

## Σημείωμα του μεταφραστή

Τα κείμενα του Μιχαήλ Μπαχτίν που μεταφράζουμε εδώ προέρχονται από τη ρωσική έκδοση Μ. Μ. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Искусство, Μόσχα <sup>2</sup>1986 (1η έκδ. 1979). Ο πρωτότυπος ρωσικός τίτλος μεταφράζεται κατά λέξη ως *Αισθητική της γλωσσικής δημιουργίας*. Πρόκειται για όρο του ίδιου του Μπαχτίν, που τον χρησιμοποιεί παράλληλα με τον όρο *ποιητική* και με τον οποίο εννοεί την επιστήμη της λογοτεχνίας.<sup>1</sup> Στη ρωσική έκδοση περιλαμβάνονται έντεκα κείμενα απ' όλες τις περιόδους του μπαχτινικού έργου. Από τα κείμενα αυτά έχουν ήδη μεταφραστεί στα ελληνικά τα εξής:

- «Искусство и ответственность» (1919): «Τέχνη και ευθύνη», μτφρ. Ευγενία Κριτσέφτσκαγια, περ. *Πλανόδιον*, τχ. 38, Ιούνιος 2005, σελ. 324-325·
- «К переработке книги о Достоевском» (1961-1962): «Προς μια επανεπεξεργασία του βιβλίου για τον Ντοστογιέφσκι», μτφρ.-σημ. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1796, Ιανουάριος 2007, σελ. 50-65·

---

1 Βλ., για παράδειγμα, στο κείμενό του «Το πρόβλημα του περιεχομένου, του υλικού και της μορφής στη λογοτεχνία» (1924): Μ. Μ. Бахтин, *Собрание сочинений* [Άπαντα], Русские словари/Языки славянских культур, τόμ. 1, Μόσχα 2003, σελ. 268-269. Ο Γιώργος Σπανός μεταφράζει «αισθητική της λογοτεχνίας»: Μιχαήλ Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1980, σελ. 32-33.

– «К методологии гуманитарных наук» (1974): «Προς μια μεθοδολογία των ανθρωπιστικών επιστημών», μτφρ. Μαρία Γνησίου – Δημήτρης Αγγελάτος, στο Δημήτρης Αγγελάτος, *Η «φωνή» της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Λιβάνης, Αθήνα 1997, σελ. 241-265 (πρώτη δημοσίευση: περ. *Σημείο*, τόμ. 3, 1995-1996, σελ. 170-183).

Στην παρούσα έκδοση μεταφράζουμε πέντε ακόμη κείμενα, τα α) «Роман воспитания и его значение в истории реализма» [«Το μυθιστόρημα μαθητείας και η σημασία του στην ιστορία του ρεαλισμού»] (1936-1938), β) «Проблема речевых жанров» [«Το πρόβλημα των ειδών λόγου»] (1952-1953), γ) «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках» [«Το πρόβλημα του κειμένου στη γλωσσολογία, τη φιλολογία και τις άλλες ανθρωπιστικές επιστήμες»] (1959-1961), δ) «Ответ на вопрос редакции *Нового мира*» [«Απάντηση σε ένα ερώτημα της σύνταξης του *Νόβι Μιρ*»] (1970),<sup>2</sup> και ε) «Из записей 1970-1971 годов» [«Από τις σημειώσεις των ετών 1970-71»] (1970-1971). Πρόκειται για κείμενα που γράφτηκαν μεταξύ του 1936 και του 1971, δηλαδή κατά την τρίτη και τέταρτη περίοδο του μπαχτινικού έργου.<sup>3</sup>

Δεν μεταφράσαμε τα κείμενα «Автор и герой в эстетической деятельности» [«Συγγραφέας και ήρωας στην αισθητική δραστηριότητα»] (1920-1924), «Из книги *Проблемы творчества Достоевского*» [«Από το βιβλίο *Ζητήματα του έργου του Ντοστογιέφσκι*»] (1929), και «Приложение. Из лекций по истории

2 Κατά τη μετάφραση του συγκεκριμένου κειμένου λάβαμε υπόψη και τη νεότερη έκδοση Μ. Μ. Бахтин, *Собрание сочинений*, ό.π., τόμ. 6, Μόσχα 2002, σελ. 451-457, στην οποία έχουν γίνει κάποιες διορθώσεις.

3 Το έργο του Μπαχτίν χωρίζεται συνήθως σε τέσσερις περιόδους: α) 1919-1924, β) 1924-1930, γ) 1930-1950, δ) 1950-1975 (βλ. σχετικά Katerina Clark – Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Harvard University Press, Καίμπριτζ Μασσ., 1984, σελ. 3, και Gary Saul Morson – Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford University Press, Στάνφορντ, 1990, σελ. 64-68).

русской литературы. Вячеслав Иванов» [«Παράρτημα. Από διαλέξεις για την ιστορία της ρωσικής λογοτεχνίας. Βιατσεσλάβ Ιβάνοφ»] (δεκαετία του 1920). Αυτά τα τρία κείμενα γράφτηκαν κατά τη δεκαετία του 1920, ανήκουν δηλαδή στις δύο πρώτες περιόδους του μπαχτινικού έργου, και διαφέρουν αισθητά από τα μεταγενέστερα. Θεωρήσαμε λοιπόν καλύτερο να συμπεριληφθούν σε έναν ξεχωριστό τόμο στο μέλλον.

Η μετάφραση έγινε από το ρωσικό πρωτότυπο. Βοηθητικά χρησιμοποιήθηκε και η αγγλική μετάφραση: Μ. Μ. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, μτφρ. Vern W. McGee, επιμ. Caryl Emerson και Michael Holquist, University of Texas Press, Ώστιν <sup>11</sup>2007. Η συγκεκριμένη μετάφραση είναι πολύ ακριβής και μας βοήθησε στην κατανόηση πολλών δύσκολων σημείων του μπαχτινικού κείμενου.

Τα εισαγωγικά σημειώματα που προτάσσονται σε κάθε κείμενο έχουν συνταχθεί από τους Ρώσους επιμελητές Σεργκέι Αβέριντσεφ (Сергей Аверинцев) και Σεργκέι Μποτσαρόφ (Сергей Бочаров), και διακρίνονται στην παρούσα έκδοση με διαφορετικά τυπογραφικά στοιχεία. Σε αυτά ο αναγνώστης μπορεί να βρει κάποιες επιπλέον πληροφορίες για τις συνθήκες δημιουργίας των κειμένων και για τη σχέση τους με το υπόλοιπο έργο του Μπαχτίν. Οι σημειώσεις στο κείμενο του Μπαχτίν ανήκουν και αυτές στους επιμελητές της ρωσικής έκδοσης, εκτός αν αναφέρεται διαφορετικά, εκτός δηλαδή από τις σημειώσεις του ίδιου του Μπαχτίν (που φέρουν την ένδειξη [Σ.τ.Σ.]) και από τις υποσημειώσεις του μεταφραστή (που φέρουν την ένδειξη [Σ.τ.Μ.]).

Θα αναφερθούμε στη συνέχεια σε κάποιους μπαχτινικούς όρους που μας προβλημάτισαν κατά την απόδοσή τους στα ελληνικά. Η δυσκολία στη μετάφραση αυτών των όρων οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι ο Μπαχτίν απευθύνεται σε έναν αναγνώστη εξοικειωμένο με τη φιλοσοφική γλώσσα.

- 1) Вненаходимость (βνεναχοντίμοστ). Ο συγκεκριμένος όρος, που είναι κομβικός για το έργο του Μπαχτίν, σημαίνει κα-

τά λέξη «το να βρίσκεσαι εκτός», «το κείσθαι εκτός». Τον αποδώσαμε ως *εξωτοπία*, όπως έχει ήδη μεταφραστεί στα ελληνικά.<sup>4</sup> Άλλωστε, και στα αγγλικά χρησιμοποιείται ο όρος *exotory*, παράλληλα με τον όρο *outsideness*.<sup>5</sup>

- 2) Незавершённая (νεζαβερσόνοστ). Ένας επίσης πολύ σημαντικός όρος για τον Μπαχτίν. Είναι μια εγγενής ιδιότητα της σκέψης και του λόγου: η αδυναμία τους να ολοκληρωθούν και να οριστικοποιηθούν. Ένα γνώρισμα που οφείλουν να έχουν, κατά τον Μπαχτίν, οι ανθρωπιστικές επιστήμες (βλ. και την τελευταία παράγραφο στο «Από τις σημειώσεις των ετών 1970-71»). Ο Μπαχτίν χρησιμοποιεί το ουσιαστικό *незавершённая* παράλληλα με τις μετοχές *незавершимый* (νεζαβερσίμυι) και *незавершённый* (νεζαβερσόνυι), που σημαίνουν *ανολοκλήρωτος*. Γι' αυτό και το αποδώσαμε κατ'αντιστοιχία ως *ανολοκλήρωση*. Εναλλακτικά θα μπορούσαμε να μεταφράσουμε *ημιτελής* και *ημιτέλεια*, όρους που χρησιμοποιεί ο Γιάννης Κιουρτσάκης στο *Έπος και μυθιστόρημα*.<sup>6</sup>
- 3) Момент (μομέντ). Ιδιαίτερα πρέπει να σταθούμε στη λέξη *момент*, που σημαίνει *στιγμή* αλλά και *όψη*, *πλευρά*, *στοιχείο*. Κατά την άποψή μας, ο Μπαχτίν υιοθετεί εδώ την αντίστοιχη χρήση της λέξης *Moment* από τον Χέγκελ στη *Φαινομενολογία του νου*.<sup>7</sup> Δηλαδή *момент* σημαίνει *στιγμή*, αλλά όχι μόνο με τη χρονική σημασία. Συνεπώς, μεταφράζουμε αλλού ως *στιγμή* και αλλού ως *όψη* ή *στοιχείο*, ανάλογα με τα συμφραζόμενα.

