

Κ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΚΡΙΤΙΚΗΣ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ
ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

21

ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2010

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

Ψηφιακή τεχνολογία και λογοτεχνία

Ανέκδοτο ποίημα
Δήμητρα Χ. Χριστοδούλου

ΔΟΚΙΜΙΟ

Γιώργος Αράγης
Αχιλλέας Ντελλής
Γιώργος Καλπαδάκης
Γαβριέλλα Αναστασίου

ΠΟΙΗΣΗ

Ευτυχία-Αλεξάνδρα Λουκίδου

ΘΕΑΤΡΟ

Ναταλία Κατσού

ΚΡΙΤΙΚΗ

Βασιλική Κόντογιάννη
Αλέξης Ζήρας
Άλκηστις Σουλογιάννη
Λευτέρης Παπαλεοντίου
Γιώργος Βέης
Γιάννης Στρούμπας
Ευτυχία-Αλεξάνδρα Λουκίδου
Κωνσταντίνος Μπούρας
Χρύσα Σπυροπούλου
Μπάμπης Δεομιτζάκης
Κώστας Γ. Παπαγεωργίου
Φίλιππος Φιλίππου
Ελένη Λιντζαροπούλου

ΠΑΡΑΛΕΙΠΟΜΕΝΑ

Δημήτρης Αρβανιτάκης
Ελισάβετ Κοτζιά

«Ιδανικές φωνές κι αγαπημένες...»

ΑΝΘΟΛΟΓΗΣΗ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΡΒΕΡΗΣ

Διονύσιος Σολωμός

Κ. Π. Καβάφης

Γιώργος Σεφέρης

• Roger Chartier

• Ivan Jablonka

Κ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ

εταιρία γραμμάτων
επιστημών & τεχνών

Γιώργος Αράγης

ΧΟΡΧΕ ΛΟΥΙΣ ΜΠΟΡΧΕΣ, Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΣΤΙΧΟΥ

Ένας ύμνος στην εξωλογική οντότητα της λογοτεχνίας



Χόρχε Λουίς Μπόρχες
(1899-1986)

I

Το βιβλίο του Μπόρχες, *Η τέχνη του στίχου*, απαρτίζεται από τα κείμενα έξι διαλέξεών του, στο πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ, το φθινόπωρο του 1967. Ο ποιητής ήταν τότε 68 χρονών, φημισμένος ήδη στο λογογοτεχνικό κόσμο. Αυτές οι ομιλίες έμειναν στα σκοτάδια για περισσότερα από 30 χρόνια – απομαγνητοφωνήθηκαν και εκδόθηκαν μόλις το 2000. Στην Ελλάδα κυκλοφόρησαν το 2006 από τις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, μεταφρασμένες από τη Μαρία Τόμπρου. Όσο γνωρίζω, το βιβλίο πέρασε απαρατήρητο.

Έλαβα το βιβλίο νωρίς, χάρη σε φιλική χειρονομία του διευθυντή της σειράς, «Θεωρία και Κριτική της Λογοτεχνίας», των παραπάνω εκδόσεων. Το διάβασα αμέσως και το άφησα στην άκρη, με πολλές σημειώσεις και ανάμικτα αισθήματα. Καταλάβαινα πως στην προσωπική μου νοητή βιβλιοθήκη έπαιρνε θέση δίπλα στα *Γράμματα σ' ένα νέο ποιητή* του Ρίλκε και λίγων άλλων συναφών κειμένων. Με τη διαφορά πως τα *Γράμματα* τα διάβασα σχετικά νέος και συμπορεύτηκα διαλογικά μαζί τους μέχρι σήμερα. *Η τέχνη του στίχου*, ήρθε αργά για μια, ανάλογη με τα *Γράμματα*, συνοδοιπορία. Όμως δεν έπαυε γι' αυτό να έχει τη σημασία μιας εξαιρετικά δόκιμης μαρτυρίας, πάνω σε καίρια και λεπτά ζητήματα της λογοτεχνίας και της κριτικής. Όχι πάντα πρώτη φορά ερχόμενων στο φως, αλλά πάντα πρώτη φορά με τέτοια προσέγγιση μαρτυρημένων.

Οι έξι ομιλίες του Μπόρχες έγιναν στο πανεπιστήμιο Χάρβαρντ της Μασαχουσέτης των ΗΠΑ. Σαν να λέμε, έγιναν στη μονιά της θεωρίας, των ιδεών και της εκλογικευμένης μελέτης της λογοτεχνίας. Και ό,τι είπε εκεί ο Μπόρχες, με πολύ είναι αλήθεια διακριτικό τρόπο, ήταν ότι η εκλογικευμένη πραγμάτευση της λογοτεχνίας είναι εκτός θέματος, άκυρη και άχρηστη. Κι ακόμα ότι δεν έχει πολλή σημασία, η δεν έχει καθόλου σημασία, το να καταλαβαίνει ο αναγνώστης λογικά τι λέει ένα ποιητικό έργο. Αναρωτιέται κανείς, με ποιά φόντα μπορεί να μιλάει κάποιος τόσο αρνητικά, σ' ένα πανεπιστημιακό

ακροατήριο, για τις λογικές πραγματεύσεις των λογοτεχνικών έργων. Τι είχε, μ' άλλα λόγια, να αντιπαραθέσει ο ποιητής, σε προσωπικό επίπεδο, απέναντι στην πανεπιστημιακή παράδοση που αντιπροσώπευαν οι καθηγητές και οι σπουδαστές του Χάρβαρντ; Από τα κείμενα των ομιλιών του συνάγεται πως, όταν ο Μπόρχες δέχτηκε να μιλήσει σ' αυτό το θεωρητικό άντρο της λογοτεχνίας, διέθετε έναν στιβαρό τριπλό οπλισμό.

Πρώτα πρώτα, από την πλευρά της ενημέρωσης, διέθετε ένα αυνήθιστο εύρος γνώσεων. Τέτοιο που πολύ δύσκολα μπορεί να αποκτήσει κανείς στη διάρκεια μιας ζωής. Όμως ο άνθρωπος αυτός, ακόμα κι αν είχε απέναντί του καθηγητές με τις γνώσεις, ας πούμε, ενός Ρενέ Γουέλλεκ (Rene Wellek), θα μπορούσε να συζητάει μαζί τους με μεγάλη άνεση. Η γνώση του, πέρα από τις σύγχρονες γλώσσες, της παλιάς αγγλικής, ισπανικής, νορβηγικής, γερμανικής, και άλλων γλωσσών και η κατοχή της παγκόσμιας λογοτεχνίας, από τον Όμηρο μέχρι σήμερα, του επέτρεπαν να αναφέρεται σε οτιδήποτε η κάθε στιγμή της ομιλίας του το απαιτούσε. Έμμεσα και με αφοπλιστική απλότητα, πολλές φορές τα λεγόμενά του αποτελούσαν μαθήματα γνωστικού δέοντος: του τι όφειλε να γνωρίζει κανείς, πέρα από τις καθιερωμένες αντιλήψεις, πάνω στον τομέα της ενημέρωσης. Διέθετε συνεπώς, ο ομιλητής του Χάρβαρντ, έναν γνωστικό οπλισμό που είναι απίθανο να τον είχαν οι ακροατές του.

Από τ' άλλο μέρος είχε εμπειρική σχέση με το λογοτεχνικό γίγνεσθαι. Είχε δεσμό αίματος με τη λογοτεχνική πράξη, έστω κι αν μιλούσε κυρίως για την ποιητική. Ήξερε, από προσωπική πείρα, πώς ψυχανεμίζεται ο δημιουργός ένα έργο, πώς αυτό επωάζεται μέσα του, και πώς, από ποιά εσωτερική πορεία, φτάνει στη γραφή του. Ήξερε τι μετρούσε και τι δεν μετρούσε στη διαδρομή αυτή προς το λογοτεχνικό έργο, ποιά ήταν τα αδύνατα σημεία της διαδρομής, ποιές παγίδες έκρυβε, κ.λπ. Με δυό λόγια γνώριζε τα μυστικά της λογοτεχνικής πράξης και άρα μιλούσε με τα δεδομένα αυτής της γνώσης. Εκπροσωπούσε συνεπώς τη λογοτεχνία ως ενεργό μέλος της. Από την ίδια οπτική γωνία αναφερόταν επίσης στην αναγνωστική πραγμάτωση. Μια πραγμάτωση, που δεν πετυχαίνει εύκολα και όχι κάθε φορά που διαβάζουμε ένα λογοτεχνικό έργο, αλλά, όταν συντελείται με βαθιά μέθεξη, η ανάγνωση συνιστά αναδημιουργική πράξη ισάξια ή σχεδόν με τη λογοτεχνική. Από την άποψη αυτή, ο Μπόρχες, μίλησε στο Χάρβαρντ ως εμπειρικός, τόσο της λογοτεχνίας, όσο και της ανάγνωσης.

Το τρίτο μέρος του οπλισμού του ήταν ο κατασταλαγμένος προβληματισμός του πάνω στα θέματα που αποτελούσαν το αντικείμενό

του. Ότι είχε να πει ήταν βαθιά δουλεμένο μέσα του. Η όλη του πορεία ως αναγνώστης και λογοτέχνης είχε κατασταλάξει σε ορισμένες πεποιθήσεις. Πεποιθήσεις δοκιμασμένες στο καμίνι της εσωτερικής ζωής του. Από τη στιγμή που, η άγρυπνη διαισθητική ή μη εποπτεία του πάνω στις αναγνωστικές-λογοτεχνικές επιδόσεις του, κατάληγε σε ορισμένα σταθερά σημεία, τα σημεία αυτά έπαιρναν αυτόχρονα το χαρακτήρα δοκιμασμένων θέσεων. Ευνόητο πως μ' αυτόν τον τρόπο δεν βασιζόταν σε ιδέες, απόψεις ή θεωρίες που κυκλοφορούσαν τον ίδιο καιρό, μια και σκοπός του ήταν να παρουσιάσει τα αποτελέσματα της δικής του αναγνωστικής-λογοτεχνικής περιπέτειας. Εξίσου ευνόητο είναι πάλι το γεγονός ότι, έτσι ο ομιλητής του Χάρβαρντ, είχε τόσο ξεκαθαρισμένες απόψεις, ώστε να μην του λείπει το θάρρος της γνώμης του.

Πέρα από αυτά, μια άλλη γενική παρατήρηση είναι ότι ο λόγος του ομιλητή ήταν απροσχημάτιστος. Λόγος απαλλαγμένος από ηχηρά παράσιτα, από προσωπικές αιχμές (κάτι που ένας προγενέστερος ομιλητής στην ίδια σειρά, ο Ιγκόρ Στραβίνσκυ, δεν κατάφερε να αποφύγει), χωρίς φιλάρεσκους ακκισμούς, χωρίς κοσμικό μανδύα. Ένας λόγος εκ βαθέων και χαμηλών τόνων. Για να το πω διαφορετικά, ο Μπόρχες παρουσιάστηκε στο Χάρβαρντ γυμνός από κάθε τι το προσποιητό. Είτε από ιδιοσυγκρασία είτε γιατί είχε μελετήσει τον τρόπο που γίνεται πειστικός ένας ομιλητής είτε γιατί η επάρκειά του τον πήγαινε προς αυτή τη στάση είτε για άλλους λόγους, το σίγουρο είναι πως δεν άφησε κανένα περιθώριο στο ακροατήριο να του αμφισβητήσει την ειλικρίνειά του. Προτού δηλαδή να μπει μπροστά ο μηχανισμός του ξεψαχνίσματος του ομιλητή από τους ακροατές, κάτι που συμβαίνει πάντα, ο Μπόρχες πέταξε από πάνω του κάθε στοιχείο λεοντής και εμφανίστηκε αυτός καθεαυτόν. Ακέραιος, στα μέτρα του. Χωρίς εννοείται να περάσει στην απέναντι πλευρά: της υποκριτικής ταπεινωσύνης, που είναι εξίσου κίβδηλη με εκείνη του πεποιημένου εγώ.

