



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ**

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ, ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ ΚΑΙ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ**

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΔΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ – ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

**Αντιγόνη Μπλάτσιου**

**Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΥΦΟΥΣ ΣΤΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΚΕΨΗ ΤΟΥ ΜΩΡΙΣ ΜΕΡΛΩ-ΠΟΝΤΥ**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2019



## Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΥΦΟΥΣ ΣΤΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΚΕΨΗ ΤΟΥ ΜΩΡΙΣ ΜΕΡΛΩ-ΠΟΝΤΥ





**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ**

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ, ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ ΚΑΙ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ**

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΔΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ – ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

**Αντιγόνη Μπλάτσιου**

**Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΥΦΟΥΣ ΣΤΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΚΕΨΗ ΤΟΥ ΜΩΡΙΣ ΜΕΡΛΩ-ΠΟΝΤΥ**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2019



## Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

1. **Μαρκουλάτος Ιορδάνης**, Επίκουρος Καθηγητής του Τμήματος Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (επιβλέπων)
2. **Πρελορέντζος Ιωάννης**, Καθηγητής του Τμήματος Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (μέλος)
3. **Μπανάκου-Καραγκούνη Χαρά**, τ. Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών (μέλος)

Ἡ ἔγκριστις τῆς παρούσης μεταπτυχιακῆς διπλωματικῆς ἐργασίας ὑπὸ τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἰωαννίνων δὲν ὑποδηλοῖ τὴν ἀποδοχὴν τῶν γνωμῶν τοῦ συγγραφέως.





## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ABSTRACT.....	11
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	12
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	14

### ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΣΤΗΝ ΕΚΦΡΑΣΗ.....	20
1.1. Η έννοια της αντίληψης ως ανοίγματος προς το είναι.....	20
1.2. Το σώμα ως ένσαρκο αντιληπτικό αντικείμενο.....	29
1.3.1. Το εκφραστικό φαινόμενο: το σώμα ως φορέας νοήματος.....	32
1.3.2. Ολικό νόημα και ύφος: η συστοιχία μορφής και περιεχομένου.....	35

### ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ.....	41
2.1. Σύνδεση ζωγραφικής και φαινομενολογίας: το παράδειγμα του Σεζάν.....	42
2.2. Ο οντολογικός συσχετισμός τέχνης και φιλοσοφίας και το ύφος του κόσμου.....	51

### ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ

ΤΟ ΥΦΟΣ.....	56
3.1. ΤΟ ΥΦΟΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΚΦΡΑΣΗ	
3.1.1. Το γλωσσικό φαινόμενο.....	58
3.1.2. Γλώσσα και τέχνη: η σχέση μεταξύ πρόθεσης και εκτέλεσης και ο ρόλος του ύφους.....	66
3.1.3. Το ύφος στην καλλιτεχνική δημιουργία.....	70

3.2. ΤΟ ΥΦΟΣ ΩΣ ΟΝΤΟΛΟΓΙΚΟ ΓΝΩΡΙΣΜΑ	
3.2.1. Σωματικότητα και ύφος: το χέρι-φαινόμενο.....	79
3.2.2. Η καθολικότητα του συγκεκριμένου: το ύφος του κόσμου μέσα από το ατομικό ύφος.....	82
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΟ ΣΧΟΛΙΟ.....	86
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	90
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	96

## ABSTRACT

“The concept of style in Maurice Merleau-Ponty’s philosophical thought”

In the present work, I will try to trace and comprehend the concept of *style*, as it appears in Merleau-Ponty’s philosophical thought. However, style is not a central concept in Merleau-Ponty’s philosophy. For this reason, I will focus on the *Phenomenology of Perception*, *Cézanne’s Doubt*, as well as the essay "Indirect Language and the Voices of Silence" in *Signs*, in order to examine the central themes of his philosophy, and highlight their substantial links to the concept of style. Briefly, in the first part I will present the concepts of perception, body, and expression in order to gain a deeper understanding of the field of art. Subsequently, the second part refers to Merleau-Ponty’s view of Paul Cézanne’s painting, and to the way in which artistic creation is comparable to phenomenology, and philosophy in general. The work of art is perceived as an expressive gesture and is associated with the perceptual activity of embodied subjectivity. The third part attempts to explore the concept of style, analyzing how it relates to perceptual activity and embraces every modality of being-in-the-world. In other words, the aim of this thesis is to consider style from an ontological point of view: Style, in its implicit presence, orients every organic aspect of lived experience, and (in conclusion) confirms the indissoluble correlation between the subject and the world.

Key words: style, Merleau-Ponty, philosophy, phenomenology, Cézanne, perception, embodiment

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

«Εγκυμοσύνη ως την κρίσιμη ώρα, και, τότε,  
γεννοβόλημα: Αυτό είν' όλο»<sup>1</sup>

*Ράινερ Μαρία Ρίλκε*

Το παρόν κείμενο στοχεύει στην ανάδειξη της έννοιας του *ύφους*, έτσι όπως αυτή ξεδιπλώνεται –σχεδόν υπογείως– στη φιλοσοφική σκέψη του Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, και αποτέλεσε την αφορμή προκειμένου να καταπιαστώ με τα κείμενά του. Αν έπρεπε κάτι να πω γι' αυτήν την προσπάθεια, αυτό θα μπορούσε να συνοψιστεί στα λόγια του Ρίλκε: «Τα περισσότερα απ' όσα μας συμβαίνουν δεν μπορούμε να τα εκφράσουμε, ξετυλίγονται μέσα σε μια σφαίρα, που ποτέ καμιά λέξη δεν την καταπάτησε. Και απ' όλα πιο αδύνατο είναι να εκφράσουμε τα έργα τέχνης, τις μυστηριακές αυτές υπάρξεις που η ζωή τους δε γνωρίζει τέλος, καθώς πορεύεται πλάι στη δική μας την περαστική, πρόσκαιρη ζωή».<sup>2</sup> Το έργο του Μερλώ-Ποντύ αντιμετωπίστηκε ως *έργο τέχνης*, καθώς το ίδιο το έργο συνιστά για εμάς την απόδειξη της ύπαρξης όσων περιγράφονται και υποστηρίζονται στη φιλοσοφία του: μια φιλοσοφία τόσο επαρκή, ακριβώς επειδή παραμένει ανολοκλήρωτη, επειδή ό,τι της «λείπει» υποφώσκει ως άρρητο.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς τον Ιορδάνη Μαρκουλάτο, υπό την επίβλεψη του οποίου γράφτηκε αυτή η εργασία, τόσο για την πολύτιμη συνεισφορά του στη δομή και στη διόρθωση του κειμένου, όσο και για την αγάπη του προς τη φιλοσοφία, και δη προς τον Μερλώ-Ποντύ, η οποία διαποτίζει κάθε πτυχή των μαθημάτων του, και καλεί κι εμάς, τους φοιτητές του, να προσεγγίζουμε με παρόμοιο τρόπο το φιλοσοφείν. Ακόμη, ευχαριστώ τον Γιάννη Πρελορέντζο για τη βοήθειά του στην εκπόνηση της διπλωματικής εργασίας, αλλά και για τις παραδόσεις των μαθημάτων του που μας ωθούν πάντοτε να ασχολούμαστε με ζωτική ορμή με αυτά τα οποία αγαπάμε. Ευχαριστώ θερμά την Χαρά Μπανάκου-Καραγκούνη για τη φροντίδα με την οποία επιμελήθηκε το κείμενο, καθώς και για το συγγραφικό της έργο το οποίο στέκεται πολύτιμο στην

---

1. Rainer Maria Rilke, *Γράμματα σ' ένα νέο ποιητή*, μτφρ. Μάριου Πλωρίτη, Ίκαρος, Αθήνα 2010, σ. 34.

2. Στο ίδιο, σ. 15-16.

κατανόηση της μερλωποντιανής φιλοσοφίας. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Σάμι Χάσμε, τον Κώστα Φιλιππάκη, τον Λ.Π., και τους συμφοιτητές με τους οποίους συναντηθήκαμε μέσω του μεταπτυχιακού προγράμματος, και περάσαμε μαζί ένα μεγάλο μέρος αυτών των σημαντικών για εμάς, και φευγαλέων, φοιτητικών χρόνων.

Γενάρης 2019

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

*«Η φιλοσοφία δεν είναι μια ορισμένη γνώση,  
είναι η εγρήγορση που δεν μας αφήνει να λησμονήσουμε  
την πηγή όλων των γνώσεων»<sup>3</sup>*

*Μωρίς Μερλώ-Ποντύ*

Θέτοντας ως στόχο την εμβάθυνση στον φιλοσοφικό στοχασμό του Μερλώ-Ποντύ, και ιδιαιτέρως σε αυτό που αποκαλεί *ύφος (style)*, επιχειρείται αρχικά η κατανόηση τόσο των επικρατούντων ρευμάτων, όσο και των βασικών εννοιών τις οποίες επιδιώκει να φέρει ξανά στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, ούτως ώστε, σταδιακά, να καταλήξουμε στην ιδιαίτερη οπτική του όσον αφορά τη σημασία του καλλιτεχνικού πεδίου, στο οποίο διακρίνονται στοιχεία οντολογίας. Ειδικότερα, η φιλοσοφία του Μερλώ-Ποντύ έχει τις βάσεις της σε ποικίλα κοινωνικο-φιλοσοφικά ρεύματα της εποχής του, προερχόμενα από διαφορετικούς τομείς. Το ενδιαφέρον του αναφορικά με πληθώρα πεδίων όπως είναι εκείνα της ψυχολογίας, της βιολογίας, της γλωσσολογίας και της τέχνης, επέδρασε καθοριστικά στην ανάπτυξη του φιλοσοφικού του στοχασμού, δεδομένου ότι οι επιρροές αυτές συνέβαλαν καταλυτικά στη δημιουργία μιας προσέγγισης κατά κύριο λόγο ανοιχτής, χωρίς ωστόσο να υπολείπεται συστηματικότητας: η επιλογή του φιλοσόφου να χρησιμοποιήσει παραδείγματα από άλλους χώρους, όπως είναι εκείνος της τέχνης και δη της ζωγραφικής και της λογοτεχνίας, φαίνεται πως αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερα στοιχεία που από κοινού απαρτίζουν τη μερλωποντιανή κοσμοθεωρία. Διαμέσου της ενασχόλησής του με τον κόσμο του πολιτισμού, ο Μερλώ-Ποντύ εμπλουτίζει την επιχειρηματολογία του, καθώς, δίχως να μένει κλειστός σε ένα αυστηρά δομημένο φιλοσοφικό σύστημα, φαίνεται να έχει «εποπτεία» των τάσεων της εποχής του.<sup>4</sup> Τέλος, η εν λόγω πολυμορφία

---

3. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Για την φαινομενολογία της γλώσσας», *Σημεία*, μτφρ. Γ. Φαράκλας, επιμ. Α. Μουρίκη, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2009, σ. 156.

4. Όντας βαθύτατα επηρεασμένος από τη φαινομενολογία του Χούσσερλ, από την ερμηνευτική φαινομενολογία του Χάιντεγκερ, αλλά και διατηρώντας μέσω των κειμένων του τον φιλοσοφικό διάλογο με τον Σαρτρ, ο Μερλώ-Ποντύ γοητεύεται από την φαινομενολογία και την τάση «επιστροφής στα πράγματα». Σύμφωνα με τον Schrift, κατά τις δεκαετίες 1930-1940 παρατηρείται στη Γαλλία μια στροφή από τον σπιριτουαλισμό στη φαινομενολογία, από τον ιδεαλισμό στον υπαρξισμό, και τέλος, από τον θωμισμό στον μαρξισμό, ρεύματα που φαίνεται να απασχόλησαν ιδιαιτέρως τη φιλοσοφική σκέψη του Μερλώ-Ποντύ· βλ. το

των ζητημάτων με τα οποία καταπιάστηκε έχει ως αποτέλεσμα την αποφυγή αυθαίρετων συλλογισμών: με την ιδιαίτερη δεξιοτεχνία η οποία χαρακτηρίζει το ύφος του,<sup>5</sup> καταφέρνει να παραλληλίσει φαινομενικά διαφορετικές αλλά ωστόσο οντολογικά εφάμιλλες πτυχές της ανθρώπινης ύπαρξης.

Η μερλωποντιανή θεώρηση του κόσμου βασίστηκε κατά κύριο λόγο στην ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο το υποκείμενο και το αντικείμενο εμπλέκονται αναπόδραστα σε αυτό που χουσερλιανά ονομάστηκε «κόσμος-της-ζωής», και, εστιάζοντας την προσοχή του σε πτυχές τόσο της φιλοσοφίας όσο και των επιστημών, επιθυμούσε να ξεπεράσει τα παραδοσιακά δίπολα τα οποία δεν επέτρεπαν την αναγνώριση της συστοιχίας ανθρώπου και κόσμου. Πιο συγκεκριμένα, ο Μερλώ-Ποντύ «αναλαμβάνει να συνεχίσει την χουσερλιανή κίνηση της “επιστροφής στα ίδια τα πράγματα”, όπως αυτά εμφανίζονται στο προανασκοπικό πεδίο της αντιληπτικής εμπειρίας, όπως εμφανίζονται, δηλαδή, ως “φυσικές” δομές νοήματος – δομές που ο ύστερος Χούσερλ αποκαλούσε “Λόγο του αισθητικού κόσμου”»: <sup>6</sup> στρέφεται στα πράγματα ως φαινόμενα,<sup>7</sup> δηλαδή στον τρόπο με τον οποίο προσφέρονται αυτά ως αντικείμενα της αντιληπτικής εμπειρίας, πριν ακόμα η σημασία της αντίληψης να έχει υποκατασταθεί από εκείνη του (ανα)στοχασμού· «το βιωμένο και το άσκεφτο προηγούνται από το στοχαστικό και το θεμελιώνουν». <sup>8</sup> Επιδίωκε, με άλλα λόγια, να απομακρυνθεί από

---

κεφάλαιο «Από τη φαινομενολογία στον υπαρξισμό» στο Alan D. Schrift, *Η γαλλική φιλοσοφία στον 20ό αιώνα – Βασικά θέματα και διανοητές*, μτφρ. Βασίλης Ντζούνης, Πλέθρον, Αθήνα 2006, σ. 63-80.

5. «Ο φιλοσοφικός τρόπος του Μερλώ-Ποντύ είναι αδιαχώριστος από τη γλώσσα του»· Claude Imbert, *Maurice Merleau-Ponty*, ADPF, Paris 2005, σ. 57.
6. Αλέκα Μουρίκη, «Επίμετρο. Μια φιλοσοφία της έκφρασης: επιστροφή στη λαλιά - επιστροφή στα ίδια τα πράγματα» στο Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Σημεία*, μτφρ. Γ. Φαράκλας, επίμ. Α. Μουρίκη, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2009, σ. 409. Ακόμη, σύμφωνα με τον Renaud Barbaras, «Η φαινομενολογία του Μερλώ-Ποντύ είναι στην πραγματικότητα μια φαινομενολογία της ζωής, που σημαίνει ότι η μερλωποντιανή σκέψη ολοκληρώνει το έργο της χουσερλιανής φαινομενολογίας»· βλ. “A Phenomenology of Life”, *The Cambridge Companion to MERLEAU-PONTY*, edited by Taylor Carman-Mark B. N. Hansen, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, New York 2005, σ. 208.
7. «Με αυτή την έννοια, η φαινομενολογία είναι αναζήτηση της πηγής (origine, Ursprung), γιατί απελευθερώνει και παρουσιάζει στην καθαρότητά του το στοιχείο μέσα στο οποίο κινείται κάθε φιλοσοφία και το οποίο ονομάζουμε “προφάνεια”, “φαινόμενο” ή “παρουσία”. Έτσι δίνει τη δυνατότητα να θέσουμε το ερώτημα για το είναι»· Françoise Dastur, “Martin Heidegger”, *Ιστορία της Φιλοσοφίας – 20ός αιώνας - Σύγχρονα φιλοσοφικά ρεύματα*, μτφρ. Νίκος Νασοφίδης-Κωστής Παπαγιώργης, β’ ανατ., Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2002, σ. 162.
8. Βλ. Christian Descamps, «Οι υπαρξισμοί», *η Φιλοσοφία*, τόμος Δ’, ο Εικοστός αιώνας, επιμ. Φρανσουά Σατελέ, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 1985, σ. 257.

τις ιδεαλιστικές ή τις ντετερμινιστικές προκαταλήψεις των φιλοσοφικών παραδόσεων, οι οποίες θέτουν το υποκείμενο χωριστά από το αντικείμενο: η άρνηση της σκέψης της «επισκόπησης» (*pensée de survol*), η οποία «λησμονεί το σωματικό μας ρίζωμα»,<sup>9</sup> αποτελεί έναν από τους θεμελιωδέστερους φιλοσοφικούς άξονες πάνω στους οποίους δομείται ο στοχασμός του Μερλώ-Ποντύ. Με την πρόοδο της επιστήμης, αλλά και με την ανάπτυξη της θετικής σκέψης η οποία πηγάζει από την πρώτη, η μερλωποντιανή φαινομενολογία τίθεται ως απάντηση στην επικρατούσα μηχανιστική σκέψη, καθώς στρέφεται στην *περιγραφή* των φαινομένων έτσι όπως αυτά γίνονται πρωταρχικώς αντιληπτά, ήτοι ως *ολότητες*.<sup>10</sup> Συνεπέστερα, κύριο μέλημά του συνιστά η διαύγαση των διαχωρισμών οι οποίοι βασίζονται στην αρχή της καθαρής διάκρισης μεταξύ του καθ' εαυτό και του δι' εαυτό, μιας απόλυτης γνώσης από τη μια και μιας αισθητηριακής πλάνης από την άλλη,<sup>11</sup> μέσω της κατάδειξης της προϋπάρχουσας συστοιχίας μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, συνείδησης και είναι, ιδιοσώματος και κόσμου.

Στον πυρήνα της φιλοσοφίας του Μερλώ-Ποντύ τίθεται, επομένως, η υπέρβαση των ιδεαλιστικών και εμπειριστικών φιλοσοφικών διπόλων, και προκρίνεται η θέαση της αντιληπτικής εμπειρίας ως το κατεξοχήν πεδίο διάδρασης ανθρώπου και κόσμου. Στην επίτευξη των παραπάνω συνέβαλε ένα ουσιώδες χαρακτηριστικό της μερλωποντιανής φαινομενολογίας: η έμφαση στην κατανόηση και την περιγραφή των *φαινομένων*, που συνεπάγεται την απόρριψη της εξηγητικής μεθόδου.<sup>12</sup> Η τελευταία φαίνεται να καταλήγει σε έναν πάγιο

---

9. Βλ. Σημείωμα του Μεταφραστή από M. Merleau-Ponty, *Προοίμιο στην «Φαινομενολογία της αντίληψης»*, μτφρ. Φώτη Καλλία, Έρασμος, Αθήνα 1977, σ. 7-8.

10. Ο Μερλώ-Ποντύ αναφέρεται συχνά στην έννοια της *ολικότητας*, η οποία τίθεται στον αντίποδα του κατακερματιστικού χαρακτήρα της αναλυτικής σκέψης. Η *ολική μορφή*, η *Gestalt*, προέρχεται από την ψυχολογία της μορφής: η θεωρία αυτή αντιμετώπιζε τον κόσμο και το ψυχολογικό υποκείμενο ως όλον και όχι ως σύνολο μερών, καθώς βασιζόταν σε μια ολιστική δομή της εμπειρίας· βλ. Taylor Carman-Mark B. N. Hansen, "Introduction", *The Cambridge Companion to MERLEAU-PONTY*, ό.π., σ. 11. Αναφορικά με την ολική μορφή και τη σχέση της με το ύφος, βλ. 1.3.2.

11. «Όλα είναι δεδομένα, η προφάνεια είναι η εμπειρία της αλήθειας. Είναι η αποκατάσταση του επιφανόμενου που ολόκληρη η παράδοση παρουσιάζει ως απατηλό. Είμαστε κοντά στον Proust που γράφει: "Δείπνησα καλά στην πόλη, δεν έβλεπα τους ομοτράπεζους, γιατί όταν πίστευα ότι τους κοιτάζω τους ακτινογραφούσα... Η φαινομενική χάρη των όντων μου διέφευγε γιατί δεν είχα την ικανότητα να σταθώ σ' αυτή"»· Βλ. Christian Descamps, «Οι υπαρξισμοί», ό.π., σ. 261.

12. Αφορμώμενος από τα τελευταία έργα του Χούσερλ και βαθιά επηρεασμένος από την έννοια της *αναφορικότητας*, ο Μερλώ-Ποντύ υιοθέτησε ως φιλοσοφική «μέθοδο» τη *φαινομενολογική περιγραφή*, η οποία λειτουργούσε «ως ένα αντίδοτο στην αφαιρετική/αφηρημένη (*abstract*) θεωρητικοποίηση, στην εννοιολογική οικοδόμηση



ντετερμινισμό, ο οποίος προκύπτει ωστόσο μόνο εκ των υστέρων, δίχως να ανταποκρίνεται στη νοηματική συνεκτικότητα του πραγματικού – αυτό αποτέλεσε άλλωστε ένα από τα βασικά ζητήματα που τέθηκαν στην *Αμφιβολία του Σεζάν*.<sup>13</sup> Η διεισδυτική ενασχόλησή με τη σεζανική ζωγραφική, η ανάδειξη, δηλαδή, της εκφραστικής ανάγκης του ζωγράφου να αποτυπώσει τη συνέργεια των παράπλευρων όψεων του πραγματικού, αλλά και το ενδιαφέρον του για το ενέργημα του ομιλείν,<sup>14</sup> έτσι όπως αυτό προσεγγίζεται από τον Σωσσύρ, έχουν ως στόχο την αναγνώριση της ευρύτερης χιασματικής σχέσης μεταξύ ενεργητικού και παθητικού, η οποία χαρακτηρίζει το είναι στις ποικίλες εκδοχές του.

Εκκινώντας από τις βασικότερες έννοιες της μερλωποντιανής φιλοσοφίας, το πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας ξεκινά με τη διερεύνηση των εννοιών της αντίληψης και του σώματος. Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη αποτελεί για τον Μερλώ-Ποντύ «ανεξερευνητο πεδίο», γι' αυτό και «η λειτουργία της φιλοσοφίας είναι να την επανατοποθετήσει στο πεδίο της εμπειρίας όπου ξεπροβάλλει και να φωτίσει τη γέννησή της».<sup>15</sup> Επικεντρώνοντας την προσοχή του στη σωματικότητα ως τον μόνο δυνατό τρόπο του υπάρχουν, το αντιληπτικό ενέργημα εγκαθιδρύει τη σχέση επικοινωνίας μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου. Ως εκ τούτου, τόσο η έννοια της αντίληψης όσο και εκείνη του σώματος προσεγγίζονται οντολογικά: «η σωματική ύπαρξη που ξεχύνεται μέσα από μένα χωρίς τη συνενοχή μου δεν είναι τίποτε άλλο από το σκιαγράφημα μιας αληθινής παρουσίας στον κόσμο. Τουλάχιστον θεμελιώνει τη δυνατότητά της, εγκαθιδρύει την πρώτη μας συμφωνία με τον κόσμο».<sup>16</sup> Ακόμη, το σώμα περιγράφεται ως φορέας νοήματος:

---

συστημάτων, και στην αναγωγική φιλοσοφική εξήγηση. Βλ. Taylor Carman-Mark B. N. Hansen, "Introduction", *The Cambridge Companion to MERLEAU-PONTY*, ό.π., σ. 8. Ωστόσο, η αναφορικότητα, με τον τρόπο που προσλαμβάνεται από τον Μερλώ-Ποντύ, διαφέρει από εκείνη του Χούσσερλ: «(...) η σύλληψη του διάσπαρτου μέσα στο αντικείμενο νοήματος, αντί να αναδεικνύει την προτεραιότητα της συνείδησης ως δωρήτριας νοήματος, φέρνει στο φως την πρωταρχικότητα της σχέσης της συνείδησης με τον κόσμο ως "γένεσης νοήματος"»· βλ. Αλέκα Μουρίκη, «Merleau-Ponty και Husserl: Από την υπερβατική φαινομενολογία στη σκέψη του χιάσματος», *Λεβιάθαν*, τχ. 6, 1990, σ. 73-87.

13. Βλ. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν – Το μάτι και το πνεύμα*, μτφρ. Α. Μουρίκη, Νεφέλη, Αθήνα 1991.
14. «Όταν γράφει για την γλώσσα, αναζητεί το μυστικό της στην όραση του ζωγράφου»· Claude Lefort, "Maurice Merleau-Ponty", *Ιστορία της Φιλοσοφίας – 20ός αιώνας – Σύγχρονα φιλοσοφικά ρεύματα*, ό.π., σ. 266.
15. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, μτφρ. Κική Καψαμπέλη, Νήσος, Αθήνα 2016, σ. 98.
16. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., σ. 295.

η βιούμενη εκφραστικότητα του σώματος θεμελιώνεται στην αναπόδραστη συμμετοχή του σώματος στον κόσμο της αντίληψης. Τέλος, εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο η σκέψη και η ομιλία προσεγγίζονται ως οι δύο όψεις της έκφρασης, θέση που βασίζεται στην έννοια της *ολικής μορφής* (*Gestalt*), δηλαδή στην αλληλεπίδραση μεταξύ μορφής και περιεχομένου.

Εν συνεχεία, στο δεύτερο μέρος αναπτύσσεται ο ρόλος που διαδραματίζει η τέχνη στον φιλοσοφικό στοχασμό του Μερλώ-Ποντύ. Με οδηγό την *Αμφιβολία του Σεζάν*, ο χώρος της ζωγραφικής παρουσιάζεται ως το πεδίο όπου η σύνδεση αντίληψης, σώματος και έκφρασης γίνεται πιο ξεκάθαρη, καθώς το έργο τέχνης εκλαμβάνεται ως το αποτέλεσμα μιας εκφραστικής χειρονομίας, η οποία εδράζεται στην αντιληπτική εμπειρία του ένσαρκου υποκειμένου, εν προκειμένω του καλλιτέχνη. Επιχειρείται, λοιπόν, ο παραλληλισμός της σεζανικής ζωγραφικής με το ίδιο το φιλοσοφείν, έτσι όπως αυτός προσεγγίζεται οντολογικά από τον φιλόσοφο. Αδρομερώς, η καλλιτεχνική δημιουργία του Σεζάν –οι διαφοροποιήσεις του από τα ρεύματα της εποχής του, η προσπάθειά του να συνενώσει την τέχνη με τη φύση, η επιθυμία του να ζωγραφίζει το πράγμα όπως αυτό προσφέρεται στα μάτια του– προσεγγίζεται πλέον ως μια ενεργητική ενασχόληση με το είναι, όπως εκείνη της φιλοσοφίας, και δη ως παράδειγμα προς μίμηση.

Τέλος, στο τρίτο μέρος της εργασίας διερευνάται η έννοια του *ύφους*, τόσο από καλλιτεχνική όσο και από οντολογική σκοπιά. Κατά πρώτον, εξετάζεται ο ιδιάζων τρόπος με τον οποίο το ύφος χρησιμοποιείται στα κείμενά του: στη *Φαινομενολογία της αντίληψης*,<sup>17</sup> στην *Αμφιβολία του Σεζάν*, και κατά κύριο λόγο στο δοκίμιο «η Πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής»<sup>18</sup> από τη συλλογή κειμένων *Σημεία*. Κατά δεύτερον, κρίνεται απαραίτητο να αναδειχθεί ο τρόπος με

---

17. «Η *Φαινομενολογία της αντίληψης* συντονίζεται με την απόφαση του Husserl να αντιμετωπίσει τον περιβάλλοντα κόσμο-της-ζωής στη σχετικότητά του και τις επί μέρους πραγματικότητες, όπως προσφέρονται εξ αρχής στην *αντιληπτική εμπειρία*, με τις διακυμάνσεις και την αβεβαιότητα που παρουσιάζουν. Μοναδικό καθήκον μας, σύμφωνα με τον Husserl, “είναι να συλλάβουμε ακριβώς αυτό το *ύφος* [style], ακριβώς αυτή την ‘ηρακλείτεια ροή’ την καθαρά υποκειμενική και προφανώς ασύλληπτη στην ολότητά της” (E. HUSSERL, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, μτφρ. και εισαγ. G. Granel, Paris, Gallimard, 1976, § 44, σ. 177). Χαρά Μπανάκου-Καραγκούνη, *Διαστάσεις του ορατού – η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του M. Merleau-Ponty*, ENNOIA, Αθήνα 2008, σ. 60.

18. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Σημεία*, μτφρ. Γ. Φαράκλας, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 2009, σ. 63-133.

τον οποίο το ύφος εμπλέκεται τόσο με το γλωσσικό φαινόμενο όσο και με τη ζωγραφική, με σκοπό να αποκαλυφθεί η ιδιότητα του ύφους ως διέπουσα κάθε εκφραστικό εγχείρημα. Με αυτόν τον τρόπο, πηγαίνοντας αντίστροφα, εφόσον η έκφραση πηγάζει από τη σωματική ύπαρξη, δεν μπορεί παρά το ύφος να αποτελεί χαρακτηριστικό της σωματικής κατάστασης: μέσω της σωματικότητας, κάθε άνθρωπος επιτελεί με διαφορετικό τρόπο το εκφραστικό του έργο. Το ύφος είναι υπεύθυνο τόσο για τη σύνθεση των επιμέρους μερών σε μια ενότητα, όσο και για τη διαφοροποίηση αυτής από οτιδήποτε την περιβάλλει, καθότι την καθιστά διακριτή σε σχέση με τις υπόλοιπες αντίστοιχου είδους. Το ύφος, ή αλλιώς στυλ, υποδηλώνει την παρουσία της φυσιογνωμίας, τον ιδιαίτερο τρόπο της να υπάρχει και να εκφράζεται, ή στην περίπτωση του Σεζάν, «τη στιγμή που η όρασή του γίνεται νεύμα».<sup>19</sup> Το ύφος θεμελιώνει την αναπόφευκτη πρόσβασή μας στον κόσμο της αντίληψης,<sup>20</sup> γεγονός που υποδεικνύει ότι η έννοια του ύφους στη φιλοσοφία του Μερλώ-Ποντύ θα μπορούσε εύλογα να χαρακτηριστεί οντολογική.

---

19. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Το μάτι και το πνεύμα*, μτφρ. Α. Μουρίκη, Νεφέλη, Αθήνα 1991, σ. 94.

20. «Η αντιληπτική μας προσέγγιση του κόσμου αυτού στηρίζεται, συνεπώς, στη μέσω του σώματός μας συμμετοχής μας στον κόσμο αυτό και στον προκατηγοριακό συντονισμό μας μαζί του. Επομένως, το άμεσο νόημα, που έχει ο κόσμος για μας ως ενότητα, νόημα που δεν διαμεσολαβείται από κατηγοριακές νοητικές διεργασίες, προκύπτει από την οικειότητα του σώματός μας μαζί του και προσδιορίζεται από τον Merleau-Ponty όχι ως σύστημα εννοιών, αλλά ως ύφος». Χαρά Μπανάκου-Καραγκούνη, *Διαστάσεις του ορατού – η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του M. Merleau-Ponty*, ό.π., σ. 109.

## ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΣΤΗΝ ΕΚΦΡΑΣΗ

Με σκοπό την κατανόηση της οπτικής του Μερλώ-Ποντύ σχετικά με την τέχνη, και ιδιαιτέρως του τρόπου με τον οποίο προσλαμβάνεται η καλλιτεχνική πράξη, κρίνεται ωφέλιμη η επισκόπηση ορισμένων βασικών εννοιών που ήδη, από τα πρώτα έργα του,<sup>21</sup> κατέχουν θεμελιώδη θέση στην πορεία της φιλοσοφικής του θεώρησης. Έννοιες όπως η αντίληψη, το σώμα και η έκφραση είναι απαραίτητο να διαλευκανθούν, προκειμένου να εισαχθούμε στο πεδίο της τέχνης, δηλαδή το πολιτισμικό πεδίο όπου συναντάμε την έννοια του ύφους, η οποία αποτελεί το αντικείμενο της παρούσας εργασίας. Με οδηγό τη σεζανική ζωγραφική, ο Μερλώ-Ποντύ επιχειρεί την ανάδειξη της ήδη υπάρχουσας σύζευξης που χαρακτηρίζει την ανθρώπινη ζωή και τον κόσμο που την περιβάλλει, επιθυμώντας να φέρει στο φως την «πρακτική» διάσταση της σφαιρικότητας του είναι. Η εκφραστική διαδικασία είναι εκείνη που κάνει πράξη αυτή τη συστοιχία και κάθε δημιουργική απόπειρα θα λέγαμε πως την επιβεβαιώνει. Η τέχνη, όπως και η φιλοσοφία, έχει τη δύναμη να εκπληρώνει το ολικό νόημα της πραγματικότητας, αφού «η φιλοσοφία δεν είναι αντανάκλαση μιας προϋπάρχουσας αλήθειας, αλλά, όπως η τέχνη, η πραγμάτωση μιας αλήθειας».<sup>22</sup>

### 1.1. Η έννοια της αντίληψης ως ανοίγματος προς το είναι

«Η αντίληψη είναι ο πρώτος τρόπος, αν όχι της σχέσης μας με τον κόσμο, τουλάχιστον της σχέσης μας με τα στοιχεία που απαρτίζουν τον κόσμο».<sup>23</sup> Ο Μερλώ-Ποντύ, αντιτιθέμενος διαμέσου της φαινομενολογίας του στους δυϊσμούς που χαρακτηρίζουν την πορεία της νεωτερικής σκέψης, επιδιώκει να φέρει ξανά στην επιφάνεια τη μόνη πρωτοταγούς επιπέδου σχέση την οποία μπορεί να έχει ο άνθρωπος με τον κόσμο: μια σχέση αλληλεπίδρασης. Επικεντρώνοντας την προσοχή του στην πρωταρχική θέση την οποία κατέχει το αντιληπτικό ενέργημα –

21. Αναφερόμαστε στις δύο φιλοσοφικές του διατριβές, τη *Δομή της συμπεριφοράς* (1942) και τη *Φαινομενολογία της αντίληψης* (1945).

22. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge Classics, Preface, p. xxiii.

23. Alain Renaut, *Η Φιλοσοφία*, μτφρ. Τάσος Μπετζέλος, επιμ.-μτφρ. Άρης Στυλιανού, Πόλις, Αθήνα 2014, σ. 59.

και κατ' επέκταση, στο σώμα ως τον χώρο απ' όπου πηγάζει η αντίληψη—, επιθυμεί να καταστήσει σαφές ότι ο τρόπος με τον οποίο συνηθίζεται να προσεγγίζεται ο κόσμος, τόσο από την επιστήμη όσο και από τη φιλοσοφία, είναι εμποτισμένος από την επιστημονικο-αναλυτική σκέψη και, ειδικότερα, από την τάση που τη διακρίνει να παραβλέπει τη φύση της αισθητήριας αντίληψης, διακόπτοντας τη συνοχή των πραγμάτων. Εκείνο που κατά τον Μερλώ-Ποντύ κρίνεται προβληματικό είναι το γεγονός ότι ο κόσμος και ο άνθρωπος συχνά αντιμετωπίζονται μηχανιστικά ως άψυχα αντικείμενα έρευνας και όχι ως ζωτικά και αναπόσπαστα μέρη ενός όλου. Η επιμονή στην κατανόηση και την περιγραφή του κόσμου ως συνόλου, όπως και η αναγνώριση της συνεχούς νοηματικής ανάδυσης σε αυτόν και από αυτόν, συνιστούν στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη σκέψη του φιλοσόφου. Αν μπορούσαμε να διακρίνουμε ένα κοινό αίτημα μεταξύ των κειμένων του Μερλώ-Ποντύ, αυτό θα ήταν η επιτακτική ανάγκη για τον επαναπροσδιορισμό τού ανθρώπου ως υπαρκτικής ολότητας, θέση που θεμελιώνεται στη γεγονότητα του κόσμου και της ανθρώπινης αντίληψης. Γι' αυτόν τον λόγο, ένα από τα πλέον βασικά ζητήματα που κατά τον φιλόσοφο χρήζουν επανεξέτασης είναι ο δεσμός μεταξύ ανθρώπου και κόσμου, ή αλλιώς εκείνο το οποίο φιλοσοφικά αναφέρεται ως το δίπολο υποκειμένου-αντικειμένου.<sup>24</sup>

Η αντιληπτική διαδικασία —ίσως η κεντρικότερη ιδέα στη φιλοσοφία του Μερλώ-Ποντύ— καθίσταται το πρωταρχικό ενέργημα της ύπαρξης και ταυτοχρόνως συμβάλλει στην κατάρριψη των δυϊστικών μοντέλων που χαρακτηρίζουν τη διανοητική ατμόσφαιρα του 20ού αιώνα. Ο Μερλώ-Ποντύ, μολαταύτα, δεν παραλείπει σε κάθε φιλοσοφικό του εγχείρημα να αναδείξει ότι ο άνθρωπος στην ουσία του δεν συνιστά ένα παντοδύναμο ή κυρίαρχο υποκείμενο το οποίο κοιτά τον κόσμο από απόσταση με σκοπό να τον εξετάσει, να τον αναλύσει, ή να τον ερμηνεύσει, έχοντας ως κίνητρο την επίτευξη συγκεκριμένων σκοπών. Αντιθέτως, η ανθρωπινότητά του τοποθετείται στο κέντρο της ενσαρκωμένης ύπαρξης, ήτοι σε μια σωματικότητα που με το πρώτο βλέμμα ή την

---

24. «(...) Τη διάδραση αυτή την εκφράζουν και οι έννοιες του “χιάσματος” και της “αντιστρεψιμότητας” ορώντος και ορατού, αισθανόμενου και αισθητού, την οποία πρωταρχικά διαπιστώνουμε στο σώμα μας, ορών αλλά και ορατό, αγγίζον και αγγιζόμενο»-Χαρά Μπανάκου-Καραγκούννη, *Τέχνη και πραγματικότητα – Φιλοσοφικές και καλλιτεχνικές εκδοχές μιας πρωτεύουσας σχέσης*, ENNOIA, Αθήνα 2012, σ. 112-113.

