ντοστογιέφσκι, πρώτο μέρος του οποίου θα αποτελούσε η *Θεωρία του μυθιστορήματος*, δεν ήταν λοιπόν ούτε η συμβολή στην επιστημονική πρόοδο των επιστημών του πνεύματος ούτε η συγκρότηση μιας φιλοσοφίας της ιστορίας με την πλήρη έννοια του όρου, αλλά η «ερμηνευτική» προβολή μιας ντοστογιεφσκικής «θέασης της ζωής» υπό μια ουτοπική ιστορική προοπτική, η οποία δεν έχει άλλο «θεμέλιο» από τη σύνδεσή της με τα

άμεσα, επειγόντα πρακτικά προτάγματα και ηθικά διλήμματα του παρόντος. Με αυτήν και μόνο την έννοια θα πρέπει να κατανοείται η προαναφερθείσα σημείωση του Λούκατς ότι το βιβλίο του για τον Ντοστογιέφσκι θα περιείχε «μεγάλα μέρη της μεταφυσικής ηθικής και φιλοσοφίας της ιστορίας». <sup>58</sup> Αν έτσι έχουν τα πράγματα, το δοκίμιο του Λούκατς δεσμεύεται λιγότερο από το πραγματολογικό υλικό που έχει να τιθασεύσει – την επική, κυρίως, λογοτεχνία από τον Όμηρο μέχρι τον Τολστόι – και περισσότερο από το ουτοπικό όραμα ενός νέου πολιτισμού, το οποίο θέλει να προβάλει και υπό την προοπτική του οποίου επιλέγει και οργανώνει τα έργα που σχολιάζει.

Το γεγονός αυτό δεν μπορούσε να διαφύγει την προσοχή ενός οξυδερκούς σχολιαστή του νεανικού έργου του Λούκατς, όπως ο Λυσιέν Γκολντμάν: «[Ο] Λούκατς δεν είναι μόνο [...] ένας φιλόσοφος και επιστήμων, αλλά επίσης ένας μεγάλος δοκιμιογράφος. Αυτό σημαίνει ότι δεν περιορίζεται στη θετική και επιστημονική εξέταση κάποιων νοηματικών δομών, αλλά ότι από πολλές δυνατές δομές επιλέγει εκείνες η περιγραφή των οποίων του δίνει την “αφορμή” να εγείρει με εννοιολογική δοκιμακή μορφή τα ερωτήματα που του φαίνονται επείγοντα και ουσιώδη». <sup>59</sup> Τούτων δοθέντων, δεν θα πρέπει να μας ξαφνιάζει το γεγονός ότι οι επιστήμονες που ασχολούνται με τη λογοτεχνία παραπονούνται συνήθως για την επιστημονική ανεπάρκεια του έργου, ενώ εκείνοι που το βλέπουν θετικά είναι όσοι έχουν μεταφυσικές ή ιστορικοφιλοσοφικές ανησυχίες. <sup>60</sup>

Αν και ο Λούκατς δεν ολοκλήρωσε το αρχικό του σχέδιο, το γεγονός ότι έσπευσε να δημοσιεύσει το πρώτο μέρος που είχε τελειώσει σημαίνει προφανώς πως αυτό διέθετε στα μάτια του αρκετή ανεξαρτησία για να αποτελέσει αυτοτελές δοκί-

μιο. Αυτό δημιουργεί κάποιες ερμηνευτικές περιπλοκές, τις οποίες ο μελετητής οφείλει να αντιμετωπίσει. Η σχετική ανεξαρτησία της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* από το συνολικό εγχειρίσμα για τον Ντοστογιέφσκι συνδέεται με το γεγονός ότι αυτή μπορεί να διαβαστεί μέχρι την προτελευταία της σελίδα (όπου συναντάμε για πρώτη φορά μια σύντομη νύξη στην ντοστογιεφσκική ουτοπία) χωρίς καμία προσφυγή στο καθοδηγητικό νήμα ενός ουτοπικού-μεταφυσικού νοήματος της ιστορίας. Έτσι, απαλλαγμένο ουσιαστικά από αυτή την αναφορά, το έργο αποκτά εντελώς διαφορετικό νόημα και σκοπιμότητα.

Ενάντια στη μυθολογία της ξαφνικής μεταμόρφωσης του Λούκατς σε εγγελιανό φιλόσοφο της ιστορίας, αν εξετάσει κανείς προσεκτικά το –καθαρά νεοκαντιανό στον προσανατολισμό του– κεφάλαιο περί της «Ιστορικότητας και αχρονικότητας του έργου τέχνης» της πρώτης εκδοχής της νεανικής *Αισθητικής* του, βλέπει ότι παρέχει όλο το αναγκαίο μεθοδολογικό πλαίσιο για την κατανόηση του δοκιμιακού εγχειρήματος της *Θεωρίας του μυθιστορήματος*. Παρά τον φορμαλιστικό προσανατολισμό τους, οι στοχασμοί του Λούκατς για την ενότητα μεταξύ της «άχρονης αξίας» και της «ιστορικής της πραγμάτωσης» στο πεδίο της αισθητικής ανάγουν την ιστορικότητα σε *συγκροτησιακό* όρο της ίδιας της αισθητικής αξίας, του πραγματοποιημένου έργου τέχνης. Όταν λοιπόν, στη *Θεωρία του μυθιστορήματος*, ο Λούκατς κάνει λόγο για την «ιστορικοφιλοσοφική διαλεκτική» στην οποία υπόκεινται οι μορφές τέχνης (*TR*, 34 (22, 47)) είναι πολύ πιο εύλογο να υποθέσουμε ότι αναφέρεται στη νεοκαντιανή «ιστορικοφιλοσοφική» θεώρηση που αναπτύσσει στη *Χαϊδελβεργιανή φιλοσοφία της τέχνης* –η οποία είχε όμως ρητά αντιεγγελιανό προσανατολισμό– παρά σε κάποια μυστηριώδη εγγελιανή προσέγγιση την οποία

υιοθέτησε ξαφνικά, για να την εγκαταλείψει ξανά μόλις έναν χρόνο αργότερα, όταν ξεκίνησε εκ νέου τη συγγραφή της νεοκαντιανής του *Αισθητικής*.<sup>61</sup>

Άλλωστε, υποπίπτει αμέσως στην αντίληψη του προσεκτικού αναγνώστη το γεγονός ότι στη *Θεωρία του μυθιστορήματος* συναντάμε –ακριβώς στο πνεύμα του κεφαλαίου για την ιστορικότητα και την αχρονικότητα του έργου τέχνης– μια σειρά από *τυπολογίες* και *περιοδολογήσεις* που έχουν ως στόχο να στηρίξουν τον προσδιορισμό της ιδιαίτερης «ιστορικοφιλοσοφικής» θέσης των μορφών της επικής λογοτεχνίας. Κορύφωση αυτής της τάσης αποτελεί χωρίς αμφιβολία η τυπολογία του μοντέρνου μυθιστορήματος, την οποία ο Λούκατς συγκροτεί στο δεύτερο μέρος του βιβλίου του. Αυτή ακριβώς η ανασυγκρότηση των «ιστορικοφιλοσοφικών τύπων» του μυθιστορήματος καταλήγει σε μια σύντομη αναφορά στον Ντοστογιέφσκι, το έργο του οποίου θα αποτελούσε, όπως ανέφερα ήδη, το κατεξοχήν αντικείμενο του αρχικού, ευρύτερου ερευνητικού σχεδίου του. Των πραγματεύσεων αυτών προηγείται, στο πρώτο μέρος του βιβλίου, μια «ιστορικοφιλοσοφική» τοποθέτηση των μορφών του έπους στη συνάφειά τους με τις μεγάλες εποχές του ανθρώπινου πνεύματος, με αρκετές παρεκβάσεις και διασταυρούμενες αναφορές σε άλλα λογοτεχνικά είδη, όπως το δράμα, η νουβέλα κ.ο.κ.

Αν η παρουσία των τυπολογιών και περιοδολογήσεων των λογοτεχνικών μορφών φαίνεται να παραπέμπει στη μέθοδο μιας «φιλοσοφίας της ιστορίας της τέχνης», όπως ο Λούκατς την περιγράφει στη *Χαϊδελβεργιανή φιλοσοφία της τέχνης*, ποια είναι η φύση της «φιλοσοφίας της ιστορίας» των λογοτεχνικών μορφών, την οποία προτείνει στο πρώτο μέρος της «ιστορικοφιλοσοφικής δοκιμής περί των μορφών του μεγάλου έπους»; Κι αυτή η ιστορικοφιλοσοφική εξέταση των «μορφών

του μεγάλου έπους» εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο μιας –έστω δοκιμιακής– προσπάθειας να συλληφθεί το «έσχατο–ιστορικό–θεμέλιο της τέχνης»<sup>62</sup> – εν προκειμένω των διαφόρων μορφών της επικής λογοτεχνίας. Ο ίδιος ο Λούκατς προβλέπει τη διασταύρωση των τυπολογιών μιας ιστορικοφιλοσοφικής προσέγγισης των επιμέρους καλλιτεχνικών ειδών με τον στοχασμό πάνω στα *ιστορικά μοναδικά πολιτισμικά πλαίσια*, εντός των οποίων αυτά εμφανίζονται. Έτσι, οι πολιτισμικές «ενότητες»,<sup>63</sup> τα «ιστορικοφιλοσοφικά πλαίσια» ή «στάδια»<sup>64</sup> περιλαμβάνουν ένα πλήθος από είδη τέχνης καθώς και από τύπους μορφοποίησής τους, και «εντούτοις αυτά τα στάδια έχουν ένα αισθητικά επακριβώς συγκεκριμενοποιήσιμο, αν και στα θεμέλιά του ανορθολογικό, ενιαίο νόημα».<sup>65</sup>

Δεν πρόκειται βέβαια εδώ για κάποιο μεταφυσικό νόημα, αλλά για την ενότητα εκείνων των αισθητικά ανιχνεύσιμων «μορφικών δομών» που διαπερνούν τα είδη τέχνης και τους τύπους τους σε ένα ορισμένο ιστορικό «στάδιο», συγκροτώντας «μοναδικές έννοιες για τα έσχατα στοιχεία των έργων τέχνης» – γι' αυτό και «καθήκον της φιλοσοφίας της ιστορίας της τέχνης θα είναι, πλάι στην άχρονη περιοδολόγησή της, να ερμηνεύσει το αισθητικό νόημα αυτών των μοναδικών και ανεπανάληπτων σταδίων».<sup>66</sup> Βασικό χαρακτηριστικό των πολιτισμικών σταδίων που χαρακτηρίζονται από ορισμένες «μορφικές δομές» είναι η «ανορθολογικότητά» τους. Αντίστοιχα και τα «αυθεντικά έργα του κανόνα», των οποίων η «αιώνια ισχύς» συνδέεται εσωτερικά με τα στάδια αυτά, αποτελούν επίσης απλώς και μόνο πραγματώσεις φιλοσοφικά ανασυγκροτήσιμου αισθητικού νοήματος, η γεγονικότητα του οποίου δεν μπορεί όμως να εξορθολογιστεί εξαντλητικά. Γι' αυτό και ο φιλόσοφος της ιστορίας της τέχνης θα επιχειρήσει μεν να συλλάβει το «μεμονωμένο που έγινε κατηγορία της γε-

μάτης νόημα μοναδικότητας», δηλαδή το έργο του κανόνα μιας ορισμένης, ιστορικά ανεπανάληπτης εποχής, οφείλει όμως να «σταματήσει μπροστά στην καθαρά εγνωσμένη γενονικότητα αυτής της έσχατης μοναδικότητας».<sup>67</sup>

Αυτή η θέση προδίδει την αποστασιοποίηση του Λούκατς από κάθε σύνδεση της τέχνης με την εμμενή αυτοκίνηση της ιστοριοφιλοσοφικής έννοιας ή με όποιον άλλο τρόπο σύλληψης ενός υπερϊστορικού νοήματος της παγκόσμιας ιστορίας της τέχνης. Πράγματι, αντίθετα απ' ό,τι θα ήθελε η ανάγνωση της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* ως ενός εγγελιανού έργου, απαραγνώριστο χαρακτηριστικό των πραγματεύσεών του είναι η απουσία οποιασδήποτε αναφοράς σε κάποια «λογική της ιστορίας» με βάση την οποία αναδύονται και εξελίσσονται οι μορφές τέχνης. Αντί για ένα ολοκληρωμένο σχήμα αναγκαίας ιστορικής διαδοχής τους, ο Λούκατς αδρογραφεί – στο πνεύμα ακριβώς της παραπάνω αντίληψης για τη φιλοσοφία της ιστορίας της τέχνης – την αντίθεση μεταξύ δύο βασικών τύπων «ιστοριοφιλοσοφικού πλαισίου», του «κλειστού πολιτισμού» και του «προβληματικού πολιτισμού».<sup>68</sup> Ως κλειστό εννοεί, πάνω απ' όλα, τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό, ενώ ως προβληματικό τον πολιτισμό της νεωτερικότητας.

Στη συνέχεια επιχειρεί να εντοπίσει τις μορφές επικής λογοτεχνίας που αντιστοιχούν στις ιστορικά μοναδικές αυτές εποχές, έχοντας μάλιστα πάντα κατά νου τα έργα τέχνης που είναι τα πλέον αντιπροσωπευτικά γι' αυτές τις μορφές, δηλαδή αυτά που συγκροτούν τον κανόνα. Πράγματι, με βάση την ιδιαιτερότητα της νεωτερικής «περιόδου», ο Λούκατς αναδεικνύει τα κύρια μορφολογικά χαρακτηριστικά της μυθιστορηματικής μορφής που της αντιστοιχεί. Στη συνέχεια, στο δεύτερο μέρος του έργου, ο Λούκατς συγκροτεί μια τυπολογία και μια αντίστοιχη περιοδολόγηση του μυθιστορήματος στο

εσωτερικό της νεωτερικής περιόδου, ακολουθώντας κατά γράμμα το πνεύμα των «ιστορικοφιλοσοφικών» στοχασμών της εμμενούς αισθητικής φιλοσοφίας που είχε ήδη συγκροτήσει μέχρι το καλοκαίρι του 1914. Μόνο σε αυτό το πλαίσιο γίνεται πλήρως κατανοητό το νόημα των τριών τύπων μυθιστορήματος, με τη βοήθεια των οποίων αναλύεται το εκάστοτε αντιπροσωπευτικό για κάθε τύπο έργο ως «μεμονωμένο φαινόμενο που έχει γίνει κατηγορία».<sup>69</sup>

Αν αυτό είναι το ακριβές νόημα της «ιστορικοφιλοσοφικής δοκιμής για τις μορφές του μεγάλου έπους», τότε η *Θεωρία του μυθιστορήματος* απλώς εφαρμόζει τις αντίστοιχες μεθοδολογικές προδιαγραφές της *Χαϊδελβεργιανής φιλοσοφίας της τέχνης*.<sup>70</sup> Υπό αυτή την οπτική, οι αναλύσεις της δεν έχουν μεταφυσικό νόημα, αλλά κινούνται αυστηρά στο πλαίσιο της εμμενούς λογικής της *Αισθητικής*. Τη θεμελιώδη αυτή κατεύθυνση σηματοδοτεί περίτρανα το γεγονός ότι στη *Θεωρία του μυθιστορήματος* κάθε προσπάθεια εκλογίκευσης των «περιόδων» και «τύπων» της επικής λογοτεχνίας σταματάει μπροστά στο έσχατο όριο της *γεγονικότητας* των μεγάλων έργων του κανόνα.<sup>71</sup> Σε αυτό προστίθεται ο δοκιμιακός χαρακτήρας του έργου, που αποκλείει τις εμφαντικά θεωρητικές αξιώσεις μιας συστηματικής φιλοσοφικής πραγματείας, στοχεύοντας απλώς στη δοκιμιακή μορφοποίηση των «αντικατοπτρισμών της βιωμένης αιωνιότητας» της αξίας.<sup>72</sup>

Τότε, όμως, ποια είναι η θέση της αναφοράς, στο τέλος του βιβλίου, στο ενδεχόμενο μεταφυσικό-ουτοπικό νόημα του ντοστογιεφσκικού έργου; Αυτό το ερώτημα βρίσκει την ορθή απάντησή του εφόσον διακρίνουμε την ερμηνεία της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* ως αυτοτελούς έργου από το νόημα που θα είχε στο πλαίσιο του βιβλίου για τον Ντοστογιέφσκι, το οποίο δεν γράφτηκε ποτέ. Στο πλαίσιο αυτό, η «ιστορικοφιλοσο-

φική δοκιμή» θα προετοίμαζε το έδαφος για την προβολή ενός ηθικού-μεταφυσικού, εντέλει πρακτικού οράματος ενός νέου πολιτισμού.

### 3. Ο Ντοστογιέφσκι και η ουτοπία της ψυχικής πραγματικότητας

Αυτό που κάνει τόσο σημαντικό τον Ντοστογιέφσκι για τον Λούκατς είναι το γεγονός ότι στα έργα του ο ουτοπικός κόσμος της «ψυχικής πραγματικότητας» παρουσιάζεται, «μακριά από κάθε αγώνα ενάντια στο υπαρκτό, ως απλώς και μόνο ενατενιστικά θεωρούμενη πραγματικότητα» (TR, 157 (168, 185-186)). Στην παρούσα ενότητα θα πρέπει να αποσαφηνιστεί κατά το δυνατό αυτή η έννοια της «ψυχικής πραγματικότητας». Το βέβαιο είναι πάντως ότι με αυτή τη σύντομη αναφορά στον Ντοστογιέφσκι στην τελευταία παράγραφο της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* ο Λούκατς είναι έτοιμος να εγκαταλείψει τη σκοπιά της *εμμενούς αισθητικής* της μυθιστορηματικής μορφής, καθώς αγγίζει ένα *νέο επίπεδο αναζήτησης*.