4 Βλ., για παράδειγμα, «Προς μια επανεπεξεργασία του βιβλίου για τον Ντοστογιέφσκι», *ό.π.*, σελ. 45.

5 Βλ., για παράδειγμα, Michael Holquist, *Dialogism*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2002, σελ. 31.

6 Βλ., για παράδειγμα, Μιχαήλ Μπαχτίν, *Έπος και μυθιστόρημα*, πρόλ.-μτφρ. Γιάννης Κιουρτσάκης, Πόλις, Αθήνα 1995, σελ. 25-26.

7 Βλ. το σχετικό σχόλιο του Γιώργου Φαράκλα στο Έγελος, *Φαινομενολογία του νου*, πρόλ., μτφρ., σχόλ. Γιώργος Φαράκλας, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2007, σελ. 784.

- 4) Автор (*άβτορ*). Η λέξη автор σημαίνει (όπως και το αγγλικό author) τον *συγγραφέα* αλλά και τον *δημιουργό* γενικά. Στο κείμενο του Μπαχτίν, η λέξη χρησιμοποιείται άλλοτε με τη μία έννοια και άλλοτε με την άλλη. Προσπαθήσαμε να διατηρήσουμε αυτή τη διαφοροποίηση.
- 5) Язык (*γιαζίκ*), речь (*ρετς*). Η διάκριση μεταξύ των δύο όρων έχει ιδιαίτερη σημασία, ειδικά για το κείμενο «Το πρόβλημα των ειδών λόγου». Язык σημαίνει *γλώσσα*, ενώ речь σημαίνει *λόγος* και *ομιλία*. Το κείμενο του Μπαχτίν προϋποθέτει το έργο του Σωσσύρ και τη διάκριση μεταξύ langue και parole, που στα ελληνικά έχουν αποδοθεί ως *γλώσσα* και *ομιλία* αντίστοιχα. Ας σημειωθεί ότι ο Μπαχτίν χρησιμοποιεί και τη λέξη слово (*σλόβο*) για να δηλώσει τον *λόγο*. Έτσι, υπάρχει ο κίνδυνος να δημιουργηθεί εννοιολογική σύγχυση. Επιλέξαμε τελικά να μεταφράσουμε το речь ως *λόγο* (και όχι ως *ομιλία*) και τα речевые жанры (*ρετσεβίε ζάνρι*) ως *είδη λόγου* (και όχι ως *ομιλιακά είδη*). Διαφορετικά, θα υπήρχε ο κίνδυνος, για τον αμήτο στη γλωσσολογία αναγνώστη, να θεωρήσει ότι ο Μπαχτίν με τη λέξη *ομιλία* αναφέρεται μόνο στο προφορικό εκφώνημα, ενώ είναι σαφές ότι αναφέρεται εξίσου και στο γραπτό.
- 6) Мышление (*μισλένιε*), мысль (*μισλ*). Το мышление σημαίνει τη *διαδικασία της σκέψης*, σε αντίθεση με το мысль, που σημαίνει απλώς τη *σκέψη*. Αποδώσαμε λοιπόν το мышление ως *στοχασμό* και το мысль ως *σκέψη*.
- 7) В себе (*β σεμπέ*), для себя (*ντλια σεμπγιά*). Οι δύο όροι χρησιμοποιούνται με το νόημα που έχουν στην εγγεληνική φιλοσοφία. Είναι μετάφραση των γερμανικών όρων an sich (καθ' εαυτό, στον εαυτό του) και für sich (δί' εαυτό, για τον εαυτό του).<sup>8</sup>

8 Βλ. και Έγγελος, *Φαινομενολογία του νου*, ό.π., σελ. 770 κ.ε.

- 8) Инобытие (*ινομπιτιέ*). Πρόκειται επίσης για όρο της εγγεληνής φιλοσοφίας: Anderssein, που έχει μεταφραστεί στα ελληνικά ως *άλλως είναι*.
- 9) Реплика (*ρέπλικα*). Η λέξη реплика σημαίνει τη *φράση* αλλά και την *ανταπάντηση*. Ο Μπαχτίν τη χρησιμοποιεί για να δηλώσει το συντομότερο τμήμα της γλωσσικής επικοινωνίας, το συντομότερο εκφώνημα, δηλαδή την πιο μικρή φράση που μπορεί να ειπωθεί στην πραγματική ζωή, στην οποία πάντα βρίσκεται εν εξελίξει ένας διάλογος. Μεταφράσαμε λοιπόν ως *φράση* όταν η реплика εμφανίζεται μόνη της και ως *απόσπασμα* όταν γίνεται λόγος για *απόσπασμα του διαλόγου*.
- 10) Адресованность (*αντρεσόβανοστ*), обращённость (*ομπραστσόνοστ*). Οι δυο λέξεις έχουν την ίδια έννοια, σημαίνουν την «απεύθυνση», την «απευθυντικότητα». Επιλέξαμε να αποδώσουμε το адресованность ως *απευθυντικότητα* και το обращённость ως *απεύθυνση*.
- 12) Избыток (*ιζμπίτοκ*). Ο όρος αναφέρεται μόνο μία φορά, στο κείμενο «Από τις σημειώσεις των ετών 1970-71», και μάλιστα σε παρένθεση. Έχει όμως μεγάλη σημασία για την μπαχτινική θεωρία. Τον μεταφράσαμε ως *πλεόνασμα*, όπως και η Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη στο «Προς μια επανεπεξεργασία του βιβλίου για τον Ντοστογιέφσκι», *ό.π.* Εκεί ο Μπαχτίν αναλύει εκτενέστερα τη σημασία της έννοιας (βλ. «Προς μια επανεπεξεργασία του βιβλίου για τον Ντοστογιέφσκι», *ό.π.*, σελ. 45).
- 13) Площадной (*πλοστσαντόι*). Ο όρος προέρχεται από τη λέξη площадь (*πλόστσαντ*), που σημαίνει *πλατεία*. Площадной σημαίνει «αυτό που έχει να κάνει με την πλατεία» και γι' αυτό τον μεταφράζουμε με τον νεολογισμό *πλατεϊστικός*. Η πλατεία είναι ένας χρονότοπος με πολύ μεγάλη σημασία στο έργο του Μπαχτίν. Εδώ κάνει λόγο για *πλατεϊστικά είδη*, τα είδη δηλαδή που δημιουργούνται στην πλατεία και έχουν σχέση με τον χρονότοπο της πλατείας, και για *πλατεϊστική ελευθεροστομία*, ένα βασικό γνώρισμα των πλατεϊστικων ειδών.

Για τις περισσότερες μεταφραστικές επιλογές μας όσον αφορά όρους της μπαχτινικής θεωρίας, ο αναγνώστης μπορεί να ανατρέξει στο «Γλωσσάριο» που βρίσκεται στο τέλος του βιβλίου.

Όπως μπορεί να καταλάβει ο προσεκτικός αναγνώστης, τόσο από την ορολογία όσο και από τις ευθείες παραπομπές, ο Μπαχτίν γνωρίζει καλά τη γερμανική φιλοσοφία, την παλαιότερη και τη σύγχρονή του, και συνομιλεί μαζί της. Γι' αυτό και οι περισσότεροι φιλοσοφικοί όροι του προέρχονται από αυτό το πνευματικό περιβάλλον (Καντ, Χέγκελ, Ντιλτάν, Γιάσπερς, Χάιντεγκερ). Προσπαθήσαμε λοιπόν να χρησιμοποιήσουμε στην ελληνική μετάφραση τις αποδόσεις των αντίστοιχων γερμανικών όρων όπως έχουν μεταφραστεί στα αντίστοιχα έργα. Ιδιαίτερα πρέπει να επισημανθεί η αγάπη του Μπαχτίν για τον Μάρτιν Μπούμπερ, τον οποίο είχε διαβάσει καλά και στον οποίο οφείλονται πολλές πτυχές της σκέψης του (η *διαλογικότητα*, ο *ξένος λόγος*, η σχέση του *εγώ* με τον *άλλο*, η διαλογική σχέση μεταξύ δύο υποκειμένων σε αντίθεση με τη σχέση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου).<sup>9</sup>

Θα ήθελα, τέλος, να ευχαριστήσω και απ' αυτή τη θέση όσους συνέβαλαν στη γνωριμία μου με το έργο του Μπαχτίν και με βοήθησαν στη μετάφραση των κειμένων: τον Δημήτρη Αγγελάτο, απ' τον οποίο έμαθα πολλά για τον Μπαχτίν, τόσο στα μεταπτυχιακά σεμινάρια του που παρακολούθησα όσο και στις μεταξύ μας συζητήσεις, τον αδελφικό φίλο Θοδωρή Σταμάτη, που διάβασε και ξαναδιάβασε με υπομονή και ταυτόχρονα με ενθουσιασμό τις μεταφράσεις και διόρθωσε πολλές αβλεψίες, τον Κώστα Σπαθαράκη που επιμελήθηκε με ιδιαίτερη φροντίδα το κείμενο της μετάφρασης, και κυρίως την Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, η οποία όχι

9 Στη συνέντευξή του στη Μάγια Καγκάνσκαγια (Майя Каганская), ο Μπαχτίν χαρακτηρίζει τον Μπούμπερ ως τον «σπουδαιότερο φιλόσοφο του 20ού αιώνα» (περ. *Синтаксис*, τόμ. 12, 1984, σελ. 141). Βλ. περισσότερα για τη σχέση Μπαχτίν και Μπούμπερ στο Maurice S. Friedman, «Martin Buber and Mikhail Bakhtin: The Dialogue of Voices and the Word That Is Spoken», *Martin Buber: The Life of Dialogue*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 42002, σελ. 337-366.