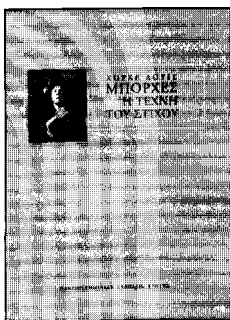
II

Οι έξι ομιλίες, που απαρτίζουν την *Τέχνη του στίχου*, αποτελούν έξι αντίστοιχα κεφάλαια του βιβλίου. Σύμφωνα με τη σειρά τους στον τόμο επιγράφονται ως εξής: «1. Το αίνιγμα της ποίησης», «2. Η μεταφορά», «3. Ο τρόπος της αφήγησης», «4. Η μουσική των λέξεων και μετάφραση», «5. Σκέψη και ποίηση», «6. Το πιστεύω ενός ποιητή».

Μιλώντας για το βιβλίο αυτό, ένας ορθόδοξος τρόπος θα ήταν να

σχολιάσω κάπως διεξοδικά το καθένα κεφάλαιο χωριστά. Ο ποιητής ωστόσο, αναπτύσσοντας τα θέματά του, μιλούσε ελεύθερα, με πολλά παραδείγματα, συνειρμούς και παρεκβάσεις, όπως το έφερνε κάθε φορά η ροή του λόγου του. Έτσι που σε κάθε ομιλία του να συναντούμε απόψεις που στοιχίζονται με άλλες που έχει διατυπώσει σε προηγούμενες ή επόμενες ομιλίες του. Συμβαίνει δηλαδή να υπάρχουν, μέσα στα έξι κεφάλαια, απόψεις ή θέσεις που θα μπορούσαν να συγκροτήσουν ορισμένες ξεχωριστές ενότητες. Τέτοιες που να δείχνουν τις βασικές γραμμές που ενυπάρχουν στη μπορχνική στάση απέναντι στο φαινόμενο της λογοτεχνίας. Στις επόμενες σελίδες, επειδή ο λόγος του Μπόρχες είναι λόγος κατεξοχήν για την ποίηση, στο κεφάλαιο «Ο τρόπος της αφήγησης», αφήνοντας τα ζητήματα της πεζογραφικής πλοκής, θα σταθώ μόνο σ' ένα-δυό σημεία που αφορούν την ποίηση. Εκτενέστερη αναφορά θα γίνει βέβαια στα υπόλοιπα πέντε κεφάλαια του βιβλίου, που έχουν αποκλειστικό αντικείμενο την ποίηση. Οι ενότητες που προαναφέρα έχουν να κάνουν με τη γλώσσα, με την ποιητική πράξη, με την ανάγνωση, την εξωλογική σύσταση της ποίησης και τη λογοτεχνική κριτική. Με τη σειρά αυτή θα τις δούμε παρακάτω, σύμφωνα με τα στοιχεία των κειμένων, τα οποία θα προσπαθήσω να παρουσιάσω με γενετική ακολουθία. Πρώτα δηλαδή αυτά που αναφέρονται στο αρχικό, εξελικτικό, στάδιο της ενότητας που ανήκουν κι έπειτα όσα ακολουθούν στα επόμενα στάδια της ίδιας ενότητας. Φυσικά η παρουσίαση, κι από την άποψη αυτή, θα γίνει ανεξάρτητα από τη σειρά που έχουν τα πέντε κεφάλαια μέσα στο βιβλίο. Αν, για παράδειγμα, έχουμε στο τελευταίο κεφάλαιο ένα δεδομένο που έχει αφετηριακή σημασία για την ενότητα στην οποία ανήκει, αυτό θα παρουσιαστεί πρώτο, κ.ο.κ. Πάντως αυτή η ακολουθία, με την οποία παρουσιάζεται το υλικό του βιβλίου εδώ, θα φανεί καλύτερα μέσα από την ίδια την παρουσίασή του. Ας δούμε.

α) Η γλώσσα. «... οι λέξεις», λέει ο Μπόρχες, «δεν ξεκίνησαν ως αφηρημένες, αλλά περισσότερο ως συγκεκριμένες.» (σ. 102). Και: «..., υποθέτω πως ένα έθνος διαμορφώνει τις λέξεις που χρειάζεται. Η παρατήρηση αυτή, την οποία έκανε ο Chesterton (νομίζω στο βιβλίο του για τον Watts), ισοδυναμεί με τη δήλωση ότι η γλώσσα δεν είναι, όπως οδηγούμαστε από το λεξικό να υποθέσουμε, επινόηση ακαδημαϊκών ή φιλολόγων. Περισσότερο διαμορφώθηκε με τον καιρό, μέσα σε ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, από χωρικούς, ψαράδες, κυνηγούς και καρναβαλιστές. Δεν προήλθε από τις βιβλιοθήκες· προήλθε από τους αγρούς, από τη θάλασσα, από τα ποτάμια, από τη νύχτα, από



την αυγή.» (σ. 104). Από άλλη άποψη παρατηρεί ακόμα τα ακόλουθα: «Ο Lugones έγραφε ότι όλες οι λέξεις ήταν αρχικά μεταφορές. Αυτό είναι αλήθεια, αλλά είναι επίσης αλήθεια ότι προκειμένου να καταλάβει κανείς τις περισσότερες λέξεις, πρέπει να ξεχνά ότι είναι μεταφορές. Για παράδειγμα, αν πω “style should be plain” (“το ύφος πρέπει να είναι απλό”), δεν νομίζω ότι πρέπει να θυμόμαστε ότι η λέξη “style” (από το λατινικό *stylus*) σήμαινε την “πέννα” και ότι “plain” σημαίνει “flat” (“επίπεδο”), γιατί τότε τη φράση δεν θα την καταλάβουμε ποτέ» (σ. 134).¹ Στο μεταξύ: «..., η γλώσσα μεταβάλλεται συνεχώς» (σ. 21). Για το λόγο ότι το νόημα των λέξεων διαφοροποιείται μέσα στη ροή του χρόνου. Προς τεκμηρίωση δίνονται πολλά παραδείγματα από την ιστορία της λογοτεχνίας. Σημειώνω το πιο απλό. Η La Mancha χρησιμοποιήθηκε από το Θερβάντες κοροΐδευτικά: «σαν να είχε γράψει “Don Quixote of Kansas City”», ενώ «τώρα η “La Mancha”», καθώς έχει «εξευγενιστεί», «είναι μια από τις παντοτινές λέξεις της λογοτεχνίας» (σ. 23).

Αφήνω για την ώρα το θέμα της γλώσσας ασυμπλήρωτο, μια και, καθώς συνδέεται στενά με την ποιητική πράξη, αλλά και με τις άλλες ενότητες, θα επανέλθω σ' αυτό στις επόμενες σελίδες.

- β) Η ποιητική πράξη. Εν αρχή ην ο «ανεπίγνωστος εαυτός μας» (σ. 20, 28). Τι θα πει η φράση «ανεπίγνωστος εαυτός μας»; Σύμφωνα με το μεγάλο λεξικό του Δημητράκου, ανεπίγνωστος σημαίνει «ο μη κατ' επίγνωσιν ων ή γενόμενος, μη κατά σαφή συνείδησιν και γνώσιν». Έχοντας κατά νου τις υπερρεαλιστικές θέσεις, θα έλεγε ίσως κανείς πως ο Μπόρχες, που μιλάει επίσης και για «ασυνείδητο» (σ. 20), συντάσσεται με την υπερρεαλιστική αντίληψη. Από τα ποιητικά παραδείγματα ωστόσο που παραθέτει και από το όλο πνεύμα που διέπει την Τέχνη του στίχου δεν προκύπτει κάτι τέτοιο. Ότι διαφαίνεται είναι πως η φράση, «ανεπίγνωστος εαυτός», αφορά το υπόγειο σύμπαν του είναι μας. Την υπόγεια έδρα των ενστίκτων, των παθών, των συγκινήσεων, των ενοράσεων και των ονείρων. Εν αρχή λοιπόν του ποιητικού γεγονότος ην το αχανές, ασυνείδητο, σύμπαν του είναι μας. Μα, θα πει κανείς, το ίδιο δεν έλεγαν και οι υπερρεαλιστές; Θυμίζω αρχικά ότι, πριν από τους υπερρεαλιστές, είχαν προηγηθεί οι ρομαντικοί που στάθηκαν αρνητικοί έναντι της λογικής και θετικοί

1. Κάτι ξέρουμε κι εμείς εδώ από την παραπλανητική εκπομπή, «Ομιλείτε ελληνικά», της κρατικής τηλεόρασης.

έναντι της φαντασίας, στη ζωή και στην τέχνη. Σε μεγάλο βαθμό και οι συμβολιστές. Πάντως η διαφορά του Μπόρχες από τους υπερρεαλιστές είναι ότι ο Αργεντινός δέχεται το άλογο στην ποίηση (και γενικότερα στη λογοτεχνία) ως συστατικό της λογοτεχνικής ποιότητας. Κάτι που το βρίσκει σε όλες τις ιστορικές στιγμές του ποιητικού λόγου, από τον Όμηρο μέχρι σήμερα. Συνεπώς το ασυνείδητο γι' αυτόν δεν αποτελεί αυτόματα ποιητική πανάκεια, όπως το θεωρούσαν οι υπερρεαλιστές. Είναι ενδεικτικό ότι από τα 21 ξένα ποιητικά παραθέματα που χρησιμοποιεί, κανένα δεν προέρχεται από υπερρεαλιστικό έργο. Επανέρχομαι: εν αρχή ην ο «ανεπίγνωστος εαυτός μας». Τι ακολουθεί μετά; Καθαρή απάντηση στο ερώτημα αυτό δεν δίνεται μέσα στην *Τέχνη του στίχου*. Ούτε θα ταίριαζε στην τακτική που ακολουθεί στις διαλέξεις του ο Μπόρχες. Κοιτάζοντας όμως εποπτικά τα κείμενα του τόμου, θα έλεγα πως θα μπορούσαμε να σχετίσουμε με το θέμα αυτό τη μία από τις τρεις αναφορές του στον Άγιο Ιωάννη του Σταυρού – «έναν από τους μεγαλύτερους Ισπανούς ποιητές». Σχολιάζοντας τη λαμπρή μετάφραση στα αγγλικά του ποιήματος, «Σκοτεινή νύχτα της ψυχής» του Άγιου Ιωάννη του Σταυρού, από τον Roy Campbell, και ιδιαίτερα έναν στίχο του, παρατηρεί ότι: «Στην πρώτη περίπτωση», (του ισπανικού κειμένου), «αισθανόμαστε ότι ο Άγιος Ιωάννης του Σταυρού έφτασε στην ανώτερη εμπειρία για την οποία είναι ικανή η ψυχή του ανθρώπου – την εμπειρία της έκστασης, την επαφή της ανθρώπινης ψυχής με το θείο, με την ψυχή του Θεού. Αφού είχε αυτή την άφατη εμπειρία, έπρεπε να τη μεταδώσει κάπως με μεταφορές. Έπειτα βρήκε έτοιμο το *Άσμα Ασμάτων*, πήρε (πολλοί μυστικιστές το έχουν κάνει αυτό) την εικόνα της σεξουαλικής αγάπης ως μια εικόνα της μυστικής ένωσης του ανθρώπου με το Θεό, και έγραψε το ποίημα» (σ. 84). Όσο για το πώς ακριβώς, μέσα από ποιές προϋποθέσεις, φτάνει κανείς σ' αυτή την «εμπειρία» και τελικά σ' αυτό που λέμε τέχνη, η απάντηση μέσα στο βιβλίο δίνεται από έναν Αμερικανό ζωγράφο. «Διάβασα κάποτε», λέει ο ομιλητής του Χάρβαρντ, «ότι ο Αμερικανός ζωγράφος Whistler βρισκόταν σε ένα καφενείο στο Παρίσι και κάποιοι άνθρωποι συζητούσαν για τον τρόπο με τον οποίο η κληρονομικότητα, το περιβάλλον, η πολιτική κατάσταση της εποχής και τα τοιαύτα επηρεάζουν τον καλλιτέχνη. Και τότε ο Whistler είπε: “Η Τέχνη συμβαίνει”.² Δηλαδή υπάρχει κάτι το μυστηριώδες στην τέχνη» (σ. 16).