Η δέσμευση του Λούκατς στην εμμενή σκοπιά ισχύει μέχρι και για την αναφορά στον Τολστόι, ο οποίος εντάσσεται στο πλαίσιο του μοντέρνου μυθιστορήματος, παρά τα στοιχεία του έργου του που ενδέχεται να παραπέμπουν πέρα απ' αυτό. Με την αναφορά, όμως, στον Ντοστογιέφσκι ο Λούκατς προαναγγέλλει σαφώς μια υπέρβαση της *εμμενούς αισθητικής* και της φιλοσοφίας της ιστορίας της τέχνης και μεταβαίνει στη *μεταφυσική της τέχνης*, στην οποία αναφερόταν στο τέλος του κεφαλαίου για την ιστορικότητα του έργου τέχνης στη *Χαϊδελβεργιανή φιλοσοφία της τέχνης*. Η απαγορευμένη για την εμμενή αισθητική μεταφυσική της τέχνης επιχειρεί

«να διαβλέψει σε αυτές τις έννοιες των εξελικτικών σταδίων της τέχνης, τις οποίες καμία αισθητική συστηματοποίηση δεν μπορεί να συλλάβει, ίχνη και σημεία του έσχατου, μεταφυσικού νόηματος της πορείας του κόσμου, και να διαβάσει τα ιερογλυφικά της με έναν τρόπο που θα κατανοεί επίσης την τέχνη, χωρίς όμως να μένει μόνο στην κατανόησή της».<sup>73</sup>

Ως τέτοια «ιερογλυφικά» που παραπέμπουν στο «έσχατο, μεταφυσικό νόημα της πορείας του κόσμου» θα αντιμετώπιζε ο Λούκατς τα έργα του Ντοστογιέφσκι στο σχεδιαζόμενο αλλά τελικά απραγματοποίητο βιβλίο του.<sup>74</sup> Οι ακροτελεύτιες επισημάνσεις της «ιστορικοφιλοσοφικής δοκιμής» διανοίγουν την προοπτική μιας μεγάλης πολιτισμικής ανατροπής, προάγγελος της οποίας θα μπορούσε να θεωρηθεί ο Ντοστογιέφσκι – γι' αυτό άλλωστε «αυτός και η μορφή του τοποθετούνται εκτός [...] των θεωρήσεων» (TR, 157-158 (168, 124)) της *Θεωρίας του μυθιστορήματος*. Πράγματι, κατά τον Λούκατς, ο Ντοστογιέφσκι δεν γράφει πλέον *μυθιστορήματα* με την έννοια που τα συναντάμε στη δυτικοευρωπαϊκή λογοτεχνία, εφόσον «ανήκει στον νέο κόσμο»:

Το αν είναι κιάλας ο Όμηρος ή ο Δάντης αυτού του κόσμου ή αν προσφέρει μόνο τα τραγούδια, από τα οποία κατοπινοί ποιητές μαζί με άλλους προδρόμους θα πλέξουν τη μεγάλη ενότητα, αν είναι μόνο μια αρχή ή είναι ήδη μια εκπλήρωση: αυτό μπορεί να το δείξει μόνο η μορφική ανάλυση των έργων του. Και μόνο τότε μπορεί η ιστορικοφιλοσοφική οίωνοσκοπία να αναλάβει το έργο να αποφανθεί αν είμαστε έτοιμοι να εγκαταλείψουμε την κατάσταση της ολοκληρωμένης αμαρτίας ή αν είναι απλές ελπίδες εκείνες που προαναγγέλλουν την άφιξη του νέου, ενδείξεις ενός επερχομένου, το οποίο είναι ακόμη τόσο αδύναμο, ώστε μπορεί ανά πάσα στιγμή να κατα-

πνιγεί παιγνιωδώς από την άγονη δύναμη του απλώς και μόνο υπαρκτού (TR, 158 (168, 186)).

Με τη διατύπωση της υπόθεσης ότι ο Ντοστογιέφσκι ενδέχεται να κινείται πέρα από τη λογοτεχνική μορφή του παρόντος τελειώνει η αρμοδιότητα της δοκιμακής πραγμάτευσης της *μυθιστορηματικής* μορφής. Με την εκκρεμούσα μορφική ανάλυση των έργων του Ντοστογιέφσκι, την οποία αναγγέλλει —τρόπον τινά «προγραμματικά»— στο τέλος του δοκιμίου του, ο Λούκατς θα εισερχόταν σε ένα εντελώς νέο πεδίο. Θα επιχειρούσε να ερμηνεύσει τα έργα αυτά ως «ίχνη και σημεία του έσχατου, μεταφυσικού νοήματος της πορείας του κόσμου»<sup>75</sup> ή, όπως σημειώνει στο παραπάνω παράθεμα, ως «ενδείξεις ενός επερχόμενου» νέου κόσμου.<sup>76</sup> Πιο συγκεκριμένα, στο έργο του Ντοστογιέφσκι μορφοποιείται, σύμφωνα με τον Λούκατς, ως επική ολότητα ό,τι στον Τολστόι εμφανίζεται μόνο στις «μεγάλες στιγμές» ως «υποκειμενικό-αναστοχαστικό» (TR, 157 (167, 186)) στοιχείο που προσεγγίζεται διαισθητικά: η «ζωντανή ζωή» (TR, 154 (163, 181)), η «ουσιαστική ζωή» (TR, 156 (165, 183)). Με αυτή την έννοια, τα μυθιστορήματα του Ντοστογιέφσκι ενδέχεται να προαναγγέλλουν μια έξοδο από την «εποχή της ολοκληρωμένης αμαρτίας» (Epoche der vollendeten Sündhaftigkeit, TR, 157, 158 (167, 168, 185)), όπως ο Λούκατς χαρακτηρίζει τη νεωτερική κοινωνική-πολιτισμική πραγματικότητα, υιοθετώντας μια κατηγορία της φιλοσοφίας της ιστορίας του Φίχτε.

Να λοιπόν τι εννοούσε ο Λούκατς στην επιστολή του προς τον Ερνστ, όταν σημείωνε ότι το βιβλίο του για τον Ντοστογιέφσκι θα περιλάμβανε «μεγάλα μέρη της μεταφυσικής ηθικής και φιλοσοφίας της ιστορίας»,<sup>77</sup> τουλάχιστον σε ό,τι αφορά το δεύτερο σκέλος της *μεταφυσικής φιλοσοφίας της ιστορίας*. Μένει, βέβαια, ακόμα αδιευκρίνιστη η *λογική* αυτής της

φιλοσοφίας της ιστορίας, καθώς και το περιεχόμενο της «μεταφυσικής ηθικής» που μπορεί κανείς να συναγάγει από το έργο του Ντοστογιέφσκι. Εφόσον ο Λούκατς δεν πραγματοποίησε τη «μορφική ανάλυση» των ντοστογιεφσκικών μυθιστορημάτων, είμαστε αναγκασμένοι, προκειμένου να φωτιστούν οι δύο αυτές διαστάσεις των αναζητήσεών του, να στηριχθούμε στις λίγες εξηγήσεις που μας δίνει στις επιστολές του και στις αποσπασματικές σημειώσεις του. Βοηθητική εν προκειμένω είναι επίσης η αναφορά του στον Ντοστογιέφσκι και στον «κόσμο του» στο βιβλίο του για τον Μπέλα Μπάλαζ (Béla Balázs),<sup>78</sup> οι σχετικές επισημάνσεις του οποίου «μπορούν να θεωρηθούν αναδρομικές συνόψεις εκείνου του βιβλίου για τον Ντοστογιέφσκι που [ο Λούκατς] σχεδίαζε νωρίτερα».<sup>79</sup>

Στην αναφορά αυτή γίνεται κατ' αρχάς για άλλη μια φορά φανερή η λειτουργία που θα είχαν οι ιστορικοφιλοσοφικές και αισθητικές αναλύσεις της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* στο πλαίσιο του ευρύτερου έργου για τον Ντοστογιέφσκι. Μπροστά στο αντιθετικό φόντο της ανάλυσης της χαρακτηριστικής λογοτεχνικής μορφής της νεωτερικότητας θα γινόταν δυνατή η συγκριτική ανάδειξη του ιστορικά πρωτόγνωρου χαρακτήρα τόσο της αισθητικής μορφής όσο και του ηθικού-μεταφυσικού νοήματος του ντοστογιεφσκικού λογοτεχνικού έργου: «Σήμερα γνωρίζουμε ότι, μετά από μια προβληματικότητα αιώνων, είναι ο πρώτος που δημιούργησε οργανικές και αισθητές συνδέσεις, μια αυθεντική μορφή στην επική δημιουργία, και αυτή η γνώση μας γεννήθηκε μαζί με το βίωμα της ψυχικής πραγματικότητας ως αυθεντικής πραγματικότητας».<sup>80</sup> Ή, με άλλη διατύπωση, «ο Ντοστογιέφσκι είναι, σύμφωνα με την ορολογία του Σίλλερ, ο πρώτος αφελής συγγραφέας μετά από αιώνες συναισθηματικότητας».<sup>81</sup>

Μας επιτρέπει άραγε αυτή η διαπίστωση να συμπεράνουμε ότι επίκειται η έλευση μιας νέας εποχής; Ο Λούκατς μάς δίνει την απάντηση σε αυτό το ερώτημα λίγο παρακάτω, όταν εξηγεί ότι «το βίωμα της ψυχικής πραγματικότητας ως αυθεντικής πραγματικότητας» –το οποίο αναφέρεται στο παραπάνω εδάφιο– καθίσταται δυνατό χάρη στην «ιστορικοφιλοσοφική θέση και τη σημασία της εποχής που ζούμε σήμερα». <sup>82</sup> Σε αυτό το σημείο γίνεται μάλιστα φανερή η λογική που διέπει τη μεταφυσική φιλοσοφία της ιστορίας του Λούκατς. Η «ιστορικοφιλοσοφική θέση» της εποχής μας χαρακτηρίζεται από την προϋούσα αποδυνάμωση των κοινωνικών δεσμών και των δεσμευτικών, κοινών ιδεολογιών. Έχουμε έτσι την κορύφωση εκείνης της πολιτισμικής διαδικασίας που οδηγεί από τα αρχέτυπα νοήματα του κλειστού πολιτισμού στην υπερβατολογική ανεστιότητα του προβληματικού πολιτισμού φτάνοντας μέχρι τον μοντέρνο αθεϊσμό. Όμως αυτή ακριβώς η ολέθρια απώλεια νοήματος και η εξάλειψη των δεσμευτικών προσανατολισμών στην «κατάσταση της ολοκληρωμένης αμαρτίας» θα μπορούσε να αποτελέσει, από μian άλλη άποψη, προϋπόθεση της στροφής του «νέου ανθρώπου» στην «ψυχική πραγματικότητα».

Με την πτώση και τον εκφυλισμό του ιδεαλισμού του αστικού δέκατου όγδοου αιώνα, του ιδεαλισμού της ατομικής ελευθερίας, χάθηκε αυτή η κοινότητα των ιδεολογιών, και με την απώλειά της κυριάρχησε κατά τις τελευταίες δεκαετίες η πυρετώδης αναζήτηση των κοινών πεποιθήσεων ή η παραιτημένη κυνική προσαρμογή στην απελπιστική απώλεια της κοινότητας. [...] Είναι όμως άραγε πράγματι αναγκαίο η ανεξάρτητη από μια κοινωνική τάξη σκοπιά, στην οποία εξαναγκάζεται κάθε αληθινός και σοβαρός άν-

θρῶπος ενόψει του άγονου χαρακτήρα της ιδεολογίας, να οδηγεί στον ρομαντισμό ή στην αναρχία; Η ιστορικοφιλοσοφική σημασία του ντοστογιεφσκικού έργου συνίσταται ακριβώς στην απάντηση που δίνει σε αυτό το ερώτημα: στην κατάδειξη του ότι για τον αποκλεισμένο από την ταξική ύπαρξη άνθρωπο, εφόσον αυτός είναι ένας πραγματικά αληθινός άνθρωπος, υπάρχει και ένας άλλος δρόμος: να αποδευτεθεί από κάθε κοινωνικό καθορισμό και να φτάσει στη συγκεκριμένη πραγματικότητα της συγκεκριμένης ψυχής.<sup>83</sup>

Έτσι, υπό το φως της μεταφυσικής ιστορικοφιλοσοφικής σύλληψης της δυνατότητας ενός «νέου κόσμου», του κόσμου της «συγκεκριμένης πραγματικότητας της συγκεκριμένης ψυχής», η ανάδυση και η παρακμή του προβληματικού δυτικού πολιτισμού, η προϊούσα βύθισή του στον σχετικισμό και, εντέλει, στον αθεϊστικό μηδενισμό εμφανίζονται ως αναγκαίες προϋποθέσεις μιας νέας, αντικειμενικά δυνατής κοσμοϊστορικής πραγματικότητας, ως προστάδια της πραγμάτωσης ενός «μεταφυσικού νοήματος της πορείας του κόσμου».

Αν και η συντομία των αναφορών του Λούκατς δεν επιτρέπει τον ακριβή εντοπισμό της πηγής έμπνευσης αυτής της μεταφυσικής σύλληψης της ιστορίας, δεν φαντάζει ιδιαίτερα πιθανή μια υπόγεια επίδραση της εγγεληνής διαλεκτικής, δεδομένης της ριζικής ασυνέχειας που φαίνεται να χωρίζει τον αστικό μηδενισμό από την οραματική σύλληψη της «ζωντανής ζωής», η οποία προδίδει την ιδέα της επιτέλεσης ενός μη εξορθολογικεύσιμου ιστορικού άλματος προς τον νέο κόσμο. Επιπλέον, είναι κατά τη γνώμη μου σαφές πως, παρά το γεγονός ότι η «μεταφυσική» φιλοσοφία της ιστορίας του νεαρού

Λούκατς υπερβαίνει το πλαίσιο της εμμενούς φιλοσοφίας της ιστορίας της τέχνης προς την κατεύθυνση μιας εσχατολογίας, μένει εντούτοις στο επίπεδο της διάγνωσης της «αντικειμενικής δυνατότητας» ενός ριζικά νέου κόσμου και δεν προχωρά στην περιγραφή μιας μηχανιστικά ή διαλεκτικά αναγκαίας ιστορικής μεταβολής. Γι' αυτό και η εσχατολογία της «ψυχικής πραγματικότητας» δεν είναι εντέλει ριζικά ασύμβατη προς το ευρύτερο νεοκαντιανό πλαίσιο, στο οποίο στηρίζει τις πραγματεύσεις του ο Λούκατς.

Η μεταφυσική ελπίδα έλευσης ενός νέου κόσμου δεν θεμελιώνεται στη βέβαιη πρόβλεψη μιας ιστορικής αλλαγής, δεν είναι ζήτημα γνώσης. Η γνώση περιορίζεται στη διάγνωση του αντικειμενικώς δυνατού με βάση την πολιτισμική εξέλιξη του παρόντος, από εκεί και μετά τα ηνία αναλαμβάνει η πράξη.<sup>84</sup> Πράγματι, καθώς η ουτοπία της «ψυχικής πραγματικότητας» δεν μπορεί να αντικειμενοποιηθεί με πειστικό τρόπο στη φιλοσοφία, θα πρέπει να αναζητηθεί αλλού ο «τόπος» της. Όπως σημειώνει ο Χέσεν, το στοιχείο του Ντοστογιέφσκι που συνάρπασε τον Λούκατς εντοπίζεται «σε μια πράξη, η οποία χαρακτηρίζεται από το ότι δεν μπορεί να προσεγγιστεί μέσω της φιλοσοφίας του πολιτισμού με την έννοια της νεοκαντιανής φιλοσοφίας της ισχύος», δηλαδή με την έννοια μιας θεωρίας των πολιτισμικών αξιών.<sup>85</sup>

Για τον Λούκατς, η ντοστογιεφσκική ουτοπία δεν παραπέμπει λοιπόν σε μια νέα *θεωρία* του πολιτισμού, αλλά σε μια νέα *ηθική*, σε εκείνη ακριβώς τη «μεταφυσική ηθική», τη διατύπωση της οποίας υποσχόταν στην επιστολή του προς τον Ερνστ. Πρόκειται για μια ηθική αδιάρρηκτα δεμένη με την έννοια της «ψυχικής πραγματικότητας ως της αυθεντικής πραγματικότητας», την οποία συναντούμε επίσης στον διάλογο «Περί της πτωχείας τω πνεύματι» ως «ζωντανή ζωή».<sup>86</sup> Η τε-

λευταία εμφανίζεται εκεί ως η ζωή του ανθρώπου που έχει το χάρισμα της αγαθότητας, ως μια ζωή ικανή να οδηγήσει στην υπέρβαση του σολιψισμού της καθημερινής «επικοινωνίας» προς την κατεύθυνση της άμεσης επαφής μεταξύ των ψυχών. Μάλιστα, σε συμφωνία και με ανάλογες αναλύσεις της *Χαϊδελβεργιανής φιλοσοφίας της τέχνης*, στον διάλογο «Περί της πτωχείας τω πνεύματι» η ηθική μορφοποίηση της «αυθεντικής ηθικής», το «ηθικό έργο» ή, με άλλα λόγια, το καθήκον εμφανίζεται ως «απάνθρωπο», στον βαθμό που προϋποθέτει «το κόψιμο κάθε δεσμού που το συνδέει με τη γη».<sup>87</sup>

Έτσι, η ηθική της «ψυχικής πραγματικότητας» θα πρέπει να διακριθεί κατ' αρχάς από την κανονιστική ηθική που στηρίζεται σε καθολικές αρχές, την ηθική καντιανού τύπου. Τούτη ενδέχεται μεν να προσφέρει μια διέξοδο από τη χαοτική συνηθισμένη ζωή, *δεν συνεπάγεται όμως τη διάρρηξη του σολιψισμού*, την υπέρβαση της μοναξιάς του υποκειμένου. Μόνο η «αγαθότητα» επιτρέπει την αληθινή συνάντηση με τον άλλο, και δεν είναι προφανώς τυχαίο το ότι ήδη στον διάλογο «Περί της πτωχείας τω πνεύματι» ο Λούκατς αναπτύσσει την ιδέα μιας ουσιαστικής ζωής με αναφορές στον Ντοστογιέφσκι. Στο βιβλίο για τον Μπάλαζ, ο Λούκατς προχωρά ένα ακόμα βήμα στην επεξήγηση της «ψυχικής πραγματικότητας» οριοθετώντας την έναντι ενός περαιτέρω τύπου της ηθικής-πρακτικής ζωής: Αντιπαραθέτει τη βαθύτερη αναγκαιότητά της προς τις απλώς και μόνο τυχαίες, συμβατικές-κοινωνικές δεσμεύσεις του ανθρώπου.