μόνο υποδέχτηκε με ενθουσιασμό και αγάπη μια νέα μετάφραση του Μπαχτίν στα ελληνικά αλλά είχε την καλοσύνη και την υπομονή να αντιπαραβάλει μαζί μου όλη την ελληνική μετάφραση με το ρωσικό πρωτότυπο και να βελτιώσει το κείμενο ουσιαστικά σε πάρα πολλά σημεία του. Εννοείται βέβαια ότι οποιοδήποτε λάθος και αδυναμία βαραίνει αποκλειστικά τον μεταφραστή.

*Γιώργος Πινακούλας*

## [Σχετικά με το «Μυθιστόρημα μαθητείας...»]

Ο Μπαχτίν εργάστηκε για το βιβλίο *Το μυθιστόρημα μαθητείας και η σημασία του στην ιστορία του ρεαλισμού* κατά τα έτη 1936-1937. Το βιβλίο ολοκληρώθηκε και παραδόθηκε στον εκδοτικό οίκο, αλλά δεν πρόλαβε να εκδοθεί μέχρι τις αρχές του πολέμου· στα επόμενα χρόνια, κατά τη διάρκεια του πολέμου, το χειρόγραφο του βιβλίου χάθηκε. Διασώθηκαν μέρη του προσχεδίου και εκτενές προπαρασκευαστικό υλικό για το βιβλίο, που μας επιτρέπει να κρίνουμε την ευρύτητα της στόχευσής του. Αυτή η στόχευση περιλάμβανε τη μελέτη της μακραίωνης προϊστορίας του ευρωπαϊκού μυθιστορήματος αρχίζοντας από την ύστερη αρχαιότητα, την περιγραφή των σημαντικών ιστορικών παραλλαγών και τύπων δόμησης του είδους (το ταξιδιωτικό μυθιστόρημα, το μυθιστόρημα δοκιμασίας, τις βιογραφικές, αυτοβιογραφικές και εξομολογητικές μορφές και, τέλος, το μυθιστόρημα της μαθητείας και του γίνεσθαι – τον κυριότερο στόχο της μελέτης), την πολύπλευρη αποσαφήνιση των καλλιτεχνικο-ιστορικών συνθηκών, στις οποίες δημιουργούνται οι ώριμες μορφές του μυθιστορήματος της νεωτερικότητας. Τρεις είναι οι βασικοί παράγοντες της διαμόρφωσής του και, αντίστοιχα, οι βασικές όψεις της μελέτης του Μπαχτίν: 1) η νέα εικόνα του ανθρώπου (ο εξελισσόμενος, «ανολοκλήρωτος» ήρωας)· 2) η ριζική αλλαγή της χωρικής-χρονικής εικόνας του κόσμου· 3) η ιδιομορφία του λόγου στο μυθιστόρημα (η μυθιστορηματική «πολυγλωσσία», η απεικόνιση ενός αντιφατικού κόσμου). Καθεμία από αυτές τις όψεις έτυχε αυτοτελούς επεξεργασίας στις εργασίες του Μπαχτίν. Έτσι, η μελέτη του χρόνου και του χώρου στο μυθιστόρημα γέννησε τη θεωρία για τον «χρονότοπο» (στο προπαρασκευαστικό υλικό του βιβλίου για το μυθιστόρημα μαθη-

τείας ανήκει και η μεγάλη εργασία στην οποία ο συγγραφέας αργότερα έδωσε τον τίτλο «Формы времени и хроноτοпа в романе» [«Μορφές του χρόνου και του χρονότοπου στο μυθιστόρημα»]· βλ. Μ. Μπαχτίν, *Вопросы литературы и эстетики* [Ζητήματα λογοτεχνίας και αισθητικής], Художественная литература, Μόσχα 1975, σελ. 234-407).

Στην παρούσα έκδοση, από το προπαρασκευαστικό υλικό για το βιβλίο *Το μυθιστόρημα μαθητείας* δημοσιεύονται δύο αποσπάσματα του προσχεδίου και το σχετικά ολοκληρωμένο δοκίμιο για το χρόνο και το χώρο στα έργα του Γκαίτε (ο τίτλος αυτού του δοκιμίου δόθηκε από τον επιμελητή).

Το υλικό για το χαμένο βιβλίο δείχνει ότι το θέμα «Ο Γκαίτε και το μυθιστόρημα μαθητείας» ήταν στο κέντρο του, ότι το βιβλίο σε μεγάλο βαθμό ήταν αφιερωμένο στον Γκαίτε, από τα έργα του οποίου μελετήθηκαν ιδιαίτερα τα *Ποίηση και Αλήθεια*, *Τα χρόνια μαθητείας του Βίλχελμ Μάιστερ* και *Τα χρόνια περιπλάνησης του Βίλχελμ Μάιστερ*. Σε σχέση με αυτή τη βασική επεξεργασία του θέματος, το δημοσιευόμενο δοκίμιο, που βασίζεται στα αυτοβιογραφικά έργα του Γκαίτε, έχει, κατά κάποιο τρόπο, προκαταρκτικό χαρακτήρα (παραπομπές σε θεμελιωδέστερη ανάλυση του έργου του Γκαίτε σε επόμενα μέρη του βιβλίου συναντούμε πολλές φορές στο δημοσιευόμενο κείμενο).

Έτσι, από το υλικό για το βιβλίο διαπιστώνει κανείς ότι ο Γκαίτε, πλάι στον Ντοστογιέφσκι και τον Ραμπελαί, ήταν ο τρίτος βασικός ήρωας του επιστημονικού έργου του Μπαχτίν. Παράλληλα, αν στην πρόθεση του βιβλίου ο Ραμπελαί και ο Γκαίτε συγκρίνονται και συνδέονται τυπολογικά (πρβλ. τη σύνδεσή τους στην εργασία «Формы времени и хроноτοпа в романе»· βλ. Μ. Μπαχτίν, *Вопросы литературы и эстетики*, ό.π., σελ. 286, 310, 354), ο συσχετισμός Γκαίτε και Ντοστογιέφσκι στην παγκόσμια λογοτεχνία σε σειρά ουσιωδών όψεων (στην καλλιτεχνική αίσθηση του χρόνου και στο ρόλο της ιδέας του «γίγνεσθαι») θεωρείται από τον μελετητή ως *αντιπαραβολή*· αυτή η αντιπαραβολή του Γκαίτε ως καλλιτέχνη που κλίνει εκ φύσεως προς μια εξελικτική ακολουθία, με τον Ντοστογιέφσκι, στην καλλιτεχνική θεώρηση του οποίου θεμελιώδης κατηγορία «δεν ήταν το γίγνεσθαι αλλά η *συνύπαρξη* και η *αλληλεπίδραση*», προτείνεται στο βιβλίο για τον Ντοστογιέφσκι (βλ. Μ. Μπαχτίν, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. Α. Ιωαννίδου, Πόλις, Αθήνα 2000, σελ. 47). «Η σύγκριση (ακριβέστερα, η αντιπαραβολή) του Γκαίτε και του Ντο-

στογιέφσκι» – αυτή η εγγραφή βρίσκεται στο υλικό του βιβλίου για το μυθιστόρημα μαθητείας. Ταυτόχρονα, ουσιαστική για τον τρόπο με τον οποίο ανασυγκροτεί ο Μπαχτίν την εικόνα της παγκόσμιας λογοτεχνίας είναι η προσέγγιση με πρόσημο την «αποκάλυψη του κόσμου στην τομή της καθαρής συγχρονίας και συνύπαρξης» του Ντοστογιέφσκι με τον «κάθετο χρονότοπο του Δάντη» (Μ. Μπαχτίν, *Вопросы литературы и эстетики*, ό.π., σελ. 308).

Με το δημοσιευόμενο δοκίμιο (ιδιαίτερα στο σημείο που αναφέρεται στη σημασία της όρασης και του πολιτισμού του ματιού στον καλλιτεχνικό κόσμο του Γκαίτε) σχετίζονται οι γενικές κρίσεις του Μπαχτίν για την αισθητική του Γκαίτε στις δύο επιστολές προς τον Ι. Ι. Κανάεφ, που παρουσιάζονται ως απαντήσεις στα δύο βιβλία του Κανάεφ για τον Γκαίτε για τα οποία διαβάζουμε στο χειρόγραφο (όπου και αξιολογούνται ως πολύ σημαντικά: Ι. Ι. Κανάεφ, *Иоганн Вольфганг Гёте. Очерки из жизни поэта-натуралиста* [Γιόχαν Βόλφγκανγκ Γκαίτε. Μελέτες για τη ζωή του ποιητή-φυσιοδίφη], Λένινγκραντ 1962· του ίδιου, *Гёте как естествоиспытатель* [Ο Γκαίτε ως φυσιοδίφης], Λένινγκραντ 1970). Στις 11 Οκτωβρίου 1962, ο Μπαχτίν έγραφε στον Κανάεφ:

«Θίγω εδώ μόνο ένα ζήτημα, που συνδέεται με τη γνωσιοθεωρία του Γκαίτε. Μου φαίνεται ότι τη φιλοσοφική θέση του Γκαίτε φωτίζει ουσιαστικά η σχέση του με τα δύο βασικά ζεύγη εννοιών της γνωσιοθεωρίας: τις έννοιες του φαινομένου και της ουσίας, και του υποκειμένου και αντικειμένου της γνώσης. Η ιδιομορφία της κοσμοαντίληψης και της ερευνητικής μεθοδολογίας του Γκαίτε εκδηλώνεται, ίσως, καθαρότερα από οπουδήποτε αλλού, στη συνεχή άρνηση αυτών των θεμελιωδών γνωσιοθεωρητικών αντιπαραβολών.