πρώτη κίνηση γίνεται κομμάτι αυτού του κόσμου, από τον οποίο και προέρχεται. Κατά συνέπεια, μέσω της σωματικότητας και χάρη στην όραση,<sup>25</sup> διανοιγόμαστε προς τον κόσμο, αποκτώντας αντίληψη. Η αντιληπτική διαδικασία, μέσω της αναθεώρησης της σημασίας που εκείνη έχει τόσο για τη φιλοσοφία όσο και για την επιστήμη, θα αποτελέσει φιλοσοφικά το ουσιωδέστερο ίσως τόλμημα του Μερλώ-Ποντύ. Είναι λοιπόν αναπόφευκτο η έννοια του σώματος να ιδωθεί υπό νέο πρίσμα.

Πιο συγκεκριμένα, προκειμένου να διεισδύσουμε στην αντίληψη έτσι όπως αυτή προσεγγίζεται από τον εν λόγω στοχαστή, είναι απαραίτητη η διευκρίνιση πως δεν αναφερόμαστε τόσο σε μια έννοια όσο σε έναν τόπο μέσα στον οποίο επανατίθεται ο κόσμος. Αυτό επιβεβαιώνεται από τη «μέθοδο» που ο Μερλώ-Ποντύ χρησιμοποιεί έχοντας ως στόχο την κατανόηση του πραγματικού: ο μόνος τρόπος προκειμένου να ξαναφέρει στην επιφάνεια τη σημασία της αντίληψης δεν είναι ούτε εννοιολογικός, ούτε εξηγητικός, αλλά περιγραφικός, εφόσον «προσβλέπει στην περιγραφή της προ-επιστημονικής δεδομενικότητάς μου [ως λειτουργικής πτυχής ενός κόσμου], επί τη βάσει της οποίας μπορώ να προβληματίζομαι γνωσιακά και γνωσιολογικά».<sup>26</sup> Η αντίληψη, επομένως, δεν εκλαμβάνεται μονομερώς ως μια βιολογική ή ψυχολογική διεργασία που συνδέεται με την όραση ή τις νευρολογικές λειτουργίες του εγκεφάλου, ούτε, από την άλλη, ως μια απόδειξη της ύπαρξης του πνεύματος, ταυτιζόμενη, δηλαδή, με τη νόηση. Εντούτοις, με σκοπό να επιτευχθεί η επιστροφή του στοχαστικού ενδιαφέροντος σε αυτή, θα χρειαστεί να θεωρήσουμε –και στην ουσία να αντιληφθούμε– την αντίληψη ως *φαινόμενο*. Με αυτό τον τρόπο, η επανεξέταση της αντίληψης, όχι συνεπώς ως μιας ψυχο-φυσικής λειτουργίας, αλλά ιδωμένη ως πρώτο βήμα, ως πρωτοταγές κοίταγμα, θα καταστήσει κάθε νόημα δυνατό.

Το φαινόμενο αυτό αφορά, κατά πρώτον, την αντίληψη ως ενέργημα, δηλαδή ως μια κίνηση ενεργητική, προς τα έξω, προς τον κόσμο, και κατά δεύτερον, την

---

25. «Η όραση είναι η συνάντηση –σαν την συνάντηση σ' ένα σταυροδρόμι– όλων των όψεων του Είναι»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Το μάτι και το πνεύμα*, ό.π., σ. 111. Η θέση της *όρασης* είναι θεμελιώδης στη μερλωποντιανή φιλοσοφία, γιατί «η όραση δεν αποτελεί έναν ορισμένο τρόπο της σκέψης, ούτε και αυτοπαρουσία: είναι το μέσον εκείνο που μου επιτρέπει να απουσιάζω από τον ίδιο τον εαυτό μου, να παρίσταμαι από τα μέσα στη διάσπαση του Είναι, στο τέρμα της οποίας και μόνο κλείνομαι στον εαυτό μου»· στο ίδιο, σ. 107.

26. Ιορδάνης Μαρκουλάτος, *Maurice Merleau-Ponty – Προς μια οντολογία του συγκεκριμένου*, Εκδόσεις Οκτώ, Αθήνα 2018, σ. 95.

αντίληψη ως εμπειρία, ως αισθάνεσθαι, ως παθητικότητα, ως εσωτερικό βιωματικό αποτέλεσμα. Γίνεται, επομένως, φανερός ο λόγος κατά τον οποίο η αντίληψη δεν προσεγγίζεται από τον Μερλώ-Ποντύ με όρους εννοιολογικού καθορισμού, παρά προσλαμβάνεται ως προ-κατηγοριακό γεγονός, εφόσον τίθεται εντός κόσμου και βρίσκεται πάντοτε σε συνάρτηση με αυτόν. Το αντιληπτικό βίωμα είναι, με άλλα λόγια, ο τρόπος επαφής με τον κόσμο, γι' αυτό και δεν θα μπορούσε να εντάσσεται σε άλλον χώρο παρά σε εκείνον της εμπειρίας, δηλαδή της άμεσης πρόσληψης του πραγματικού. Η αντίληψη νοείται εν τέλει «ως μια επανασύλληψη της πρωτογενούς σχέσης ανθρώπου-κόσμου»,<sup>27</sup> και αποκτά στη μερλωποντιανή σκέψη τη θέση ενός οδηγητικού μίτου, ο οποίος θα καθοδηγήσει τη φιλοσοφία εκεί όπου θα είναι δυνατό να ξανατεθούν τα πρώτα της ερωτήματα. Εκείνο που τον απασχολεί εις βάθος είναι η επιστροφή της φιλοσοφικής, αλλά και της επιστημονικής σκέψης στο ερώτημα του *πώς έρχομαι σε επαφή με τον κόσμο*, πώς αυτός ο κόσμος με ακουμπάει – ερώτημα από το οποίο έχουμε απομακρυνθεί, ή το οποίο έχουμε σχεδόν ξεχάσει. Όπως θα φανεί και στη συνέχεια, προκειμένου να εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο αυτό συμβαίνει, δεν αρκεί η επιστημονική ανάλυση,<sup>28</sup> η οποία αντιμετωπίζει τον κόσμο ως αντικείμενο προς εξέταση· η μόνη δίοδος είναι να ξανακοιτάξουμε το είναι με τα μάτια ενός «πρωτάρη», να στρέψουμε το βλέμμα στην ενσαρκωμένη ύπαρξη. Οφείλουμε, δηλαδή, να αποστασιοποιηθούμε από τον κυρίαρχο εξηγητικό προσανατολισμό της εποχής, ο οποίος κρίνεται νοηματικά ανεπαρκής, και καταλήγει να αποξενώνει τη φιλοσοφική σκέψη από το περιβάλλον του οποίου η ίδια αποτελεί μέρος. Η αντίληψη, που πηγάζει από το σώμα, μας τοποθετεί ξανά μέσα στον κόσμο, εγκαθιδρύοντας τη συνεχή αλληλεπίδρασή μας με αυτόν.<sup>29</sup> Η επιστροφή αυτή συνιστά το έναυσμα που θα ξανασυνδέσει το υποκείμενο με το πράγμα, την

---

27. Αλεξάνδρα Μουρίκη, «Μερλώ-Ποντύ: Φαινομενολογία της αντίληψης» (Βιβλιοκρισία του: Μωρίς Μερλώ-Ποντύ [Maurice Merleau-Ponty]: Φαινομενολογία της αντίληψης (μετάφραση Κική Καψαμπέλη· Αθήνα: Νήσος, 2016), *Κριτικά* 2017-02, σ. 2.

28. Αν στραφούμε προς το πρωτοταγές επίπεδο, αν εισαχθούμε «στο πλαίσιο αυτής της πρωταρχικής ιστορικότητας, η ζωντανή και αυτοσχεδιαστική σκέψη της επιστήμης θα μάθει να στρέφεται προς τα ίδια τα πράγματα και τον εαυτό της, θα ξαναγίνει φιλοσοφία...»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Το μάτι και το πνεύμα*, ό.π., σ. 63.

29. «Η αντιληπτική μας επαφή με τον κόσμο δεν είναι παρά η αρκτική στιγμή της πρακτικής μας εκβολής προς αυτόν»· Ιορδάνης Μαρκουλάτος, «Η σωματικότητα του νοήματος στη σκέψη του Maurice Merleau-Ponty», εισήγηση στο Πανελλήνιο Επιστημονικό Συνέδριο *Maurice Merleau-Ponty: Εκατό Χρόνια από τη Γέννησή του*, Τομέας Φιλοσοφίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 5 Μαρτίου 2008, σ. 4.

εσωτερικότητα με την εξωτερικότητα, την ύπαρξη με την ίδια της τη φύση, καθώς, διαμέσου αυτής, επιτελείται η αμοιβαία διάχυση ενεργητικού και παθητικού, την οποία ο Μερλώ-Ποντύ επιθυμεί να φέρει στο επίκεντρο του φιλοσοφικού ενδιαφέροντος. Ο κόσμος υπάρχει ήδη πριν από εμάς, είναι το περιβάλλον εντός του οποίου η ζωή γεννιέται, και με το οποίο αλληλεπιδρά μέχρι την τελευταία της πνοή· αυτή η υπενθύμιση της γεγονότατος του κόσμου, και της σχέσης μας με αυτόν, είναι ο λόγος που, κατά τον φιλόσοφο, η επιστροφή στην αντίληψη κρίνεται τόσο καίρια.

Το φαινόμενο της αντίληψης παραμένει ακόμα ένα πεδίο ανεξερεύνητο· «ο κόσμος της αντίληψης, ή με άλλα λόγια ο κόσμος ο οποίος αποκαλύπτεται σε εμάς μέσω των αισθήσεων και στην καθημερινή ζωή, φαίνεται σε πρώτη ματιά να είναι αυτό που γνωρίζουμε καλύτερα (...). Ελπίζω να δείξω ότι ο κόσμος της αντίληψης είναι, σε μεγάλη κλίμακα, άγνωστο έδαφος από τη στιγμή που παραμένουμε στην πρακτική (*practical*) ή στην ωφελμιστική στάση (*utilitarian attitude*)».<sup>30</sup> Η εν λόγω στάση η οποία χαρακτηρίζει τη γαλλική διάνοηση, έγκειται στην καρτεσιανή οπτική των πραγμάτων:<sup>31</sup> βασίζεται, δηλαδή, σε εννοιολογικούς διαχωρισμούς, όπως είναι η ψυχή και το σώμα ή οι αισθήσεις και οι ιδέες, και έχει ως αποτέλεσμα την τοποθέτηση της επιστημονικής έρευνας στη θέση ενός παντογνώστη θεού.<sup>32</sup> Η υποτιθέμενη ανικανότητα των αισθήσεων να γνωρίσουν τα πράγματα καθ' εαυτά φαίνεται να οδηγεί σε πλάνη, ενώ η επιστήμη, μέσω των ερευνητικών της μεθόδων, προσεγγίζεται ως εάν διέθετε τα κατάλληλα

---

30. Maurice Merleau-Ponty, “Lecture I – The World of Perception and the World of Science”, *The World of Perception*, translated by Oliver Davis, Routledge Taylor & Francis Group, New York 2004, σ. 39.

31. Σύμφωνα με την Χαρά Μπανάκου-Καραγκούνη, η στάση του Ντεκάρτ προετοιμαζόταν ήδη από την εποχή του Γαλιλαίου: «Ο Γαλιλαίος είναι ο εισηγητής της θεώρησης της φύσης ως “κόσμου-των-σωμάτων πραγματικά χωριστού και κλεισμένου στον εαυτό του” που διέπεται από μια κλειστή στον εαυτό της πάγια νομοτέλεια. Έτσι προετοιμάζεται ο καρτεσιανός δυϊσμός, η διάκριση δηλαδή της *res extensa* και της *res cogitans*. Η διάσπαση αυτή του κόσμου σε “φύση” και σε “κόσμο-του-ψυχολογικού” έχει ως συνέπεια την επιβολή σε κάθε είδος γνώσης του προτύπου των μαθηματικών, όπως αυτά εφαρμόζονται με επιτυχία στη φύση. Η γενίκευση της χρήσης της μεθόδου της επαγωγής, της παραγωγής, των αποδεικτικών αξιωμάτων, διαμορφώνει το νέο πρόσωπο της ορθολογικότητας». Χαρά Μπανάκου-Καραγκούνη, *Διαστάσεις του ορατού – η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του M. Merleau-Ponty*, ό.π., σ. 54-55.

32. Σύμφωνα με τον ίδιο, «το να διατεινόμεστε ότι ο κόσμος, μέσω ενός ονοματικού ορισμού, αποτελεί το αντικείμενο X των ενεργειών μας σημαίνει ότι οδηγούμε στο απόλυτο τη γνωστική κατάσταση του επιστήμονα, ως εάν όλα όσα υπήρξαν ή υπάρχουν να μην είχαν δημιουργηθεί παρά μόνο για να πάρουν μια θέση στο εργαστήριο». Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Το μάτι και το πνεύμα*, ό.π., σ. 62.



μέσα για τη γνώση της αλήθειας. Εντούτοις, σύμφωνα με τον Μερλώ-Ποντύ, τα επιστημονικά ευρήματα στέκουν συχνά αλλότρια προς το πραγματικό τους νόημα: η αναλυτική παράδοση παραγκωνίζει τον τρόπο με τον οποίο ο κόσμος δίδεται στην άμεση εμπειρία, υιοθετώντας μια προσέγγιση που εστιάζει ως επί το πλείστον στη διάκριση των μερών παρά στο όλον. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι, παρά τη κριτική που ο φιλόσοφος ασκεί στην επιστήμη, δεν προβάλλει μέσω όσων αντιπροτείνει ένα είδος «υπεροχής» της φιλοσοφίας, καθώς δεν απορρίπτει τη χρησιμότητα της επιστήμης ούτε και αμφισβητεί την αξία των μεθόδων της: «Μια επιστήμη χωρίς φιλοσοφία δεν γνωρίζει για ποιο πράγμα ομιλεί. Μια φιλοσοφία χωρίς μεθοδική εξερεύνηση των φαινομένων, δεν θα κατέληγε σε τίποτα άλλο παρά σε τυπικές αλήθειες, δηλαδή σε σφάλματα».<sup>33</sup> Αυτό που, εντούτοις, επιθυμεί να τονίσει είναι ο *τρόπος* με τον οποίο η επιστημονική σκέψη έχει αμελήσει να ασχοληθεί με τα θεμελιώδη δεδομένα<sup>34</sup> αυτού του κόσμου, ως εάν να μην προερχόταν και η ίδια από αυτόν, αφού όπως επισημαίνει στο *Μάτι και το Πνεύμα*, η επιστήμη «(...) χειραγωγεί τα πράγματα και αρνείται να τα κατοικήσει».<sup>35</sup> Θα μπορούσαμε αλλιώς να πούμε, κάπως πιο απλουστευτικά, ότι οι επιστήμονες, όντας βαθιά απασχολημένοι με την εύρεση απαντήσεων, αμελούν την ουσία των ερωτημάτων τα οποία θέτουν. Η τακτική αυτή έχει ως αποτέλεσμα την ταύτιση της επιστήμης με τη δογματική εκείνη θέση που πρεσβεύει ότι μόνο η ίδια κατέχει τα καταλληλότερα μέσα για την κατάκτηση της απόλυτης γνώσης.<sup>36</sup> Ωστόσο, «τα πράγματα του κόσμου δεν είναι απλώς ουδέτερα αντικείμενα (...)»,<sup>37</sup> όπως παρατηρείται να συμβαίνει στην περίπτωση του ανθρώπινου σώματος, αλλά και όλων των έμβιων όντων όταν συχνά «χρησιμοποιούνται» ως ερευνητικά εργαλεία. Η μηχανιστική θέαση των πραγμάτων αποστερεί το νόημα τους, νόημα που πηγάζει από την αντίληψη αλλά και από την αλληλουχία της τελευταίας με

---

33. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Μεταφυσική και άνθρωπος», (από το *Sens et non-sens*), μτφρ.-σημ. Ευγενία Νικολαΐδου, στο Κωνσταντίνος Ι. Βουδούρης, *Μεταφυσική: Απόψεις πάνω στη σύγχρονη μεταφυσική*, Αθηναϊκός Κύκλος Φιλοσοφίας, Αθήνα 1984, σ. 326.

34. Οι επιστήμες μάς «(...) κρύβουν κατ' αρχάς τον "πολιτισμικό κόσμο" ή τον "ανθρώπινο κόσμο", παρότι μέσα σ' αυτόν λαμβάνει χώρα σχεδόν όλη μας η ζωή». Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., σ. 73.

35. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Το μάτι και το πνεύμα*, ό.π. σ. 61.

36. Maurice Merleau-Ponty, "Lecture 1 – The World of Perception and the World of Science", *The World of Perception*, ό.π., σ. 45.

37. Maurice Merleau-Ponty, "Lecture 3 - Exploring the World of Perception: Sensory Objects", *στο ίδιο*, σ. 63.

τον κόσμο. Ακριβώς επειδή η ανάλυση «βλέπει» στη θέση του *όλου* ένα άθροισμα μερών,<sup>38</sup> και καθότι ο κόσμος δεν εκλαμβάνεται ως πεδίο αλλά μέσω της επιστημονικής παράδοσης αντικειμενοποιείται,<sup>39</sup> βρισκόμαστε συχνά αντιμέτωποι με μια δογματική στάση η οποία οδηγεί στην παράλειψη της συμβολικής διάστασης των αντικειμένων του κόσμου, ήτοι στην εξαφάνιση της νοηματικής τους υπόστασης.

Κρίνεται, επομένως, απαραίτητο να ξεπεράσουμε τους δυϊσμούς οι οποίοι φαίνεται να εμποδίζουν την επιστροφή στα φαινόμενα.<sup>40</sup> Τα δίπολα που απασχόλησαν τον Μερλώ-Ποντύ προέρχονται από τις επικρατούσες αντιλήψεις του ιδεαλισμού και του εμπειρισμού, οι οποίες έχουν συντελέσει στην κανονιστική και ντετερμινιστική αντίστοιχα προσέγγιση του είναι, ωστόσο «(...) δεν παρουσιάζονται ως προς επίλυση ζητήματα, αλλά ως ήδη δεδομένες λειτουργικές πτυχές του πραγματικού»:<sup>41</sup> και οι δύο προσεγγίσεις παραμένουν ανεπαρκείς σε ό,τι αφορά την προσπάθειά τους να ανταποκριθούν στην κατανόηση του περιβάλλοντος κόσμου. Ο πρώτος φαίνεται να σφάλει καθώς εκκινεί από μια «υπερ-εξοπλισμένη νόηση, που ήδη κατέχει αυτό, το οποίο πρόκειται να αντιληφθεί»<sup>42</sup> και αφορά ένα «καθαρό cogito» που καθοδηγεί τη σκέψη στο αποτέλεσμα όπου θέλει το ίδιο να φτάσει. Εν συνεχεία, ο εμπειρισμός «υποβιβάζει τη συνείδηση σε απλό δέκτη του εξωτερικού κόσμου»,<sup>43</sup> υποσκελίζοντας την ενεργητικότητα του πνεύματος. Η κριτική που ασκεί στον αναστοχασμό αφορά στην αμέλεια του τελευταίου να θυμηθεί από πού ξεκίνησε, γι' αυτό και τονίζει ότι «ο αναστοχασμός είναι ένα σύστημα σκέψεων κλειστό

---

38. Αυτό που λείπει από ερμηνείες τέτοιας φύσεως είναι «η συνεκτική έννοια του συνόλου, η περιπλοκότητα του περίπλοκου»· Vincent Descombes, *Το ίδιο και το άλλο – 45 χρόνια γαλλικής φιλοσοφίας (1933-1978)*, μτφρ. Λένα Κασίμη, Praxis, Αθήνα 1984, σ. 80.

39. «Η επιστημονική σκέψη –αυτή η σκέψη της επισκόπησης, αυτή η σκέψη του αντικειμένου εν γένει- πρέπει να επανατοποθετηθεί στο πλαίσιο ενός εκ των προτέρων «υπάρχειν», στο τοπίο, στο έδαφος τόσο του αισθητού όσο και του διαμορφωμένου κόσμου, έτσι όπως αυτοί υπάρχουν για το σώμα μας· όχι όμως αυτό το δυνάμει σώμα το οποίο εύκολα μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι αποτελεί μια μηχανή πληροφοριών, αλλά αυτό το σώμα το πραγματικό το οποίο ονομάζω δικό μου, αυτόν τον φρουρό που στέκει σιωπηλά κάτω απ' όλα μου τα λόγια, κάτω απ' όλες μου τις πράξεις»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Το μάτι και το πνεύμα*, ό.π., σ. 63.

40. David R. Cerbone, “Perception”, *Merleau-Ponty Key Concepts*, edited by Rosalyn Diprose & Jack Reynolds, Acumen, Durham 2008, σ. 122.

41. Ιορδάνης Μαρκουλάτος, *Maurice Merleau-Ponty – Προς μια οντολογία του συγκεκριμένου*, ό.π., σ. 103.

42. Χαρά Μπανάκου-Καραγκούνη, *Διαστάσεις του ορατού – η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του M. Merleau-Ponty*, ό.π. σ. 77.

43. Στο ίδιο.

(...).<sup>44</sup> Ο Μερλώ-Ποντύ υιοθετεί μια ερωτηματική στάση περί του τι είναι αυτό που υπάρχει πριν από τον αναστοχασμό, το οποίο και επιτρέπει στη νόηση να αναπτυχθεί. Άλλως ειπείν, πώς ένας νους βρίσκεται σε θέση να κρίνει και να ενεργήσει; Ο αναστοχασμός δεν ξεκινά από μόνος του – προϋποτίθεται ένας τόπος μέσα στον οποίο γεννιέται και εξελίσσεται η σκέψη: ο αντιληπτικός της ορίζοντας. Σύμφωνα με τον ίδιο, «η αντίληψη δεν είναι μια επιστήμη του κόσμου, δεν είναι καν ένα ενέργημα ή μια μελετημένη θεσιληψία, είναι το υπόβαθρο, το φόντο πάνω στο οποίο ξεχωρίζουν όλα τα ενεργήματα, τα οποία και την προϋποθέτουν».<sup>45</sup> Από την άλλη πλευρά, ο εμπειρισμός δείχνει να αγνοεί τη σύνδεση ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο, στρεφόμενος στο τελευταίο σε βαθμό που να μην πυροδοτείται σχεδόν τίποτα εκ του υποκειμένου. Παρατηρείται, λοιπόν, εξίσου από την πλευρά του εμπειρισμού ένα είδος αμέλειας όσον αφορά τη θεμελιώδη συνοχή υποκειμένου-αντικειμένου, για το λόγο ότι εστιάζει την προσοχή του κυρίως στον εμπειρικό κόσμο, καθώς δεν φαίνεται να υπάρχει καμιά ανάγκη που να τον παρακινεί να στραφεί προς το αντιληπτικό ενέργημα το οποίο ενεργοποιείται από την επαφή μας με τα πράγματα. Συμπερασματικά, καμιά από τις δύο παραδόσεις<sup>46</sup> –από τη μία η απόλυτη ενεργητικότητα του πνεύματος, ήτοι η έμφαση στο υποκείμενο, και από την άλλη, η στροφή προς την παθητικότητα, η πλευρά του αντικειμένου– δεν κατάφερε να αποδώσει το στοιχείο εκείνο του είναι που συνενώνει αυτές τις δύο όψεις. Κοιτάζοντας την ίδια την πραγματικότητα, μένει να την προσεγγίσουμε περισσότερο μέσω της παρατήρησης, όπως συμβαίνει στη ζωγραφική του Σεζάν, παρά επινοώντας τη. Με άλλα λόγια, ο Μερλώ-Ποντύ αναζητά τον τρόπο με τον οποίο μπορούν να καταρριφθούν τα εν λόγω ψευδοδιλήμματα, επιβεβαιώνοντας τη συστοιχία μεταξύ της ανθρώπινης αντίληψης και του κόσμου, θέτοντας στη μέση τα φαινόμενα· προτρέπει, δηλαδή, να την περιγράψουμε –όσο αυτό είναι

---

44. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π. σ. 72.

45. Στο ίδιο, σ. 20-21.

46. Όπως διαβάζουμε στη *Φαινομενολογία της αντίληψης*: «Ο εμπειρισμός δεν βλέπει ότι έχουμε ανάγκη να ξέρουμε τι γυρεύουμε, αλλιώς δεν θα το γυρέαμε, και η νοησιарχία δεν βλέπει ότι έχουμε ανάγκη να αγνοούμε τι γυρεύουμε, αλλιώς και πάλι δεν θα το γυρέαμε»· στο ίδιο, σ. 80.

δυνατό— έτσι όπως αυτή ήδη υφίσταται, γιατί «μόνο η δομή της όντως υφιστάμενης αντίληψης μπορεί να μας μάθει τι είναι το αντιλαμβάνομαι».<sup>47</sup>

«Η προτεραιότητα της αντίληψης συνιστά μια γειωμένη –δηλαδή *εμμεναιοκρατική*– υπερβατολογία»:<sup>48</sup> η αντίληψη είναι το πρωτοταγές άνοιγμα, ο όρος που επιτρέπει σε οποιοδήποτε άλλο ενέργημα να επιτελεστεί, αφού παρέχει το χώρο στη νόηση να νοεί, στην κρίση να κρίνει, ή αλλιώς, στα φαινόμενα και το υποκείμενο να αλληλεπιδρούν. Φαίνεται όμως ότι η αντίληψη δεν υφίσταται χωρίς τον κόσμο, με τον ίδιο τρόπο που, χουσερλιανά, η συνείδηση είναι πάντοτε συνείδηση κάποιου πράγματος: το ίδιο το αντιληπτικό ενέργημα *είναι* η στροφή μας προς τον κόσμο, εκείνο που μας συνδέει με οτιδήποτε δεν είναι εμείς και το κάνει να είναι (και) εμείς: «η αντίληψη [ήδη] υπερβαίνει τις αντιθέσεις, διότι είναι αμφίδρομη: είναι κάτι που ασκώ και συγχρόνως υφίσταμαι».<sup>49</sup> Επομένως, ο ρόλος της συνίσταται στην αμοιβαία δράση του εσωτερικού με το εξωτερικό, αντικρούοντας συνάμα αυτόν το διαχωρισμό, αφού, όπως υποστηρίζει, είμαστε το «όλον της εξωτερικότητάς μας».<sup>50</sup> Τα ερωτήματα που προκύπτουν από την ιδεαλιστική παράδοση σχετικά με την αλήθεια τού είναι όπως αυτό προσφέρεται ως αντικείμενο της νόησης κρίνονται πλέον δευτερεύοντα: το αντιληπτικό ενέργημα, όντας φαινόμενο, δεν μπορεί να χαρακτηριστεί αληθές ή ψευδές, καθώς αποτελεί το μόνο μας όχημα το οποίο μας φέρνει σε επαφή με το πραγματικό: «η αντίληψη ανοίγει προς τα πράγματα. Αυτό σημαίνει ότι προσανατολίζεται, κατά κάποιον τρόπο τελεολογικά, προς μια αλήθεια καθ' εαυτήν όπου βρίσκεται ο λόγος όλων των φαινομένων».<sup>51</sup> Όπως και ο κόσμος, έτσι και το αντιλαμβάνεσθαι υπάρχει και χαρακτηρίζεται από γεγονός, αποτελεί το μέσο για να ερευνήσουμε την ίδια την προϋπόθεση κάθε σκέψης, και η διερεύνηση αυτή σημαίνει ότι η αντίληψη «ορίζεται για μας ως πρόσβαση προς την αλήθεια».<sup>52</sup> Συμπερασματικά, η αντιληπτική διαδικασία αποκλείει την κυριαρχία του υποκειμένου έναντι του αντικειμένου, εφόσον καθιστά τον κόσμο

---

47. Στο ίδιο, σ. 42-43. Η υπογράμμιση δική μας.

48. Ιορδάνης Μαρκουλάτος, *Maurice Merleau-Ponty – Προς μια οντολογία του συγκεκριμένου*, ό.π., σ. 116.

49. Στο ίδιο, σ. 122.

50. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, ό.π., σ. 49.

51. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., σ. 120.

52. Στο ίδιο, σ. 29.

–αλλά και τον άλλον– όχι αντικείμενο, αλλά *de facto* πεδίο διάδρασης και συνδιαμόρφωσης. Η αντιληπτική εμπειρία μάς ενώνει με κάθε πράγμα· «(...) οπότε το πρόβλημα δεν είναι πια να ερευνήσουμε πώς μπορεί η κριτική σκέψη να ποριστεί δευτερογενή ισοδύναμα αυτής της διάκρισης [φαντασιακού-πραγματικού], αλλά να καταστήσουμε ρητή την αρχέγονή μας γνώση του “πραγματικού”, να περιγράψουμε την αντίληψη του κόσμου ως εκείνο που θεμελιώνει για πάντα την ιδέα μας της αλήθειας. Δεν πρέπει λοιπόν να αναρωτιόμαστε αν αντιλαμβανόμαστε στ’ αλήθεια έναν κόσμο, πρέπει να πούμε αντίθετα: ο κόσμος είναι αυτό που αντιλαμβανόμαστε».<sup>53</sup> Αυτό επιτελείται με τη φυσική παρουσία μας στον κόσμο, που δεν είναι άλλη από το σώμα.<sup>54</sup>

## 1.2. Το σώμα ως ένσαρκο αντιληπτικό υποκείμενο

Η αντίληψη υφίσταται διαμέσου του σώματος: «Η σχέση μας με τα πράγματα δεν είναι από απόσταση: το καθένα μιλά στο σώμα μας και στον τρόπο με τον οποίο ζούμε».<sup>55</sup> Η σχέση μας με τον κόσμο αποτελεί μια σχέση επικοινωνίας, συνιστά το χώρο ζωής και έκφρασης που μας ασκεί επιρροή και επηρεάζεται από εμάς, είναι δηλαδή εν τοις πράγμασι ο βιωμένος κόσμος. Η αντίληψη, η οποία ανοίγει το νοηματικό πεδίο του κόσμου, παίρνει σάρκα και οστά: είναι σώμα. Το σώμα αποτελεί στη μερλωποντιανή φιλοσοφία τη θεμελιώδη ένδειξη της σύζευξης υποκειμένου-αντικειμένου, όντας ο μοναδικός τρόπος τού υπάρχειν· «το σώμα είναι το όχημα του είναι στον κόσμο και έχω σώμα σημαίνει για τον ζώντα σμίγω με ένα προσδιορισμένο περιβάλλον, συνταυτίζομαι με ορισμένα σχέδια και δεσμεύομαι συνεχώς σε αυτά».<sup>56</sup> Η οντολογική διάσταση της σωματικότητας είναι επομένως διττή: «το σώμα υφίσταται υπό μια διπλή συνθήκη: δεν είναι μόνο

---

53. Στο ίδιο, σ. 28-29.

54. «Επομένως ο τρόπος με τον οποίο σχετιζόμαστε με τα πράγματα του κόσμου δεν είναι πλέον μια καθαρή διάνοια που προσπαθεί να γίνει κυρίαρχη ενός αντικειμένου ή ενός χώρου που βρίσκεται μπροστά του. Αντίθετα, αυτή η σχέση είναι διφορούμενη, ανάμεσα σε όντα που είναι ένσαρκα και περιορισμένα και σε έναν αινιγματικό κόσμο στον οποίο ρίχνουμε μια ματιά (...), αλλά μόνο από οπτικές γωνίες που κρύβουν όσα αποκαλύπτουν, έναν κόσμο στον οποίο κάθε αντικείμενο φανερώνει το ανθρώπινο πρόσωπο που αποκτά από το ανθρώπινο βλέμμα»· Maurice Merleau-Ponty, “Lecture 4 - Exploring the World of Perception”, *The World of Perception*, ό.π., σ. 69-70.

55. Maurice Merleau-Ponty, “Lecture 3 - Exploring the World of Perception: Sensory Objects”, ό.π., σ. 63.

56. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., σ. 161.

φορέας της δυνατότητας να βλέπω ή να αγγίζω τα πράγματα, αλλά είναι αυτό το ίδιο ορατό και προσφέρεται στην αφή. Τη στιγμή που αγγίζω το ένα χέρι μου με το άλλο, συνειδητοποιώ ότι αυτό το χέρι είναι ταυτόχρονα “σάρκα”, δηλαδή φορέας της αντίληψης, και “πράγμα”, δηλαδή αντικείμενο της αντίληψης (...)».<sup>57</sup> Το σώμα, αγγίζον και αγγιζόμενο, συνιστά *διαμεσολάβηση*.<sup>58</sup> δεν είναι καθαρή υποκειμενικότητα, καθώς εμπλέκεται αναπόδραστα με τον κόσμο, αλλά ούτε καθαρή αντικειμενικότητα, αφού είναι «το μέσο για να έχω συνείδηση του κόσμου μου».<sup>59</sup>

Πέραν της αναφορικότητας του σώματος προς τον κόσμο, η σωματικότητα αποτελεί και τον λόγο που υπάρχει για εμένα χρόνος και χώρος, εφόσον *κατοικεί* τον κόσμο,<sup>60</sup> ή, παραθέτοντας τα ίδια τα λόγια του Μερλώ-Ποντύ, γιατί «(...) το σώμα είναι το αγκυροβόλι μας μέσα σ’ έναν κόσμο».<sup>61</sup> Η γεγονότητα του σώματος καθιστά την ύπαρξη δυνατή, τον άνθρωπο παρόντα, συγχέοντας την ύλη με την ουσία της, αφού δεν δύναται να υπάρξει πνεύμα δίχως σάρκα. Η παροντικότητα αυτή επιτρέπει στον άνθρωπο να βρίσκεται εντός τόπου, εφόσον βρίσκεται *μέσα* στον κόσμο, και εντός χρόνου, εφόσον η κινητικότητα του σώματος σε κάθε μορφή της είναι χρονική. Είναι, λοιπόν, η *κίνηση* που επιβεβαιώνει την ανθρώπινη σωματικότητα και άρα, όντας μέρος του κόσμου, κάθε κίνηση συνιστά αλληλεπίδραση. Επιπροσθέτως, η αντίληψη αποτελεί ενέργημα μέσω της κίνησης της συνείδησης προς το περιβάλλον στο οποίο σκοπεύει: το σώμα αδράχνει το περιβάλλον του. Η αναπόσπαστη συμμετοχή του σώματος σε αυτό το υπαρκτικό βίωμα υποδηλώνει τη φύσει ανάγκη συνεχούς αλληλεπενέργειας υποκειμένου και κόσμου, αλλά και επισφραγίζει την αλληλεξάρτησή τους. Επομένως, διαμέσου της ενσώματης αντιληπτικής εμπειρίας παρέχεται η δυνατότητα προσβασιμότητας στην αισθητηριακή εμπειρία και κατ’ επέκταση στο νοηματικό πεδίο. Η σωματικότητα παύει πλέον να προσεγγίζεται ως

---

57. Παύλος Κόντος, «Maurice Merleau-Ponty: Ο φιλόσοφος, ένα σώμα στον κόσμο», *H Καθημερινή*, 5 Μαρτίου 2006, σ. 2.

58. Βλ. Renaud Barbaras, “Foreword”, σ. xi· στο Emmanuel Alloa, *Resistance of the Sensible World – An Introduction to Merleau-Ponty*, foreword by Renaud Barbaras, translated by Jane Marie Todd, σειρά Perspectives in Continental Philosophy, Fordham University Press, New York 2017.

59. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., σ. 161.

60. Στο ίδιο, σ. 243.

61. Στο ίδιο, σ. 251.

εργαλείο ή ως αντικείμενο, ως εμπόδιο του πνεύματος ή ως φυλακή της ψυχής, και κατανοείται ως φορέας νοήματος. Το βιωμένο μερλωποντιανό σώμα κάνει τη φύση να επιστρέψει στον πολιτισμό, τη βιολογία να στραφεί προς την ιστορία, τις ιδέες στην εμπειρία· είναι το απολύτως υπαρκτικό: «αν το σώμα μπορεί να συμβολίσει την ύπαρξη, αυτό συμβαίνει επειδή την πραγματοποιεί και είναι η ενεργός παρουσία της».<sup>62</sup>

---

62. Στο ίδιο, σ. 293.

### 1.3.1. Το εκφραστικό φαινόμενο: το σώμα ως φορέας νοήματος

Το εκφραστικό φαινόμενο χρησιμοποιείται από τον Μερλώ-Ποντύ σε αντιδιαστολή προς την παραδοσιακά εκλαμβανόμενη έννοια της έκφρασης, όπως συμβαίνει και με τις έννοιες που αναφέρθηκαν παραπάνω. Φαίνεται πως η εν λόγω ιδέα της έκφρασης κατέχει στη σύγχρονη σκέψη μια θέση που παραμένει συνεπής στα δυϊστικά μοντέλα των παραδόσεων οι οποίες τα παρήγαγαν, τόσο όσον αφορά τη σκέψη όσο και τη γλώσσα: «Η κλασική φιλοσοφία θεωρεί ότι η σκέψη υπάρχει μόνη της, και ότι η γλώσσα είναι το μέσο που έχει επιλεγεί μέσω του οποίου η σκέψη μπορεί να εξωτερικευθεί, ή να μεταφραστεί σε αντιληπτά σημεία για να διευκολύνει την επικοινωνία. Έτσι, η γλώσσα κατανοείται ως μια εξωτερική συνοδεία της σκέψης, και η επικοινωνία κατανοείται ως ερμηνεία».<sup>63</sup> Ωστόσο, για τον Μερλώ-Ποντύ, η ομιλία και η σκέψη συμπορεύονται, δίχως να προηγείται ούτε να υπερτερεί η μία έναντι της άλλης, και «(...) η γλώσσα, όπως και η συμπεριφορά, ξεγλιστράει και δεν υπόκειται σε άκρως επιστημονική [επιστημονιστική] (*scientiste*) αντιμετώπιση».<sup>64</sup> Αυτό συμβαίνει λόγω της φύσης της σωματικότητας, η οποία τίθεται ξανά ως το πλαίσιο το οποίο επιτρέπει στην έκφραση να πραγματοποιηθεί.

Ειδικότερα, στο κεφάλαιο της *Φαινομενολογίας της Αντίληψης* «Το σώμα ως έκφραση και ομιλία», ο φιλόσοφος αναφέρεται λεπτομερώς στον τρόπο με τον οποίο η αντιληπτική εμπειρία επιτελείται διαμέσου της σωματικότητάς μας, και συνεπώς στις διαφορές που έχει το σώμα ορώμενο πλέον ως *ιδίόσωμα* και όχι θεωρούμενο από τη σκοπιά της επιστημονικής ανάλυσης, δηλαδή ως αντικείμενο προς έρευνα, ως άψυχο ον μέσα στο οποίο «εγκαθίσταται» το πνεύμα.<sup>65</sup> Το βιωμένο σώμα είναι εκείνο που ζει στον κόσμο, ταυτίζεται με την ύπαρξη, και συνιστά την πλέον έμπρακτη γέφυρα που ενώνει το υποκείμενο με το αντικείμενο. Η κίνηση του σώματος,<sup>66</sup> όντας, κατά πρώτον, *αντιληπτική* –λόγω της

63. Donald A. Landes, *The Merleau-Ponty Dictionary*, Bloomsbury, London, New York 2013, σ. 73-74.

64. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Μεταφυσική και άνθρωπος», *ό.π.*, σ. 313.

