



Walter Benjamin

Ο ΑΦΗΓΗΤΗΣ

Θεωρήσεις στο έργο του Nikolai Lesskow

I



ΑΦΗΓΗΤΗΣ —όσο οικείο κι αν ηχεί σ' εμάς τ' όνομά του— δεν είναι ποτέ στη ζωντανή του επενέργεια ολότελα εμμενής στη μνήμη μας. Μας είναι κάτι ήδη απομακρυσμένο κι ακόμη παραπέρα κάτι που απομακρύνεται. Το να παρουσιάσουμε έναν Lesskow¹ ως αφηγητή, δεν σημαίνει να τον φέρουμε πιο κοντά μας, σημαίνει μάλλον να μεγενθύνουμε την απόσταση προς αυτόν. Τα μεγάλα, απλά χαρακτηριστικά που συνιστούν τον αφηγητή, υπερέχουν σ' αυτόν, όταν τα εξετάζει κανείς από κάποια απόσταση. Πιο καλά, εμφανίζονται σ' αυτόν όπως μπορούν να εμφανιστούν μέσα σ' ένα βράχο για τον θεατή, που έχει την κατάλληλη απόσταση και τη σωστή οπτική γωνία, ένα ανθρώπινο κεφάλι ή το σώμα ενός ζώου. Αυτή την απόσταση κι αυτή την οπτική γωνία μας την υπαγορεύει μια εμπειρία, που η ευκαιρία να την έχουμε δίνεται σχεδόν καθημερινά. Μας λέει ότι η τέχνη του διηγείσθαι πλησιάζει στο τέλος της. Όλο και πιο σπάνια συναντάμε ανθρώπους, που μπορούν να διηγηθούν κάτι

1. Ο Nikolai Lesskow γεννήθηκε το 1831 στην επαρχία του Dnjol και πέθανε το 1895 στην Πετρούπολη. Σύμφωνα με τα αγροτικά του ενδιαφέροντα και συμπάθειες έχει κάποιες συγγένειες με τον Τολστόϊ, σύμφωνα με τον θρησκευτικό του προσανατολισμό με τον Ντοστογιέφσκι. Όμως ακριβώς εκείνα τα γραπτά, που εκφράζουν αξιωματικά και δογματικά αυτά τα χαρακτηριστικά, τα μυθιστορήματα της πρώιμης εποχής, απεδείχθησαν ως το φθαρτό μέρος του έργου του. Η σημα-

σία του Lesskow έγκειται στα διηγήματα κι αυτά ανήκουν σ' ένα υστερότερο στρώμα της παραγωγής του. Από το τέλος του πολέμου έγιναν αρκετές προσπάθειες για να καταστήσουν γνωστά αυτά τα διηγήματα στον γερμανικό γλωσσικό χώρο. Παράλληλα με τους τόμους μιας μικρής ανθολογίας των εκδόσεων Musarion και Georg Müller βρίσκεται, σε πρώτη θέση, η εννεάτομη επιλογή των εκδόσεων C.H. Beck.

με τον δέοντα τρόπο. Όλο και πιο συχνά απλώνεται αμηχανία στην παρέα, όταν αρθρώνεται η επιθυμία για μια ιστορία. Είναι, ως να αφαιρέθηκε από μας μια δυνατότητα που μας φαινόταν αναπαλλοτρίωτη, το ασφαλέστερο των ασφαλών. Δηλαδή η δυνατότητα ν' ανταλλάσσουμε εμπειρίες.

Μια αιτία αυτού του φαινομένου είναι πρόδηλη: η τιμή της εμπειρίας έπεσε. Και φαίνεται, σαν να συνεχίζει να πέφτει απύθμενα. Κάθε βλέμμα στην εφημερίδα αποδεικνύει ότι η εμπειρία έφτασε σε μια νέα κρίση, ότι όχι μόνο η εικόνα του εξωτερικού κόσμου αλλά κι η εικόνα του ηθικού κόσμου υπέστησαν μέσα σε μια νύχτα αλλαγές, που κανείς ποτέ δεν θεώρησε δυνατές. Με τον παγκόσμιο πόλεμο άρχισε να εκδηλώνεται μια διαδικασία, που από τότε δεν σταμάτησε. Δεν πρόσεξε κανείς στο τέλος του πολέμου, ότι οι άνθρωποι έρχονταν βουβοί απ' το πεδίο της μάχης; Όχι πιο πλούσιοι — πιο φτωχοί σ' ανακοινώσιμη εμπειρία. Ό,τι πλημύρισε κατόπιν, δέκα χρόνια αργότερα, τον ποταμό των βιβλίων για τον πόλεμο ήταν ο,τιδήποτε άλλο εκτός από εμπειρία που πηγαίνει από στόμα σε στόμα. Κι αυτό δεν είναι περίεργο. Γιατί ποτέ εμπειρίες δεν διαψεύστηκαν πιο ριζικά όσο οι στρατηγικές από τον τακτικό πόλεμο, οι οικονομικές από τον πληθωρισμό, οι σωματικές από τον πόλεμο με μηχανικά μέσα, οι ηθικές από τους ισχυρούς. Μια γενιά που ακόμη πήγαινε σχολείο με τη δημόσια άμαξα, στάθηκε κάτω από τον ανοιχτό ουρανό, σ' ένα τοπίο, όπου τίποτα άλλο δεν παρέμεινε αμετάβλητο παρά τα σύννεφα και κάτω απ' αυτά σ' ένα δυναμικό πεδίο καταστροφικών ρευμάτων κι εκρήξεων, το μικρούλι, σαθρό ανθρώπινο σώμα.

II

ΕΜΠΕΙΡΙΑ, ΠΟΥ ΠΗΓΑΙΝΕΙ από στόμα σε στόμα, είναι η πηγή απ' όπου άντλησαν όλοι οι αφηγητές. Κι ανάμεσα σ' αυτούς που κατέγραψαν ιστορίες, οι μεγάλοι αφηγητές είναι εκείνοι, που η καταγραφή τους ελάχιστα διακρίνεται από το λόγο των πολλών ανωνύμων. Κατά τ' άλλα υπάρχουν ανάμεσα σ' αυτούς τους τελευταίους δυο ομάδες, που βέβαια διεισδύει η μια στην άλλη με πολλούς τρόπους. Κι ακόμη αποκτά η μορφή του αφηγητή την πλήρη σωματικότητά της μόνο γι' αυτόν που ανακαλεί στη μνήμη του και τις δυο ομάδες. «Αν κάνει κανείς ένα ταξίδι, τότε μπορεί να διηγηθεί κάτι», λέει το στόμα του λαού και σκέφτεται τον αφηγητή σαν κάποιον που έρχεται από μακριά. Όμως δεν ακούει κανείς με λιγότερη ευχαρίστηση κι εκείνον που κερδίζοντας τίμια το ψωμί του, παρέμεινε στον τόπο του και γνωρίζει τις ιστορίες και τις παραδόσεις του. Αν θέλει κανείς ν' ανακαλέσει στη μνήμη τους αρχαίους εκπροσώπους αυτών των δύο ομάδων, τότε η μια ενσαρκώνεται στον μόνιμα εγκα-

τεστημένο στη γη γεωργό και η άλλη στο θαλασσοπόρο που καταγίνεται με το εμπόριο. Πράγματι και οι δυο ζωτικοί περίγυροι έφεραν στο φως το δικό τους τρόπον τινά κλάδο αφηγητών. Καθένας απ' αυτούς τους κλάδους διατηρεί ακόμη και σε ύστερους αιώνες μερικές από τις ιδιότητές του. Έτσι, ανάμεσα στους νεότερους γερμανούς αφηγητές οι Hebel και Gotthelf προέρχονται από τον πρώτο, οι Sealsfield και Gerstärker² από τον δεύτερο κλάδο. Κατά τ' άλλα, δεν είναι αυτοί οι δυο κλάδοι παρά, όπως είπαμε, μόνο βασικοί τύποι. Η πραγματική έκταση του βασιλείου των διηγήσεων σ' όλο του το ιστορικό πλάτος δεν είναι νοητή χωρίς την εσώτατη διείσδυση αυτών των δυο αρχαϊκών

2. (Σ.τ.μ.) Και οι τέσσερις συγγραφείς ανήκουν στην εποχή του Biedermeier όπως ονομάστηκε η περίοδος από το 1815 (μάχη του Βατερλώ) — 1848 (επανάσταση του Φλεβάρη στο Παρίσι και πτώση του Μέττερνιχ στη Βιέννη). Το διήγημα και το μυθιστόρημα αποκτούν αυτή την περίοδο ένα λαϊκό χαρακτήρα, αντλώντας το περιεχόμενό τους είτε από την αγροτική ζωή (Dorferzählung, Dorfromau) είτε από τα ταξίδια και τις περιπέτειες (Reise - Abenteuererzählung). Σημαντικός εκπρόσωπος του αγροτικού διηγήματος είναι ο Ελβετός ιερέας Jeremia Gotthelf (1797-1854). Στα έργα του: «Πώς ευτυχεί ο δούλος Ούλικ (1841), «γρήμα και Πνεύμα» (1843) κ.ά. αντιτάσσει κριτικά την εικόνα ενός υγιούς ή έστω δυνάμει υγιούς αγροτικού κόσμου ενάντια στο ιστορικό γίγνεσθαι, ιδιαίτερα τον καπιταλισμό και την εκβιομηχάνιση, που ο Gotthelf θεωρεί ότι συνυφαίνονται με την πτώση των αξιών και την ισοπέδωση του θρησκευτικού συναισθήματος. Ο Christian Friedrich Hebbel ανήκει στις εξέχουσες προσωπικότητες αυτής της περιόδου (Stoßm, Raabe, Fontaine). Το πρώτο του έργο «Μαρία Μαγδαληνή» (1839) δίνει την εικόνα της Διάλωσης που επέρχεται στον χειροτεχνικό μικροαστικό κόσμο μετά τις αποφασιστικές αλλαγές της εκβιομηχάνισης. Ο ανεξάρτητος αρχιμάστορας περιορίζεται όλο και περισσότερο στο ρόλο ενός εξειδικευμένου εργάτη, ο μαθητευόμενος δεν έχει προοπτική να γίνει κάποτε ανεξάρτητος αρχιμάστορας. Οι μορφές του Hebbel θραύονται σ' αυτήν τη μετά

βαση από το χειροτεχνικό κόσμο στη βιομηχανική κοινωνία.

Αντίθετα τα ονόματα των Sealsfield και Cerstärker συνδέονται με το ταξιδιωτικό διήγημα και μυθιστόρημα. Γλιχο των διηγήσεων τους είναι η ιστορία της ζωής τους, τα βιώματά τους. Ο Charles Sealsfield (1793-1864) ήταν γιος μοραβών χωρικών και τρόφιμος σε μοναστήρι. Το έσκασε το 1823 και μετανάστευσε στην Αμερική. Το 1826 επέστρεψε στη Γερμανία με την πρόθεση να εκδώσει ένα δίτομο μυθιστόρημα. Ταξίδεψε και πάλι στην Αμερική, πήρε μέρος στον εμφύλιο πόλεμο του Μεξικού κι έδρασε ως μυστικός πράκτορας σε διάφορες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες έως ότου εγκαταστάθηκε στην Ελβετία. Στα έργα του «Το βιβλίο της καμπίνας» (1841), «Βορράς και Νότος» (1842) αντιθέτει στις οπισθοδρομικές σχέσεις της Γερμανίας και Αυστρίας το πολιτικό και πολιτιστικό παράδειγμα της δημοκρατικής Αμερικής. Ο ίδιος έλεγε: «Ηρωάς μου είναι ολόκληρος ο λαός, η κοινωνική, δημόσια, ιδιωτική ζωή του». Η βιογραφία του παρουσιάζει πολλά κοινά σημεία μ' εκείνη του Friedrich Gerstärker (1816-1872), επίσης μετανάστη στη βόρεια Αμερική. Τα έργα του «Οι πειρατές του Μισσισιπή» (1848) κ.ά. που εξιστορούν τη ζωή των αμερικανών αποίκων διασκηδύατταν σε νεανικά αναγνώσματα και έτσι έγινε ο Gerstärker σ' αντίθεση με τον Sealsfield γνωστός σ' ένα πλατύ αναγνωστικό κοινό.

τύπων. Μια τέτοια διείσδυση κατόρθωσε ο μεσαίωνας στη χειροτεχνική του συγκρότηση. Ο μόνιμα εγκατεστημένος μάστορας κι ο περιπλανώμενος μαθητευόμενος παρήγαγαν μαζί έργο στις ίδιες κάμαρες. Και κάθε μάστορας υπήρξε περιπλανώμενος μαθητής πριν εγκατασταθεί στην πατρίδα του ή στα ξένα. Αν χωρικοί και θαλασσοπόροι ήταν οι παλιοί μάστορες του διηγείσθαι, ήταν λοιπόν και η τάξη των χειροτεχνών η μεγάλη σχολή του. Μέσα σ' αυτήν συνυφάνθηκε η εμπειρική γνώση απ' τα ξένα, όπως τη φέρνει στο σπίτι του ο πολυταξιδευμένος με την εμπειρική γνώση του παρελθόντος, όπως αυτή εμπιστεύεται τον εαυτό της κατ' εξοχήν στον μόνιμα εγκατεστημένο στη γη.