»Η αντιπαραβολή του φαινομένου με την ουσία ήταν βαθιά ξένη στο ύφος της γκαίτειας σκέψης. Η ουσία γι' αυτόν δεν εξαφανίζεται, δεν κρύβεται πίσω από το φαινόμενο, αλλά ακριβώς φανερώνεται σε αυτό αυτοπροσώπως. Πρέπει μόνο να μπορούμε να τη δούμε. Στον Γκαίτε, οτιδήποτε ουσιώδες, αληθινό, πολύτιμο τείνει προς την αποκάλυψη, τη φανέρωση, την εκδήλωση. Γι' αυτό και το αναζητά στη ζώνη της μεγαλύτερης δυνατής ορατότητας, φαινομενικότητας και φωτεινότητας. Εξού και ο ρόλος της παρατήρησης (με το νόημα που αποδίδει στη λέξη αυτή ο Γκαίτε). Εξού και η βαθιά του πίστη

στο σκεπτόμενο μάτι και στη βλέπουσα σκέψη και η δυσπιστία προς την πλάγια οδό της αφηρημένης σκέψης. Ο Γκαίτε δεν αναζητούσε τίποτε “πέρα”, “πίσω” ή “επέκεινα”, αρνιόταν να διακρίνει το πιο εξωτερικό και το πιο εσωτερικό, το περίβλημα και τον πυρήνα κ.λπ. Αντί για αντιπαραβολή του φαινομένου και της ουσίας, ο Γκαίτε προτιμά τη σύγκριση του μέρους και του όλου ή του “ενός” και των “πάντων”. Και αυτό είναι ένα από τα σημεία επαφής του με τον Σπινόζα.

»Βαθιά ξένη για τον Γκαίτε ήταν και η θεμελιωδέστατη για τη γνωσιοθεωρία αντιπαραβολή του υποκειμένου και του αντικειμένου. Ο γνωρίζων για τον Γκαίτε δεν αντιπαράθεται στο γνωριζόμενο ως καθαρό υποκείμενο προς το αντικείμενο, αλλά βρίσκεται σε αυτό, δηλαδή είναι από τη φύση του μέρος του γνωριζόμενου. Το υποκείμενο και το αντικείμενο είναι ένα. Ο γνωρίζων, ως μικρόκοσμος, περιέχει εν εαυτώ όλα όσα γνωρίζει στη φύση (τον ήλιο, τους πλανήτες, τα μέταλλα κ.λπ.: βλ. *Τα χρόνια περιπλάνησης*).

»Αυτή η άρνηση των βασικών γνωσιοθεωρητικών συντεταγμένων δεν διατυπώνεται από τον Γκαίτε με σαφώς διαμορφωμένες θεωρητικές θέσεις αλλά με τη μορφή τάσεων της σκέψης, που διαποτίζουν τα εκφωνήματά του και καθορίζουν τις ερευνητικές μεθόδους του. Σε όλα αυτά υπάρχει πολλή φιλοσοφική απλοϊκότητα, αλλά υπάρχει και μεγάλο βάθος και διορατικότητα (ο Χάιντεγκερ, για παράδειγμα, θεωρεί τη “μεταφυσική” αντιπαραβολή του υποκειμένου και του αντικειμένου βασικό ελάττωμα όλης της φιλοσοφικής σκέψης της νεωτερικότητας).»

Από μία επιστολή του Ιανουαρίου 1969:

«Τα αισθητικά εκφωνήματα του Γκαίτε είναι εξαιρετικά αντιφατικά, και όχι μόνο σε διαφορετικές περιόδους της δημιουργικής του πορείας, αλλά και εντός των ορίων μίας περιόδου. Το πιο θαυμαστό είναι ότι ο Γκαίτε ποτέ δεν επεδίωξε να εξαλείψει ή να μετριάσει αυτές τις αντιφάσεις και δεν ήθελε καθόλου (σε αντίθεση με τον Σίλλερ) να αναγάγει τις αισθητικές του απόψεις σε σύστημα (οι μελετητές που προσπαθούν να το κάνουν προδίδουν ως ένα βαθμό τη βούληση του Γκαίτε).

»Διαφορετικές εποχές και ρεύματα άφησαν τα ίχνη τους στις αισθητικές απόψεις του Γκαίτε: Διαφωτισμός, “Θύελλα και Ορμή”,

γερμανικός κλασικισμός, ρομαντισμός. Στο ώριμο έργο του Γκαίτε αυτά τα ίχνη συνυπάρχουν. Στο πνεύμα του Διαφωτισμού, ο Γκαίτε δεν χάραξε αυστηρά όρια μεταξύ του επιστημονικού και του καλλιτεχνικού, και αποδέχτηκε το συνδυασμό τους εντός των ορίων ενός έργου. Με τη διαφωτιστική αισθητική συνδέεται και η τάση του προς την τυποποίηση, η ιδιαίτερη αγάπη του προς τον τύπο. Με τον ρομαντισμό συνδέεται η πεποίθηση του Γκαίτε ότι η ποίηση έχει τη δύναμη να προκαλεί ανορθολογικές και παράδοξες αφυπνίσεις, που είναι εντελώς αδύνατες στην πεζογραφία: ρομαντική είναι και η αντίληψή του για την ατομικότητα. Με τον γερμανικό κλασικισμό συνδέεται το πρωτείο της παρατήρησης.

»Ιδιαίτερη σημασία έχει η γενική φιλοσοφική πεποίθηση του Γκαίτε ότι ανώτερη αρχή είναι η πράξη, η καθαρά ζωτική ενεργητικότητα, και όχι η γνώση. Αυτή η πεποίθηση του Γκαίτε δημιουργήθηκε επίσης κατά την εποχή της "Θύελλας και Ορμής" και εκδηλώθηκε καθαρότερα στην "προ του *Φάουστ*" περίοδο, αλλά τη διατήρησε μέχρι το τέλος της ζωής του. Αυτή η πεποίθηση καθόρισε και την αντίληψη του Γκαίτε για την παρατήρηση: δεν είναι παθητική αντανάκλαση του θέματος αλλά ενεργητική συμμετοχική παρατήρηση: γι' αυτό ο καλλιτέχνης μπορεί να γίνει δημιουργός, συνεχιστής του έργου της φύσης.

»Όλους αυτούς τους αντιφατικούς ορισμούς ο Γκαίτε δεν προσπάθησε να τους συμφιλιώσει ούτε να τους αναγάγει σε κάποιο ολοκληρωμένο σύστημα. Αλλά εσείς, εννοείται, έχετε το δικαίωμα να ξεχωρίσετε εκείνες τις όψεις που απαιτούν τα ζητήματα του βιβλίου σας και να τα οδηγήσετε σε μια σχετική τελείωση. Δεν είναι καθόλου αναγκαίο να εμβαθύνετε στις αντιφάσεις.»



# Το μυθιστόρημα μαθητείας και η σημασία του στην ιστορία του ρεαλισμού

*Προς μια ιστορική τυπολογία του μυθιστορήματος*

Η ανάγκη ιστορικής φανέρωσης και μελέτης του μυθιστορηματικού είδους (και όχι φορμαλιστικής-στατικής ή κανονιστικής). Η πολυμορφία των παραλλαγών του είδους. Μια απόπειρα ιστορικής ταξινόμησης αυτών των παραλλαγών. Ταξινόμηση σύμφωνα με την αρχή κατασκευής της εικόνας του βασικού ήρωα: ταξιδιωτικό μυθιστόρημα, μυθιστόρημα δοκιμασίας του ήρωα, βιογραφικό (αυτοβιογραφικό) μυθιστόρημα, μυθιστόρημα μαθητείας. Καμία συγκεκριμένη ιστορική παραλλαγή δεν τηρεί κάποια αρχή σε καθαρή μορφή, αλλά χαρακτηρίζονται όλες απ' την επικράτηση της μίας ή της άλλης αρχής απεικόνισης του ήρωα. Εφόσον όλα τα στοιχεία αλληλοκαθορίζονται, η συγκεκριμένη αρχή απεικόνισης του ήρωα συνδέεται με τον συγκεκριμένο τύπο της πλοκής, με την κοσμοθεωρία, με τη συγκεκριμένη σύνθεση του μυθιστορήματος.

1. *Ταξιδιωτικό μυθιστόρημα*. Ο ήρωας είναι ένα σημείο κινούμενο στο χώρο, που στερείται ουσιαστών χαρακτηριστικών και δεν βρίσκεται καθ' εαυτόν στο κέντρο της καλλιτεχνικής προσοχής του μυθιστοριογράφου. Η κίνησή του στο χώρο –οι περιπλανήσεις και εν μέρει τα περιστατικά-περιπέτειες (κυρίως του τύπου της δοκιμασίας)– επιτρέπουν στον καλλιτέχνη να αναπτύξει

και να παρουσιάσει τη χωρική και την κοινωνική-στατική πολυμορφία του κόσμου (χώρες, πόλεις, πολιτισμοί, εθνικότητες, διάφορες κοινωνικές ομάδες και τις ιδιαίτερες συνθήκες ζωής τους). Αυτός ο τύπος τοποθέτησης του ήρωα και κατασκευής του μυθιστορήματος είναι χαρακτηριστικός για τον αρχαίο νατουραλισμό (Πετρώνιος, Απουλήιος, περιπλανήσεις του Εγκόλπιου κ.ά., περιπλανήσεις του Λούκιου-όνου) και για το ευρωπαϊκό πικαρικό μυθιστόρημα: *Λαθαρίγιο ντε Τόρμες*,<sup>1</sup> *Ο βίος του Γκουθμάν του Αλφαράτσε*,<sup>2</sup> *Φρανσιόν*,<sup>3</sup> *Ζιλ Μπλας*<sup>4</sup> κ.ά. Σε μια ακόμη συνθετότερη μορφή η ίδια αρχή απεικόνισης του ήρωα επικρατεί στο περιπετειώδες-πικαρικό μυθιστόρημα του Ντεφόε (*Κάπταιν Σίνγκλετον*, *Μολ Φλάντερς* κ.ά.) και στο περιπετειώδες μυθιστόρημα του Σμόλετ (*Ρόντρικ Ράντομ*, *Πέρεγκριν Πικλ* και *Χάμφρυ Κλίνκερ*). Τέλος, η ίδια αρχή με διαφορετικές περιπλοκές βρίσκεται στη βάση μερικών παραλλαγών του περιπετειώδους μυθιστορήματος του 19ου αιώνα, που συνεχίζουν την παράδοση του πικαρικού.