2. Ταυτόσημη άποψη εκφράζει ο Βύρων Λεοντάρης στο ποίημά του, «Να τελειώνουμε πια με τα τερτίπια της γραφής». *Έως...*, Νεφέλη, Αθήνα 2003, σ. 10



Μετά τον «ανεπίγνωστο εαυτό μας», την «άφατη εμπειρία» και το ανεξήγητο «συμβαίνει», ερχόμαστε στο στάδιο της γραφής. Ένα στάδιο που φέρνει τον ποιητή μπροστά σε μια λευκή σελίδα. Πώς αντιδρά ο ποιητής Μπόρχες στην περίπτωση που αντιμετωπίζει τη δοκιμασία αυτή; «Όταν γράφω», μας λέει, «προσπαθώ να είμαι πιστός στο όνειρο και όχι στις περιστάσεις. [...] Δεν υπάρχει ευχαρίστηση στο να λες μια ιστορία όπως πράγματι συνέβη. Πρέπει να αλλάζουμε τα πράγματα, ακόμη και όταν τα θεωρούμε ασήμαντα: αν δεν το κάνουμε, πρέπει να μη θεωρούμε τους εαυ-

τούς μας καλλιτέχνες αλλά απλούς δημοσιογράφους, ίσως, ή ιστορικούς» (σ. 146).³ Και διαφορετικά: «Όταν γράφω, δεν σκέφτομαι το αναγνώστη (γιατί ο αναγνώστης είναι ένα φανταστικό πρόσωπο), ούτε τον εαυτό μου (ίσως κι εγώ να είμαι ένα φανταστικό πρόσωπο), σκέφτομαι αυτό που προσπαθώ να αποδώσω και κάνω ό,τι μπορώ για να μην το καταστρέψω». Διότι: «Έρχεται η στιγμή που ανακαλύπτει κανείς εκείνο που μπορεί να κάνει – που ανακαλύπτει κανείς τη φυσική του φωνή, τον ρυθμό του. Μετά από αυτό δεν πιστεύω πως οι μικρές διορθώσεις θα είναι χρήσιμες» (σ. 147). Γενικότερα, κατά τον ομιλητή, έχουμε στην ποίηση δυο βασικές τάσεις γραφής: την απλή και την περίπλοκη. Δεν έχουμε πάντως το περιθώριο να κάνουμε αξιολογική διάκριση ανάμεσά τους, γιατί και στις δυο περιπτώσεις, όταν η ποίηση ευστοχεί «επαναφέρει τη γλώσσα στην αρχική της πηγή». Και αναλυτικότερα: «Πιστεύω πως η ιδέα ότι οι λέξεις δεν είναι παρά μια άλγεβρα συμβόλων προέρχεται από τα λεξικά. Δεν θέλω να είμαι αγνώμων προς τα λεξικά – τα αγαπημένα μου διαβάσματα θα ήταν ο δόκτωρ Johnson, ο δόκτωρ Skeat, κι εκείνος ο σύνθετος συγγραφέας του *Shorter Oxford*. Νομίζω ωστόσο ότι οι μακροί κατάλογοι λέξεων και εξηγήσεων που βρίσκει κανείς στα λεξικά μας κάνουν να θεωρούμε πως οι εξηγήσεις εξαντλούν τις λέξεις, και ότι καθένα απ' αυτά τα νομίσματα, απ' αυτές τις λέξεις, μπορεί να ανταλλαχθεί με κάποιο άλλο. Αλλά νομίζω πως ξέρουμε – και ο ποιητής πρέπει να αισθάνεται – ότι κάθε λέξη αντιπροσωπεύει τον εαυτό της, ότι η κάθε λέξη είναι μοναδική. Και έχουμε αυτό το αίσθημα όταν ο συγγραφέας χρησιμοποιεί μια λιγότερο γνωστή λέξη. Για παράδειγμα, σκεφτόμαστε το “sedulous” (“επιμελής”) ως μια μάλλον παρα-

3. Σε άλλη περίπτωση το διατυπώνει κάπως παραπλήσια: «Τι σημαίνει για μένα να είμαι συγγραφέας; Σημαίνει να είμαι πιστός στη φαντασία μου» (σ. 143).

τραβηγμένη αλλά ενδιαφέρουσα λέξη. Ωστόσο, όταν ο Stevenson –πάλι τον επικαλούμαι– έγραψε ότι “played the sedulous ape” (“υποδύθηκε τον επιμελή πίθηκο”) στον Hazlitt, τότε ξαφνικά η λέξη αυτή γεννιέται. Έτσι αυτή η θεωρία (δεν είναι δική μου φυσικά – είμαι σίγουρος ότι μπορεί να βρεθεί και σε άλλους συγγραφείς), αυτή η ιδέα των λέξεων που ξεκίνησαν ως μαγικές και επαναμαγεύονται από την ποίηση, είναι, πιστεύω, αληθινή» (σσ. 117-118). Σαν κατακλείδα στα προηγούμενα, (στο πρόβλημα της λευκής σελίδας, της γραφής και της συνάρτησής τους με τον «ανεπίγνωστο εαυτό», την «άφατη εμπειρία» και του «συμβαίνει»), θα θεωρούσα την ακόλουθη ομολογία του ποιητή: «Έχω περάσει τη ζωή μου διαβάζοντας, αναλύοντας, γράφοντας (ή προσπαθώντας να γράψω), και απολαμβάνοντας. Κατάλαβα πως το πιο σημαντικό απ’ όλα είναι το τελευταίο. “Απολαμβάνοντας” την ποίηση, έχω φτάσει σε μιαν οριστική άποψη γι’ αυτήν. Πράγματι, κάθε φορά που βρίσκομαι αντιμέτωπος με μια λευκή σελίδα, νιώθω πως πρέπει να ξαναανακαλύψω τη λογοτεχνία για τον εαυτό μου» (σ. 9-10). Πράγμα που σημαίνει ότι δεν υπάρχει επανάληψη στη λογοτεχνική πραγμάτωση της γραφής, γιατί κάθε φορά η πράξη αυτή συντελείται από την αρχή, σαν να συντελείται πάντα για πρώτη φορά.

Το ουσιώδες μέρος της λογοτεχνικής πράξης σκιαγραφείται από τα παραπάνω δύο σύνθετα στάδια: της εσωτερικής εμπειρίας και της γραφής. Πέρα από αυτά, θα ήθελα να σταθώ σε δυο επιμέρους επισημάνσεις του ομιλητή, οι οποίες εντάσσονται στο ευρύτερο πλαίσιο της ποιητικής πράξης. Πρόκειται για επισημάνσεις πάνω σε ζητήματα που έτυχε παλιότερα να έχω ασχοληθεί μαζί τους.

Η πρώτη επισήμανση αφορά τη, μεταφρασμένη από τον Ιπποκράτη στα λατινικά, φράση: *Arts longa, vita brevis* (Η τέχνη μακρά, η ζωή σύντομη). «Εδώ», λέει ο Μπόρχες, «έχουμε μια δήλωση, τη διατύπωση μιας άποψης. Πρόκειται για κάτι αρκετά ξεκάθαρο: είναι κάτι σαφές. Δεν χτυπάει κάποια βαθιά χορδή. [...] Έπειτα τον δέκατο τέταρτο αιώνα “un grand translateur” (“ένας μεγάλος μεταφραστής”), –ο Geoffrey Chaucer– χρειάστηκε αυτόν τον στίχο. [...] Έγραψε: “The life so short, the graft so long to learn” (“Η ζωή τόσο σύντομη, η τέχνη τόσο μακρά για να τη μάθει κανείς”) [...]. Εδώ δεν έχουμε μόνο δήλωση αλλά και την ίδια τη μουσική της μελαγχολίας. Μπορούμε να δούμε ότι ο ποιητής δεν σκέφτεται απλώς την επίπονη τέχνη και τη βραχύτητα της ζωής: ότι τα νιώθει κιόλας. Αυτό μας δίνεται από την φαινομενικά αόρατη, ανεπαίσθητη λέξη-κλειδί –τη λέξη “so”» (σσ. 80-81). Η διαφορά δηλαδή είναι ότι στην πρώτη περίπτωση έχουμε μια δήλωση γνωστικού περιεχομένου, ενώ στη δεύτερη μια έκφραση

συναισθηματικού χαρακτήρα. Μια διαφορά, που σε πρώτη ματιά ίσως φαίνεται μικρή, αλλά από αισθητική άποψη είναι θεμελιώδης. Γιατί στη δεύτερη περίπτωση βρισκόμαστε στην περιοχή της ποίησης, όχι όμως και στην πρώτη της απλής δήλωσης.⁴

Η άλλη επισήμανση έχει να κάνει με τους επαναλαμβανόμενους στίχους. Με την έννοια ότι οι στίχοι που επαναλαμβάνονται διαφέρουν νοηματικά από την αρχική τους διατύπωση. Τη δεύτερη φορά δηλαδή, μολονότι λεκτικά δεν αλλάζει τίποτα, η εκφραστική σημασία του στίχου είναι διαφορετική. Στη σελίδα 44 του βιβλίου, ο ομιλητής, παραθέτει τους επόμενους στίχους του Αμερικανού ποιητή Ρόμπερτ Φρόστ:

*The woods are lovely, dark, and deep,
But I have promisces to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go befor I sleep.*

(Τα δάση είναι ωραία, στοτεινά και βαθιά, / όμως έχω υποσχέσεις να εκπληρώσω, / και μίλια να περατήσω πριν κοιμηθώ, / και μίλια να περπατήσω πριν κοιμηθώ).

«Αυτοί οι στίχοι είναι τόσο τέλειοι, που καθόλου δεν σκεφτόμαστε ότι μπορεί να κρύβουν κάποιο τέχνασμα. [...]», Ενώ «ο Frost έχει επιχειρήσει κάτι πολύ τολμηρό εδώ. Έχουμε τον ίδιο στίχο επαναλαμβανόμενο κατά λέξη, αλλά τη δεύτερη φορά το νόημα είναι διαφορετικό. “And miles to go before I sleep” : αυτό είναι μόνο υλικό – τα μίλια είναι μίλια που αναφέρονται στον χώρο στη Νέα Αγγλία, και “κοιμάμαι” σημαίνει “πάω για ύπνο”. Η δεύτερη φορά – “And miles to go before I sleep” – μας κάνει να νιώθουμε ότι τα μίλια δεν αναφέρονται μόνο στον χώρο αλλά και στον χρόνο, και ότι “κοιμάμαι” σημαίνει “πεθαίνω” η “ξεκουράζομαι”. Αν ο ποιητής είχε πει τόσες πολλές λέξεις θα ήταν λιγότερο αποτελεσματικό». Στους ίδιους στίχους επανέρχεται ο Μπόρχες στις σελίδες 135-136, όπου σημειώνει ότι ο επαναλαμβανόμενος στίχος αποκτάει μεταφορική σημασία ή, όπως το λέει, «γίνεται μεταφορά» (εννοείται του προηγούμενου). Με τον ίδιο τρόπο χρησιμοποιεί ένα δεύτερο παράδειγμα, από ποίημα

4. Παραπλήσιες επισημάνσεις στο κείμενό μου, «Δήλωση και πραγμάτωση στον ποητικό λόγο: μια συνή κριτική παρερμηνεία», στο βιβλίο μου *Ζητήματα Λογοτεχνικής Κριτικής*, Τόμος Γ, Σοκόλης, Αθήνα 2003.