65. «Το σώμα δεν είναι απλά ένα αδρανές περίβλημα κάποιου καρτεσιανού εγώ, το οποίο λαμβάνει και μεταδίδει νόημα»· Harry Adams, “Expression”, *Merleau-Ponty Key Concepts*, *ό.π.*, σ. 154.

66. Το σώμα είναι «η ίδια η κίνηση της έκφρασης»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, *ό.π.*, σ. 253.



αναφορικότητάς της προς τα πράγματα του κόσμου—, κατά δεύτερον, *χωρική* — αφού το σώμα εγκαινιάζει έναν τόπο, αλλιώς δεν θα υπήρχε ο τόπος αυτός για εμένα, οριοθετεί, δηλαδή, διά της παρουσίας του τον διαχωρισμό μεταξύ εαυτού και περιβάλλοντος—, και, κατά τρίτον, *εκφραστική* —μέσω της ομιλίας, της απλής χειρονομίας ή της τέχνης—, είναι πάντοτε φορέας νοήματος. Το νόημα αυτό προέρχεται τόσο από τον άνθρωπο ως υποκείμενο, όσο και από τον κόσμο ως αντικείμενο, αφ' ης στιγμής πηγάζει από τη σχέση των δύο, γεννιέται δηλαδή μέσα από τη σύζευξή τους — η ύπαρξή του θα ήταν αδύνατη δίχως τον έναν από τους δύο όρους. Με στόχο να προσεγγίσουμε το καλλιτεχνικό πεδίο, θα ασχοληθούμε κυρίως με την τρίτη πτυχή της σωματικής κινητικότητας, εκείνη που αφορά την έκφραση ως φαινόμενο. Όντας χαρακτηριστικό ενέργημα του ένσρκου υποκειμένου, η έκφραση συμβάλλει ώστε το σώμα να γεννά σημασίες με οδηγό και μόνο μέσο τη βιούμενη ύπαρξή του στον κόσμο· «το ιδίόσωμα είναι μέσα στον κόσμο όπως η καρδιά μέσα στον οργανισμό: διατηρεί συνεχώς στη ζωή το ορατό θέαμα, το εμπυχώνει και το τροφοδοτεί εσωτερικά, σχηματίζει μαζί του ένα σύστημα».<sup>67</sup>

Το φαινόμενο της έκφρασης αντικρούει επίσης τους παραδοσιακούς διαχωρισμούς, με σκοπό να «προτείνει έναν επαναπροσδιορισμό της υποκειμενικότητας, της φιλοσοφίας της γλώσσας, και, τελικά, της ίδιας της οντολογίας».<sup>68</sup> Η σημασία της έκφρασης είναι καίρια καθώς συνενώνει κάθε ιδιαίτερο υπαρκτικό είναι με το είναι του κόσμου, τα θέτει σε «επικοινωνία», διαμέσου της έννοιας της σωματικότητας: κάθε εκφραστικό εγχείρημα, είτε είναι γλωσσικό, είτε καλλιτεχνικό, εκλαμβάνεται ως *χειρονομία*, ήτοι ως μια κίνηση του σώματος, μια πράξη, που φέρει κάποιο νόημα.<sup>69</sup> Ως εκ τούτου, διαπιστώνεται ότι ο Μερλώ-Ποντύ δεν αναζητά τις αιτίες ή τους σκοπούς της ανθρώπινης έκφρασης, όπως θα ήταν για παράδειγμα η απόδοση της εκφραστικότητας στην πηγαία ανάγκη του ανθρώπου να εξωτερικεύσει μια σκέψη ή μια επιθυμία, αλλά εστιάζει την έρευνά του στην ίδια την *εκφραστική διαδικασία*, αυτήν την

---

67. Στο ίδιο, σ. 353.

68. Donald A. Landes, *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression*, Bloomsbury, London, New York 2003, σ. 2.

69. «Η επιδεξιότητα των χεριών του πιανίστα είναι αυτό που μεταμορφώνει τα πλήκτρα σε κάτι που μπορεί να παιχτεί, αποκαλύπτοντάς το ως τον τόπο της έκφρασης, και το παίξιμο αυτών των πλήκτρων ρυθμίζει και αναδιαμορφώνει τη γενική δύναμη του πιανίστα να παίζει»· στο ίδιο, σ. 86.

αντικειμενική κίνηση που χαρακτηρίζει το είναι, κατά την οποία δεν διακρίνονται η μορφή από τη σημασία της ή η πρόθεση από την εκτέλεσή της. Γι' αυτόν τον λόγο θα δούμε ότι εμβαθύνει τον συλλογισμό του τόσο στο ζήτημα της γλώσσας – διαχωρίζοντας ξανά τη θέση του από εκείνες του ορθολογισμού και του εμπειρισμού–, όσο στον κόσμο της τέχνης, προκειμένου να αναδειχθεί η «κρυφή» αλληλουχία που συνδέει τη σκέψη με τη γλώσσα, αλλά και την πρόθεση του καλλιτέχνη με το έργο του· μια αλληλουχία αόρατη, που συνιστά αναπόσπαστο κομμάτι κάθε εκφραστικής διαδικασίας.

Εξετάζοντας το ζήτημα της γλώσσας, ο Μερλώ-Ποντύ επεξηγεί στην *Φαινομενολογία της αντίληψης*<sup>70</sup> τις διαφωνίες του σε σχέση με τις θέσεις που επικρατούν όσον αφορά τον τρόπο που προσεγγίζεται η διαδικασία του ομιλείν. Σύμφωνα με τον ίδιο, «η ομιλία δεν είναι μια ενέργεια, δεν εκδηλώνει εσωτερικές δυνατότητες του υποκειμένου» σαν να λέγαμε ότι «ο άνθρωπος μπορεί να μιλήσει όπως η ηλεκτρική λάμπα μπορεί να πυρακτωθεί».<sup>71</sup> Πιο συγκεκριμένα, υποστηρίζει ότι, κυρίως στον χώρο της ψυχολογικής έρευνας, οι εμπειριστικές και οι νοησιαρχικές θεωρήσεις αποτυγχάνουν να αντιληφθούν την ουσιαστική πορεία της νοηματοδότησης και τη σχέση που υφίσταται ανάμεσα στην σκέψη και την ομιλία. Εν προκειμένω, είτε δηλώναμε ότι το νόημα παράγεται στη σκέψη, και επομένως «η λέξη παραμένει ένα άδειο περίβλημα»,<sup>72</sup> είτε ότι οι λέξεις αποτελούν σημεία με καθορισμένη προ της χρήσης τους σημασία, θα οδηγούμασταν στο ίδιο συμπέρασμα, στη διαπίστωση δηλαδή ότι το νόημα και η υλική του πραγμάτωση αντιμετωπίζονται ως διακριτά μεταξύ τους μέρη. Εντούτοις, ο Μερλώ-Ποντύ τονίζει ότι η σκέψη δεν μπορεί να προηγείται της ομιλίας, καθώς η ομιλία συνιστά ένα πηγαίο και φυσικό ενέργημα που λαμβάνει χώρα χάρη στη σωματικότητα. Σε αντίθεση με την αντικειμενιστική οπτική, η ομιλία «δεν μεταφράζει μια ήδη έτοιμη σκέψη, αλλά την εκπληρώνει».<sup>73</sup> Ο φιλόσοφος επιχειρεί εδώ ένα είδος θέασης της εκφραστικότητας παρόμοιο με εκείνο της αντίληψης: στο αντιληπτικό ενέργημα ο αναστοχασμός δεν προηγείται, αλλά είναι η αντίληψη εκείνη που

70. Βλ. το κεφάλαιο «Το σώμα ως έκφραση και ομιλία» Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., σ. 309-359.

71. Στο ίδιο, σ. 310. Σχετικά με το ίδιο θέμα θα αναφερθεί στον Σωσσύρ και τη Σημειολογία στο δοκίμιο «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», από τα *Σημεία*, που θα εξεταστεί στο 3.1.1.

72. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., σ. 313.

73. Στο ίδιο, σ. 315.

ανοίγεται πρωταρχικά ούτως ώστε να υπάρξει σκέψη. Αντίστοιχα, στο εκφραστικό ενέργημα της ομιλίας, η ομιλία υπάρχει πρώτα ως δυνατότητα, ως εκφραστικό εν δυνάμει ή ως *λαλιά (langage)*, και πραγματώνεται ταυτοχρόνως με τη σκέψη. Με άλλα λόγια, σε αυτό το σημείο συναντάμε μια ακόμη εκδοχή του μερλωποντιανού εγχειρήματος που σκοπεύει στην απομάκρυνση από τα απόλυτα του *καθ' εαυτό* και του *δι' εαυτό*, μέσω της προβολής της διαλεκτικής σχέσης που τα χαρακτηρίζει. Επομένως, αν η σκέψη δεν προηγείται της ομιλίας, αυτό συμβαίνει διότι το ομιλείν εκπληρώνεται *μέσα* στο επικοινωνιακό περιβάλλον *τη στιγμή* που αυτό συντελείται, είτε το περιβάλλον αυτό είναι διυποκειμενικό, είτε ατομικό.<sup>74</sup>

### 1.3.2. Ολικό νόημα και ύφος: η συστοιχία μορφής και περιεχομένου

Το σώμα, χάρη στην αποβλεπτικότητα του και στην αναπόδραστη συμμετοχή του στον κόσμο, δεν μπορεί να είναι α-νόητο (δίχως νόημα), «επειδή το σώμα είναι μια δύναμη φυσικής έκφρασης, μετατρέπει σε φωνητική εκφορά μια ορισμένη κινητική ουσία, εκδιπλώνει σε ηχητικά φαινόμενα το αρθρωτικό ύφος μιας λέξης, εκδιπλώνει σε πανόραμα του παρελθόντος την παλιά στάση την οποία ξαναπαίρνει, προβάλλει σε όντως υφιστάμενη κίνηση μια πρόθεση κίνησης».<sup>75</sup> Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται η σύνδεση μεταξύ βιωμένου σώματος και εκφραστικού φαινομένου. Το ομιλιακό ενέργημα (*parole*) δεν είναι μόνο μια εσωτερική διαδικασία, αλλά ούτε κάτι που επιβάλλεται έξωθεν· είναι μια βιούμενη εκφραστικότητα, η οποία θέτει το ένσαρκο υποκείμενο σε κατάσταση επικοινωνίας. Εφόσον η σκέψη δεν προηγείται της ομιλίας, εκείνο που θέλω να πω εκφράζεται καθώς επιλέγω –ωστόσο σχεδόν αυθόρμητα– τις λέξεις και τις πραγματώνω σε λόγο· το νόημα δημιουργείται κατά τη διαδικασία του ομιλείν,

---

74. Λέγοντας *ατομικό* εννοούμε την επικοινωνία του εαυτού με τη σκέψη του, «(...) γιατί και το ίδιο το σκεπτόμενο υποκείμενο είναι σαν να έχει άγνοια των σκέψεών του όσο δεν τις έχει διατυπώσει για τον εαυτό του ή και όσο δεν τις έχει πει και γράψει, όπως δείχνει το παράδειγμα τόσων συγγραφέων που αρχίζουν ένα βιβλίο χωρίς να ξέρουν επακριβώς τι θα βάλουν μέσα του»· στο *ίδιο*, σ. 313.

75. Στο *ίδιο*, σ. 319.

στη συνάντηση του υποκειμένου με τη γλώσσα, και η σκέψη είναι ακριβώς αυτή η ομιλία.<sup>76</sup>

Αναφορικά με τη λεκτική λειτουργία, ο Μερλώ-Ποντύ επισημαίνει ότι «ο μοναδικός τρόπος που έχω για να σχηματίσω αναπαράστασή της είναι να την προφέρω, όπως ο καλλιτέχνης έχει έναν και μόνο τρόπο να αναπαραστήσει το έργο στο οποίο δουλεύει: πρέπει να το φτιάξει».<sup>77</sup> Πρόκειται για μια ακόμη περίπτωση όπου αναδεικνύεται η συστοιχία μορφής και περιεχομένου. Επιβεβαιώνεται ότι, όπως και στην αντίληψη,<sup>78</sup> η οποία νοηματοδοτείται από την αλληλεπενέργεια υποκειμένου και κόσμου, έτσι και στην έκφραση, το περιεχόμενο, δηλαδή η ουσία του ομιλείν, ταυτίζεται με τη μορφική διάσταση των λέξεων. Οι τελευταίες συσχετίζονται διαλεκτικά ως μια *ολότητα*, και χρησιμοποιούνται προκειμένου να εκδιπλωθεί η σημασία της ομιλίας.<sup>79</sup> Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι μορφή και περιεχόμενο δεν μπορούν να ιδωθούν ξεχωριστά, αφού το ένα αποτελεί την εκπλήρωση του άλλου, όπως άλλωστε, σύμφωνα με τον Μερλώ-Ποντύ, τα φαινόμενα δεν συνιστούν εντυπώσεις των πραγμάτων καθ' εαυτά, αλλά *είναι* τα ίδια τα πράγματα. Αξίζει να σημειωθεί ότι η σύζευξη μορφής και νοήματος χαρακτηρίζει κάθε πτυχή του μερλωποντιανού έργου, καθώς υπονοεί το ξεπέρασμα του διπόλου μεταξύ του καθ' εαυτό και του δι' εαυτό, το οποίο στην πορεία της σκέψης του έχει λάβει πολλές και διαφορετικές ονομασίες.<sup>80</sup> Θα λέγαμε, επομένως, ότι στη γλώσσα συμβαίνει ό,τι και στην τέχνη: «ένα μυθιστόρημα, ένα ποίημα, ένας πίνακας, ένα μουσικό κομμάτι είναι άτομα, δηλαδή όντα όπου δεν μπορεί κανείς να διακρίνει την έκφραση από το εκφρασμένο, που το νόημά τους είναι προσβάσιμο μόνο μέσω μιας άμεσης επαφής και που εξακτινώνουν τη σημασία τους χωρίς να εγκαταλείψουν τη χρονική και χωρική τους θέση».<sup>81</sup>

---

76. Στο ίδιο, σ. 317.

77. Στο ίδιο, σ. 318.

78. «Αυτό που μας παρέχει η αντίληψη δεν είναι δεδομένα, αλλά, πρωτοταγώς, λογικές ολότητες»· Ιορδάνης Μαρκουλάτος, *Maurice Merleau-Ponty – Προς μια οντολογία του συγκεκριμένου*, ό.π., σ. 93.

79. Σχετικά με το πρόβλημα της γλωσσικής νοηματοδότησης, βλ. 3.2.1.

80. Ενδεικτικά, αναφερόμαστε σε δίπολα όπως: πρόθεση-εκτέλεση, υποκείμενο-αντικείμενο, ενεργητικό-παθητικό, ελευθερία-προορισμός, κ.ά.

81. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., σ. 272.

Το ολικό νόημα που παράγεται από τη σύνδεση των επιμέρους στοιχείων, δεσμεύοντάς τα μεταξύ τους και καθιστώντας τα αλληλένδετα μέρη μιας ζωντανής ολότητας, εμφανίζεται σε κάθε εκφραστική απόπειρα.<sup>82</sup> Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητο να επισημανθεί μία από τις έννοιες που απασχόλησαν ιδιαίτερα τον Μερλώ-Ποντύ και επηρέασαν δραστικά το έργο του: εκείνη της *Gestalt*, δηλαδή της *μορφής (form)* ή *δομής (figure)*, την οποία αντλεί από την ψυχολογία της μορφής.<sup>83</sup> Παρά την κριτική που άσκησε στην τελευταία, η *Gestalt* διέπει εν γένει την οπτική του και ξεδιπλώνεται σε όλες τις πτυχές του φιλοσοφικού έργου του, καθώς προσεγγίζεται ως «(...) το πρωταρχικό αντιληπτικό δεδομένο, πριν από το οποίο δεν μπορούμε να μιλούμε για αντίληψη».<sup>84</sup> Πιο συγκεκριμένα, κατά τη διαδικασία του αντιλαμβάνεσθαι, δεν είναι μόνο τα ορατά σημεία ενός αντικειμένου εκείνα που καθίστανται θέαμα για μας, αλλά κατά κύριο λόγο η ολική αίσθηση που προκαλείται από το εν λόγω αντικείμενο.<sup>85</sup> Η ολικότητα αυτή, η οποία απαρτίζεται από φανερά και αθέατα κομμάτια, είναι η συνεκτική παρουσία του αντικειμένου που εμπεριέχει την ορατή και την αόρατη πλευρά του, δηλαδή η *Gestalt* του: η δομή και το νόημά του. Υπό αυτό το πρίσμα, η ολική μορφή συνιστά τον κατεξοχήν, τον πρωταρχικό, τρόπο του αντιλαμβάνεσθαι, και η ίδια είναι για τον εαυτό της «υπέρβαση»,<sup>86</sup> καθώς δεν ταυτίζεται μόνο με το ορατό, αλλά από το φαίνεσθαι ξεπροβάλλει ένα *είναι*. Το αντικείμενο της αντιληπτικής εμπειρίας εκπέμπει ένα νόημα, καθώς εντός του

---

82. Ωστόσο αυτό δεν σημαίνει πως κάθε απόπειρα αποτελεί έκφραση με την έννοια που αναλύθηκε παραπάνω: ο Μερλώ-Ποντύ διακρίνει μια «αυθεντική ομιλία» (*original speech*) και μια «δευτερεύουσα ομιλία» (*secondary speech*), «και μόνο η πρώτη – που περιλαμβάνει την ποίηση, τη φιλοσοφία, και τις πρώτες λέξεις ενός παιδιού» φαίνεται να ανταποκρίνεται σε αυτή την πλευρά του εκφραστικού φαινομένου. Βλ. Donald A. Landes, *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression*, ό.π., σ. 64.

83. Πρόκειται για τη θεωρία της Μορφολογικής Ψυχολογίας (*Gestalt Psychology*), η οποία ερευνά τη δομή της αντίληψης με βάση την έννοια της *Gestalt*. Η μορφολογική ψυχολογία βασίστηκε στην ιδέα ότι ένα σύνολο δεν είναι απλώς το άθροισμα των τμημάτων του. Ο Μερλώ-Ποντύ ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τις φιλοσοφικές συνέπειες της *Gestalt* στο έργο του *η Δομή της Συμπεριφοράς*. Βλ. Donald A. Landes, *The Merleau-Ponty Dictionary*, ό.π., σ. 89.

84. Χαρά Μπανάνκου-Καραγκούνη, *Διαστάσεις του ορατού – η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του M. Merleau-Ponty*, ό.π., σ. 81.

85. «Το ορατό είναι το ευθέως διαθέσιμο στον αντιληπτικό μου ορίζοντα, και το αόρατο είναι αυτό που διαισθάνομαι χωρίς να το εννοιολογώ· αυτό που, *εν τη απουσία του*, συνάγεται πρακτικά μέσω του ορατού. Ιορδάνης Μαρκουλάτος, «Η σωματικότητα του νοήματος στη σκέψη του Maurice Merleau-Ponty», εισήγηση στο Πανελλήνιο Επιστημονικό Συνέδριο *Maurice Merleau-Ponty: Εκατό Χρόνια από το Γέννησή του*, Τομέας Φιλοσοφίας, Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, 5 Μαρτίου 2008, σ. 9.

86. Χαρά Μπανάνκου-Καραγκούνη, *Διαστάσεις του ορατού – η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του M. Merleau-Ponty*, ό.π., σ. 83.

αντιληπτικού γεγονότος υπονοείται η ύπαρξη και των αόρατων μερών του, ως άλλων του όψεων: μόνο το ενέργημα της αντίληψης καθιστά δυνατή την κατανόηση ενός αντικειμένου στην ολότητά του.

Ο λόγος που ο Μερλώ-Ποντύ στρέφει την προσοχή του στην έννοια της μορφής είναι ότι αναζητά τα στοιχεία εκείνα που εμπίπτουν στην υπαρκτική πρωταρχή, ήτοι όσα καθιστούν το *είναι* πραγματικό. Επομένως, η συμπόρευση μορφής και περιεχομένου είναι αυτή που τοποθετεί την μερλωποντιανή οπτική στον χώρο της αισθητηριακής εμπειρίας: τα φαινόμενα δεν διαχωρίζονται από την ουσία τους και, επομένως, ο κόσμος, μέσω της άμεσης αντίληψης, προσεγγίζεται πρωταρχικά ως *βιούμενος*. Η *Gestalt* αποτελεί, λοιπόν, τον τρόπο ανάδειξης της ολικότητας του πραγματικού, και ταυτοχρόνως επισφραγίζει την απόρριψη των δυϊστικών μηχανιστικών προσεγγίσεων που τον απασχόλησαν. Φαίνεται ότι η έννοια αυτή λειτουργεί εδώ ως άνοιγμα, αφ' ης στιγμής συνδέεται άρρηκτα με την αντίληψη, καθιστώντας την τελευταία το κατεξοχήν ενέργημα: ο αντιληπτικός μας ορίζοντας αποτελείται από ολικές μορφές και, αν κάτι μας φαίνεται μη συνεκτικό, τότε είναι πιθανόν να έχει ήδη εμπλακεί η νόηση στη θέαση αυτή.<sup>87</sup> Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, εφόσον, κατά τον Μερλώ-Ποντύ, η αντίληψη παρέχει τη δυνατότητα του εμφανίζεσθαι, η *Gestalt* αποτελεί το εμφανίζεσθαι, δηλαδή το φαινόμενο.<sup>88</sup> Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, η ολική μορφή αφορά τόσο την αντίληψη και το σώμα, όσο και την τέχνη, και η συμβολή της έγκειται στην επιμονή του φιλοσόφου να αναδείξει τη διαλεκτική *αυτού* του *σχετίζεσθαι*. Η θέση της είναι, λοιπόν, ενδιάμεση: ανάμεσα στο είναι και το φαίνεσθαι, στο υποκείμενο και το αντικείμενο, στο ενεργητικό και το παθητικό. Διαμέσου της φανέρωσης της άρρηκτης σχέσης μεταξύ νοήματος και μορφής, εσωτερικού και εξωτερικού, η *Gestalt* ανοίγει ένα πεδίο όχι αντιδιαστολής, αλλά συνδιαλλαγής και συνένωσης. Η προσέγγιση του Μερλώ-Ποντύ θέτει τα δίπολα αυτά υπό νέο πρίσμα,

---

87. Από την ολική μορφή «φαίνεται να αναδύεται το νόημα, αντί να συγκροτείται από τη νόηση». Χαρά Μπανάκου-Καραγκούννη, *Διαστάσεις του ορατού – η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του M. Merleau-Ponty*, ό.π., σ. 84.

88. «(...) είναι η ταυτότητα εξωτερικού και εσωτερικού και όχι η προβολή του εσωτερικού στο εξωτερικό (...). Η *Gestalt* ενός κύκλου δεν είναι ο μαθηματικός του νόμος αλλά η φυσιογνωμία του. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., σ. 130-131. Θα μπορούσαμε μάλιστα να συμπεράνουμε την συσχέτιση μεταξύ της *Gestalt* και της έννοιας του ύφους, η οποία εξετάζεται στο τρίτο κεφάλαιο.

συνεκτικότερο και ολικότερο,<sup>89</sup> σεβόμενο τους εννοιολογικούς όρους που εξετάζει, καθώς παραμερίζει τον διαχωρισμό τους προάγοντας τη σφαιρικότητα της συσχετίσής τους. Δεν μιλούμε πλέον για σχέσεις μηχανιστικές, αλλά διαλεκτικές.<sup>90</sup>

Διαφαίνεται, λοιπόν, ότι, καθότι δεν γνωρίζουμε τα πράγματα καθ' εαυτά, ή μάλλον, για τον λόγο ότι δεν υπάρχει καθ' εαυτό πίσω από τα πράγματα όπως μας εμφανίζονται ή τις λέξεις, αλλά τα πράγματα είναι αυτό που φανερώνουν, γιατί «η μορφή εντάσσει μέσα της το περιεχόμενο μέχρι του σημείου, τελικά, αυτό (...) να εμφανίζεται σαν ένας απλός τρόπος της (...)»,<sup>91</sup> εκείνο με το οποίο θα έρθουμε τελικά σε επαφή είναι ένα ορισμένο ύφος: το ύφος της σημασίας τους. Προτού η ομιλία εκληφθεί ως γλώσσα ή ως σκέψη, εκλαμβάνεται κατά πρώτο λόγο δηλαδή ως ύφος: το να μάθει κανείς μια λέξη ισοδυναμεί με το να «πιάσει το ύφος της».<sup>92</sup> Παραδείγματος χάριν, αυτό συμβαίνει όταν ένα μικρό παιδί, που δεν έχει ακόμη διδαχθεί πώς να επικοινωνεί λεκτικά, βρίσκεται σε θέση να καταλαβαίνει όσα λέγονται,<sup>93</sup> ή όταν μπορούμε να αντιληφθούμε το νόημα μιας πρότασης παρά το γεγονός ότι δεν γνωρίζουμε τη σημασία όλων των λέξεων οι οποίες την απαρτίζουν (π.χ. σε μια ξένη γλώσσα). Τα παραδείγματα αυτά μας υπενθυμίζουν ότι το νόημα δεν προϋποθέτει απαραίτητα τη γνώση προκειμένου ένα υποκείμενο να αντιληφθεί και να κατανοήσει κάτι, αλλά ότι προετοιμάζει τη γνώση, ότι κάτω από την εννοιολογική σημασία υποβόσκει μια άλλη, «υπαρξιακή».<sup>94</sup> Το περιεχόμενο αυτής της σημασίας, το οποίο ξεπροβάλλει ως ύφος, πηγάζει από την ολικότητα της μορφής και του νοήματος. Ο Μερλώ-Ποντύ αναφέρεται στο σημείο αυτό στο γλωσσικό νόημα που δεν προέρχεται από μια ακριβή αντιστοιχία μεταξύ νοήματος και σημείου, αλλά εκφράζεται από τις σχέσεις μεταξύ των σημείων, και

---

89. «Εν ολίγοις, όταν εξαλειφθεί η διάκριση μεταξύ *a priori* και εμπειρικού, μεταξύ μορφής και περιεχομένου, οι αισθητηριακοί χώροι γίνονται συγκεκριμένες στιγμές ενός σφαιρικού μορφώματος που είναι ο μοναδικός χώρος (...)» στο *ίδιο*, σ. 384.

90. Στο *ίδιο*, σ. 88. Αξίζει να σημειωθεί πως ο Μερλώ-Ποντύ δεν κάνει λόγο για μια τυπική διαλεκτική (με την έννοια της αντιπαράθεσης απόψεων), αλλά στην διαλεκτική σχέση που καθορίζει την οντολογική συνέργεια αυτών των διπόλων.

91. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., σ. 227.

92. Donald A. Landes, *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression*, ό.π., σ. 90.

93. Ο Μερλώ-Ποντύ είχε ασχοληθεί με την ψυχολογία του παιδιού (τα έτη 1949 και 1952 δίδαξε το μάθημα «Ψυχολογία του παιδιού και Παιδαγωγική» στη Σορβόνη), και ιδιαίτερα με τον τρόπο με τον οποίο τα παιδιά προσλαμβάνουν τόσο τη γλώσσα όσο και τη ζωγραφική, αφού ασχολήθηκε και με το παιδικό σχέδιο. Βλ. Claude Imbert, ό.π., σ. 28-33.

94. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., σ. 320.

από την άρρητη πτυχή της γλώσσας που υπονοείται σε κάθε ομιλείν. Καθότι σε κάθε εκφραστική απόπειρα εμπεριέχονται τόσο το ρητό όσο το άρρητο, τόσο το ορατό όσο το αόρατο, το πεδίο της τέχνης φαίνεται να διαθέτει τα απαραίτητα μέσα ώστε να φανερώσει τη σημασία της λειτουργικής τους συνάφειας και να καταστήσει αυτήν τη συμπόρευση πιο ξεκάθαρη.



## ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ

Η τέχνη αποτελεί στη φιλοσοφία του Μερλώ-Ποντύ το πλέον εμπράγματο, θα λέγαμε, δείγμα ολικής μορφής, ήτοι σύζευξης μορφής και περιεχομένου, ή, όπως θα δούμε στη συνέχεια, συστοιχίας πρόθεσης και εκτέλεσης, ρητού και αρρήτου. Το έργο τέχνης εκλαμβάνεται ως ένα αισθητικό εκφραστικό ενέργημα και συνιστά προϊόν της αντιληπτικής δραστηριότητας του ένσρκου υποκειμένου. Θα μπορούσαμε να πούμε πως, σε κάθε δημιουργική απόπειρα, το είναι και το φαίνεσθαι συγγέονται, με αποτέλεσμα το νόημα του έργου να εμπεριέχεται στην ίδια την υλικότητά του: στον τρόπο με τον οποίο το έργο καθίσταται φανερό. Υπό αυτήν την οπτική, η ουσία ενός ζωγραφικού πίνακα είναι ο ίδιος ο πίνακας, η παρουσία του καμβά με το σχέδιο και το χρώμα, ακριβώς όπως «η μουσική σημασία της σονάτας είναι αδιαχώριστη από τους ήχους που τη φέρουν (...)».<sup>95</sup> Σύμφωνα με τον Μερλώ-Ποντύ, απομένει να αναγνωρίσουμε αυτήν την «(...) αρχέγονη διεργασία σημασίας, όπου το εκφρασμένο δεν υπάρχει χωριστά από την έκφραση και όπου τα σημεία τα ίδια επιφέρουν προς τα έξω τα νοήματά τους. (...) Αυτό το ενσρκωμένο νόημα είναι το κεντρικό φαινόμενο, αφηρημένες στιγμές του οποίου είναι το σώμα και το πνεύμα, το σημείο και η σημασία».<sup>96</sup> Θέτοντας το φαινόμενο της έκφρασης ως τον γενικό άξονα του φιλοσοφικού του στοχασμού περί τέχνης, ο Μερλώ-Ποντύ εμβαθύνει την ενασχόληση αυτή σε πιο συγκεκριμένες όψεις του εν λόγω φαινομένου, όπως είναι η ζωγραφική και η φιλοσοφία· «κάθε θεωρία της ζωγραφικής είναι μια μεταφυσική».<sup>97</sup>

Οι δύο τελευταίες συνιστούν πτυχές της ανθρώπινης εκφραστικότητας, όπως είναι επίσης η ομιλία, η λογοτεχνία, η μουσική. Ως μορφές έκφρασης, φανερώνουν ένα βαθύτερο νόημα, το οποίο αποκαλύπτεται τη στιγμή της πραγμάτωσής τους: «το ίδιο το νόημα του πράγματος κατασκευάζεται μπροστά στα μάτια μας, ένα νόημα που δεν μπορεί να το εξαντλήσει καμία λεκτική ανάλυση και συνταυτίζεται με την έκθεση του πράγματος στην προφάνειά του».<sup>98</sup>

---

95. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., σ. 321.

96. Στο ίδιο, σ. 295.

97. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Το μάτι και το πνεύμα*, ό.π., σ. 82.

98. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., σ. 543.

Στη συνέχεια θα εστιάσουμε στο εγχείρημα του φιλοσόφου να παραλληλίσει τη φιλοσοφία με τη ζωγραφική: ούσα φορέας νοήματος, η σπουδαιότητα της σεζανικής ζωγραφικής έγκειται στο γεγονός ότι, κατά τον Μερλώ-Ποντύ, αποτυπώνει τον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης προσεγγίζει το πραγματικό, όπως αυτό γίνεται δηλαδή συνεκτικά αντιληπτό στα μάτια του ζωγράφου. Ωστόσο, το περιεχόμενο της τέχνης του δεν δύναται να είναι προκαθορισμένο και πάντοτε ξεκάθαρο, γεγονός που αποτελεί χαρακτηριστική ένδειξη αλλά και στοιχειώδες κίνητρο κάθε πράξης δημιουργικού χαρακτήρα. Το στοιχείο αυτό πηγάζει από την ίδια τη φύση της δημιουργίας, η οποία επιχειρεί να αποδώσει το είναι στην –κάθε φορά ξεχωριστή– ολότητά του. Επομένως, όποια μορφή και αν προσλαμβάνει αυτή η δραστηριότητα, το δημιουργείν ισοδυναμεί εν τέλει με το αποτέλεσμα της απόπειρας να εκφραστεί η πραγματικότητα στις ποικίλες νοηματικές πτυχές της, γι’ αυτό και, όπως αναφέρει, «η έκφραση αυτού που υπάρχει είναι μια ατελεύτητη προσπάθεια».<sup>99</sup>

## **2.1. Σύνδεση ζωγραφικής και φαινομενολογίας: το παράδειγμα του Σεζάν**

Στην *Αμφιβολία του Σεζάν*, ο φιλόσοφος επιχειρεί τη –σχεδόν ψυχογραφική– σκιαγράφιση της προσωπικότητας του Γάλλου ζωγράφου. Η φυσιογνωμία του Σεζάν αντικατοπτρίζει τον καλλιτέχνη που ταυτίζεται με τη ζωγραφική διαδικασία, τον άνθρωπο που ζει δημιουργώντας – εν δυνάμει τον κάθε άνθρωπο, υπό την έννοια ότι οτιδήποτε πράττουμε είναι τελικά αυτό που προσφέρουμε στον κόσμο· το υπάρχειν ταυτίζεται στο σημείο αυτό με το πράττειν, και μας αντιπροσωπεύει.<sup>100</sup> Κατά συνέπεια, η επιλογή του συγκεκριμένου προσώπου από τον Μερλώ-Ποντύ δεν κρίνεται τυχαία· τουναντίον, ο φιλόσοφος θέτει τον εν λόγω ζωγράφο ως ζωντανό παράδειγμα ενός ανθρώπου που φέρει τα στοιχεία στα οποία είναι σημαντικό να στρέψουμε ξανά το βλέμμα: τη βαρύτητα της αντιληπτικής μας ικανότητας, την επίγνωση του τρόπου με τον οποίο μετέχουμε στον κόσμο, και την εκφραστική ανάγκη ως απόρροια της αλληλεπίδρασης. Όλα

99. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, ό.π., σ. 39.

100. «(...) η ζωγραφική του απεικόνιση ήταν ανάλογη της “αυτοπροσφοράς” του, κατά την ορολογία της φαινομενολογίας, στην αντίληψη ενός άμεσου παρατηρητή και υποκαθιστούσε την ίδια την παρουσία του»· Χαρά Μπανάκου-Καραγκούνη, *Τέχνη και πραγματικότητα – Φιλοσοφικές και καλλιτεχνικές εκδοχές μιας πρωτεύουσας σχέσης*, ό.π., σ. 221.

εκείνα που ο φιλόσοφος θα επιθυμούσε να μεταβληθούν ως προς τη φιλοσοφία – θεωρώντας αναγκαία την επιστροφή της τελευταίας σε ένα προκατηγοριακό επίπεδο– στον Σεζάν παίρνουν σάρκα και οστά. Γίνεται, λοιπόν, κατανοητό ότι η ιδιοσυγκρασία του Σεζάν περιγράφεται με τέτοιο τρόπο ώστε να αναδειχθούν ορισμένα χαρακτηριστικά του ζωγράφου, στα οποία κρίθηκε ουσιώδες να δοθεί έμφαση, με κυριότερο εκείνο της αμφιβολίας. Η ροπή αυτή προς το συνεχές αμφιβάλλειν αποτελεί, για τον Μερλώ-Ποντύ, γνήσιο χαρακτηριστικό κάθε ανθρώπου που καταπιάνεται με τη δημιουργική διεργασία, με αποτέλεσμα η ίδια η αμφιβολία να ενεργεί τελικά όχι ως εμπόδιο, αλλά ως κινητήριος δύναμη. Διαμέσου της περιγραφής του Σεζάν, κύριο μέλημά του είναι η ανάδειξη της συσχέτισης που παρατηρεί μεταξύ της ζωγραφικής και της φιλοσοφίας, με σκοπό να αποκαλυφθεί αργότερα η οντολογική τους συνάφεια.<sup>101</sup>

Ειδικότερα, ήδη από την αρχή του έργου, ο φιλόσοφος καθιστά φανερή την υπαρκτική διάσταση που διέπει την τέχνη της ζωγραφικής. Η εν λόγω προσέγγιση δεν θεωρεί το ζωγραφίζειν απλώς μια καλλιτεχνική δραστηριότητα, αλλά ένα πράττειν συμφυές με την ίδια τη ζωή, μια τροπικότητα υπαρκτική, αφού όπως γράφει αναφερόμενος στον Σεζάν, «η ζωγραφική ήταν ο κόσμος του και ο τρόπος του να υπάρχει».<sup>102</sup> Φαίνεται, λοιπόν, ότι η καλλιτεχνική ενασχόληση δεν ανάγεται μόνο στο αισθητικό πεδίο, αν εκλάβουμε το τελευταίο ως τον χώρο που σχετίζεται με την ανάδυση του ωραίου, η οποία άλλωστε, με την εμφάνιση των κινημάτων της πρωτοπορίας του μοντερνισμού, δεν συνιστά απαραίτητο στοιχείο του, αλλά αναδεικνύεται κυρίως το γεγονός ότι η ζωγραφική καθίσταται μια ενεργητική ενασχόληση με το είναι. Ένας ζωγράφος, λοιπόν, όπως είναι ο Σεζάν, που ήθελε να αποτυπώσει τις «δονήσεις» αυτού του κόσμου, προσεγγίζεται εδώ υπό πρίσμα οντολογικό: η ζωγραφική του ταυτίζεται με το προσωπικό του υπάρξειν, η τέχνη του εκλαμβάνεται ως ο τρόπος του να ζει, και έτσι η δημιουργία θα αποτελέσει το απαραίτητο μέσο προκειμένου να επιτευχθεί η έκφραση του πραγματικού μέσα από τα μάτια ενός ένσαρκου υποκειμένου. Επιδιώκοντας, λοιπόν, να περιγράψει την επίμονη καλλιτεχνική αμφιβολία που χαρακτηρίζει τον

---

101. «(...) η τέχνη αναδεικνύεται σε συνοδοιπόρο και αρωγό της οντολογίας, στο μέτρο που μέσω αυτής εκτιμάται ότι αποκαλύπτεται και οπτικοποιείται η πραγματικότητα σε ό,τι αυθεντικό και ουσιαστικό διαθέτει»· Στο ίδιο, σ. 11.

102. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, ό.π., σ. 27.

ζωγράφου, ο φιλόσοφος στρέφει το ενδιαφέρον του στην μελαγχολική και ανήσυχη φύση της προσωπικότητας του ζωγράφου, στοιχεία που δεν λαμβάνουν αρνητικό πρόσημο στη μερλωποντιανή θεώρηση, αλλά, αντιθέτως, προσεγγίζονται ως γνήσια χαρακτηριστικά ενός ανθρώπου που διακατέχεται από έντονη εκφραστική ανάγκη να επιτελέσει μέσω της ζωγραφικής του το δύσκολο εκείνο έργο της αποτύπωσης του πράγματος έτσι όπως αυτό δίδεται στην αντιληπτική εμπειρία. Οι αναλύσεις περί της νοσηρής προσωπικότητάς του από τον κοινωνικό του περίγυρο, οι αιτιακές συνδέσεις που αφορούν το έργο και τη ζωή του, κρίνονται πλέον ανώφελες: οι επιρροές του, το περιβάλλον του, οι ιδιομορφίες του, δεν αποτελούν τις αιτίες ή τις πηγές της δημιουργικότητας η οποία τον παρακινεί· ίσως να συνιστούν τις αφορμές εκείνες ή τα βιώματα τα οποία τον ώθησαν στο να είναι ο Σεζάν, δεν αιτιολογούν ωστόσο την εκφραστική του ανάγκη.<sup>103</sup> Εντούτοις, τα περιστατικά της ζωής αποτελούν περισσότερο κίνητρα παρά αιτίες· η αιτιακή προσέγγιση εφαρμόζεται εκ των υστέρων, με τον ίδιο τρόπο που η επιστήμη αναζητά εκείνο που η ίδια έχει τοποθετήσει στη θέση του αποτελέσματος. Για τον Μερλώ-Ποντύ, αξία δεν έχει τόσο η απόπειρα εξήγησης, αλλά η κατανόηση, η οποία επιτελείται μέσω της περιγραφής, και επομένως ανταποκρίνεται με μεγαλύτερη ακρίβεια στην αδιαιρετότητα που χαρακτηρίζει το πραγματικό.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθούμε στη μη αιτιοκρατική στάση η οποία υιοθετείται από τον Μερλώ-Ποντύ και πρεσβεύεται σε ολόκληρο το εύρος του φιλοσοφικού του έργου. Πιο συγκεκριμένα, ο φιλόσοφος δεν παύει να τονίζει ότι «η ζωή δεν εξηγεί το έργο»:<sup>104</sup> η επικράτηση της εν λόγω τάσης για απόδοση εξηγήσεων στα καλλιτεχνικά έργα συμβαίνει διότι «αυτό που γνωρίζουμε πρώτο είναι το έργο του [ζωγράφου] και μόνο μέσα από αυτό βλέπουμε τις περιστάσεις της ζωής του, επιφορτίζοντάς τες μ' ένα νόημα το οποίο δανειζόμαστε από το έργο του».<sup>105</sup> Ο φιλόσοφος ωστόσο απορρίπτει την προσφυγή σε μια υπεραναλυτική αιτιολόγηση του έργου βάσει της ζωής: ο τρόπος με τον οποίο

---

103. Η μερλωποντιανή οπτική απορρίπτει τόσο την απόλυτη ελευθερία επιλογής (με τον τρόπο που αυτή προσεγγίζεται από τον Σαρτρ), όσο και την μηχανιστική ψυχαναλυτική ερμηνεία, η οποία αποδίδει τις αιτίες στο ασυνείδητο· Βλ. Galen A. Johnson, "Phenomenology and Painting: 'Cezanne's Doubt'", *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader – Philosophy and Painting*, edited and with introduction by Galen A. Johnson, translation editor Michael B. Smith, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1993, σ. 13.

104. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, ό.π., σ. 48.

105. Στο ίδιο, σ. 47.

δημιουργήθηκαν αυτά τα έργα και κατ' επέκταση η πορεία της ζωής του καλλιτέχνη παραμένουν πάντοτε αινιγματικά, και ως ένα βαθμό ανεξήγητα. Οι συνθήκες και τα γεγονότα μιας ζωής δεν ερμηνεύονται, επομένως, ως απολύτως καθοριστικά –όπως δηλαδή θα φαίνονταν εάν τα προσεγγίζαμε υπό ντετερμινιστικό πρίσμα–, αλλά αποτελούν εναύσματα για έναν απολύτως προσωπικό και ιδιαίτερο τρόπο ύπαρξης: οι συνθήκες δεν αποτελούν «παρά μόνο το μονόγραμμα ή το έμβλημα μιας ζωής που ερμηνεύει ελεύθερα τον ίδιο τον εαυτό της».<sup>106</sup>

Από την άλλη πλευρά, ο Μερλώ-Ποντύ δεν αποκόβει τη ζωή από το έργο, αφού όπως αναφέρει η ζωή και το έργο «επικοινωνούν»:<sup>107</sup> η ζωή τού καλλιτέχνη αποτελεί τον δρόμο που διέσχισε μέχρι τη στιγμή που χρειάστηκε να πραγματώσει το έργο του. Ο φιλόσοφος, συνεπώς, δεν παρουσιάζει το έργο ως κάτι ανεξάρτητο από τη ζωή, αλλά επισημαίνει το γεγονός ότι συνδέονται με έναν ιδιαίτερο τρόπο, ότι η ζωή συμβάλλει, εν τέλει, στη δημιουργία του *συγκεκριμένου* έργου.<sup>108</sup> Όπως παρατηρεί και στο *Εγκώμιο της φιλοσοφίας*,<sup>109</sup> η εκ των υστέρων αιτιακή σύνδεση ζωής και δημιουργίας σχετίζεται με «την ιδιαίτερη περίπτωση της αναδρομικής ψευδαίσθησης», ενώ στη συνέχεια αναφέρεται στην αναζήτηση ενός «κοινού νοήματος» ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν, το οποίο μας κάνει να τείνουμε προς μια τέτοια ερμηνεία. Εκείνο που ο Μερλώ-Ποντύ επιδιώκει να αποφύγει είναι ακριβώς αυτή η εξηγητική κατεύθυνση η οποία διέπει την επιστημονική σκέψη, αντικρούοντας πως «δεν υπάρχουν πλέον εδώ αιτίες και αποτελέσματα»:<sup>110</sup> η αντιληπτική εμπειρία, καθώς και η απόδοσή της μέσω της έκφρασης, δεν συνιστούν ένα προς ανάλυση αντικείμενο· μπορεί να ερμηνευτούν ως αιτίες, γιατί «τα πάντα συναθροίζονται μέσα στην ταυτοχρονία της ύπαρξης ενός αιώνιου Σεζάν, η οποία αποτελεί έκφραση τόσο αυτού το οποίο ο Σεζάν

---

106. Στο ίδιο, σ. 48.

107. Στο ίδιο.

108. Όπως αναφέρει, «αυτό το έργο που πρέπει να δημιουργηθεί απαιτούσε αυτήν την ζωή»· στο ίδιο.

109. Επεξηγεί: «βλέπουμε σ' ένα συμβάν του παρελθόντος την προετοιμασία του παρόντος μας, ενώ αυτό το παρελθόν υπήρξε “μια πλήρης πράξη” στον καιρό του, και μόνο η παρούσα ευδοκίμηση το μεταμορφώνει σε προσχέδιο». Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Εγκώμιο της φιλοσοφίας», *Εγκώμιο της φιλοσοφίας και άλλα δοκίμια*, εισ.-μτφρ. Κική Καψαμπέλη, ΕΚΚΡΕΜΕΣ, Αθήνα 2005, σ. 55.

110. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, ό.π., σ. 48.

ήθελε να είναι όσο και αυτού το οποίο ο Σεζάν ήθελε να κάνει».<sup>111</sup> Έτσι, παρά το γεγονός ότι πολλοί, σκεπτόμενοι αιτιοκρατικά, απέδιδαν την υφολογική ιδιαιτερότητα του Σεζάν σε εκείνη της ψυχοσωματικής του ιδιομορφίας, με αποτέλεσμα, σύμφωνα με τον Ζολά, να εκλαμβάνουν την πρώτη ως μια «έκφραση της άρρωστιας»,<sup>112</sup> ο φιλόσοφος επισημαίνει ότι οι ψυχικές και οι σωματικές του ιδιαιτερότητες<sup>113</sup> δεν αποτελούν κάποιο «μειονέκτημα», αλλά, τουναντίον, ένα αναπόσπαστο κομμάτι της συγκεκριμένης ένσαρκης ζωής. Άλλως ειπείν, η ιδιομορφία, αναφαίρετο στοιχείο του *ύφους της ζωής του*, δεν κρίνεται προβληματική σε σχέση με τη μετέπειτα εξέλιξη του ζωγράφου – είναι αδύνατο εξάλλου να γνωρίσουμε το πώς θα είχε διαμορφωθεί η πορεία του καλλιτέχνη δίχως αυτή. Έτσι, «το να είσαι ο Σεζάν και το να είσαι σχιζοειδής προσωπικότητα αποτελεί, υπ’ αυτήν την έννοια, ένα και το αυτό πράγμα».<sup>114</sup>

Αυτή η «σχιζοειδής προσωπικότητα» θα λειτουργήσει ως εφαλτήριο για τον Μερλώ-Ποντύ προκειμένου να ξεδιπλώσει τον συλλογισμό του γύρω από τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο ζωγράφιζε ο Σεζάν. Γι’ αυτόν το λόγο, αναφέρεται αρχικά στους πρώτους πίνακες του ζωγράφου, οι οποίοι είναι εμφανώς επηρεασμένοι από το ιμπρεσιονιστικό ρεύμα,<sup>115</sup> με στόχο να εστιάσει στη

---

111. Στο ίδιο.

112. Στο ίδιο, σ. 28.

113. Η σωματική ιδιομορφία στην οποία αναφερόμαστε είναι ο διαβήτης (Βλ. Bernard Fauconnier, *Σεζάν*, μτφ. Ειρήνη Παπαλεωνίδα, Κασταλία, Αθήνα 2006, σ. 242), ο οποίος τού προξενεί αλλοιώσεις στην όραση αλλά και στο νευρικό σύστημα (στο ίδιο, σ. 295-296). Αυτό τελικά δεν αποτέλεσε πρόβλημα: «Τελικά, πρόκειται για έναν χαρακτηριστικό κολορίστα, του οποίου η συμβολή στο ιμπρεσιονιστικό κίνημα είναι μεγαλύτερη από εκείνη του μακαρίτη Μανέ, για έναν καλλιτέχνη με άρρωστους αμφιβληστροειδείς, ο οποίος χάρη στην προβληματική όρασή του, ανακάλυψε τα πρόδρομα συμπτώματα της μοντέρνας τέχνης»· (απόσπασμα από το άρθρο: Ζ, -Κ, Ουίσμινς, στο *Ορισμένοι*, εκδ. Gregg international, 1970)· στο ίδιο, σ. 238. Επιπλέον αναφορές στην ιδιορρυθμία της προσωπικότητας του Σεζάν βρίσκουμε στο Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, ό.π., σ. 30-31.

114. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, ό.π., σ. 48.

115. Το όνομα του ρεύματος «συνδέεται με τον πίνακα του Monet “Εντύπωση (*impression*), ανατολή του ήλιου”. Ο πίνακας αυτός προβάλλει εμβληματικά και νομιμοποιεί την υποκειμενικότητα του βλέμματος του καλλιτέχνη, απελευθερωμένου από την κυριαρχία του αντικειμένου. Αυτό που απεικονίζεται είναι η δική του πρόσληψη της ορατής πραγματικότητας, οι ασταθείς, στιγμιαίες οπτικές εντυπώσεις που ο καλλιτέχνης αποκομίζει από αυτήν (...).»· Χαρά Μπανάκου-Καραγκούνη, *Τέχνη και πραγματικότητα*, ό.π., σ. 210. Στα νεανικά του έργα, ο Σεζάν προσπαθούσε να ζωγραφίσει πρώτα την έκφραση, γι’ αυτό και την έχανε. Έμαθε σιγά σιγά ότι η έκφραση είναι η γλώσσα του ίδιου του πράγματος και γεννιέται από τη διαμόρφωσή του»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., σ. 542. Ο λόγος που τελικά ο ζωγράφος στράφηκε προς το ρεύμα των ιμπρεσιονιστών αφορούσε κυρίως τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιήσαν τα χρώματα: «Ο Σεζάν ιδίως έχει συγκλονιστεί μπροστά σε αυτό τον καινούργιο τρόπο του να βλέπεις και να αναπαριστάνε, μπροστά σε αυτή την τεχνική, ελεύθερη και εκλεπτυσμένη ταυτόχρονα, που την

μετέπειτα διαφοροποίησή του από αυτό. Ειδικότερα, χαρακτηριστικό των ιμπρεσιονιστών αποτελούσε η τάση τους να δίνουν έμφαση στην *αίσθηση* την οποία προκαλούσε ένα τοπίο, και όχι στο τοπίο καθ' εαυτό. «Οι Εμπρεσιονιστές ήθελαν να αποδώσουν μέσα από τη ζωγραφική αυτόν τούτο τον τρόπο με τον οποίο τα αντικείμενα πλήττουν την όρασή μας και προσβάλλουν τις αισθήσεις μας»,<sup>116</sup> με σκοπό να απέχουν από τη μέθοδο της κλασικής τέχνης να αναπαριστά όσο το δυνατόν πιστότερα αυτό που αντικρίζει. Από φαινομενολογική σκοπιά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι από τη μια πλευρά, οι κλασικοί εμμένουν στο *πράγμα* και στην πιστή απεικόνισή του, ενώ από την άλλη, οι ιμπρεσιονιστές εστιάζουν σε μια πιο ελεύθερη αποτύπωση της αίσθησης του πράγματος, δηλαδή στην *εντύπωση* που αυτό δημιουργεί. Σε αυτό το σημείο καθίσταται φανερό ότι το δίπολο αντικειμένου-υποκειμένου, πέρα από τη φιλοσοφία, βρίσκει εφαρμογή και στην τέχνη: αποσκοπώντας στην απομάκρυνση από μια μηχανιστική διαδικασία του ζωγραφίζεин, ο ιμπρεσιονισμός στρέφεται προς την ανάδυση της αίσθησης και στον τρόπο που αυτή διαφοροποιείται στην κάθε συνείδηση. Ωστόσο, η εν λόγω έμφαση στην υποκειμενική θέαση των πραγμάτων είχε συχνά ως αποτέλεσμα το πράγμα να «εξαφανίζεται», να «χάνεται», δίνοντας τη θέση του στην επικρατούσα ατμόσφαιρα, δηλαδή στην εντύπωση που σχηματίζεται από τη θέαση ενός τοπίου. Σε επίπεδο τεχνικής, σε αυτό συνέβαλε η ιδιαίτερη χρήση του χρώματος, καθώς οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι, προκειμένου να αποδώσουν την ατμόσφαιρα, έδωσαν βαρύτητα στη φωτεινότητα του θεάματος. Παρ' όλα αυτά, «προκειμένου να αναπαρασταθεί το χρώμα των αντικειμένων, δεν ήταν αρκετό να μεταφερθεί στο μουσαμά ο ιδιαίτερος χρωματικός τόνος τους, το χρώμα δηλαδή που παίρνουν όταν τα απομονώνουμε απ' αυτό που τα περιβάλλει».<sup>117</sup>

Παρά τον ιμπρεσιονιστικό χαρακτήρα των πρώτων πινάκων, ο Σεζάν αργότερα αποστασιοποιήθηκε από αυτόν. Η σπουδαιότητα αυτής της απομάκρυνσης έγκειται στο γεγονός ότι εκείνοι –μολονότι, όπως και ο Σεζάν, αντλούσαν την έμπνευσή τους από τη φύση– επικέντρωναν την προσοχή τους σε μία μόνο όψη της πραγματικότητας, σε εκείνη της εντύπωσης ή της ατμόσφαιρας, με σκοπό να

---

χαρακτηρίζουν κυρίως οι αντιθέσεις οι οποίες δεν μπορούν να αποδοθούν με τις τυποποιημένες συνταγές του ακαδημαϊσμού»· B. Faconnier, *Σεζάν*, ό.π., σ. 63.

116. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, ό.π., σ. 31.

117. Στο ίδιο.

φέρουν στην επιφάνεια αυτήν την αδιόρατη πλευρά. Με αυτόν τον τρόπο, κατέστησαν το πράγμα σχεδόν ανύπαρκτο, αφού η προσκόλληση σε μία όψη έχει ως επακόλουθο την έκπτωση της άλλης: «αυτή η ζωγραφική της ατμόσφαιρας, καθώς και η διαίρεση των χρωματικών τόνων, κατέληγε επίσης να καταπνίγει το αντικείμενο και να εξαφανίζει την ιδιαίτερη βαρύτητά του».<sup>118</sup> Μια εξίσου ενδιαφέρουσα οπτική αυτής της διαφοροποίησης συναντάμε στα λόγια του Ράινερ Μαρία Ρίλκε, στο *Γράμματα για τον Cézanne*: «οι εμπρεσιονιστές ζωγράφιζαν σαν να έλεγαν: Αγαπώ αυτό το πράγμα, αντί να ζωγραφίζουν σαν να λένε: Ιδού αυτό».<sup>119</sup> Η ιμπρεσιονιστική τέχνη φαίνεται να μην καταφέρνει να αποδώσει επαρκώς για τον Σεζάν την πυκνότητα του πραγματικού, εφόσον το είναι ακτινοβολεί χάρη στις διαλεκτικές αντιθέσεις που το απαρτίζουν. Εντούτοις, «(...) ο Σεζάν επιθυμούσε να αναπαραστήσει το αντικείμενο, να το ξαναβρεί πίσω από την ατμόσφαιρα»,<sup>120</sup> χωρίς ωστόσο να στραφεί προς τη μέθοδο των κλασικών: οι κλασικοί «(...) έφτιαχναν τον πίνακα, ενώ εμείς επιχειρούμε να φτιάξουμε ένα κομμάτι της φύσης».<sup>121</sup> Τη λύση σε αυτό το ζήτημα έδωσε το φαινόμενο της *αντίθεσης*,<sup>122</sup> μέσω του τρόπου με τον οποίο χρησιμοποίησε τα χρώματα.<sup>123</sup> Ειδικότερα, η ποικιλία στη χρήση των αποχρώσεων υποδηλώνει μια διαφορετική

---

118. Στο ίδιο, σ. 32.

119. Η συνέχεια: «(...) ώστε να βλέπει κανείς, καθαρά, αν το έχουν αγαπήσει. Κάτι που δεν διακρίνεται εύκολα και μερικοί μάλιστα θα πουν ότι δεν μπορεί να γίνει καν λόγος για αγάπη. Γιατί έχει αναλωθεί ολόκληρη στην πράξη δημιουργίας». Rainer Maria Rilke, *Γράμματα στον Cézanne*, μτφρ. Κωνσταντίνα Ψαρρού, εισ.-σημ. Θανάσης Λάμπρου, ΡΟΕΣ, Αθήνα 2010, σ. 70.

120. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν...*, σ. 32, αλλά και σύμφωνα με τον P. M. Ρίλκε για τους πίνακες Σεζάν: «(...) τα φρούτα του δεν σχετίζονται πια με το γεύμα, είναι σκορπισμένα πάνω σε τραπέζια κουζίνας, και δεν ενδιαφερόταν για το αν θα φαγωθούν κομμά. Στον Σεζάν παύουν να είναι φαγώσιμα, ακριβώς γιατί έχουν γίνει πράγματα, ανεξίτηλα μέσα στην ιδιόμορφη παρουσία τους». Rainer Maria Rilke, *Γράμματα στον Cézanne*, ό.π., σ. 50.

121. Στο ίδιο, σ. 32. Ο Σεζάν χρησιμοποίησε το χρώμα με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργεί ανεπαίσθητα περιγράμματα: «αν ο ζωγράφος επιθυμεί να εκφράσει τον κόσμο, θα πρέπει η διευθέτηση των χρωμάτων να φέρει μέσα της αυτό το αδιαίρετο όλο· διαφορετικά, η ζωγραφική του θα αποτελεί υπαινιγμό για τα πράγματα, αλλά δεν θα τα αποδίδει στην ακαταμάχητη ενότητά τους, στην παρουσία και την ανυπέβλητη εκείνη πληρότητα η οποία αποτελεί για όλους εμάς τον ορισμό του πραγματικού»· στο ίδιο, σ. 39.

122. Στο ίδιο, σ. 31.

123. Βοηθητική στο σημείο αυτό είναι η αναφορά του Μπωντλαίρ στη λειτουργία του χρώματος που βρίσκουμε στα *Αισθητικά Δοκίμια*, και η προσέγγισή του φαίνεται να μοιράζεται πολλά κοινά χαρακτηριστικά με εκείνη του Σεζάν: «Το χρώμα, λοιπόν, είναι η εναρμόνιση των δύο τόνων· του θερμού και του ψυχρού τόνου, στην αντίθεση των οποίων συνίσταται όλη η θεωρία, μη δυνάμενη να προσδιοριστεί με κάποιο απόλυτο τρόπο: οι δύο τόνοι δεν υπάρχουν παρά σε συσχετισμό». Charles Baudelaire, *Αισθητικά Δοκίμια*, μτφρ. Μαρία Ρέγκου, Printa, β' εκδ., Αθήνα 2005, σ. 33.



προσέγγιση, διεισδυτικότερη: την προσπάθεια απόδοσης με μεγαλύτερη ακρίβεια των αποχρώσεων του πραγματικού. Σκοπός του Σεζάν δεν ήταν να αποτυπώσει την αίσθηση ή το πράγμα, αλλά να τα αναδείξει μέσω των αντιθέσεων στις οποίες τα ίδια εμπλέκονται, να ζωγραφίσει το *φαινόμενο*, το πράγμα, δηλαδή, στην *προφάνειά* του. Επομένως, στη σεζανική ζωγραφική η διάκριση αυτή μεταξύ αίσθησης και πράγματος καταργείται: το είναι και το φαίνεσθαι συνταυτίζονται. Ακροβατώντας ανάμεσα στα αντικείμενα της φύσης και στην εντύπωση που αυτά προκαλούν στη συνείδηση, ο Σεζάν επιχειρεί να αποτυπώσει το πράγμα όπως αυτό βιώνεται στην άμεση εμπειρία, δηλαδή στη συνεχή αλληλεπίδραση της φαινομενικής παθητικότητας του αντικειμένου και της ενεργητικότητας του υποκειμένου. Η ζωγραφική του βασίζεται, δηλαδή, στην παραδοξότητα της οπτικής αίσθησης, στην ένωση της τέχνης και της φύσης, της αίσθησης και του πράγματος, εν τέλει στην *ολικότητα* του πραγματικού.

Η ματιά του Σεζάν μοιάζει φαινομενολογική: αποζητά να περιγράψει το πράγμα, να μεταφέρει τη μορφή του έτσι όπως αυτή αναδύεται πραγματικά και όχι γεωμετρικά, να αποτυπώσει το ύφος του αντικειμένου και όχι τις ακριβείς διαστάσεις του, να εμμείνει στο φυσικό και να το μεταδώσει μέσω του έργου του, χωρίς ωστόσο αυτό να συμβεί με απολύτως αναπαραστατικό τρόπο – κάτι τέτοιο θα το καθιστούσε μια μάταιη, εν τέλει, απόπειρα απομίμησης. Η σχεδόν μηχανιστική καταγραφή του ορατού δεν θα είχε κανένα νόημα για τον συγκεκριμένο ζωγράφο: ήθελε να παρουσιάσει το πράγμα ως μέρος της φύσης, όπως δηλαδή το αντιλαμβάνεται πρωταρχικά. Ο Σεζάν αναδημιουργεί το τοπίο επειδή ο τρόπος που ζωγραφίζει είναι καταρχάς βιωματικός και όχι διανοητικός (χωρίς ωστόσο να αποκλείει τη διανοητική διεργασία), και το έργο του γεννιέται από την ανάγκη να εκφράσει αυτήν την αντιληπτική εμπειρία. Δεν στοχεύει στην αναπαραγωγή ενός θεάματος μέσω της ζωγραφικής αποτύπωσης των συστατικών μερών του· γυρεύει να μετουσιώσει στον πίνακα το αντικείμενο με τον τρόπο που εμφανίζεται σε αυτόν, δηλαδή να εκμαιεύσει το *ύφος* του, την υπόνοια της ολικότητας που πηγάζει από την ενότητα αυτών των στοιχείων. Δίχως να εστιάζει ούτε στην ατμόσφαιρα αλλά ούτε και στην πιστή αντιγραφή του πράγματος, επιτελεί την έκφραση του πραγματικού, αναδιαμορφώνοντας ένα ήδη υπάρχον τοπίο ή «έναν κόσμο που είναι ήδη εκεί». Το έργο του, με αυτόν τον τρόπο,

επιτυγχάνει να συνενώσει το υποκείμενο με το αντικείμενο,<sup>124</sup> την εντύπωση και το πράγμα, αφού, διαμέσου των αντιθέσεων και της σταδιακής χρήσης των αποχρώσεων, υπηρετεί τη συστοιχία τους.

Είναι σημαντικό, λοιπόν, ότι ο Μερλώ-Ποντύ τονίζει τον τρόπο με τον οποίο ο ζωγράφος αντιλαμβανόταν τη σχέση μεταξύ της τέχνης και της φύσης. Η αμφιβολία του συσχετιζόταν με την αγωνία να προάγει αυτή τη σχέση στους πίνακές του, γι' αυτό και συχνά απέρριπτε τα προκαθορισμένα διλήμματα τα οποία ένιωθε να του επιβάλλονται: αίσθηση ή διάνοια, φύση ή σκέψη. Απέφευγε, επίσης, την υποκειμενική –ωστόσο αυθόρμητη– «παραμόρφωση» της πραγματικότητας, προκειμένου εκείνη να έρθει «στα μέτρα» του υποκειμένου, της εντύπωσης ή της προσωπικής ερμηνείας, και, εντούτοις, επιθυμούσε να «ζωγραφίσει την ύλη, τη στιγμή που προσλαμβάνει μια μορφή», τη στιγμή που το φαινόμενο γίνεται αντιληπτό ως έχει, δηλαδή με τις ορατές και τις αόρατες πινελιές του. Στο σημείο αυτό μας θυμίζει τον τρόπο με τον οποίο το έργο του Σταντάλ αναδεικνύεται χάρη στη σιωπή.<sup>125</sup> δεν είναι εφικτό να διατυπωθούν τα πάντα ώστε να εκφραστεί ένα νόημα· όπως και στο βιβλίο, έτσι και στον πίνακα, μια απολύτως πιστή αποτύπωση περισσότερο αλλοιώνει παρά αποδίδει την ουσία του πραγματικού. Αυτό σημαίνει πως δεν είναι η πλήρης καταγραφή του φαινομένου αυτό που είναι απαραίτητο για την εν λόγω απόδοση, αλλά η σύλληψη και η ενσωμάτωση του διαρκώς μορφοποιούμενου νοήματός του. Άλλωστε, η ανθρώπινη αντίληψη «βλέπει» πρωταρχικά περισσότερο το όλον παρά τα μέρη, και ο Σεζάν ζωγραφίζει με τον ίδιο τρόπο που αντιλαμβάνεται τον κόσμο: ολικά.<sup>126</sup> Συνεπώς, η παραδοξότητα του Σεζάν είναι μάλλον φαινομενική: κανένα στοιχείο δεν υπερτερεί έναντι του άλλου, αλλά αντιθέτως, αλληλοσυμπληρώνονται, καθώς ο ζωγράφος συλλαμβάνει τη φύση μέσω των

---

124. «Τι είναι καθαρή τέχνη σύμφωνα με την μοντέρνα αντίληψη; Είναι το να δημιουργείς μια υποβλητική μαγεία στην οποία θα περιέχονται συγχρόνως το αντικείμενο και το υποκείμενο, ο εξωτερικός κόσμος όπως τον βλέπει ο καλλιτέχνης και ο καλλιτέχνης ο ίδιος». Charles Baudelaire, *Αισθητικά Δοκίμια*, ό.π., σ. 78.

125. Βλ. το δοκίμιο «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής» από τα *Σημεία*, ό.π., σ. 121.

126. «(...) η ιδιοφυΐα του Σεζάν συνίσταται στο γεγονός ότι, μέσα από τη διευθέτηση του συνόλου του πίνακα, ο ζωγράφος κατορθώνει να μην είναι πλέον ορατές οι προοπτικές παραμορφώσεις καθ' εαυτές, όταν κοιτάζουμε τον πίνακα συνολικά, αλλά να συμβάλλουν, όπως κάνουν και στην περίπτωση της φυσικής όρασης, στη δημιουργία της εντύπωσης μιας γεννώμενης τάξης, ενός αντικειμένου τη στιγμή που εμφανίζεται, τη στιγμή που συσσωματώνεται μπροστά στα μάτια μας». Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, ό.π. σ. 37.

αισθήσεων και την κάνει τέχνη με τη βοήθεια του νου· η διάνοια «οργανώνει» αυτήν την αίσθηση και την αποτυπώνει στον καμβά. Κατά συνέπεια, η τέχνη συνδέεται με τον κόσμο, πηγάζει από αυτόν, και τον χρειάζεται ακριβώς όπως η νόηση χρειάζεται την αίσθηση για να τη μετατρέψει σε έργο.

## **2.2. Ο οντολογικός συσχετισμός τέχνης και φιλοσοφίας και το ύφος του κόσμου**

Ο παραλληλισμός της ζωγραφικής με τη φιλοσοφία και η οντολογική τους προσέγγιση εκδιπλώνονται όλο και πιο ξεκάθαρα στην πορεία της ανάγνωσης της *Αμφιβολίας του Σεζάν*: ο φιλόσοφος θέτει τον ζωγράφο ως παράδειγμα, επιδιώκοντας να παραβάλει τον τρόπο με τον οποίο ο Σεζάν αντιλαμβάνεται τη ζωγραφική του με εκείνον που ο φιλόσοφος θα όφειλε να ασκεί τη φιλοσοφία. Πιο συγκεκριμένα, όπως βρίσκουμε τη ζωγραφική του Σεζάν να «συνιστά ένα παράδοξο», έτσι και η φιλοσοφία του Μερλώ-Ποντύ συνιστά μια φιλοσοφία της αμφισημίας.<sup>127</sup> η ζωγραφική του Σεζάν τίθεται ανάμεσα στα δίπολα, συνενώνοντας τους διαχωρισμούς στους οποίους αναφερθήκαμε παραπάνω, και αντίστοιχα, η μερλωποντιανή φιλοσοφία «ακροβατεί» επίσης κάπου στη μέση, ανάμεσα στον εμπειρισμό και τον ορθολογισμό, στο ενεργητικό και το παθητικό, στο ρητό και το άρητο, στο ορατό και το αόρατο. Ο Μερλώ-Ποντύ επιχειρεί από τη δική του σκοπιά τον συγκερασμό των αντιθέσεων, όπως ακριβώς επιτυγχάνεται από τον ζωγράφο μέσω της χρήσης του χρώματος: αναδεικνύοντας το πράγμα μέσα από τη λειτουργική του υπόσταση ως φαινομένου. Επισημαίνει, έτσι, τους παραπάνω διαχωρισμούς που απασχόλησαν τον ζωγράφο, υπονοώντας τά – επίσης– «προκατασκευασμένα» διλήμματα της ιστορίας της φιλοσοφίας –δίπολα όπως είναι το αντικείμενο και το υποκείμενο ή η ύλη και η σκέψη–, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στα ερωτήματα που τίθενται πριν από αυτούς τους διαχωρισμούς. Αφορμώμενος από τον Σεζάν, ο Μερλώ-Ποντύ περιγράφει

---

127. «Ο φιλόσοφος αναγνωρίζεται από το γεγονός ότι έχει *αδιαχώριστα* και έφεση στην ενάργεια και αίσθηση της αμφιλογίας. Αμφιλογία που αποκαλείται αμφισημία, όταν περιοριστεί να την υφίσταται»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Εγκώμιο της φιλοσοφίας», *ό.π.*, σ. 32. Ακόμη, «τον φιλόσοφο τον κάνει ακριβώς αυτή η κίνηση που επανέρχεται ακατάπαυστα από τη γνώση στην άγνοια, από την άγνοια στη γνώση, και ενός είδους ηρεμία στους κόλπους αυτής της κίνησης...»· *στο ίδιο*, σ. 33.

έναν τρόπο ενασχόλησης με τη φιλοσοφία ικανό να πλησιάσει εκείνον της ζωγραφικής, η οποία αντιλαμβάνεται τους δυϊσμούς ως αλληλένδετα κομμάτια, ως στοιχεία μιας σύνθεσης που θα ήταν αδύνατο να υπάρχει χωρίς τις αντιθέσεις που τη θεμελιώνουν.<sup>128</sup> Όπως επισημαίνει στο «Παντού και πουθενά» από τα *Σημεία*: «“Υγιής” δεν είναι τόσο ο άνθρωπος που έχει εξαλείψει τις αντιφάσεις από τον εαυτό του: είναι όποιος τις χρησιμοποιεί και τις παρασύρει στην ζωτική του δουλειά».<sup>129</sup>

Κοινό στοιχείο, επομένως, μεταξύ του φιλοσόφου και του ζωγράφου αποτελεί η αναζήτηση ενός πρωτοταγούς επιπέδου, ή με άλλα λόγια, η επιστροφή στο είναι διαμέσου του αντιληπτικού ορίζοντα και της εκφραστικής οδού: ο φιλόσοφος θέλει να θέσει τα ερωτήματα από την αρχή, όπως ο Σεζάν επιθυμεί να ζωγραφίσει «τη δόνηση (...) των φαινομενικοτήτων η οποία αποτελεί το λίκνο των πραγμάτων».<sup>130</sup> Ο καλλιτέχνης είναι, για τον Μερλώ-Ποντύ, εκείνος που επιστρέφει στην αρχή των πραγμάτων, εκείνος που «μιλά το λόγο του πρώτου ανθρώπου που μίλησε πάνω στη γη και ζωγραφίζει σαν να μην είχε ζωγραφίσει ποτέ κανείς πριν απ’ αυτόν».<sup>131</sup> Η καλλιτεχνική δημιουργία παρομοιάζεται εδώ με την απόπειρα του ανθρώπου που «πρόφερε τον πρώτο λόγο· δίχως να γνωρίζει αν ο λόγος αυτός θα είναι κάτι διαφορετικό από την κραυγή (...)».<sup>132</sup> Όμοια με τον πρώτο άνθρωπο, ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να γνωρίζει με ακρίβεια τι είναι αυτό που θέλει να εκφράσει, αναγνωρίζει όμως την επιθυμία του για έκφραση. Όπως η τέχνη, έτσι και η φιλοσοφία, «καθώς είναι έκφραση, δεν ολοκληρώνεται αν δεν παραιτηθεί από την ιδέα να συμπέσει με το εκφραζόμενο, και αν δεν το απομακρύνει για να δει το νόημά του».<sup>133</sup> Κατά συνέπεια, το νόημα αυτού του εκφραστικού προϊόντος θα εμφανιστεί μόλις μορφοποιηθεί η πρόθεση σε έργο: «το νόημα αυτού που πρόκειται να πει ο καλλιτέχνης δεν βρίσκεται πουθενά, ούτε

---

128. Η βασική διαφορά ανάμεσα στον φιλόσοφο και τον ζωγράφο, δεν είναι τόσο το αποτέλεσμα του έργου τους, όσο το γεγονός ότι ο ζωγράφος «δεν έχει επίγνωση, ή τουλάχιστον δεν είναι σε θέση να διατυπώσει αυτήν την επίγνωση, της αλήθειας της εμπειρίας που έχει φανερώσει (...)»· Jonathan Gilmore, “Between Philosophy and Art”, *The Cambridge Companion to MERLEAU-PONTY*, ό.π., σ. 299.

129. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Παντού και Πουθενά», *Σημεία*, ό.π., σ. 210.

130. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, ό.π., σ. 43.

131. Στο ίδιο, σ. 45.

132. Στο ίδιο.

133. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Εγκώμιο της φιλοσοφίας», ό.π., σ. 87-88.

μέσα στα πράγματα, τα οποία δε συνιστούν ακόμα νόημα, ούτε μέσα του, μέσα στη μη εκφρασμένη ζωή του».<sup>134</sup>

Η ζωγραφική του Σεζάν «(...) αποκαλύπτει το βάθος της μη ανθρώπινης φύσης πάνω στο οποίο ο άνθρωπος έρχεται να εγκατασταθεί».<sup>135</sup> Το κοίταγμά του είναι πρωτοταγές, γι' αυτό και στη ζωγραφική του διακρίνεται ένα «μη ανθρώπινο» στοιχείο, συχνά ανοίκειο στα μάτια μας. Τα λόγια του Ρίλκε χρησιμεύουν εδώ ως ένδειξη αυτής της αίσθησης που προκαλείτο από τους πίνακες του Σεζάν: «Όταν θυμάμαι πόσο ξαφνιάστηκα, πόσο ανασφαλής ένιωσα αντικρύζοντας έργα του για πρώτη φορά, όταν βρέθηκα μπροστά τους και μπροστά σ' αυτό το όνομα που δεν είχα ξανακούσει. Για πολύ καιρό έπειτα δεν συμβαίνει τίποτε και ξαφνικά, τα μάτια ανοίγουν...».<sup>136</sup> Ωστόσο, εκείνο που φαίνεται σαν να έχει ιδωθεί «από ένα ον που ανήκει σε άλλο είδος»<sup>137</sup> είναι μάλλον κάτι εξαιρετικά ανθρώπινο, υπό την έννοια ότι μόνο ο άνθρωπος έχει τη δυνατότητα να αποστασιοποιείται και να αναζητά το βάθος, δηλαδή την ουσία του κόσμου του οποίου συνιστά κομμάτι.<sup>138</sup> Το ίδιο συμβαίνει και με τον φιλόσοφο: «Ο φιλόσοφος είναι ο άνθρωπος που σηκώνεται και μιλάει, και ο άνθρωπος εμπειριέχει σιωπηλά τα παράδοξα της φιλοσοφίας, επειδή, για να είναι πλήρως άνθρωπος, πρέπει να είναι λίγο περισσότερο και λίγο λιγότερο από άνθρωπος».<sup>139</sup>

Επιπλέον, κάθε δημιουργική διαδικασία δεν αφορά μόνο τον καλλιτέχνη, μα ενέχει δυνάμει καθολικεύσιμο νόημα: <sup>140</sup> «ένας ζωγράφος, όπως ο Σεζάν, όμως, ένας καλλιτέχνης, ένας φιλόσοφος, οφείλουν όχι μόνο να δημιουργήσουν και να

---

134. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, ό.π., σ. 45-46· «(...) είναι εντελώς αλήθεια ότι κάθε φιλόσοφος, κάθε ζωγράφος θεωρεί ό,τι οι άλλοι αποκαλούν έργο του ως το πολύ απλό σκιαγράφημα ενός έργου που μένει να γίνει. Αυτό όμως δεν αποδεικνύει ότι το έργο υπάρχει κάπου εντεύθεν των ιδίων, και ότι δεν έχουν παρά ένα πέπλο να σηκώσουν για να το φτάσουν»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Εγκώμιο της φιλοσοφίας», ό.π., σ. 47.