Για τον τύπο του ταξιδιωτικού μυθιστορήματος είναι χαρακτηριστική μια καθαρά χωρική και στατική σύλληψη της πολυμορφίας του κόσμου. Ο κόσμος είναι μια χωρική μείξη διαφορών και αντιθέσεων· και η ζωή είναι μια εναλλαγή διάφορων αντιτιθέμενων καταστάσεων: επιτυχίας/αποτυχίας, ευτυχίας/δυστυχίας, νίκης/ήττας κ.ο.κ.

Οι χρονικές κατηγορίες είναι πολύ αδύναμα αναπτυγμένες. Στο μυθιστόρημα αυτού του τύπου, ο χρόνος καθ' εαυτόν δεν

1 *Η ζωή του Λαθαρίγιο ντε Τόρμες. Οι περιπέτειες και τα δεινοπαθήματά του* – ισπανική νουβέλα που δημοσιεύτηκε ανώνυμα το 1554.

2 *Ο βίος του πικάρο Γκουθμάν του Αλφαράτσε* (μέρος 1, 1599· μέρος 2, 1604) – μυθιστόρημα του Ισπανού συγγραφέα Ματέο Αλεμάν (Mateo Alemán, 1547-περ. 1614).

3 *Η κωμική ιστορία του Φρανσιόν* (1623-1633) – μυθιστόρημα του Γάλλου συγγραφέα Σαρλ Σορέλ (Charles Sorel, 1602-1674).

4 *Ιστορία του Ζιλ Μπλας ντε Σαντιλιάν* (1715-1735) – μυθιστόρημα του Γάλλου συγγραφέα Αλαίν-Ρενέ Λεσάζ (Alain-René Lesage, 1668-1747).

διαθέτει ουσιώδη σημασία και ιστορικό χρωματισμό· ακόμα και ο «βιολογικός χρόνος» –η ηλικία του ήρωα, η κίνησή του από τη νεότητα μέσω της ωριμότητας στα γεράματα– είτε απουσιάζει εντελώς είτε σημειώνεται μόνο τυπικά. Στο μυθιστόρημα αυτού του τύπου αναπτύχθηκε μόνο ο περιπετειώδης χρόνος, ο οποίος συνίσταται στη μείξη πολύ κοντινών στοιχείων –στιγμών, ωρών, ημερών–, αποσπασμένων από την ενότητα της χρονικής διαδικασίας. Συνηθισμένοι χρονικοί προσδιορισμοί σε αυτό το μυθιστόρημα είναι: «την ίδια στιγμή», «την επόμενη στιγμή», «έφτασε μια ώρα νωρίτερα», «την επόμενη μέρα», «ένα δευτερόλεπτο νωρίτερα/αργότερα», «είχε αργήσει», «πρόλαβε» κ.λπ. (κατά την περιγραφή μιας σύγκρουσης, μιας μάχης, μιας μονομαχίας, ενός καβγά, μιας ληστείας, μιας απόδρασης και άλλων περιπετειών), «μέρα», «πρωί», «νύχτα» ως σκηνικό της περιπετειώδους δράσης. Η ειδική περιπετειώδης σημασία της νύχτας κ.λπ.

Εξαιτίας της απουσίας του ιστορικού χρόνου, τονίζονται μόνο οι διαφορές, οι αντιθέσεις· απουσιάζουν σχεδόν εντελώς οι ουσιαστικοί δεσμοί· απουσιάζει η κατανόηση της συνολικότητας κοινωνικοπολιτισμικών φαινομένων όπως οι εθνότητες, οι χώρες, οι πόλεις, οι κοινωνικές ομάδες, τα επαγγέλματα. Εξού και η χαρακτηριστική για τέτοια μυθιστορήματα πρόσληψη ξένων κοινωνικών ομάδων, εθνών, χωρών, του τρόπου ζωής κ.λπ. ως «εξωτικών», δηλαδή η πρόσληψη γυμνών διαφορών, αντιθέσεων, ξενοτήτων. Εξού και ο νατουραλιστικός χαρακτήρας αυτής της μυθιστορηματικής παραλλαγής: η αποσύνθεση του κόσμου σε ξεχωριστά πράγματα, φαινόμενα και γεγονότα που απλώς αναμειγνύονται ή διαδέχονται το ένα το άλλο. Η εικόνα του ανθρώπου στο μυθιστόρημα –μόλις και μετά βίας διακριτή– είναι εντελώς στατική, όπως στατικός είναι και ο κόσμος που τον περιβάλλει. Αυτό το μυθιστόρημα δεν γνωρίζει το γίγνεσθαι, την εξέλιξη του ανθρώπου. Ακόμα και αν μεταβληθεί απότομα η θέση του ανθρώπου (στο πικαρικό μυθιστόρημα γίνεται από ζητιάνος πλούσιος, από αλήτης χωρίς οικογένεια ευγενής), ο ίδιος, παρ' όλα αυτά, μένει αμετάβλητος.

2. *Μυθιστόρημα δοκιμασίας*. Το μυθιστόρημα του δεύτερου τύπου δομείται ως μια σειρά δοκιμασιών των βασικών ηρώων, δοκιμασιών της πίστης τους, της ανδρείας, του θάρρους, της αρετής, της ευγένειας, της αγιότητας κ.λπ. Αυτή είναι η πιο διαδεδομένη μυθιστορηματική παραλλαγή στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Σε αυτήν υπάγεται μια σημαντική πλειονότητα όλης της μυθιστορηματικής παραγωγής. Ο κόσμος αυτού του μυθιστορήματος είναι ο στίβος του αγώνα και της δοκιμασίας του ήρωα: τα γεγονότα, οι περιπέτειες, είναι η λυδία λίθος για τον ήρωα. Ο ήρωας δίνεται πάντα ως ολοκληρωμένος και αμετάβλητος. Όλες του οι ιδιότητες δίνονται από την αρχή και κατά την πορεία του μυθιστορήματος απλώς ελέγχονται και δοκιμάζονται.

Το μυθιστόρημα δοκιμασίας γεννιέται επίσης στην κλασική αρχαιότητα, και στις δύο βασικές του παραλλαγές. Την πρώτη παραλλαγή εκπροσωπεί η ελληνική μυθιστορία (*Αιθιοπικά*,<sup>5</sup> *Λευκίππη και Κλειτοφών*<sup>6</sup> κ.ά.). Τη δεύτερη παραλλαγή οι πρωτοχριστιανικοί βίοι αγίων (ειδικά των μαρτύρων).

Η πρώτη παραλλαγή –η ελληνική μυθιστορία– δομείται ως μια δοκιμασία ερωτικής αφοσίωσης και αγνότητας του ιδανικού ήρωα και της ηρωίδας. Όλες σχεδόν οι περιπέτειες οργανώνονται ως απειλές ενάντια στην αθωότητα, την αγνότητα και την αμοιβαία αφοσίωση των ηρώων. Η στατικότητα, η αμεταβλητότητα των χαρακτήρων των ηρώων και η αφηρημένη ιδεατότητά τους αποκλείουν κάθε γίγνεσθαι, εξέλιξη, κάθε χρήση αυτού που συμβαίνει, αυτού που βλέπουν, αυτού που υφίστανται, ως εμπειρίας ζωής που να αλλάζει και να διαμορφώνει τους ήρωες.

Σε αυτό τον τύπο μυθιστορήματος, σε αντίθεση με το ταξιδιωτικό μυθιστόρημα, δίνεται μια αναπτυσσόμενη και σύνθετη εικόνα του ανθρώπου, που είχε τεράστια επίδραση στη μεταγενέστερη

5 Μυθιστόρημα του Ηλιόδωρου, Έλληνα συγγραφέα του 3ου ή 4ου αιώνα.

6 Μυθιστόρημα του Αχιλλέα Τάτιου, Έλληνα συγγραφέα του 2ου ή 3ου αιώνα. Εκτενή ανάλυση του μυθιστορήματος κάνει ο Μπαχτίν στην εργασία «*Формы времени и хронотопа в романе*» (Μ. Μπαχτίν, *Вопросы литературы и эстетики*, ό.π., σελ. 242-260).

ιστορία του μυθιστορήματος. Αυτή η εικόνα είναι ουσιαστικά ενιαία, αλλά η ενότητά της είναι ειδική, είναι στατική και ουσιοκρατική. Η ελληνική μυθιστορία, γεννημένη στο έδαφος της Δεύτερης Σοφιστικής, διαποτισμένη με ρητορική επιχειρηματολογία, δημιουργεί βασικά μια ρητορική-νομική ιδέα του ανθρώπου. Ήδη εδώ η εικόνα του ανθρώπου είναι βαθιά διαποτισμένη απ' αυτές τις δικανικές-ρητορικές κατηγορίες και έννοιες ενοχής-αθωότητας, κρίσης-δικαίωσης, καταγγελίας, εγκλήματος, αρετής, αξίας κ.λπ., οι οποίες επιβάρυναν για μεγάλο χρονικό διάστημα το μυθιστόρημα, καθόριζαν την τοποθέτηση του ήρωα εντός του ως κατηγορούμενου ή υπερασπιζόμενου και μετέτρεπαν το μυθιστόρημα σε ένα είδος δικαστηρίου για τον ήρωα. Στην ελληνική μυθιστορία αυτές οι κατηγορίες έχουν ακόμα φορμαλιστικό χαρακτήρα, αλλά ακόμη κι εδώ δημιουργούν μια ιδιόμορφη *ενότητα* του ανθρώπου ως υποκειμένου δίκης, υπεράσπισης ή καταγγελίας, φορέα εγκλημάτων ή αξιών. Οι νομικές, δικανικές-ρητορικές κατηγορίες στην ελληνική μυθιστορία συχνά μεταφέρονται και στον κόσμο, μετατρέποντας τα γεγονότα σε δικαστικές υποθέσεις, τα αντικείμενα σε αποδείξεις κ.λπ. Όλες αυτές οι θέσεις ξεδιπλώνονται στην ανάλυση του συγκεκριμένου υλικού της ελληνικής μυθιστορίας.