III

Ο LESSKOW ΑΙΣΘΑΝΟΤΑΝ ΟΙΚΕΙΑ στο μακρινό του χώρου όπως και του χρόνου. Ανήκε στην ελληνική ορθόδοξη εκκλησία και μάλιστα σαν ένας άνθρωπος με ειλικρινές θρησκευτικό ενδιαφέρον. Υπήρξε όμως και ένας εξίσου ειλικρινής αντίπαλος της εκκλησιαστικής γραφειοκρατίας. Εφόσον του ήταν εξίσου αδύνατον να συμφωνήσει και με τους κοσμικούς δημόσιους υπαλλήλους δεν είχαν διάρκεια οι δημόσιες θέσεις που βρέθηκε. Η θέση που κατείχε για πολύ χρόνο σαν ρώσος αντιπρόσωπος μιας μεγάλης αγγλικής εταιρείας στάθηκε μάλλον η πλέον ωφέλιμη απ' όλες για την παραγωγή του. Κατ' εντολή αυτής της εταιρείας ταξίδεψε σ' όλη τη Ρωσία κι αυτά τα ταξίδια προώθησαν τόσο τη δημόσια φρόνηση όπως και τη γνώση του για τις καταστάσεις στη Ρωσία. Μ' αυτό τον τρόπο είχε την ευκαιρία να γνωρίσει το σύνολο των αιρέσεων στη χώρα, κάτι που άφησε τα ίχνη του στα διηγήματα.

Στους ρωσικούς θρύλους ο Lesskow είδε σύμμαχους στον αγώνα που διεξήγαγε κατά της ρωσικής ορθοδοξίας. Υπάρχει μια σειρά θρυλικών διηγήσεων του που στο επίκεντρό τους παρουσιάζεται ο δίκαιος, σπάνια ένας ασκητής, ως επί το πλείστον ένας απλός και δραστήριος άντρας, που γίνεται άγιος με το φυσικότερο, όπως φαίνεται, τρόπο του κόσμου. Η μυστική έκσταση δεν είναι υπόθεση του Lesskow. Παρ' όλο που του άρεσε να ερευνά πότε πότε το θαυμαστό, αρέσκεται ακόμη και μέσα στην ευλάβεια να διατηρεί κατ' εξοχήν την επαφή με μια χειροδύναμη φυσική ιδιοσυγκρασία. Βλέπει το πρότυπο στον άντρα που βρίσκει το δρόμο του πάνω στη γη χωρίς να σχετίζεται πάρα πολύ στενά μαζί της. Μια αντίστοιχη στάση, εκδήλωσε ο Lesskow στην εγκόσμια περιοχή. Αρμόζει πολύ μ' αυτή τη στάση, τ' ότι ο Lesskow άρχισε αργά με το γράψιμο, δηλαδή είκοσι εννέα ετών. Η πρώτη εργασία του που τυπώθηκε τιτλοφορείτο: «Γιατί είναι ακριβά τα βιβλία στο Κίεβο;» Μια περαιτέρω

σειρά γραπτών για την εργατική τάξη, τη φιλοποσία, τους αστυνομικούς γιατρούς, τους αδιόριστους εμπόρους, είναι οι πρόδρομοι των διηγημάτων του.

IV

Η ΕΓΘΥΓΡΑΜΜΙΣΗ ΜΕ ΤΟ ΠΡΑΚΤΙΚΟ ενδιαφέρον είναι ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα πολλών γεννημένων αφηγητών. Εντονότερα απ' ότι στον Lesskow μπορεί κανείς να το αναγνωρίσει αυτό για παράδειγμα σ' έναν Gotthelf, που δίνει στους αγρότες του γεωργικές συμβουλές· το βρίσκει κανείς σ' έναν Nodier, που ασχολείται με τους κινδύνους του φωτισμού με το φωταέριο· κι ένας Hebel που στο «*Schatzkästlein*» δίνει στους αναγνώστες του μικρές φυσικοεπιστημονικές διδαχές, βρίσκεται παρόμοια σ' αυτή τη σειρά. Όλα αυτά υποδηλώνουν το πώς έχει το πράγμα με κάθε αληθινή διήγηση. Μαζί της φέρει, ανοιχτά ή καλυμμένα, το όφελός της. Αυτό το όφελος μπορεί κάποτε να συνίσταται στην ηθική, κάποτε άλλοτε σε μια πρακτική οδηγία, άλλοτε σε μια παροιμία ή σ' ένα κανόνα ζωής — σε κάθε περίπτωση είναι ο αφηγητής ένας άνθρωπος που «ξέρει να συμβουλεύει» τον ακροατή. Εάν όμως το «ξέρει να συμβουλεύει» αρχίζει σήμερα να ηχεί στ' αυτιά σαν κάτι ξεπερασμένο, τότε ευθύνεται γι' αυτό το γεγονός ότι η ανακοινωσιμότητα της εμπειρίας φθίνει. Συνεπώς δεν ξέρουμε να συμβουλευόμαστε τους εαυτούς μας και τους άλλους. Οπωσδήποτε, είναι η συμβουλή λιγότερο μια απάντηση σ' ένα ερώτημα και περισσότερο μια πρόταση, η οποία αφορά τη συνέχεια μιας ιστορίας (που ξετυλίγεται ακριβώς εκείνη τη στιγμή). Για να πάρει κανείς τη συμβουλή, θα 'πρεπε πρώτα απ' όλα να μπορεί να διηγηθεί την ιστορία (παραβλέποντας τελείως ότι ένας άνθρωπος ανοίγεται μόνο τότε σε μια συμβουλή, όταν επιτρέπει στην κατάστασή του να εκφραστεί). Συμβουλή, ενυφασμένη στο υλικό βιωμένης ζωής, είναι σοφία. Η τέχνη του διηγείσθαι κλίνει προς το τέλος της, γιατί η επική πλευρά της αλήθειας, η σοφία, θνήσκει. Αυτό είναι όμως ένα γεγονός που έρχεται από πολύ μακριά. Και τίποτα δεν θα ήταν πιο εύθες από το να θέλαμε ν' αντικρύσουμε σ' αυτό απλά ένα «φαινόμενο παρακμής» ή πόσο μάλλον μια «νεοτερικότητα». Πολύ περισσότερο αυτό είναι μόνο ένα συνοδευτικό φαινόμενο κοσμικών ιστορικών παραγωγικών δυνάμεων, που μετατόπισε εντελώς σταδιακά τη διήγηση από την περιοχή του ζωντανού λόγου και που συγχρόνως καθιστά αισθητή μια νέα ομορφιά σ' αυτό που εξαφανίζεται.

V

ΤΟ ΠΡΩΙΜΟΤΕΡΟ ΔΕΙΓΜΑ μιας εξελικτικής διαδικασίας, που στο πέρας της βρίσκεται η πτώση της διήγησης, είναι η εμφάνιση του μυθιστορήματος στην αρχή των νέων χρόνων. Ό,τι χωρίζει το μυθιστόρημα από το διήγημα (και με μια στενότερη έννοια από το επικό), είναι η ουσιαστική εξάρτησή του από το βιβλίο. Η εξάπλωση του μυθιστορήματος καθίσταται δυνατή μόνο με την επινόηση της τέχνης του τυπογράφου. Το προφορικά μεταδόσιμο της παράδοσης, το αγαθό του έπους, είναι άλλης υφής απ' αυτό που αποτελεί την υπόσταση του μυθιστορήματος. Αυτό που διακρίνει το μυθιστόρημα απ' όλες τις άλλες μορφές της πρόζας — παραμύθι, θρύλο και μάλιστα απ' αυτήν την ίδια τη νουβέλα — είναι τ' ότι αυτό δεν προέρχεται ούτε από την προφορική παράδοση ούτε ανάγεται σ' αυτήν. Κυρίως όμως από τη διήγηση. Ο αφηγητής παίρνει ό,τι διηγείται από την εμπειρία: από τη δική του ή απ' αυτή που του εξιστορούν. Και την καθιστά και πάλι εμπειρία εκείνων, που ακούνε τις ιστορίες του. Ο μυθιστοριογράφος έχει απομονωθεί. Η γενέθλια κάμαρα του μυθιστορήματος είναι το υποκείμενο στη μοναξιά του, το οποίο δεν δύναται να εκφράσει παραδειγματικά τα σπουδαιότερα ενδιαφέροντά του, το ίδιο είναι αμήχανο και δεν μπορεί να δώσει καμιά συμβουλή. Να γράφεις ένα μυθιστόρημα σημαίνει να ωθείς στα άκρα το ασύμμετρο στην έκθεση της ανθρώπινης ζωής. Εν μέσω της πληθώρας της ζωής και μέσα από την έκθεση αυτής της πληθώρας το μυθιστόρημα αναγγέλλει τη βαθιά αμηχανία του ζώντος. Το πρώτο μεγάλο βιβλίο του είδους, ο «Δον Κιχώτης», μας διδάσκει κατευθείαν ότι το ψυχικό μεγαλείο, η γενναιότητα, η ετοιμότητα για βοήθεια ενός των ευγενέστερων — αυτού ακριβώς του Δον Κιχώτη — έχουν εγκαταλειφθεί τελείως από τη συμβουλή και δεν περιέχουν την ελάχιστη σπίθα σοφίας. Όσες φορές επεχείρησαν, στο πέραςμα των αιώνων, να εμβάλουν στο μυθιστόρημα — εντονότερα ίσως και με τη μεγαλύτερη επίδραση στο «*Wilhelm Meisters Wanderjahre*» — κατέληξαν αυτές οι απόπειρες σε μια μεταβολή της ίδιας της μορφής του μυθιστορήματος. Αντίθετα, το *Bildungsroman* (μορφωτικό μυθιστόρημα) δεν αποκλίνει κατά κανένα απολύτως τρόπο από τη βασική δομή του μυθιστορήματος. Ενσωματώνοντας το κοινωνικό προτσές της ζωής στην εξέλιξη ενός προσώπου, παρέχει την πλέον εύθραυστη νοητικά δικαίωση στους θεσμούς που καθορίζουν αυτό το προτσές. Η νομιμοποίησή τους ιστάται σε άμεση αντίθεση με την πραγματικότητά τους. Το ανεπαρκές γίνεται ακριβώς στο μορφωτικό μυθιστόρημα συμβάν.

VI

ΠΡΕΠΕΙ ΚΑΝΕΙΣ ΝΑ ΣΤΟΧΑΣΤΕΙ τη μετατροπή των επικών μορφών επιτελεσμένη με ρυθμούς οι οποίοι μπορούν ν' αντιπαραβληθούν μ' εκείνους τους ρυθμούς της μεταβολής που υπέστη η επιφάνεια της γης στο πέρασμα των χιλιετιών. Σπάνια μορφές ανθρώπινης ανακοίνωσης έχουν διαμορφωθεί τόσο αργά, έχουν χαθεί τόσο αργά. Το μυθιστόρημα που οι απαρχές του ανάγονται στην αρχαιότητα, χρειάστηκε εκατομμύρια χρόνια πριν να προσκρούσει, μέσα σε μια αναπτυσσόμενη αστική τάξη, στα στοιχεία εκείνα που υπήρξαν πρόσφορα για την άνθισή του. Με την εμφάνιση αυτών των στοιχείων άρχισε έτσι η διήγησή να υποχωρεί σιγά σιγά στο αρχαϊκό· κυριάρχησε βέβαια το νέο περιεχόμενο, όμως δεν καθορίστηκε πραγματικά απ' αυτό. Από την άλλη πλευρά γνωρίζουμε πώς με την τέλεια διαμορφωμένη κυριαρχία της αστικής τάξης, στα σημαντικότερα όργανα της οποίας ανήκει στον αναπτυγμένο καπιταλισμό ο τύπος, εμφανίζεται στο προσκήνιο μια μορφή ανακοίνωσης, η οποία, όσο κι αν η πρωταρχή της κείται στο παρελθόν, ποτέ προηγουμένως δεν είχε επηρεάσει την επική μορφή με καθοριστικό τρόπο. Τώρα το κάνει. Και καταδειχνεται ότι αυτή η νέα μορφή ανακοίνωσης αντιτίθεται στο διήγημα όχι λιγότερο ανοίκεια, όμως πολύ απειλητικότερα απ' ότι το μυθιστόρημα, που κατά τ' άλλα το οδηγεί κι αυτό με τη σειρά της σε μια κρίση. Αυτή η νέα μορφή ανακοίνωσης είναι η πληροφορία (Information).

Ο Villemessant, ιδρυτής της «Figaro», χαρακτήρισε την ουσία της πληροφορίας σε μια διάσημη συνταγή: «Για τους αναγνώστες μου», συνήθιζε να λέει, «είναι σημαντικότερη μια πυρκαγιά σε κάποια στέγη του Quartier Latin από μια επανάσταση στη Μαδρίτη». Αυτό ξεκαθαρίζει μεμιάς, ότι τώρα εισακούεται προθυμότατα όχι πλέον η εμπειρική γνώση που έρχεται από μακριά, αλλά η πληροφορία που προμηθεύει ένα έρεισμα για το εγγύτατο. Η εμπειρική γνώση που ερχόταν από την ξένη —είτε τη χωρική των ξένων τόπων είτε τη χρονική της παράδοσης— διέθετε μια αυταρχικότητα, που της χορηγούσε κύρος κι εκεί ακόμη όπου αυτή δεν προσαγόταν στον έλεγχο. Η πληροφορία όμως αξιώνει τη γρήγορη και ακριβή επαληθευσσιμότητα. Εδώ προέχει τ' ότι η πληροφορία εμφανίζεται ως «καθ' αυτή και δι' εαυτή κατανοητή». Συχνά δεν είναι ακριβέστερη απ' ότι υπήρξε η εμπειρική γνώση των προηγούμενων αιώνων. Όμως ενώ αυτή η τελευταία αρεσκόταν να δανείζεται από το θαύμα, είναι απαραίτητο στην πληροφορία να ηχεί εύλογα. Έτσι αυτή αποδευκνύεται ασυμβίβαστη με το πνεύμα της διήγησης. Αν η τέχνη της διήγησης έχει γίνει σπάνια, τότε μετέχει απουρασιαστικά σ' αυτό το γεγονός η διάδοση της πληροφορίας.