Σύμφωνα με αυτή την ανάγνωση, στον κόσμο του Ντοστογιέφσκι δεν υπάρχει το τυχαίο, γιατί οι «άνθρωποι [...] ζουν χωρίς απόσταση την ουσία των ψυχών τους».<sup>88</sup> Ποιο είναι το «τυχαίο» στο οποίο αναφέρεται εδώ ο Λούκατς; Είναι εκείνο που, σύμφωνα με τη *Θεωρία του μυθιστορήματος*, συναντάμε

στον κόσμο του μοντέρνου μυθιστορήματος, ο οποίος διαπερνάται από την αντίθεση ανάμεσα στην αποξενωτική-καταναγκαστική εξουσία που ασκούν τα κοινωνικά-πολιτισμικά μορφώματα και τον πόθο της ψυχής για νόημα και επικοινωνία. Η αναγκαιότητα είναι εδώ *μηχανιστική και εξωτερική* προς τον άνθρωπο που, υποτασσόμενος σε αυτήν, αποξενώνεται τόσο από τον εαυτό του όσο και από τους συνανθρώπους του – γι' αυτό και η νεωτερικότητα γίνεται ο κόσμος των μοναχικών ψυχών που διατηρούν μεταξύ τους τυχαίες, εξωτερικές σχέσεις.

Αντίθετα, στον κόσμο του Ντοστογιέφσκι οι συναντήσεις των προσώπων μπορούν να θεωρηθούν τυχαίες μόνο από τη σκοπιά της μηχανιστικής (κοινωνικής ή ψυχικής) αναγκαιότητας των γεγονότων, όχι όμως και από τη σκοπιά της «ψυχικής πραγματικότητας», αφού «στον Ντοστογιέφσκι κάθε άνθρωπος είναι αναγκαίος για τον *χαρακτήρα* κάθε άλλου ανθρώπου», με την έννοια ότι οι ποιότητες και οι ιδιότητες του κάθε προσώπου υπάρχουν μόνο στη σχέση του προς έναν συγκεκριμένο άλλον άνθρωπο «ως η άχρονη ουσία της εμπλεκόμενης ψυχής, ως η υπερχρονική σύνδεση μεταξύ δύο ψυχών». <sup>89</sup> Σε αυτά τα συμφραζόμενα, ο Λούκατς κάνει λόγο για την «οντολογική αναγκαιότητα» που «πηγάζει με οντολογική προφάνεια από την ψυχή», <sup>90</sup> η οποία προϋποθέτει την υπέρβαση της μηχανιστικής αναγκαιότητας των κοινωνικών συμβάσεων:

[H] θέση της ψυχικής πραγματικότητας ως μόνης πραγματικότητας σημαίνει μια ριζοσπαστική στροφή στην κοινωνιολογική στάση του ανθρώπου: στο επίπεδο της ψυχικής πραγματικότητας αποχωρίζονται από την ψυχή όλα εκείνα τα δεσμά μέσω των οποίων ήταν κανονικά δεμένη με την κοινωνική

της θέσης, την τάξη, την καταγωγή κ.λπ., και στη θέση τους μπαίνουν νέες, συγκεκριμένες σχέσεις μεταξύ ψυχής και ψυχής. Η ανακάλυψη αυτού του κόσμου είναι η μεγάλη πράξη του Ντοστογιέφσκι.<sup>91</sup>

Στον Ντοστογιέφσκι ο Λούκατς βρίσκει έναν κόσμο απαλλαγμένο από τους κοινωνιολογικούς και ψυχολογικούς καθορισμούς που κρατούν τις ανθρώπινες ψυχές δέσμιες των κενών νοήματος, κοινωνικών-πολιτισμικών «μορφωμάτων» και του σολιφισμού τόσο της συνηθισμένης ψυχικής ζωής όσο και της ηθικής του καθήκοντος. Πρόκειται για έναν κόσμο ο οποίος δεν εξαρτάται πλέον από τη δύναμη της «γέφυρας που χωρίζει»,<sup>92</sup> από τη δύναμη της ηθικής-πρακτικής (είτε κανονιστικής είτε συμβατικής) μορφής, η οποία παρακάμπτεται πλήρως. Στα μάτια του τα μυθιστορηματικά πρόσωπα του Ντοστογιέφσκι είναι «γυμνές συγκεκριμένες ψυχές» χάρη σε μια μυστικιστική «εξάλειψη κάθε μορφής».<sup>93</sup> Σε αντίθεση, όμως, προς τον ανατολικό μυστικισμό, όπου η εξάλειψη των μορφών και η ένωση με το θείο σημαίνει συγχρόνως την εξάλειψη των συγκεκριμένων, πεπερασμένων σχέσεων μεταξύ των ψυχών, στον ντοστογιεφσκικό κόσμο η υπέρβαση των μορφών και η προσέγγιση στο «μη κοινωνικό, μη εμπειρικό επίπεδο της άφιξης της ψυχής στον εαυτό της» συμπίπτει με «μια σύνδεση μεταξύ των ανθρώπων που είναι εξίσου συγκεκριμένη με την εμπειρική· είναι ακριβώς [...] μια αυθεντική “ζωντανή ζωή”, επειδή είναι η άμεσα βιωμένη σύνδεση συγκεκριμένων ψυχών με το απόλυτο».<sup>94</sup>

Παρά το γεγονός, λοιπόν, ότι η «ζωντανή ζωή» είναι μετακοινωνική και μεταψυχολογική, παραμένει εντούτοις η «καθημερινή ζωή»<sup>95</sup> συγκεκριμένων ανθρώπων, οι οποίοι έχουν αφήσει πίσω τους την απομόνωση και τη μοναξιά της συνηθισμένης ζωής στο πλαίσιο του προβληματικού πολιτισμού.

Μέσω της ντοστογιεφσκικής ουτοπίας της ζωντανής ζωής, ο Λούκατς δεν περιγράφει απλώς και μόνο το περιεχόμενο μιας νέας, ολοκληρωμένης μορφής επικής λογοτεχνίας, αλλά επίσης το βασικό ιδεώδες μιας νέας μεταφυσικής ηθικής. Αυτή η τελευταία αναπτύσσεται σε αντιπαράθεση προς τις δύο θεμελιώδεις έννοιες ηθικής που συγκρότησε η νεωτερική φιλοσοφική σκέψη, προς την *καντιανή* κανονιστική ηθική του καθήκοντος και προς την *εγελιανή* ηθική της εθιμικότητας (*Sittlichkeit*), της ταύτισης (συνειδητής ή μη) του ατόμου με ένα ιστορικό πλαίσιο κοινωνικών ηθών και θεσμών. Πρόκειται για δύο εκδοχές αυτού που ο Λούκατς αποκαλεί «*πρώτη ηθική*».

Στους στοχασμούς του Λούκατς σχετικά με τον Ντοστογιέφσκι, στο στόχαστρο της κριτικής μπαίνει πάνω απ' όλα η δεύτερη εκδοχή της «*πρώτης ηθικής*», δηλαδή τα «*καθήκοντα απέναντι στα μορφώματα*» ή, σύμφωνα με μια άλλη διατύπωση, τα «*δικαιώματα και καθήκοντα που συνάγονται από έναν ηθικά εσωτερικευμένο θεσμό*»,<sup>96</sup> ενώ στην πρώτη εκδοχή της κανονιστικής ηθικής αναγνωρίζεται μια ορισμένη εγκυρότητα, όχι όμως και η προτεραιότητά της έναντι της ανώτατης ηθικής της «*ψυχικής πραγματικότητας*». Η εκτίμηση του Χέσεν ότι στα μάτια του Λούκατς η εγελιανή ηθική των κοινωνικών μορφωμάτων, η ηθική της ευθυγράμμισης με το «*αντικειμενικό πνεύμα*» αποτελεί ένα είδος «*στεβλής μορφής*» της «*ορθής*» έκφρασης της «*πρώτης ηθικής*», την οποία εκφράζει το «*καντιανό αίτημα της αυτονομίας*», φαίνεται επίσης να συνάδει με τη μονόπλευρη έμφαση που δίνεται στην κριτική αντιπαράθεση μαζί της, τόσο στις επιστολές όσο και στις σημειώσεις για το σχεδιαζόμενο βιβλίο για τον Ντοστογιέφσκι.<sup>97</sup> Βέβαιο είναι ότι η εναντίωση σε μια ηθική των νικητών, όπως ερμηνεύει την εγελιανή ηθική σε αυτή τη φάση ο Λούκατς, συνδέεται στενά με την απόρριψη

του σοβινισμού και του μιλιταρισμού της εποχής του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου. Στην επιστολή του στον Ερνστ (4 Μαΐου 1915), ο Λούκατς σημειώνει χαρακτηριστικά ότι θεωρεί «τη μοντέρνα καθολική υποχρέωση στράτευσης ως την πιο αισχρή δουλεία που μπορεί ποτέ να υπάρξει».<sup>98</sup>

Όπως και να 'χει, τόσο στα καθήκοντα της ηθικής του Λόγου όσο, και κυρίως, στα καθήκοντα που μας επιβάλλουν τα «μορφώματα του αντικειμενικού πνεύματος»,<sup>99</sup> δηλαδή οι κοινωνικοί θεσμοί όπως το κράτος, η κοινωνική τάξη, το επάγγελμα, ο γάμος, η οικογένεια κ.ο.κ., ο Λούκατς αντιπαραθέτει τη «δεύτερη ηθική» των «επιταγών της ψυχής», στην οποία θα πρέπει να δοθεί «το απόλυτο πρωτείο».<sup>100</sup> Όταν οι κοινωνικοί θεσμοί υποστασιοποιούνται ως «μεταφυσική πραγματικότητα» προκύπτει σύγκρουση μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης ηθικής, καθώς η «εξουσία των μορφωμάτων» έρχεται σε αντιπαράθεση με το «πραγματικό ον», η γυμνή δύναμη του δεδομένου αντιτίθεται «στο μόνο ουσιώδες [...], την ψυχή μας».<sup>101</sup> Προβάλλοντας το πρωτείο της ανώτερης «μεταφυσικής πραγματικότητας» της ψυχής, ο Λούκατς σημειώνει σε επιστολή του προς τον Ερνστ:

Δεν μπορούμε βεβαίως να αρνηθούμε την πραγματική εξουσιαστική δύναμη των μορφωμάτων. Όμως αποτελεί ένα θανάσιμο αμάρτημα απέναντι στο πνεύμα αυτό που από την εποχή του Χέγκελ εκπληρώνει η γερμανική σκέψη: το να παρέχεται μεταφυσική καθαγίαση σε κάθε εξουσία. Ναι, το κράτος είναι μια εξουσία – θα πρέπει όμως γι' αυτό να αναγνωριστεί ως ον με την ουτοπική έννοια της φιλοσοφίας: με την ουσιωδώς δρώσα έννοια της αληθινής ηθικής; Νομίζω πως όχι. Και ελπίζω ότι στα μη αισθητικά μέρη του βιβλίου μου για τον Ντοστογιέφ-

σκι θα είμαι σε θέση να αντιταχθώ ενεργητικά σε αυτό.<sup>102</sup>

Στα «μη αισθητικά μέρη του βιβλίου για τον Ντοστογιέφσκι» ο Λούκατς θα αντιπαρέθετε στην «πρώτη ηθική» των καθηκόντων έναντι των μορφωμάτων την ανώτερη «δεύτερη ηθική» της μεταφυσικής πραγματικότητας της ψυχής, αναδεικνύοντας έτσι το πρωτείο μιας «παρακλητικής» (parakletisch) ηθικής της «αγαθότητας».<sup>103</sup> Πρόκειται –όπως έχει επισημανθεί– για μια «κοινοτιστική ηθική της προσωπικότητας» (kollektivistische Persönlichkeitsethik),<sup>104</sup> για την οποία ο δρόμος του κάθε ανθρώπου προς την ψυχή του περνά μέσα από τη σχέση με τον άλλον. Στη σημείωση 145 ο Λούκατς συγκροτεί μια τυπολογία των ειδών αλληλεγγύης: α) Ανατολή: ο άλλος (οι άλλοι: και ο εχθρός) είσαι εσύ· γιατί εγώ και εσύ είναι μια αυταπάτη [...]. β) Ευρώπη: αφηρημένη αδελφοσύνη: Διέξοδος από τη μοναξιά. Ο άλλος ως “συμπολίτης” μου, “σύντροφος” μου, “συμπατριώτης” μου (δεν αποκλείει το φυλετικό και ταξικό μίσος κ.λπ., μάλιστα το απαιτεί). γ) Ρωσία: ο άλλος ως ο αδελφός μου· όταν βρίσκω τον εαυτό μου, με το να βρίσκω τον εαυτό μου, έχω βρει εσένα. “Να γίνει κανείς ένας αυθεντικός, [...] ολοκληρωμένος Ρώσος [...] σημαίνει ίσως απλώς και μόνο [...] να γίνει αδελφός όλων των ανθρώπων”». <sup>105</sup>

Εντούτοις, τι γίνεται όσο αυτή η ρωσική κοινοτιστική ηθική παραμένει περιθωριακή; Τότε μόνο τα «ιερογλυφικά» της λογοτεχνίας μπορούν να μας προϊδεάσουν για την αντικειμενική δυνατότητα μιας νέας πραγματικότητας. Δεν θα πρέπει δε να ξεχνάμε ότι η λογοτεχνική αναπαράσταση του νέου ανθρώπου έρχεται σε μια ιστορικοφιλοσοφική στιγμή την οποία ο Λούκατς κρίνει ως ευνοϊκή για την επιτέλεση μιας μεγάλης κοινωνικής και πολιτισμικής ανατροπής: είναι η στιγμή του «λυκόφωτος των ειδώλων», η «εποχή της ολοκληρωμένης

αμαρτίας» όπου η κατάρρευση των θρησκευτών και ιδεολογιών, με άλλα λόγια η εξάπλωση του «μηδενισμού» και του «αθεϊσμού», ανοίγει τη δυνατότητα της ανάδειξης της «μόνης αληθινής πραγματικότητας», της ψυχής μας. Και πράγματι, όπως φαίνεται από το σωζόμενο σχεδιάγραμμα του βιβλίου, το δεύτερο κεφάλαιο θα έδινε μια τυπολογία του νεωτερικού αθεϊσμού. Πλάι στον αθεϊσμό των γιαχβικών θεσμών έχουμε τον αθεϊσμό του μοναχικού, σολιψιστικού υποκειμένου και, τέλος, τον αθεϊσμό της εξέγερσης, του «όλα επιτρέπονται» που θέτει το «πρόβλημα της τρομοκρατίας». <sup>106</sup>

Ο Ρύντιγκερ Ντάνεμαν συνδέει αυτή την καμπή των ηθικοφιλοσοφικών στοχασμών του Λούκατς με τη στροφή στην ιστορία: Η ουτοπική προβολή μιας αλληλέγγυας κοινότητας που στηρίζεται στην ηθική της αγαθότητας μπορεί να λειτουργήσει το πολύ ως «μυστικιστική διδασκαλία για την κοινότητα ως αντικατοπτρισμό της λύτρωσης», <sup>107</sup> ωστόσο «[σ]ε έναν κόσμο στον οποίο ισχύει ότι “άμεση υγεία του πνεύματος δεν υπάρχει” (Dostojewski, 173), η εξάλειψη του “γιαχβικού σφαγείου” (Dostojewski, 87) γίνεται το πρώτο, αναπόφευκτο ερώτημα». <sup>108</sup> Από αυτό το ερώτημα ξεπηδά μια περαιτέρω εκδοχή της «δεύτερης ηθικής», πέρα από την «παρακλητική» στην οποία αναφέρθηκα παραπάνω. Η ηθική αυτή αντιστοιχεί σε έναν δεύτερο τύπο του «νέου ανθρώπου», στον «Ρώσο επαναστάτη, ο οποίος θυσιάζεται με χριστιανικό τρόπο». <sup>109</sup>

Σχολιάζοντας τη σύνδεση του ρωσικού μυστικισμού με την ιδέα της κοινότητας, ο Μίχαελ Λέβυ επισημαίνει ότι «αυτός ο μυστικισμός δεν έχει τίποτα κοινό με την κατεστημένη θρησκεία, μάλιστα μπορεί να λάβει ακόμα και τη μορφή του αθεϊσμού. Στις σημειώσεις του 1915 ο Λούκατς διακρίνει αυστηρά μεταξύ του αυθεντικού και βαθιά “θρησκευτικού” αθεϊσμού και του “στρεβλού (εγωτικού) και μηχανιστικού” [...] αθεϊσμού

της δυτικής Ευρώπης. Το πιο ενδιαφέρον σημείο είναι εδώ το ότι ως υψηλότερη έκφραση ενός τέτοιου αθεϊσμού θεωρείται ο *Ρώσος τρομοκράτης*.<sup>110</sup> Δεν πρόκειται λοιπόν για το «όλα επιτρέπονται», δηλαδή για τον δυτικότερο αθεϊσμό του Ιβάν Καραμάζοφ. Όπως σημειώνει ο Λούκατς: «Πρέπει να παρουσιαστούν –υπαινικτικά– ο νέος, σιωπηλός Θεός που χρειάζεται τη βοήθειά μας και οι πιστοί του (Καλιάγιεφ), οι οποίοι θεωρούν κι αυτοί τον εαυτό τους άθεο».<sup>111</sup>

Ο Λούκατς διακρίνει λοιπόν την περίπτωση στην οποία, ωθούμενη από τις επιταγές της δεύτερης ηθικής, «η ψυχή δεν στρέφεται στον εαυτό της, αλλά στην ανθρωπότητα».<sup>112</sup> Πρόκειται για την περίπτωση «του πολιτικού ανθρώπου, του επαναστάτη», στην οποία δημιουργούνται, σύμφωνα με τον Λούκατς, ιδιαίζουσες «διαλεκτικές περιπλοκές».