του Ρόμπερτ Φρόστ πάλι. Συμπερασματικά δηλαδή ο στίχος, που αποτελεί επανάληψη ενός άλλου, έχει ευρύτερο και βαθύτερο εκφραστικό εκτόπισμα από εκείνον τον οποίο επαναλαμβάνει.⁵

Θα ήθελα ακόμα, στο ευρύτερο πλαίσιο της ποιητικής πράξης, να σταθώ σε μια παρατήρηση του Μπόρχες που με ξάφνιασε. Σύμφωνα με όσα έχουν ειπωθεί, ο ελεύθερος στίχος απελευθέρωσε την ποίηση από τα δεσμά του έμμετρου στίχου και της ομοιοκατληξίας. Άνοιξε συνεπώς το δρόμο προς ένα αδέσμευτο λόγο, όπου το στοιχείο που διατηρείται είναι ο ρυθμός. Έτσι που θα έλεγε κανείς –και αυτή η αντίληψη, νομίζω, πως επικρατεί– ότι ο ελεύθερος στίχος είναι πιο εύκολος από τον έμμετρο. Ο Μπόρχες όμως πρεσβεύει το αντίθετο. «... ξεκίνησα», λέει, «όπως κάνουν οι περισσότεροι νέοι, πιστεύοντας ότι ο ελεύθερος στίχος είναι πιο εύκολος από τις έμμετρες μορφές στίχου. Σήμερα είμαι εντελώς βέβαιος ότι ο ελεύθερος στίχος είναι πολύ πιο δύσκολος από τις έμμετρες κλασικές μορφές. Η απόδειξη –αν χρειάζεται τέτοια– είναι ότι η λογοτεχνία ξεκινάει με έμμετρο στίχο. Υποθέτω πως η εξήγηση είναι ότι αν επινοηθεί ένα σχήμα –ένα σχήμα από ρίμες, παρηχήσεις, συνηχήσεις, μακρές και βραχείες και ούτω καθεξής– δεν έχει κανείς παρά να επαναλαμβάνει το σχήμα αυτό. [...] Τουλάχιστον έχω ανακαλύψει, τώρα που πλησιάζω στο τέλος του ταξιδιού μου, ότι οι κλασικές μορφές στίχου είναι ευκολότερες. Μια άλλη δυνατότητα, μια άλλη ευκολία, μπορεί να έγκειται στο γεγονός ότι από τη στιγμή που έχεις γράψει έναν συγκεκριμένο στίχο, από τη στιγμή που έχεις παραδοθεί σε έναν συγκεκριμένο στίχο, τότε έχεις δεσμευθεί προς ορισμένη ομοιοκαταληξία. Και καθώς οι ομοιοκαταληξίες δεν είναι απεριόριστες, η δουλειά σου γίνεται ευκολότερη (σσ. 138-139). Έχει υποστηριχτεί, εδώ και μερικά χρόνια στον τόπο μας, πως ο ελεύθερος στίχος επέτρεψε σ' ένα σωρό ατάλαντους να καταγίνονται με την ελεύθερη στιχουργία. Είναι αλήθεια πως έχουν ξοδευτεί τόνοι χαρτιού για ελεύθερη στιχουργία. Είναι όμως εξίσου αλήθεια πως έχουν ξοδευτεί επίσης τόνοι χαρτιού για έμμετρη, ομοιοκατάληκτη ή μη, στιχουργία. Συνεπώς αλλού βρίσκεται ο κόμπος της ποιητικής γραφής. Κάτι που, ο ομιλητής, το σημειώνει αμέσως μετά από τα παραπάνω, με τη φράση: «Φυσικά το σημαντικό είναι αυτό που βρίσκεται πίσω από το στίχο».

5. Παραπλήσιες επισημάνσεις στο κείμενό μου, «Οι επαναλαμβανόμενοι στίχοι και φράσεις ως ιδιότυπα εκφραστικά στοιχεία του ποιητικού λόγου», στο βιβλίο μου *Αστική εμπειρία και αστική ιθαγένεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Σοκόλης, Αθήνα 2001.



γ) Η ανάγνωση. Η ανάγνωση, σύμφωνα με τον ομιλητή, αποτελεί μια μορφή αναδημιουργίας των λογοτεχνικών έργων. Τα έργα αυτά από μόνα τους δεν είναι ενεργά χωρίς τη συνεργασία του αναγνώστη. Από τ' άλλο μέρος δεν σημαίνει ότι κάθε φορά που διαβάζουμε ένα ποιητικό έργο ερχόμαστε σε επαφή με την ποίηση. «Πιστεύουμε, για παράδειγμα, πως, αν μελετήσουμε τον Όμηρο ή τη *Θεία Κωμωδία* ή τον Fray Luis de Leon ή τον *Μάκβεθ*, μελετούμε την ποίηση. Αλλά τα βιβλία είναι μόνο αφορμές για ποίηση». (σ. 11). [...] «Ένα βιβλίο είναι ένα υλικό αντικείμενο σ' έναν κόσμο υλικών αντικειμένων. Είναι ένα σύνολο νεκρών σημείων». Όμως, «έπειτα έρχεται ο σωστός

αναγνώστης και οι λέξεις –ή μάλλον η ποίηση πίσω από τις λέξεις, γιατί οι λέξεις καθεαυτές είναι απλά σύμβολα– ζωντανεύουν και έχουμε την ανάσταση της λέξης» (σ. 12). Ποιος είναι ωστόσο αυτός «ο σωστός αναγνώστης»; Αρχικά, στην πιο πρωτοβάθμιά του εκδοχή, είναι αυτός που μπορεί να επικοινωνήσει με ένα κείμενο. Με την έννοια ότι επικοινωνεί με το εμπειρικό περιεχόμενο των λέξεων, διαφορετικά οι λέξεις του κειμένου δεν σημαίνουν τίποτα γι' αυτόν. (σ. 148). Έπειτα είναι αυτός που δεν διαβάζει παθητικά τα κείμενα, αλλά ενεργά, ως συμπληρωματικός συνεργάτης του συγγραφέα. Έτσι που «ο αναγνώστης εκτελεί το δικό του μέρος του έργου» (σ. 151), όπως θα λέγαμε, με κάποια αναλογία, ο οργανοπαίχτης εκτελεί μια μουσική παρτιτούρα. Και την εκτελεί σύμφωνα με τη δική του αντίληψη. Πράγμα που θα πει ότι δεν υπάρχει μία και μοναδική ανάγνωση, ούτε μια ανάγνωση που αντιστοιχεί ακριβώς στην αντίληψη του συγγραφέα-ποιητή. Αντίθετα, «κάθε φορά», μας λέει ο ομιλητής, «που διαβάζω ένα άρθρο για μένα –και φαίνεται κάπως ότι υπάρχουν πολλοί που έχουν αυτού του είδους την ασχολία– εκπλήσσομαι γενικά και νιώθω ευγνωμοσύνη για τα βαθιά νοήματα που ανακαλύπτουν κάποιοι στις εντελώς τυχαίες σημειώσεις μου» (σ. 150). Ο αναγνώστης δηλαδή μπορεί να διαβάζει σ' ένα κείμενο και διάφορα πράγματα που δεν είχε στο νου του ο ποιητής που το έγραψε. Θυμίζω ότι αυτά λέγονται το 1967. Σήμερα, και μετά τη θεωρία, ή τις θεωρίες, της ανάγνωσης, μας φαίνονται ίσως πολύ γνωστά και κοινότοπα. Πρέπει ωστόσο να τονιστεί ο ιδιαίτερος προσανατολισμός του Μπόρχες πάνω στην ποιοτική πλευρά της αναγνωστικής εμπειρίας. Δεν είναι κάτι τόσο απλό, όσο το παρουσιάζουν οι θεωρίες της ανάγνωσης. «Ο σωστός αναγνώστης» δεν εξαντλείται σε μια απλώς ενεργητική ανάγνωση. Γιατί, όπως η τέχνη «συμβαίνει», «συμβαίνει» και η ανάγνωση. Η γνωστή, από προηγούμενο παράθεμα, φράση του

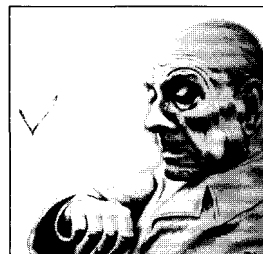
Αμερικανού ζωγράφου Whistler, έχει στο κείμενο μια μικρή συνέχεια. Θυμίζω το σημείο: «Και τότε ο Whistler είπε: “Η τέχνη συμβαίνει”». Δηλαδή, υπάρχει κάτι το μυστηριώδες στην τέχνη». Η συνέχεια του κειμένου είναι η ακόλουθη: «Θα ήθελα να διαβάσω τη φράση του με ένα νέο νόημα. Θα έλεγα: Η τέχνη συμβαίνει κάθε φορά που διαβάζουμε ένα ποίημα». (Τα πλάγια στο κείμενο). (σ. 16). Κάθε φορά, εννοείται, που διαβάζει ένα ποίημα «ο σωστός αναγνώστης». «Έτσι θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η ποίηση είναι μια καινούργια εμπειρία κάθε φορά. Κάθε φορά που διαβάζω ένα ποίημα, η εμπειρία τυχαίνει να εμφανίζεται» (σ. 15). Ένα προσωπικό παράδειγμα του «συμβαίνει» από τη μεριά του ακροατή μιας ανάγνωσης μας δίνεται στις σελίδες 13, 14, 15. Πρόκειται για το σονέτο του Τζων Κητς, «Κοιτάζοντας για πρώτη φορά τον Όμηρο του Charman». [...] «ένα ποίημα γραμμένο για την ίδια την ποιητική εμπειρία». Το ποίημα αυτό το άκουσε, ο Μπόρχες, για πρώτη φορά στο Μπουένος Άιρες, σε παιδική ηλικία, όταν του το διάβασε ο πατέρας του. Αυτή η «πρώτη φορά», που το άκουσε, σχετίζεται τώρα με το «πρώτη φορά» στον τίτλο από το ποίημα του Κητς. Θα εξηγήσω παρακάτω γιατί δίνεται τόση σημασία σ’ αυτό το «πρώτη φορά». Επανέρχομαι στο «Συμβαίνει», αντιγράφοντας τη σχετική περιγραφή: «Ακριβώς τη στιγμή που ξαναδιάβασα αυτούς τους δυνατούς στίχους του Keats, σκεφτόμουν πως ίσως υπήρξα πιστός μόνο στη μνήμη μου. Ίσως η πραγματική ανατριχίλα που ένιωσα από τους στίχους του Keats να βρίσκεται σ’ εκείνη τη μακρινή στιγμή της παιδικής μου ηλικίας στο Μπουένος Άιρες, όταν, για πρώτη φορά, άκουσα τον πατέρα μου να τους διαβάζει δυνατά. Και όταν το γεγονός ότι η ποίηση, η γλώσσα, δεν ήταν μόνο ένα μέσο επικοινωνίας αλλά μπορούσε επίσης να είναι πάθος και χαρά – όταν αυτό μου αποκαλύφθηκε, δεν νομίζω ότι κατάλαβα τις λέξεις, αλλά ένιωσα ότι κάτι μου συνέβαινε. Συνέβαινε όχι απλώς στη διάνοιά μου αλλά σε ολόκληρο το είναι μου, στη σάρκα και στο αίμα μου». Καθώς είναι φανερό, μ’ αυτά τα λόγια, μας δίνεται ένα παράδειγμα του αναγνωστικού «συμβαίνει», που είναι ισάξιο με το πρωτογενές «συμβαίνει» της «άφατης εμπειρίας». Λίγο παρακάτω διατυπώνεται, με τρόπο σχεδόν αξιωματικό, η άποψη του Μπόρχες περί πρώτης ανάγνωσης: «Νομίζω πως η πρώτη ανάγνωση ενός ποιήματος είναι η αληθινή και πως μετά από αυτήν ξεγελάμε τους εαυτούς μας νομίζοντας ότι η αίσθηση, η εντύπωση, επαναλαμβάνεται. Αλλά, λέω, αυτό μπορεί να είναι απλή προσκόλληση στην πρώτη εντύπωση, ένα απλό παιχνίδι της μνήμης, μια απλή σύγχυση μεταξύ του πάθους μας και του πάθους που νιώσαμε κάποτε». Με αυτή τη διατύπωση, περί πρώτης