Κάθε πρωινό μας πληροφορεί για τα νεότερα της γήινης σφαίρας. Κι εντού-

τους είμαστε φτωχοί σε θαυμαστές ιστορίες. Αυτό συμβαίνει επειδή κανένα γεγονός δεν φτάνει πλέον σε μας, που να μην έχει αναμειχθεί ήδη με εξηγήσεις. Με άλλα λόγια: σχεδόν τίποτα πλέον απ' ό,τι συμβαίνει δεν αποβαίνει σε όφελος της διηγήσης, σχεδόν όλα ωφελούν την πληροφορία. Στην πραγματικότητα η μισή τέχνη της διήγησης συνίσταται στο να κρατά κανείς μια ιστορία ελεύθερη από εξηγήσεις, ενώ την αναπαράγει. Σ' αυτό ο Lesskow είναι τεχνίτης (ας σκεφτεί κανείς έργα όπως η «Απάτη», «Ο λευκός αητός»). Το εξαιρετικό, το θαυμάσιο το διηγείται με τη μεγαλύτερη ακρίβεια, δεν επιβάλλεται όμως στον αναγνώστη η ψυχολογική συνάφεια του συμβάντος. Αφήνεται στη διάθεσή του να διευθετήσει νοητικά το πράγμα, όπως το κατανοεί κι έτσι αποκτά το αντικείμενο της διήγησης ένα εύρος δόνησης που λείπει από την πληροφορία.

VII

Ο LESSKOW ΦΟΙΤΗΣΕ ΣΤΗ ΣΧΟΛΗ των αρχαίων. Ο πρώτος αφηγητής των Ελλήνων ήταν ο Ηρόδοτος. Στο δέκατο τέταρτο κεφάλαιο του τρίτου βιβλίου των «Ιστοριών» του βρίσκεται μια ιστορία από την οποία μπορούμε να διδαχτούμε πολλά. Πραγματεύεται για τον Ψαμμήνιτο. Όταν ο βασιλιάς των Αιγυπτίων Ψαμμήνιτος ηττήθηκε και αιχμαλωτίστηκε από το βασιλιά των Περσών Καμβύση, επεδίωξε ο Καμβύσης να ταπεινώσει τον αιχμάλωτο. Έδωσε διαταγή να τοποθετήσουν τον Ψαμμήνιτο στο δρόμο που θα διέσχιζε η θριαμβευτική πομπή των Περσών. Και στη συνέχεια τα διευθέτησε έτσι, ώστε ο αιχμάλωτος να δει την κόρη του να περνά ως θεραπαινίδα, που πήγαινε με τη στάμνα στο πηγάδι. Καθώς όλοι οι Αιγύπτιοι θρηνούσαν κι οδύρονταν γι' αυτό το θέαμα, στεκόταν μόνο ο Ψαμμήνιτος άφωνος κι ακίνητος, τα μάτια καρφωμένα στη γη κι όταν αμέσως μετά είδε το γιό του που φερόταν στην πομπή για εκτέλεση, αυτός παρέμεινε όμοια ακίνητος. Όταν όμως κατόπιν αναγνώρισε στις γραμμές των αιχμαλώτων έναν από τους υπηρέτες του, ένα γέρο, εξαθλιωμένο άντρα, τότε χτυπούσε με τις γροθιές το κεφάλι του κι έδειχνε όλα τα σημάδια της πιο βαθιάς θλίψης. Απ' αυτή την ιστορία μπορεί να δει κανείς, πώς έχει το πράγμα με την αληθινή διήγηση. Η αξία της πληροφορίας δεν επιβιώνει πέρα απ' τη στιγμή που αυτή υπήρξε νέα. Ζει μόνο σ' αυτή τη στιγμή, είναι αναγκασμένη να της παραδοθεί εντελώς και χωρίς να χάνει χρόνο ορίζεται σ' αυτήν. Διαφορετικά η διήγηση: δεν σπαταλά τον εαυτό της. Διατηρεί συγκεντρωμένη τη δύναμή της και μετά πολύ χρόνο είναι ακόμη ικανή γι' ανάπτυξη. Έτσι επανήλθε ο Montaigne σ' αυτόν τον Αιγύπτιο βασιλιά κι αναρωτήθηκε: «Γιατί αυτός θρηνεί μόνο στη θέα του υπηρέ-

της;» Ο Montaigne απαντά: «Αφού ξεχειλίζει ήδη από θλίψη, χρειάζοταν μόνο η ελάχιστη επαύξηση και κατέρρευσαν τα προχώματά της». Αυτά για τον Montaigne. Θα δύνατο όμως να πει κανείς: «Το βασιλιά δεν τον συγκινεί η μοίρα των βασιλοπαίδων, γιατί είναι η δική του». Ή «στη σκηνή μας συγκινούν πολλά που δεν μας συγκινούν στη ζωή. Αυτός ο υπηρέτης είναι για το βασιλιά μόνο ένας ηθοποιός». Ή «ο μεγάλος πόνος στοιβάζεται και ξεσπά μόνο με τη χαλάρωση. Η θέα αυτού του υπηρέτη ήταν η χαλάρωση». Ο Ηρόδοτος δεν εξηγεί τίποτα. Η εξιστόρησή του είναι η πλέον ξερή. Γι' αυτό κι αυτή η ιστορία από την αρχαία Αίγυπτο είναι πάντα σε θέση να προκαλεί το θαυμασμό και το στοχασμό. Μοιάζει με τα σπέρματα απ' το στάρι που κλεισμένα αεροστεγώς τοποθετήθηκαν στις κάμαρες των πυραμίδων για χιλιετίες και διαφύλαξαν έως σήμερα τη δύναμη του φύτρου τους.

VIII

ΔΕΝ ΥΠΑΡΧΕΙ ΤΙΠΟΤΑ ΠΟΥ ΝΑ ΣΥΝΙΣΤΑ σταθερότερα στη μνήμη ιστορίες από εκείνη την αγνή βραχυλογία, η οποία τους αρνείται την ψυχολογική ανάλυση. Κι όσο περισσότερο ευδώνει στον διηγούμενο η παραίτηση από ψυχολογικές αποχρώσεις, τόσο μεγαλώνει η προοπτική τους για μια θέση στη μνήμη του ακροατή, τόσο τελειότερα διαμορφώνονται σύμφωνα με τη δική του εμπειρία. Αυτό το προτσές της αφομοίωσης που διαδραματίζεται στο βάθος, χρειάζεται μια κατάσταση χαλάρωσης που γίνεται όλο και πιο σπάνια. Εάν ο ύπνος είναι το αποκορύφωμα της σωματικής χαλάρωσης, της πνευματικής είναι η ανία. Η ανία είναι το ονειρικό πουλί, που κλωσά το αυγό της εμπειρίας. Το θρόισμα στα φύλλα του δάσους το εξορίζει. Οι φωλιές του —οι δραστηριότητες που συνδέονται εσώτατα με την ανία— έχουν πεθάνει ήδη στις πόλεις, ξεπέσει και στην ύπαιθρο. Έτσι χάνεται το χάρισμα της προσεκτικής ακοής κι εξαφανίζεται η κοινότητα των προσεκτικών ακροατών. Το να διηγείται κανείς ιστορίες συνίσταται δίχως άλλο πάντα στην τέχνη του να συνεχίζει να τις διηγείται, κι αυτή η τέχνη χάνεται αν δεν συγκρατούνται (στη μνήμη) οι ιστορίες. Χάνεται, γιατί δεν υφαίνουν και δεν γνέθουν πλέον, ενώ τις ακούνε προσεκτικά. Όσο περισσότερο ο προσεκτικός ακροατής λησμονά τον εαυτό του, τόσο βαθύτερα εγγαράσσεται μέσα του το άκουσμα. Όπου τον έχει αδράξει ο ρυθμός της εργασίας, εκεί αφουγκράζεται αυτός τις ιστορίες με τέτοιο τρόπο, ώστε το χάρισμα να τις διηγείται περιέρχεται από μόνο του στην κατοχή του. Έτσι λοιπόν είναι φτιαγμένο το δίχτυ που μέσα του κοιμάται το χάρισμα του διηγείσθαι. Έτσι λύνεται αυτό σήμερα απ' όλες τις

άκρες του, αφού διαπλέχτηκε πριν χιλιάδες χρόνια στον περίγυρο των αρχαιότερων χειροτεχνικών μορφών.

IX

Η ΔΙΗΓΗΣΗ, ΚΑΘΩΣ ΕΓΔΟΚΙΜΕΙ στη σφαίρα της χειροτεχνίας —της αγροτικής, της ναυτικής και της αστικής— είναι κι η ίδια τρόπον τινά χειροτεχνική μορφή ανακοίνωσης. Δεν στοχεύει να παραδόσει το καθαρό «καθ' αυτό» του πράγματος όπως η πληροφορία κι η αναφορά. Βυθίζει το πράγμα στη ζωή εκείνου που εξιστορεί, για να το ξαναφέρει απ' αυτήν στο φως. Έτσι συνυφαίνεται στη διήγηση το ίχνος του διηγούμενου όπως στην πηλίνη γαβάθα το ίχνος από το χέρι του κεραμέως. Αποτελεί μια τάση των αφηγητών ν' αρχίζουν τις ιστορίες τους με μια έκθεση των συνθηκών, στις οποίες έμαθαν αυτοί οι ίδιοι εκείνο που θ' ακολουθήσει, οσάκις δεν το παρουσιάζουν απλά ως ίδιον βίωμα. Ο Lesskow αρχίζει την «Απάτη» με την εξιστόρηση ενός σιδηροδρομικού ταξιδιού, στη διάρκεια του οποίου άκουσε αυτός τα γεγονότα που διηγείται μετέπειτα από ένα συνταξιδιώτη. Ή θυμάται την κηδεία του Ντοστογιέφσκι, όπου μεταθέτει τη γνωριμία με την ηρωίδα του διηγήματός του «*Με αφορμή τη σονάτα του Κρόυτσερ*». Ή ανακαλεί στη μνήμη τη συνεύρεση σ' ένα κύκλο αναγνωστών, όπου συζητήθηκαν τα γεγονότα που αναπαράγει στους «*Ενδιαφέροντες άντρες*». Με πολλούς τρόπους λοιπόν είναι προφανή τα ίχνη του στο αντικείμενο της διήγησης, εάν όχι σαν τα ίχνη του βιώνοντος, όμως σαν εκείνα του ανταποκριτή. Αυτή τη χειροτεχνική ικανότητα, το διηγείσθαι, την αντιλαμβάνεται ο Lesskow κατά τ' άλλα και την ίδια ως χειροτεχνία. «Η συγγραφή», λέει σε μία από τις επιστολές του, «δεν είναι για μένα μια ελεύθερη τέχνη αλλά μια χειροτεχνία». Δεν μπορεί να εκπλήσσει τ' ότι αυτός ένωθε δεμένος με τη χειροτεχνία, ενώ αντίθετα αντιμετώπιζε τη βιομηχανική τεχνική σαν κάτι ξένο. Ο Τολστόϊ, που πρέπει να κατανοούσε κάτι τέτοιο, θίγει ευκαιριακά αυτό το νεύρο του διηγηματικού χαρίσματος του Lesskow, χαρακτηρίζοντάς τον ως τον πρώτο, «που επεσήμανε το ανεπαρκές της οικονομικής προόδου... Είναι περιέργο, τ' ότι διαβάζει κανείς τόσο πολύ Ντοστογιέφσκι... Απεναντίας μου είναι ακατανόητο γιατί δεν διαβάζεται ο Lesskow. Είναι ένας συγγραφέας πιο πιστός στην αλήθεια». Σε μια πανούργα και ανέμελη ιστορία, που κρατά τη μεσότητα μεταξύ μύθου και φάρσας, τον «*Ατσάλινο ψύλλο*», ο Lesskow εξύμνησε τη χειροτεχνία της πατρίδας του στο πρόσωπο των αργυροχόων της Τούλα. Το αριστούργημά τους, ο ατσάλινος ψύλλος, φθάνει έως τον Μεγάλο Πέτρο και τον πείθει ότι οι Ρώσοι δεν πρέπει να ντρέπονται τους Άγγλους.

Ποτέ ίσως δεν σκιαγραφήθηκε τόσο μεγάλοπρεπα όσο απ' τον Valéry η πνευματική εικόνα εκείνης της χειροτεχνικής σφαίρας, απ' όπου κατάγεται ο αφηγητής. Ο Valéry μιλά για τέλεια πράγματα στη φύση, για τ' άσπιλα μαργαριτάρια, τα μεστά, ώριμα αμπέλια, τα πραγματικά τέλεια διαμορφωμένα πλάσματα και τα ονομάζει «το πολύτιμο έργο μιας μακριάς αλυσίδας όμοιων μεταξύ τους αιτιών». Η συσσώρευση όμως τέτοιων αιτιών θα είχε τα χρονικά της όρια μόνο στην τελειότητα. «Αυτήν την υπομονετική μέθοδο της φύσης», λέει στη συνέχεια ο Paul Valéry, «τη μιμήθηκε κάποτε ο άνθρωπος. Μινιατούρες, εργασίες σε φίλντισι λαξευμένο στην εντέλεια, πέτρες τέλειες στη στιλπνότητα και τη χάραξη, εργασίες με βερνίκι ή πινάκες, όπου μια σειρά λεπτών, διαφανών στρώσεων τίθενται η μία πάνω στην άλλη... — όλα αυτά τα παράγωγα καρτερικού, γεμάτου αυταπάρησης, μόχθου εξαφανίζονται και παρήλθαν οι καιροί, στους οποίους δεν προείχε ο χρόνος. Ο σημερινός άνθρωπος δεν επεξεργάζεται πλέον ό,τι δεν δύναται να συντομευθεί. Πράγματι κατόρθωσε να συντομεύσει και την ίδια τη διήγηση. Βιώσαμε το γίγνεσθαι του short story, που διαφεύγει από την προφορική παράδοση και δεν επιτρέπει πλέον εκείνη την αργή αλληλοεπικάλυψη λεπτών και διαφανών στρώσεων, που δίνει την πιο επιτυχημένη εικόνα του τρόπου, με τον οποίο έρχεται στο φως η τέλεια διήγηση από τη διαστρωμάτωση πολλαπλών μεταδιηγήσεων.