Εδώ θα πρέπει –προκειμένου να σωθεί η ψυχή– να θυσιαστεί ακριβώς η ψυχή: πρέπει να γίνει κανείς, μέσα από μια μυστικιστική ηθική, σκληρός ρεαλιστής πολιτικός και να παραβιάσει την απόλυτη εντολή, η οποία δεν είναι μια υποχρέωση απέναντι σε μορφώματα, το «ου φονεύσεις». Αλλά στον έσχατο πυρήνα της ουσίας του πρόκειται εντέλει για το παμπάλαιο πρόβλημα, το οποίο διατυπώνει ίσως με τον πιο σαφή τρόπο η Ιουδήθ του Χέμπελ: «Και αν ο Θεός έθετε μεταξύ εμού και της πράξης μου μια αμαρτία, τι είμαι εγώ για να μου επιτραπεί να την αποφύγω;».<sup>113</sup>

Σύμφωνα με δήλωσή του, στο σχεδιαζόμενο βιβλίο για τον Ντοστογιέφσκι ο Λούκατς είχε την πρόθεση να αναφερθεί εκτεταμένα στην «ψυχολογία της ρωσικής τρομοκρατίας»<sup>114</sup> αλλά και στο γενικότερο «ηθικό πρόβλημα της τρομοκρατίας».<sup>115</sup> Ποιο ακριβώς είναι αυτό το ηθικό πρόβλημα; Στην πε-

ρίπτωση της τρομοκρατικής δράσης έχουμε «μια νέα μορφή εμφάνισης της παλιάς σύγκρουσης μεταξύ της πρώτης ηθικής (καθήκοντα έναντι των μορφωμάτων) και της δεύτερης ηθικής (επιταγές της ψυχής)»,<sup>116</sup> η οποία απαιτεί μια νέα ηθικοφιλοσοφική αντιμετώπιση: Από αγάπη για την ανθρωπότητα, ο επαναστάτης στρέφεται ενάντια στην απλώς δεδομένη δύναμη των «γιαχβικών» μορφωμάτων, εν προκειμένω του κράτους, με στόχο να την καταλύσει. Είναι όμως αναγκασμένος να παραβεί –για ηθικούς λόγους που πηγάζουν από την ανώτερη δεύτερη ηθική– την απαγόρευση του φόνου. Έτσι, πλάι στην «παρακλητική» αναδεικνύεται εδώ μια «διαβολική» (luciferisch) εκδοχή της «δεύτερης ηθικής»,<sup>117</sup> η οποία ωθεί στην επιδίωξη του καλού της ανθρωπότητας –την απαλλαγή της από την αποξενωτική εξουσία των κοινωνικών μορφωμάτων– με κόστος όμως τη χρήση μέσων που συνεπάγονται την απώλεια ανθρώπινων ζώων. Η «διαλεκτική περιπλοκή» της σύγκρουσης μεταξύ «πρώτης» και «δεύτερης ηθικής» έγκειται ακριβώς σε αυτή την τραγικότητα της επαναστατικής πράξης, στην αναγκαία θυσία της ψυχής («sacrificio del' anima (επανάσταση)»<sup>118</sup>) του επαναστάτη με την έννοια της αναγκαίας ανάληψης της ενοχής για χάρη του καλού της ανθρωπότητας.<sup>119</sup>

«Αν η εξωτερική διαμόρφωση του κόσμου έχει ένα ηθικό νόημα», τότε «το πρόβλημα της πολιτικής» είναι «η ηθική υπέρβαση, η πολιτική δράση».<sup>120</sup> Όμως «δεν μπορεί να πράξει κανείς χωρίς αμαρτία (αλλά και η απραξία είναι πράξη = αμαρτία)».<sup>121</sup> Η αμαρτία φαίνεται λοιπόν αναπόφευκτη για τον επαναστάτη που δέχεται μεν την «αιώνια ειρήνη ως ιδεώδες», διαβλέπει όμως ότι «μόνο μια επιθυμητή κατάσταση μπορεί να γίνει ανεκτή».<sup>122</sup> Ο Λούκατς είχε, όπως φαίνεται, στρέψει την προσοχή του στις λογοτεχνικές πραγματεύσεις

των περιπεπλεγμένων ηθικών διλημμάτων που εγείρονται ενόψει της εσχατολογικής προοπτικής της απελευθέρωσης της κοινωνίας από αναυθεντικά κοινωνικά δεσμά, την οποία διαγράφουν οι ιστορικοφιλοσοφικοί στοχασμοί του. Στον Ντοστογιέφσκι τα ηθικά προβλήματα που γεννιούνται ενόψει του νεωτερικού φαινομένου της πολιτικής βίας και της τρομοκρατίας τίθενται στους *Δαιμονισμένους* (1871-1872), ενώ στους *Αδελφούς Καραμάζοφ* (1880-1881) –που έχουν περίοπτη θέση στις σημειώσεις για τον Ντοστογιέφσκι– συναντάμε σημαντικούς στοχασμούς σχετικά με το πρόβλημα του μηδενισμού.<sup>123</sup>

Επιπλέον, στην επιστολή του προς τον Ερνστ που ανέφερα παραπάνω, ο Λούκατς ζητούσε από τον φίλο του να μεσολαβήσει στον εκδότη της εφημερίδας *Berliner Tageblatt*, προκειμένου να προμηθευτεί τη γερμανική μετάφραση του βιβλίου του Ρόψσιν (Ropschin) *Το ωχρό άλογο* (1909), το οποίο η εφημερίδα είχε δημοσιεύσει σε συνέχειες το 1910. Πρόκειται για το βιβλίο ενός Ρώσου πρώην σοσιαλεπαναστάτη, του Μπορίς Σάβινκοφ (Boris Sawinkow), όπου περιγράφεται η δολοφονική επίθεση κατά του κυβερνήτη της Μόσχας με τη μορφή του ημερολογίου ενός τρομοκράτη.<sup>124</sup> Οι επιστημονικές του Λούκατς προς τον Ερνστ, τις οποίες παρέθεσα παραπάνω, σχετικά με τις «διαλεκτικές περιπλοκές» που δημιουργούνται στην περίπτωση της ψυχής του επαναστάτη, έχουν ως αφορμή ακριβώς αυτό το βιβλίο του Σάβινκοφ.<sup>125</sup> Άλλωστε, την ίδια περίοδο ο Λούκατς είχε δίπλα του ένα ζωντανό παράδειγμα της μορφής του «μηδενιστή» κοινωνικού επαναστάτη, τη σύζυγό του Γκραμπένκο, η οποία πιθανότατα φάνταζε στα μάτια του ως ενσάρκωση χαρακτηριστικής ντοστογιεφσκικής μορφής.

#### 4. Από τη θεωρία στην πράξη

Πάνω στη βάση της ρωσικής εκδοχής της αλληλεγγύης, ο Λούκατς προτείνει μια «δεύτερη ηθική» της αδελφοσύνης που συνδέει την αγαθότητα με την κοινότητα, στηρίζεται στη συμπόνια και υπερβαίνει τη συμβατική έννοια του δικαίου και της δικαιοσύνης.<sup>126</sup> Πέρα από τέτοια γενικά σημεία προσανατολισμού, η ηθική αυτή δεν διαθέτει καθολικές αρχές και άρα δεν είναι θεωρητικοποιήσιμη, αφού το παν είναι εδώ ο άλλος ως συγκεκριμένο πρόσωπο και όχι η λογική συνέπεια μεταξύ αφηρημένων καθολικών κανόνων και καθηκόντων. Διαβλέπει εδώ κανείς το μυστικό στοιχείο της «δεύτερης ηθικής», την προτεραιότητα της άμεσης επαφής μεταξύ των ψυχών χωρίς τη μεσολάβηση επικοινωνιακών ή κανονιστικών μορφών, καθώς και την προτεραιότητα της πράξης έναντι της θεωρίας της.<sup>127</sup>

Αντίστοιχα, η διαβολική εκδοχή της «δεύτερης ηθικής» που συνδέεται με την κατάλυση του κατεστημένου κοινωνικού και πολιτικού καθεστώτος, της καταπιεστικής δύναμης των «μορφωμάτων», οδηγεί στη «γρήγορη ηρωική πράξη».<sup>128</sup> Όπως ακριβώς και η παρακλητική «δεύτερη ηθική» που δεν έχει καθολικές αρχές, βασικό χαρακτηριστικό της διαβολικής «δεύτερης ηθικής» είναι το ότι δεν συνίσταται σε μια αφηρημένη ηθική επιταγή για επαναστατική δράση με βάση μια ορισμένη ιεράρχηση αρχών ή σκοπών που θα έθετε σε δεύτερη μοίρα την ευθύνη έναντι συγκεκριμένων προσώπων. Αντιθέτως, η ευθύνη αυτή διατηρείται στο ακέραιο, γι' αυτό και ωθεί τον δρώντα σε μια αναπόδραστα τραγική πράξη. Για τον ίδιο ακριβώς λόγο που αποκλείεται μια θεωρητικοποίηση αυτής

της μυστικιστικής ηθικής, θα πρέπει επίσης να απορριφθεί η ολοκληρωμένη ενσωμάτωσή της σε ένα ιστορικοφιλοσοφικό μοντέλο κοινωνικής αλλαγής, εφόσον κάτι τέτοιο θα οδηγούσε σε μια «αποδραματοποίηση» της τραγικής επιλογής του επαναστάτη. Με αυτή την κατανόηση της τρομοκρατικής δράσης συμβαδίζει, αντιθέτως, η συνείδηση της βαθιάς προβληματικότητάς της, αφού σε αυτήν καταδοκεί πάντα ο «κίνδυνος: φαρισαϊσμός (ρεαλιστική πολιτική)».<sup>129</sup>

Η αδυναμία θεωρητικοποίησης της «δεύτερης ηθικής» είναι ο βαθύτερος λόγος για τον οποίο –κατά την άποψη του Λούκατς– μόνο οι μεγάλοι λογοτέχνες και όχι οι φιλόσοφοι της Ρωσίας μπόρεσαν να προεικονίσουν τον επερχόμενο νέο κόσμο, αναπαριστώντας *συγκεκριμένα πρόσωπα* που αντιπροσωπεύουν τον «νέο τύπο ανθρώπου». Εντούτοις, η υπόδειξη της δυνατότητας, στην οποία παραπέμπει ο τελευταίος, παραμένει αδύναμη απέναντι σε μια αντικειμενική πραγματικότητα διαμορφωμένη πάνω σε ριζικά διαφορετική πνευματική βάση. Τι άλλο μπορεί να γίνει για την υπέρβασή της πέρα από τη δημοσίευση εργασιών που να προαναγγέλλουν μια τέτοια ανατροπή;

Όπως σημειώνει ο ίδιος ο Λούκατς, η *Θεωρία του μυθιστορήματος* γράφτηκε μέσα σε μια «ατμόσφαιρα διαρκούς απελπισίας για την κατάσταση του κόσμου»,<sup>130</sup> η οποία όμως εδραίωσε μέσα του τη συνείδηση της αναγκαιότητας για έμπρακτη αντίσταση σε ό,τι εμφανίζεται ως καταστροφικό «πεπερωμένο»:

Τότε διέβλεπα στον Παγκόσμιο Πόλεμο μια κρίση του συνόλου του ευρωπαϊκού πολιτισμού· το παρόν το θεωρούσα –με τα λόγια του Φίχτε– ως την εποχή της ολοκληρωμένης αμαρτίας, ως μια κρίση του πολιτισμού, από την οποία μόνο μια επαναστατική διέ-

ξοδος είναι δυνατό να υπάρξει. Φυσικά, όλη αυτή η κοσμοεικόνα στηριζόταν ακόμα σε καθαρά ιδεαλιστικά θεμέλια και, αντίστοιχα, η «επανάσταση» θα μπορούσε να επιτελεστεί μόνο στο πνευματικό επίπεδο.<sup>131</sup>

Ακόμα όμως και μια τέτοια «πνευματική επανάσταση» χρειάζεται τους ιδεολογικούς προφήτες της, τους επαναστάτες και την οργάνωσή τους. Μια ανάλογη ιδέα έκανε πολύ γρήγορα την εμφάνισή της στον κύκλο του Λούκατς. Πράγματι, σε μια επιστολή του προς τον Λούκατς (28 Φεβρουαρίου 1915), ο Μπέλα Μπάλαζ αναφέρεται στα «προφητικά καθήκοντα» που ένιωθε ότι του επέβαλλαν να ετοιμαστεί για τον «ηθικό πόλεμο». Στα μάτια του είχε φτάσει η ώρα «για να δράσει», γι' αυτό και σκεφτόταν «πώς θα μπορούσε να οργανώσει κανείς τους έντιμους ανθρώπους και να διεξαγάγει έναν κοινωνικό, ηθικό πόλεμο των καστών, διαφορετικά αυτή η χώρα θα σαπίσει τελειωτικά». Προτείνει λοιπόν τη δικτύωση της «νέας, πνευματικής γενιάς» σε μια «εταιρεία» ή «σέχτα», ενδεχομένως μια «φιλοσοφική εταιρεία» υπό την ηγεσία του Λούκατς, η οποία θα εξέδιδε ένα πολιτισμικοφιλοσοφικό περιοδικό, προβάλλοντας την ίδια εκείνη «πνευματική κοσμοθεώρηση» που είχε ήδη διακηρύξει νωρίτερα ως εκδότης του βραχύβιου περιοδικού *A Szellelem*.<sup>132</sup>

Πράγματι, η ιδέα του Μπάλαζ πήρε σύντομα σάρκα και οστά. Στο ημερολόγιό του αναφέρει ότι στις 23 Δεκεμβρίου 1915 πραγματοποιήθηκε στο σπίτι του η πρώτη συνάντηση μιας ομάδας διανοουμένων, η οποία επρόκειτο να σχηματίσει –με βάση το μοντέλο του κύκλου του Βέμπερ– τον λεγόμενο «κύκλο της Κυριακής». Ο κύκλος αυτός έλαβε γρήγορα το προσωνύμιο «*Szellemték*» (ξωτικά, δαιμόνια, πνεύματα), λόγω της εμμονής των μελών του στην έννοια του πνεύματος

(Szellem, γερμανικά: Geist), και συνέχισε να συνέρχεται τακτικά στην οικία του Μπάλαζ, ακόμα και μετά την προσχώρηση του Λούκατς στο Κομμουνιστικό Κόμμα στα τέλη του 1918, μέχρι τη μετακίνηση του Μπάλαζ στο Βερολίνο στα 1926.<sup>133</sup> Στον κύκλο συμμετείχαν μια σειρά από φιλικά πρόσωπα του Λούκατς, ο οποίος έπαιζε άλλωστε τον πρωταγωνιστικό ρόλο που του επιφύλασσε ο Μπάλαζ στην προαναφερόμενη επιστολή. Αρχικά στις συναντήσεις συμμετείχαν, μεταξύ άλλων, ο συγγραφέας και ποιητής Μπέλα Μπάλαζ, ο φιλόσοφος Μπέλα Φόγκαρτσι, ο ιστορικός της τέχνης Λάγιος Φύλεπ, ο κατοπινός θεμελιωτής της κοινωνιολογίας της γνώσης Καρλ Μάνχαϊμ (Karl Mannheim), η συγγραφέας και φιλόσοφος Έμμα Ρίτοοκ (Emma Ritoók), ο κοινωνιολόγος της τέχνης Άρνολντ Χάουζερ (Arnold Hauser), η συγγραφέας Άννα Λέσναϊ (Anna Lesznai), ο ιστορικός της τέχνης Φρύγκιες Άνταλ (Frygies Antal), ο ζωγράφος Τίμπορ Γκέργκεϊ (Tibor Gergely) και ο ιστορικός της τέχνης Κάροϊ Τόλναϊ (Károly Tolnay). Όταν στα 1917 ο κύκλος ίδρυσε την «Ελεύθερη Σχολή των Επιστημών του Πνεύματος», πλαισιώθηκε και από μια νέα σειρά προοδευτικών διανοουμένων, όπως ο ιστορικός της οικονομίας Καρλ Πόλανι (Karl Polányi), ο αναρχοσυνδικαλιστής και διευθυντής της βιβλιοθήκης της Βουδαπέστης Έρβιν Σάμπο (Ervin Szabó), ο συνθέτης και εθνομουσικολόγος Ζόλταν Κόνταϊ (Zoltán Kodály) και ο συνθέτης Μπέλα Μπάρτοκ (Béla Bartók).

Οι συζητήσεις του κύκλου αφορούσαν προβλήματα της φιλοσοφίας της θρησκείας και του πολιτισμού, των επιστημών του πνεύματος, της ηθικής και της φιλοσοφίας της ιστορίας, ενώ ο Ντοστογιέφσκι, τα ηθικά ερωτήματα σχετικά με την τρομοκρατική δράση και η προοπτική μιας αναγέννησης του πολιτισμού αποτελούσαν θεματικές που βρίσκονταν στα-

θερά στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος.<sup>134</sup> Ο κύκλος φιλοδοξούσε να αποτελέσει κάτι πολύ περισσότερο από μια ομάδα συζήτησης: μια ζωντανή ανθρώπινη κοινότητα νέου τύπου. Καθώς ο προσανατολισμός του ήταν κατά βάση απολίτικος, η ατμόσφαιρα των συναντήσεων βρισκόταν πιο κοντά σ' εκείνη μιας «θρησκευτικής κοινότητας», της οποίας «τα μέλη ήταν υποχρεωμένα να λένε την πλήρη αλήθεια για όλα τα ζητήματα».<sup>135</sup>

Παρά τις πολλαπλές ανεπάρκειες τόσο των ηθικοφιλοσοφικών στοχασμών του Λούκατς όσο και της δυνατότητας ενός κλειστού κύκλου να παρέμβει στην ιστορική πραγματικότητα, οι εμπειρίες του από αυτή την εποχή έπαιξαν αποφασιστικό ρόλο για τη μεγάλη στροφή του, στα τέλη του 1918, στον μαρξισμό και τη στράτευσή του στο νεότευκτο Κομμουνιστικό Κόμμα Ουγγαρίας. Οι δεσμοί μεταξύ των αναζητήσεων του Λούκατς για τη μυστικιστική ηθική και των πρώτων μαρξιστικών κειμένων του του 1919 είναι πολλαπλοί, αλλά υπερβαίνουν τα όρια αυτού του επιμέτρου.<sup>136</sup> Το βέβαιο είναι ότι η ακριβέστερη ανασυγκρότηση των θεωρητικών θεμελίων της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* και του ευρύτερου πλαισίου, μέρος του οποίου ήταν σχεδιασμένη να αποτελέσει, συμβάλλει ουσιαστικά στην κατανόηση της ιδιαίτερης οδού που οδήγησε τον Λούκατς σε μια απόφαση στην οποία έμεινε πιστός μέχρι το τέλος της ζωής του.

### Σημειώσεις

1. Georg von Lukács, «Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik», *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, τόμ. 11 (1916), 225-271 και 390-431.

2. Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Paul Cassirer, Βερολίνο 1920. Επανεκδόθηκε το 1963 με τον ίδιο τίτλο από τις εκδόσεις Hermann Luchterhand (Νόυβιντ και Βερολίνο 1963) και το 2009 από τις εκδόσεις Aisthesis (Μπιλίεφελντ 2009). Στα ελληνικά έχει μεταφραστεί δύο φορές: Γκέοργκ Λούκατς, *Η θεωρία του μυθιστορήματος. Ιστορικοφιλοσοφικό δοκίμιο για τις μορφές της μεγάλης επικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Σ. Βελέντζας, Άκμων, Αθήνα 1978, και Georg Lukács, *Η θεωρία του μυθιστορήματος*, μτφρ. Ξ. Τσελέντη, Πολύτροπον, Αθήνα 2004. Καμία από τις δύο μεταφράσεις δεν είναι δόκιμη, μολοντί η πρώτη είναι συγκριτικά πιο αξιόπιστη από τη δεύτερη. Στο εξής χρησιμοποιώ τη συντομογραφία TR. Ο πρώτος αριθμός σελίδας αναφέρεται στη γερμανική έκδοση του 1963. Ακολουθούν σε παρένθεση ο αριθμός σελίδας της γερμανικής έκδοσης του 1920 (εκτός βεβαίως από τις αναφορές στον πρόλογο του 1963) και με πλάγια γραφή ο αριθμός σελίδας της παρούσας έκδοσης.