135. Στο ίδιο, σ. 40.

136. Rainer Maria Rilke, *Γράμματα στον Cézanne*, ό.π., σ. 61.

137. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, ό.π., σ. 40.

138. «Ο καλλιτέχνης είναι εκείνος ο οποίος προσδιορίζει και καθιστά προσιτό στους πιο “ανθρώπινους” από τους ανθρώπους το θέαμα αυτό στο οποίο συμμετέχουν δίχως όμως να το βλέπουν»· στο ίδιο, σ. 44-45: Μετέχουμε ήδη από τη στιγμή της ύπαρξής μας, από τη στιγμή του ενσώματου αντιληπτικού ανοίγματος, σε μια διαλεκτική μεταξύ του ορατού και του αοράτου.

139. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Εγκώμιο της φιλοσοφίας», ό.π., σ. 93.

140. «Δεν αποκλείεται πάντως ο Σεζάν, μέσα ακριβώς απ' αυτή την αδυναμία των νεύρων του να συνέλαβε μια μορφή τέχνης η οποία να ισχύει για όλους»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, ό.π., σ. 30. Δεν αποκλείεται, δηλαδή, μέσα από τη μοναχικότητά του και την αφοσίωση στην τέχνη του, να παρήγαγε κάτι οικουμενικό, προσεγγίζοντας το ύψος τού είναι, και «δεσμεύοντας» αυτήν την ολικότητα στους πίνακές του.

εκφράσουν μια ιδέα αλλά επίσης και να αφυπνίσουν τις εμπειρίες εκείνες οι οποίες θα την κάνουν να ριζώσει και στις άλλες συνειδήσεις».<sup>141</sup> Διακρίνεται λοιπόν η σύνδεση που υπάρχει μεταξύ του φαινομένου της έκφρασης και του άλλου,<sup>142</sup> όπου βλέπουμε πώς από ένα συγκεκριμένο εκφραστικό εγχείρημα στρεφόμαστε στην οιονεί οικουμενικότητά του. Εντούτοις, σε αυτή την αφύπνιση δεν υποβόσκει κάποια δεοντολογική χροιά –τουλάχιστον όχι ξεκάθαρα–, γιατί «αν το έργο είναι επιτυχημένο, διαθέτει αυτή την παράξενη δύναμη η οποία το κάνει να διδάσκει από μόνο του τον ίδιο τον εαυτό του».<sup>143</sup> Το έργο αποκτά, με άλλα λόγια, την ιδιότητα να επιβάλλεται τρόπον τινά στον αποδέκτη, διαμέσου του ιδιαίτερου ύφους του, μέσω της σιωπηλής εκείνης δύναμης που «μας κάνει να δούμε με ποιον τρόπο αυτός ο κόσμος μας αγγίζει».<sup>144</sup>

Συμπερασματικά, ο Σεζάν λειτουργεί ως η κατεξοχήν ενσάρκωση της μερλωποντιανής φιλοσοφίας: η τέχνη του ταυτίζεται με τον τρόπο του να υπάρχει, και η ζωγραφική του αποτελεί το καλύτερο δυνατό μέσο προς την έκφραση του κόσμου έτσι όπως αυτός βιώνεται από τον ίδιο. Είναι, λοιπόν, το φαινόμενο της έκφρασης εκείνο που τοποθετεί τη ζωγραφική του Σεζάν στο οντολογικό πεδίο: ο Μερλώ-Ποντύ αποσκοπεί στην περιγραφή τού πώς αυτό το σώμα μετέχει στον κόσμο που το περιβάλλει, καθώς και με ποιον τρόπο συλλαμβάνει το ύφος του πραγματικού και το μετατρέπει σε δημιουργία. Φαίνεται να επιτελείται εδώ ένα σχήμα κύκλου: ο Σεζάν ξεκινά από τη φύση –από τη γεγονότητα του κόσμου– και τη θέτει σε προτεραιότητα. Διαμέσου της αντίληψης και χάρη στην ιδιαίτερη ματιά του ως ένσαρκου υποκειμένου, επιδιώκει να μετουσιώσει αυτές τις μορφές σε καλλιτεχνικό έργο. Η πρόθεση αυτή αποκτά την αξία που της αρμόζει τη στιγμή που μετατρέπεται σε ύλη: όταν το ύφος αυτού του κόσμου μεταφέρεται επιτυχώς στον καμβά, όταν το έργο και ο κόσμος επικοινωνούν. Τότε, το νόημα του έργου «θα έχει εκείνη τη δύναμη να διδάσκει από μόνο του τον εαυτό του» και, επομένως, θα υιοθετήσει την ικανότητα να πλησιάσει τις άλλες συνειδήσεις.

---

141. Στο ίδιο, σ. 46.

142. Θα επεκταθούμε σε αυτό το ζήτημα στο 3.2.2.

143. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, ό.π., σ. 46. Ακόμη, ο Ρ. Μ. Ρίλκε αναφέρει ότι «είναι σαν τα χρώματα αυτά να σε κάνουν να αποβάλλεις την αναποφασιστικότητα μια για πάντα. Η ήσυχη συνείδηση εκείνου του κόκκινου, εκείνου του μπλε, η απλή τους αλήθεια σε διδάσκει· και όταν σταθείς ανάμεσά τους, έτοιμος, όσο αυτό είναι δυνατόν, τότε είναι σαν να σου δίνουν κάτι», Rainer Maria Rilke, *Γράμματα στον Cézanne*, ό.π., σ. 66.

144. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, ό.π., σ. 46.

Εκκινώντας από τον κόσμο, περνώντας μέσα από την αντίληψη του υποκειμένου, το νόημα αναδημιουργείται, επιστρέφοντας στην πρωταρχή του: ξαναγίνεται μέρος του κόσμου, διανθίζοντας την πραγματικότητα με την παρουσία του.

Στην μερλωποντιανή οπτική, η ζωτική σημασία της ζωγραφικής του Σεζάν αντλείται από το γεγονός ότι αντιλαμβάνεται τον κόσμο ολικά. Η ακατάπαυστη αμφιβολία τον οδηγεί στην αποστασιοποίηση από ρεύματα που εμβαθύνουν είτε μόνο στην εντύπωση είτε μόνο στο πράγμα, και η αντιληπτική του εμπειρία ξεπερνά αυτές τις διχοτομίες: για τον Σεζάν, ο ζωγράφος οφείλει να συνενώσει την αίσθηση με το πράγμα, ακριβώς επειδή η ενότητα αυτή είναι για εκείνον πιο αληθινή, γιατί το πράγμα και η αίσθηση είναι εξαρχής αδιαχώριστα. Μέσω της δημιουργικής πράξης, επιτυγχάνεται η οικειοποίηση του αντικειμενικού, δηλαδή –εν τέλει– του κόσμου, αλλά και το έργο του, εφόσον αυτό εκλαμβάνεται ως προϊόν έκφρασης μιας ένσαρκης υποκειμενικότητας, καθίσταται οιονεί αντικειμενικό: το δημιουργείν, ως μοναδική, ατομική, χειρονομία, φέρει ωστόσο χαρακτήρα καθολικευσιμότητας. Με τον ίδιο τρόπο, τόσο η επιστήμη όσο και η φιλοσοφία μπορούν να ξανα-κοιτάξουν το πραγματικό υπό νέο πρίσμα. Παρατηρείται εν προκειμένω ότι, μέσω του έργου του *η Αμφιβολία του Σεζάν*, ο Μερλώ-Ποντύ καταφέρνει να φέρει τη *Φαινομενολογία της αντίληψης* σε ένα πιο πρακτικό επίπεδο. *Η Αμφιβολία του Σεζάν* συνιστά μια πρόταση ζωής· μένει να προσεγγίσουμε τη φιλοσοφία έτσι όπως διακριτικά ή πλαγίως υποδεικνύεται από την τέχνη: να βρούμε το πράγμα πίσω από την εντύπωση, να συνενώσουμε ξανά τη φιλοσοφία με τον κόσμο, ξεπερνώντας τις διχοτομίες, θέτοντας εκ νέου τα πρώτα ερωτήματα.

## ΤΟ ΥΦΟΣ

*«Το ύφος είναι για τον συγγραφέα, όπως το χρώμα για τον ζωγράφο,  
όχι θέμα τεχνικής, αλλά τρόπος να βλέπει τα πράγματα»*

*Μαρσέλ Προυστ*

Θεωρώντας την αντίληψη και ευρύτερα τη σωματικότητα αναπόσπαστες λειτουργίες της ανθρώπινης ύπαρξης, ο Μερλώ-Ποντύ εμβαθύνει τον στοχασμό του στην ανάδυση της εκφραστικής χειρονομίας, και κυρίως στο πεδίο της τέχνης – ένα πεδίο του οποίου τα όρια δεν είναι τόσο ευδιάκριτα. Μέσα σε αυτό, καθίσταται φανερό το γεγονός ότι κάθε έκφανση της ανθρώπινης εκφραστικότητας, όντας προϊόν μιας κίνησης που πηγάζει από την ένσαρκη ύπαρξη, δηλαδή από το αναπόδραστο της γεγονοτικής σχεσιακότητας σώματος και κόσμου, δεν σκοπεύει προς ένα καθορισμένο προ της πράξης νόημα, αλλά νοηματοδοτείται από το ίδιο *το πράττειν* της κίνησης αυτής. Γι' αυτόν τον λόγο, τα εκφραστικά ενεργήματα βρίσκονται σε θέση να αποτελέσουν νοηματικές μορφές, και, λαμβάνοντας υπόψη ότι προέρχονται από τον κάθε φορά συγκεκριμένο, προσωπικό τρόπο του σώματος να βιώνει τον κόσμο, μπορούν κατ' επέκταση να ιδωθούν ως υφολογικές μορφές. Σκοπός της ανά χειράς εργασίας είναι η ανάδειξη του ιδιαίτερου τρόπου με τον οποίο το *ύφος*, σαν τη «σφραγίδα» ή την «υπογραφή» του υποκειμένου από το οποίο εκπηγάει, επηρεάζει τόσο την εκφραστική διαδικασία, όπως για παράδειγμα τη δημιουργία ενός έργου τέχνης, όσο και τη σχέση μας με τον άλλον, αφού σχετίζεται με το άνοιγμα του πεδίου της διυποκειμενικότητας.<sup>145</sup> Μένοντας λοιπόν στο παράδειγμα της ζωγραφικής, αλλά επεκτείνοντας τον συλλογισμό του στο ζήτημα της γλωσσικής έκφρασης, οι αναφορές του Μερλώ-Ποντύ σε σχέση με το ύφος πληθαίνουν. Αξίζει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι η έννοια του ύφους δεν αναπτύσσεται στη μερλωποντιανή φιλοσοφία με τον ίδιο emphaticό τρόπο που συμβαίνει σε έννοιες όπως είναι η αντίληψη ή το σώμα, δεν εξετάζεται δηλαδή εξίσου διεξοδικά στα κείμενά του. Αυτό αποδίδεται στο γεγονός ότι το ύφος συνιστά κοινό σημείο αναφοράς διαφόρων πτυχών των φαινομένων, οι οποίες διέπονται από την ίδια τη λειτουργία

---

145. Αναφορικά με το ζήτημα της διυποκειμενικότητας και της σχέσης της με το ύφος, βλ. 3.2.2.



του είναι του κόσμου, και κατά συνέπεια δεν μπορεί να εξεταστεί ξεχωριστά από τα αντικείμενα τα οποία χαρακτηρίζει.<sup>146</sup> Θα δούμε, λοιπόν, πώς κάθε υφολογικό στοιχείο εκβάλλει από μια προσωπική εκφραστική προσπάθεια, αλλά επίσης, πώς βρίσκεται σε θέση να καταστήσει κάθε τέτοια απόπειρα μέρος μιας οικουμενικής εκφραστικότητας.

Με στόχο τη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο τα παραπάνω ενεργήματα εμπλέκονται σε κάθε όψη του πραγματικού, κρίνεται σημαντικό να εξεταστούν αρχικά τα κείμενα του φιλοσόφου που αφορούν τη γλώσσα και την τέχνη.<sup>147</sup> Αδρομερώς, σχετικά με το ζήτημα της γλώσσας, το «αίτημα» του Μερλώ-Ποντύ έχει εκφραστεί ήδη από νωρίς: «πρέπει με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο η λέξη και η ομιλία να πάνε να είναι ένας τρόπος να δηλωθεί το αντικείμενο ή η σκέψη και να ξαναγίνουν η παρουσία αυτής της σκέψης μέσα στον αισθητό κόσμο, να μην είναι πια το ένδυμά της αλλά το έμβλημά της ή το σώμα της».<sup>148</sup> Επιπλέον, σε ορισμένα σημεία επιχειρείται η διερεύνηση της έννοιας του ύφους στη *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ούτως ώστε να διαπιστωθεί η υποβόσκουσα οντολογική χροιά που χαρακτήριζε ήδη από τα πρώτα του έργα την εν λόγω έννοια, καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι το ύφος διαχέεται σε κάθε πτυχή του ένσάρκου υποκειμένου και χαρακτηρίζει τη σχέση που αυτό αποκτά με τον περιβάλλοντα κόσμο, αφού, όπως λέει, «βιώνω την ενότητα του κόσμου όπως αναγνωρίζω ένα ύφος».<sup>149</sup>

---

146. Βλ. Linda Singer, "Merleau-Ponty on the Concept of Style", *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader – Philosophy and Painting*, ό.π., σ. 233-244. Επιπλέον, κρίνεται σημαντικό να επισημανθεί πως, σύμφωνα με την L. Singer, ο Μερλώ-Ποντύ δεν αναφέρει το ύφος ως τεχνικό όρο, ούτε ως αντικείμενο του προσωπικού γούστου, αλλά το συσχετίζει με την ποιότητα των φαινομένων.

147. Αναφερόμαστε στα δοκίμιά του «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής» και «Για την φαινομενολογία της γλώσσας» από τα *Σημεία* –στα οποία εστιάζει στη δημιουργική χρήση της γλώσσας–, αλλά και στην *Αμφιβολία του Σεζάν*. Όσον αφορά το πρώτο, «εκεί [ο Μερλώ-Ποντύ] απορρίπτει δύο αντίθετες θεωρίες του ύφους, τις οποίες βρίσκει στις *Φωνές της Σιωπής* του Malraux: ότι το ύφος είναι μια έκφραση κάποιας υπερ-υφολογικής (*suprastylistic*) δύναμης, για παράδειγμα, του "πνεύματος της εποχής", και ότι το ύφος περιγράφει την επιβολή στον κόσμο της ιδιοσυγκρασιακής φαντασίας ενός συγκεκριμένου καλλιτέχνη»· Jonathan Gilmore, "Between Philosophy and Art, *The Cambridge Companion to MERLEAU-PONTY*", ό.π., σ. 305.

148. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., σ. 320.

149. Στο ίδιο, σ. 549.

### 3.1. ΤΟ ΥΦΟΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΚΦΡΑΣΗ

#### 3.1.1. Το γλωσσικό φαινόμενο

Η γλώσσα<sup>150</sup> αποτελεί το βασικότερο μέσο επικοινωνίας που διαθέτει το ανθρώπινο είδος και, κατ' επέκταση, το κυριότερο πεδίο όπου λαμβάνει χώρα η έκφραση. Αφού «ποτέ λοιπόν ο πολιτισμός δεν μας δίνει απόλυτα διαφανείς σημασίες, ποτέ η γένεση του νοήματος δεν είναι τελειωμένη»<sup>151</sup> το νόημα που παράγεται από τη χρήση της γλώσσας εξαρτάται τόσο από τη φύση της ομιλίας όσο και από την αποδοχή της θέσης ότι το νόημα παραμένει πάντοτε ανεξάντλητο, όπως συμβαίνει σε όλες τις μορφές πολιτισμού. Στο δοκίμιο «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής»,<sup>152</sup> ο Μερλώ-Ποντύ τονίζει τη δυσκολία προσδιορισμού μιας αρχής της γλώσσας, επισημαίνοντας ότι «ακόμη και όταν μπορεί να χρονολογηθεί η ανάδυση μιας αρχής καθ' αυτήν, η ίδια προϋπήρχε στον πολιτισμό σαν στοιχείο ή οiwνός, και η συνειδητοποίηση που την θέτει ως ρητή σημασία απλώς ολοκληρώνει ενεργά την μακρά κύησή της».<sup>153</sup> Στο πρώτο μέρος του δοκιμίου, παρουσιάζει μια ολικότερη προσέγγιση της γλώσσας, την οποία βρίσκει να τίθεται ήδη σε εφαρμογή στη Σημειολογία, με βασικό εκπρόσωπο τον γλωσσολόγο Σωσσύρ.<sup>154</sup> Παρόμοιες θέσεις αναπτύσσονται και στο κείμενό του «Για μια φαινομενολογία της γλώσσας», όπου, αντιτιθέμενος στα πρώιμα έργα

---

150. Το κεφάλαιο της παρούσας εργασίας για το ύφος ξεκινά με την αναφορά του Μερλώ-Ποντύ στο γλωσσικό φαινόμενο. Αυτό συμβαίνει γιατί «το ύφος είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την γλώσσα· δεν την επενδύει απλώς εξωτερικά, αλλά την διαπερνά, αν δεν την συγκροτεί καταστατικά»· από Δημήτρης Καργιώτης, «Τι είναι ύφος», κείμενο από την παρουσίαση στο Πανελλήνιο Συνέδριο Φιλοσοφίας *Maurice Merleau-Ponty «Δρόμοι της Φιλοσοφίας»*, Γαλλικό Ινστιτούτο Ελλάδος, 4 Οκτωβρίου 2017, σ. 1.

151. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», *Σημεία*, ό.π., σ. 67.

152. Το δοκίμιο είχε πρωτοδημοσιευτεί στο περιοδικό *Οι Μοντέρνοι Καιροί* το 1952 και τώρα περιλαμβάνεται στη συλλογή δοκιμίων *Σημεία* (αλλά και σε μια διαφοροποιημένη μορφή στην *Πρόζα του Κόσμου*). Σε αντίθεση με την *Αμφιβολία του Σεζάν* και *Το μάτι και το πνεύμα*, το δοκίμιο αυτό συνιστά μια απάντηση στις θεωρίες του Αντρέ Μαλρώ σε σχέση με την ζωγραφική και το ύφος, αλλά και στις θέσεις οι οποίες παρατίθενται από τον Ζαν-Πωλ Σαρτρ στο βιβλίο του *Τι είναι Λογοτεχνία;*· Βλ. Galen A. Johnson, «Structures and Painting: “Indirect Language and the Voices of Silence”», *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader – Philosophy and Painting*, ό.π., σ. 14.

153. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», ό.π., σ. 67.

154. Ο Φερντινάν ντε Σωσσύρ (1857-1913) ήταν Ελβετός γλωσσολόγος και ιδρυτής της μοντέρνας γλωσσολογίας και του στρουκτουραλισμού.

του Χούσσερλ<sup>155</sup> και στηριζόμενος στις θέσεις του Σωσσύρ, ο Μερλώ-Ποντύ προάγει τη σημασία που έχει η γλώσσα για το ομιλούν υποκείμενο, και εναντιώνεται στην προσέγγιση που θεωρεί τη σκέψη ως πρωτεύον στοιχείο και τη γλώσσα ως ένα μέσο διά του οποίου εκφέρεται η σκέψη. Η άμεση εμπειρία της γλώσσας δεν μπορεί να συμφωνεί με μια τέτοια οπτική: αν η αναλυτική προσέγγιση της ομιλίας διαφέρει κατά τον Μερλώ-Ποντύ από την άμεση εμπειρία της, αυτό συμβαίνει γιατί υποβόσκει σε αυτήν ο διαχωρισμός υποκειμένου-αντικειμένου.<sup>156</sup> Επιπροσθέτως, από τον Σωσσύρ υιοθετείται και ο διαχωρισμός της γλώσσας στη *γλώσσα ως σύστημα (langue)* και στην *ομιλία (parole)*. Ο προσδιορισμός αυτός απαρτίζει το ευρύτερο γλωσσικό φαινόμενο, τη *λαλιά (langage)*, δηλαδή τη «γλώσσα ως πραγμάτωση στην κοινωνική της διάσταση».<sup>157</sup> Ως *λαλιά* εννοείται το πεδίο νοημάτων στο οποίο εντάσσονται οι λέξεις και οι προτάσεις, το οποίο ενυπάρχει στα σημεία κατά τη χρήση τους, τόσο ως το παρελθόν τους, ήτοι η ιστορική τους εξέλιξη, όσο και ως μέλλον, δηλαδή ως η ενδεχόμενη σημασιολογική τους εξέλιξη. Βασιζόμενος σε αυτή τη θεώρηση, εστιάζει τελικά στον τρόπο με τον οποίο το νόημα ξεπροβάλλει από τη χρήση της γλώσσας: η αλληλεπίδραση των σημείων συντελείται, κατά πρώτον, μέσω των *διαφορών τους*,<sup>158</sup> και κατά δεύτερον, διαμέσου της λαλιάς ως *πανταχού παρούσας δυναμικής*.

---

155. Αναφέρεται στις *Λογικές Έρευνες*, όπου ο Χούσσερλ διαχωρίζει τη γλώσσα σε «μια ειδητική της λαλιάς» και σε «μια καθολική γραμματική». Ο Μερλώ-Ποντύ δεν συμφωνεί με την εν λόγω θέση, καθώς ένας τέτοιος διαχωρισμός εν τέλει υποστηρίζει την ιδεαλιστική παράδοση, η οποία θέτει σε προτεραιότητα το υποκείμενο και παραγκωνίζει τη σημασία που έχει για αυτό η ομιλία: «Αυτό το σχέδιο προϋποθέτει ότι η λαλιά είναι από τα αντικείμενα που η συνείδηση συγκροτεί με κυρίαρχο τρόπο (...). Όταν η λαλιά τίθεται έτσι σαν αντικείμενο απέναντι στην σκέψη, ο μόνος ρόλος που μένει να παίξει γι' αυτήν είναι του συνοδού, του υποκατάστατου, της υπόμνησης ή του δευτερεύοντος μέσου επικοινωνίας»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Για την φαινομενολογία της γλώσσας», *ό.π.*, σ. 135-136.

156. Ενώ «η θεωρία του σημείου, όπως την επεξεργάζεται η γλωσσολογία, συνεπάγεται ίσως μια θεωρία του ιστορικού νοήματος που αντιπαρέρχεται το διάζευγμα *πράγματα* ή *συνειδήσεις*. Η ζωντανή γλώσσα είναι αυτή η σύμπληξη πνεύματος και πράγματος που δημιουργεί τη δυσκολία. Στο ομιλιακό ενέργημα, στον τόνο και στο ύφος του, το υποκείμενο πιστοποιεί την αυτονομία του, εφόσον τίποτα δεν του είναι περισσότερο προσωπικό, ωστόσο την ίδια στιγμή και χωρίς αντίφαση είναι στραμμένο προς τη γλωσσική κοινότητα και υποτελές στη γλώσσα. Η θέληση να μιλήσω είναι ένα και το αυτό με τη θέληση να γίνω κατανοητός»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Εγκώμιο της φιλοσοφίας», *ό.π.*, σ. 83-84.

157. Δημήτρης Καργιώτης, *ό.π.*, σ. 1. Αξίζει να σημειωθεί ότι στην *Πρόζα του κόσμου* βρίσκουμε την έννοια της *langage* μεταφρασμένη ως «έμμεση γλώσσα»· Βλ. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η έμμεση γλώσσα», *Η πρόζα του κόσμου*, μτφρ. Φ. Καλλία, Μ. Καλλία, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1992.

158. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», *ό.π.*, σ. 63.

Γίνεται έτσι εμφανές ότι η μερλωποντιανή προσέγγιση της γλώσσας εναντιώνεται στην μηχανιστική παράδοση, η οποία θεωρεί την ομιλία πραγμάτωση μιας προϋπάρχουσας σκέψης:<sup>159</sup> «ο επιστήμονας, εξετάζοντας την λαλιά ως τετελεσμένο γεγονός, ως καταστάλαγμα περασμένων σημασιακών πράξεων, καταγραφή ήδη κεκτημένων σημασιών, μοιραία δεν εξετάζει την οικεία σαφήνεια του ομιλείν, την γονιμότητα της έκφρασης».<sup>160</sup> Πιο συγκεκριμένα, εκκινώντας από τη θέση του Σωσσύρ ότι «στην γλώσσα υπάρχουν μόνο διαφορές»,<sup>161</sup> διακρίνεται μια νέα οπτική σε ό,τι αφορά την παραγωγή νοήματος που προκύπτει από τη χρήση των σημείων, η οποία αποκλίνει από την ανάδειξη της σχέσης σημαίνοντος-σημαινομένου<sup>162</sup> και βασίζεται στη *διαφορά*: «(...) η γλώσσα συνίσταται σε διαφορές χωρίς όρους ή, ακριβέστερα, οι όροι παράγονται σ' αυτήν μόνον από τις διαφορές που προκύπτουν μεταξύ τους».<sup>163</sup> Αναφέρεται, συνεπώς, στην *κινητικότητα* μεταξύ των σημείων: το νόημα βρίσκεται στο μεσοδιάστημα της σκέψης και της ομιλίας, δηλαδή στη διαλεκτική που αναπτύσσεται ανάμεσα στα σημεία. Ένα σημείο δεν είναι καθαυτό σημαίνον, αλλά αποκτά νόημα από τη στιγμή που μετέχει σε ένα ευρύτερο σημασιακό πεδίο, π.χ. σε μια πρόταση ή φράση, πεδίο που δημιουργείται κατά την αλληλεπίδραση των σημείων τα οποία την απαρτίζουν: «(...) κάθε σημείο δεν εκφράζει τόσο ένα νόημα, όσο μια απόκλιση νοήματος ανάμεσα στον εαυτό του και τα άλλα σημεία (...)».<sup>164</sup> Κατ' αυτόν τον τρόπο, η ομιλία δεν απαιτεί μόνο τις λέξεις προκειμένου να συσταθεί ως ομιλία: οι λέξεις δεν μπορούν πλέον να ιδωθούν ως μεμονωμένα γλωσσικά σημεία, τα οποία, αν τα απομονώσουμε, καθίστανται ικανά να

---

159. Η σχέση μεταξύ σκέψης, γλώσσας και νοήματος αναπτύχθηκε και στα υποκεφάλαια 1.3.1. και 1.3.2.

160. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Για την φαινομενολογία της γλώσσας», *ό.π.*, σ. 137.

161. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1972, σ. 166.

162. «Το ότι το σημαίνόμενο δεν θεματίζεται προ της ομιλίας οφείλεται στο ότι είναι αποτέλεσμα της»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Για την φαινομενολογία της γλώσσας», *ό.π.*, σ. 144. Επισημαίνει ακόμη ότι «αν κεντρικό φαινόμενο της λαλιάς είναι η *συνεργεία σημαίνοντος και σημαίνομένου*, θα της αφαιρούσαμε, όντως, την δύναμή της, αν πραγματώναμε προκαταβολικά το προϊόν των εκφραστικών πράξεων μέσα σ' έναν ουρανό των ιδεών· (...)»· *στο ίδιο*, σ. 151.

163. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», *ό.π.*, σ. 63, καθώς και: «Όσον αφορά την λαλιά, αν η οριζόντια σχέση σημείου με σημείο είναι εκείνο που προικίζει το καθένα με σημασία, το νόημα προκύπτει μόνο στην διατομή των λέξεων και σαν στο μεσοδιάστημά τους»· *στο ίδιο*, σ. 68. Με τον ίδιο τρόπο αντιλαμβάνεται τη σχέση μεταξύ άλλων διπλών, όπως είναι η πρόθεση και το αποτέλεσμα, η μορφή και το περιεχόμενο.

164. Χαρά Μπανάνκου-Καραγκούνη, *Διαστάσεις του ορατού – η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του M. Merleau-Ponty*, *ό.π.*, σ. 231.

εκφέρουν αυτομάτως νόημα. Εντούτοις, κάθε σημείο από μόνο του αποτελεί μια μονάδα, το νόημα της οποίας αλλάζει και διαμορφώνεται μέσα σε ένα νοηματικό περιβάλλον, στον τόπο δηλαδή όπου καθένα από αυτά έρχεται σε επαφή με άλλα σημεία, ως «μια ενότητα συνύπαρξης σαν των στοιχείων ενός θόλου που αλληλοϋποστηρίζονται».<sup>165</sup> Το νόημα δεν μπορεί να είναι πάντοτε το ίδιο (ακόμα και στην περίπτωση που χρησιμοποιούνται ίδιες λέξεις το νόημα διαφοροποιείται), επομένως δεν αποτελεί την *a priori* σημασία ενός σημείου: «Έχουμε πάντοτε να κάνουμε με αρχιτεκτονήματα σημείων από τα οποία δεν μπορούμε να χωρίσουμε το νόημά τους, γιατί αυτό είναι ο μόνος τρόπος με τον οποίο τα σημεία συμπεριφέρονται το ένα προς το άλλο, διακρίνονται το ένα από το άλλο (...)».<sup>166</sup>

Επιπροσθέτως, πέρα από τη σχέση μεταξύ σημείου και νοήματος, η *δυναμική της λαλιάς* είναι εξίσου υπεύθυνη για τη νοηματική φανέρωση. Η λαλιά –κατά μία έννοια *το ύφος της γλώσσας*– προϋποτίθεται στις νέες χρήσεις της γλώσσας και ξεπροβάλλει σε κάθε νοηματική απόπειρα. Έτσι, «(...) για τον Μερλώ-Ποντύ η γλωσσική πραγμάτωση δεν είναι δευτερεύουσα του συστήματος, αλλά το καθορίζει, όσο κι αν συγχρόνως το προϋποθέτει (...)».<sup>167</sup> Παραδείγματος χάριν, το μικρό παιδί που μαθαίνει να ομιλεί, δεν δύναται να εκφραστεί με τον τρόπο των μεγάλων, αφού δεν έχει υιοθετήσει πλήρως το λεξιλόγιο και τους γραμματικοσυντακτικούς κανόνες. Ωστόσο, το παιδί βρίσκεται σε θέση να «(...) προλαμβάνει ολόκληρη τη γλώσσα ως εκφραστικό ύφος»,<sup>168</sup> να συλλαμβάνει την ουσία της ομιλίας δίχως να κατέχει τη γλώσσα, αλλά μάλλον να διακατέχεται από αυτήν – αυτό συντελείται χάρη στη δύναμη της λαλιάς.

Υπό φαινομενολογικό πρίσμα, η λαλιά εκλαμβάνεται ως «(...) ένα σύστημα που όλα του τα στοιχεία συμβάλλουν σε μια ενιαία εκφραστική προσπάθεια

---

165. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», *ό.π.*, σ. 64. Σύμφωνα με τον E. Alloa, «ο *αυθαίρετος* (*arbitrary*) χαρακτήρας του [σημείου], πρέπει να συνδέεται με το αδιαχώριστο αντίστοιχό του, δηλαδή τον διαφορικό (*differential*) του χαρακτήρα»· Emmanuel Alloa, *ό.π.*, σ. 44.

166. Στο ίδιο, σ. 67.

167. Δημήτρης Καργιώτης, *ό.π.*, σ. 2.

168. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», *ό.π.*, σ. 65. Επιπλέον, «η γλώσσα δελεάζει (*tempts*) το παιδί, όχι σαν ένα σύστημα θετικών σχέσεων, αλλά ως μετασταθής [-εμμετάβλητα σταθερή] ή εικονική δεξαμενή (*a metastable or virtual reservoir*) που, μόνο διαμέσου του ύφους της, ζητά τη φωνή του παιδιού και, παραδόξως, εξωτερικεύεται (*exscribed*) κατά τη στιγμή που αυτό μιλάει για πρώτη φορά»· Donald A. Landes, *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression*, *ό.π.*, σ. 141.

στραμμένη στο παρόν ή στο μέλλον, και άρα διεπόμενη από μία ενεστώσα λογική». <sup>169</sup> Προκειμένου να γίνει κατανοητή η εν λόγω θέση, κρίνεται απαραίτητη η αναφορά στη διάκριση *συγχρονίας-διαχρονίας*, καθώς και στη διαλεκτική σχέση που διέπει αυτές. Χαρακτηριστικό γνώρισμα της ομιλίας αποτελεί το γεγονός ότι κατά την πραγμάτωσή της επιτελείται μια νοηματική κίνηση που συνενώνει το παρόν, δηλαδή την ανάγκη για μια νέα έκφραση, με το παρελθόν, ήτοι την ιστορικότητα της γλώσσας, τη συγχρονία με τη διαχρονία. <sup>170</sup> Ειδικότερα, εφόσον η γλώσσα αποτελεί ένα σύστημα από ήδη καθορισμένα νοήματα, η συγχρονία, νοούμενη ως η σκοπιά του παρόντος, εμπεριέχει ήδη το παρελθόν της λαλιάς: <sup>171</sup> η χρήση των ήδη υπάρχουσών λέξεων γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να γεννηθεί ένα νέο νόημα, γιατί σε κάθε ενεστώσα στιγμή η λέξη φέρει εντός της το παρελθόν της και το αναδιοργανώνει. Το παρακάτω παράθεμα είναι ενδεικτικό αυτής της προσέγγισης: «Εκείνο που διδάσκομαι από την φαινομενολογία της λαλιάς δεν είναι μόνο ένα αξιοπερίεργο του ψυχισμού, το πώς η γλώσσα των γλωσσολόγων υπάρχει μέσα μου μαζί με τις ιδιομορφίες που της προσθέτω – παρά είναι μια νέα αντίληψη για το είναι της λαλιάς, η οποία προκύπτει τώρα ως λογική μέσα στην ενδεχομενικότητα, ως ένα προσανατολισμένο σύστημα που όμως δεν παύει να

---

169. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Για την φαινομενολογία της γλώσσας», *ό.π.*, σ. 137. Ο φιλόσοφος θέτει εν προκειμένω τη γλώσσα ως μερικό και την ομιλία –την άμεση εμπειρία που έχουμε για το ομιλείν και, κατ' επέκταση, το γλωσσικό φαινόμενο– ως γενικό. Με αυτόν τον τρόπο φαίνεται ότι το ειδικό περιέχει ήδη μέσα του το γενικό. Επιπροσθέτως, πολλές φορές χρησιμοποιεί χαρακτηρισμούς όπως «θαύμα» ή «αίνιγμα», λέξεις που υποδηλώνουν τη δυναμική του τρόπου με τον οποίο το συγκεκριμένο μπορεί να περιέχει ήδη μέσα του στοιχεία οικουμενικότητας (π.χ. σημείο και λαλιά, σώμα και σάρκα).

170. «Η ομιλία, ως διακριτή από τη γλώσσα, είναι η στιγμή όταν η εισέτι βουβή και ολότελα ενεργεία σημασιακή απόβλεψη αποδεικνύεται ικανή να ενσωματωθεί στον πολιτισμό, δικό μου και των άλλων, να με μορφώσει και να τον διαμορφώσει μεταμορφώνοντας το νόημα των πολιτιστικών εργαλείων. Γίνεται με την σειρά της “διαθέσιμη” επειδή μας δημιουργεί εκ των υστέρων την ψευδαισθήση ότι ενυπήρχε στις ήδη διαθέσιμες σημασίες, ενώ, δυνάμει ενός είδους *τεχνάσματος*, τις αγκάλιασε μόνο για να τους εμφυσήσει μια καινούργια ζωή»- στο *ίδιο*, σ. 147.

171. «(...) η σειρά συμπτωματικών γλωσσικών φαινομένων που αναδεικνύει η αντικειμενική προοπτική έχει ενσωματωθεί σε μια λαλιά που ανά πάσα στιγμή ήταν ένα σύστημα με εσωτερική λογική»- στο *ίδιο*, σ. 139. Με παρόμοιο τρόπο είδαμε ότι προσεγγίζει την καλλιτεχνική πορεία του Σεζάν, όταν αναφέρεται σε αυτήν ως «προορισμό» ή «σχέδιο». Ακόμη, στο «Εγκώμιο της φιλοσοφίας» υποστηρίζει ότι «το ενδεχομενικό γεγονός, όταν το ξαναπάρει η εκφραστική θέληση, αποβαίνει νέο μέσο έκφρασης, που παίρνει τη θέση του και έχει ένα νόημα μέσα στην ιστορία αυτής της γλώσσας. Υπάρχει εν προκειμένω μια ορθολογικότητα μέσα στην ενδεχομενικότητα, μια βιωμένη λογική, μια αυτοσυγκρότηση, που τις έχουμε ανάγκη προκειμένου να κατανοήσουμε σε επίπεδο ιστορίας την ένωση ενδεχομενικότητας και νοήματος, και ο Σωσύρ θα μπορούσε κάλλιστα να έχει σκιαγραφήσει μια νέα φιλοσοφία της ιστορίας»- Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Εγκώμιο της φιλοσοφίας», *ό.π.*, σ. 84.

επεξεργάζεται τυχαιότητες, ως ένταξη του συμπτωματικού μέσα σε μια ολότητα με νόημα, ως ένσαρκη λογική». <sup>172</sup> Αυτή η διπλή λειτουργία της λαλιάς <sup>173</sup> – από όπου απορρέει η γλώσσα ως ύφος– μπορεί να ιδωθεί ως η *δομή* που δημιουργεί ένα παρόν εκ του παρελθόντος, ως η *τάξη* που καθορίζει την τυχαιότητα που ανακύπτει από την ανάδυση του νέου, του ενδεχομενικού. <sup>174</sup> Η συγχρονία και η διαχρονία συνιστούν ένα δίπολο εν κινήσει: η γλώσσα περιέχει το παρελθόν της αλλά δεν είναι ποτέ πλήρης, γεγονός που θεμελιώνεται από την ίδια τη δομή του γλωσσικού φαινομένου, η οποία χαρακτηρίζεται από διαρκή σημασιογένεση.