X

Ο VALÉRY ΤΕΛΕΙΩΝΕΙ ΤΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ με την πρόταση: «Είναι σχεδόν, σαν να συμπίπτει η φθορά της σκέψης της αιωνιότητας με την αυξανόμενη αποστρόφη για μακρόχρονη εργασία». Η σκέψη της αιωνιότητας είχε ανέκαθεν τη δυνατότερη πηγή της στο θάνατο. Όταν αυτή η σκέψη φθίνει, τότε συμπεραίνουμε ότι και το πρόσωπο του θανάτου έχει μεταλλαγή. Αποδευκνύεται ότι αυτή η μεταβολή είναι η ίδια που περιόρισε σε τέτοιο βαθμό την ανακοινωνσιμότητα της εμπειρίας, ώστε η τέχνη της διήγησης έφτασε στο τέλος της.

Εδώ και μια σειρά αιώνων μπορούμε να παρακολουθήσουμε τις απώλειες που υφίσταται στην κοινή συνείδηση η σκέψη του θανάτου σε σχέση με την πανταχού παρουσία και την εικονιστική της δύναμη. Η διαδικασία αυτή στα τελευταία στάδια της επιταχύνεται. Και στη διάρκεια του δέκατου ένατου αιώνα η αστική κοινωνία πραγμάτωσε με υγειονομικά και κοινωνικά, ιδιωτικά και δημόσια μέτρα ένα δευτερεύον αποτέλεσμα, που υπήρξε ίσως ο υποσυνείδητος πρωταρχικός της σκοπός: να χορηγήσει στους ανθρώπους τη δυνατότητα να ξεφύγουν από το θέαμα των ετοιμοθάνατων. Το να πεθαίνει κανείς ήταν κάποτε ένα δημόσιο γεγονός στη ζωή του μεμονωμένου ατόμου και

ύψιστα παραδειγματικό (σκέφτεται κανείς τις εικόνες του μεσαίωνα, όπου η επιθανάτια κλίνη έχει μεταμορφωθεί σ' έναν θρόνο, προς τον οποίο κατευθύνεται συνωστιζόμενος ο λαός μέσα από τις διάπλατα ανοιγμένες θύρες του σπιτιού). Στη διάρκεια των νέων χρόνων το θνήσκειν εκτοπίζεται όλο και περισσότερο από τον αντιληπτικό κόσμο των ζωντανών. Κάποτε δεν υπήρχε κανένα σπίτι, ίσως και κανένα δωμάτιο, που να μην είχε πεθάνει τουλάχιστον μια φορά κάποιος. (Ο μεσαίωνας αισθάνθηκε και χωρικά ό,τι επισημαίνει σαν χρονικό αίσθημα εκείνη η επιγραφή σ' ένα ηλιακό ρολόι της Ίμπιζας: *Ultima multis*). Σήμερα οι αστοί είναι αποστειρωμένοι κάτοικοι της αιωνιότητας μέσα σε χώρους, που παρέμειναν καθαροί απ' τον θάνατο, και οι κληρονόμοι θα τους στοιβάσουν, όταν θα φτάσει το τέλος τους, σε σανατόρια ή νοσοκομεία. Είναι όμως αλήθεια, ότι όχι μόνο η γνώση ή η σοφία του ανθρώπου αλλά πρώτιστα η βιωμένη ζωή του —κι αυτή είναι το υλικό, απ' όπου γίνονται οι ιστορίες— παίρνει μεταδοσίμη μορφή στον ετοιμοθάνατο. Όπως ακριβώς, όταν φεύγει η ζωή, τίθενται σε κίνηση μια σειρά από εικόνες στο εσωτερικό του ανθρώπου, —εικόνες διαμορφωμένες από τις απόψεις του δικού του προσώπου, και που ανάμεσά τους, χωρίς να το συνειδητοποιεί, συνάντησε τον ίδιο τον εαυτό του— έτσι πληρούται αίφνης το ύφος και το βλέμμα του από το αλησμόνητο και μεταδίδει σ' όλα, όσα τον αφορούν, την αυθεντία, που στον θάνατο κατέχει κι ο πιο κακομοίρης για τους ζωντανούς γύρω του. Στην πρωταρχή του αντικειμένου της διήγησης υπάρχει αυτή η αυθεντία.

XI

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΚΑΘΑΓΙΑΣΜΟΣ όλων όσων δύναται να εξιστορήσει ο αφηγητής. Από τον θάνατο δανείστηκε την αυθεντία του. Με άλλα λόγια: είναι η φυσική ιστορία, στην οποία παραπέμπουν οι ιστορίες του. Αυτό εκφράστηκε με παραδειγματική μορφή σε μια από τις ωραιότερες ιστορίες που έχουμε από τον ασύγκριτο Peter Hebel. Βρίσκεται στο «*Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes*», λέγεται «Ανέλπιστη συνάντηση» κι αρχίζει με τον αρραβώνα ενός νέου παλικαριού, που δουλεύει στα ορυχεία του Φαλούν. Την παραμονή του γάμου τον βρίσκει στην υπόγεια στοά ο θάνατος του μεταλλωρύχου. Η μνηστή του του μένει πιστή πέρα απ' το θάνατο και ζει αρκετά πολύ, για ν' αναγνωρίσει σαν μια υπερβολικά προχωρημένη στα χρόνια κυρούλα μια μέρα, όταν φέρνουν στο φως από τη χαμένη γαλαρία ένα λείψανο, που γεμάτο από θειικό σίδηρο παρέμεινε άθικτο απ' τη σήψη, τον μνηστήρα της. Μετά απ' αυτή τη συνάντηση καλείται κι αυτή από το θάνατο. Όταν λοιπόν ο Hebel στην πορεία αυτού του διηγήματος αντιμετώπισε την αναγκαιότητα να καταστήσει επο-

πτεύσιμη τη μακρά σειρά των ετών, το έκανε με τις ακόλουθες προτάσεις: «Εν τω μεταξύ καταστράφηκε από ένα σεισμό η πόλη Λισσαβώνα στην Πορτογαλία, και τελείωσε ο επταετής πόλεμος και πέθανε ο αυτοκράτορας Φραγκίσκος ο πρώτος και καταργήθηκε το τάγμα των Ιησουιτών και η Πολωνία μοιράστηκε και πέθανε η αυτοκράτειρα Μαρία Θηρεσία και θανατώθηκε ο Στρουένζε. Η Αμερική ελευθερώθηκε και η ενωμένη γαλλική και ισπανική δύναμη δεν μπόρεσε να καταλάβει το Γιβραλτάρ. Οι Τούρκοι απέκλεισαν το στρατηγό Στάιν στη σπηλιά των Βετεράνων στην Ουγγαρία και ο αυτοκράτορας Ιωσήφ πέθανε επίσης. Ο βασιλιάς Γουσταύος της Σουηδίας κυριεύσε τη ρωσική Φιλανδία κι η γαλλική επανάσταση κι ο πολύχρονος πόλεμος άρχισε κι ο αυτοκράτορας Λεοπόλδος ο δεύτερος απεβίωσε. Ο Ναπολέων κυριεύσε την Πρωσία κι οι Άγγλοι βομβάρδισαν την Κοπεγχάγη, κι οι γεωργοί έσπειραν και θερίζαν. Ο μυλωνάς άλεθε κι οι σιδηρουργοί σφυρηλατούσαν κι οι μεταλλωρύχοι έσκαβαν στο υπόγειο εργαστήρι τους για να βρουν φλέβες μετάλλου. Όταν όμως οι μεταλλωρύχοι στο Φαλούν το έτος 1809...». Ποτέ ένας αφηγητής δεν ενσωμάτωσε την εξιστόρησή του τόσο βαθιά στη φυσική ιστορία όσο ο Hebel, έτσι όπως το πραγματοποιεί σ' αυτή τη χρονολογία. Ας τη διαβάσει κανείς προσεκτικά: ο θάνατος επανέρχεται σ' αυτήν με τόσο κανονικό ρυθμό, όπως ο Θεριστής στις λιτανείες, που διαγράφουν το μεσημέρι τους κύκλους τους γύρω από το ρολόι του καθεδρικού ναού στο Μύνστερ.

XII

ΚΑΘΕ ΕΡΕΥΝΑ ΜΙΑΣ ΟΡΙΣΜΕΝΗΣ επικής μορφής πρέπει να πραγματευτεί τη σχέση που έχει αυτή η μορφή με την ιστοριογραφία. Όμως μπορεί να προχωρήσει κανείς περισσότερο και να θέσει στον εαυτό του το ερώτημα για το αν δεν εκθέτει η ιστοριογραφία το σημείο ενός δημιουργικού αδιαφοροποιήτου (Indifferenz) ανάμεσα σ' όλες τις μορφές του έπους. Τότε θα συμπεριφερόταν η γραπτή ιστορία προς τις επικές μορφές όπως το λευκό φως προς τα χρώματα του φάσματος. Όπως και να 'χει, δεν υπάρχει ούτε μία ανάμεσα στις μορφές του έπους, που η παρουσία της να είναι πιο αναμφισβήτητη στο καθαρό άχρωμο φως της γραπτής ιστορίας από το χρονικό (Chronik). Και στην πλατιά χρωματική λουρίδα του χρονικού κλιμακώνονται τα είδη της δυνατής διήγησης σαν αποχρώσεις ενός και του ίδιου χρώματος. Ο χρονικογράφος είναι ο αφηγητής της ιστορίας. Ας θυμηθούμε το χωρίο του Hebel, που έχει ολότελα το ρυθμό του χρονικού και θα υπολογίσουμε εύκολα τη διαφορά ανάμεσα σ' αυτόν που γράφει ιστορία, τον ιστορικό, και σ' αυτόν που τη διηγείται, τον χρονικογράφο. Ο ιστορικός υποχρεούται να εξηγήσει τα συμβάντα που πραγ-

ματεύεται με τον ένα ή τον άλλο τρόπο· σε καμία περίπτωση δεν δύναται ν' αρκεστεί στο να τα καταδείξει σαν υποδειγματικά τμήματα του κοσμικού γίνεσθαι. Όμως αυτό ακριβώς κάνει ο χρονικογράφος και ιδιαίτερα εμφαντικά (το κάνει αυτός) στους κλασσικούς του εκπροσώπους, τους χρονικογράφους του μεσαίωνα, που υπήρξαν οι πρόδρομοι των νεότερων ιστοριογράφων. Ενώ εκείνοι θεμελίωσαν τη διήγηση της ιστορίας τους στο θεϊκό σχέδιο της λύτρωσης, που ήταν κάτι ανεξερεύνητο, αποτίναζαν εκ των προτέρων από πάνω τους το φορτίο μιας εξήγησης που όφειλε ν' αποδειχθεί. Στη θέση της έρχεται η ερμηνεία, που δεν έχει να κάνει με μια επακριβή αλύσωση καθορισμένων γεγονότων, αλλά με τον τρόπο ένταξής τους στο μεγάλο κοσμικό γίνεσθαι. Αν το κοσμικό γίνεσθαι εξαρτάται από την ιστορία της λύτρωσης ή είναι ένα φυσικό, αυτό δεν συνιστά καμιά διαφορά. Στον αφηγητή διατηρήθηκε ο χρονικογράφος με μια μεταλλαγή, τρόπον τινά, εκκοσμικευμένη μορφή. Ο Lesskow συγκαταλέγεται ανάμεσα σ' εκείνους, που το έργο τους πιστοποιεί αυτό το γεγονός με ιδιαίτερη καθαρότητα. Ο χρονικογράφος με την ιστορική κατεύθυνσή του της λύτρωσης, ο αφηγητής με την κοσμική του, και οι δύο μετέχουν σ' αυτό το έργο τόσο πολύ, ώστε για πολλά διηγήματα είναι δύσκολο να κρίνουμε, αν το βάθος της ύφανσης, στο οποίο εμφανίζονται, είναι το χρυσό μιας θρησκευτικής ή το πολύχρωμο μιας κοσμικής εποπτείας του γίνεσθαι των πραγμάτων. Ας θυμηθούμε το διήγημα «*Ο Αλεξανδρίτης*», που μεταθέτει τον αναγνώστη «σ' εκείνον τον παλιό καιρό, που οι πέτρες στον κόρφο της γης και οι πλανήτες στα ουράνια ύψη μεριμνούσαν ακόμη για τη μοίρα των ανθρώπων κι όχι όπως σήμερα, που τόσο στους ουρανούς όσο και κάτω απ' τη γη όλα έγιναν αδιάφορα για τη μοίρα των γιων του ανθρώπου κι από πουθενά πλέον δεν τους μιλά μια φωνή ή τελικά δεν τους υπακούνε. Όλοι οι πλανήτες που ανακαλύφθηκαν πρόσφατα δεν παίζουν πλέον κανενός είδους ρόλο στα ωροσκόπια κι υπάρχει επίσης ένα πλήθος νέων λίθων, όλοι μετρημένοι και ζυγισμένοι, μ' εξακριβωμένο το ειδικό τους βάρος και την πυκνότητα, όμως δεν μας αναγγέλλουν τίποτα πια και επίσης δεν μας φέρνουν κανενός είδους όφελος. Η εποχή τους, που μίλαγαν με τους ανθρώπους έχει παρέλθει».

Όπως φαίνεται, με δυσκολία μπορούμε να χαρακτηρίσουμε μονοσήμαντα το κοσμικό γίνεσθαι, όπως εικονίζεται σ' αυτήν την ιστορία του Lesskow. Καθορίζεται από την ιστορία της λύτρωσης ή από την ιστορία της φύσης; Βέβαιο είναι μόνο ότι αυτό ακριβώς σαν γίνεσθαι του κόσμου βρίσκεται έξω από κάθε πραγματικά ιστορική κατηγορία. Η εποχή, λέει ο Lesskow, που ο άνθρωπος μπορούσε να πιστεύει ότι βρίσκεται σε συμφωνία με τη φύση, έχει λήξει. Ο Schiller ονόμασε αυτήν την εποχή του κόσμου, εποχή της αφελούς ποίησης. Ο αφηγητής της μένει πιστός και το βλέμμα του δεν αποκλίνει από

εκείνη την πλάκα του ρολογιού που μπροστά της πορεύεται η λιτανεία των πλασμάτων, όπου ο θάνατος, ανάλογα με τις περιστάσεις, έχει τη θέση του ως οδηγητής ή ως ο τελευταίος ενδεής και αργοπορημένος συνοδοιπόρος.