3. Σύμφωνα με τη δήλωση του ίδιου του Λούκατς στον πρόλογο της επανέκδοσης του 1963 (TR, 6 (15)).

4. Georg Lukács, *Die Seele und die Formen*, Egon Fleischel & Co., Βερολίνο 1911 (στο εξής: SF). Παραπέμπω σε αυτή την πρώτη έκδοση του έργου (οι κατοπινές επανεκδόσεις περιλαμβάνουν την αρχική σελιδαρίθμηση) και με πλάγια στοιχεία αναφέρω τις αντίστοιχες σελίδες της ελληνικής μετάφρασης: Γκέοργκ Λούκατς, *Η ψυχή και οι μορφές*, πρόλογος-μτφρ.-σημειώσεις Α. Οικονόμου, Θεμέλιο, Αθήνα 1986.

5. Georg von Lukács, «Von der Armut am Geiste. Ein Gespräch und ein Brief», *Neue Blätter* II/5-6 (1912), 67-92.

6. Βλ. Κωνσταντίνος Καβουλάκος, «Τραγωδία και κοσμοθεώρηση στο νεανικό έργο του Γκέοργκ Λούκατς», στο: Γιώργος Πεφάνης (επιμ.), *Η φιλοσοφία επί σκηνής. Θεατροφιλοσοφικές εστιάσεις*, Παπαζήσης, Αθήνα 2019, 483-503.

7. Lukács, «Von der Armut am Geiste», 71.

8. Επιστολή του Λούκατς στον Πάουλ Ερνστ (Μάρτιος 1915), στο Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, 345.

9. Βλ., π.χ., τις θετικές βιβλιοκριτικές: Siegfried Kracauer, «Georg von Lukács' Romantheorie», *Neue Blätter für Kunst und Literatur* 4/1 (1921), 1-5, ιδίως: 4-5· Franz Staerk, «Die Theorie des Romans», *Der neue Merkur* 5 (1922), 840-843, ιδίως: 842. Βλ. επίσης τη μάλλον επικριτική βιβλιοκριτική του Hermann Glockner, «Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*», *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 16 (1924), 281-286, ιδίως: 281.

10. Βλ. Georg Lukács, «Ästhetische Kultur», *Lukács 1996. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft* 1 (1996), 26.

11. Ο Λούκατς γνώρισε την Γκραμπένκο μέσω του Μπέλα Μπάλαζ (Béla Balázs) και της γυναίκας του, κατά τη διάρκεια κοινών διακοπών στην ιταλική

Μπελαρία. Σε μια ημερολογιακή σημείωση, ο Μπάλαζ περιγράφει την εντύπωση που του είχε κάνει η Γκραμπένκο: «Είναι ένα υπέροχο παράδειγμα των μορφών του Ντοστογιέφσκι. Όλες οι ιστορίες της, οι ιδέες και τα συναισθημάτά της θα μπορούσαν να προέρχονται από τα πιο φανταστικά κεφάλαια του Ντοστογιέφσκι. Ήταν τρομοκράτισσα. Για χρόνια φυλακισμένη. Στην τρομακτική εργασία κατέστρεψε τα νεύρα, το στομάχι και τα πνευμόνια της. Τώρα είναι άρρωστη και κουρασμένη. Φοβάται τον θάνατο και θέλει κάτι και για τον εαυτό της. Θέλει να μάθει, να μορφωθεί. Ενόσω δίδασκε Ρώσους χωρικούς δεν κατάφερε να μάθει η ίδια κάτι. Ένας θλιμμένος, ωραίος, βαθύς, έξυπνος άνθρωπος. Και γνωρίζει υπέροχες ιστορίες. Η στροφή του Γκιούρι [σημ.: υποκοριστικό του Γκιόργκι (Λούκατς)] στην ηθική—σε αυτήν έγκειται η μεγάλη συνάντησή του με τη Λένα, η οποία είναι γι' αυτόν ένας πειραματικός σταθμός, μια ανθρώπινη πραγματοποίηση των προβλημάτων και ηθικών επιταγών του» (αναφέρεται στο Ένα Fekete και Ένα Karádi, *Georg Lukács. Sein Leben in Bildern, Selbstzeugnissen und Dokumenten*, Corvina Kiadó, Βουδαπέστη 1981, 63).

12. Αναφέρεται στο Fekete και Karádi, *Georg Lukács*, 58.

13. Βλ. την αναφορά του Γιουνγκ στις αναμνήσεις της συζύγου του Μαξ Βέμπερ Μαριάνε, στο Werner Jung, *Georg Lukács*, Metzler, Στουτγάρδη 1989, 57-βλ. επίσης Volker Caysa και Udo Tietz, *Das Ethos der Ästhetik. Vom romantischen Antikapitalismus zum Marxismus. Der junge Lukács*, Rosa-Luxemburg-Stiftung, Ζάξεν 1997, 47-48.

14. Ernst Keller, *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben. Literatur- und Kulturkritik 1902-1915*, Sendler, Φρανκφούρτη 1984, 165- βλ. επίσης Caysa και Tietz, *Das Ethos der Ästhetik*, 46- Lee Congdon, *The Young Lukács*, University of North Carolina Press, Τσάπελ Χιλ και Λονδίνο 1983, 88-89). Ο Βέμπερ άρχισε να μαθαίνει ρωσικά αμέσως μετά το ξέσπασμα της επανάστασης του 1905 και ενημερωνόταν τακτικά και με μεγάλο ενδιαφέρον για τις πολιτικές εξελίξεις στη Ρωσία (βλ. Congdon, *The Young Lukács*, 88).

15. Στην επιστολή του προς τον Ερνστ της 2ας Αυγούστου 1915, ο Λούκατς καθιστά σαφές ότι διέκοψε την εργασία του για τον Ντοστογιέφσκι εξαιτίας της αβεβαιότητας που του δημιουργούσε η πιθανή στρατολόγησή του τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους. «Διέκοψα το βιβλίο για τον Ντοστογιέφσκι, το οποίο ήταν πολύ μεγάλο. Απ' αυτό βγήκε (ένα) μεγάλο δοκίμιο: Η αισθητική του μυθιστορημάτος» (Georg Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, επιμ. Ένα Karádi και Ένα Fekete, Metzler, Στουτγάρδη 1982, 358). Από το απόσπασμα προκύπτει επίσης ότι ο αρχικός τίτλος του δοκιμίου διέφερε από τον τελικό (*Θεωρία του μυθιστορημάτος*), ένα θέμα στο οποίο θα επανέλθω παρακάτω. Ο Λούκατς αφιέρωσε το έργο αυτό στην Γκραμπένκο.

16. Και συνέχιζε ότι οι λόγοι για τους οποίους δεν πραγματοποιήθηκε εντέλει το έργο αυτό συνδέονταν με τις συνθήκες του πολέμου και τη συνακόλουθη

στράτευσή του, που τον ανάγκασε να διακόψει πρόωρα τη συγγραφή. Βλ. Lukács, «Die Theorie des Romans», *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 11 (1916), 225-226.

17. Δεν είναι σαφές πότε ακριβώς συνέβη αυτό. Ο Φέχερ διατυπώνει την υπόθεση ότι ο Λούκατς ξεκίνησε τη συγγραφή αμέσως μετά το ξέσπασμα του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου, το καλοκαίρι του 1914, χωρίς όμως να επικαλείται συγκεκριμένα στοιχεία (βλ. Ferenc Fehér, «Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus. Typologie und Beitrag zur deutschen Ideologiegeschichte eigentlich des Briefwechsels zwischen Paul Ernst und Georg Lukács», στο Agnes Heller κ.ά., *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1977, 275). Στον πρόλογο της έκδοσης της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* του 1963, ο Λούκατς σημειώνει ότι το βιβλίο σχεδιάστηκε το καλοκαίρι του 1914 και γράφτηκε τον χειμώνα του 1914-1915 (TR, 5 (13)) – μάλλον, όμως, η χρονολόγηση αυτή δεν είναι απολύτως ακριβής. Πάντως, σε επιστολή του στον Ερνστ τον Μάρτιο του 1915 ο Λούκατς αναφέρει ότι καταπιάνεται «επιτέλους» με το νέο του βιβλίο για τον Ντοστογιέφσκι και ότι «η Αισθητική αναπαύεται προσωρινά» (Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, 345). Σε κάθε περίπτωση, είναι βέβαιο ότι η συγγραφή του πρώτου μέρους, δηλαδή της *Θεωρίας του μυθιστορήματος*, είχε ολοκληρωθεί πριν από τη στράτευση του Λούκατς ως βοηθητικού, το φθινόπωρο του 1915.

18. Βλ. σχετικά Jung, *Georg Lukács*, 59· István Hermann, *Georg Lukács. Sein Leben und Wirken*, Böhlau, Βιέννη 1986, 60. Σε αναμνήσεις του από εκείνη την εποχή, ο Λούκατς σημειώνει ότι η αρχική αίσθηση που είχε στη Χαϊδελβέργη ότι οι απόψεις του συναντούσαν κατανόηση στον κύκλο του Μαξ Βέμπερ κλονίστηκε μετά το ξέσπασμα του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου και τη «σχετική αντίδραση της γερμανικής πνευματικής ζωής» (αναφέρεται στο Fekete και Karádi, *Georg Lukács*, 64). Η Μπεντλ αμφισβητεί την αξιοπιστία αυτής της ανάμνησης του Λούκατς, υποδεικνύοντας το γεγονός ότι στον κύκλο της Χαϊδελβέργης δεν ήταν καθόλου σπάνια η στάση απόρριψης του πολέμου (βλ. Julia Bendl, «Zwischen Heirat und Habilitation in Heidelberg», Lukács 1997. *Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft* 2 (1997), 30). Όπως και να 'χει, στον πρόλογο της έκδοσης της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* του 1963, ο Λούκατς συνδέει τη συγγραφή του συγκεκριμένου έργου με το ξέσπασμα του πολέμου και περιγράφει την τότε στάση του ως «μια ορμητική, συνολική και, ιδίως στην αρχή, ελάχιστα αθροωμένη απόρριψη του πολέμου, πάνω απ' όλα όμως του πολεμικού ενθουσιασμού». (TR, 5 (13)).

19. Georg Lukács, «Die deutschen Intellektuellen und der Krieg», *Text+Kritik* 39/40 (1973), 65-69. Μέχρι αυτή την έκδοση το κείμενο παρέμεινε αδημοσίευτο.

20. Στο ίδιο, 65.

21. Βλ. στο ίδιο, 67.

22. Όλες οι διατυπώσεις: στο ίδιο, 68-69.

23. Η τήρηση της «αξιολογικής ουδετερότητας» από μέρους του Λούκατς ενδέχεται να μην αποτελεί μόνο μέτρο προφύλαξης έναντι ενδεχόμενων επιθέσεων στο πλαίσιο μιας αρνητικά προδιατεθειμένης κοινής γνώμης, αλλά να εμπεριέχει επίσης ένα είδος ειρωνικής κριτικής στις απόψεις του ζεύγους Βέμπερ. Όπως αναφέρει ο Κέλερ, επικαλούμενος μαρτυρίες του Πάουλ Χόνιγκοχαϊμ (Paul Honigshcim) και της Μαριάνε Βέμπερ, παρά το γεγονός ότι εκκινούσαν από διαφορετικές κοσμοθεωρησιακές αφητηρίες (ο Βέμπερ ήταν ορκισμένος ατομικιστής, ενώ ο Λούκατς εμφανιζόταν ως υπέρμαχος κοινοτιστικών αξιών), οι δύο άνδρες συνέπιπταν στην περιφρόνηση θεσμών όπως το κράτος, η Εκκλησία, τα κόμματα, τα τραστ κ.ο.κ. (ο Βέμπερ επειδή τους έβλεπε ως περιορισμό της ελευθερίας του ατόμου, και ο Λούκατς επειδή τους θεωρούσε καταναγκαστικά μορφώματα που πρέπει να αντικατασταθούν από μια νέα, ελεύθερη κοινότητα των ανθρώπων). Έτσι, ο αμοιβαίος σεβασμός τους δεν διαταράχθηκε ούτε όταν ο Βέμπερ υιοθέτησε την άποψη ότι ο Παγκόσμιος Πόλεμος ήταν «παρ' όλη τη φρίκη του μεγάλος και θαυμάσιος», ενώ στενοχωριόταν που λόγω ηλικίας δεν μπορούσε να υπηρετήσει στο μέτωπο (βλ. Keller, *Der junge Lukács*, 158-159). Στον πρόλογο της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* ο Λούκατς αναφέρει ως ανάμνηση μια συζήτησή του με τη Μαριάνε Βέμπερ, το φθινόπωρο του 1914. Η Βέμπερ επιχειρηματολόγησε ενάντια στην απόρριψη του πολέμου από μέρους του Λούκατς προβάλλοντας μια σειρά από συγκεκριμένες ηρωικές πράξεις. Η απάντηση του Λούκατς ήταν τότε: «Όσο καλύτερα τόσο χειρότερα» (TR, 5 (7)). Το επιχείρημα του άρθρου του για τη στάση της γερμανικής διανόησης είναι συμπληρωματικό, αφού υπονομεύει το «μεγαλείο» των Γερμανών ηρώων του πολέμου καθιστώντας το τετριμμένο, χωρίς να εμπλέκεται φανερά σε αξιολογήσεις.

24. Αναφέρεται στο Fekete και Karádi, *Georg Lukács*, 78.

25. Βλ. όμως την εκτεταμένη ανάλυση των σχετικών προβλημάτων στο τέταρτο κεφάλαιο του βιβλίου μου *Τραγωδία και ιστορία. Η κριτική του νεωτερικού πολιτισμού στο νεανικό έργο του Γκέοργκ Λούκατς 1902-1918*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2012.

26. Όλα τα παραθέματα: TR, 10 (19).

27. Ο μόνος που θέτει το ερώτημα πώς είναι δυνατό μετά την «εγελιανίζουσα» *Θεωρία του μυθιστορήματος* ο Λούκατς να επέστρεψε στη σκοπιά της νεοκαντιανής φιλοσοφίας της ισχύος είναι ο Μπίαερνστερφερ. Ωστόσο, επειδή δεν θέλει να αναθεωρήσει εκ βάθρων την κλασική ανάγνωση του έργου αυτού ως επηρεασμένου από τον Χέγκελ, είναι αναγκασμένος να *επινοήσει* ως απάντηση ότι έχουμε εδώ «μια εφαρμοσμένη προς τα πίσω εγελιανή διαλεκτική της ιστορίας», την ώρα που «το παρόν και το μέλλον το βλέπει ο Λούκατς εντελώς μη εγελιανό» (Kurt Beiersdörfer, *Max Weber und Georg Lukács. Über die Beziehung von verstehen*

*der Soziologie und westlichem Marxismus*, Campus, Φρανκφούρτη και Νέα Υόρκη 1986, 53).

28. Βλ. Werner Jung, *Wandlungen einer ästhetischen Theorie – Georg Lukács' Werke 1907 bis 1923*, Pahl-Rugenstein, Κολωνία 1981, 70.

29. Σύμφωνα με τη δήλωση του ίδιου του Λούκατς, «ο συγγραφέας της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* είχε γίνει εγγελιανός» (TR, 9 (18)).

30. Τα αποσπάσματα προέρχονται από τον πρόλογο του Λούκατς (TR, 13 (23)).

31. Βλ. Jung, *Wandlungen einer ästhetischen Theorie*, 71 και 115, σημ. 10.

32. Βλ. το τρίτο κεφάλαιο με τον εύγλωττο τίτλο «Geschichtlichkeit und Zeitlosigkeit des Kunstwerks» («Ιστορικότητα και αχρονικότητα του έργου τέχνης») του Georg Lukács, *Heidelberger Philosophie der Kunst (1912-1914)*, επιμ. G. Márkus και F. Benseker (Georg Lukács Werke, τόμ. 16), Luchterhand, Ντάρμστατ και Νόουβιντ 1974, 151-232. Πάντως ο Γιουνγκ συνέχισε να ακολουθεί την ίδια βασική ερμηνεία της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* ως ενδεικτικής της στροφής του Λούκατς σε μια εγγελιανή φιλοσοφία της ιστορίας. Βλ. Jung, *Georg Lukács*, 71-72.

33. Lucien Goldmann, «Zu Georg Lukács: Die Theorie des Romans», στο ίδιο, *Dialektische Untersuchungen*, Luchterhand, Νόουβιντ 1966, 286, παρόμοια: 301 (η ελληνική έκδοση του τόμου δεν περιλαμβάνει το δοκίμιο αυτό), και παρόμοια: του ίδιου, «Georg Lukács: Der Essayist», στο ίδιο, *Dialektische Untersuchungen*, 181 (ελλ. έκδ.: Λουσιέν Γκολντμάν, *Διαλεκτικές έρευνες*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα 1986, 319).

34. Goldmann, «Zu Georg Lukács: Die Theorie des Romans», 289.

35. Στο ίδιο, 296.

36. Βλ. στο ίδιο, 298-299.

37. Βλ. στο ίδιο, 303-304.

38. Πράγματι, εμπνεόμενος μεταξύ άλλων από τον Λούκατς, ο Γκολντμάν συγκρότησε μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος, ενταγμένη στο πλαίσιο του γενετικού δομισμού. Lucien Goldmann, *Soziologie des Romans*, Luchterhand, Ντάρμστατ και Νόουβιντ 1972 (μερική ελλ. έκδ.: Lucien Goldmann, *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*, μτφρ. Π. Ρυλμόν, Ε. Βέλτσου, Πλέθρον, Αθήνα 1979). Για μια κριτική αποτίμηση της θεώρησης του Γκολντμάν, βλ. Ferenc Fehér, «Is the Novel Problematic? A Contribution to the Theory of the Novel», *Telos* 15 (1973), 60-62, 64, 70-71.