Το νόημα, λοιπόν, δεν φανερώνεται μέσω της λέξης ως μονάδα, επομένως η έκφραση δεν υλοποιείται μόνο μέσω της ακριβούς καταγραφής: το νόημα ξεδιπλώνεται μέσω της αλληλεπίδρασης των σημείων, τα οποία υπονοούν μια λαλιά που ενυπάρχει στη γλωσσική έκφραση, χωρίς ωστόσο να συνιστά η ίδια σημείο· «το να λες κάτι δεν συνίσταται στο να βάζεις μια λέξη κάτω από κάθε διανόημα (...)».<sup>175</sup> Εντούτοις, η γλώσσα, όντας ζωντανός οργανισμός, πάντοτε υπαινίσσεται, και ως εκ τούτου το νόημα προκύπτει από τα διαστήματα ανάμεσα στις λέξεις. Λαμβάνοντας υπόψη ότι κάθε σημείο δεν διαθέτει ένα *a priori* νόημα, και εφόσον δεν θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε *μία* αρχή της γλώσσας, βρισκόμαστε τώρα σε θέση να κατανοήσουμε γιατί μια πλήρης έκφραση θεωρείται για τον Μερλώ-Ποντύ αδύνατη: «η λαλιά λέγει κατηγορηματικά, όταν

---

172. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Για την φαινομενολογία της γλώσσας», *ό.π.*, σ. 140-141.

173. Αξίζει να σημειωθεί η διάκριση που γίνεται από τον φιλόσοφο μεταξύ της εμπειρικής και της δημιουργικής λαλιάς (ή μεταξύ της ομιλούμενης και της ομιλούσας γλώσσας): η πρώτη αναφέρεται στον προεγκατεστημένο τρόπο χρήσης της γλώσσας, ενώ η δεύτερη στην ανάδυση νέων νοημάτων. Επίσης επισημαίνεται ότι μέσα στην εμπειρική λαλιά υπάρχει μια δημιουργική λαλιά, η οποία είναι ωστόσο σιωπηλή· Βλ. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», *ό.π.*, σ. 71. Ακόμη, στην *Πρόζα του κόσμου* η εν λόγω διάκριση γίνεται πιο κατανοητή: «Ας πούμε πως υπάρχουν δύο γλώσσες: η εκ των υστέρων γλώσσα, εκείνη που είναι αποχτημένη και που εξαφανίζεται μπροστά στο νόημα του οποίου έγινε φορέας, και εκείνη που φτιάχνεται τη στιγμή της έκφρασης, και που ακριβώς θα με κάνει να γλιστρήσω απ' τα σημεία στο νόημα – η ομιλούμενη γλώσσα και η ομιλούσα γλώσσα»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η επιστήμη και η εμπειρία της έκφρασης», *Η πρόζα του κόσμου*, *ό.π.*, σ. 30-31.

174. Στον πολιτισμικό κόσμο, κάθε παρόν φέρει το παρελθόν του και το παρελθόν είναι εκείνο που «κυφορεί» το νέο παρόν. Σύμφωνα με τον D. Landes, ο Μερλώ-Ποντύ αναφέρεται στο «αναπόδραστο βάρος του παρελθόντος σε κάθε εκφραστική χειρονομία»· βλ. Donald A. Landes, *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression*, *ό.π.*, σ. 131 – γεγονός που αναδεικνύει την αλληλοδιείσδυση μεταξύ παρελθόντος και παρόντος (και εν δυνάμει μέλλοντος).

175. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», *ό.π.*, σ. 70.

παρατείνεται του να πει το ίδιο το πράγμα».<sup>176</sup> Ως «πλήρης» εννοείται εδώ η έκφραση εκείνη η οποία θα επιδίωκε να καταστήσει ρητό καθένα από τα στοιχεία που απαρτίζουν την ομιλία, να μετατρέπει κάθε πρόθεση, κάθε νεύμα, κάθε σιωπή σε γλώσσα, ήτοι το εγχείρημα έκφρασης εκείνο που θα φιλοδοξούσε να βάλει σε λέξεις όσα δεν μπορούν να ειπωθούν εξαντλητικά. Εντούτοις, κάτι τέτοιο δεν θα λειτουργούσε υπέρ αυτού του εγχειρήματος, αφού η ομιλία φέρει από μόνη της αυτήν την ιδιότητα: κάθε εκφραστικό εγχείρημα διαθέτει τη φανερή και την κρυφή πλευρά του, κάθε ομιλία είναι γλώσσα και λαλιά, σύστημα και ύφος, αφού «μιλά» ακόμα και αν «σωπαίνει».

Καθώς, λοιπόν, διαπιστώνουμε ότι δεν υπάρχει απόλυτη έκφραση, θα δούμε ότι «κάθε λαλιά είναι πλάγια ή υπαινικτική, ότι είναι, αν θέλετε, σιωπή».<sup>177</sup> Το φαινόμενο της έκφρασης έχει, επομένως, διττή όψη: «ναι, αλλά εάν η λαλιά δεν εκφράζει μόνο μέσω των λέξεων αλλά και του μεταξύ των λέξεων; Όχι μόνο με ό,τι “λέει” αλλά και με ό,τι δεν “λέει”»;<sup>178</sup> Κατ’ αντιστοιχία, ο αισθητηριακός κόσμος, διανοιγόμενος χάρη στην όραση και επεκτεινόμενος στον αντιληπτικό ορίζοντα, δεν περιλαμβάνει μόνο ό,τι είναι ορατό στα μάτια μας· παρόλο που το αντικείμενο δίδεται μόνο μερικώς στην όρασή μας, η αντίληψη επιμένει να το συγκροτεί ολικά. Στον κόσμο της εμπειρίας, η ολική αντίληψη θα ήταν αδύνατη ή λειψή εάν πράγματι εστιάζαμε μόνο στις «φανερές» όψεις του αντικειμένου: κάθε θέαμα περιλαμβάνει, εκτός από την ορατή πλευρά των αντικειμένων, και τις αόρατες όψεις τους· την ατμόσφαιρα, το ύφος, τα νοήματα, όπως άλλωστε επισημαίνει και ο Μερλώ-Ποντύ αναφορικά με τον Σεζάν.<sup>179</sup> Υπάρχει, συνεπώς,

---

176. Από αυτήν την προβληματική προκύπτει το εξής ερώτημα: Αν η εξαντλητική απόδοση των συστατικών μερών μιας εκφραστικής χειρονομίας δεν επαρκεί προκειμένου το αποτέλεσμα να θεωρείται πλήρες ή ολοκληρωμένο, τότε πότε ένα έργο είναι «έτοιμο»; Το ολοκληρωμένο έργο είναι εκείνο που, χάρη της ισορροπίας ανάμεσα στο ορατό και το αόρατο, ανάμεσα στο «τι πρέπει να λεχθεί και τι να αποσιωπηθεί», δρα πλέον αυτόνομα και «διαθέτει τότε αυτή την παράξενη δύναμη η οποία το κάνει να διδάσκει από μόνο του τον ίδιο του τον εαυτό»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, ό.π., σ. 46.

177. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», ό.π., σ. 69.

178. Στο ίδιο, σ. 72.

179. «Αν ο ζωγράφος επιθυμεί να εκφράσει τον κόσμο, θα πρέπει η διευθέτηση των χρωμάτων να φέρει μέσα της αυτό το αδιαίρετο Όλο· διαφορετικά, η ζωγραφική του θα αποτελεί έναν υπαινιγμό για τα πράγματα, αλλά δεν θα τα αποδίδει στην ακαταμάχητη ενότητά τους, στην παρουσία και την ανυπέβλητη εκείνη πληρότητα η οποία αποτελεί για όλους εμάς τον ορισμό του πραγματικού»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, ό.π., σ. 39.



μια «αόρατη» πλευρά κάθε ορατού, καθώς και ένα «άρρητο» σε κάθε ομιλία.<sup>180</sup> Αυτές οι διακριτικές παρουσίες –παρούσες διά της απουσίας τους– συνεργάζονται πάντα σιωπηλά με τα ζεύγη τους, φανερώνοντας έτσι το νόημά τους. Είναι, λοιπόν, η σιωπή της λαλιάς εκείνη που την καθιστά λαλιά και όχι γλώσσα, και ενώ στις ήδη κεκτημένες εκφράσεις αντιστοιχεί ένα ευθύ νόημα,<sup>181</sup> «(...) το νόημα των εν τω γίνεσθαι εκφράσεων αποκλείεται να είναι αυτού του είδους: Είναι ένα οριζόντιο ή πλάγιο νόημα που αναβλύζει μεταξύ των λέξεων – είναι ένας καινούργιος τρόπος να σείεις τον μηχανισμό της λαλιάς ή της διήγησης, για να του αποσπάσεις έναν νέο ήχο».<sup>182</sup> Η ομιλία, προτού συσταθεί σε ομιλία, μοιάζει με τον πίνακα του οποίου τα υλικά και οι τεχνικές έχουν χρησιμοποιηθεί ξανά και ξανά – είναι σχεδόν αδύνατο όμως να φέρουν το ίδιο αποτέλεσμα, ακριβώς γιατί τόσο η επανάληψη όσο και η δημιουργία συμβαίνουν έτσι ώστε να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις του πραγματικού.<sup>183</sup> Αντίστοιχα, οι γλωσσικοί κανόνες και οι κεκτημένες εκφράσεις δημιουργούν την ανάγκη καινοτόμου χρήσης τους – αυτή η τρόπον τινά αυτοαπόρριψη προάγει τη νέα νοηματοδότηση των σημείων· «πώς να εννοήσουμε αυτή τη γόνιμη στιγμή της γλώσσας που μεταμορφώνει κάτι τυχαίο σε λογισμό και, από έναν τρόπο του λέγειν που άρχιζε να ατονεί φτιάχνει αίφνης έναν καινούριο, αποτελεσματικότερο, εκφραστικότερο (...)»;<sup>184</sup> Δεν μπορούμε, λοιπόν, παρά να αναγνωρίσουμε την προτροπή του Μερλώ-Ποντύ για την εκ νέου κατανόηση του γλωσσικού φαινομένου και την ανάγκη υιοθέτησης μιας πρωτοταγούς ματιάς όμοιας με εκείνη διά της οποίας ο Σεζάν κοιτούσε τη φύση, καθώς και τη ζωγραφική του.

---

180. «Η ομιλία δεν σημαίνει μόνο μέσω των λέξεων αλλά και μέσω τις ιδιοπροφοράς, του τόνου, των χειρονομιών και της φυσιογνωμίας, και αυτό το συμπλήρωμα νοήματος δεν αποκαλύπτει πια τις σκέψεις εκείνου που μιλάει αλλά την πηγή των σκέψεών του και τον θεμελιώδη του τρόπο ύπαρξης»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., σ. 271.

181. Το «ευθύ νόημα» δεν έχει αναλυτική χροιά, γιατί «το νόημα είναι από την άλλη μεριά του γράμματος, το νόημα είναι πάντα ειρωνικό. Στις περιπτώσεις όπου μας φαίνεται πως το εκφραζόμενο πετυχαίνεται αυτό το ίδιο, άμεσα ή πεζά, και πως υπάρχει πίοτερο γραμματική παρά ύφος, συμβαίνει απλώς η χειρονομία να είναι συνηθισμένη, η ανάκτηση από εμάς άμεση, και να μην απαιτεί από μας καμιά επεξεργασία των κοινών εγχειρημάτων μας»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η επιστήμη και η εμπειρία της έκφρασης», *Η πρόζα του κόσμου*, ό.π., σ. 54.

182. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», ό.π., σ. 75.

183. Βλ. Donald A. Landes, *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression*, ό.π., σ. 133.

184. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η επιστήμη και η εμπειρία της έκφρασης», ό.π., σ. 59.

### 3.1.2. Γλώσσα και τέχνη: η σχέση μεταξύ πρόθεσης και εκτέλεσης και ο ρόλος του ύφους

Με σκοπό τη διαφοροποίησή του από την αναλυτική μηχανιστική σκέψη, στο μεγαλύτερο μέρος του έργου του ο Μερλώ-Ποντύ καταπιάνεται με το ζήτημα της έκφρασης, και δη της δημιουργικής,<sup>185</sup> προκειμένου να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζουμε –ή θα ήταν γονιμότερο να προσεγγίζουμε– την τέχνη, και κατ' επέκταση τον κόσμο, τη φιλοσοφία, την ιστορία. Όσον αφορά την τελευταία, καταλήγει μάλιστα στο συμπέρασμα ότι δεν πρόκειται για μια γραμμική διαδοχή γεγονότων, αλλά μάλλον για ένα νοηματικό πλέγμα ολικής έκφρασης της ανθρωπότητας.<sup>186</sup> Γίνεται επομένως κατανοητό ότι η αναφορά του φιλοσόφου στην ομιλία, τη ζωγραφική και τη λογοτεχνία δεν είναι τυχαία:<sup>187</sup> πρόκειται για μορφές έκφρασης οι οποίες του επιτρέπουν να περιγράψει το ενέργημα της εκφραστικής χειρονομίας στις ποικίλες εκδοχές της, δίνοντας απτά παραδείγματα. Συμπερασματικά, η εκφραστικότητα αποτελεί το συνδετικό κρίκο ανάμεσα σε αυτά τα εγχειρήματα, και η δημιουργία τίθεται ως το μέσον προκειμένου η έκφραση να έρθει στην επιφάνεια.

---

185. Λαμβάνοντας υπόψη τη σχέση συγχρονίας-διαχρονίας, γίνεται πιο κατανοητό γιατί η αναφορά στην δημιουργική έκφραση δεν συνεπάγεται ότι αυτή προκύπτει εκ του μηδενός: «Παρά την έμφαση στην δημιουργική έκφραση, ο Μερλώ-Ποντύ φροντίζει να απαιτήσει μια μορφή προβληματισμού που να αναγνωρίζει το βάρος του παρελθόντος και των εξωτερικών παραγόντων, μια δομή που προάγει τον ρόλο των μετασταθών [-ευμετάβλητα σταθερών] συστημάτων την οποία θα συναντήσει στο έργο του Saussure». Donald A. Landes, *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression*, ό.π., σ. 132.

186. «Θα επανευρίσκαμε δε αναμφίβολα την έννοια της ιστορίας με το αληθινό της νόημα, αν εθιζόμασταν στο να την σχηματίζουμε με πρότυπο τις τέχνες ή την λαλιά. Γιατί η οικειότητα κάθε έκφρασης με κάθε άλλη και η ένταξή τους σε μία μοναδική τάξη συνδέουν εκ των πραγμάτων το ατομικό και το καθολικό». Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», ό.π., σ. 117.

187. Ο Μερλώ-Ποντύ αναμετρήθηκε τόσο με τις εικαστικές τέχνες όσο και με τη λογοτεχνία, γεγονός που καθίσταται φανερό από τις ποικίλες αναφορές λογοτεχνών που βρίσκουμε στα έργα του. Ενδεικτικά: ο Marcel Proust, ο Stendhal, ο Paul Valéry, ο Kafka, κ.ά.· βλ. «Γάλλοι φιλόσοφοι και ιστορικοί της φιλοσοφίας που αναμετρήθηκαν με τη μη φιλοσοφία, ιδίως με τη λογοτεχνία και τις τέχνες, κατά τη φιλοσοφική στιγμή του Β' Παγκοσμίου Πολέμου» στο Γιάννης Πρελορέντζος, *Φιλοσοφία και Λογοτεχνία στη Γαλλία – 1930-1960*, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2016, σ. 63-69. Επιπροσθέτως, σύμφωνα με τον Claude Lefort, βρίσκουμε, σε σημειώσεις του Μερλώ-Ποντύ για ένα μελλοντικό βιβλίο, ότι επιθυμούσε να γράψει ένα είδος «Τι είναι η λογοτεχνία;», το οποίο να σχετίζεται με τις προσεγγίσεις του Montaigne, του Stedhal, του Proust, του Breton και του Artaud· βλ. «Κατατοπιστικός πρόλογος» στο Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η πρόζα του κόσμου*, ό.π., σ. 15. Η επιθυμία του να στραφεί στους λογοτέχνες έγκειται στο γεγονός πως δεν επιθυμούσε την προσέγγιση της λογοτεχνίας «σαν ένα παγκόσμιο αντικείμενο, με ρίσκο την υπερβολική γενίκευση, αλλά τη σύνδεσή της με ορισμένους συγγραφείς (...)»· βλ. Claude Imbert, ό.π., σ. 36.

Επιθυμώντας να συνδέσει τη λαλιά με την τέχνη, αναφέρεται στη λογοτεχνία, και δεν διστάζει να την συγκρίνει με τη ζωγραφική, με την οποία ασχολήθηκε στο κείμενο η *Αμφιβολία του Σεζάν*. Στο δοκίμιο που εξετάζουμε, ο Μερλώ-Ποντύ συνομιλεί με τον Μαλρώ,<sup>188</sup> εμβαθύνοντας σε αυτήν τη σύγκριση. Φαίνεται πως αντιλαμβάνεται τη ζωγραφική υπό παρόμοιο πρίσμα με εκείνο που αφορά τη γλώσσα: «Ας καταλάβουμε ότι υπάρχει σιωπηλή λαλιά και ότι η ζωγραφική λαλεί, με τον τρόπο της».<sup>189</sup> Ειδικότερα, όπως το εγχείρημα μιας πλήρους έκφρασης είναι αδύνατο, αδύνατη είναι και η ακριβής αναπαράσταση σε ό,τι αφορά τη ζωγραφική πράξη. Ακόμα και η αναπαραστατική ζωγραφική δεν είναι ποτέ πιστή αναπαράσταση, ακριβώς γιατί μια έκφραση δεν μπορεί να είναι απόλυτα ακριβής ή ολοκληρωμένη σε ό,τι αφορά τα στοιχεία που την απαρτίζουν. Το γεγονός αυτό αποδίδεται στον μεταπλαστικό χαρακτήρα της αποτύπωσης του πραγματικού, θεμελιώνεται, δηλαδή, στη φύση της αντίληψης.<sup>190</sup> Ακόμα και στην αναπαραστατική ζωγραφική, τα αντικείμενα δεν μπορούν παρά να παρουσιάζονται με τρόπο διαφορετικό: τα μεγέθη είναι μικρότερα, το βάθος αποτελεί ένα οπτικό «τρικ».<sup>191</sup> Ο πίνακας συνιστά αναδημιουργία της πραγματικότητας, μεταμορφώνοντάς τη σε μια νέα –εξίσου αληθινή– πραγματικότητα, εν τέλει σε ένα νέο αντικείμενο: το έργο τέχνης. Η αισθητήρια αντίληψη διαθέτει τόσο την ικανότητα αναγνώρισης αυτών των εκφραστικών νοηματικών εκδοχών, όσο και τη δυνατότητα κατασκευής τους· η αντίληψη είναι δέκτης και δημιουργός.

Το ανολοκλήρωτο κάθε δημιουργικής έκφρασης δεν σχετίζεται μόνο με την ανοιχτότητα της ανθρώπινης αντίληψης, αλλά και με την έλλειψη ενός απόλυτου *a priori* του έργου, υπό την έννοια μιας εκ των προτέρων ξεκάθαρης

---

188. Ο Αντρέ Μαλρώ (1901-1976) ήταν Γάλλος συγγραφέας και πολιτικός.

189. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», *ό.π.*, σ. 75.

190. «Αφού η ίδια η αισθητήρια αντίληψη δεν είναι ποτέ τελειωμένη (...)»· *στο ίδιο*, σ. 83.

191. «Αλλ' η κλασική προοπτική είναι σίγουρα ένας από τους τρόπους που εφήυρε ο άνθρωπος για να προβάλλει μπροστά του τον αντιληπτό κόσμο, δεν είναι η ξεπατικωτούρα του»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *στο ίδιο*, σ. 78. Όσον αφορά το ζήτημα της αναπαραστατικής ζωγραφικής, ο Μερλώ-Ποντύ διαφωνεί με την οπτική του Μαλρώ για την κλασική ζωγραφική, την οποία (ο τελευταίος) θέτει στην πλευρά του αντικειμενισμού, ενώ τη μοντέρνα σε εκείνη του υποκειμενισμού. Σε αυτό είναι που, κατά τον Μερλώ-Ποντύ, σφάλει ο Μαλρώ: η αναπαραστατική ζωγραφική δεν είναι *αντιγραφή*, αλλά ένας ακόμη τρόπος έκφρασης, μια άλλη οδός προς τη δημιουργία. Επιπλέον, για τον φιλόσοφο, η πορεία της μοντέρνα τέχνης δεν εκλαμβάνεται ως μια στροφή προς το υποκείμενο, αλλά ως μια αλλαγή στο είδος επικοινωνίας που υπήρχε μεταξύ ζωγράφου και αποδέκτη, η οποία απαιτεί ένα διαφορετικό είδος εξοικείωσης με το έργο.

στοχοθέτησης η οποία «αναμένει» να εκπληρωθεί μέσω του έργου. Πιο συγκεκριμένα, όπως η σκέψη και η ομιλία πορεύονται χέρι χέρι, έτσι και η σύλληψη μιας ιδέας δεν μπορεί παρά να ταυτίζεται με την τελική μορφή της:<sup>192</sup> κάθε έκφραση περιστοιχίζεται από νόημα το οποίο η ίδια ακόμη δεν γνωρίζει, νόημα που κατά κάποιο τρόπο φέρει ήδη μέσα της.<sup>193</sup> Ο συλλογισμός αυτός αφορά το ζήτημα της *σύλληψης* και της *εκτέλεσης*, και δομείται με παρόμοιο τρόπο με εκείνον ο οποίος επιχειρήθηκε σε ό,τι αφορά την κατάρριψη των δυϊστικών μοντέλων στη φιλοσοφία και στη ζωγραφική. Πιο συγκεκριμένα, η ιδέα φαίνεται να μην προηγείται της εκτέλεσης, εφόσον «πριν από την έκφραση δεν υπάρχει τίποτε άλλο εκτός από έναν ακαθόριστο πυρετό και μόνον το έργο το οποίο έχει πλέον επιτελεσθεί και κατανοηθεί είναι εκείνο που μπορεί να αποδείξει ότι έπρεπε να πράγματι να βρούμε σ' αυτό όχι το *τίποτα*, αλλά *κάτι*».<sup>194</sup> Ο «πυρετός» είναι αναπόσπαστο μέρος της διαδικασίας του εκφραστικού ενεργήματος, και είναι μάλλον αδύνατο να γνωρίσουμε ακριβώς το αποτέλεσμα των προθέσεων πριν αυτές πάρουν μορφή μέσω της πράξης· μόνο εκ των υστέρων μπορεί να φανερωθεί τόσο το προϊόν της ιδέας όσο και το νόημα της αρχικής σύλληψης. Αυτό θεμελιώνεται από την απόρριψη της αιτιοκρατικής προσέγγισης στην οποία αναφερθήκαμε νωρίτερα: ο ζωγράφος δεν έχει πλήρη επίγνωση σε σχέση με το αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής του χειρονομίας, έτσι το νόημα του έργου –όπως και αυτό της ζωής– δεν μπορούμε να πούμε πως προϋπάρχει, παρά μόνο πως γίνεται.

Η μερλωποντιανή οπτική της νοηματικής ανάδυσης απαντά στο φιλοσοφικό ερώτημα περί της διάκρισης του *δι' εαυτό* και του *καθ' εαυτό*,<sup>195</sup> και έρχεται να

---

192. Αξίζει εδώ να θυμηθούμε τις επιρροές που δέχθηκε από τη μορφολογική ψυχολογία και την έννοια της *Gestalt*, οι οποίες επισημάνθηκαν στο υποκεφάλαιο 1.3.2. Επιπλέον, το *ανολοκλήρωτο (inachevement)* έχει αναγνωρισθεί ως χαρακτηριστικό στοιχείο του φαινομενολογικού ρεύματος· Βλ. Γιάννης Πρελορέντζος, «Merleau-Ponty και Bergson: Κριτική και συνάψεις», *Νεύσις*, Εκδοτική Αθηνών, τχ. 21, Αθήνα, Δεκέμβριος 2013, σ. 39.

193. «(...) ίδιον της ενόρασης είναι να ζητάει ανάπτυξη, να γίνεται αυτό που είναι, επειδή εμπειρικλείει μια διπλή αναφορά, στο βουβό ον το οποίο διερευνά και στη χειρίσιμη σημασία που ανασύρει από εκείνο, επειδή είναι η εμπειρία της αρμονίας τους, επειδή είναι, όπως είπε επιτυχώς ο Μπερξόν, *ανάγνωση*, η τέχνη της σύλληψης ενός νοήματος μέσα από ένα ύφος και προτού ακόμα τούτο διαμορφωθεί σε έννοιες, και επειδή τελικά το *πράγμα το ίδιο* είναι η δυναμική εστία αυτών των διατυπώσεων που συγκλίνουν»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Εγκώμιο της φιλοσοφίας», *ό.π.*, σ. 48.

194. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, *ό.π.*, σ. 45.

195. «Αν δεν μάθω να αναγνωρίζω μέσα σε μένα τον ίδιο τη σύζευξη του δι' εαυτό και του καθ' εαυτό, κανένας από αυτούς τους μηχανισμούς τους οποίους αποτελούν τα άλλα σώματα δεν

την καταρρίψει. Το επιχείρημα του Μερλώ-Ποντύ βασίζεται στην κινητικότητα που μεσολαβεί, και που εγκαθιδρύει τη διαλεκτική σχέση διπόλων τέτοιου είδους. Δεν υπάρχει ένα ιδεώδες νόημα, ένα πρότυπο το οποίο κάθε τέτοια κίνηση προσπαθεί να πλησιάσει: οι σημασίες δεν είναι έτοιμες ούτε η σκέψη γνωρίζει επακριβώς το νόημα του λόγου που πρόκειται να αρθρωθεί, δεν υπάρχει, δηλαδή, «ένα είδος ιδανικού κειμένου, που οι φράσεις μας προσπαθούν ν' αποδώσουν».<sup>196</sup> Έτσι, δεδομένου ότι κάθε ένσαρκο υποκείμενο παράγει νοήματα τα οποία πηγάζουν από τη συνεχή αλληλεπίδραση με το περιβάλλον του, οι σημασίες αυτές δεν μπορεί παρά να εκφράζονται μέσω της σωματικότητας, δηλαδή *χάρη* σε αυτήν. Επομένως, το νόημα δεν συνιστά υπερβατικότητα, αλλά φανερώνεται εν κινήσει, αφού «το νόημα είναι η ολική κίνηση της ομιλίας (...)».<sup>197</sup> Η κίνηση αυτή –η ίδια η έκφραση– έχει τη δυνατότητα να μεταφέρει το νόημά της από τον έναν στον άλλον, να απαιτεί δημιουργό και αποδέκτη, και ακόμα, να υλοποιεί –σχεδόν διαισθητικά– την γενόμενη πρόθεσή της κατά τη δημιουργία ενός έργου.

Έτσι, η πραγμάτωση της έκφρασης δεν αποτελεί αυστηρά προϊόν επιλογής. Όπως παρατηρεί αναφερόμενος στον Σταντάλ,<sup>198</sup> «αρκεί που αποφασίζει να διηγηθεί σε μια σελίδα και όχι σε πέντε»,<sup>199</sup> όχι επειδή γνώριζε εκ των προτέρων πώς ακριβώς θα διατύπωνε την ιδέα του, αλλά επειδή το έργο του συνιστά αποτέλεσμα της υφολογικής του παρουσίας. Άλλως ειπείν, φαίνεται σαν «(...) το νόημα του συνόλου να μην προϋπάρχει του συνόλου, εκτός μόνο όπως ένα ύφος προϋπάρχει κάποιων έργων και φαίνεται εκ των υστέρων να τα εξαγγέλλει».<sup>200</sup> Εκείνο που υποφώσκει ανάμεσα στη σύλληψη και την εκτέλεση, ανάμεσα στο πριν και το μετά, στον ζωγράφο και τον πίνακα, στον φιλόσοφο και το έργο του,

---

θα μπορέσει ποτέ να ζωογονηθεί, αν εγώ δεν έχω εξωτερικό, οι άλλοι δεν έχουν εσωτερικό»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., σ. 621.

196. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», ό.π., σ. 68.

197. Στο ίδιο, σ. 69.

198. Ο Γάλλος συγγραφέας Μαρί-Ανρί Μπείγέ, γνωστός με το όνομα Σταντάλ (1783-1842).

199. «Αυτή η συντομία (...) δεν είναι καν προϊόν επιλογής»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», ό.π., σ. 121. Επισημαίνει επίσης ότι «(...) κάθε έκφραση έχει έναν αυθορμητισμό που δεν δέχεται εντολές, ούτε καν όσες θα ήθελα να μου επιβάλω», και κάθε εκφραστικό εγχείρημα «είναι εμείς οι ίδιοι με τις ρίζες μας, το βλάστημά μας και, όπως λέγονται, τους καρπούς της εργασίας μας»· στο ίδιο, σ. 120. Θυμίζουμε ότι με παρόμοιο τρόπο αντιμετώπισε το έργο του Σεζάν: «Οι δημιουργίες του καλλιτέχνη, όπως άλλωστε και οι ελεύθερες αποφάσεις του κάθε ανθρώπου, επιβάλλουν σ' αυτό το δεδομένο ένα μεταφορικό νόημα, το οποίο πριν απ' αυτές τις δημιουργίες και τις πράξεις δεν υπήρχε»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, ό.π., σ. 47.

200. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Εγκώμιο της φιλοσοφίας», ό.π., σ. 47-48.

είναι το ύφος. Εάν, επομένως, δεν υπάρχει ένα καθ' εαυτό που καθορίζει τη δημιουργική πράξη, είναι το ύφος που λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στην σύλληψη μιας ιδέας και την πραγματοποίησή της, οι οποίες συνενώνονται στην πράξη του δημιουργείν.

Το ύφος γίνεται μερλωποντιανά αντιληπτό ως το σημάδι, το ενορασιακό δείγμα, της εκφραστικής κινητικότητας, η οποία διέπει κάθε δημιουργική απόπειρα αλλά και κάθε λειτουργική πτυχή του είναι. Τόσο ως καλλιτεχνικό χαρακτηριστικό όσο και ως οντολογική ποιότητα, το ύφος συνιστά το μόνο «σταθερό» σημείο σε αυτή τη διαλεκτική μεταξύ πρόθεσης και εκτέλεσης – είτε αυτή αφορά ένα έργο τέχνης, είτε μια απλή χειρονομία. Όσον αφορά τη ζωγραφική, «στον πίνακα δεν βάζει ο ζωγράφος τον άμεσο εαυτό, την ίδια την απόχρωση του αισθάνεσθαι, αλλά το *ύφος* του».<sup>201</sup> Με συναφή τρόπο, στη λογοτεχνία, το περιεχόμενο ενός κειμένου χρειάστηκε τη συγκεκριμένη μορφή για να αποδοθεί, όπως και η μορφή, ως φορέας ύφους, απέδωσε το αντίστοιχο νόημα – ένα νόημα συγκεκριμένο, ωστόσο ανοιχτό σε ερμηνείες. Συνεπώς, η σχέση μεταξύ του περιεχομένου και της διάρθρωσης ενός κειμένου, η ίδια η *δομή* του, συνιστά τον τόπο όπου αποτυπώνεται το ύφος του συγγραφέα. Ο χαρακτήρας κάθε δημιουργίας, γίνεται εντούτοις φανερός μόνο εκ των υστέρων, «(...) όπως ένας ταξιδιώτης στο πίσω μέρος του τρένου, ο οποίος θα έβλεπε πάντα αποκλειστικά τους τόπους που έχει προσπεράσει. Μα δεν είμαστε πάντα στην κατάσταση αυτή του ταξιδιώτη;»<sup>202</sup>

### 3.1.3. Το ύφος στην καλλιτεχνική δημιουργία

Η δυνατότητα του αντιλαμβάνεσθαι δεν περιορίζεται, επομένως, στο συμβατικά ορατό· το αόρατο συνιστά ισότιμη πλευρά του αντικειμένου, το άρρητο την άλλη όψη της ομιλίας.<sup>203</sup> Το εκάστοτε αντικείμενο γίνεται αντιληπτό μέσα από την

---

201. Άλλη ανάγνωση του παραθέματος από την υποσημείωση του Γ. Φαράκλα: «η ίδια η απόχρωση του αισθάνεσθαι είναι το *ύφος* του»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», *ό.π.*, σ. 84.

202. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Εγκώμιο της φιλοσοφίας», *ό.π.*, σ. 48-49.

203. «Το αόρατο γίνεται ο σκελετός του ορατού, αυτό που δεν φανερώνεται σε καμιά προοπτική – οι άξονες, οι διαστάσεις, τα επίπεδα του πεδίου, που μας είναι εντελώς απρόσιτα και για τα οποία δεν έχει νόημα να πούμε ότι είναι κρυμμένα από τα μάτια του θεατή, αφού συνιστούν

ιδιότητά του να *σημαίνει*, είτε αναφερόμαστε σε ένα έργο τέχνης, το οποίο αποτελεί προϊόν καλλιτεχνικού μόχθου και «κρύβει» ένα νόημα, είτε αν κάνουμε λόγο για ένα απλό αντικείμενο, το οποίο «κρύβει» ορισμένες από τις όψεις ή τις ιδιότητές του.<sup>204</sup> Πιο συγκεκριμένα, είμαστε σε θέση να αντιλαμβανόμαστε τα αντικείμενα *ολικά* και να τα θεωρούμε *αντικείμενα*, παρά το γεγονός ότι στην άμεση αντίληψη δεν φαίνονται τα χαρακτηριστικά, το βάθος, ή όλες οι πλευρές τους: το *ύφος των αντικειμένων* «ενοποιεί» όλες τις όψεις τους σε μία συγκεκριμένη εμφάνιση.<sup>205</sup> Με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο *βλέπουμε* το πράγμα, θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε το ύφος όταν αυτό αφορά την ανθρώπινη διάσταση, και ειδικότερα την απορροή του, την ανάδυσή του, κατά την δημιουργική ενασχόληση. Λαμβάνοντας υπόψη ότι κάθε ανθρώπινη ύπαρξη συνιστά μια ιδιαίτερη ένσαρκη παρουσία στον κόσμο, θα μπορούσαμε να πούμε πως καθεμιά από αυτές χαρακτηρίζεται από ένα ιδιαίτερο ύφος, η ποιότητα του οποίου εκδηλώνεται *υπόρρητα* σε κάθε εκφραστική πτυχή της ζωής της. Στη ζωγραφική ένα τέτοιο στοιχείο είναι βέβαια πιο εμφανές και επομένως ευκολότερα προσδιορίσιμο. Ωστόσο, είτε μιλάμε για το ύφος ενός αντικειμένου, όπως ενός πίνακα ζωγραφικής, είτε για το ατομικό ύφος, ήτοι τη φυσιογνωμία, η απόπειρα καθορισμού είναι πιθανό να αποβεί μάταιη. Αυτό συμβαίνει γιατί το ύφος, καθώς ενέχεται υπαινικτικά σε ό,τι χαρακτηρίζει, αποτελεί έναν οντολογικό προσδιορισμό, ο οποίος γίνεται περισσότερο αντιληπτός διαμέσου της διαίσθησης παρά με όρους αναστοχαστικού καθορισμού. Αξίζει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι το ύφος «δεν παράγεται από μια υποκειμενικότητα: είναι ένα χαρακτηριστικό του κόσμου όπως αυτός εκδηλώνεται».<sup>206</sup>

---

την ίδια τη δομή του οράν και δεν βρίσκονται ούτε έξω από αυτό ούτε μέσα σε αυτό· πρόκειται δηλαδή για μια γραφή που συνενώνει και διαχωρίζει τα πράγματα και το βλέμμα»· Claude Lefort, “Maurice Merleau-Ponty”, *ό.π.*, σ. 281.

204. Σχετικά με την αισθητηριακή εντύπωση των αντικειμένων, βλ. το κεφάλαιο «Το πράγμα και ο φυσικός κόσμος» από την *Φαινομενολογία της αντίληψης*, όπου το ύφος συχνά ταυτίζεται με το «λανθάνον νόημα». Αξίζει να σημειωθεί ότι η σκέψη αυτή διευρύνεται ακόμα και στον χώρο, όταν για παράδειγμα αναφέρεται στο ύφος του Παρισιού. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, *ό.π.*, σ. 475.

205. Βλ. Samantha Matherne, «Merleau-Ponty on Style as the Key to Perceptual Presence and Constancy», (UC Santa Cruz), Forthcoming in *Journal of the History of Philosophy*. Ειδικότερα, σύμφωνα με την Samantha Matherne, «το ύφος είναι η αδιαχώριστη αρχή που συνδέει τα μέρη ενός αντικειμένου σε μια υπαρξιακή ενότητα και ανοίγει έναν απροσδιόριστο ορίζοντα νοήματος»· *στο ίδιο*, σ. 28.