XIII

ΣΠΑΝΙΑ ΕΧΕΙ ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΤΕΙ ότι η αφελής σχέση του ακροατή με τον αφηγητή κυριαρχείται από το ενδιαφέρον να διατηρηθεί το αντικείμενο της διήγησης. Ο άξονας για τον άδολο ακροατή έγκειται στο να διασφαλίσει τη δυνατότητα της αναπαραγωγής της διήγησης. Η μνήμη είναι απ' όλες τις ικανότητες η κατ' εξοχήν επιτυχής. Μόνο χάρη μιας περιεκτικής μνήμης δύναται το έπος να οικειοποιηθεί αφενός το γίνεσθαι των πραγμάτων, αφετέρου να κλείσει ειρήνη με την απώλειά τους, με τη βία του θάνατου. Δεν είναι εκπληκτικό, ότι για έναν απλό άνθρωπο του λαού, όπως τον έπλασε ο Lesskow, διαθέτει ο τσάρος, που είναι η κεφαλή της κοσμικής σφαίρας μέσα στην οποία συμβαίνουν οι ιστορίες του Lesskow, την πιο περιεκτική μνήμη. «Ο αυτοκράτοράς μας», λέγεται εδώ, «κι όλη του η οικογένεια έχουνε πράγματι μια εντελώς εκπληκτική μνήμη».

Η Μνημοσύνη, αυτή που θυμάται, ήταν στους Έλληνες η μούσα του έπους. Αυτό το όνομα συνοδεύει τον παρατηρητή πίσω, σ' ένα κοσμοϊστορικό σταυροδρόμι. Εάν δηλαδή ό,τι καταδευκνύεται από την ανάμνηση — η ιστοριογραφία — εκθέτει το δημιουργικό αδιαφοροποίητο των διαφορετικών επικών μορφών (όπως ο σπουδαίος πεζός λόγος εκθέτει το δημιουργικό αδιαφοροποίητο ανάμεσα στα διαφορετικά μέτρα του στίχου), τότε η αρχαιότερη μορφή της, το έπος, περιλαμβάνει δύναμι ενός είδους αδιαφοροποίητου, το διήγημα και το μυθιστόρημα. Όταν μετέπειτα στο πέρασμα των αιώνων, άρχισε το μυθιστόρημα να εξέρχεται από τους κόλπους του έπους, τότε έγινε εμφανές, ότι το μουσικό στοιχείο του έπους, δηλαδή η ανάμνηση, προβάλλει μ' ένα εντελώς διαφορετικό σχήμα απ' ότι στο διήγημα. Η ανάμνηση δημιουργεί την αλυσίδα της παράδοσης, που μεταβιβάζει το γεγονός από γενιά σε γενιά. Είναι το μουσικό στοιχείο του έπους με μια πλατιά έννοια. Περιλαμβάνει τα μουσικά, ιδιαίτερα είδη του έπους. Ανάμεσά τους κατέχει την πρώτη θέση εκείνο το είδος που εκπροσωπεί ο αφηγητής. Αυτός δημιουργεί το δίχτυ που τελικά σχηματίζουν όλες οι ιστορίες μεταξύ τους. Η μια συνάπτεται με την άλλη, καθώς το έδειξαν πάντα οι μεγάλοι αφηγητές και κυρίως οι ανατολίτες. Σε κάθε μία απ' αυτές ζει και μια Σεχραζάρ, που σε κάθε σημείο των ιστοριών της επινοεί και μια νέα ιστορία. Αυτή είναι μια επιτυχής μνήμη και η μουσική αρχή της διήγησης. Σ' αυτή όμως πρέπει ν' αντιτεθεί μια άλλη, επίσης μου-

σική αρχή (Prinzip) με μια στενή έννοια, που σαν μουσική αρχή του μυθιστορήματος πρώτιστα, δηλαδή στο έπος, παραμένει άδηλη, αδιαχώριστη ακόμη από τη μουσική αρχή του διηγήματος. Όπωσδήποτε το έπος μας επιτρέπει ορισμένες φορές να την προαισθανθούμε. Έτσι συμβαίνει κυρίως σε πανηγυρικά μέρη των ομηρικών επών, όπως οι επικλήσεις της μούσας στην αρχή τους. Ό,τι αναγγέλλεται σ' αυτά τα μέρη είναι η διαιωνίζουσα μνήμη του μυθιστοριογράφου σ' αντίθεση με την βραχύχρονη του αφηγητή. Η πρώτη αφιερώνεται στον ένα ήρωα, στη μία περιπλάνηση ή στον ένα αγώνα. Η δεύτερη στα πολλά διάσπαρτα γεγονότα. Πρόκειται μ' άλλα λόγια για το μνημονεύειν, που σαν μουσική αρχή του μυθιστορήματος έρχεται στο πλευρό της μνήμης, της μουσικής αρχής του διηγήματος, αφότου η ενότητα της πρωταρχής τους στην ανάμνηση χωρίστηκε με τη διάλυση του έπους.

XIV

«ΚΑΝΕΙΣ», ΛΕΕΙ Ο PASCAL, «δεν πεθαίνει τόσο φτωχός, που να μην αφήνει τίποτα πίσω του». Ασφαλώς και σε αναμνήσεις — μόνο που αυτές δεν βρίσκουν πάντα ένα κληρονόμο. Ο μυθιστοριογράφος αποδέχεται αυτήν την κληρονομιά και σπάνια χωρίς βαθιά μελαγχολία. Γιατί, όπως λέγεται σ' ένα μυθιστόρημα του Arnold Bennett για μια νεκρή — «δεν είχε εν γένει τίποτα από πραγματική ζωή» —, έτσι συνήθως έχει η κατάσταση με την κληρονομιά που αποδέχεται ο μυθιστοριογράφος. Χρωστάμε τη σπουδαιότερη διασάφηση αυτής της πλευράς του πράγματος στον Georg Lukács, που είδε στο μυθιστόρημα «τη μορφή της υπερβατικής έλλειψης πατρίδας (Heimatlosigkeit)». Συγχρόνως το μυθιστόρημα είναι για τον Lukács η μοναδική μορφή, που δέχεται το χρόνο στη σειρά των συστατικών της αρχών. «Ο χρόνος», λέγεται στη Θεωρία του μυθιστορήματος «δύνатаι τότε μόνο να γίνει συστατικός, όταν ο σύνδεσμος με την υπερβατική πατρίδα έχει λήξει... Μόνο στο μυθιστόρημα... χωρίζονται νόημα (Sinn) και ζωή (Leben) κι έτσι το ουσιώδες και το έγχρονο· σχεδόν μπορεί να πει κανείς: ολόκληρη η εσωτερική δράση του μυθιστορήματος δεν είναι παρά ένας αγώνας ενάντια στην ισχύ του χρόνου... Κι απ' αυτόν προέρχονται τα επικά γνήσια χρονικά βιώματα: η ελπίδα και η ανάμνηση... Μόνο στο μυθιστόρημα... εμφανίζεται μια δημιουργική ανάμνηση, που πετυχαίνει το αντικείμενο και το μεταμορφώνει... Εδώ μπορεί «μόνο» να αίρεται η δυαδικότητα εσωτερικότητας και εξωτερικού κόσμου για το υποκείμενο, όταν αυτό... αντικρύζει... την ενότητα ολόκληρης της ζωής του... να προβάλει απ' το παρελθοντικό, συμπιεσμένο μέσα στην ανάμνηση ρεύμα της ζωής... η εναργής αντίληψη που συλλαμβάνει αυτήν την ενότητα γίνεται η διαισθητική-ενορατική

σύλληψη του ανέφικτου και γι' αυτό ανέκφραστου ζωτικού νοήματος». Το «νόημα της ζωής» είναι πράγματι το μέσο, γύρω απ' το οποίο κινείται το μυθιστόρημα. Το ερώτημα γι' αυτό δεν είναι όμως τίποτα άλλο παρά η αρχική έκφραση της αμηχανίας, με την οποία ο αναγνώστης του μυθιστορήματος βλέπει τον εαυτό του να έχει τοποθετηθεί μέσα σ' αυτήν ακριβώς τη γραπτή ζωή. Εδώ «νόημα της ζωής» — εκεί «ηθική της ιστορίας»: μ' αυτές τις συνθηματικές λέξεις αντίκειται μυθιστόρημα και διήγημα το ένα προς το άλλο και απ' αυτές τις λέξεις μπορούμε να διαβάσουμε τον τελείως διαφορετικό ιστορικό δείκτη της κοινωνικής τάξης αυτών των μορφών τέχνης. Αν το πιο πρώιμο τέλει υπόδειγμα μυθιστορήματος είναι ο «Δον Κιχώτης», τότε είναι ίσως η «Αισθηματική αγωγή» το υστερότατο. Στα τελευταία λόγια αυτού του μυθιστορήματος έχει καθιζάνει το νόημα, που συνάντησε την αστική εποχή στις πράξεις της την περίοδο της παρακμής της, σαν κατακάθι στο κύπελλο της ζωής. Ο Φρεντερίκ κι ο Ντελωριέ, οι δυο φίλοι, θυμούνται τη φιλία της νιότης τους. Κι εδώ υπάρχει μια μικρή ιστορία: πώς παρουσιάστηκαν αυτοί μια μέρα έντρομοι και στα κρυφά στον οίκο ανοχής της πατρικής τους πόλης, δίχως να κάνουν τίποτα άλλο παρά να προσφέρουν στην πατρώνα μια ανθοδέσμη που είχαν μαζέψει από τον κήπο τους. Γι' αυτήν την ιστορία μιλούσαν ακόμη τρία χρόνια αργότερα. Και τώρα τη διηγήθηκαν διεξοδικά ο καθένας συμπληρώνοντας τις αναμνήσεις του άλλου. «Αυτό ήταν ίσως», είπε ο Φρεντερίκ, «όταν τελείωσαν, «ό,τι πιο ωραίο στη ζωή μας». «Ναι, μπορεί να 'χεις δίκιο», είπε ο Ντελωριέ, «αυτό ήταν ίσως ό,τι πιο ωραίο στη ζωή μας». Με τέτοιες αναμνήσεις βρίσκεται το μυθιστόρημα στο τέλος, που με μια στενή έννοια προσιδιάζει σ' αυτό περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη διήγηση. Πράγματι δεν υπάρχει καμιά διήγηση που η ερώτηση: Τι έγινε παρακάτω; θα έχανε τα δικαιώματά της. Απεναντίας το μυθιστόρημα δεν μπορεί να ελπίζει, ότι θα κάνει το παραμικρό βήμα πέρα από εκείνο το όριο, στο οποίο προσκαλεί τον αναγνώστη, να φέρει στη μνήμη του με την προαίσθηση το νόημα της ζωής γράφοντας κάτω απ' τις σελίδες ένα «Finis».

XV

Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ ΜΙΑΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ανήκει στη συντροφιά του αφηγητή· κι αυτός που διαβάζει, μετέχει σ' αυτή τη συντροφιά. Όμως ο αναγνώστης ενός μυθιστορήματος είναι μόνος. Περισσότερο από κάθε άλλον αναγνώστη. (Γιατί ακόμη και αυτός που διαβάζει ένα ποίημα είναι έτοιμος να εκφωνήσει τις λέξεις για τον ακούοντα). Σ' αυτήν του τη μοναξιά ο αναγνώστης του μυθιστορήματος ιδιοποιείται το υλικό του πιο ζηλότυπα απ' οποιονδήποτε άλλο. Σκοπεύει να

το οικειοποιηθεί πλήρως, να το καταβροχθίσει κατά κάποιον τρόπο. Ναι, εκμηδενίζει, καταβροχθίζει το υλικό όπως η φωτιά τα κούτσουρα στο τζάκι. Η ένταση που διαπερνά το μυθιστόρημα, μοιάζει πολύ με το ρεύμα του αέρα που αναζωπυρώνει τη φλόγα στο τζάκι και ζωντανεύει το παιχνίδι της.