39. Βλ. Goldmann, «Zu Georg Lukács: Die Theorie des Romans», 302, 307. Ο Γκολντμάν θεωρεί ότι, χάρη στη διαλεκτική δομή της «σημαινούσας δομής» με την οποία καταπιάνεται η *Θεωρία του μυθιστορήματος*, δηλαδή του ρεαλιστικά προσανατολισμένου μυθιστορήματος (βλ. στο ίδιο, 295), στο έργο αυτό εμφανίζονται εν σπέρματι βασικές κατηγορίες του *Ιστορία και ταξική συνείδηση*, όπως η

έννοια της ολότητας (βλ. στο *ίδιο*, 285) και εκείνη της αντικειμενικής δυνατότητας (βλ. στο *ίδιο*, 296).

40. Βλ. Fritz Raddatz, *Lukács*, Rowohlt, Ράινμπεκ 1972, 25-26, 30, 34, όπου ο συγγραφέας εξηγεί ότι με τη *Θεωρία του μυθιστορήματος* «ο Λούκατς ξεκίνησε τον δρόμο του από τον Χέγκελ στον Μαρξ» (στο *ίδιο*, 34).

41. Παραφράζοντας μια φράση από τον πρόλογο του 1963, σύμφωνα με την οποία η *Θεωρία του μυθιστορήματος* προχωρά σε μια «κιρκεγκωριοποίηση της εγγεληνής ιστορικής διαλεκτικής» (TR, 13 (23)), ο Άζορ Ρόζα κάνει λόγο για «εγγελιανοποίηση μιας κιρκεγκωριανής υπαρξιακής θέσης» (Alberto Asor Rosa, «Der junge Lukács – Theoretiker der bürgerlichen Kunst», στο: Jutta Matzner (επιμ.), *Lehrstück Lukács*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1974, 102). Αυτή η εγγελιανοποίηση ανοίγει τον δρόμο προς τη φιλοσοφία της ιστορίας, κι έτσι προς μια κατανόηση της τέχνης ως «οργάνου της κοινωνικής διαμεσολάβησης», η οποία προεξοφλεί την προσέγγισή της που βρίσκουμε στο ώριμο έργο του Λούκατς (στο *ίδιο*, 110).

42. Ο Κάμλερ αναλύει τη *Θεωρία του μυθιστορήματος* ως μέρος μιας υποτιθέμενης προσπάθειας του Λούκατς να υπερβεί τον νεανικό «μυστικισμό» του, μέσω της «επανοικειοποίησης της ιστορικής προοπτικής» και της «συμπερίληψης του ιστορικού χρόνου και των διαλεκτικών σχέσεων του στην καλλιτεχνική μορφή». Η διάνοιξη αυτής της νέας προοπτικής επιτυγχάνεται, κατά τη γνώμη του Κάμλερ, μέσω της «αρχόμενης πρόσληψης της εγγεληνής φιλοσοφίας» (όλα τα αποσπάσματα: Jörg Kammler, *Politische Theorie von Georg Lukács*, Luchterhand, Ντάρμστατ και Νόυβιντ 1974, 30).

43. Η Ρύκερ εντοπίζει μια στροφή του Λούκατς από τη φιλοσοφία της ζωής (με βάση την οποία προσανατολίζεται, κατά τη γνώμη της, στο *Η ψυχή και οι μορφές*) στον Χέγκελ, αναφερόμενη ευθέως στον πρόλογο του 1963 (βλ. Silvie Rückert, *Totalität bei Georg Lukács und die nachfolgenden Diskussionen*, διδακτορική διατριβή, Μύνστερ 1973, 37). Εστιάζοντας στην έννοια της ολότητας, η Ρύκερ διαβλέπει μια μετατόπιση της αντίληψης του νεαρού Λούκατς από τη «ριζική μοναξιά» που προβάλλεται «ως φορέας του νοήματος» από τα νεανικά δοκίμια σε μια ιστορικοφιλοσοφική θεμελίωση του μυθιστορήματος μέσω μιας, έστω αρνητικής, διαλεκτικής μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, την οποία συνδέει με τον «εγγελιανισμό ενός καντιανού» (βλ. στο *ίδιο*, 40-41).

44. Οι οποίοι ισχυρίζονται ότι στο συγκεκριμένο έργο ο Λούκατς «αξιοποιεί μια εγγεληνή διαλεκτική ανάλυση του υποκειμένου και του αντικειμένου» (Andrew Arato και Paul Breines, *The Young Lukács and the Origins of Western Marxism*, Pluto Press, Νέα Υόρκη 1979, 65).

45. Ο οποίος υποστηρίζει ότι η αλλαγή την οποία επιτελεί ο Λούκατς με τη *Θεωρία του μυθιστορήματος* «φανερώνεται στις αυξανόμενες επιρροές εγγεληνής προέλευσης» (Michael Grauer, *Die entzauberte Welt. Tragik und Dialektik der Moderne im frühen Werk von Georg Lukács*, Anton Hein, Κένινγκσταϊν 1985, 53). Μάλι-

στα, για να δείξει αυτή την επιρροή, ο Γκράουερ προχωρά σε μια σύντομη αναδρομή στο ιστορικοφιλοσοφικό μοντέλο του Χέγκελ και συμπεραίνει ότι «[σ]τη *Θεωρία του μυθιστορήματος* ο Λούκατς εργάζεται με μια παρόμοια δομημένη ιδέα κοσμοϊστορικών σταδίων» (στο ίδιο, 54), επαναλαμβάνοντας τη φράση του Λούκατς από τον πρόλογο του 1963 περί «κίρκεγκωριοποίησης της εγγελιανής ιστορικής διαλεκτικής» (στο ίδιο, 55).

46. Αν και ο Μπάιερσντερφερ επιλέγει να εξετάσει «τη φιλοσοφία της ιστορίας του Λούκατς στην προοπτική της ανεπίλυτης διχοτομίας της πρώτης εκδοχής της *Αισθητικής*», έχει την τάση να δει την πρώτη ως τη μερικώς επιτυχημένη λύση της δεύτερης, δηλαδή της «προβληματικής σχέσης μεταξύ του απριόρι της ισχύος και της ιστορικότητας» (Beiersdörfer, *Max Weber und Georg Lukács*, 49). Έτσι καταλήγει κι αυτός να δέχεται την ερμηνεία του γηραιού Λούκατς για την «κίρκεγκωριοποίηση της εγγελιανής ιστορικής διαλεκτικής» (βλ. στο ίδιο, 51), ενώ επιχειρεί να την ενισχύσει μέσω του εντοπισμού περαιτέρω «εγγελιανών» στοιχείων στις αναλύσεις του βιβλίου (βλ. στο ίδιο, 53, 56). Η ουσία αυτής της ερμηνείας δεν αλλάζει με την επισήμανση, στο τέλος της ανασυγκρότησης του νεανικού έργου του, ότι ο Λούκατς «δεν υπήρξε ποτέ πραγματικά εγγελιανός», αφού «πριν από το 1918 ήταν ένας νεοκαντιανός που ασκούσε κριτική του πολιτισμού, ο οποίος κατά τη διάρκεια μιας σύντομης περιόδου (1914/1915) ερωτοτροπούσε με τον Χέγκελ», ενώ μετά το 1918 έγινε μαρξιστής (στο ίδιο, 67).

47. Βλ. Kishik Lee, *Sehnsucht nach Heimat. Zur Entwicklung des Totalitätsbegriffes in den Frühschriften von Georg Lukács*, Werner J. Röhrig, Σανκτ Ίνγκμπερτ 1990, 93-94. Ο συγγραφέας τονίζει την υποτιθέμενη «απολυτοποίηση της κατηγορίας της ολότητας», η οποία επίσης «κυριαρχεί στα κατοπινά έργα του» Λούκατς, ιδιαίτερα στο *Ιστορία και ταξική συνείδηση*, όπου «η έννοια της ολότητας εμφανίζεται ως η βάση της μαρξικής διαλεκτικής» (στο ίδιο, 94).

48. Ακολουθώντας τη γενική κατεύθυνση της έρευνας του Χέσεν προχώρησα σε περαιτέρω συμπλήρωση, επεξεργασία, εκλέπτυνση, ακόμα και σε διόρθωση επιμέρους σημείων της στο: Καβουλάκος, *Τραγωδία και ιστορία*. Την ανεπάρκεια των ερμηνειών που αντιμετωπίζουν τη *Θεωρία του μυθιστορήματος* ως ένα κατά βάση εγγελιανό έργο, το οποίο προετοιμάζει τον δρόμο του Λούκατς προς το *Ιστορία και ταξική συνείδηση*, αναδεικνύει και ο Καρύδας (βλ. Δημήτρης Καρύδας, «Η αισθητική φιλοσοφία της ιστορίας στη *Θεωρία του μυθιστορήματος*», *Υπόμνημα στη φιλοσοφία* 6 (2007), 122-123), ο οποίος όμως επιλέγει διαφορετικό δρόμο για την υπονόμευσή τους. Ανασυγκροτεί το έργο από τη σκοπιά της προσπάθειας του νεαρού φιλοσόφου να βρει έναν ενδιάμεσο δρόμο μεταξύ του πρώιμου ρομαντισμού—κυρίως του Σλέγκελ— και του Χέγκελ σε ό,τι αφορά τη δυνατότητα ολοποίησης της νεωτερικής τέχνης και της ζωής. Έτσι, κατά τον Καρύδα, στη *Θεωρία του μυθιστορήματος* έχουμε μια κριτική οικειοποίηση

της ρομαντικής ειρωνείας με τρόπο, όμως, που αποφεύγει την προσχώρηση στον διαλεκτικό πανλογισμό του Χέγκελ (βλ. στο *ίδιο*, 135-151).

49. Βλ. Hoeschen, *Das «Dostojewsky»-Projekt*, 223.

50. Μολοντί οι Αράτο και Μπράινες σημειώνουν την παρουσία της λέξης «δοκίμιο» στον υπότιτλο, επισημαίνουν ότι αυτή «δεν θα πρέπει να μας παραπλανήσει» ώστε να συνδέσουμε τη *Θεωρία του μυθιστορήματος* «με μια σκόπιμη συνέχιση της πρωιμότερης δοκιμακής φιλοσοφίας» του Λούκατς, «υπό το ένδυμα της κριτικής της λογοτεχνίας» (Arato και Breines, *The Young Lukács*, 62). Οι δύο μελετητές προτιμούν ν' αφήσουν αναπάντητο το ερώτημα γιατί ο Λούκατς επέλεξε κι αυτή τη φορά τη *μορφή του δοκιμίου*, από το να υπάρξει έστω και η υπόνοια ότι μαζί με τη *μορφή των πρώιμων δοκιμακών του αναζητήσεων* παραμένει σταθερό και το *περιεχόμενό τους*, δηλαδή η «τραγική κοσμοθεώρηση». Αντίθετα, ο Δημήτρης Καρύδας αναδεικνύει με έμφαση τον δοκιμακό χαρακτήρα της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* – συνδέοντάς τον μάλιστα ορθά με την αναζήτηση κοσμοθεωρησιακών προσανατολισμών (βλ. Καρύδας, «Η αισθητική φιλοσοφία της ιστορίας στη *Θεωρία του μυθιστορήματος*», 115, 118, 119, 127).

51. Αυτός είναι ο υπότιτλος του πρώτου δοκιμίου της συλλογής *Η ψυχή και οι μορφές* με τον τίτλο «Περί της ουσίας και της μορφής του δοκιμίου» (βλ. SF, 3-39, 29-63). Στο δοκίμιο αυτό ανατρέχει και ο Χέσεν. Η προσέγγισή του πάσχει, όμως, φανερά από την αδυναμία της αναδρομικής ενοποίησης του δοκιμίου για το δοκίμιο με τις κατοπινές εργασίες της περιόδου της Χαϊδελβέργης (βλ. Hoeschen, *Das «Dostojewsky»-Projekt*, 228-231) – μια οπτική η οποία, μάλιστα, δεν αποδίδει κάποιο φανερό ερμηνευτικό όφελος για την ανασυγκρότηση της *Θεωρίας του μυθιστορήματος*.

52. Ο Λούκατς αναφέρει το βιβλίο του με αυτόν τον αρχικό τίτλο τόσο σε επιστολή του στον Πάουλ Ερνστ (2 Αυγούστου 1915, στο Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, 358) όσο και σε επιστολή του στον Μαξ Βέμπερ (μέσα Δεκεμβρίου 1915, στο *ίδιο*, 362), ο οποίος μεσολάβησε για τη δημοσίευσή του στο περιοδικό του ψυχολόγου και αισθητικού φιλοσόφου Μαξ Ντεσουάρ *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Στις 23 Δεκεμβρίου 1915, ο Βέμπερ κοινοποίησε στον Λούκατς την απάντησή του Ντεσουάρ, ο οποίος ζητούσε ριζική αλλαγή του κειμένου με ολική ή, έστω, μερική απάλειψη του πρώτου μέρους, χωρισμό σε παραγράφους, απλοποίηση της γλώσσας, καθώς και *αλλαγή του τίτλου*, ο οποίος «δεν ταιριάζει στη συνολική κατεύθυνση του περιοδικού» (η επιστολή του Ντεσουάρ παρατίθεται αυτούσια στο *ίδιο*, 364). Στην απάντησή του στον Βέμπερ (30 Δεκεμβρίου 1915), ο Λούκατς απέκλειε κατηγορηματικά τη δραστηκή περικοπή του δοκιμίου του, αλλά δεχόταν τις «μικρές διορθώσεις», παρακαλώντας τον να μεσολαβήσει εκ νέου για τη δημοσίευση ολόκληρου του κειμένου (βλ. στο *ίδιο*, 365). Ο Βέμπερ ανέλαβε να μεταπείσει τον Ντεσουάρ, ενώ ο Λούκατς δέχθηκε να προχωρήσει σε «μικρές αλλαγές (τίτλος, παράγραφοι κ.ο.κ.)»

(επιστολή στον Βέμπερ, 17 Ιανουαρίου 1916, στο *ίδιο*, 367-368). Η «αισθητική» αντικαταστάθηκε έτσι με τη «θεωρία» στον τίτλο.

53. Ο Χέσεν αναφέρεται επί τροχάδην σε τέτοιου είδους κριτικές που άσκησαν, μεταξύ άλλων, ο Χέρμαν Γκλόκνερ (Hermann Glockner), ο Γιούλιους Στερν (Julius Stern), οι Χόλγκερ Ντάινατ (Holger Dainat) και Χανς-Μάρτιν Κρούκις (Hans-Martin Kruckis) κ.ά. (βλ. Hoeschen, *Das «Dostojewsky»-Projekt*, 224-225). Βλ. επίσης τις αναφορές του Κέλερ στις κριτικές που άσκησαν ο Γκύντερ Βάιντ (Günter Weydt), ο Πέτερ Ντέμετς (Peter Demetz), ο Γιούργκεν φον Κέμπσκι (Jürgen von Kempfki), ο Βίλχελμ Φόσκαμπ (Wilhelm Vosskamp) κ.ά. (βλ. Keller, *Der junge Lukács*, 167-168, σημ.). Χαρακτηριστικό πολλών κριτικών αυτού του είδους είναι το επιχείρημα ότι η ιστορικοφιλοσοφική κατασκευή στρεβλώνει την επιστημονική ανάλυση των λογοτεχνικών φαινομένων, καθώς και ότι ο Λούκατς ευθυγραμμίζεται με το εγγελιανό μοντέλο του «μυθιστορήματος της διαπαιδαγώγησης» (Bildungsroman) και το απολυτοποιεί ως κριτήριο. Με άλλα λόγια, σταθερή είναι η μομφή ότι κάποιου είδους κοσμοθεωρησιακή προκατάληψη επηρεάζει αρνητικά την «επιστημονικότητα» των αναλύσεων του έργου. Από την άλλη πλευρά, ο Γιουνγκ αναφέρει μια σειρά από σύγχρονους Γερμανούς θεωρητικούς του μυθιστορήματος και αφηγηματολόγους που, παίρνοντας αποστάσεις από την ιστορικοφιλοσοφική διάσταση της *Θεωρίας του μυθιστορήματος*, τη χρησιμοποιούν άμεσα ή έμμεσα ως πηγή έμπνευσης για τη θεωρητική διαύγηση του μοντέρνου και μεταμοντέρνου μυθιστορήματος. Τέτοια είναι η περίπτωση του Ντίτερ Βέλερσχοφ (Dieter Wellershoff), του Γιούργκεν Πέτερσεν (Jürgen Petersen), του Κρίστοφ Μπόντε (Christoph Bode) και του Χανς-Γκέοργκ Πोट (Hans-Georg Pott). Βλ. Werner Jung, «Die Zeit – das deprivierende Prinzip. Kleine Apologie von Georg Lukács' Romanpoetik», *Lukács 2006/2007. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*, Aisthesis Verlag, Μπίλεφελντ 2007, 68-72.

54. Ο Χέσεν συγκαταλέγει σε αυτή την κατηγορία των συγγραφέων που επικεντρώνουν την προσοχή τους στη φιλοσοφία της ιστορίας της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* τον Χέρμπερτ Μαρκούζε (Herbert Marcuse), τον Λυσιέν Γκολντμάν, τον Λέο Λέβενταλ (Leo Löwenthal), τον Τέοντορ Αντόρνο (Theodor Adorno), καθώς και τον Ζίγκφριντ Κρακάουερ (Siegfried Kracauer). Βλ. Hoeschen, *Das «Dostojewsky»-Projekt*, 225-226. Εκτός από τα θετικά σχόλια του Κρακάουερ, του Αντόρνο και του Γκολντμάν, ο Κέλερ αναφέρει επίσης, μεταξύ άλλων, τις ανασυγκροτήσεις του Καρλ Μαννάιμ (Karl Mannheim), του Φραντς Στερκ (Franz Staerk), του Βάλτερ Μπένγκιαμιν και του Ρολφ-Πέτερ Γιαντς (Rolf-Peter Janz). Βλ. Keller, *Der junge Lukács*, 169, σημ. Χαρακτηριστικό αυτών των προσεγγίσεων είναι η θετική αποτίμηση της προσφοράς του Λούκατς στη θεώρηση της νεωτερικότητας και του πολιτισμού της.

55. Χαρακτηριστικό του πόσο εύκολα προσπερνιέται το ζήτημα αυτό είναι το γεγονός ότι μόνο ο κατά τεκμήριο λιγότερο προικισμένος μελετητής του νεοκλασικού έργου του Λούκατς, ο Λη, έχει την αφέλεια να ασκήσει κριτική στον Λούκατς για την «πληθωρική» χρήση του όρου «ιστορικοφιλοσοφικός», την ώρα που, κατά τη γνώμη του, θα έπρεπε σε πολλές περιπτώσεις να γράφει απλώς «ιστορικός» (βλ. Lee, *Sehnsucht nach Heimat*, 97, σημ. 219, και 104, σημ. 234).