Στη δεύτερη παραλλαγή του μυθιστορήματος δοκιμασίας, που γεννήθηκε επίσης σε αρχαίο έδαφος, αλλάζει στην ουσία του το ιδεολογικό περιεχόμενο τόσο της εικόνας του ανθρώπου όσο και της ιδέας της δοκιμασίας. Αυτή η παραλλαγή προετοιμάστηκε από τους πρωτοχριστιανικούς βίους των μαρτύρων και των άλλων αγίων (Δίων Χρυσόστομος, Θρύλοι του κλημέντιου κύκλου<sup>7</sup> κ.ά.). Στοιχεία της υπάρχουν στις *Μεταμορφώσεις* (στον *Χρυσό γάιδαρο*) του Απουλήιου. Αυτή η παραλλαγή βασίζεται στην ιδέα της δοκιμασίας ενός αγίου μέσω των βασάνων και των πειρασμών. Αυτή η ιδέα της δοκιμασίας δεν έχει πια εξωτερικό-

---

7 *Κλημέντια* – έργο της πρώιμης χριστιανικής αγιολογικής γραμματείας του 3ου αιώνα, παρόμοιο στη λογοτεχνική μορφή με την αρχαία μυθιστορία' μία από τις πηγές της γερμανικής *Ιστορίας του δόκτορα Γιόχαν Φάουστους* του 16ου αιώνα.

φορμαλιστικό χαρακτήρα, όπως στην ελληνική μυθιστορία. Η εσωτερική ζωή του ήρωα, το *habitus* του, καθίσταται ουσιαστική όψη της εικόνας του. Ο ίδιος ο χαρακτήρας της δοκιμασίας βαθθάνει και εκλεπτύνεται ιδεολογικά, ειδικά εκεί όπου παρουσιάζεται ως δοκιμασία της πίστης μέσω της αμφιβολίας. Γενικά, γι' αυτή την παραλλαγή του μυθιστορήματος δοκιμασίας είναι χαρακτηριστική η σύνδεση της περιπέτειας με τον προβληματισμό και την ψυχολογία. Και εδώ επίσης η δοκιμασία εκτελείται από την άποψη ενός ολοκληρωμένου και δογματικά αποδεκτού ιδεώδους. Στο ίδιο το ιδεώδες δεν υπάρχει καμία κίνηση, κανένα γίνεσθαι. Επίσης, και ο δοκιμαζόμενος ήρωας είναι ολοκληρωμένος και προκαθορισμένος, οι δοκιμασίες (τα βάσανα, οι πειρασμοί, οι αμφιβολίες) δεν γίνονται διαμορφωτική εμπειρία γι' αυτόν, δεν τον αλλάζουν, και σε αυτήν ακριβώς την αμεταβλητότητα του ήρωα βρίσκεται όλη η ουσία.

Η επόμενη παραλλαγή του μυθιστορήματος δοκιμασίας είναι το μεσαιωνικό ιπποτικό μυθιστόρημα (στο μεγαλύτερο και ουσιαστικότερο μέρος του), το οποίο επηρεάστηκε, βέβαια, σημαντικά και από τις δύο παραλλαγές του αρχαίου μυθιστορήματος. Μια ορισμένη ποικιλομορφία των τύπων εντός του ιπποτικού μυθιστορήματος καθορίζεται από αποχρώσεις στο ιδεολογικό περιεχόμενο της ιδέας της δοκιμασίας (επικράτηση των αριστοκρατικών ή των εκκλησιαστικών-χριστιανικών ή των μυστικιστικών στοιχείων στο περιεχόμενο αυτής της ιδέας). Μια σύντομη ανάλυση των βασικών τύπων δομής του έμμετρου ιπποτικού μυθιστορήματος του 12ου-13ου αιώνα και του πεζού ιπποτικού μυθιστορήματος του 13ου, 14ου και των επόμενων αιώνων (του *Αμαδίσ* και του *Παλμερίν* περιλαμβανομένων).

Τέλος, η σημαντικότερη, ιστορικά βαρύνουσα και καθαρή παραλλαγή του μυθιστορήματος δοκιμασίας είναι το μπαρόκ μυθιστόρημα (ντ' Ουρφέ, Σκυντερύ, Λα Καλπρενέντ, Λόενσταϊν κ.ά.). Το μπαρόκ μυθιστόρημα κατάφερε να αξιοποιήσει όλες τις δυνατότητες πλοκής που εμπεριείχε η ιδέα της δοκιμασίας για την κατασκευή μυθιστορημάτων μεγάλης κλίμακας. Έτσι, το μπαρόκ

μυθιστόρημα αποκαλύπτει με τον καλύτερο τρόπο τις οργανωτικές δυνατότητες της ιδέας της δοκιμασίας, και ταυτόχρονα την ανεπάρκεια και τη στενότητα της ρεαλιστικής διείσδυσης της στην πραγματικότητα. Το μπαρόκ μυθιστόρημα είναι ο καθαρότερος και συνεπέστερος τύπος του *ηρωικού μυθιστορήματος*, που αποκαλύπτει την ιδιαιτερότητα της *μυθιστορηματικής ηρωοποίησης* σε αντίθεση με την επική. Το μπαρόκ δεν αποδέχεται τίποτε μέτριο, κανονικό, τυπικό, συνηθισμένο· τα πάντα εδώ επεκτείνονται σε μια μεγαλειώδη κλίμακα. Το δικανικό-ρητορικό πάθος εκφράζεται επίσης εδώ με εξαιρετική συνέπεια και ενάργεια. Η οργάνωση της εικόνας του ανθρώπου, η επιλογή των στοιχείων, η ένωσή τους, οι τρόποι απόδοσης των πράξεων και των γεγονότων (της «μοίρας») στην εικόνα του ήρωα καθορίζονται από την υπεράσπιση (απολογία), την αθώωση, την εξύμνησή του ή, αντίθετα, απ' την καταγγελία, την αποκάλυψή του.

Το μπαρόκ μυθιστόρημα δοκιμασίας έδωσε δύο κλάδους εξέλιξης κατά τους επόμενους αιώνες: 1) το περιπετειώδες-ηρωικό μυθιστόρημα (Λιούις, Ράντκλιφ, Γουόλπολ κ.ά.)· 2) το παθητικό-ψυχολογικό συναισθηματικό μυθιστόρημα (Ρίτσαρντσον, Ρουσσώ). Τα χαρακτηριστικά του μυθιστορήματος δοκιμασίας αλλάζουν ουσιαδώς σε αυτές τις παραλλαγές, ιδιαίτερα στην τελευταία, όπου εμφανίζεται μια ιδιότυπη ηρωοποίηση του αδύναμου, μια ηρωοποίηση του «μικρού ανθρώπου».

Παρ' όλες τις διαφορές ανάμεσα στις προαναφερθείσες ιστορικές παραλλαγές του μυθιστορήματος δοκιμασίας, έχουν όλες ένα καθορισμένο σύνολο ουσιαστικών κοινών γνωρισμάτων που καθορίζουν τη σημασία αυτού του τύπου για την ιστορία του ευρωπαϊκού μυθιστορήματος.

(1) *Πλοκή*. Η πλοκή στο μυθιστόρημα δοκιμασίας δομείται πάντα πάνω σε παρεκβάσεις από τη φυσιολογική πορεία της ζωής του ήρωα, σε εξαιρετικά γεγονότα και καταστάσεις που δεν υπάρχουν στην τυπική, φυσιολογική, συνηθισμένη βιογραφία ενός ατόμου. Έτσι, στην ελληνική μυθιστορία απεικονίζονται στην πλειονότητα των περιπτώσεων γεγονότα που πραγματοποιού-

νται μεταξύ του αρραβώνα και του γάμου ή μεταξύ του γάμου και της πρώτης νύχτας του γάμου κ.λπ., δηλαδή γεγονότα που στην ουσία δεν θα έπρεπε να συμβούν, που μόνο χωρίζουν μεταξύ τους δύο συγχεόμενες στιγμές της βιογραφίας, που φρενάρουν την πορεία της φυσιολογικής ζωής αλλά δεν την αλλάζουν: στο τέλος οι εραστές πάντα παντρεύονται και η βιογραφική ζωή επανέρχεται στη φυσιολογική της πορεία πέρα από τα όρια του μυθιστορηματος. Έτσι διαμορφώνεται και ο ειδικός χαρακτήρας του μυθιστορηματικού χρόνου: λείπει η πραγματική βιογραφική διάρκεια. Εξού και ο εξαιρετικός ρόλος της τύχης τόσο στην ελληνική μυθιστορία όσο και, ιδιαίτερα, στο μπαρόκ μυθιστόρημα. Τα γεγονότα του μπαρόκ μυθιστορήματος, οργανωμένα ως περιπέτειες, στερούνται κάθε βιογραφική ή κοινωνική σημασία ή τυπικότητα: είναι απροσδόκητα, πρωτοφανή και ασυνήθιστα. Εξού και ο ρόλος του εγκλήματος και κάθε είδους ανωμαλιών στην πλοκή του μπαρόκ μυθιστορήματος, του αιματηρού και συχνά διεστραμμένου χαρακτήρα του (αυτή η ιδιαιτερότητα ενυπάρχει μέχρι σήμερα σ' αυτή τη γραμμή του περιπετειώδους μυθιστορήματος που μέσω των Λιούις, Γουόλπολ και Ράντκλιφ –το μαύρο ή γοτθικό μυθιστόρημα– σχετίζεται με το μπαρόκ μυθιστόρημα).