Είναι ένα ξερό υλικό, απ' το οποίο τροφοδοτείται το διακαές ενδιαφέρον του αναγνώστη. —Τι σημαίνει αυτό; «Ένας άνθρωπος που πεθαίνει στα τριάντα πέντε» είπε μια φορά ο Moritz Heimann, «είναι σε κάθε σημείο της ζωής του ένας άνθρωπος που πεθαίνει στα τριάντα πέντε». Τίποτα δεν είναι πιο αμφίβολο απ' αυτήν τη φράση. Όμως αποκλειστικά και μόνο γιατί σφάλει στο χρόνο. Ένας άνθρωπος, αυτή είναι η αλήθεια που εννοείται εδώ, που πεθαίνει στα τριάντα πέντε, θα εμφανίζεται στην ενθύμηση σε κάθε σημείο της ζωής του, σαν ένας άνθρωπος που πεθαίνει στα τριάντα πέντε. Με άλλα λόγια: η φράση, που δεν παρέχει κανένα νόημα για την πραγματική ζωή, γίνεται αδιαμφισβήτητη για τη ζωή σαν αντικείμενο της ανάμνησης. Δεν μπορούμε να εκθέσουμε καλλίτερα την ουσία της μυθιστορηματικής μορφής, απ' ότι γίνεται στο μυθιστόρημα. Λέει, ότι το «νόημα» της ζωής της αποκαλύπτεται αρχικά με το θάνατό της. Έτσι όμως ο αναγνώστης του μυθιστορήματος αναζητά πραγματικά ανθρώπους, απ' τους οποίους θα καταλάβει το «νόημα της ζωής». Ως εκ τούτου πρέπει, ούτως ή άλλως, να είναι εκ των προτέρων βέβαιος, ότι συν-βιώνει το θάνατό τους. Εν ανάγκη τον μεταφορικό: το τέλος του μυθιστορήματος. Βέβαια καλλίτερα τον πραγματικό. Πώς του δίνουν να καταλάβει, ότι ο θάνατος ήδη τους περιμένει κι ότι είναι ένας πλήρως καθορισμένος και μάλιστα σ' ένα πλήρως καθορισμένο σημείο; Αυτό είναι το ερώτημα που τροφοδοτεί το αδηφάγο ενδιαφέρον του αναγνώστη για το μυθιστορηματικό γίγνεσθαι. Το μυθιστόρημα δεν είναι λοιπόν σημαντικό, επειδή μας παρουσιάζει ίσως διδακτικά μια ξένη μοίρα, αλλά επειδή αυτή η ξένη μοίρα, δυνάμει της φλόγας που καταναλώνεται, μας δίνει τη ζεστασιά που δεν θα αποκτούσαμε ποτέ απ' την δική μας (μοίρα). Αυτό που έλκει τον αναγνώστη στο μυθιστόρημα είναι η ελπίδα να ζεστάνει την παγωμένη ζωή του σ' έναν θάνατο, για τον οποίο διαβάζει.

XVI

«ΟΛΕΣΣΚΟΦ», ΓΡΑΦΕΙΟ ΓΚΟΡΚΙ, «είναι ο συγγραφέας που ριζώνει πολύ βαθιά στο λαό, ανέπαφος από κάθε ξένη επιρροή». Ο μεγάλος αφηγητής θα ριζώνει πάντα στο λαό, προπάντων στα χειροτεχνικά στρώματα. Όμως όπως αυτά περιλαμβάνουν στα πολλαπλά στάδια του οικονομικού και τεχνικού τους βαθμού εξέλιξης το αγροτικό, το ναυτικό και το αστικό στοιχείο, έτσι πολλαπλά

κλιμακώνονται οι έννοιες, στις οποίες κατασταλάζει για μας ο πλούτος της εμπειρίας τους. (Για την καθόλου ευκαταφρόνητη συμμετοχή που έχουν οι εμπορευόμενοι στην τέχνη της αφήγησης, δεν χρειάζεται να μιλήσουμε. Αναγκάστηκαν να μην πλουτίσουν τόσο το διδακτικό της περιεχόμενο, όσο να εκλεπτύνουν τους δόλους, με τους οποίους γοητεύεται η προσοχή των ακροατών. Στον κύκλο ιστοριών *Χίλιες και μια νύχτες* άφησαν βαθιά τα ίχνη τους). Εν ολίγοις —χωρίς να θίγεται ο θεμελιώδης ρόλος που έχει η αφήγηση στο νοικοκυριό της ανθρωπότητας— οι έννοιες, στις οποίες διαφυλάσσεται η συνεισφορά των αφηγήσεων είναι πολλαπλότερες. Ότι στον Lesskow συλλαμβάνεται κατάφωρα σε θρησκευτικές προοπτικές, φαίνεται στον Hebel να εντάσσεται αφ' εαυτού σε παιδαγωγικές προοπτικές του Διαφωτισμού, εμφανίζεται στον Πόε ως ερμητική παράδοση και βρίσκει ένα έσχατο άσυλο στον Κίπλινγκ, μέσα στο ζωτικό χώρο βρεττανών θαλασσοπόρων και αποικιακών στρατιωτών. Συγχρόνως όλοι οι μεγάλοι αφηγητές έχουν κοινή την ευχέρεια να ανεβοκατεβαίνουν στους βλαστούς της εμπειρίας όπως σε μια σκάλα. Μια σκάλα, που φτάνει έως το εσωτερικό της γης και χάνεται στα σύννεφα, είναι η εικόνα μιας συλλογικής εμπειρίας, για την οποία ακόμη και το πιο ισχυρό σοκ κάθε ατομικής εμπειρίας, ο θάνατος, δεν παρουσιάζει κανενός είδους σκάνδαλο και όριο.

«Κι έζησαν αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα», λέει το παραμύθι. Το παραμύθι, που ακόμη και σήμερα είναι ο πρώτος σύμβουλος των παιδιών, γιατί κάποτε υπήρξε κι ο πρώτος της ανθρωπότητας, συνεχίζει να ζει κρυφά στην αφήγηση. Ο πρώτος αληθινός αφηγητής είναι και παραμένει αυτός των παραμυθιών. Όπου η κατάσταση ήταν δύσκολη το παραμύθι γνώριζε να συμβουλεύει, όπου η ανάγκη υπήρξε μεγάλη, ήταν κι η βοήθειά του άμεση. Το παραμύθι μας γνωστοποιεί τα πιο πρώιμα μέτρα που πήρε η ανθρωπότητα για ν' αποτινάξει τον βραχνά που έβαλε ο μύθος στα στήθη της. Μας δείχνει με τη μορφή του χαζού, πως η ανθρωπότητα «κάνει τη χαζή» απέναντι στο μύθο, μας δείχνει με τη μορφή του μικρού αδελφού, πως μεγαλώνουν οι ευκαιρίες της με την απομάκρυνση από το μυθικό προϊστορικό χρόνο, μας δείχνει στη μορφή αυτού που ξενιτεύεται για να μάθει τον φόβο (Furcht), ότι τα πράγματα που μπροστά τους νιώθουμε φόβο είναι διαφανή, μας δείχνει στη μορφή του έξυπνου ότι τα ερωτήματα που θέτει ο μύθος είναι απλοϊκά, όπως το ερώτημα της σφίγγας, μας δείχνει με τη μορφή των ζώων που προστρέχουν για να βοηθήσουν το παιδί του παραμυθιού, ότι η φύση δύναται όχι μόνο να δεσμεύεται στο μύθο αλλά πολύ περισσότερο να συγκεντρώνεται γύρω απ' τον άνθρωπο. Το πλέον φρόνιμο, έτσι δίδαξε το παραμύθι πριν από αιώνες την ανθρωπότητα κι έτσι διδάσκει ακόμη, και σήμερα τα παιδιά, είναι ν' αντιμετωπίσουμε τις εξουσίες του μυθικού κόσμου με δόλο και υπεροψία. (Έτσι πολώνει το πα-

ραμύθι το θάρρος· δηλαδή διαλεκτικά: σε δειλία [τουτέστιν δόλο] και θράσος). Η απελευθερωτική μαγεία που διαθέτει το παραμύθι δεν φέρνει τη φύση με μυθικό τρόπο στο παιχνίδι, αλλά είναι ο υπαινιγμός της συνενοχής της με τον απελευθερωμένο άνθρωπο. Αυτή τη συνενοχή την αισθάνεται ο ώριμος άνθρωπος μόνο κάποιες φορές, δηλαδή στην ευτυχία. Το παιδί όμως έρχεται να το προϋπαντήσει αρχικά στο παραμύθι και το κάνει να νιώθει ευτυχισμένο.

XVII

ΕΛΑΧΙΣΤΟΙ ΑΦΗΓΗΤΕΣ ΦΑΝΕΡΩΣΑΝ μια τόσο βαθιά συγγένεια με το πνεύμα του παραμυθιού όπως ο Lesskow. Πρόκειται εδώ για τάσεις που προωθήθηκαν από τη Δογματική της ελληνορθόδοξης εκκλησίας. Σ' αυτή τη δογματική κατέχει, ως γνωστόν, ένα σημαντικό ρόλο η θεωρία του Ωριγένη για την αποκατάσταση —την είσοδο όλων των ψυχών στον παράδεισο— που απέριψε η ρωμαϊκή εκκλησία. Ο Lesskow είχε επηρεαστεί πολύ από τον Ωριγένη. Σκόπευε να μεταφράσει το έργο του: «*Περί των αρχών*». Ο Lesskow ερμήνευσε την ανάσταση σε συνάρτηση με την ρωσική λαϊκή πίστη, δηλαδή όχι τόσο ως εξάγλωση (Verklärung) αλλά (με μια έννοια συγγενική στο παραμύθι) ως απομάγευση (Eutzauberung). Σε μια τέτοια κατανόηση του Ωριγένη βασίζεται ο «*Μαγεμένος προσκυνητής*». Εδώ, όπως και σε πολλές άλλες ιστορίες του Lesskow, έχουμε να κάνουμε μ' ένα μεικτό ον, κάτι ανάμεσα σε παραμύθι και θρύλο, παρόμοιο μ' εκείνο το μεικτό ον από παραμύθι και παράδοση (Sage), για το οποίο μιλά σ' ένα σχετικό πλαίσιο αναφοράς ο Ernst Bloch, οικειοποιούμενος με το δικό του τρόπο το διαχωρισμό μας μεταξύ μύθου και παραμυθιού. Ένα μεικτό ον από παραμύθι και παράδοση (Sage), λέγεται εκεί, είναι το καταχρηστικά μυθικό μέσα στην παράδοση (Sage), το μυθικό που επενεργεί ολότελα γοητευτικά και στατικά κι εντούτοις όχι εκτός των ανθρώπων.

Έτσι «μυθικές» είναι μέσα στην παράδοση οι ταοϊκές μορφές, κυρίως οι πολύ παλιές, όπως το ζευγάρι του Φιλήμονα και της Βαυκχίδας: έχοντας ξεγλιστρήσει απ' το παραμύθι κι εντούτοις διατηρώντας την ηρεμία της φύσης. Μια τέτοια σχέση υπάρχει βέβαια και στο πολύ πιο περιορισμένο ταύ του Gotthelf: αφαιρεί σε ορισμένα σημεία από την παράδοση τη στατικότητα της γοητείας, διασώζει το φως της ζωής, το φως της ζωής που προσιδιάζει στον άνθρωπο και καίει ήσυχα όπως και έξω. «Έχοντας ξεγλιστρήσει απ' το παραμύθι», έτσι είναι τα πλάσματα που φέρουν το γνώρισμα των λεσσοβοικών δημιουργημάτων: οι δίκαιοι. Ο Παβλίν, η Φιγούρα, ο φύλακας των αρκούδων, ο κοιμωτής, ο φιλόανθρωπος φρουρός — όλοι αυτοί, που εκπροσωπούν τη

σοφία, την αγαθότητα, την παρηγοριά του κόσμου, συνωθούνται γύρω απ' τον αφηγητή. Το βέβαιο είναι, ότι αυτές τις μορφές τις διαπερνά η εικόνα (Imago) της μητέρας του. «Είχε», έτσι την παριστά ο Lesskow, «μια τόσο χαθή ψυχή, που δεν μπορούσε να βλάψει κανένα άνθρωπο ούτε καν τα ζώα. Δεν έτρωγε ούτε κρέας ούτε ψάρι γιατί λυπόταν τόσο πολύ τα έμψυχα όντα. Ο πατέρας μου συνήθιζε να την επιτιμά πότε-πότε γι' αυτό... Όμως εκείνη αποκρινόταν: "Εγώ η ίδια μεγάλωσα τα ζωάκια, τα νιώθω σαν παιδιά μου. Και δεν μπορώ βέβαια να φάω τα παιδιά μου!" Και στους γείτονες επίσης δεν έτρωγε κρέας: "Τα είδα", έλεγε, "ζωντανά, είναι γνωστοί μου. Και δεν μπορώ βέβαια να φάω τους γνωστούς μου"».

Ο δίκαιος είναι ο συνήγορος της πλάσης και συγχρόνως η ανώτατη εκπροσώπησή της. Στον Lesskow ενέχει μιας μητρικής χροιάς που ορισμένες φορές εντείνεται έως το μυθικό (κι έτσι διακινδυνεύεται φυσικά η καθαρότητα του παραμυθιού). Σε σχέση μ' αυτό χαρακτηριστική είναι η κεντρική μορφή του διηγήματος: «Ο Κοτίν, ο τροφός κι η Πλατωνίδα». Αυτή η κεντρική μορφή, ένας χωρικός, ο Πισόνσκι είναι ερμαφρόδιτος. Δώδεκα χρόνια τον μεγάλωνε η μητέρα του σαν κορίτσι. Παράλληλα με το αρσενικό ωριμάζει και το θηλυκό του μέρος κι η διττότητα του φύλου του γίνεται το «σύμβολο του Θεανθρώπου».

Ο Lesskow θεωρεί ότι έτσι έφτασε τα ύψη της πλάσης κι ότι επίσης έθεσε μια γέφυρα ανάμεσα στον γήινο και τον υπεργήινο κόσμο. Γιατί αυτές οι γήινα φοβερές, μητρικές αντρικές μορφές, που νέμονται συνεχώς τη μυθοπλαστική τέχνη του Lesskow, απομακρύνονται στο άθος της αλκής τους από την κυριαρχία του γενετήσιου ένστικτου. Μ' αυτόν όμως τον τρόπο αυτοί δεν εκπροσωπούν πραγματικά ένα ασκητικό ιδανικό· η εγκράτεια αυτών των δίκαιων έχει μάλλον τόσο λίγο ιδιωτικό χαρακτήρα, ούτως ώστε να μεταβάλλεται στο θεμελιακά αντίθετό της, τον απελευθερωμένο οίστρο, που προσωποποιεί ο αφηγητής στην «Λαίδη Μάαβεθ από το Μινσο».

Αν η ένταση ανάμεσα σ' έναν Παβλίν και σ' αυτήν τη γυναίκα του εμπόρου καταμετρά το πλάτος της Δημιουργίας τότε βολιδουσκοπεί ο Lesskow εξίσου και το βάθος της με την ιεραρχία των πλασμάτων του.