56. Βλ. Καβουλάκος, *Τραγωδία και ιστορία*, ενότητα 4.2.

57. Georg Lukács, *Művészet és társadalom*, 7 (αναφέρεται στο Fekete και Karádi, *Georg Lukács*, 66).

58. Επιστολή του Λούκατς στον Πάουλ Ερνστ (Μάρτιος 1915), στο Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, 345.

59. Goldmann, «Zu Georg Lukács: Die Theorie des Romans», 295, και παρόμοια: του ίδιου, «Georg Lukács: Der Essayist», 181 (ελλ. έκδ.: 319-320). Βέβαια, ο Γκολντμάν δεν προχωράει για να συναγάγει τις συνέπειες της εύστοχης αυτής παρατήρησης.

60. Βλ. παραπάνω, σημ. 53 και 54.

61. Η κατά βάση παράλογη αυτή υπόθεση, την οποία είναι αναγκασμένος να κάνει κάθε μελετητής που ακολουθεί την κλασική ανάγνωση της *Θεωρίας του μυθιστορήματος*, περιπλέκεται ακόμα περισσότερο ενόψει των βιβλιοκρισιών τις οποίες ο Λούκατς έγραψε την ίδια εποχή που εργαζόταν πάνω στην ιστορικοφιλοσοφική δοκιμή του. Π.χ. στην κριτική του βιβλίου του Στάουνινγκερ (Staudinger) απορρίπτονται οι ιστορικοφιλοσοφικές προσεγγίσεις και προτείνεται μια νεοκαντιανή θεμελίωση της κοινωνιολογίας του πολιτισμού (βλ. Georg von Lukács, «Zum Wesen und zur Methode der Kultursoziologie», *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 39 (2015), 216-222). Ακόμα μεγαλύτερα προβλήματα δημιουργεί στους υποστηρικτές της κλασικής ερμηνείας της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* η κριτική του βιβλίου του φιλόσοφου και ιστορικού Μπενεντέτο Κρότσε για τη θεωρία της ιστοριογραφίας – ενός θεωρητικού άμεσα επηρεασμένου από τον εγγελιανό ιδεαλισμό και τη φιλοσοφία της ιστορίας του (βλ. Georg von Lukács, «Croce, Benedetto: Zur Theorie und Geschichte der Historiographie», *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 39 (1915), 878-885). Στο κείμενο αυτό ο Λούκατς υιοθετεί φανερά τον ρικερτιανό κριτικισμό για να αποκαλύψει το βαθύτερο δίλημμα της κροτσειανής προσέγγισης της επιστήμης της ιστορίας, η οποία παλινδρομεί –κατά τη γνώμη του– μεταξύ δογματισμού και σχετικισμού (βλ. *στο ίδιο*, 879). Η δογματική τάση λαμβάνει τη μορφή μιας πανλογιστικής μεταφυσικής της ιστορικής προόδου, μιας «μεταφυσικοποίησης της ιστορικής μεθοδολογίας» (*στο ίδιο*, 881)· η σχετικιστική τάση έχει τη μορφή της ταυτόχρονης απόρριψης της «παγκόσμιας ιστορίας», λόγω της αναγνώρισης της ιστορικοκοινωνικά σχετικής σκοπιμότητας του ιστορικού, με τρόπο ώστε να αποφευχθεί η εγγελιανού τύπου, «υπερβατική» φιλοσοφία της ιστορίας, γεγονός

που φέρνει τον Κρότσε κοντά στον ιστορισμό (βλ. στο *ίδιο*, 881). Αυτό είναι το νόημα της κριτικής στην ανεπαρκή διάκριση μεταξύ αντικειμενικού και απόλυτου πνεύματος στον Κρότσε (βλ. στο *ίδιο*, 879) και όχι η διόρθωσή του από εγγεληνική σκοπιά (η οποία απορρίπτεται εξαρχής ως πανλογιστική· βλ. στο *ίδιο*). Πράγματι, για τον Λούκατς η μόνη διέξοδος από το δίλημμα του Κρότσε βρίσκεται στη διατήρηση της διάκρισης μεταξύ αντικειμενικού και απόλυτου πνεύματος και στον προσδιορισμό του «μεταϊστορικού, υπερβατολογικού τόπου» του απόλυτου πνεύματος με βάση την «επιστημολογία του Βίντελμπαυτ και του Ρίκερτ» (στο *ίδιο*, 881), με τρόπο ώστε να γίνεται δυνατή η θεμελίωση της «αντικειμενικότητας» της ιστορίας χωρίς τη μετατροπή της σε μεταφυσική και κοσμοθεώρηση (βλ. στο *ίδιο*, 881-882).

62. Georg Lukács, *Heidelberger Philosophie der Kunst (1912-1914)*, επιμ. G. Márkus, F. Benseker (*Georg Lukács Werke*, τόμ. 16), Luchterhand, Ντάρμστατ και Νόουβιτ 1974, 231. Βλ. επίσης Καβουλάκος, *Τραγωδία και ιστορία*, ενότητα 4.2.

63. Στο *ίδιο*, 228. Ο Λούκατς παραθέτει ως παραδείγματα τον αρχαιοελληνικό, τον γοτθικό και τον αναγεννησιακό πολιτισμό.

64. Στο *ίδιο*, 229.

65. Στο *ίδιο*.

66. Όλα τα αποσπάσματα: στο *ίδιο*.

67. Όλα τα παραθέματα: στο *ίδιο*, 231.

68. Ήδη στον τίτλο του πρώτου μέρους του βιβλίου του, ο Λούκατς κάνει λόγο για την «κλειστότητα» σε αντίθεση προς την «προβληματικότητα του συνολικού πολιτισμού» (βλ. *TR*, 21 (7, 33)).

69. Lukács, *Heidelberger Philosophie der Kunst (1912-1914)*, 230. Βλ. την ανασυγκρότησή μου στο: Καβουλάκος, *Τραγωδία και ιστορία*, ενότητα 4.4.

70. Σε αυτή την περίπτωση καθίσταται περιττή η ερμηνευτική υπόθεση του Χέσεν ότι η περιγραφή του κλειστού και του προβληματικού πολιτισμού θα μπορούσε να διαβαστεί και ως ένα είδος –προφανώς εξαιρετικά ελλιπούς– «κοινωνιολογικής» ανάλυσης πολιτισμικών όρων δυνατότητας των διαφορετικών μορφών επικής λογοτεχνίας, σαν κι εκείνης που προβλέπεται στη *Χαϊδελβεργιανή φιλοσοφία της τέχνης* (βλ. Hoeschen, *Das «Dostojewsky»-Projekt*, 235). Ο Λούκατς θα μπορούσε σίγουρα να προσθέσει τέτοιες αναφορές στο δοκίμιό του, όμως το βέβαιο είναι ότι το πραγματολογικό υλικό της *Θεωρίας του μυθιστορητήματος* δεν περιλαμβάνει σχεδόν κανένα αυθεντικό κοινωνιολογικό στοιχείο. Ο Πολντε Μαν επισημαίνει ορθά ότι «στο εν λόγω δοκίμιο ο Λούκατς δεν μας παρέχει μια κοινωνιολογική θεωρία, η οποία θα μπορούσε να διερευνήσει σχέσεις μεταξύ της δομής και της ανάπτυξης του μυθιστορητήματος και εκείνων της κοινωνίας» (Paul de Man, «Georg Lukács' "Theory of the Novel"», στο *ίδιο*, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2η έκδοση, University of Minnesota Press, Μινεάπολις 1983, 53· ελλ. έκδ.: Paul de Man, «Η

θεωρία του μυθιστορήματος του Georg Lukács», μτφρ. Νίκος Καλταμπάνος, *Γλανόδιον* 39 (2005), 511).

71. Η ανάγνωσή μου τοποθετείται έτσι στον αντίποδα της ερμηνείας της Βάισερ που υποστηρίζει ότι «[γ]ια το πρώτο χαιδελβεργιανό σχεδιασμά υπάρχουν μόνο ολοκληρωμένα, ασύγκριτα έργα, που από αισθητική σκοπιά δεν μπορούν να ταξινομηθούν σε μια ιεραρχική σειρά. Ο Λούκατς εγκαταλείπει αυτή την καθαρή αξιακή σκοπιά στη *Θεωρία του μυθιστορήματος*» (Elisabeth Weisser, «Lukács in Heidelberg», *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 39/11 (1991), 1261). Επειδή η Βάισερ δεν είναι σε θέση να αναγνωρίσει τον συσχετισμό του κεφαλαίου για την ιστορικότητα του έργου τέχνης με τις πραγματεύσεις της ιστορικοφιλοσοφικής δοκιμής του 1915, καταλήγει στο λανθασμένο συμπέρασμα ότι «η ιστορικοφιλοσοφική σύλληψη της *Θεωρίας του μυθιστορήματος* έχει εγκυρότητα μόνο υπό μεταφυσικές προϋποθέσεις. Από την αισθητική αξία που συλλαμβάνει καθαρά η φιλοσοφία της ισχύος δεν μπορούν να συναχθούν αυτές οι προϋποθέσεις» (στο *ίδιο*, 1262). Έτσι τα δύο αυτά εγχειρήματα παραμένουν – κατά τη γνώμη της – εντελώς ασύνδετα μεταξύ τους.

72. Lukács, *Heidelberger Philosophie der Kunst (1912-1914)*, 230.

73. Στο *ίδιο*, 231-232.

74. Είναι χαρακτηριστικό ότι δύο θεωρητικοί που ανήκαν στον κύκλο του Λούκατς εκείνης της εποχής και προσέλαβαν τη *Θεωρία του μυθιστορήματος*, ο Καρλ Μανχάιμ και ο Μπέλα Φόγκαρασι (Béla Fogarasi), ακολουθούν κατά γράμμα το πνεύμα του Λούκατς, ξεκινώντας από την αυτονομία του έργου τέχνης και θέτοντας ως πρόσθετη δυνατότητα τη θεώρησή του από τη σκοπιά της μεταφυσικής, της ηθικής, της θρησκείας κ.ο.κ. (βλ. Éva Karádi, «Lukács' Dostojewski-Projekt. Zur Wirkungsgeschichte eines ungeschriebenen Werkes», *Lukács 1997. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*, Peter Lang, Βέρνη 1998, 118-122).

75. Lukács, *Heidelberger Philosophie der Kunst (1912-1914)*, 231.

76. Στο σχεδιάγραμμα του βιβλίου για τον Ντοστογιέφσκι που σώθηκε μαζί με τις σημειώσεις του Λούκατς αναφέρεται ως «Το ερχόμενο φως (το λυκαυγές που ανατέλλει) πτωχεία τω πνεύματι, αγαθότητα» (Georg Lukács, *Dostojewski. Notizen und Entwürfe*, επιμ. J. C. Nyíri, Akadémiai Kiadó, Βουδαπέστη 1985, 37).

77. Επιστολή του Λούκατς στον Πάουλ Ερνστ (Μάρτιος 1915), στο Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, 345.

78. Georg Lukács, *Balázs Béla és akiknek nem kell*, Kner, Γκιομά 1918. Το κρίσιμο κείμενο αναδημοσιεύεται σε γερμανική μετάφραση με τον τίτλο «Béla Balázs: Tödliche Jugend», στο Éva Karádi και Erzsébet Vezér (επιμ.), *Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis*, Sandler, Φρανκφούρτη 1985, 154-158. Το ίδιο απόσπασμα παρατίθεται επίσης αυτούσιο σε διαφορετική γερμανική μετάφραση από τον Νίρι (J. C. Nyíri, «Einleitung», στο Lukács, *Dostojewski*, 27-32).

Παρακάτω παραπέμπω και στις δύο μεταφράσεις, λαμβάνοντάς τις εξίσου υπόψη στην απόδοση των εδαφίων.

79. Όπως σημειώνει ο Νίρι στο Nyíri, «Einleitung», 27. Μια ελαφρώς συτομευμένη εκδοχή της εισαγωγής του Νίρι επανεκδόθηκε με τον τίτλο «Lukács und Dostojewski» στη συλλογή J. C. Nyíri, *Am Rande Europas. Studien zur österreichisch-ungarischen Philosophiegeschichte*, Böhlau, Βιέννη 1988, 156-176.

80. Lukács, «Béla Balázs: Tödliche Jugend», 154 (Nyíri, «Einleitung», 27). Ο ρόλος της ανάλυσης του ευρωπαϊκού μυθιστορήματος ως «φρόντου» για τη συγκριτική εξέταση των λογοτεχνημάτων του Ντοστογιέφσκι αναδεικνύεται και στο σχεδιάγραμμα του βιβλίου, όπου το πρώτο κεφάλαιο με τίτλο «Η εσωτερικότητα και η περιπέτεια» ξεκινάει με τη σημείωση: «Το πρόβλημα του ρομαντισμού – ως αντιθετικό πρόβλημα προς τον Ντ. [οστογιέφσκι]». Και συνεχίζει: «Μυθιστόρημα και έπος. Το “θεωρητικό” στο έπος. Η προσεγγισμένη ψυχή ως πραγματικότητα» (Lukács, *Dostojewski*, 35).

81. Lukács, «Béla Balázs: Tödliche Jugend», 155 (Nyíri, «Einleitung», 28).

82. Lukács, «Béla Balázs: Tödliche Jugend», 157 (Nyíri, «Einleitung», 30-31).

83. Lukács, «Béla Balázs: Tödliche Jugend», 157-158 (Nyíri, «Einleitung», 31).

84. Αντί να εξετάζουν τις μεθοδολογικές προϋποθέσεις της πρώιμης λουκασιανής «φιλοσοφίας της ιστορίας», οι ερμηνευτές συνήθως περιορίζονται σε εξωτερικούς παραλληλισμούς με τα μοντέλα ιστορικής διαδοχής άλλων φιλοσόφων της ιστορίας. Όμως, ελάχιστο νόημα έχουν τέτοιες συγκρίσεις του τριμερούς σχήματος του Λούκατς – αρχαιότητα/Μεσαίωνας, νεωτερικότητα, νέος κόσμος – με ανάλογα σχήματα του Χέγκελ (βλ., π.χ., Keller, *Der junge Lukács*, 170-171· Beiersdörfer, *Max Weber und Georg Lukács*, 231, σημ. 105· Grauer, *Die entzauberte Welt*, 64-65), του Κίρκεγκωρ (βλ. Keller, *Der junge Lukács*, 171-172) ή όποιου άλλου συγγραφέα, αφού δεν μας μαθαίνουν κάτι ουσιαστικό για τη μέθοδο του Λούκατς. Σε αντίθεση προς τέτοιες θολές προσεγγίσεις, ο Καρύδας βλέπει καθαρά ότι «στον Λούκατς η μετάβαση στο στάδιο της εκπλήρωσης δεν προκύπτει εγγελιανά ως άρνηση της άρνησης αλλά ως τομή και άλμα το οποίο προοικονομεί μόνον αρνητικά η μορφή» (Καρύδας, «Η αισθητική φιλοσοφία της ιστορίας στη *Θεωρία του μυθιστορήματος*», 133). Βλέπει επίσης το γεγονός ότι η ντοστογιέφσκινη ουτοπία μένει να αιωρείται «μεταξύ πραγματικότητας και δυνατότητας», καθώς «η ολότητα, ως ρυθμιστική ιδέα, παραμένει στόχος προς υλοποίηση στη στραμμένη προς το μέλλον οπτική του θεωρητικού του μυθιστορήματος» (στο ίδιο, 138).

85. Hoeschen, *Das «Dostojewsky»-Projekt*, 262.

86. Lukács, «Von der Armut am Geiste», 83. Η έκφραση παραλαμβάνεται από τον Ντοστογιέφσκι. Στο «Περί της πτωχείας τω πνεύματι» η «ζωντανή ζωή» συνδέεται με τη χάρη της «αγαθότητας» και όχι με τη μορφή και την «τραγωδία» της, όπως συμβαίνει στο *Η ψυχή και οι μορφές*.

87. Lukács, «Von der Armut am Geiste», 83.
88. Lukács, «Béla Balázs: Tödliche Jugend», 154 (Nyíri, «Einleitung», 27).
89. Lukács, «Béla Balázs: Tödliche Jugend», 155 (Nyíri, «Einleitung», 28).
90. Lukács, «Béla Balázs: Tödliche Jugend», 155-156 (Nyíri, «Einleitung», 29).
91. Lukács, «Béla Balázs: Tödliche Jugend», 156 (Nyíri, «Einleitung», 29).
92. Lukács, «Von der Armut am Geiste», 71.
93. Lukács, «Béla Balázs: Tödliche Jugend», 156 (Nyíri, «Einleitung», 30).
94. Lukács, «Béla Balázs: Tödliche Jugend», 155 (Nyíri, «Einleitung», 30).
95. Βλ. Lukács, «Béla Balázs: Tödliche Jugend», 155 (Nyíri, «Einleitung», 28).
96. Επιστολή του Λούκατς στον Πάουλ Ερνστ (4 Μαΐου 1915), στο Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, 352.
97. Βλ. Hoeschen, *Das «Dostojewsky»-Projekt*, 272-273.
98. Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, 352.
99. Επιστολή του Λούκατς στον Πάουλ Ερνστ (4 Μαΐου 1915), στο Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, 352.
100. Όλα τα παραθέματα: στο ίδιο.
101. Επιστολή του Λούκατς στον Πάουλ Ερνστ (14 Απριλίου 1915), στο Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, 349.
102. Επιστολή του Λούκατς στον Πάουλ Ερνστ (14 Απριλίου 1915), στο Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, 349. Μάλιστα στην επιστολή αυτή ο Λούκατς υποδεικνύει την επικαιρότητα της μεταφυσικής της ψυχικής πραγματικότητας ενόψει της γιγάντωσης της εξουσιαστικής δύναμης των «μορφωμάτων» στη διάρκεια του Παγκόσμιου Πολέμου. Αυτή η δύναμη δεν θα πρέπει, όμως, να γίνει αποδεκτή, αφού «πρέπει να τονίζουμε πάντα ότι το μόνο ουσιώδες είμαστε εντούτοις μόνο εμείς, η ψυχή μας» (στο ίδιο, 349). Στις σημειώσεις για τον Ντοστογιέφσκι διαβάζουμε: «Θεοποίηση του υπαρκτού (Χέγκελ) [...]. Γερμανική φιλοσοφία: αντικειμενικό πνεύμα υποστασιοποιημένο σε απόλυτο» (Lukács, *Dostojewski*, 89). Και η επόμενη σημείωση εντοπίζει τη ρίζα αυτής της ταύτισης του «κράτους» με το «απόλυτο πνεύμα» – ακριβώς στην ίδια νεοκαντιανή φιλοσοφική γραμμή της *Αισθητικής*– στον «πανλογισμό», ο οποίος «παραβλέπει τη δομή των σφαιρών (εμμενής λογικότητα/αναγκαιότητα/με νοητή τυχασιότητα) και τις μεταφυσικές της συνέπειες (τον εμμενή και υπερβατολογικό χαρακτήρα του δεδομένου – γι' αυτό και παράδοξη σχέση με την ίδια τη μεταφυσική)». Η παράβλεψη του «υπερβατολογικού χαρακτήρα του δεδομένου» ευθύνεται για τη μεταφυσικοποίησή του, για την αποφυγή της οποίας ο Λούκατς προτείνει μια ιστορικοφιλοσοφική προσέγγιση. «Η δυνατότητα της γνώσης της αληθινής δομής του αντικειμενικού πνεύματος θα πρέπει να γίνει ιστορικοφιλοσοφικά· εδώ βρίσκεται η σημασία του Μαρξ» (όλα τα αποσπάσματα: στο ίδιο, 90).
103. Ο όρος «παρακλητική ηθική» παραπέμπει στον Παράκλητο, δηλαδή στον Χριστό της Καινής Διαθήκης.