ανάγνωσης, γίνεται αντιληπτή η σημασία που είχε για τον Μπόρχες ο συσχετισμός του «πρώτη φορά» του Κητς με το «πρώτη φορά» της δικής του συγκλονιστικής εμπειρίας, όταν άκουσε από τον πατέρα του, το σονέτο του Άγγλου ποιητή. Είναι αλήθεια πως η πρώτη ανάγνωση ενός ποιήματος ή λογοτεχνικού έργου, με την υποστασιακή ένταση του «συμβαίνει», δεν μπορεί παρά να χαράζεται μέσα μας ανεξίτηλα. Γιατί την ίδια στιγμή προκύπτουν, μεταξύ άλλων, ήχοι, εικόνες, διαθέσεις, συναισθήματα, κ.λ.π., τα οποία ανακαλούνται αυτόματα, όταν ξαναδιαβάζουμε το ίδιο έργο. Αναρωτιέμαι ωστόσο αν αυτός ο ανακλητικός μηχανισμός έχει απόλυτη ισχύ ή επιδέχεται κάποτε, όταν ξαναδιαβάζουμε μετά από μεγάλα χρονικά διαστήματα τα ίδια έργα, και αναθεωρητικές διευθετήσεις.

Σχηματοποιώντας, θα έλεγα ότι σύμφωνα με τα προηγούμενα έχουμε τρεις εκδοχές αναγνώστη λογοτεχνικών έργων. Η πρώτη εκδοχή αφορά τον αναγνώστη που γνωρίζει τη γλώσσα ενός γραφτού και μπορεί απλώς να το διαβάσει, χωρίς ιδιαίτερες αξιώσεις μετοχής σ' αυτό. Η δεύτερη εκδοχή είναι του αναγνώστη που γνωρίζει τη γλώσσα ενός γραφτού και το διαβάζει ενεργητικά, αφομοιώνοντάς το στα μέτρα της αντίληψής του. Πρόκειται για τον αναγνώστη όπως τον αντιλαμβάνονται και τον παρουσιάζουν οι θεωρίες της ανάγνωσης. Η τρίτη εκδοχή είναι του αναγνώστη που γνωρίζει τη γλώσσα ενός γραφτού, που το διαβάζει ενεργητικά, αφομοιώνοντάς το στα μέτρα της αντίληψής του, αλλά έτσι που η ανάγνωσή του να συνεπάγεται το γίγνεσθαι του «συμβαίνει». Καθώς είναι φανερό η άποψη του Μπόρχες, πάνω στην ανάγνωση των λογοτεχνικών έργων, περιέχει τα υποστηριζόμενα από τις θεωρίες της ανάγνωσης. Με τη διαφορά ωστόσο ότι, ως λογοτέχνης ο ίδιος, πηγαίνει ένα βήμα παραπέρα, υποδειχώντας ότι η ανάγνωση έχει το περιθώριο να συνιστά κάποτε «άφατο» υποστασιακό γεγονός. Τέτοιο που δεν αναλύεται και δεν περιγράφεται από τις διάφορες θεωρίες. Ας σημειωθεί ακόμα, μια και το φέρνει η κουβέντα, ότι στις θεωρίες της ανάγνωσης ο αναγνώστης είναι φανταστικός και ό,τι λέγεται γι' αυτόν τον αναγνώστη είναι υποθετικό. Οι θεωρητικοί μιλούν γενικά για τον αναγνώστη ή τους αναγνώστες της λογοτεχνίας, όχι ειδικά και συγκεκριμένα. Ενώ τα λογοτεχνικά κείμενα είναι δεδομένα και απτά, ο αναγνώστης των θεωριών, ως δεδομένο και απτό πρόσωπο, απουσιάζει. Από την άποψη αυτή η συζήτηση γίνεται για έναν αναγνώστη φάντασμα. Σ' αυτό το σημείο ο Μπόρχες διαχωρίζει τη θέση του. Θέλοντας να είναι συγκεκριμένος και ειλικρινής, όταν έρχεται η ώρα να μιλήσει για την αναγνωστική εμπειρία, μιλάει με προσωπική ευθύνη για τη δική του αναγνωστική

δοκιμασία. Και όταν αναφέρεται σε άλλα πρόσωπα, π.χ. στον αναγνώστη Κητς, το κάνει πάλι συγκεκριμένα.

δ) Η εξωλογική σύσταση της ποίησης. Κοιτάζοντας συνολικά την Τέχνη του στίχου, θα έλεγα πως οι επιμέρους ενότητες της συγκλίνουν προς την εξωλογική εκδοχή της λογοτεχνίας και ειδικότερα της ποίησης. Τόσο τα λεγόμενα για τη γλώσσα, όσο και τα λεγόμενα για την ποιητική πράξη, την ανάγνωση και την κριτική, έχουν κοινό παρονομαστή αυτή την εκδοχή. Έτσι που, από όποια πλευρά και να κοιταχτεί το βιβλίο, ό,τι αναδείχνει περισσότερο είναι η εξωλογική οντότητα της λογοτεχνίας. Ενώ, από το άλλο μέρος η έλλογη, η εκλογικευμένη, θεώρηση της λογοτεχνίας αντιμετωπίζεται, όπως θα δούμε παρακάτω, με αρνητικό πνεύμα.



Ορίζεται η ποίηση; Τα λεξικά, λέει ο Μπόρχες, την ορίζουν, αλλά ανεπαρκώς, γιατί τους διαφεύγει κάτι πολύ σημαντικό. Ουσιαστικά δεν μπορούμε να ορίσουμε την ποίηση, «όπως δεν μπορούμε να ορίσουμε τη γεύση του καφέ, το κόκκινο ή το κίτρινο χρώμα, ή την έννοια του θυμού, της αγάπης, του μίσους, της ανατολής, του ηλιοβασιλέματος, ή της αγάπης μας για την πατρίδα μας». (σ. 31). Και ό,τι δεν μπορούμε να ορίσουμε δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει. Αντίθετα: «κάνουμε ένα πολύ συνηθισμένο λάθος, όταν θεωρούμε πως δεν γνωρίζουμε κάτι επειδή δεν είμαστε ικανοί να το ορίσουμε». (σ. 30). Αναφορικά μ' αυτή την άποψη παραθέτει τη γνωστή διατύπωση του Άγιου Αυγουστίνου: «“Τι είναι χρόνος; Αν οι άνθρωποι δεν με ρωτήσουν τι είναι χρόνος, ξέρω. Αν με ρωτήσουν, τότε δεν ξέρω.” Έτσι νιώθω κι εγώ», μας λέει ο Μπόρχες, «για την ποίηση». (σ. 32). Η ποίηση λοιπόν δεν ορίζεται, γιατί δεν συνιστά έκφραση ομολογία του θεωρητικού λόγου. Γι' αυτό «δεν μπορούμε να την ορίσουμε με άλλες λέξεις» (έξω από τις δικές της). Για τον ίδιο λόγο δεν είναι αποτελεσματική η λογική επιχειρηματολογία ως μέσο προσέγγισης της ποιητικής λειτουργίας. Στην ποίηση «ό,τι υπονοείται είναι πολύ περισσότερο αποτελεσματικό από εκείνο που δηλώνεται. Ίσως το ανθρώπινο μυαλό έχει την τάση να αρνείται τις δηλώσεις. Θυμηθείτε τί είπε ο Emerson: τα επιχειρήματα δεν πείθουν κανέναν. Και δεν πείθουν γιατί παρουσιάζονται ως επιχειρήματα. Μετά τα κοιτάμε, τα ζυγίζουμε, τα μελετάμε προσεκτικά και αποφαινόμαστε εναντίον τους». (σ. 46). Πριν από χρόνια, παρατηρεί ο ομιλητής, είχα διαβάσει τα γραφτά του Martin Buber, τα οποία «θεωρούσα υπέροχα ποιήματα». Αργότερα «ανακάλυψα» πως «ο Martin Buber ήταν φιλόσοφος». «Ίσως», αναλογίζεται, «είχα δεχτεί αυτά τα

βιβλία γιατί ήρθαν σε μένα μέσω της ποίησης, μέσω της υποδήλωσης, της μουσικής των λέξεων και όχι ως επιχειρήματα. Νομίζω ότι η ίδια ιδέα μπορεί να βρεθεί κάπου στον Whitman: η ιδέα των εξηγήσεων που δεν πείθουν. Νομίζω ότι λέει κάπου πως βρίσκει τον αέρα της νύχτας και τα λίγα μεγάλα αστέρια πολύ πειστικότερα από τα απλά επιχειρήματα». (σ. 46-47). Γενικότερα, για όσα γράφονται σε βιβλία αισθητικής, αναφορικά με την ποίηση, έχουμε την ακόλουθη ομολογία. «Όσες φορές κοιτάζα βιβλία αισθητικής, είχα το άβουλο συναίσθημα ότι διάβαζα τα έργα αστρονόμων που δεν κοιτάζαν ποτέ τους τα άστρα. Εννοώ ότι έγραφαν για την ποίηση ως εάν επρόκειτο για καθήκον και όχι γι' αυτό που πράγματι είναι: πάθος και χαρά.»