206. Emmanuel Alloa, *ό.π.*, σ. 63.

Ακόμη όμως και στην τέχνη, το ύφος δεν προκύπτει *λόγω* της καλλιτεχνικής ενασχόλησης –ή έστω όχι μόνο χάρη σε αυτή– αλλά μέσω εκείνης παρέχεται η ευκαιρία ή αλλιώς ο χώρος, προκειμένου αυτό να αναδειχθεί στη μορφή ενός έργου τέχνης. Καθότι διαμορφώνεται από ολόκληρο το εύρος της ζωής και ταυτοχρόνως το διαμορφώνει, θα μπορούσαμε να πούμε πως η έννοια του ύφους εντάσσεται σε ένα προ-κατηγοριακό επίπεδο: συνιστά την αίσθηση ολικού νοήματος που προκύπτει από την ένωση των μερών που απαρτίζουν μια οντότητα. Όπως παρατηρεί ο Μερλώ-Ποντύ, «(...) στον πίνακα δε θα είναι μόνο “μια δυστυχημένη γυναίκα” ή “μια καπελού” αλλά το έμβλημα ενός τρόπου κατοίκησης του κόσμου, απόδοσης, ερμηνείας του από το πρόσωπο αλλά και το ένδυμα, από την ευκινησία αλλά και την αδράνεια του σώματος, εν ολίγοις *μιας συγκεκριμένης αναφοράς προς το είναι*».<sup>207</sup> Θα μπορούσαμε να πούμε πως η άμεση εμπειρία δεν μπορεί παρά να αντιλαμβάνεται ολικά, κατά συνέπεια, εμβληματικά: το έμβλημα συνιστά τον ιδιαίτερο τρόπο νοηματικής συμπύκνωσης μιας παρουσίας, ένα εμμενές σύμβολο που την περιέχει και την αποδίδει. Στον πίνακα θα δούμε, επομένως, την παρουσία ενός όντος *όπως* αυτό κατοικεί τον κόσμο· θα απεικονίζεται, δηλαδή, ο τρόπος με τον οποίο ένα σώμα εκδιπλώνεται στον χώρο και στον χρόνο: πώς το ύφος του διέπει την εικόνα. Εντούτοις, στον πίνακα βρίσκουμε τη γυναικεία μορφή δοσμένη με τον τρόπο που την κοιτά ο ζωγράφος – την βλέπουμε κυριολεκτικά «μέσα από τα μάτια» του καλλιτέχνη. Επομένως, το ύφος δεν αποτελεί απλώς ένα μέσο έκφρασης, αλλά περισσότερο έναν γενικότερο «τρόπο προσέγγισης» του κόσμου.<sup>208</sup> Με αφορμή το παράδειγμα του πίνακα, διακρίνεται το ενδιαφέρον τού φιλοσόφου για το ύφος, τόσο ως ίδιον του «φορέα», όσο και του «αποδέκτη» του. Η ιδιοματική φυσιογνωμία του αντικειμένου «εκπέμπεται», «ακτινοβολεί», ενώ η ανθρώπινη, η προσωπική ζωή, σχεδόν αυτόματα, διαχέεται στην *κινητικότητα* της έκφρασης.

---

207. Η υπογράμμιση δική μας· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», *ό.π.*, σ. 87.

208. «Το ύφος δεν είναι ένας σκοπός, και μάλιστα λιγότερο ένα μέσο εκπροσώπησης: είναι ένας τρόπος προσέγγισης. Δεν έχει ύπαρξη έξω από αυτό το πάρε-δώσε (*commerce*) με τον κόσμο που βλέπει ο ζωγράφος, και αποστολή του είναι να τον παρουσιάσει εκφράζοντάς τον»· Alphonse de Waelhens, “Merleau-Ponty: Philosopher of Painting” translated by Michael B. Smith, *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader – Philosophy and Painting*, *ό.π.*, σ. 177.



Όσον αφορά το ατομικό ύφος, αυτό εκλαμβάνεται από τον φιλόσοφο ως ένδειξη μιας ζωής που μετέχει στον κόσμο, και περιγράφεται ο τρόπος με τον οποίο η αντίληψη και το σώμα συνδέονται άρρηκτα με την ανάδυση του ύφους. Η σύνδεσή του με την αντίληψη και τη σωματικότητα πηγάζει από το ανεξάντλητο του κόσμου, το οποίο διαμορφώνεται διαμέσου των ποικίλων εκδηλώσεών του.<sup>209</sup> Ειδικότερα, η συνάντηση του ανθρώπινου βλέμματος με τα πράγματα συντελείται μέσω της αντίληψης, μέρος της οποίας αποτελεί και ο υφολογικός χαρακτήρας που πηγάζει από τον συγκεκριμένο τρόπο της να υφίσταται στον κόσμο. Παραμένοντας έτσι στον χώρο της τέχνης, διερευνάται η δημιουργική πράξη, και συγκεκριμένα ο τρόπος που το *ίχνος* μιας παρουσίας διαπερνά τις μορφές που η ίδια κατασκευάζει. Αυτό δεν σημαίνει ωστόσο ότι ο ζωγράφος εκφράζει στον πίνακα τον ίδιο του τον εαυτό· δεν εκφράζεται, άλλως ειπείν, το «εγώ» του καλλιτέχνη<sup>210</sup> ή η πληρότητα της άμεσης εμπειρίας του, αλλά είναι το ύφος του ζωγράφου εκείνο που τείνει να φανερωθεί στο έργο του.<sup>211</sup> Ως εκ τούτου, όσον αφορά τα καλλιτεχνικά εγχειρήματα, που, τόσο λόγω του *συγκεκριμένου* της υποκειμενικότητας που αποβλέπει στην υλοποίησή τους, όσο και του *ανεξάντλητου* του είναι του κόσμου, διέπονται από μια δυναμική ικανή να τα καταστήσει αντικείμενα, δηλαδή όταν αυτά έχουν αποκτήσει αυτόνομο νόημα, υπάρχει τότε ένα στοιχείο που προδίδει ότι ένα έργο τέχνης είναι αποτέλεσμα μιας εκφραστικής προσπάθειας, ενός δημιουργικού κοπιάσματος, ότι τελικά προέρχεται από, και κουβαλά, τη *λαλιά* του δημιουργού του.<sup>212</sup> Με αυτόν τον τρόπο αιτιολογείται γιατί κάθε απόπειρα αναπαράστασης είναι πάντοτε αναδόμηση, γιατί δεν υπάρχει απόλυτη έκφραση ως εάν αυτή να συνιστούσε αντίγραφο του πραγματικού, γιατί, δηλαδή, στην τέχνη δεν βρίσκουμε παρά μόνο αναδιαμορφώσεις του κόσμου, όχι όμως ως αναπλάσεις της πραγματικότητας με όρους καταγραφής ή συμβολικής αναπαράστασης, αλλά ως νέους τρόπους συγκρότησης μιας οπτικής περί του κόσμου.

---

209. Βλ. Emmanuel Alloa, *ό.π.*, σ. 63.

210. Αυτό που ο ζωγράφος θα πετύχει είναι να μεταφέρει στο έργο, όχι «το μισητό και αγαπημένο» «εγώ» του, αλλά ένα «ύφος»· *στο ίδιο*, σ. 188.

211. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», *ό.π.*, σ. 84. Ο Γ. Φαράκλας συμπληρώνει με μια δεύτερη ανάγνωση του παραθέματος την οποία κρίνουμε σημαντικό να επισημάνουμε ξανά: «“η ίδια η απόχρωση του αισθάνεσθαι είναι το *ύφος* του”, οπότε η απόχρωση του αισθάνεσθαι ταυτίζεται με το ύφος και όχι με τον άμεσο εαυτό».

212. *Στο ίδιο*, σ. 90.

Αξίζει να επισημανθεί πως ο Μερλώ-Ποντύ δεν εστιάζει τον προβληματισμό του με την ίδια βαρύτητα τόσο στον αποδέκτη του καλλιτεχνικού ενεργήματος, δηλαδή στο πώς ο θεατής προσλαμβάνει εξωτερικά το ύφος του πίνακα,<sup>213</sup> όσο στην ίδια τη διαδικασία της ζωγραφικής πράξης, ήτοι σε αυτή καθαυτήν την κίνηση της εκφραστικότητας. Όταν μάλιστα διερωτάται γιατί ο ζωγράφος ζωγραφίζει, συμπεραίνει ότι «ζωγραφίζει επειδή, κατά μίαν έννοια, η ζωγραφική μένει ακόμη να γίνει»,<sup>214</sup> τονίζοντας έτσι τον δημιουργικό χαρακτήρα της τέχνης, ο οποίος προκαλεί τη συνεχή ανάδυση καινοφανών νοημάτων. Άλλως ειπείν, ο καλλιτέχνης έχει κάτι να πει, επιδιώκει να απελευθερώσει ένα νόημα το οποίο δεν γνωρίζει ακόμα – ίσως να το διαισθάνεται ή να το υπονοεί: «πάντα θέλουμε να σημαίνουμε, πάντα υπάρχει κάτι να πούμε, το οποίο προσεγγίζουμε λίγο ή πολύ».<sup>215</sup> Η εκφραστική ανάγκη του καλλιτέχνη επισφραγίζεται μέσω της δημιουργίας ακριβώς γιατί το έργο είναι το αποκύημα αυτής της συνδιαλλαγής μεταξύ ζωγράφου και κόσμου, και αποτελεί τη γέφυρα ανάμεσα στο υποκείμενο και το πράγμα, «ανάμεσα στο βλέμμα και στα πράγματα που το καλούν».<sup>216</sup> Γι' αυτό και ο ζωγράφος δεν καταφέρνει να ξεχωρίσει «(...) τι είναι δικό του και τι από τα πράγματα, τι προσθέτει η νέα δουλειά στις παλιές, τι πήρε από τις άλλες και τι είναι δικό της, γιατί η διάκριση στερείται νοήματος».<sup>217</sup> Η αντίληψη μεταφέρεται στα αντικείμενα προς τα οποία σκοπεύει, αφού ζωγραφίζει «(...) κοιτάζοντας τον κόσμο, γιατί το ύφος που θα ορίζει τον ζωγράφο στα μάτια των άλλων, αυτός θαρρεί ότι το βρίσκει στα ίδια τα φαινόμενα, και νομίζει ότι

---

213. Σύμφωνα με την Χ. Μπανάνκου-Καραγκούννη, η ένσταση του Μερλώ-Ποντύ σε ό,τι αφορά το ύφος έτσι όπως αυτό προσεγγίζεται από τον Μαλρώ είναι ότι ο δεύτερος «αντιμετωπίζει το ύφος εξωτερικά», γεγονός που επιτρέπει στο ύφος να δύναται να αποτελέσει «σκοπό». Ωστόσο, «ούτε μέσον ούτε σκοπός, το ύφος γεννιέται, κατά τον Merleau-Ponty, ως “απαίτηση” της ίδιας της “αντίληψης του ζωγράφου ως ζωγράφου”», θέση που, σύμφωνα με την ίδια, εξετάστηκε και στην *Αμφιβολία του Σεζάν*, αλλά εδώ κρίνεται κάπως πιο αδύναμη εξαιτίας της γενίκευσής της· βλ. Χαρά Μπανάνκου-Καραγκούννη, *Διαστάσεις του ορατού – η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του M. Merleau-Ponty*, ό.π., σ. 197-198.

214. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», ό.π., σ. 126.

215. Στο ίδιο, σ. 91. Ο Μερλώ-Ποντύ εκλαμβάνει το εκφραστικό εγχείρημα όχι ως σκοπό, ως καθαρή πρόθεση, αλλά ως «ευχή ολικής φανέρωσης»· στο ίδιο, σ. 119.

216. Στο ίδιο, σ. 91.

217. Στο ίδιο, σ. 94.

συλλαβίζει την φύση εν όσω την αναδημιουργεί», ως εάν τα πράγματα να απευθύνονται *έτσι* σε εκείνον.<sup>218</sup>

Ωστόσο, αυτό δεν συνεπάγεται ότι ο Μερλώ-Ποντύ στρέφεται emphaticά προς την υποκειμενική ματιά, δεν θεωρεί δηλαδή ότι είναι εκείνη που νοηματοδοτεί τα πράγματα,<sup>219</sup> αλλά προκρίνει τον «*διάλογο*» που επιτελείται μεταξύ καλλιτέχνη και κόσμου – ένα *σιωπηρό συνδιαλέγεσθαι* που τελικά βιώνεται ως η αλήθεια του ζωγράφου. Μέσω αυτής της παρατήρησης μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα γιατί το ύφος δεν μπορεί να συνιστά σκοπό, καθώς «*ύφος έχει ήδη η αισθητήρια αντίληψη*».<sup>220</sup> Με παρόμοιο τρόπο μια αιτιοκρατική εξήγηση ενός έργου ή μια εξονυχιστική ανάλυση του ύφους δεν μπορεί παρά να καθίσταται άνευ νοήματος.<sup>221</sup> Όπως είδαμε στην *Αμφιβολία του Σεζάν*, ούτε η ζωή ούτε το έργο δύνανται να κατακερματιστούν ώστε να αναζητηθούν οι αιτίες που οδήγησαν τον ζωγράφο ως εκείνο το σημείο της δημιουργίας. Το ίδιο ισχύει όσον αφορά τη γλώσσα, καθότι υπάρχει διαρκής εξέλιξη στο πεδίο του πολιτισμού, αντοχή κάποιων σημείων στον χρόνο και φθορά κάποιων άλλων. Τόσο στη γλώσσα όσο και στη ζωγραφική ερχόμαστε αντιμέτωποι με ζωντανούς οργανικά χώρους, με εκφραστικά πυκνές οντότητες, και όχι με μια γραμμική πορεία νοηματικών αποδόσεων. Η ζωτικότητα που διέπει τέτοιου είδους εγχειρήματα δεν επιτρέπει την προσέγγισή τους με τρόπο μηχανιστικό. Στο κείμενο «*Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής*» βρίσκουμε επίσης το παράδειγμα του Βερμέερ το οποίο συμβάλλει στην υποστήριξη της ίδιας θέσης: δεν θα ήταν εύκολη υπόθεση να εντοπίσει κανείς τα στοιχεία που οδήγησαν τον Βερμέερ στη δημιουργία ενός πίνακα, καθώς υπάρχουν σε αυτόν «*(...) μια δομή, ένα ύφος, ενάντια στα οποία δεν είναι δυνατόν να υπερισχύσουν, αν υπάρχουν, όσες απάδουσες λεπτομέρειες ξέφυγαν από το πινέλλο του λόγω της κούρασης, της περίπτωσης, ή γιατί*

---

218. Στο *ίδιο*, σ. 90. Όπως, επίσης, σημειώνει στο *Μάτι και το πνεύμα* ότι «*(...) πολλοί ζωγράφοι ισχυρίζονται ότι τα πράγματα τους κοιτάζουν (...)*»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Το μάτι και το πνεύμα*, ό.π., σ. 75.

219. «*Ωστόσο, όταν μια ράβδωση του πινέλλου αντικαθιστά την κατ' αρχήν πλήρη αναπαράσταση των φαινομένων για να υπαινωθεί το μαλλί ή τη σάρκα, το αντικείμενο υποκαθίσταται όχι από το υποκείμενο αλλά από την υπαινικτική λογική του κόσμου της αισθητήριας αντίληψης*»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «*Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής*», ό.π., σ. 91.

220. Στο *ίδιο*, σ. 87.

221. Η ζωή δεν διαχωρίζεται από τον καλλιτέχνη, το ύφος από το έργο, αφού είναι «*(...) τόσο αναμειγμένο με τα μέτρια βιώματά του, τόσο ταπεινά ταυτισμένο με την κοσμοαντίληψή του, που δεν τίθεται ζήτημα να το συναντήσουμε χώρια, ενώπιον ενωπίω*»· στο *ίδιο*, σ. 93.

μιμήθηκε τον εαυτό του».<sup>222</sup> Θα ήταν επομένως εξαιρετικά δύσκολο –αν όχι ανέφικτο– να γνωρίσουμε τι πηγάζει από τον ίδιο ή ποιοι ήταν οι παράγοντες που τον επηρέασαν με τέτοιον τρόπο ώστε να οδηγηθεί σε αυτήν τη συγκεκριμένη δημιουργική πράξη – μολαταύτα αρκεί ότι «ο πίνακας ομιλεί την βερμερική γλώσσα».<sup>223</sup>

Το ύφος είναι «τόσο αναγνωρίσιμο για τους άλλους, τόσο αδιόρατο για τον ίδιο, όσο η κοψιά του και οι καθημερινές κινήσεις του».<sup>224</sup> Σε αυτό το σημείο επισημαίνεται ένα ουσιώδες χαρακτηριστικό του καλλιτέχνη: η ανικανότητά του να διακρίνει το ύφος του. Ο καλλιτέχνης έρχεται συχνά αντιμέτωπος με έναν «ασαφή υπαινιγμό», ενώ για εκείνον τελικά δεν υπάρχει ύφος, αλλά μόνο ο τρόπος με τον οποίο ένα έργο πρέπει να φτιαχτεί.<sup>225</sup> Ο λόγος που συμβαίνει αυτό αποδίδεται στην οντολογική ποιότητα του ύφους, στο γεγονός δηλαδή ότι το ύφος ήδη «χρωματίζει» την αντίληψη. Όπως λέει διαφωνώντας με τον Μπερξόν, «(...) όπως όλοι όσοι χειρίζονται και ακόμα περισσότερο όσοι δημιουργούν μια γλώσσα, ο ζωγράφος δεν γνωρίζει ο ίδιος τον νόμο που οργανώνει τις πράξεις του».<sup>226</sup> Εντούτοις, η αδυναμία αναγνώρισης της υποβόσκουσας παρουσίας του ύφους του στους πίνακές του, ενδυναμώνει τρόπον τινά τον χαρακτήρα τού έργου του: η άγνοια λειτουργεί ως αφανές πλεονέκτημα,<sup>227</sup> το οποίο βασίζεται στη θέση που συναντάται πολλάκις στην μερλωποντιανή φιλοσοφία: την έμφαση στην

---

222. Στο ίδιο, σ. 99.

223. Στο ίδιο, σ. 98.

224. Στο ίδιο, σ. 86. Ακόμη, αναφερόμενος στον ζωγράφο επισημαίνει ότι τα δικά του έργα μπορεί να του προκαλούν μέχρι και αποστροφή, ότι «(...) είναι τόσο ανίκανος να δει τα έργα του όσο ο συγγραφέας να διαβάσει τον εαυτό του», γιατί «για τον λογοτέχνη ή τον ζωγράφο, η σχέση προς εαυτόν είναι μόνον υπαινιγμός, οικειότητα της προσωπικής φλυαρίας, ο αποκαλούμενος και εσωτερικός μονόλογος. Ο ζωγράφος δουλεύει και χαράζει την πορεία του, δεν του αρέσει πολύ να την κοιτάζει, εκτός αν πρόκειται για παλιά έργα που τον διασκεδάζει ν' αναδιφεί μέσα τους το τι ήταν να γίνει: Κρύβει κάτι καλύτερο, της ωριμότητάς του η λαλιά καταξιώνει εκείνη την αδύναμη ιδιομορφία των πρώιμων έργων»· στο ίδιο, σ. 84-85.

225. «Το ύφος του ζωγράφου είναι το ζωγραφικό του σώμα (*painterly body*)»· Alphonse de Waelhens, “Merleau-Ponty: Philosopher of Painting”, *ό.π.*, σ. 188.

226. Από σημείωση III στο Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Εγκώμιο της φιλοσοφίας», *ό.π.*, σ. 99.

227. «Ο ζωγράφος (όπως γενικά ο καλλιτέχνης) δεν θα έπρεπε να έχει συνείδηση των γνώσεών του: η πρόοδος που επιτελεί, αποφεύγοντας τον πλάγιο δρόμο της νόησης, πρέπει να είναι και για τον ίδιο αινιγματική, και να βρίσκει θέση στη δουλειά του τόσο γρήγορα, ώστε να μη μπορεί ούτε ο ίδιος να την αναγνωρίσει. Αχ, όποιος την παραμονεύει, την παρατηρεί, τη συγκρατεί – αυτός θα τη δει να μεταμορφώνεται όπως το χρυσάφι στα παραμύθια, που παύει να είναι χρυσάφι γιατί ένα κάτι ελάχιστο λείπει»· Rainer Maria Rilke, *Γράμματα στον Cézanne*, *ό.π.*, σ. 96-97.

ολική μορφή. Το ζωγραφίζειν είναι επαρκές εφόσον ο πίνακας αποτελεί φύσει ύλη και ύφος, μορφή και νόημα, ορατό και αόρατο· μια προσανατολισμένη προσπάθεια απόδοσης ύφους, μια εμμονή σε ένα μερικό στοιχείο και όχι στο όλον της δημιουργικής πράξης, πιθανότατα να προσέδιδε έναν χαρακτήρα επιτήδευσης – αυτό θα συνέβαινε, δηλαδή, στην περίπτωση που το ύφος αποτελούσε σκοπό και όχι ακούσιο τρόπο ή αναγκαία, και εν τέλει τη μόνη δυνατή, δίοδο της έκφρασης. Παρόλο που αποτελεί στοιχειώδη αλλά κρυφή για τον ίδιο όψη της φυσιολογικής του ύπαρξης, όσον αφορά τη δουλειά του καλλιτέχνη, το ύφος μπορεί να καλλιεργηθεί· η δημιουργική ενασχόληση και η τριβή με το αντικείμενό του, η μίμηση τεχνικών και η ανάγκη του για καινοφανή νοήματα, ακόμη και η συνήθεια, επιτρέπουν στο ύφος να «δουλεύεται» και να αναδεικνύεται. Ορισμένα από τα υφολογικά ψήγματα που υπήρχαν ήδη «σπερματικά» από τα πρώτα έργα<sup>228</sup> διακρίνονται μόνο εκ των υστέρων, όταν ο καλλιτέχνης έχει μάθει πια «να μιλά με τη δική του φωνή».<sup>229</sup> Γι' αυτό και ενώ διέπει την πορεία των έργων, τόσο στον ζωγράφο όσο και στον συγγραφέα, το ύφος παρά ταύτα δεν ταυτίζεται με την τεχνική: τα υφολογικά ψήγματα, που τρόπον τινά «ανιχνεύονται» στις δημιουργίες τους, «λειτουργούν» ως προσωπικός καθοδηγητής της τεχνικής, η οποία είναι πιθανό κάθε φορά να διαφέρει, ενώ το ύφος είναι τόσο συγκεκριμένο όσο η ίδια η ένσαρκτη ύπαρξη του καλλιτέχνη, την οποία άλλωστε εν μέρει αντικατοπτρίζει. Άλλως ειπείν, το ύφος αφορά τον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τα υλικά, τα χρώματα στον καμβά, ή τις λέξεις στη λευκή σελίδα, όχι με την έννοια της τεχνικής χρήσης τους, όσο μιας χρήσης που επιλέγεται μάλλον διαισθητικά, έτσι ώστε δοκιμάζοντας, να μπορέσει «(...) να πλάσει για τον εαυτό του μια μαθημένη φωνή πιο δική του κι από την πρωταρχική του κραυγή».<sup>230</sup>

Στο ίδιο δοκίμιο βρίσκουμε έναν ορισμό του ύφους, ο οποίος επιβεβαιώνει τον συσχετισμό του με την αντίληψη: «Ύφος στον εκάστοτε ζωγράφο είναι το σύστημα ισοδυναμιών που καταρτίζει προς χρήση του γι' αυτό το έργο φανέρωσης, ο καθολικός δείκτης της “συνεκτικής παραμόρφωσης” με την οποία

228. «Επομένως, η αλήθεια, το παν υφίστανται ήδη από την αρχή – αλλά ως έργο προς επιτέλεση, και άρα δεν υφίστανται ακόμα». Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Παντού και Πουθενά», *Εγκώμιο της φιλοσοφίας και άλλα δοκίμια*, ό.π., σ. 192.

229. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», ό.π., 84.

230. Στο ίδιο, σ. 83.

συγκεντρώνει το ακόμη διάσπαρτο μέσα στην αντίληψη νόημα, και το υποστασιώνει ρητά».<sup>231</sup> Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι η απόδοση της πραγματικότητας είναι πάντα *παραμόρφωση*: η ιδιαίτερη οπτική του καλλιτέχνη, μεταπλάθοντας το πραγματικό, αποτελεί άλλη μία τροπικότητα του αντιλαμβάνεσθαι, ωστόσο παραμένει συνεκτική, ολική – εν δυνάμει οικουμενική. Κάθε εκφραστικό εγχείρημα φέρει ένα δείγμα μιας *άλλης* αλήθειας η οποία προκύπτει από έναν μοναδικό τρόπο τού συγκεκριμένου αναφέρεσθαι στον κόσμο.<sup>232</sup> Διακρίνουμε, λοιπόν, ότι η σημασία του ύφους κρίνεται κομβική για τον φιλόσοφο, καθώς γίνονται αναφορές γύρω από αυτήν όσον αφορά τη ζωγραφική, τη λογοτεχνία, την ομιλία, την ίδια την ύπαρξη. Στο πεδίο της τέχνης, το ύφος λειτουργεί για τον Μερλώ-Ποντύ ως η μόνη οδός προς την εκφορά νοήματος, γι' αυτό αποκαλύπτεται εμφανέστερα διά της δημιουργίας· «(...) πρέπει να υπήρξε εκείνη η γόνιμη στιγμή όταν [το ύφος] ξεφύτρωσε στην επιφάνεια της εμπειρίας του, όταν ένα νόημα ενεργό και λανθάνον βρήκε τα εμβλήματα που θα του επέτρεπαν να αποδεσμευθεί, να γίνει εύχρηστο για τον καλλιτέχνη και ταυτόχρονα βατό για τους άλλους».<sup>233</sup>

---

231. Στο *ίδιο*, σ. 88. Σύμφωνα με την Χ. Μπανάκου-Καραγκούνη, οι όροι «σύστημα ισοδυναμιών» και «συνεκτική παραμόρφωση» υιοθετούνται από τον Μαλρώ και το έργο του *Les Voix du silence* (1951). Βλ. Χαρά Μπανάκου-Καραγκούνη, *Διαστάσεις του ορατού – η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του M. Merleau-Ponty*, ό.π., σ. 198.

232. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», ό.π., σ. 87.

233. Στο *ίδιο*, σ. 85-86.

## 3.2. ΤΟ ΥΦΟΣ ΩΣ ΟΝΤΟΛΟΓΙΚΟ ΓΝΩΡΙΣΜΑ

### 3.2.1. Σωματικότητα και ύφος: το χέρι-φαινόμενο

Σε κάθε περίπτωση, το ύφος γίνεται αντιληπτό ως η κίνηση της εσωτερικότητας καθώς αυτή εξωτερικεύεται, ως η ενεργοποίηση της παθητικότητας, όταν πια το ύφος ταυτίζεται με αυτό που ο Μερλώ-Ποντύ ονομάζει «εσωτερικό σχήμα». Παραθέτουμε τα λόγια του ίδιου: «(...) όλο και πιο επιτακτικό με κάθε νέο πίνακα –τόσο που η περίφημη καρέκλα γίνεται, λέει ο Μαλρώ, “μια κι έξω ένα ιδεόγραμμα του ίδιου του ονόματος του Βαν Γκογκ”–, δεν είναι αναγνωρίσιμο για τον Βαν Γκογκ ούτε στα πρώτα του έργα ούτε στην εσωτερική ζωή του (ειδιάλλως δεν θα είχε ανάγκη την ζωγραφική για να προσεγγίσει τον εαυτό του, θα έπαυε να ζωγραφίζει), το “εσωτερικό σχήμα” είναι αυτή η ζωή η ίδια εν όσω βγαίνει από την ενύπαρξή της, παύει ν’ αυτοαπολαμβάνεται, και γίνεται ένα καθολικόν μέσον για να κατανοούμε και να καθιστούμε κατανοητό, να βλέπουμε και να κάμνουμε ορατό –άρα όχι κλεισμένο στα έγκατα του βωβού ατόμου αλλά διάχυτο σε όλα όσα βλέπει».<sup>234</sup> Αφού βρεθούν οι κατάλληλες συνθήκες, οι απαραίτητες ισοδυναμίες ή τα «εμβλήματα» προκειμένου να ανοιχτεί επάνω τους η έκφραση της συγκεκριμένης σωματικότητας, το ύφος «αφήνει» το προσωπικό του στίγμα σε ό,τι κάνει και υποδηλώνεται με το έργο. Γι’ αυτό και, όπως λέει για τον Σεζάν, «η αλήθεια είναι ότι αυτό το έργο που πρέπει να δημιουργηθεί απαιτούσε αυτήν τη ζωή».<sup>235</sup> Το ύφος αντανακλά τη σχέση του υποκειμένου με το πραγματικό, μεταφέρεται σε κάθε κοίταγμα και κατ’ επέκταση σε κάθε αξιοποίηση αυτού του κοιτάγματος. Μας επιτρέπει έτσι να καταλήξουμε στη θέση ότι ένας καλλιτέχνης δεν έχει αυτό το ύφος, αλλά ότι είναι ύφος, με τον ίδιο τρόπο που συμβαίνει στη μερλωποντιανή θεώρηση του σώματος.

---

234. Στο ίδιο, σ. 85. Ήδη στη *Φαινομενολογία της αντίληψης* είχε αναφερθεί στο ύφος και στον συσχετισμό του με τη συνεκτικότητα της αισθητηριακής εμπειρίας: «Υφος είναι ένας ορισμένος τρόπος αντιμετώπισης των καταστάσεων τον οποίο ταυτοποιώ ή κατανοώ σε ένα υποκείμενο ή σε έναν συγγραφέα υιοθετώντας τον με ένα είδος μιμητισμού, ακόμα κι αν δεν είμαι σε θέση να τον ορίσω, και ο ορισμός του οποίου όσο ορθός και αν είναι, δεν παρέχει ποτέ ένα ακριβές ισοδύναμο και έχει ενδιαφέρον μόνο για όσους έχουν ήδη την εμπειρία του. Βιώνω την ενότητα του κόσμου όπως αναγνωρίζω ένα ύφος». Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., σ. 549.

235. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, ό.π., σ. 48.

Σαφέστερα, οι αναφορές στην έννοια του ύφους έχουν οντολογική χροιά: η παρουσία του θεμελιώνεται στο αναπόδραστο της ένταξής μας στον κόσμο της αντίληψης, και ως εκ τούτου, στο γεγονός ότι ανήκουμε σε αυτόν διά της σωματικότητάς μας. Όπως επισημαίνεται από τον φιλόσοφο, είναι απολύτως φυσικό που η τέχνη, στη γενική της έννοια, ξεκίνησε από όταν πρωτοεμφανίστηκε ο άνθρωπος: «η οιονεί αιωνιότητα της τέχνης ταυτίζεται με την αιωνιότητα της ένσαρκτης ύπαρξης»<sup>236</sup>. αφ' ης στιγμής ερχόμαστε στον κόσμο, το σώμα είναι η ύπαρξή μας. Η έκφραση, με μόνο μέσο το ίδιο το σώμα, αποτελεί τη διαδικασία που ενώνει τον άνθρωπο με τον περιβάλλοντα κόσμο, με τους άλλους, με τον πολιτισμό, με την ιστορία, και γίνεται πλέον αντιληπτή ως η εν ενεργεία ύπαρξη του πνεύματος.<sup>237</sup> Τα προϊόντα αυτής της φυσικής διαδικασίας εκφράζονται δι' ημών και ταυτοχρόνως μας εκφράζουν. Ο Μερλώ-Ποντύ αποδίδει έτσι την καλλιτεχνική διαδικασία στη σωματικότητα, επανατοποθετώντας τη στο αντιληπτικό πεδίο· είναι το σώμα που παίρνει μέρος στο αισθητό, και το ύφος είναι η ένδειξη ότι ο ζωγράφος ήταν εκεί.

Στη *Φαινομενολογία της αντίληψης*, στην *Αμφιβολία του Σεζάν*, αλλά και στο δοκίμιο «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», ο Μερλώ-Ποντύ αναφέρει το χέρι ως έμπρακτο παράδειγμα της ενεργητικό-παθητικής κίνησης την οποία, σχεδόν αντικειμενικά, υφίσταται το ιδιόσωμα. Όπως το μάτι<sup>238</sup> έτσι και το χέρι, λειτουργούν ως τρόποι-σύμβολα επικοινωνίας με τον κόσμο. Ειδικότερα, σε αρκετά σημεία του φιλοσοφικού του έργου το χέρι παρουσιάζεται ως φορέας νοήματος: στη *Φαινομενολογία της αντίληψης*, το ύφος συνενώνει τις αισθητηριακές και τις κινητικές λειτουργίες του σώματος, καθιστώντας τες μια σταθερή ολότητα· για την κατάδειξη αυτής της διεργασίας επιστρατεύεται το παράδειγμα του χεριού.<sup>239</sup> Ακόμη, στην *Αμφιβολία του Σεζάν*, όταν ο Σεζάν

---

236. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», *ό.π.*, σ. 111.

237. Στο ίδιο, σ. 125.

238. Το μάτι δεν ορίζεται ως ένα ανατομικό όργανο, αλλά ως το μέσο απόδοσης της ανθρώπινης εμπειρίας· βλ. Jonathan Gilmore, “Between Philosophy and Art, *The Cambridge Companion to MERLEAU-PONTY*, *ό.π.*, σ. 302.

239. «Εκείνο που συνενώνει τις “οπτικές αισθητηριακές εντυπώσεις” του χεριού μου και τις συνδέει με τις οπτικές αντιλήψεις του ίδιου χεριού, καθώς και με τις αντιλήψεις των άλλων τμημάτων του σώματος, είναι ένα ορισμένο ύφος των κινήσεων του χεριού μου, που συνεπάγεται ένα ορισμένο ύφος των κινήσεων των δαχτύλων μου και συμβάλλει, από την άλλη μεριά, σε μια ορισμένη στάση του σώματός μου». Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, *ό.π.*, σ. 270. Την ίδια σκέψη συμπληρώνει μετέπειτα όταν



επιθυμεί να «(...) συνενώσει αυτό που διαχέεται λόγω της αστάθειας της όρασης» και, χρησιμοποιώντας τη φράση του Γκασκέ,<sup>240</sup> «να φέρει σε επαφή τα περιπλανώμενα χέρια της φύσης»,<sup>241</sup> επιδιώκεται η ανάδειξη της αλληλουχίας μεταξύ ορατού και αόρατου, με τον ίδιο τρόπο που επιτελείται όσον αφορά τη σχέση υποκειμένου και αντικειμένου. Σε αυτή την περίπτωση το χέρι –σύμβολο πλέον της σωματικότητας– είναι ταυτόχρονα αγγίζον και αγγιζόμενο.<sup>242</sup> Επιπλέον, στο *Μάτι και το πνεύμα* επισημαίνει εμφανέστερα την αλληλουχία της χιασματικής αυτής σχέσης όταν αναφέρει ότι «το γεγονός ότι το σώμα μου ταυτόχρονα ορά και οράται συνιστά ένα αίνιγμα».<sup>243</sup> Τέλος, στο πρώτο δοκίμιο από τα *Σημεία*, το χέρι ερμηνεύεται ως το όργανο στο οποίο ο καλλιτέχνης οφείλει την υφολογική του φανέρωση: «(...) το χέρι μεταφέρει παντού το ύφος του, το οποίο είναι αδιαίρετο στην κίνησή του και δεν έχει ανάγκη, για να σημαδέψει την ύλη με την ράβδωσή του, να επιμένει στο κάθε σημείο της γραμμής».<sup>244</sup> Αυτό συμβαίνει γιατί το ύφος προσεγγίζεται ως μια ορισμένη δομή, ένα *μοτίβο* το οποίο συνδέει τις διαφορετικές λειτουργικές πτυχές του ένσαρκου υποκειμένου και τελικά τις συγκροτεί σε μια εκφραστική αυθορμησία. Καθότι υποδηλώνεται ακόμη και μέσω μιας απλής χειρονομίας, το ύφος φαίνεται να ενυπάρχει σε κάθε κίνηση, γιατί κάθε πτυχή της έκφρασης είναι πυκνή, ζωντανή, και εξελίσσεται σχεδόν από μόνη της.<sup>245</sup>

---

γράφει ότι «παρά την διαφορετικότητα των μερών του, που καθιστά το σώμα εύθραυστο και ευάλωτο, είναι ικανό να συναχθεί σε μία κίνηση που κυριαρχεί για έναν καιρό την διασπορά τους και εντυπώνει το μονόγραμμά της σε ό,τι κάμνει». Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», *ό.π.*, σ. 109-110.

240. Ο Joachim Gasquet (1873-1921) ήταν Γάλλος συγγραφέας, ποιητής και κριτικός τέχνης.

241. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Η αμφιβολία του Σεζάν*, *ό.π.*, σ. 42.

242. Αξίζει στο σημείο αυτό να επισημάνουμε την οφειλή του Μερλώ-Ποντύ στον Χούσσερλ ως προς το «αγγίζον-αγγιζόμενο» σώμα, η οποία αναδεικνύεται στο δοκίμιο «Ο φιλόσοφος και η σκιά του»: «Το ένυλο πράγμα ζωντανεύει –ή μάλλον παραμένει ό,τι ήταν, δεν εμπλουτίζεται από το γεγονός, απλά υπόκειται σε μια διερευνητική δύναμη ή κατοικείται απ' αυτήν. Άρα θίγομαι θίγων, το σώμα μου επιτελεί “ένα είδος ανάκλασης ή αναλογισμού (Reflexion)”. Μέσα του, διά μέσου του, δεν υπάρχει μόνο η μονόδρομη σχέση του αισθανομένου προς ό,τι αισθάνεται: Η σχέση αντιστρέφεται, το θίγον χέρι γίνεται θιγόμενο, κι είμαι αναγκασμένος να πω ότι η αφή διαχέεται εδώ σ' όλο το σώμα, ότι αυτό είναι “αισθανόμενο πράγμα”, “υποκείμενο-αντικείμενο”» (*Ideen II, Husserliana, IV, [Nijhoff, Χάγη]*, σ. 119: *Empfindendes Ding*· σ. 124: *Das subjektive Objekt*)· βλ. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Ο φιλόσοφος και η σκιά του», *Σημεία*, *ό.π.*, σ. 271.

243. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Το μάτι και το πνεύμα*, *ό.π.*, σ. 67.

244. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», *ό.π.*, σ. 105.

245. «Κάθε έκφραση έχει έναν αυθορμητισμό που δεν δέχεται εντολές, ούτε καν όσες θα ήθελα να μου επιβάλω»· *στο ίδιο*, σ. 120.