104. Βλ. Fehér, «Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus», 311. Beiersdörfer, *Max Weber und Georg Lukács*, 83. Ο Μπάιερσοντερφερ τονίζει ιδιαίτερα ότι, σε αντίθεση με τις παλαιότερες αριστοκρατικές ηθικοφιλοσοφικές απόψεις του Λούκατς, η ηθική της αδελφoσύνης που συνάγει από τον Ντοστογιέφσκι αξιώνει έναν οικουμενικό χαρακτήρα. Το ίδιο επισημαίνει και ο Φέχερ (Fehér, «Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus», 305).

105. Lukács, *Dostojewski*, 181. Το παράθεμα σε εισαγωγικά προέρχεται από την «Ομιλία για τον Πούσκιν» του Ντοστογιέφσκι.

106. Βλ. Lukács, *Dostojewski*, 36, και τη «Β' εκδοχή» του σχεδιαγράμματος, στο ίδιο, 37-37. Ο Λούκατς συνέδεε τον Γιαχβέ (Ιεχωβάς, Jehova) με την εξουσιαστική αρχή και τους θεσμούς της.

107. Στο ίδιο, 182.

108. Rüdiger Dannemann, *Das Prinzip Verdinglichung. Studie zur Philosophie Georg Lukács*, Sandler Verlag, Φρανκφούρτη 1987, 195. «Όλα θα πρέπει να καταστραφούν – λόγω της δυνατότητας του διαβολικού-γιαχβικού. Γι' αυτό μόνο σήμερα νέο περιεχόμενο [ενν.: της δεύτερης ηθικής] (Στο βιβλίο: κεφάλαιο για τον αθεϊσμό πριν από τη δεύτερη ηθική [...])» (Lukács, *Dostojewski*, 39).

109. Fehér, «Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus», 308.

110. Michael Löwy, *Georg Lukács – From Romanticism to Bolshevism*, NLB, Λονδίνο 1979, 119.

111. Lukács, *Dostojewski*, 62. Ο Ιβάν Καλιάγιεφ, που παρουσιάζεται στην ίδια σημείωση ως ο έσχατος τύπος αθεϊστή, ήταν μέλος του τρομοκρατικού πυρήνα των σοσιαλεπαναστατών. Ιδεαλιστής με έντονες ηθικές-θρησκευτικές ανησυχίες, εκτελέστηκε διά απαγχονισμού για τη δολοφονία του μεγάλου Δούκα Σεργκέι Αλεξάνδροβιτς, το 1905 (βλ. Congdon, *The Young Lukács*, 101-102).

112. Επιστολή του Λούκατς στον Πάουλ Ερνστ (4 Μαΐου 1915), στο Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, 352. Πρόκειται για την περίπτωση την οποία ο Λούκατς αποκαλεί «αφηρημένη αγαθότητα (αγάπη για την ανθρωπότητα: Διάβολος και παράκλητος [...])» (Lukács, *Dostojewski*, 129).

113. Όλα τα αποσπάσματα από την επιστολή του Λούκατς στον Πάουλ Ερνστ (4 Μαΐου 1915), στο Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, 352.

114. Επιστολή του Λούκατς στον Πάουλ Ερνστ (Μάρτιος 1915), στο Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, 345.

115. Επιστολή του Λούκατς στον Πάουλ Ερνστ (14 Απριλίου 1915), στο Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, 348.

116. Επιστολή του Λούκατς στον Πάουλ Ερνστ (4 Μαΐου 1915), στο Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, 352. Για την ακρίβεια, στη συγκεκριμένη έκδοση γίνεται λόγος για την «παλιά σύγκρουση μεταξύ της παλαιάς (alter) ηθικής [...] και της δεύτερης (2ter) ηθικής». Θεωρώ ότι πρόκειται για τυπογραφικό λάθος (εύκολα μπορεί ο δαίμων του τυπογραφείου να μετατρέψει το «1ter» σε «alter»), δεδο-

μένου μάλιστα ότι στην έκδοση του Κούτσμπαχ εμφανίζεται η διορθωμένη εκδοχή που ακολουθώ (βλ. Karl August Kutzbach (επιμ.), *Paul Ernst und Georg Lukács. Dokumente einer Freundschaft*, Lechte, Έμσντετεν 1974, 74).

117. Βλ. Lukács, *Dostojewski*, 176.

118. Στο ίδιο, 65.

119. Βλ. επίσης τη σημείωση R/b στο ίδιο, 125, 127. Ο Μπάιερσντερφερ έχει ορθά αναδείξει το γεγονός ότι μια τέτοια περιγραφή της «τραγικής» επιλογής του τρομοκράτη δεν είναι κατανοητή χωρίς την οπτική της ηθικής της ευθύνης. Η επιλογή της αυτοθυσίας μέσω της παραβίασης της ηθικής απαγόρευσης του φόνου στηρίζεται στη συνείδηση της ευθύνης που φέρει ο καθένας για τα βήματα όλων των άλλων και, έτσι, στην απόφαση να την αναλάβει έμπρακτα, παρά το γεγονός ότι η πράξη του έρχεται σε σύγκρουση με το ηθικό φρόνημά του. Ο Μπάιερσντερφερ διατυπώνει μάλιστα την υπόθεση ότι ο Λούκατς είναι εκείνος που με τους ηθικοφιλοσοφικούς στοχασμούς του πάνω στο πρόβλημα της ευθύνης ώθησε τον Μαξ Βέμπερ στη διατύπωση της γνωστής διχοτομίας μεταξύ «ηθικής του φρονήματος» και «ηθικής της ευθύνης» (βλ. Beiersdörfer, *Max Weber und Georg Lukács*, 88-96). Αν και αυτή η άποψη είναι ίσως υπερβολική, σε κάθε περίπτωση δείχνει ότι η σχέση μεταξύ των δύο τύπων ηθικής είναι περίπλοκη. Ως εκ τούτου, θα πρέπει να αποφεύγονται απλουστεύσεις σαν κι αυτήν της αντιπαράθεσης μεταξύ Βέμπερ και Λούκατς ως εκπροσώπων της «φιλελεύθερης ρεαλιστικής πολιτικής» (στηριγμένης στην ηθική της ευθύνης) και της «μεσοσιανικής-ουτοπικής πολιτικής» (στηριγμένης στην ηθική του φρονήματος), αντίστοιχα, όπως την επιχειρεί, π.χ., ο Ζόλταν Ταρ (βλ. Zoltán Tar, «Lukács and Weber. Utopia versus Realpolitik», στο Gvozden Flego και Wolf-dietrich Schmied-Kowarzik (επιμ.), *Georg Lukács – Ersehnte Totalität*, Germinal, Μπόχουμ 1986, 69-82 του ιδίου, «Sozialismus, Revolution und Ethik. Einige Bemerkungen zur Weber-Lukács-Beziehung», στο Werner Jung (επιμ.), *Diskursüberschneidungen. Georg Lukács und andere*, Peter Lang, Βέρνη 1993, 59-69).

120. Όλα τα παραθέματα: Lukács, *Dostojewski*, 129.

121. Στο ίδιο, 130.

122. Στο ίδιο, 129.

123. Σύμφωνα με τον Φέχερ, ο Αλιόσα Καραμάζοφ (σύμφωνα με αυτή την εκδοχή, ο πραγματικός κεντρικός ήρωας του μυθιστορήματος *Αδελφοί Καραμάζοφ*) θα πρέπει να συμπεριληφθεί επίσης στις μορφές των κοινωνικών επαναστατών, καθώς σε αυτή την κατεύθυνση θα τον οδηγούσε η πιθανή συνέχεια του ημιτελούς μυθιστορήματος (βλ. Fehér, «Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus», 308). Την άποψή του ακολουθούν ο Γκράουερ (βλ. Grauer, *Die entzauberte Welt*, 203, σημ. 54) και ο Ματσάδο (βλ. Carlos Eduardo Jordao Machado, «Die "Zweite Ethik" als Gestaltungsapriori eines neuen Epos», *Lukács 1997. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*, Peter Lang, Βέρνη

1998, 92), ενώ ο Λέβυ την ενισχύει με πρόσθετα επιχειρήματα (βλ. M. Löwy, *Georg Lukács*, 114, σημ. 81). Σύμφωνα με αυτή την άποψη, το πρότυπο του Ντοστογιέφσκι για τη μορφή του Αλιόσα ήταν ο φοιτητής Ντιμίτρι Βλαντιμίροβιτς Καρακόζοφ, ο οποίος επιχειρήσε να δολοφονήσει τον τσάρο Αλέξανδρο τον Β΄ στις 4 Απριλίου 1866· βλ. Λεονίντ Γκρόσμαν (Leonid Grossman), *Φιοντόρ Μιχαήλοβιτς Ντοστογιέφσκι. Βιογραφία*, μτφρ. Δ. Β. Τριανταφυλλίδης, Αρμός, Αθήνα 2008, 613-617.

124. Βλ. την επιστολή του Λούκατς στον Πάουλ Ερνστ (Μάρτιος 1915), στο Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, 345. Ο Λούκατς σημειώνει πόσο σημαντικό ήταν γι' αυτόν να διαβάσει το συγκεκριμένο βιβλίο, αφού στο έργο του για τον Ντοστογιέφσκι σχεδίαζε να αναφερθεί εκτεταμένα στην «ψυχολογία της ρωσικής τρομοκρατίας». Στις σημειώσεις για τον Ντοστογιέφσκι διαβάζουμε: «Ο τρομοκράτης ως ήρωας, η ουσία του οποίου εκφράζεται ως εξέγερση ενάντια σε αυτό το γιαχβικό» (ενν.: το «γιαχβικό ως φυσικός νόμος»· Lukács, *Dostojewski*, 115).

125. Ο Χέσεν εξηγεί ότι τα βιβλία του Σάβινκοφ για την τρομοκρατία –εκτός από *Το ωχρό άλγο*, επίσης το *Σαν να μην συνέβη ποτέ* (1913), των οποίων την άγνοση ο Λούκατς σύστηνε στον Ερνστ (βλ. Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, 348)–, αντιπροσωπεύουν ένα είδος νεότερης λογοτεχνικής πραγμάτευσης των προβλημάτων της δράσης των «μηδενιστών», τρομοκρατών και σοσιαλεπαναστών στη Ρωσία, η οποία –αξιοποιώντας προβληματισμούς που αναπτύσσονται στον Ντοστογιέφσκι– διακρίνεται από ένα ανώτερο επίπεδο ηθικού αναστοχασμού σε σύγκριση με παλαιότερα βιβλία, όπως αυτά της Βέρα Ζασούλιτς ή του Σεργκέι Γκενάντιεβιτς Νετσάγιεφ. Βλ. Hoeschen, *Das «Dostojewsky»-Projekt*, 264-265.

126. Βλ. σχετικά: Fehér, «Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus», 311-317. Χαρακτηριστικά αποσπάσματα από τις σημειώσεις για τον Ντοστογιέφσκι: «Ενότητα της κοινότητας (προσευχή) και αγαθότητα» (Lukács, *Dostojewski*, 182), «Κατηγορίες της δεύτερης ηθικής II [...] Η δικαιοσύνη δεν περιλαμβάνεται. Η επί του όρους ομιλία αναιρεί –παρά τις περί του αντιθέτου απόψεις– τη δικαιοσύνη, προκειμένου να θέσει στη θέση της την αγαθότητα» (στο ίδιο, 176).

127. «Εμείς δεν έχουμε φάει από το δέντρο της γνώσης. Πρέπει να πράττουμε ως εάν να γνωρίζαμε τα πάντα – και δεν γνωρίζουμε τίποτα» (Lukács, *Dostojewski*, 64).

128. Βλ. Lukács, *Dostojewski*, 58, 129. Ο Λούκατς εμπνέεται την έννοια της «γρήγορης ηρωικής πράξης» από την περιγραφή της επιλογής του Αλιόσα στην αρχή των *Αδελφών Καραμάζοφ*.

129. Lukács, *Dostojewski*, 127.

130. TR, 6 (12).

132. Ανάμνηση του Λούκατς, από τον πρόλογο στο *Lukács, Művészet és társadalom*, Βουδαπέστη 1969, 7 (αναφέρεται στο Fekete και Karádi, *Georg Lukács*, 66).

133. Όλες οι διατυπώσεις: *Lukács, Briefwechsel 1902-1917*, 343-344. Τον Μάρτιο και τον Δεκέμβριο του 1911, ο Λούκατς σε συνεργασία με τον Λάγιος Φύλεπ (Lajos Fülep) εξέδωσαν δύο τεύχη του περιοδικού *A Szellem (Το πνεύμα)*. Το περιοδικό αυτό φιλοδοξούσε να γίνει το ουγγρικό *Logos*, το νεοκαντιανής κατεύθυνσης περιοδικό φιλοσοφίας του πολιτισμού που εξέδιδαν από το 1910 οι φιλόσοφοι Ρίχαρντ Κρόνερ (Richard Kroner) και Γκέοργκ Μέλις (Georg Mehlis). Βλ. σχετικά την αναφορά σε αυτό το εκδοτικό εγχείρημα και στις δυσκολίες του στο Congdon, *The Young Lukács*, 58-62.

133. Βλ. σχετικά Jung, *Georg Lukács*, 60· I. Hermann, *Georg Lukács*, 62.

134. Βλ. σχετικά Jung, *Georg Lukács*, 60-61· Hermann, *Georg Lukács*, 71-72, 75· Fekete και Karádi, *Georg Lukács*, 70-71. Ο Χέρμαν υποδεικνύει τη σημασία της συνεργασίας του Λούκατς με τον Έρβιν Σάμπο, τον οποίο γνώριζε από παλαιότερα, για τη μεγαλύτερη εξοικειώσή του με τον μαρξισμό και τη διαμόρφωση της κριτικής του στάσης απέναντι στη σοσιαλδημοκρατία (Hermann, *Georg Lukács*, 72-73). Μέσω του Σάμπο ο Λούκατς ήρθε σε επαφή με τον αναρχοσυνδικαλισμό του Ζωρζ Σορέλ, ο οποίος τον επηρέασε καθοριστικά εκείνη την εποχή (βλ. τη μαρτυρία του ίδιου του Λούκατς στο Fekete και Karádi, *Georg Lukács*, 72).

135. Βλ. την ανασυγκρότηση της Μπεντλ, στηριγμένη σε μαρτυρίες των μελών του κύκλου, στο Bendl, «Zwischen Heirat und Habilitation in Heidelberg», 36-38.

136. Βλ. όμως: Κωνσταντίνος Καβουλάκος, «Πολιτική ηθική, συνείδηση και πολιτισμική ολοποίηση. Η προσχώρηση του Lukács στον επαναστατικό μαρξισμό», *Υπόμνημα στη φιλοσοφία* 6 (2007), 153-194. Βλ. επίσης: Κωνσταντίνος Καβουλάκος, *Ιστορία και πράξη. Η φιλοσοφία της πράξης του Γκέοργκ Λούκατς*, Τόπος, Αθήνα 2018, ιδίως κεφ. 8.



Η *Θεωρία του μυθιστορήματος* πρωτοδημοσιεύτηκε σε δύο συνέχειες στο *Περιοδικό για αισθητική και γενική επιστήμη της τέχνης*, στα 1916, και αναδημοσιεύτηκε ως αυτοτελής μονογραφία στα 1920. Ο Λούκατς έγραψε αυτό το εκτεταμένο δοκίμιο στα 1915, στη διάρκεια ενός διαλείμματος από την εργασία του πάνω στη νεοκαντιανή του *Αισθητική*, το οποίο προκλήθηκε από το ξέσπασμα του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου και τη στράτευσή του για μερικούς μήνες ως βοηθητικού στα μετόπισθεν. Το κείμενο θα αποτελούσε το πρώτο μέρος ενός μεγάλου έργου για τον Ντοστογιέφσκι – ένα σχέδιο το οποίο δεν πραγματοποιήθηκε τελικά. Η *Θεωρία του μυθιστορήματος* είναι το τελευταίο μεγάλο έργο το οποίο δημοσίευσε ο Λούκατς πριν από την αιφνίδια στροφή του στον μαρξισμό και στην κομμουνιστική πολιτική στα τέλη του 1918. Σηματοδοτεί μια στροφή στη διανοητική πορεία του, την οποία ο ίδιος ο Λούκατς συνέδεσε αναδρομικά με τη μετάβασή του «από τον Καντ στον Χέγκελ». Πρόκειται για ένα συναρπαστικό έργο, τη σημασία του οποίου αναγνώρισαν σημαντικοί διανοούμενοι του 20ού αιώνα, όπως ο Μαξ Βέμπερ, ο Τόμας Μαν, ο Ρόμπερτ Μούζιλ, ο Ερνστ Μπλοχ, ο Ζίγκφριντ Κρακάουερ, ο Βάλτερ Μπένγιαμιν, ο Τέοντορ Αντόρνο, ο Χέρμπερτ Μαρκούζε, ο Λυσιέν Γκολντμάν, ο Πέτερ Μπύργκερ κ.ά., ενώ σήμερα παρατηρείται μια ανανέωση του ενδιαφέροντος γι' αυτό και στις δύο πλευρές του Ατλαντικού.

ISBN 978-960-589-145-9



9 789605 891459