XVIII

Η ΙΕΡΑΡΧΙΑ ΤΗΣ ΠΛΑΣΗΣ που βρίσκει στον δίκαιο την ανώτατη κορυφή της, κατέρχεται με πολλαπλές διαβαθμίσεις έως την άβυσσο του άψυχου. Εδώ πρέπει ν' αναφέρουμε ένα ιδιαίτερο γεγονός. Ολόκληρος αυτός ο κόσμος των πλασμάτων εκφράζεται στον Lesskow όχι τόσο με την ανθρώπινη φωνή όσο

μ' αυτό που θα μπορούσε να τ' ονομάσει κανείς, με τον τίτλο ενός από τα σημαντικότερα διηγήματά του, τη «Φωνή της φύσης». Αυτό το διήγημα έχει ως θέμα του τον ασήμαντο δημόσιο υπάλληλο Φιλίπ Φιλίπποβιτς, ο οποίος θέτει σ' ενέργεια όλα τα μέσα για να μπορέσει να φιλοξενήσει στο σπίτι του ένα στρατάρχη, περαστικό από τη μικρή του πόλη. Το κατορθώνει. Ο επισκέπτης που αρχικά εκπλήσσεται από την πειστική πρόσκληση του υπάλληλου, νομίζει με το πέρασμα του χρόνου ότι βλέπει στο πρόσωπό του κάποιον που θα πρέπει να συνάντησε στο παρελθόν. Ποιον όμως; Αυτό δεν μπορεί να το θυμηθεί. Το περίεργο είναι, ότι κι ο οικοδεσπότης από την πλευρά του δεν είναι πρόθυμος να δώσει σημάδια αναγνώρισης. Αντίθετα βαυκαλίζει την υψηλή προσωπικότητα καθημερινά λέγοντας ότι η «φωνή της φύσης» δεν θα παραλείψει να του μιλήσει μια μέρα καθαρά. Κι αυτό συνεχίζεται, έως ότου ο επισκέπτης λίγο πριν την αναχώρησή του, δέχεται τη δημόσια παράκληση του οικοδεσπότη, που ζητά την άδεια να κάνει τη φωνή της φύσης ν' αντηχήσει. Στο σημείο αυτό απομακρύνεται η γυναίκα του οικοδεσπότη. «Επέστρεψε μ' ένα μεγάλο, αστραφτερό χάλκινο κέρας και το έδωσε στον άντρα της. Αυτός πήρε το κέρας, το έβαλε στα χείλη και την ίδια στιγμή έμοιαζε σαν να μεταμορφώθηκε. Μόλις φούσκωσε τα μάγουλα κι έβγαλε ένα ήχο δυνατό σαν κεραυνό, φώναξε ο στρατάρχης: «Στάσου αδελφέ, σε θυμήθηκα, απ' αυτό σ' αναγνωρίζω και πάλι! Είσαι ο μουσικός του κυνηγητικού τάγματος που λόγω της εντιμότητάς του τον έστειλα εγώ ο ίδιος να επιθεωρήσει μια επιμελητεία από απατεώνες υπαλλήλους». «Έτσι είναι εκλαμπρότατε» απάντησε ο σπιτινοικοκύρης. «Δεν ήθελα να σας το θυμίσω ο ίδιος, αλλά ν' αφήσω τη φωνή της φύσης να μιλήσει». Ο τρόπος με τον οποίο ευπάρχει η βαθύνοια αυτής της ιστορίας πίσω απ' την ευήθεια, χωρίς να γίνεται έκδηλη, μας δίνει μια έννοια του μεγαλόπρεπου χιούμορ του Lesskow. Αυτό το χιούμορ επιβεβαιώνεται στην ίδια ιστορία μ' ένα ακόμη πιο παρασκηνιακό τρόπο. Ακούσαμε ότι ο μικροϋπάλληλος μετατέθηκε «λόγω της εντιμότητάς του» «για να επιθεωρήσει μια επιτροπή από απατεώνες υπαλλήλους». Έτσι λέγεται στο τέλος, στη σκηνή της αναγνώρισης. Όμως ευθύς στην αρχή της ιστορίας ακούμε για τον οικοδεσπότη τα εξής: «Οι κάτοικοι του τόπου γνώριζαν όλοι τον άνθρωπο και ήξεραν ότι δεν κατέχει κανένα υψηλό αξίωμα, γιατί δεν ήταν ούτε κρατικός υπάλληλος ούτε στρατιωτικός, αλλά ένας ασήμαντος επιθεωρητής στη μικρή επαρχιακή υπηρεσία, όπου κυτός από κοινού με τους αρουραίους ροκάνισε τα κρατικά παξιμάδια και τις σόλες απ' τ' άρβυλα κι έτσι ροκανίζοντας απέκτησε με τον χρόνο ένα όμορφο ξύλινο σπιτάκι». Σ' αυτήν την ιστορία δικαιώνεται, όπως βλέπουμε η παραδοσιακή συμπάθεια που τρέφει ο αφηγητής για τους λωποδύτες κι απατεώνες. Ολόκληρη η λογοτεχνία της φάρσας αποτελεί μαρτυρία γι' αυτήν τη συμπάθεια. Δεν αρνείται τον

εαυτό της ακόμη και στα ύψη της τέχνης: έναν Hebel συνόδεψαν πιστά ανάμεσα σ' όλες τις μορφές του ο Τσουντενφρίντερ, Τσουντελχάνερ κι ο κόκκινος Ντίτερ. Κι εντούτοις έχει και για τον Hebel ο δίκαιος τον κύριο ρόλο στο *theatrum mundi*. Όμως επειδή κανένας δεν είναι αντάξιος αυτού του ρόλου, πηγαίνει κι αυτός από τον έναν στον άλλο. Άλλοτε είναι ο αλήτης, άλλοτε ο τοκογλύφος εβραίος, άλλοτε ο χαζός που εισέρχεται για να εκτελέσει αυτό το μέρος. Πάντα πρόκειται για το ρόλο ενός φιλοξενούμενου που διαφέρει από περίπτωση σε περίπτωση, για έναν ηθικό κυττοσχεδιασμό. Ο Hebel είναι καζουίστής. Για κανένα τίμημα δεν τίθεται αλληλέγγυος με κάποια αρχή, δεν απορρίπτει όμως και καμία, γιατί κάθε μία μπορεί να γίνει κάποτε εργαλείο του δίκαιου.

Ας συγκρίνει κανείς τη στάση του Lesskow: «Μου είναι συνειδητό», γράφει στην ιστορία «Με αφορμή τη σονάτα του *Kreutzer*», «ότι η πορεία των σκέψεών μου θεμελιώνεται σε μια μάλλον πρακτική σύλληψη της ζωής παρά σε μια κρηρημένη φιλοσοφία ή σε μια ανώτερη ηθική. Όμως γι' αυτό δεν προτίθεμαι καθόλου να μην σκέπτομαι έτσι όπως σκέπτομαι». Κατά τ' άλλα η σχέση ανάμεσα στις ηθικές καταστροφές, που εμφανίζονται στον λεσσκοβικό κόσμο και στα ηθικά επεισόδια του κόσμου του Hebel είναι ανάλογη με τη σχέση που έχει το μεγάλο σιωπηλό ρεύμα του Βόλγα προς το μικρό φλόαρο ρυάκι του μύλου.

Ανάμεσα στα ιστορικά διηγήματα του Lesskow υπάρχουν αρκετά, στα οποία τα πάθη ενεργούν τόσο καταστροφικά όπως το μένος του Αχιλλέα ή το μίσος του Χάρικεν. Είναι εκπληκτικό το πόσο ερεβώδης γίνεται ο κόσμος γι' αυτόν τον συγγραφέα και με ποια μεγαλοπρέπεια υψώνει το κακό μέσα σ' αυτόν το σκήπτρο του. Ο Lesskow — αυτό θα μπορούσε ν' αποτελεί ένα από τα λίγα χαρακτηριστικά σημεία επαφής με τον Ντοστογιέφσκι — γνώριζε προφανώς ψυχικές διαθέσεις με τις οποίες προσέγγισε μια αντινομική ηθική. Οι στοιχειώδεις φύσεις των «Διηγημάτων από τον παλιό καιρό» καταστρέφονται μέσα στο απερίσκεπτο πάθος τους. Για τους Μυστικούς όμως εμφανίζεται αυτό ακριβώς το τέλος ως το σημείο, όπου η τέλεια έκπτωση μεταβάλλεται σε αγιότητα.

XIX

ΟΣΟ ΒΑΘΥΤΕΡΑ ΚΑΤΕΡΧΕΤΑΙ ο Lesskow την κλίμακα της πλάσης, τόσο πιο έλδηλα προσεγγίζει ο τρόπος εποπτείας του εκείνου των Μυστικών.

Κατά τ' άλλα συνηγορούν, όπως θα καταδειχθεί, πολλά υπέρ του ότι κι εδώ

αποτυπώνεται ένα χαρακτηριστικό που υπάρχει στη φύση του ίδιου του αφηγητή.

Ασφαλώς ελάχιστοι μόνο τόλμησαν να εισέλθουν στα βάθη της ανόργανης φύσης και δεν υπάρχουν πολλά διηγήματα στη νεότερη, βιβλιογραφία, στα οποία η φωνή του ανώνυμου αφηγητή, που υπήρξε πριν από κάθε γραμματολογία, να ηχεί τόσο αισθητά όσο στην ιστορία του Lesskow ο «Αλέξανδρίτης». Πραγματεύεται έναν λίθο, τον πυρωπό. Το λίθινο είναι το κατώτατο στρώμα της πλάσης. Για τον αφηγητή όμως συνάπτεται αυτό άμεσα με το ανώτατο. Στον αφηγητή δόθηκε το χάρισμα να αντικρύσει στον ημιπολύτιμο λίθο, τον πυρωπό, μια προφητεία της απολιθωμένης, ανόργανης φύσης για τον ιστορικό κόσμο. Αυτός ο κόσμος είναι ο κόσμος του Αλέξανδρου του II. Ο αφηγητής —ή μάλλον ο άνθρωπος στον οποίο ο αφηγητής αποδίδει τη δική του γνώση— είναι ένας λαξευτής πολύτιμων λίθων με τ' όνομα Βέντσελ, που κατόρθωσε να οδηγήσει το χειροτεχνικό επάγγελμα στη μεγαλύτερη δυνατή μαστοριά. Μπορεί κανείς να τον τοποθετήσει στο πλευρό των αργυροχών της Τούλα και να πει —σύμφωνα με το πνεύμα του Lesskow—ότι ο τέλειος τεχνίτης έχει την πρόσβαση στα μύχια του βασιλείου της πλάσης. Είναι μια ενσάρκωση του ευσεβούς. Γι' αυτόν τον λαξευτή πολύτιμων λίθων λέγεται λοιπόν: «Έπιασε ξαφνικά το χέρι μου που ήταν το δαχτυλίδι με τον Αλέξανδρίτη, ο οποίος, ως γνωστόν, σπινθηροβολεί πορφυρά στον τεχνητό φωτισμό και φώναζε: "...Κοίταξε εδώ, εδώ είναι η προφήτισσα πέτρα της Ρωσίας... Ω πανούργα Σιβηρία! Πάντα ήταν πράσινη σαν την ελπίδα και μόνο το βράδυ την πλημμύριζε το αίμα. Από την πρωταρχή του κόσμου ήταν έτσι, όμως κρυβόταν για πολύ καιρό και κειτόταν θαμμένη στη γη και θέλησε να την ανακαλύψουν μόνο τη μέρα της ενηλικίωσης του τσάρου Αλέξανδρου, όταν ήρθε στη Σιβηρία ένας μεγάλος μάγος για να τη βρει, αυτήν την πέτρα, ένας μάγος...". "Τι ανοησίες λέτε" τον διέκοψα. "Αυτήν την πέτρα δεν τη βρήκε κανένας μάγος, ήταν ένας λόγιος που λεγόταν Νορντενσχιέλντ". "Ένας μάγος, σας λέω-ένας μάγος!" φώναξε ο Βέντσελ με δυνατή φωνή. "Κοιτάξτε λοιπόν, τι πέτρα! Ένα θαλερό πρωινό είναι σ' αυτή κι ένα ματωμένο βράδυ... Αυτή είναι η μοίρα, η μοίρα του ευγενικού τσάρου Αλέξανδρου!" Και μ' αυτά τα λόγια στράφηκε ο γέρο Βέντσελ στον τοίχο, ακούμπησε το κεφάλι στους χρκώνες και... άρχισε να κλαίει με λυγμούς».

Δεν θα μπορούσε κανείς να προσεγγίσει βαθύτερα τη σημασία αυτού του σπουδαίου διηγήματος παρά με μερικά λόγια που έγραψε ο Paul Valéry. «Η καλλιτεχνική παρατήρηση», λέει αυτός στη θεώρηση ενός καλλιτέχνη, «δίνεται να φτάσει σ' ένα σχεδόν μυθικό βάθος. Τ' αντικείμενα, που παρατηρεί, χάνουν τ' όνομά τους: σκιά και φως σχηματίζουν τελείως ιδιαίτερα συστήματα, θέτουν τελείως ίδια ερωτήματα, που δεν δεσμεύονται από καμιά πράξη, αλλά

αποκτούν ύπαρξη και αξία αποκλειστικά από ορισμένες συγχωρδίες ανάμεσα στην ψυχή, στο μάτι και το χέρι κάποιου, που γεννήθηκε για να τα συλλάβει εσωτερικά και να τα φέρει στο φως».

Ψυχή, μάτι και χέρι φέρονται μ' αυτά τα λόγια σε μια και την ίδια συνάρεια. Επενεργώντας το ένα στο άλλο καθορίζουν μια πράξη. Αυτή η πράξη δεν μας είναι πλέον οικεία.