Το μυθιστόρημα δοκιμασίας ξεκινάει πάντοτε εκεί όπου ξεκινάει μια παρέκβαση από τη φυσιολογική κοινωνική και βιογραφική πορεία της ζωής και τελειώνει εκεί όπου η ζωή επανέρχεται στον φυσιολογικό της ρου. Έτσι, τα γεγονότα ενός μυθιστορήματος δοκιμασίας, όποια κι αν είναι αυτά, δεν δημιουργούν έναν νέο τύπο ζωής, μια νέα ανθρώπινη βιογραφία που καθορίζεται από τις μεταβαλλόμενες συνθήκες της ζωής. Πέρα από τα όρια του μυθιστορήματος, η βιογραφία και η κοινωνική ζωή παραμένουν συνηθισμένες και αμετάβλητες.

(2) *Χρόνος*. (Το απεριόριστο, το απέραντο του περιπετειώδους χρόνου, το αρμάθιασμα των περιπετειών.) Στο μυθιστόρημα δοκιμασίας συναντάμε, πρώτα απ' όλα, μια περαιτέρω επεξεργασία και εκλέπτυνση του *περιπετειώδους χρόνου* (που προέρχεται από την ιστορία και τη βιογραφία). Εκτός από αυτόν, εδώ, ιδιαίτερα

στο ιπποτικό μυθιστόρημα, εμφανίζεται ο *παραμυθικός χρόνος* (υπό την επιρροή της Ανατολής). Αυτός ο χρόνος χαρακτηρίζεται ακριβώς από τη διατάραξη των φυσιολογικών χρονικών κατηγοριών: για παράδειγμα, σε μια νύχτα εκτελείται το έργο πολλών ετών ή, αντίθετα, ένας χρόνος περνάει σε μια στιγμή (το μοτίβο του μαγεμένου ονείρου).

Οι ιδιαιτερότητες της πλοκής, που αποτελείται από τις παρεκβάσεις από την ιστορική και βιογραφική πορεία, καθορίζουν τη γενική ιδιομορφία του χρόνου στο μυθιστόρημα δοκιμασίας: λείπουν οι πραγματικοί δείκτες (ιστορικοί και βιογραφικοί) και λείπει ο ιστορικός εντοπισμός, δηλαδή η ουσιαστική σύνδεση με μια συγκεκριμένη ιστορική εποχή, ο δεσμός με συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα και συνθήκες. Και ακριβώς το πρόβλημα του ιστορικού εντοπισμού δεν τίθεται καν για το μυθιστόρημα δοκιμασίας.

Ασφαλώς, το μπαρόκ δημιουργεί και ένα ιστορικό μυθιστόρημα δοκιμασίας (για παράδειγμα, ο *Κύρος* της Σκυντερέυ και το *Αρμίνιος και Θουσνέλδα* του Λόενσταϊν), αλλά αυτά τα μυθιστορήματα είναι μόνο οιονεί ιστορικά και ο χρόνος είναι σε αυτά επίσης οιονεί ιστορικός.

Το ουσιαστικό επίτευγμα του μυθιστορήματος δοκιμασίας στο χώρο της επεξεργασίας των χρονικών κατηγοριών είναι ο *ψυχολογικός χρόνος* (ιδιαίτερα στο μπαρόκ μυθιστόρημα). Αυτός ο χρόνος έχει μια υποκειμενική αντιληπτότητα και διάρκεια (κατά την απεικόνιση του κινδύνου, της βασανιστικής αναμονής, του ακόρεστου πάθους κ.λπ.). Αλλά αυτός ο ψυχολογικά χρωματισμένος και συγκεκριμενοποιημένος χρόνος στερείται ουσιόδους εντοπισμού, ακόμα και στη συνολική διαδικασία της ζωής του ατόμου.

(3) *Απεικόνιση του κόσμου*. Το μυθιστόρημα δοκιμασίας, σε αντίθεση με το ταξιδιωτικό μυθιστόρημα, επικεντρώνεται στον ήρωα· ο περιβάλλον κόσμος και οι δευτερεύοντες χαρακτήρες, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, μεταμορφώνονται σε φόντο για τον ήρωα, σε σκηνικό, σε περιβάλλον. Παρ' όλα αυτά, το

περιβάλλον καταλαμβάνει σημαντική θέση στο μυθιστόρημα (ιδιαίτερα στο μπαρόκ μυθιστόρημα). Αλλά, προσδεδμεμένος σε έναν ακίνητο ήρωα ως φόντο του, ο εξωτερικός κόσμος δεν διαθέτει αυτοτέλεια και ιστορικότητα. Επιπλέον, σε αντίθεση με το ταξιδιωτικό μυθιστόρημα, εδώ ο γεωγραφικός εξωτισμός υπερισχύει έναντι του κοινωνικού. Η καθημερινή ζωή, που καταλάμβανε σημαντική θέση στο ταξιδιωτικό μυθιστόρημα, εδώ απουσιάζει σχεδόν εντελώς (αν δεν είναι εξωτική). Μεταξύ του ήρωα και του κόσμου δεν υπάρχει πραγματική αλληλεπίδραση: ο κόσμος δεν είναι ικανός να αλλάξει τον ήρωα, απλώς τον δοκιμάζει, και ο ήρωας δεν επηρεάζει τον κόσμο, δεν αλλάζει τη μορφή του· ενώ υφίσταται δοκιμασίες, κατανικά τους εχθρούς του κ.λπ., ο ήρωας αφήνει τα πάντα στον κόσμο στη θέση τους, δεν αλλάζει την κοινωνική μορφή του κόσμου, δεν τον αναδομεί και δεν προσποιείται ότι θα το κάνει. Το πρόβλημα της αλληλεπίδρασης υποκειμένου και αντικειμένου, ανθρώπου και κόσμου, δεν τέθηκε στο μυθιστόρημα δοκιμασίας. Εξού και ο άγονος και μη δημιουργικός χαρακτήρας του ηρωισμού σε αυτό το μυθιστόρημα (ακόμα και όταν απεικονίζονται ιστορικοί ήρωες).

Έχοντας φτάσει στην ακμή του κατά την περίοδο του μπαρόκ, το μυθιστόρημα δοκιμασίας έχασε την καθαρότητά του κατά τον 18ο και 19ο αιώνα, αλλά ο τύπος κατασκευής του μυθιστορήματος πάνω στην ιδέα της δοκιμασίας του ήρωα συνεχίζει να υπάρχει, περιπεπλεγμένος βέβαια με όλα όσα δημιουργήθηκαν από το βιογραφικό μυθιστόρημα και από το μυθιστόρημα μαθητείας. Η συνθετική δύναμη της ιδέας της δοκιμασίας, που επιτρέπει να οργανωθεί σε βάθος και ουσιαστικά ετερογενές υλικό γύρω από τον ήρωα, να συνδυαστεί η έντονη περιπέτεια με τον βαθύ προβληματισμό και τη σύνθετη ψυχολογία, καθορίζει τη σημασία αυτής της ιδέας για τη μεταγενέστερη ιστορία του μυθιστορήματος. Έτσι, η ιδέα της δοκιμασίας, έχοντας βέβαια γίνει πολύ πιο περίπλοκη και πλούσια με τα επιτεύγματα του βιογραφικού μυθιστορήματος και ιδιαίτερα του μυθιστορήματος μαθητείας, βρίσκεται στη βάση των μυθιστορημάτων του γαλλικού ρεαλισμού. Από την άποψη του

βασικού τους τύπου κατασκευής, τα μυθιστορήματα του Σταντάλ και του Μπαλζάκ είναι μυθιστορήματα δοκιμασίας (στον Μπαλζάκ η παράδοση του μπαρόκ έχει πολύ βαθιές ρίζες). Ανάμεσα στα άλλα σημαντικά φαινόμενα του 19ου αιώνα πρέπει να αναφέρουμε τα μυθιστορήματα του Ντοστογιέφσκι, τα οποία, απ' την άποψη της κατασκευής τους, είναι μυθιστορήματα δοκιμασίας.

Στη μεταγενέστερη ιστορία η ίδια ιδέα της δοκιμασίας γεμίζει με διαφορετικό ιδεολογικό περιεχόμενο· αυτός ο τύπος περιλαμβάνει (στον ύστερο ρομαντισμό), τη δοκιμασία της κλίσης, της μεγαλοφυΐας, της εκλογής· μια άλλη παραλλαγή είναι η δοκιμασία του ναπολεόντειου νεόπλουτου στο γαλλικό μυθιστόρημα, η δοκιμασία της βιολογικής υγείας και προσαρμοστικότητας στη ζωή (Ζολά), η δοκιμασία της καλλιτεχνικής μεγαλοφυΐας και, παράλληλα, της καταλληλότητας του καλλιτέχνη για ζωή (*Künstlerroman* [μυθιστόρημα διάπλασης του καλλιτέχνη]) και, τέλος, η δοκιμασία του φιλελεύθερου αναμορφωτή, του νιτσεικού, του αμοραλιστή, της χειραφετημένης γυναίκας και μιας σειράς άλλων παραλλαγών σε τρίτης τάξης μυθιστορηματική παραγωγή κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα. Μια ιδιαίτερη παραλλαγή του μυθιστορήματος δοκιμασίας αποτελεί και το ρωσικό μυθιστόρημα δοκιμασίας του ανθρώπου για την κοινωνική του ικανότητα και αξιοσύνη (το θέμα του «περιττού ανθρώπου»).