Η ποίηση λοιπόν δεν ορίζεται και δεν εξηγείται πειστικά με επιχειρηματολογίες. Όμως κι οι ποιητές ίσως είναι καλύτερα να μη γνωρίζουν τη βαθιά δομή του λόγου τους. Μια τέτοια επίγνωση ίσως να μην οδηγεί στο καλύτερο αποτέλεσμα. Ο ίδιος ο ποιητής ομολογεί, χωρίς περιστροφές, πώς διαθέτει τον εαυτό του όταν γράφει: «Όταν γράφω κάτι, προσπαθώ να μην το καταλαβαίνω. Νομίζω πως η εξυπνάδα δεν έχει ιδιαίτερη σχέση με τη δουλειά του συγγραφέα. Νομίζω πως ένα από τα αμαρτήματα της σύγχρονης λογοτεχνίας είναι ότι παραασχολείται με τον εαυτό της». Καθώς είναι φανερό, πρόκειται για μια στάση η οποία, μεταξύ άλλων, αποποιείται τη βιομηχανία της λογικής στιχογραφίας, καθώς επίσης και τις λογικές κατασκευές «παράλογων» στιχουργημάτων. Ας δούμε όμως πώς παρουσιάζεται εδώ το ζήτημα μέσα από συγκεκριμένες περιπτώσεις. Μια τέτοια αποτελεί ο στίχος του Byron, «She walks in beauty, like the night», («Περπατά με ομορφιά, σαν τη νύχτα»). «Έχουμε, καταρχήν, μια όμορφη γυναίκα», λέει ο Μπόρχες, «μια όμορφη κυρία που παρομοιάζεται με τη νύχτα. Αλλά για να καταλάβουμε τον στίχο πρέπει να σκεφτούμε επίσης τη νύχτα ως γυναίκα: διαφορετικά, ο στίχος δεν έχει νόημα. Έτσι μέσα σε αυτές τις τόσο απλές λέξεις, έχουμε μια διπλή μεταφορά: μια γυναίκα παρομοιάζεται με τη νύχτα, αλλά και η νύχτα παρομοιάζεται με γυναίκα. Δεν ξέρω και δεν με ενδιαφέρει αν ο Byron το ήξερε αυτό. Νομίζω πως αν το ήξερε, ο στίχος αποκλείεται να ήταν όσο καλός είναι.» (σ. 57). Κάπως ανάλογα «αποκλείεται να ήταν τόσο καλός», αυτός ή οποιοσδήποτε άλλος στίχος ή λογοτεχνικό έργο, στην περίπτωση που θα περιοριζόταν από ορισμένη πρόθεση. Στο κεφάλαιο, «Οι τρόποι της αφήγησης», μιλώντας σ' ένα σημείο για την ποίηση (σ. 61), ο Μπόρχες αναφέρεται στην επίκληση της Μούσας από τον Όμηρο στην *Ιλιάδα*: «Πες μου, Μούσα, για την οργή του Αχιλλέα». Και θεωρεί παράξενο το γεγονός ότι ο Όμηρος μοιάζει να έχει πρόθεση να

μιλήσει για «την οργή ενός άνδρα». «Αλλά [...] ίσως οι προθέσεις του ποιητή να μην είναι τόσο σημαντικές. Αυτό που είναι σημαντικό σήμερα είναι πως ο Όμηρος μπορεί να πιστεue ότι έλεγε αυτήν την ιστορία», (της οργής ενός άνδρα), «στην πραγματικότητα έλεγε κάτι πολύ ωραιότερο». Έλεγε την ιστορία ενός ήρωα που πολεμούσε για την κατάκτηση μιας πόλης που γνώριζε ότι θα πεθάνει πριν να την κατακτήσει. Και τη «συναρπαστική ιστορία κάποιων ανθρώπων που υπερασπίζονταν μια πόλη, της οποίας η καταστροφή ήταν ήδη γνωστή σ' αυτούς». Αν, αν πράγματι είχε πρόθεση ο Όμηρος να μιλήσει απλώς και μόνο για την οργή του Αχιλλέα, τότε βέβαια καλύτερα που δεν πραγματοποίησε την πρόθεση αυτή. Όμως το ζήτημα εδώ αφορά γενικά τις λογικές προθέσεις των ποιητών, τη διανοητική δηλαδή αφετηρία της ποιητικής γραφής.

Στο τέλος της τελευταίας από τις διαλέξεις του ο Μπόρχες διαβάζει στο ακροατήριο ένα δικό του ποίημα. Δεν το μεταφράζει στα αγγλικά, το διαβάζει, όπως είναι γραμμένο, στα ισπανικά. «Το γεγονός ότι πολλοί από σας δεν ξέρετε ισπανικά», λέει στο ακροατήριο, «θα το κάνει καλύτερο. Όπως είπα, το νόημα δεν είναι σημαντικό –το σημαντικό είναι η μουσική, ένας συγκεκριμένος τρόπος να λέει κανείς τα πράγματα». Δεν είναι η πρώτη φορά που λέγεται μέσα στην Τέχνη του Στίχου, ότι «το νόημα δεν είναι σημαντικό» ή «το να ξέρει κανείς», τι εισπράττει από ένα έργο, «δεν είναι σημαντικό» (σ. 72). Έτσι, από την άποψη αυτή, μπαίνει απευθείας το ζήτημα της άλογης επαφής με την ποίηση. Η συζήτηση ξεκινάει από τα παιδικά χρόνια του ομιλητή στο Μπουένος Άιρες. Δύο φορές, στις διαλέξεις του στο Χάρβαρντ, γίνεται αναφορά σ' αυτά τα παιδικά χρόνια. Και στις δυο μαθαίνουμε για το πώς άκουσε ο ομιλητής τον πατέρα του να του διαβάζει δυο ποιήματα του Τζων Κητς. Το ένα από αυτά τα δυο ποιήματα το είδαμε νωρίτερα, είναι το σονέτο, «Κοιτάζοντας για πρώτη φορά τον Όμηρο του Chapman». Το άλλο, για το οποίο θα γίνει λόγος εδώ, είναι το ποίημα, «Ωδή σ' ένα αηδόνι». Παραθέτω τα κύρια μέρη από το οικείο κείμενο: «Η μνήμη μου με πηγαίνει πίσω σ' ένα συγκεκριμένο βράδι κάπου εξήντα χρόνια πριν, στη βιβλιοθήκη του πατέρα μου στο Μπουένος Άιρες. [...] Πηγαίνω πίσω σ' εκείνο το αρχαίο νοτιοαμερικάνικο βράδι, και βλέπω τον πατέρα μου. Τον βλέπω αυτή τη στιγμή και ακούω τη φωνή του να λέει λέξεις που δεν τις καταλάβαινα, όμως τις ένιωθα. Οι λέξεις αυτές προέρχονταν από τον Keats, από την “Ωδή σ' ένα αηδόνι”. Τις έχω διαβάσει τόσες φορές από τότε, όπως κι εσείς, αλλά θα ήθελα να τις επαναλάβω άλλη μια φορά. [...]

Οι στίχοι που θυμάμαι είναι αυτοί που έρχονται τώρα και σε σας.

*Thou wast born for death, immortal bird!
No hungry generatios tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperor and clown:
Perhaps the self-same song that found a path
Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
She stood in tears amid the alien corn.*

(Δεν γεννήθηκες για να πεθάνεις, αθάνατο πουλί! / οι πεινασμένες γενεές δεν σε αφάνισαν / η φωνή που ακούω αυτή τη σύντομη νύχτα ακουγόταν / σε αρχαίες μέρες από αυτοκράτορα και από γελωτοποιό:/ Είναι ίσως το ίδιο ακριβώς τραγούδι που βρήκε έναν δρόμο/ στη θλιμμένη καρδιά της Ρουθ, όταν γεμάτη νοσταλγία για τον τόπο της, /στεκόταν δακρυσμένη μέσα σε ξένα στάχυα.)

Νόμιζα πως ήξερα τα πάντα για τις λέξεις, τα πάντα για τη γλώσσα (όταν είναι κανείς παιδί, νιώθει πως ξέρει πολλά πράγματα), όμως οι λέξεις αυτές ήρθαν σε μένα ως αποκάλυψη. Φυσικά, δεν τις καταλάβαινα. [...] Οι στίχοι αυτοί ήρθαν σε μένα διαμέσου της μουσικής τους.» (σ. 124-126). Θυμίζω πως και στην προηγούμενη περίπτωση, όταν ο πατέρας του του διάβασε το άλλο ποίημα του Κητς, οι λέξεις πάλι δεν ήταν κατανοητές: «..., δεν νομίζω ότι καταλάβαινα τις λέξεις, όμως ένιωσα ότι κάτι μου συνέβαινε».

Είναι παράξενο που ο Μπόρχες στις περιπτώσεις αυτές, όπως και σε άλλες, δεν μιλάει για την υποβλητική δύναμη του ποιητικού λόγου. Ίσως όμως μέσα στη φράση του, «δεν τις καταλάβαινα, όμως τις ένιωθα» –σε άλλη περίπτωση, καθώς είδαμε, χρησιμοποιεί τη λέξη «υποδήλωση»– που το νόημά της επαναλαμβάνεται πολλές φορές στην *Τέχνη του Στίχου*, να υπονοείται ταυτόχρονα και η υποβλητική λειτουργία της ποιητικής έκφρασης. Και μάλλον έτσι συμβαίνει. Πάντως, όσον αφορά την ποιητική μέθεξη, επιμένει στον διαισθητικό-αισθαντικό προσανατολισμό της, ενώ, αντίθετα, αφήνει σχεδόν μηδαμινό ρόλο στη νοηματική, την εκλογικευμένη, προσέγγιση των κειμένων. «Έχω υποπτευτεί πολλές φορές», τονίζει, «ότι το νόημα είναι στην πραγματικότητα κάτι που προστίθεται στον στίχο. Ξέρω σίγουρα ότι νιώθουμε την ομορφιά ενός ποιήματος πριν καν αρχίσουμε να σκεφτόμαστε το νόημά του.» (σ. 107). Ακολουθεί ένα παράδειγμα από ένα σονέτο του Σαίξπηρ για να καταλήξει στο επόμενο σχόλιο: «Αυτό που θέλω να πω είναι πως δεν πρέπει να προσηλωνόμαστε σε

ένα νόημα – σε κάποιο από τα νοήματα. Νιώθουμε τους στίχους πριν υιοθετήσουμε τη μια, ή την άλλη ή και τις δυο από αυτές τις υποθέσεις». (σ. 107, 108). Το ρήμα «νιώθουμε», με πλάγια γράμματα στο κείμενο, επανέρχεται άλλες δυό φορές εδώ και πολλές φορές μέσα στο βιβλίο. Πάνω σ' αυτή τη βάση, την άμεση επικοινωνία με τον ποιητικό λόγο, χωρίς τη μεσολάβηση του νου, έπονται μερικά ακόμα παραδείγματα, στα οποία δεν θα επιμείνω.



Στο πλαίσιο όμως αυτής της βάσης έχουμε μια πιο εξειδικευμένη επισήμανση, με την οποία η άποψη του Μπόρχες φτάνει στα όριά της ή, αλλιώς, στην ακραία της συνέπεια. Πρόκειται για την επισήμανση ότι, όχι απλώς, νιώθουμε ένα ποίημα προτού να το σκεφτούμε, αλλά ότι υπάρχουν ποιήματα τα οποία δεν μας επιτρέπουν καν να τα σκεφτούμε, αλλά μόνο να τα νιώθουμε. Ή, με τα λόγια του ομιλητή: «Υπάρχουν, φυσικά, στίχοι που είναι όμορφοι και χωρίς νόημα. Έχουν ωστόσο ένα νόημα – που απευθύνεται όχι στη λογική αλλά στη φαντασία». Από τα παραδείγματα που δίνονται, θα παραθέσω μόνο ένα. «Για κάποιον λόγο», λέει ο ποιητής, «ενώ αγαπώ τα αγγλικά, όταν ανακαλώ αγγλικούς στίχους βρίσκω ότι η δική μου γλώσσα, τα ισπανικά, με καλεί. Θα ήθελα να παραθέσω μερικούς στίχους. Αν δεν τους καταλαβαίνετε, μπορείτε να παρηγορήσετε τους εαυτούς σας σκεπτόμενοι ότι ούτε εγώ τους καταλαβαίνω και ότι οι στίχοι αυτοί είναι χωρίς σημασία [...] Έχουν ως εξής:

*Reregrina paloma imaginaria
Que enardecas los ultimos amores
Alma de luz, de musica y de flores
Reregrina paloma imaginaria*

(Ταξιδιάρικο φανταστικό περιστέρι / που φλογίζεις τους τελευταίους έρωτες / ψυχή από φως, από μουσική και από λουλούδια / ταξιδιάρικο φανταστικό περιστέρι).