Επομένως, το ύφος δεν συνιστά απλώς ένα στοιχείο της καλλιτεχνικής έκφρασης, μα κάτι εντονότερα οντολογικό: την *ταυτότητα* του σωματικού σχήματος (*body-schema*). Καθώς δεν γράφουμε με ένα «χέρι-πράγμα», μα με ένα «χέρι-φαινόμενο», το χέρι του καλλιτέχνη εν προκειμένω, δεν γίνεται αντιληπτό ως αντικείμενο, δεν λειτουργεί, δηλαδή, εργαλειακά, όπως αντίστοιχα το σώμα δεν μπορεί να αποτελεί για την άμεση εμπειρία μόνο μια υλική υπόσταση, ένα όργανο, που εκτελεί οδηγίες προερχόμενες από τον νου. Θα μπορούσαμε να πούμε πως, καθώς ζωγραφίζει, το χέρι ανθρωποποιείται· γίνεται ο ίδιος ο ζωγράφος και εκπροσωπεί την παρουσία του. Το ύφος, λοιπόν, μεταφέρεται σε κάθε κοίταγμα· είναι η μοναδικότητα κάθε ξεχωριστής αισθητήριας αντίληψης, είναι ο ιδιωματικός ενσώματος τρόπος – ο μόνος τρόπος πρόσβασης στην πραγματικότητα. Ο συλλογισμός αυτός μας επιτρέπει να το συσχετίσουμε με την ίδια τη φύση της αντίληψης, όπου υποκείμενο και αντικείμενο, πνεύμα και σώμα, νόημα και μορφή συνιστούν ολότητες.<sup>246</sup>

### **3.2.2. Η καθολικότητα του συγκεκριμένου: το ύφος του κόσμου μέσα από το ατομικό ύφος**

Το ύφος συνιστά εν τέλει ένα παράδοξο: παρά το γεγονός ότι η καλλιτεχνική έκφραση έγκειται στην πιο ατομική, στην πιο προσωπική πράξη, αυτό δεν την εμποδίζει από το να αποτελέσει κομμάτι μιας ευρύτερης προσπάθειας. Η εν λόγω παραδοξότητα έγκειται, κατά πρώτον, στο γεγονός ότι, ενώ αγνοούμε την ύπαρξή του, το ύφος διαχέεται σε κάθε εκφραστική χειρονομία, και κατά δεύτερον, στην ιδιότητά του να λαμβάνει μέρος στην «ιστορικότητα» της έκφρασης. Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά την άγνοια σε σχέση με το ύφος, ο Μερλώ-Ποντύ την αποδίδει στον χαρακτήρα της σωματικής κατάστασης: όπως, στην περίπτωση του σώματος, κινούμαστε δίχως να γνωρίζουμε τις λειτουργίες οι οποίες επιτελούνται,

---

246. «(...) Η έννοια του “ύφους” πρέπει να θεωρηθεί ότι εκπροσωπεί τη σύγκλιση των όψεων του αντικειμένου στη συγκρότηση μιας ολότητας. Υποδηλώνει, δηλαδή, ό,τι και η “κυοφορία μιας μορφής” από την ύλη της αντίληψης: την καθοδήγηση ή τη στήριξη της νοηματοδότησης από τη συστοιχία ενός όντος και των επιμέρους εμφανίσεών του, σύμφωνα με την ορολογία του Husserl, ή τις δομικές, ποιοτικές συνδέσεις των μερών μεταξύ τους, σύμφωνα με την ορολογία της ψυχολογίας της μορφής». Χαρά Μπανάκου-Καραγκούνη, *Διαστάσεις του ορατού – η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του M. Merleau-Ponty*, ό.π., σ. 100-101.

έτσι και το ύφος, εφόσον ταυτίζεται με την ιδιωματική ύπαρξη του σώματος, καθοδηγεί την αναφορά μας προς το είναι, ακριβώς «όπως ο καλλιτέχνης διαχέει το ύφος του μέχρι τις ίνες της ύλης που κατεργάζεται».<sup>247</sup> Γι' αυτό και η στιγμή που το ύφος εισχωρεί σε ό,τι κάνει ο καλλιτέχνης είναι για εκείνον ανύπαρκτη: το ύφος συνυπάρχει με τη δημιουργική πράξη και συμπορεύεται με τη καλλιτεχνική εργασία. Ο καλλιτέχνης, ενώ εργάζεται, παραμένει ανυποψίαστος, με τον ίδιο τρόπο που του διαφεύγει η ιδιαιτερότητα των καθημερινών του κινήσεων, γιατί «η έκφραση των πάρε-δώσε του με τον κόσμο τον απασχολεί πολύ για να επαίρεται για ένα ύφος που γεννιέται σαν εν αγνοία του».<sup>248</sup> Μέσω της αφοσίωσης σε αυτή τη συγκεκριμένη ζωή και στο έργο, η εκφραστική ανάγκη του καλλιτέχνη οδηγείται στη δημιουργία.

Εν συνεχεία, παρά το γεγονός –αλλά και χάρη σε αυτό– ότι αποτελεί κάτι τόσο συγκεκριμένο, το ύφος καθίσταται ικανό να ανοίγει τον δρόμο στο οικουμενικό: είναι ο μοναδικός και ιδιαίτερος τρόπος της υπαρκτικής κίνησης, και ταυτοχρόνως, «μια γενική δύναμη κινητήριας διατύπωσης».<sup>249</sup> Κατ' αρχάς, κάθε εκφραστικό εγχείρημα έχει «κάτι να πει», εφόσον κάθε μορφή έκφρασης φέρει ένα εν δυνάμει νόημα, μετέχοντας αναπόφευκτα σε ένα κοινό σύμπαν πολιτισμικής κοινωνίας. Ειδικότερα, η πράξη της δημιουργίας θέτει τον καλλιτέχνη στο πολιτισμικό παρόν, αφού ο ζωγράφος, μέσω της καλλιτεχνικής πράξης, ανασυγκροτεί ό,τι έχει ήδη ζωγραφιστεί, συνδέει με το έργο του το παρελθόν με το παρόν, αφ' ης στιγμής καινοτομεί απορρίπτοντας ή αναδιαμορφώνοντας τα υπάρχοντα έργα, και ενώνει το παρόν με το μέλλον, όταν η δουλειά του θα βρίσκεται σε θέση να λειτουργήσει ως έδαφος για τα μετέπειτα ζωγραφικά διαβήματα. Σύμφωνα με τον Μερλώ-Ποντύ, ο ζωγράφος «αναβιώνει, αναλαμβάνει και αναπροωθεί με κάθε έργο ολόκληρο το εγχείρημα της ζωγραφικής».<sup>250</sup> Το ύφος, ως στοιχείο του μέρους, νοηματοδοτεί τη μέλλουσα πλήρωσή του ως τμήματος του όλου, όταν θα έχει πια αποκτήσει ενότητα μορφής

---

247. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», *ό.π.*, σ. 106.

248. Στο *ίδιο*, σ. 86. Γι' αυτό και το ύφος δεν μπορεί να είναι σκοπός, αλλά συντροφεύει κάθε ένσαρκη κινητικότητα.

249. Είμαστε σώμα και, σύμφωνα με τον Μερλώ-Ποντύ, «κάθε αντίληψη, κάθε πράξη που την προϋποθέτει, εν ολίγοις κάθε ανθρώπινη χρήση του σώματος είναι ήδη *πρωτογενής έκφραση (...)*» στο *ίδιο*, σ. 107.

250. Στο *ίδιο*, σ. 97· ενώ σε άλλο σημείο αναφέρει «Ας πούμε γενικότερα πως η συνεχιζόμενη προσπάθεια της έκφρασης ιδρύει μια ενιαία ιστορία (...)» στο *ίδιο*, σ. 112.

και νοήματος, όταν, δηλαδή, κανένα από τα δύο στοιχεία δεν θα υπερέχει έναντι του άλλου: το «αληθινό έργο»,<sup>251</sup> εκείνο που χάρη στην ιδιότητά του να μας διδάσκει και να μας «εισάγει σε ξένες προοπτικές αντί να επικυρώνει τις δικές μας»,<sup>252</sup> θα επιτελεί πλέον ρόλο «ανοίγματος» ενός νέου κόσμου, καθώς εισέρχεται στην «αέναη συζήτηση» του πολιτισμού, συνεχίζοντας την κληρονομιά του.<sup>253</sup>

Επιπλέον, ως η μόνη οδός εξωτερίκευσης του λανθάνοντος νοήματος, η εκφραστική χειρονομία λειτουργεί ως άνοιγμα προς το διυποκειμενικό πεδίο. Κατ' αρχάς, η επικοινωνία με τους άλλους και η αλληλεπίδραση μαζί τους θεμελιώνονται οντολογικά στη σωματική μου κατάσταση. Κατά δεύτερον, διαφαίνεται ότι το ύφος προϋποθέτει τους άλλους για να γίνει αντιληπτό, γιατί «μες στους άλλους αποκτά η έκφραση το ανάγλυφό της και γίνεται αληθινή σημασία».<sup>254</sup> Ο άλλος –βιούμενος όχι ως αντικείμενο αλλά ως ύφος–, όντας αναπόσπαστο μέρος του περιβάλλοντος κόσμου, αποτελεί το αντίκρισμα της έκφρασης: ένα ύφος επικοινωνεί με ένα άλλο ύφος.<sup>255</sup> Η ίδια η ύπαρξη του άλλου προσδιορίζεται διά της παρουσίας μου και ταυτοχρόνως με προσδιορίζει, δίνοντας

---

251. Υπάρχει κάτι που κάνει ένα έργο τέχνης «αναντικατάστατο»: ένα συγκεκριμένο ύφος του οποίου το νόημα θα παραμένει ανεξάντλητο· «όσο για την ιστορία των έργων, εάν αυτά είναι πράγματι μεγάλα έργα τέχνης, το νόημα το οποίο τους προσδίδεται αργότερα προέρχεται απ' αυτά τα ίδια. Είναι το ίδιο το έργο εκείνο το οποίο έχει διανοίξει το πεδίο μέσα από το οποίο θα εμφανιστεί σε κάποια άλλη στιγμή στο μέλλον· αυτό το ίδιο το έργο μεταμορφώνεται και γίνεται η συνέχειά του»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Το μάτι και το πνεύμα*, ό.π., σ. 96.

252. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», ό.π., σ. 124. Επιπλέον, για το ίδιο ζήτημα, επισημαίνει στην *Πρόζα του κόσμου*: ««Αλλά το βιβλίο δεν θα μ' ενδιέφερε τόσο, αν μου μίλαγε μόνο για ό,τι γνωρίζω»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η επιστήμη και η εμπειρία της έκφρασης», ό.π., σ. 32.

253. Βλ. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», ό.π., σ. 118.

254. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», ό.π., σ. 84. Ακόμη, «(...) τη στιγμή έκφρασης, ο άλλος στον οποίο απευθύνομαι κι εγώ ο οποίος εκφράζομαι είμαστε συνδεδεμένοι δίχως παραχώρηση από μέρους του, μα ούτε και από μέρους μου»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η έμμεση γλώσσα», ό.π., σ. 122.

255. Όσον αφορά το γεγονός ότι ο άλλος δεν βιώνεται ως αντικείμενο, αυτό επιβεβαιώνεται από τον Μερλώ-Ποντύ πρώτον, ήδη από τη *Φαινομενολογία της αντίληψης*, όταν επισημαίνει ότι «δεν επικοινωνώ κατ' αρχάς με “αναπαραστάσεις” ή με μια σκέψη αλλά με ένα ομιλούν υποκείμενο, με ένα ορισμένο ύφος ύπαρξης και με τον “κόσμο” που εκείνο σκοπεύει» (βλ. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, ό.π., σ. 322), και δεύτερον, διαμέσου του εμφατικού τρόπου με τον οποίο συσχετίζει το ιδιωτικό με το κοινωνικό: «Όταν ανακαλύπτω ότι το κοινωνικό δεν είναι μόνο ένα αντικείμενο αλλά πρώτα απ' όλα η κατάστασή μου, και όταν αφυπνίζω μέσα μου τη συνείδηση αυτού του δικού μου κοινωνικού, τότε όλη η συγχρονία μου καθίσταται παρούσα, τότε διαμέσου εκείνης γίνομαι ικανός να σκεφτώ όντως όλο το παρελθόν ως τη συγχρονία που υπήρξε στον καιρό του, τότε όλη η συγκλίνουσα και δισταμένη δράση της ιστορικής κοινότητας μου δίνεται πραγματικά στο ζωντανό παρόν μου»· Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Για την φαινομενολογία της γλώσσας», ό.π., σ. 161.

νόημα σε αυτό το συνδιαλέγεσθαι. Στην περίπτωση του έργου τέχνης, το ύφος συμβάλλει στην πρόσληψή του από τα άλλα υποκείμενα, ενώ, παράλληλα, είναι οι άλλοι που εν μέρει καθορίζουν, αλλά και ατύπως νομιμοποιούν, θα λέγαμε, το ύφος αυτό, καθώς παραμένει αδιόρατο για τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Εν τέλει, το ύφος λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στο ατομικό και το κοινωνικό: είναι το απολύτως ιδιαίτερο, ωστόσο χρειάζεται το κοινωνικό για να «φανερωθεί». Όμοια με τον καλλιτέχνη, «η διαλεκτική του [φιλοσόφου] ή η αμφιλογία του είναι απλώς ένας τρόπος να βάλει σε λέξεις ό,τι κάθε άνθρωπος ξέρει καλά: την αξία των στιγμών εκείνων όπου πράγματι η ζωή του ανανεώνεται καθώς συνεχίζεται, αναλαμβάνει τις δυνάμεις της και αυτοκατανοείται προχωρώντας μπροστά, όπου ο ιδιωτικός του κόσμος γίνεται κόσμος κοινός. Τα μυστήρια αυτά ενυπάρχουν στον καθένα μας όπως σ' εκείνον».<sup>256</sup>

Είτε στη ζωγραφική, είτε στην ανθρώπινη παρουσία, το ύφος γίνεται αισθητό ως αόρατο ή ως ανείπωτο, καθώς χαρακτηρίζει την ολικότητα της έκφρασης:<sup>257</sup> είναι το στοιχείο εκείνο που μαρτυρά την υπαινικτική κίνηση της εσωτερικότητας και ταυτόχρονα την καθιστά διακριτή σε σχέση με τα υπόλοιπα εκφραστικά διαβήματα αντίστοιχου είδους. Γεφυρώνοντας την απόσταση ανάμεσα στη μορφή και το νόημα, το ύφος *σημαίνει* χωρίς να αποτελεί σημείο, νοηματοδοτεί δίχως να γίνεται σκοπός, ανοίγει την επικοινωνία με τους άλλους, καθώς «με την πολιτιστική πράξη εγκαθίσταμαι μέσα σε ζωές που δεν είναι η δική μου, τις φέρνω αντιμέτωπες, φανερώνω την μία στην άλλη, καθιστώ δυνατή την συνύπαρξή τους σε μια τάξη αληθείας, με καθιστώ υπεύθυνο για όλες, προκαλώ την εμφάνιση μιας οικουμενικής ζωής, έτσι όπως εγκαθίσταμαι με μιας στον χώρο με την ζώσα και πυκνή παρουσία του σώματός μου».<sup>258</sup>

---

256. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Εγκώμιο της φιλοσοφίας», *ό.π.*, σ. 92-93.

257. «Η σημασία ζωογονεί την ομιλία όπως ο κόσμος το σώμα μου: Διά μιας άδηλης παρουσίας που αφυπνίζει τις προθέσεις μου αλλά δεν εκπύσσεται μπροστά τους». Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Για την φαινομενολογία της γλώσσας», *ό.π.*, σ. 143.

258. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής», *ό.π.*, σ. 119.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΟ ΣΧΟΛΙΟ

Παρά τη βαθιά ενασχόλησή του με τα ζητήματα της ζωγραφικής και της λογοτεχνίας, η φιλοσοφία της τέχνης δεν συνιστά ένα δομημένο φιλοσοφικό σύστημα στον Μερλώ-Ποντύ, καθότι δεν αναπτύχθηκε από μέρους του μια συστηματική αισθητική θεωρία. Εντούτοις, η διεισδυτική οπτική του σε ό,τι αφορά την τέχνη, και ιδιαίτερα τον Σεζάν, συνέβαλε στο να χαρακτηρίζεται, πέρα από φιλόσοφος της αμφισημίας, φιλόσοφος της ζωγραφικής.<sup>259</sup> Μολαταύτα, ο Μερλώ-Ποντύ προσεγγίζει την τέχνη υπό οντολογικό πρίσμα: εστιάζει την προσοχή του στην καλλιτεχνική δημιουργία, και συγκεκριμένα, στον τρόπο με τον οποίο η τελευταία υφίσταται, τόσο ως οιονεί πράγμα όσο και ως άνοιγμα ενός ευρύτερου νοηματικού πεδίου, προερχόμενη από την ιδιαίτερη εκφραστικότητα του ένσρκου υποκειμένου. Εκείνο που κατά κύριο λόγο τον απασχολεί, δεν είναι, δηλαδή, τι σημαίνει «δημιουργώ», ούτε πώς θα μπορούσαμε να ορίσουμε το «ωραίο»: μάλλον, ενδιαφέρεται για τη διερεύνηση της σημασίας του ρήματος «βλέπω», και κατ' επέκταση αναζητά τι σημαίνει «αντιλαμβάνομαι», στο πλαίσιο μιας τρόπον τινά υπαινικτικής προτροπής του τι μπορεί να σημαίνει «ζω», ή ακόμα *πώς οφείλω να ζω*. Η ουσία της ζωγραφικής, με την οποία ως επί το πλείστον καταπιάνεται, έγκειται στο γεγονός ότι αποτελεί το κατεξοχήν πεδίο της όρασης· «η ζωγραφική εκφράζει το νόημα της όρασης και είναι επομένως περισσότερο από όραση»,<sup>260</sup> και εκεί προτείνει να αναζητήσουμε εκ νέου την αλήθεια του φιλοσοφείν.

Τι σημαίνει «βλέπω»,<sup>261</sup> αν όχι πρωταρχικά *αισθάνομαι* και *αναπόδραστα εκφράζω* εκείνο που δίδεται άμεσα, ολικά και εμβληματικά, στην αντιληπτική μου εμπειρία; Τονίζοντας τη συστοιχία κόσμου και υποκειμένου, ο Μερλώ-Ποντύ προτρέπει τη φιλοσοφική σκέψη να στραφεί στην κατανόηση, στην περιγραφή, και εν τέλει, στην ανάδειξη του σημασιογενούς «διαλόγου» που διεξάγεται μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου, να αναγνωρίσει δηλαδή τη σχέση εκείνη η

---

259. Βλ. Alphonse de Waelhens, “Merleau-Ponty: Philosopher of Painting”, *ό.π.*, σ. 174-191.

260. Στο *ίδιο*, σ. 179.

261. «Ως την τελευταία στιγμή, η ζωή του φιλοσόφου τροφοδοτεί το ερώτημα στο οποίο τα κείμενά του δίνουν ολοένα και νέες απαντήσεις: τι σημαίνει «βλέπω»; Αν κάποιο έργο προσηλώθηκε ποτέ στην πρώτη του απορία, αυτό ήταν αναμφισβήτητο το δικό του». Claude Lefort, “Maurice Merleau-Ponty”, *ό.π.*, σ. 265.

οποία εγκαθίσταται ήδη από την πρωταρχική στιγμή της γέννησής μου: είτε μέσω του παραλληλισμού της με τη ζωγραφική, είτε με αναφορές στο φαινόμενο της γλώσσας, η έκφραση που επιτυγχάνεται από αυτήν την αλληλεπίδραση, αφορμάται από τον δεσμό μεταξύ του ιδιοσώματος και του πραγματικού, και, διαμέσου αυτής της σχέσης, αντανakλάται ο τρόπος με τον οποίο αυτή υφίσταται. Μέσα σε αυτό το διαλεκτικό πεδίο, το ύφος, παρακινώντας την εσωτερικότητα να μετατραπεί σε εξωτερικότητα, οδηγώντας στην εμφάνιση αυτής της γεγονοτικής αντιστρεψιμότητας, ήτοι του συνεχούς ενεργητικο-παθητικού νοηματικού συνδιαλέγεσθαι που, στο προϊόν του εκφράζεσθαι, φαίνεται πως ορίζει το «μοτίβο» της ζωής και «χρωματίζει» τις εκφραστικές εκδοχές της. Τόσο ως η συνεκτική δυναμική η οποία ωθεί την παρουσία ενός πράγματος ή ενός ανθρώπου να «σημαίνει», όσο και ως η εκροή αυτής της παρόρμησης σε κάθετι με το οποίο αυτή εμπλέκεται, το ύφος καθιστά την εκτέλεση και τη σύλληψη, την ομιλία και τη σκέψη, το μάτι και το πνεύμα, αδιαχώριστα. Ως η άλλη όψη του ορατού, αποκαλύπτει διά της ανεπαίσθητης παρουσίας του τα αθέατα νοήματα.<sup>262</sup> Ίδιον της αισθητήριας αντίληψης, αλλά και του κόσμου, αποτελεί ένα από τα στοιχεία εκείνα που μαρτυρούν τη συνάντηση υποκειμένου και αντικειμένου, και θεμελιώνει το συνεχές της αλληλοδιείσδυσής τους.

Άλλοτε ως το μοτίβο στον πίνακα του ζωγράφου, άλλοτε ως το «εσωτερικό σχήμα» της γλώσσας ενόσω αυτή συστηματοποιεί το κυοφορούμενο μέλλον της, το ύφος υποδηλώνει έναν τρόπο αναφοράς, τη δομή μιας ζωής, ή την κρυφή λογική της. Όντας ο συγκεκριμένος υπαρκτικός τρόπος, συμβάλλει στην ανάδυση σημασιών που παραμένουν διάσπαρτες, έως ότου διοχετευθούν σε οτιδήποτε πραγματώνεται ως αποτέλεσμα της έκφρασης, δομώντας και χαρακτηρίζοντας τον μέχρι πρότινος «ακαθόριστο πυρετό»: ένα «εσωτερικό σχήμα» που δημιουργεί τον εαυτό του μέσω της έκφρασης.<sup>263</sup> Σε κάθε περίπτωση, κάθε πυκνή, και εμμενής, προθετικότητα, κάθε εκφραστική μορφή, πραγματώνεται μέσω του

---

262. «Η σημασία ζωογονεί την ομιλία όπως ο κόσμος το σώμα μου: Διά μιας άδηλης παρουσίας που αφυπνίζει τις προθέσεις μου αλλά δεν εκπύσσεται μπροστά τους». Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Για την φαινομενολογία της γλώσσας», *ό.π.*, σ. 143.

263. «Μαθαίνω να βλέπω τα χρώματα σημαίνει αποκτώ ένα ορισμένο ύφος όρασης, μια νέα χρήση του ιδιοσώματος, σημαίνει εμπλουτίζω και αναδιοργανώνω το σωματικό σχήμα. Ως σύστημα κινητικών ή αντιληπτικών δυνάμεων, το σώμα μας δεν είναι αντικείμενο για ένα «εγώ σκέφτομαι»: είναι ένα σύνολο βιωμένων σημασιών που οδεύει προς την ισορροπία του». Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, *ό.π.*, σ. 275.

δικού της ύφους, ενός ύφους το οποίο τη διαφοροποιεί από τις άλλες εκφραστικές εκδοχές του είναι του κόσμου, ενώ ταυτοχρόνως την ενώνει αναπόδραστα μαζί τους. Το ύφος αποτελεί στη μερλωποντιανή φιλοσοφία την ενδεχομενικότητα της τάξης, την πολλαπλότητα του ενδιάθετου λόγου η οποία διέπει το πραγματικό, ή με άλλα λόγια, τον διαφορετικό κάθε φορά τρόπο του *de facto* σωματικού αναφέρεσθαι στον κόσμο. Η υφολογική παρουσία συνίσταται, ωστόσο, παρά τις διαφορές, στην αλληλεπίδραση της αντίληψης και του κόσμου, έτσι όπως αυτή προκύπτει από τις συγκεκριμένες κοινωνικές, ιστορικές, πολιτισμικές περιστάσεις, θέση την οποία συναντάμε ήδη στη *Φαινομενολογία της αντίληψης*: «Είμαι μια ψυχολογική και ιστορική δομή. Έλαβα μαζί με την ύπαρξη έναν τρόπο να υπάρχω, ένα ύφος. Όλες οι ενέργειες και οι σκέψεις μου σχετίζονται με τη δομή αυτή, ακόμα και η σκέψη ενός φιλοσόφου δεν είναι τίποτε άλλο από ένας τρόπος να καταστήσει ρητό το άδραγμα που έχει πάνω στον κόσμο, το τι είναι αυτός ο ίδιος».<sup>264</sup>

Τιθέμενος ενάντια στους διαχωρισμούς οι οποίοι προέρχονται από την αναλυτική παράδοση, προκρίνει να επαναπροσεγγίσουμε τη φιλοσοφία σαν αρχάριοι, γιατί «ό,τι ασυνήθιστο και σχεδόν αβάσταχτο [αυτή] διαθέτει έχει κρυφτεί στην ευπρεπή ζωή των μεγάλων συστημάτων».<sup>265</sup> Βρισκόμαστε σε θέση, επομένως, να κατατανοήσουμε γιατί κρίνεται αναγκαίο και ουσιώδες για τον Μερλώ-Ποντύ να επιστρέψουμε σε ένα προ-κατηγοριακό επίπεδο, σε ένα πεδίο εντός του οποίου θα διερωτηθεί ξανά για το αντιλαμβάνεσθαι, και θα αντιμετωπίζει το πραγματικό με τον τρόπο που το έπραξε ο Σεζάν: ως μια παράδοση προσπάθειας περιγραφής και αποτύπωσης του κόσμου, με τις ορατές και τις αθέατες όψεις του, έτσι όπως αυτός, εν τέλει, δίδεται με φυσικό και αβίαστο τρόπο στην αντίληψή μας. Αναζητά, με άλλα λόγια, μια νέα φιλοσοφία, μια φιλοσοφία της αμφισημίας, η οποία αναγνωρίζει την ύπαρξη των διπόλων,<sup>266</sup> ωστόσο βρίσκεται ταυτόχρονα σε θέση να κατανοεί τη λειτουργική αμοιβαιότητά τους: «Ο φιλόσοφος δεν λέει ότι ένα τελικό ξεπέρασμα των ανθρώπινων αντιφάσεων είναι εφικτό και πως ο ολικός άνθρωπος μας αναμένει στο μέλλον:

---

264. Στο ίδιο, σ. 750. Η έμφαση δική μας.

265. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Εγκώμιο της φιλοσοφίας», *ό.π.*, σ. 63.

266. Βλ. Rajiv Kaushik, *Art and Institution – Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty*, Bloomsbury, London-New York, 2011, σ. 19-20.



όπως όλος ο κόσμος, δεν έχει ιδέα. Λέει –και είναι εντελώς διαφορετικό– ότι ο κόσμος αρχίζει τώρα, ότι δεν πρέπει να κρίνουμε το μέλλον του απ' ό,τι υπήρξε το παρελθόν του, ότι η ιδέα πως υπάρχει στα πράγματα ένα πεπρωμένο δεν είναι ιδέα αλλά ίλιγγος (...). Δεν τοποθετεί τις ελπίδες του σε κανένα πεπρωμένο, έστω και ευνοϊκό, αλλά ακριβώς σε ό,τι μέσα μας δεν είναι πεπρωμένο, στην ενδεχομενικότητα της ιστορίας μας (...).<sup>267</sup>

---

267. Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, «Εγκώμιο της φιλοσοφίας», *ό.π.*, σ. 72-73.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΚΥΡΙΕΣ ΠΗΓΕΣ

Merleau-Ponty, M., *Προοίμιο στην «Φαινομενολογία της αντίληψης»*, μτφρ. Φώτη Καλλία, Έρασμος, Αθήνα 1977.

Μερλώ-Ποντύ, Μωρίς, «Μεταφυσική και άνθρωπος», (από το *Sens et non-sens*), μτφρ.-σημ. Ευγενία Νικολαΐδου, στο Κωνσταντίνος Ι. Βουδούρης, *Μεταφυσική: Απόψεις πάνω στη σύγχρονη μεταφυσική*, Αθηναϊκός Κύκλος Φιλοσοφίας, Αθήνα 1984.

Μερλώ-Ποντύ, Μωρίς, *Η αμφιβολία του Σεζάν – Το μάτι και το πνεύμα*, μτφρ. Α. Μουρίκη, Νεφέλη, Αθήνα 1991.

Μερλώ-Ποντύ, Μωρίς, *Η πρόζα του κόσμου*, μτφρ. Φ. Καλλία, Μ. Καλλία, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1992.

Μερλώ-Ποντύ, Μωρίς, «Εγκώμιο της φιλοσοφίας», *Εγκώμιο της φιλοσοφίας και άλλα δοκίμια*, εισ.-μτφρ. Κική Καψαμπέλη, ΕΚΚΡΕΜΕΣ, Αθήνα 2005.

Μερλώ-Ποντύ, Μωρίς, *Σημεία*, μτφρ. Γ. Φαράκλας, επίμ. Α. Μουρίκη, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2009.

Μερλώ-Ποντύ, Μωρίς, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, μτφρ. Κική Καψαμπέλη, Νήσος, Αθήνα 2016.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, Routledge Classics, χ.τ., χ.χ.

Merleau-Ponty, Maurice, *The World of Perception*, translated by Oliver Davis, Routledge Taylor & Francis Group, New York 2004.

## ΔΕΥΤΕΡΕΥΟΥΣΕΣ ΠΗΓΕΣ

Adams, Harry, “Expression”, *Merleau-Ponty Key Concepts*, edited by Rosalyn Diprose & Jack Reynolds, Acumen, Durham 2008.

Alloa, Emmanuel, *Resistance of the Sensible World – An Introduction to Merleau-Ponty*, foreword by Renaud Barbaras, translated by Jane Marie Todd, σειρά Perspectives in Continental Philosophy, Fordham University Press, New York 2017.

Barbaras, Renaud, “A Phenomenology of Life”, *The Cambridge Companion to MERLEAU-PONTY*, edited by Taylor Carman-Mark B. N. Hansen, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, New York 2005.

Carman, Taylor - Hansen, Mark B. N., *The Cambridge Companion to MERLEAU-PONTY*, edited by Taylor Carman-Mark B. N. Hansen, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, New York 2005.

Cerbone, David R., “Perception”, *Merleau-Ponty Key Concepts*, edited by Rosalyn Diprose & Jack Reynolds, Acumen, Durham 2008.

Dastur, Françoise, “Martin Heidegger”, *Ιστορία της Φιλοσοφίας – 20<sup>ος</sup> αιώνας - Σύγχρονα φιλοσοφικά ρεύματα*, μτφρ. Νίκος Νασοφίδης-Κωστής Παπαγιώργης, β' ανατ., Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2002.

Descamps, Christian, «Οι υπαρξισμοί», *η Φιλοσοφία*, τόμος Δ', ο Εικοστός αιώνας, επιμ. Φρανσουά Σατελέ, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 1985.

Descombes, Vincent, *Το ίδιο και το άλλο – 45 χρόνια γαλλικής φιλοσοφίας (1933-1978)*, μτφρ. Λένα Κασίμη, Praxis, Αθήνα 1984.

Gilmore, Jonathan, “Between Philosophy and Art”, *The Cambridge Companion to MERLEAU-PONTY*, edited by Taylor Carman-Mark B. N. Hansen, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, New York 2005.

Imbert, Claude, *Maurice Merleau-Ponty*, ADPF, Paris 2005.

Johnson, Galen A., “Structures and Painting: ‘Indirect Language and the Voices of Silence’”, *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader – Philosophy and Painting*, edited and with introduction by Galen A. Johnson, translation editor Michael B. Smith, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1993.

Johnson, Galen A., “Phenomenology and Painting: ‘Cezanne’s Doubt’”, *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader – Philosophy and Painting*, edited and with introduction by Galen A. Johnson, translation editor Michael B. Smith, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1993.

Καργιώτης, Δημήτρης, «Τι είναι ύφος», κείμενο από την παρουσίαση στο Πανελλήνιο Συνέδριο Φιλοσοφίας *Maurice Merleau-Ponty «Δρόμοι της Φιλοσοφίας»*, Γαλλικό Ινστιτούτο Ελλάδος, 4 Οκτωβρίου 2017.

Kaushik, Rajiv, *Art and Institution – Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty*, Bloomsbury, London - New York 2011.

Κόντος, Παύλος, «Maurice Merleau-Ponty: Ο φιλόσοφος, ένα σώμα στον κόσμο», *Η Καθημερινή*, 5 Μαρτίου 2006.

Landes, Donald A., *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression*, Bloomsbury, London, New York 2003.

Landes, Donald A., *The Merleau-Ponty Dictionary*, Bloomsbury, London, New York 2013.

Lefort, Claude, “Maurice Merleau-Ponty”, *Ιστορία της Φιλοσοφίας – 20<sup>ος</sup> αιώνας - Σύγχρονα φιλοσοφικά ρεύματα*, μτφρ. Νίκος Νασοφίδης-Κωστής Παπαγιώργης, β’ ανατ., Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2002.

Μαρκουλάτος, Ιορδάνης, *Maurice Merleau-Ponty – Προς μια οντολογία του συγκεκριμένου*, Εκδόσεις Οκτώ, Αθήνα 2018.

Μαρκουλάτος, Ιορδάνης, «Η σωματικότητα του νοήματος στη σκέψη του Maurice Merleau-Ponty», εισήγηση στο Πανελλήνιο Επιστημονικό Συνέδριο *Maurice Merleau-Ponty: Εκατό Χρόνια από τη Γέννησή του*, Τομέας Φιλοσοφίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 5 Μαρτίου 2008.

Μπανάκου-Καραγκούνη, Χαρά, *Διαστάσεις του ορατού – η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του M. Merleau-Ponty*, ENNOIA, Αθήνα 2008.

Μπανάκου-Καραγκούνη, Χαρά, *Τέχνη και πραγματικότητα – Φιλοσοφικές και καλλιτεχνικές εκδοχές μιας πρωτεϊκής σχέσης*, ENNOIA, Αθήνα 2013.

Baudelaire, Charles, *Αισθητικά Δοκίμια*, μτφρ. Μαρία Ρέγκου, Printa, β’ εκδ., Αθήνα 2005.

Matherne, Samantha, “Merleau-Ponty on Style as the Key to Perceptual Presence and Constancy”, (UC Santa Cruz), Forthcoming in *Journal of the History of Philosophy*, χ.χ.

Μουρίκη, Αλέκα, «Merleau-Ponty και Husserl: Από την υπερβατική φαινομενολογία στη σκέψη του χιάσματος», *Λεβιάθαν*, τχ. 6, 1990, σ. 73-87.

Μουρίκη, Αλέκα, «Επίμετρο. Μια φιλοσοφία της έκφρασης: επιστροφή στη λαλιά - επιστροφή στα ίδια τα πράγματα» στο Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, *Σημεία*, μτφρ. Γ. Φαράκλας, επίμ. Α. Μουρίκη, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2009.

Μουρίκη, Αλεξάνδρα, «Μερλώ-Ποντύ: Φαινομενολογία της αντίληψης» (Βιβλιοκρισία του: Μωρίς Μερλώ-Ποντύ [Maurice Merleau-Ponty]: Φαινομενολογία της αντίληψης (μετάφραση Κική Καψαμπέλη· Αθήνα: Νήσος, 2016), *Κριτικά* 2017-02.

Πρελορέντζος, Γιάννης, «Merleau-Ponty και Bergson: Κριτική και συνάψεις», *Νέυσις*, Εκδοτική Αθηνών, τχ. 21, Αθήνα, Δεκέμβριος 2013, σ. 37-67.

Πρελορέντζος, Γιάννης, *Φιλοσοφία και Λογοτεχνία στη Γαλλία – 1930-1960*, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2016.

Renaut, Alain, *Η Φιλοσοφία*, μτφρ. Τάσος Μπετζέλος, επιμ.-μτφρ. Άρης Στυλιανού, Πόλις, Αθήνα 2014.

Rilke, Rainer Maria, *Γράμματα στον Cézanne*, μτφρ. Κωνσταντίνα Ψαρρού, εισ.-σημ. Θανάσης Λάμπρου, ΡΟΕΣ, Αθήνα 2010.

Rilke, Rainer Maria, *Γράμματα σ' ένα νέο ποιητή*, μτφρ. Μάριου Πλωρίτη, Ίκαρος, Αθήνα 2010.

Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1972.

Singer, Linda, “Merleau-Ponty on the Concept of Style”, *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader – Philosophy and Painting*, edited and with introduction by Galen A. Johnson, translation editor Michael B. Smith, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1993.

Schrift, Alan D., *Η γαλλική φιλοσοφία στον 20ό αιώνα – Βασικά θέματα και διανοητές*, μτφρ. Βασίλης Ντζούνης, Πλέθρον, Αθήνα 2006.

Fauconnier, Bernard, *Σεζάν*, μτφρ. Ειρήνη Παπαλεωνίδα, Κασταλία, Αθήνα 2006.

Waelhens, Alphonse de, “Merleau-Ponty: Philosopher of Painting”, translated by Michael B. Smith, *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader – Philosophy and Painting*, edited and with introduction by Galen A. Johnson, translation editor Michael B. Smith, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1993.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η αναζήτηση και η κατανόηση της έννοιας του *ύφους* (*style*), όπως αυτή προσλαμβάνεται μέσα από το φιλοσοφικό έργο του Μωρίς Μερλώ-Ποντύ. Ωστόσο, το ύφος δεν αποτελεί μια από τις βασικές έννοιες με τις οποίες καταπιάνεται ο φιλόσοφος. Γι' αυτόν τον λόγο, και με οδηγό τη *Φαινομενολογία της αντίληψης*, την *Αμφιβολία του Σεζάν*, αλλά και το δοκίμιο «Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής» από τα *Σημεία*, επιχειρείται η εμβάθυνση στις βασικές του θέσεις, με στόχο να αναδειχθεί η βαθιά συσχέτιση που το ύφος έχει με αυτές. Ειδικότερα, στο πρώτο μέρος εξετάζονται οι έννοιες της *αντίληψης*, της *σωματικότητας*, και της *έκφρασης*, προκειμένου να διεισδύσουμε στο πεδίο της τέχνης. Εν συνεχεία, το δεύτερο μέρος αναφέρεται στη μερλωποντιανή πρόσληψη της ζωγραφικής του Πωλ Σεζάν, και στον τρόπο με τον οποίο η καλλιτεχνική δημιουργία καθίσταται ικανή να παραλληλιστεί με τη *φαινομενολογία*, και με τη φιλοσοφία εν γένει. Το έργο τέχνης εκλαμβάνεται, δηλαδή, ως το πιο έμπρακτο εκφραστικό ενέργημα, και συνδέεται με την αντιληπτική δραστηριότητα του ένσαρκου υποκειμένου. Στο τρίτο μέρος, επιχειρείται η διερεύνηση της έννοιας του ύφους και, συγκεκριμένα, αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο το ύφος σχετίζεται με το ζήτημα της πρόθεσης και της εκτέλεσης. Η εργασία καταλήγει στη θεώρηση του ύφους υπό οντολογικό πρίσμα: το ύφος συνιστά χαρακτηριστικό στοιχείο της αντίληψης και διέπει κάθε ιδιαίτερο τρόπο αναφοράς στο *είναι*. Το ύφος, με άλλα λόγια, αποτελεί την ανεπαίσθητη παρουσία που «χρωματίζει» κάθε οργανική πτυχή της ένσαρκτης ύπαρξης και, τέλος, επιβεβαιώνει την αδιάσπαστη συστοιχία μεταξύ ανθρώπου και κόσμου.

Λέξεις-κλειδιά: Μωρίς Μερλώ-Ποντύ, ύφος, αντίληψη, σωματικότητα, έκφραση, Σεζάν, φαινομενολογία, φιλοσοφία