Ο ρόλος του χεριού στην παραγωγή έχει περιοριστεί και η θέση που κατείχε κατά την αφήγηση έχει ερημώσει. (Η αφήγηση όσον αφορά την κατ' αίσθηση πλευρά της δεν είναι βέβαια καθόλου ένα έργο μόνο της φωνής. Στη γνήσια αφήγηση ενδοεπενεργεί πολύ περισσότερο το χέρι, που με τις χειρονομίες του, των οποίων την εμπειρία αποκτούμε στην εργασία, υποστηρίζει στο εκατονταπλάσιο αυτό που εκφράζεται με τη φωνή). Εκείνος ο παλαιός συγχρονισμός ψυχής, ματιού και χεριού, που αναδύεται στα λόγια του Valéry είναι ο χειροτεχνικός, που τον συναντάμε όταν η τέχνη της αφήγησης βρίσκεται στο στοιχείο της. Και μάλιστα μπορεί κανείς να προχωρήσει περισσότερο και ν' αναρωτηθεί για το αν η σχέση που έχει ο αφηγητής με το υλικό του, την ανθρώπινη ζωή, δεν είναι κι η ίδια μια χειροτεχνική σχέση. Αν το έργο του δεν συνίσταται ακριβώς στο να επεξεργάζεται την ακατέργαστη ύλη των εμπειριών — ξένων και δικών του — μ' ένα στέρεο, επωφελή και μοναδικό τρόπο. Πρόκειται για μία κατεργασία, μια έννοια της οποίας μας δίνει περισσότερο απ' οτιδήποτε άλλο η παροιμία, αν τη συλλάβει κανείς ως το ιδεόγραμμα μιας διήγησης. Οι παροιμίες, μπορούμε να πούμε, είναι τα συντρίμμια που βρίσκονται στη θέση των παλιών ιστοριών και που μέσα τους αναρριχάται, όπως ο κισσός γύρω από ένα τείχος, μια ηθική γύρω από μια χειρονομία.

Ο αφηγητής θεωρούμενος μ' αυτόν τον τρόπο, εισέρχεται ανάμεσα στους δασκάλους και στους σοφούς. Γνωρίζει να συμβουλεύει — όχι όπως η παροιμία για αρκετές περιπτώσεις, αλλά όπως ο σοφός για πολλές. Γιατί του δόθηκε το χάρισμα να ανατρέχει σε μια ολόκληρη ζωή. (Μια ζωή που κατά τ' άλλα περικλείει όχι μόνο την ίδια εμπειρία αλλά εξίσου και την ξένη. Ο αφηγητής καθιστά οικείο κι αυτό που έχει πληροφορηθεί από ακούσματα). Το χάρισμά του είναι η ζωή του, η αξιοπρέπειά του: να μπορεί να διηγείται ολόκληρη τη ζωή του. Ο αφηγητής — είναι ο άνθρωπος που θα μπορούσε ν' αφήσει το φυτίλι της ζωής του να καεί εντελώς στις ήρεμες φλόγες της αφήγησής του. Σ' αυτό έγκειται η ασύγκριτη ψυχική διάθεση που περιβάλλει τον αφηγητή, τον Lesskow όπως και τον Hauff, τον Poe όπως και τον Stevenson.

Απόδοση, στην ελληνική: Ουρανία Νταρλαντάνη

Curriculum Vitae του διδάκτορα Walter Benjamin¹

ΓΕΝΝΗΘΗΚΑ ΣΤΙΣ 15 ΙΟΥΛΙΟΥ 1892 στο Βερολίνο, γιος του έμπορου Emil Benjamin. Παρακολούθησα τα μαθήματα ενός ουμανιστικού ανθρωπιστικού γυμνασίου απ' όπου απεφοίτησα το έτος 1912. Σπούδασα φιλοσοφία στα πανεπιστήμια του Φράϊμπουργκ στη Βάδη, του Μονάχου και Βερολίνου και παράλληλα γερμανική φιλολογία, λογοτεχνία και ψυχολογία. Το έτος 1917 μ' οδήγησε στην Ελβετία, όπου συνέχισα τις σπουδές μου στο Πανεπιστήμιο της Βέρνης.

Αποφασιστικές ωθήσεις προήλθαν την εποχή των σπουδών μου από μία σειρά κειμένων, που εν μέρει απέκλιναν από το στενότερο πεδίο τους. Αναφέρω το έργο του Alois Riegl «*Spätromische Kunstindustrie*», (Ύστερη ρωμαϊκή βιομηχανία της τέχνης), του Rudolf Borchardt «*Villa*», (Βίλλα), τις αναλύσεις του Ernst Petzold για το «*Brot und Wein*», (Ψωμί και κρασί) του Hölderlin. Μια ανεξάλειπτη εντύπωση μου άφησαν οι παραδόσεις του φιλοσόφου Moritz Geiger στο Μόναχο καθώς και του υφηγητή των φινο-ουγγικών γλωσσών Ernst Lewy στο Βερολίνο. Οι ασκήσεις που έδωσε αυτός ο τελευταίος για το κείμενο του Humboldt «*Ueber den Sprachbau der Völker*», (Για την γλωσσική δομή των λαών), όπως επίσης και οι σκέψεις που ανέπτυξε στο κείμενό του «*Zur Sprache des alten Coethe*», (Για τη γλώσσα του ύστερου Γκαίτε)», αφύπνισαν τα γλωσσικά ενδιαφέροντά μου. Το έτος 1919 πέρασα τις εξετάσεις για τη διατριβή μου στο πανεπιστήμιο της Βέρνης με την ένδειξη *summa cum laude*. Η διατριβή μου δημοσιεύτηκε ως βιβλίο με τον τίτλο «*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*», (Η έννοια της καλλιτεχνικής κριτικής στον γερμανικό ρομαντισμό), (Bern, 1920).

Μετά την επιστροφή μου στη Γερμανία παρουσιάστηκε εκεί ως πρώτη δημοσίευση μία μετάφραση των «*Tableaux Parisiens*» του Baudelaire. Το βιβλίο περιέχει ένα πρόλογο για το «καθήκον του μεταφραστή», που εκθέτει το πρώτο αποκρυστάλλωμα των γλωσσικών — θεωρητικών στοχασμών μου.

Απ' την αρχή το ενδιαφέρον μου για τη φιλοσοφία της γλώσσας ήταν σ' εμένα εξίσου κυρίαρχο μ' εκείνο για τη θεωρία της τέχνης. Με παρώθησε στα χρόνια των σπουδών μου να στραφώ προς τη μεξικάνικη γλώσσα στο πανεπιστήμιο του Μονάχου — μια απόφαση που οφείλω στη γνωριμία μου με τον

1. Το βιογραφικό έγραψε ο Benjamin λίγο πριν το θάνατό του το 1940. Δημοσιεύτηκε

το 1972 στην Suhrkamp: «Zur Aktualität Walter Benjamins», hrsg. von S. Museld (S. 51-55).

Rilke, ο οποίος επίσης σπούδασε τη μεξικάνικη γλώσσα το 1915. Το γλωσσικό-φιλοσοφικό ενδιαφέρον συνεργεί επίσης στο αυξανόμενο ενδιαφέρον μου για τη γαλλική γραμματολογία. Σ' αυτή με γοήτευσε αρχικά η θεωρία της γλώσσας, έτσι όπως προκύπτει από τα έργα του Stéphane Mallarmé. Στα πρώτα χρόνια μετά τη σίναψη ειρήνης προέχει ακόμη για μένα η ενασχόλησή με τη γερμανική λογοτεχνία (Μόναχο 1924). Το δοκίμιό μου «Οι εκλεκτικές συγγένειες του Goethe» ήταν η πρώτη από τις σχετικές εργασίες που δημοσιεύτηκε. Αυτή η εργασία είναι ο καρπός της φιλίας με τον Hugo von Hofmannstahl, ο οποίος τη δημοσίευσε (στο περιοδικό του) «*Neuen Deutschen Beiträgen*». Ο Hofmannstahl συμμετείχε εντονότατα και στο επόμενο έργο μου, την «*Προέλευση του γερμανικού Δράματος*» (*Ursprung des deutschen Trauerspiel*) (Βερολίνο 1928). Αυτό το βιβλίο επιχείρησε να δώσει μια νέα εποπτεία του γερμανικού δράματος τον δέκατο έβδομο αιώνα. Αναλαμβάνει τη μορφή του γερμανικού δράματος (Trauerspiel) από την τραγωδία και προσπαθεί να καταδείξει τη συγγένεια που υπάρχει ανάμεσα στη λογοτεχνική μορφή του γερμανικού δράματος (Trauerspiel) και στην καλλιτεχνική μορφή της αλληγορίας. Το έτος 1927 με προσέγγισε ένας γερμανικός εκδοτικός οίκος με την πρόταση να μεταφράσω το μεγάλο μυθιστόρημα του Marcel Proust. Είχα διαβάσει τους πρώτους τόμους αυτού του έργου το έτος 1919 στην Ελβετία με φιλογερό ενδιαφέρον και αποδέχτηκα αυτή την αίτηση. Η εργασία αυτή έδωσε αφορμή για πολλαπλή παρατεταμένη διαμονή στη Γαλλία. Η πρώτη παρμονή συμπίπτει με το έτος 1913 (1914): επέστρεψα εκεί πάλι το έτος 1923: από το 1923 ως το 1933 δεν υπήρξε κανένα έτος (που στη διάρκειά του) να μην περάσω μερικούς μήνες στο Παρίσι. Με την πάροδο του χρόνου σχετίσθηκα μ' έναν αριθμό πρωτοπόρων γάλλων συγγραφέων. Με τον André Gide, Jules Romains, Pierre Jean Joure, Julien Green, Jean Cacsou, Marcel Jouhandeau, Louis Aragon. Στο Παρίσι έτυχε να βρω τα έργα του Rilke κι ήρθα σ' επαφή με τον κύκλο του Maurice Betz, του μεταφραστή του.

Συγχρόνως ανέλαβα να ενημερώνω το γερμανικό κοινό για τη γαλλική πνευματική ζωή με τακτικές αναφορές που δημοσιεύτηκαν στην «*Frankfurter Zeitung*» και στο «*Literarische Welt*». Τέσσερεις τόμοι από τη μετάφραση του Proust κατόρθωσαν να δημοσιευτούν (Βερολίνο 1928 και Μόναχο 1931) πριν την κατάληψη της εξουσίας από τον Χίτλερ.

Για μένα φυσικά η εποχή ανάμεσα στους δύο πολέμους χωρίζεται στις δύο περιόδους πριν και μετά το 1933. Κατά τη διάρκεια της πρώτης περιόδου γνώρισα σε μεγάλα ταξίδια τις σκανδιναβικές χώρες, τη Ρωσία και την Ισπανία. Το προϊόν από την εργασία αυτής της περιόδου έγκειται, μ' εξαίρεση τα κείμενα που ανέφερα, σε μια σειρά χαρακτηρισμών των έργων σημαντικών ποιητών και συγγραφέων της εποχής μας. Εδώ ανήκουν περιεκτικές μελέτες

για τον Karl Kraus, Franz Kafka, Bertolt Brecht, καθώς και για τον Marcel Proust, Julien Green και τους σουρρεαλιστές. Στην ίδια περίοδο ανήκει ένας τόμος μ' αφορισμούς ο «Μονόδρομος» (Berlin 1928). Παράλληλα ασχολήθηκα με βιβλιογραφικές εργασίες. Κατά παραγγελία συνέταξα μία πλήρη βιβλιογραφία σχετικά με το έργο του G. Chr. Lichtenberg που δεν δημοσιεύτηκε.

Εγκατέλειψα τη Γερμανία το 1933. Από τότε δημοσιεύτηκαν όλες οι σημαντικές μελέτες μου στο περιοδικό του «Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας» (Institut Für Sozialforschung). Το άρθρο μου «Προβλήματα της κοινωνιολογία της γλώσσας» (Probleme der Sprachsoziologie, *Zeitschrift Für Sozialforschung*, 1935) παρέχει μια κριτική επισκόπηση της παρούσας κατάστασης των θεωριών για τη φιλοσοφία της γλώσσας. Το δοκίμιο «Carl Gustav Jochmann» (όπ. παρ., 1939) είναι η απήχηση των ερευνών μου για την ιστορία της γερμανικής λογοτεχνίας. (Στην ίδια συνάφεια ανήκει μια συλλογή από επιστολές Γερμανών του δέκατου ένατου αιώνα, που εκδόθηκε το 1937 στη Λουκέρνη). Η εργασία μου για την «κοινωνική θέση του σημερινού Γάλλου συγγραφέα» (Die gesellschaftliche Stellung des heutigen Französischen Schriftstellers, 1934) αποτελεί ένα καταστάλαγμα από τις μελέτες για την νεότερη γαλλική λογοτεχνία. Οι εργασίες «Eduard Fuchs, συλλέκτης και ιστορικός» (Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker, 1937), το «Έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του» (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936) εκθέτουν τη συνεισφορά μου στην κοινωνιολογία της εικαστικής τέχνης. Η τελευταία εργασία επιχειρεί να κατανοήσει ορισμένες μορφές τέχνης, ιδιαίτερα το φιλμ, από τη μεταβολή της λειτουργίας της τέχνης, (μια μεταβολή) στην οποία υπέκυψε η τέχνη στο σύνολό της στην πορεία της κοινωνικής εξέλιξης. (Με μία ανάλογη τοποθέτηση του προβλήματος στο λογοτεχνικό πεδίο καταρτίζεται το άρθρο μου «Μυθιστοριογράφος κι αφηγητής» [Romancier und Erzähler], που δημοσιεύτηκε το 1936 σε μια ελβετική εφημερίδα). Η τελευταία εργασία μου «Πάνω σε κάποια μοτίβα του Baudelaire» [*Ueber einige Motive bei Baudelaire*], (1939) είναι ένα απόσπασμα από μια σειρά ερευνών, που αναλαμβάνουν το έργο να μεταβάλουν την ποίηση του δέκατου ένατου αιώνα σ' ένα μέσο της κριτικής του γνώσης.

Απόδοση στην ελληνική: Ουρανία Νταρλαντάνη