Οι στίχοι αυτοί δεν σημαίνουν τίποτα, δεν έχουν γραφτεί για να σημαίνουν κάτι· και όμως στέκονται. Στέκονται ως ένα όμορφο πράγμα. Είναι –τουλάχιστον για μένα– ανεξάντλητοι.» (σ. 110).

Εδώ, νομίζω, φτάνουμε στην απόληξη ενός εμπειρικού λόγου, ο οποίος μαρτυράει την απευθείας διαισθητική ή αισθαντική επικοινωνία με τον ποιητικό λόγο, ενώ αντιστρατεύεται, ως υποδεέστερη και ατελέσφορη, την έλλογη επαφή μαζί του.

*Thou wast born for death, immortal bird!
No hungry generatios tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperor and clown:
Perhaps the self-same song that found a path
Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
She stood in tears amid the alien corn.*

(Δεν γεννήθηκες για να πεθάνεις, αθάνατο πουλί! / οι πεινασμένες γενεές δεν σε αφάνισαν / η φωνή που ακούω αυτή τη σύντομη νύχτα ακουγόταν / σε αρχαίες μέρες από αυτοκράτορα και από γελωτοποιό:/ Είναι ίσως το ίδιο ακριβώς τραγούδι που βρήκε έναν δρόμο/ στη θλιμμένη καρδιά της Ρουθ, όταν γεμάτη νοσταλγία για τον τόπο της, /στεκόταν δακρυσμένη μέσα σε ξένα στάχυα.)

Νόμιζα πως ήξερα τα πάντα για τις λέξεις, τα πάντα για τη γλώσσα (όταν είναι κανείς παιδί, νιώθει πως ξέρει πολλά πράγματα), όμως οι λέξεις αυτές ήρθαν σε μένα ως αποκάλυψη. Φυσικά, δεν τις καταλάβαινα. [...] Οι στίχοι αυτοί ήρθαν σε μένα διαμέσου της μουσικής τους.» (σ. 124-126). Θυμίζω πως και στην προηγούμενη περίπτωση, όταν ο πατέρας του διάβασε το άλλο ποίημα του Κητς, οι λέξεις πάλι δεν ήταν κατανοητές: «..., δεν νομίζω ότι καταλάβαινα τις λέξεις, όμως ένιωσα ότι κάτι μου συνέβαινε».

Είναι παράξενο που ο Μπόρχες στις περιπτώσεις αυτές, όπως και σε άλλες, δεν μιλάει για την υποβλητική δύναμη του ποιητικού λόγου. Ίσως όμως μέσα στη φράση του, «δεν τις καταλάβαινα, όμως τις ένιωθα» –σε άλλη περίπτωση, καθώς είδαμε, χρησιμοποιεί τη λέξη «υποδήλωση»– που το νόημά της επαναλαμβάνεται πολλές φορές στην *Τέχνη του Στίχου*, να υπονοείται ταυτόχρονα και η υποβλητική λειτουργία της ποιητικής έκφρασης. Και μάλλον έτσι συμβαίνει. Πάντως, όσον αφορά την ποιητική μέθεξη, επιμένει στον διαισθητικό-αισθαντικό προσανατολισμό της, ενώ, αντίθετα, αφήνει σχεδόν μηδαμινό ρόλο στη νοηματική, την εκλογικευμένη, προσέγγιση των κειμένων. «Έχω υποπτευτεί πολλές φορές», τονίζει, «ότι το νόημα είναι στην πραγματικότητα κάτι που προστίθεται στον στίχο. Ξέρω σίγουρα ότι νιώθουμε την ομορφιά ενός ποιήματος πριν καν αρχίσουμε να σκεφτόμαστε το νόημά του.» (σ. 107). Ακολουθεί ένα παράδειγμα από ένα σονέτο του Σαίξπηρ για να καταλήξει στο επόμενο σχόλιο: «Αυτό που θέλω να πω είναι πως δεν πρέπει να προσηλωνόμαστε σε

ένα νόημα – σε κάποιο από τα νοήματα. Νιώθουμε τους στίχους πριν υιοθετήσουμε τη μια, ή την άλλη ή και τις δυο από αυτές τις υποθέσεις». (σ. 107, 108). Το ρήμα «νιώθουμε», με πλάγια γράμματα στο κείμενο, επανέρχεται άλλες δυό φορές εδώ και πολλές φορές μέσα στο βιβλίο. Πάνω σ' αυτή τη βάση, την άμεση επικοινωνία με τον ποιητικό λόγο, χωρίς τη μεσολάβηση του νου, έπονται μερικά ακόμα παραδείγματα, στα οποία δεν θα επιμείνω.



Στο πλαίσιο όμως αυτής της βάσης έχουμε μια πιο εξειδικευμένη επισήμανση, με την οποία η άποψη του Μπόρχες φτάνει στα όριά της ή, αλλιώς, στην ακραία της συνέπεια. Πρόκειται για την επισήμανση ότι, όχι απλώς, νιώθουμε ένα ποίημα προτού να το σκεφτούμε, αλλά ότι υπάρχουν ποιήματα τα οποία δεν μας επιτρέπουν καν να τα σκεφτούμε, αλλά μόνο να τα νιώθουμε. Ή, με τα λόγια του ομιλητή: «Υπάρχουν, φυσικά, στίχοι που είναι όμορφοι και χωρίς νόημα. Έχουν ωστόσο ένα νόημα – που απευθύνεται όχι στη λογική αλλά στη φαντασία». Από τα παραδείγματα που δίνονται, θα παραθέσω μόνο ένα. «Για κάποιον λόγο», λέει ο ποιητής, «ενώ αγαπώ τα αγγλικά, όταν ανακαλώ αγγλικούς στίχους βρίσκω ότι η δική μου γλώσσα, τα ισπανικά, με καλεί. Θα ήθελα να παραθέσω μερικούς στίχους. Αν δεν τους καταλαβαίνετε, μπορείτε να παρηγορήσετε τους εαυτούς σας σκεπτόμενοι ότι ούτε εγώ τους καταλαβαίνω και ότι οι στίχοι αυτοί είναι χωρίς σημασία [...] Έχουν ως εξής:

*Reregrina paloma imaginaria
Que enardecen los ultimos amores
Alma de luz, de musica y de flores
Reregrina paloma imaginaria*

(Ταξιδιάρικο φανταστικό περιστέρι / που φλογίζεις τους τελευταίους έρωτες / ψυχή από φως, από μουσική και από λουλούδια / ταξιδιάρικο φανταστικό περιστέρι).

Οι στίχοι αυτοί δεν σημαίνουν τίποτα, δεν έχουν γραφτεί για να σημαίνουν κάτι και όμως στέκονται. Στέκονται ως ένα όμορφο πράγμα. Είναι –τουλάχιστον για μένα– ανεξάντλητοι.» (σ. 110).

Εδώ, νομίζω, φτάνουμε στην απόληξη ενός εμπειρικού λόγου, ο οποίος μαρτυράει την απευθείας διαισθητική ή αισθαντική επικοινωνία με τον ποιητικό λόγο, ενώ αντιστρατεύεται, ως υποδεέστερη και ατελέσφορη, την έλλογη επαφή μαζί του.

ε) Η **λογοτεχνική κριτική**. Στο βιβλίο, *Η τέχνη του στίχου*, έχουμε λίγες, αλλά καίριες, νύξεις για τη λογοτεχνική κριτική.

Αρχικά έχουμε το περιθώριο να θεωρήσουμε ότι αναφορικά με τη λογοτεχνική κριτική, ο ομιλητής του Χάρβαρντ, έβγαζε από το λογαριασμό, τόσο τα βιογραφικά, όσο και άλλα εξωλογοτεχνικά δεδομένα. Δεδομένα τα οποία εντάσσονται στη γενικότερη ιστορική αντίληψη της λογοτεχνίας, η οποία ενδιαφέρεται για «τις συνθήκες και τις περιστάσεις της ομορφιάς». Σ' αυτό το θέμα αναφέρεται με τρόπο υποθετικό: «Θα έρθει μια εποχή που οι άνθρωποι θα νοιάζονται πολύ λίγο για τις συνθήκες και τις περιστάσεις της ομορφιάς· θα νοιάζονται για την ίδια την ομορφιά. Ίσως να μη νοιάζονται ούτε για τα ονόματα ή τις βιογραφίες των ποιητών». (σ. 97). Στο ίδιο θέμα αναφέρεται επίσης μιλώντας για την παροντική και συνεπώς ανιστορική αίσθηση των Ινδών. «Μια μόνιμη πηγή δυσφορίας για τους Ευρωπαίους που γράφουν ή έχουν γράψει ιστορίες της ινδικής φιλοσοφίας είναι ότι όλη η φιλοσοφία αντιμετωπίζεται από τους Ινδούς ως σύγχρονη. Το οποίο σημαίνει ότι οι Ινδοί ενδιαφέρονται για τα ίδια τα προβλήματα, όχι απλώς, για το βιογραφικό, ιστορικό ή χρονολογικό γεγονός. [...] Υποθέτω, σε κάποια μελλοντική εποχή (κι ελπίζω ότι η εποχή αυτή πλησιάζει), οι άνθρωποι θα νοιάζονται για την ομορφιά, όχι για τις συνθήκες της ομορφιάς.» (σ. 97-98). Συνεπώς αυτό που έχει σημασία, αυτό που έχει μια πληρότητα, η οποία δεν υποκαθίσταται με κάτι άλλο, είναι το ίδιο το έργο τέχνης. Από την άποψη αυτή, όταν δεν προέχει η απευθείας επαφή μ' ένα έργο τέχνης, ή όταν η επαφή αυτή είναι ανεπαρκής, «οι συνθήκες της ομορφιάς», όσο καλά μελετημένες κι αν είναι, δεν αναπληρώνουν το αισθητικό κενό της απευθείας επαφής με το έργο. Μάλλον, θα 'λεγε κανείς, θολώνουν τα νερά αποπροσανατολίζοντας τον αναγνώστη. Το συμπέρασμα είναι ότι ο κριτικός της λογοτεχνίας έχει ένα αντικείμενο προς κρίση, το λογοτεχνικό έργο ως λογοτεχνικό. Η φράση, «ως λογοτεχνικό», σημαίνει πως ο κριτικός δεν έχει αντικείμενο προς κρίση το συγγραφέα, ή τις ιστορικές, τις κοινωνικές, τις γλωσσολογικές, τις ψυχαναλυτικές, τις μοντερνιστικές ή μεταμοντερνιστικές πλευρές του έργου.

Πέρα από αυτά έχουμε τη δυνατότητα να εντοπίσουμε μερικά σημεία του βιβλίου, τα οποία σχετίζονται από ορισμένη άποψη, όπως θα δούμε παρακάτω, με την κριτική της λογοτεχνίας. Παραθέτω τα συγκεκριμένα σημεία:

«Οι μεταφορές δεν χρειάζεται να γίνονται πιστευτές. Το πραγματικά σημαντικό είναι το γεγονός ότι θα έπρεπε να σχε-

φτόμαστε πώς ανταποκρίνονται στο αίσθημα του συγγραφέα.» (σ. 121).

«Οι λέξεις τους», (ο λόγος για μερικούς γνωστούς ποιητές), «οι στροφές τους μπορεί να είναι παρατραβηγμένες· μπορεί να βρίσκουμε σ' αυτές περίεργα πράγματα. Αλλά μας κάνουν να νιώθουμε ότι το αίσθημα πίσω από εκείνες τις λέξεις είναι αληθινό.» (σ. 122).

«Φυσικά, το σημαντικό είναι αυτό που βρίσκεται πίσω από τον στίχο.» (σ. 139).