3. *Βιογραφικό μυθιστόρημα.* Το βιογραφικό μυθιστόρημα προετοιμάστηκε επίσης στην αρχαιότητα: στις αρχαίες βιογραφίες, αυτοβιογραφίες και εξομολογήσεις της πρωτοχριστιανικής περιόδου (που καταλήγουν στον Αυγουστίνο). Ωστόσο, τα πράγματα δεν προχώρησαν πέρα από το στάδιο της προετοιμασίας. Και γενικά, ποτέ δεν υπήρξε στην πραγματικότητα μια καθαρή μορφή βιογραφικού μυθιστορήματος. Υπήρξε η αρχή της βιογραφικής (αυτοβιογραφικής) διαμόρφωσης του ήρωα στο μυθιστόρημα και της αντίστοιχης διαμόρφωσης μερικών άλλων όψεων του μυθιστορήματος.

Η βιογραφική μορφή στο μυθιστόρημα έχει τις εξής παραλλαγές: την απλοϊκή παλιά (ήδη αρχαία) μορφή της επιτυχίας-αποτυχίας· έπειτα, έργα και πράξεις· την εξομολογητική μορφή (βιογραφία-εξομολόγηση)· την αγιογραφική μορφή· και, τέλος, κατά τον 18ο αιώνα διαμορφώθηκε η πιο σημαντική παραλλαγή – το οικογενειακό-βιογραφικό μυθιστόρημα.

Όλες αυτές οι παραλλαγές της βιογραφικής δομής, περιλαμβανομένης και της πιο πρωτόγονης από αυτές, που δομείται πάνω στην απarıθμηση επιτυχιών και αποτυχιών στη ζωή, χαρακτηρίζονται από μια σειρά εξαιρετικά σημαντικών ιδιαιτεροτήτων.

1. Η *πλοκή* της βιογραφικής μορφής, σε αντίθεση με το ταξιδιωτικό μυθιστόρημα και το μυθιστόρημα δοκιμασίας, δομείται όχι πάνω σε παρεκβάσεις από την κανονική και τυπική πορεία της ζωής αλλά ακριβώς πάνω στις βασικές και τυπικές στιγμές της πορείας κάθε ζωής: γέννηση, παιδική ηλικία, σχολικά χρόνια, γάμος, η μοίρα της ζωής, έργα και πράξεις, θάνατος κ.λπ., δηλαδή ακριβώς αυτές τις στιγμές που εντοπίζονται πριν από την αρχή ή μετά το τέλος του μυθιστορηματος δοκιμασίας.
2. Παρότι απεικονίζεται η πορεία της ζωής του ήρωα, η εικόνα του σε ένα καθαρά βιογραφικό μυθιστόρημα στερείται κάθε πραγματικού γίνεσθαι, κάθε εξέλιξης· η ζωή του ήρωα, η μοίρα του αλλάζει, διαμορφώνεται, εξελίσσεται, αλλά ο ίδιος ο ήρωας παραμένει, στην ουσία, αμετάβλητος. Η προσοχή επικεντρώνεται είτε σε κατορθώματα, άθλους, ανδραγαθήματα, επιτεύγματα είτε στη μοίρα του ήρωα στη ζωή, στην ευτυχία του κ.λπ. Η μοναδική ουσιαστική αλλαγή στον ίδιο τον ήρωα που γνωρίζει το βιογραφικό μυθιστόρημα (ειδικά το αυτοβιογραφικό και εξομολογητικό) είναι η κρίση και η μεταμόρφωσή του (βιογραφικές αγιογραφίες του τύπου της κρίσης, *Εξομολογήσεις* του Αυγουστίνου κ.ά.). Η αντίληψη της ζωής (η ιδέα της ζωής) που βρίσκεται στη βάση του βιογραφικού μυθιστορηματος καθορίζεται είτε από τα αντικειμενικά αποτελέσματά της (έργα, υπηρεσίες, πράξεις, άθλους) είτε από την κατηγορία

της ευτυχίας-δυστυχίας (με όλες τις παραλλαγές αυτής της κατηγορίας).

3. Η ουσιαστική ιδιομορφία του βιογραφικού μυθιστορήματος είναι η εμφάνιση του βιογραφικού χρόνου. Σε αντίθεση με τον περιπετειώδη και τον παραμυθικό, ο βιογραφικός χρόνος είναι εντελώς πραγματικός, όλες οι στιγμές του περιλαμβάνονται στη συνολική διαδικασία της ζωής, χαρακτηρίζουν αυτή τη διαδικασία ως περιορισμένη, ανεπανάληπτη και ανεπίστρεπτη. Κάθε γεγονός εντοπίζεται στο σύνολο αυτής της διαδικασίας της ζωής και γι' αυτό παύει να είναι περιπέτεια. Οι στιγμές, η μέρα, η νύχτα, η άμεση μείξη των σύντομων στιγμών χάνουν σχεδόν εντελώς τη σημασία τους στο βιογραφικό μυθιστόρημα, το οποίο δουλεύει με μακροχρόνιες περιόδους, με οργανικά μέρη του συνόλου της ζωής (με τις ηλικίες κ.λπ.). Βέβαια, με φόντο αυτό τον βασικό χρόνο του βιογραφικού μυθιστορήματος, οικοδομείται η απεικόνιση ξεχωριστών γεγονότων και περιπετειών σε ευρύ πλάνο, αλλά οι στιγμές, οι ώρες και οι μέρες αυτού του ευρέος πλάνου δεν έχουν περιπετειώδη χαρακτήρα και είναι υποταγμένες στον βιογραφικό χρόνο, βυθίζονται σε αυτόν, και αυτός τις γεμίζει με πραγματικότητα.

Ο βιογραφικός χρόνος ως πραγματικός δεν μπορεί παρά να περιλαμβάνεται (να συμμετέχει) στην πιο μακροχρόνια διαδικασία του ιστορικού, αλλά εμβρυωδώς ιστορικού, χρόνου. Η βιογραφική ζωή είναι αδύνατη έξω από την εποχή, που υπερβαίνει τα όρια μιας μοναδικής ζωής, η διάρκεια της οποίας παρουσιάζεται πρώτα απ' όλα με τις γενιές. Δεν υπάρχει χώρος για γενιές στο ταξιδιωτικό μυθιστόρημα ούτε στο μυθιστόρημα δοκιμασίας. Οι γενιές εισάγουν ένα εντελώς νέο και εξαιρετικά ουσιαστικό στοιχείο στον αναπαριστώμενο κόσμο, εισάγουν την επαφή μεταξύ ζωών από διαφορετικές εποχές (αναλογία γενιών και *συναντήσεων* του περιπετειώδους μυθιστορήματος). Εδώ υπάρχει ήδη μια επαφή με την ιστορική

διάρκεια. Αλλά το ίδιο το βιογραφικό μυθιστόρημα δεν γνωρίζει ακόμα τον πραγματικό ιστορικό χρόνο.

4. Σύμφωνα με τις ιδιομορφίες που εξετάστηκαν παραπάνω, και ο κόσμος στο βιογραφικό μυθιστόρημα προσλαμβάνει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα. Δεν είναι πια το φόντο για τον ήρωα. Η επαφή και οι δεσμοί του ήρωα με τον κόσμο δεν οργανώνονται πια ως τυχαίες και απροσδόκητες συναντήσεις στον μεγάλο δρόμο (ούτε ως όργανο δοκιμασίας του ήρωα). Οι δευτερεύοντες χαρακτήρες, χώρες, πόλεις, πράγματα κ.λπ. εισέρχονται στο βιογραφικό μυθιστόρημα με ουσιαστικούς τρόπους και αποκτούν επίσης ουσιαστική σχέση με το σύνολο της ζωής του βασικού ήρωα. Έτσι, κατά την απεικόνιση του κόσμου, ξεπερνιέται τόσο η νατουραλιστική κατάτμηση του ταξιδιωτικού μυθιστορήματος όσο και ο εξωτισμός και η αφηρημένη εξιδανίκευση του μυθιστορήματος δοκιμασίας. Εξαιτίας του προαναφερθέντος δεσμού με τον ιστορικό χρόνο, με την εποχή, καθίσταται δυνατή η ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας σε μεγαλύτερο βάθος. (Η θέση, το επάγγελμα, η συγγένεια ήταν απλές μάσκες στο ταξιδιωτικό μυθιστόρημα, για παράδειγμα στο πικαρικό· εδώ αποκτούν μια ουσία καθοριστική για τη ζωή. Οι δεσμοί με τους δευτερεύοντες χαρακτήρες, με τους θεσμούς, με τις χώρες κ.λπ. δεν φέρουν πια επιφανειακό περιπετειώδη χαρακτήρα.) Αυτό φανερώνεται με ιδιαίτερη καθαρότητα στο οικογενειακό-βιογραφικό μυθιστόρημα (του τύπου του *Τομ Τζόουνς* του Φίλντινγκ).
5. Η κατασκευή της εικόνας του ήρωα στο βιογραφικό μυθιστόρημα. Η ηρωοποίηση εδώ εξαφανίζεται σχεδόν εντελώς (παραμένει μόνο εν μέρει και σε τροποποιημένη μορφή στις βιογραφικές αγιογραφίες). Ο ήρωας εδώ δεν είναι το κινούμενο σημείο του ταξιδιωτικού μυθιστορήματος, που δεν διέθετε ουσιώδη χαρακτηριστικά. Αντί για την αφηρημένη, συνεπή ηρωοποίηση του μυθιστορήματος δοκιμασίας, εδώ ο ήρωας χαρακτηρίζεται τόσο από θετικά όσο και από αρνητικά γνω-