«Βέβαια», (νεότερος), «προσπαθούσα να γράφω με ύφος περισπούδαστο. Τώρα θεωρώ πως το να γράφει κανείς με περισπούδαστο τρόπο είναι λάθος. Το θεωρώ λάθος γιατί αποτελεί ένδειξη κενότητας, και ο αναγνώστης το αντιλαμβάνεται αυτό. Αν ο αναγνώστης βρίσκει ότι έχεις ηθικό έλλειμμα, δεν υπάρχει κανένας λόγος να σε θαυμάζει ή να σε ανέχεται.» (σ. 140).

Τα αποσπάσματα αυτά έχουν κοινό γνώρισμα ότι προϋποθέτουν την ενέργεια του αναγνώστη. Του αναγνώστη που έχει τη δυνατότητα να παρακολουθεί σε βάθος αυτό που διαβάζει. Ένας αναγνώστης, που μπορεί να παρακολουθεί σε βάθος αυτό που διαβάζει, είναι βέβαια και ο άξιος κριτικός της λογοτεχνίας. Η διαφορά του από τον ισάξιο του αναγνώστη είναι ότι ο κριτικός κοινοποιεί δημόσια την αναγνωστική του εμπειρία.

Ένα άλλο κοινό των παραπάνω αποσπασμάτων είναι ότι αναφέρονται στην υποδηλωτική διάσταση των κειμένων. Όχι τι μας λέει ρητά ένα κείμενο, αλλά τι μας λέει «πίσω από το στίχο» ή «πίσω από εκείνες τις λέξεις». Το να διαβάζει κανείς πίσω από τις λέξεις ενός κειμένου σημαίνει ότι διαβάζει με πυξίδα τη διαίσθηση ή την ενόρασή του. Έχοντας μ' αυτόν τον τρόπο τη δυνατότητα να διαγνώσει, όχι τη βούληση του συγγραφέα, όπως αυτή δηλώνεται στο ρητό επίπεδο, αλλά το κατά πόσο το «αίσθημα» του συγγραφέα «είναι αληθινό». Ή, αλλιώς, αν ο λόγος του συγγραφέα ανταποκρίνεται «στο αίσθημά του». Η λέξη αίσθημα έχει εδώ γενική σημασία. Το ζήτημα που θέτουν τα παραπάνω αποσπάσματα αφορά τη διάκριση ανάμεσα στο αυθεντικό και στο αναυθεντικό συγγραφικό αποτέλεσμα. Ενώ δεν αφήνουν καμιά αμφιβολία ότι η διάκριση αυτή δεν μπορεί να γίνει παρά μόνο στο επίπεδο της υποδηλωτικής διάστασης του λόγου. Πράγμα που θα πει ότι ο άξιος κριτικός της λογοτεχνίας αναζητά την αυθεντική υπόσταση ενός κειμένου διαισθητικά, «πίσω από τις λέξεις» του. Ο Μπόρχες δεν μας λέει γιατί εκεί βρίσκεται το κλειδί

της αλήθειας, μας λέει απλώς ότι εκεί βρίσκεται. Αν η ροή της ομιλίας του τον έφερνε μπροστά σ' αυτό το ερώτημα, δεν αμφιβάλλω πως θα έδινε εύκολα την απάντηση, που είναι ότι το υποδηλωτικό επίπεδο του λόγου δεν ελέγχεται από τη βούληση του συγγραφέα. Και ότι είναι αποκαλυπτικό της οποιασδήποτε συγγραφικής προσποίησης ή μη.

Στο τέταρτο απόσπασμα έχουμε μια αμεσότερη αναφορά στη διαισθητική ικανότητα του αναγνώστη να διακρίνει τη συγγραφική επιτήδευση ή μη. «... το να γράφει κανείς με περισπούδαστο τρόπο [...] Το θεωρώ λάθος γιατί αποτελεί ένδειξη κενότητας και ο αναγνώστης το αντιλαμβάνεται αυτό». Ο αναγνώστης, μ' άλλα λόγια, και βέβαια ο άξιος κριτικός της λογοτεχνίας, «αντιλαμβάνεται» τη συγγραφική ή μη ακεραιότητα. Γιατί το κάθε κείμενο υποδηλώνει, χωρίς καμιά εξαίρεση, την αυθεντική ή μη σχέση του συγγραφέα με το αντικείμενό του. Κι εδώ κρίνεται το παιχνίδι της συγγραφικής εντιμότητας, από την οποία κερδίζεται ή χάνεται η εκτίμηση του αναγνώστη στο συγγραφικό αποτέλεσμα. Γιατί, «Αν ο αναγνώστης βρίσκει ότι έχεις ηθικό έλλειμμα, δεν υπάρχει λόγος να σε θαυμάζει ή να σε ανέχεται». Από την πλευρά αυτή, ανάμεσα στα μελήματα ενός λογοτεχνικού κριτικού, είναι και το να διακρίνει κατά πόσο βρίσκεται μπροστά σε κείμενα με «ηθικό έλλειμμα» ή όχι. Στις μέρες μας έχει υποβαθμιστεί η σημασία της συγγραφικής εντιμότητας προς όφελος του συγγραφικού καιροσκοπισμού. Κι ίσως γι' αυτό το λόγο αξίζει να προσεχτεί ιδιαίτερα αυτή η επισήμανση του λογοτέχνη Μπόρχες.

Στη σελίδες 75-76 υπάρχει η ακόλουθη περίοδος: «Θα ξεκινήσω, ως συνήθως, με κάποια παραδείγματα, γιατί τα θεωρώ απαραίτητα για τη διεξαγωγή οποιασδήποτε συζήτησης». Υποθέτω πως μέσα στα όρια της «οποιασδήποτε συζήτησης» βρίσκεται και η λογοτεχνική κριτική. Πολύ περισσότερο μια και *Η τέχνη του στίχου* μπορεί να ενταχθεί στα ευρύτερα πλαίσια της λογοτεχνικής κριτικής. Η όλη στάση του ομιλητή απέναντι στο αντικείμενό του είναι άμεσα η έμμεσα αξιολογική, με τη συνδρομή πολλών παραδειγμάτων. Αυτή η στάση υποδείχνει και τη σημασία που έχουν τα παραδείγματα στην άσκηση της λογοτεχνικής κριτικής. Στην περίπτωση που ένας κριτικός μιλάει αφ' υψηλού, γνωμοδοτώντας γενικά, για την ποιότητα ενός λογοτεχνικού έργου, τότε, αν δεν απευθύνεται σε αδαείς, μάλλον χάνει τα λόγια του. Και τα χάνει επειδή, χωρίς τα απαραίτητα πειστήρια, χάνει το στοίχημα της πειστικότητας. Είναι αλήθεια πως η ειλικρίνεια και η ακεραιότητα ενός κριτικού διαφαίνεται μέσα στο κείμενό του. Κι αυτό γίνεται αισθητό από τη μεριά του αναγνώστη.

Όμως ένα κριτικό κείμενο, χωρίς συγκεκριμένη επιχειρηματολογία και χωρίς πειστικά παραδείγματα, όσο ειλικρινές και να 'ναι, δύσκολα ανταποκρίνεται στο ρόλο του. Τα παραδείγματα, από το εκάστοτε κρινόμενο λογοτεχνικό έργο, έχουν τριπλή σημασία. Από το ένα μέρος επιτρέπουν στον αναγνώστη να πάρει μια ιδέα από τη γραφή του κρινόμενου λογοτεχνικού έργου. Από τ' άλλο μέρος αποτελούν βασικά στηρίγματα της κριτικής επιχειρηματολογίας. Και τέλος δείχνουν το βαθμό της κριτικής ευστοχίας του κριτικού, κατά τρόπο ώστε να κρίνεται και ο κριτικός. Γιατί, αν τα παραδείγματα δεν ανταποκρίνονται με ακρίβεια στην εκφρασμένη θέση ενός κριτικού, κάτι που στην πράξη δεν το βλέπουμε σπάνια, τότε, για το όλο κριτικό οικοδόμημα, προκύπτουν ερωτηματικά για τη διορατικότητα του κριτικού ή και για την εντιμότητά του. Συνεπώς τα παραδείγματα έχουν τριπλή και ιδιαίτερα λεπτή αποστολή μέσα στις λογοτεχνικές κριτικές. Αρκεί, με την ευκαιρία, να σκεφτούμε το πώς τα μεταχειρίζεται ο Μπόρχες μέσα στην *Τέχνη του στίχου*.



III

Το βιβλίο για το οποίο μίλησα, το έχω σημειώσει ήδη στην αρχή, δεν παρουσιάζει αποκλειστικά πρωτότυπες απόψεις. Αντίθετα αρκετές από τις επισημάνσεις του ήταν γνωστές το 1967. Τις συναντούσε κανείς στους Ρώσους Φορμαλιστές και στην αγγλοαμερικάνικη Νέα Κριτική. Υπάρχουν όμως στην *Τέχνη του Στίχου* δύο τουλάχιστον πλευρές που έχουν ισχυρό προσωπικό άλλοθι.

Η μία από αυτές αφορά τη θέση του Μπόρχες πάνω στην εξωλογική οντότητα της λογοτεχνίας. Δεν ήταν φυσικά κάτι άγνωστο η οντότητα αυτή το 1967. Όμως ποτέ, κανένας, όσο ξέρω, δεν την υποστήριξε έτσι, με τόσο διαχρονικό φάσμα αναφορών, με τόσο λεπτομερή παραδειγματική τεκμηρίωση και με τόση συνέπεια. Το να υποστηρίζεις μια τέτοια άποψη με βάση τα λογοτεχνικά κείμενα από τον Όμηρο μέχρι σήμερα, και όχι απλώς από το ρομαντισμό ή τον υπερρεαλισμό και μετά, έχει το κύρος μιας απίστευτης ερευνητικής μαθητείας. Και το να το υποστηρίζεις αυτό με τόσο οριακό τρόπο, σ' ένα πανεπιστημιακό ακροατήριο, κάθε άλλο παρά αντίστοιχης εξωλογικής λογοτεχνικής παιδείας, είναι ενδεικτικό βαθιάς πεποίθησης ότι γνωρίζεις καλύτερα από τον καθένα την ιδιαιτερότητα του αντικειμένου σου.

Η άλλη πλευρά έχει σχέση με τη λογοτεχνική ιδιότητα του ομιλητή. Ήταν λογοτέχνης, ποιητής και πεζογράφος, είχε συνεπώς οργανική σχέση με τη λογοτεχνική έκφραση. Από τα παιδικά του χρόνια ως την ωριμότητά του, είχε παιδευτεί (με τη διπλή σημασία της λέξης) στο στίβο της ζωής και της τέχνης. Είχε περάσει τη φάση της πρώτης μαθητείας και μέσα από διαρκή δοκιμασία έφτασε στην ωριμότητά του. Ήταν λοιπόν έτοιμος να μαρτυρήσει τα εμπειρικά κεκτημένα της λογοτεχνικής οδοιπορίας του. Αυτά τα εμπειρικά δεδομένα έχουν το χαρακτηριστικό ότι είναι πάντα πρώτες ανακαλύψεις. Ανεξάρτητα από το αν άλλοι τα έχουν ψυχανεμιστεί νωρίτερα, για τον καλλιτέχνη που ανοίγει εμπειρικά το δικό του δρόμο είναι για τον ίδιο πρώτες ανακαλύψεις. Αλλιώς πρόκειται για απομιμήσεις και άρα όχι για καλλιτεχνικές πραγματώσεις. Στην περίπτωση μας πάντως, τα λεγόμενα του ομιλητή είχαν –στο μέτρο της λογοτεχνικής του υπόστασης– χαρακτήρα προσωπικών ευρημάτων. Κι η μαρτυρία τέτοιων ευρημάτων έχει το κύρος της προσωπικής ανακάλυψης. Οι εμπειρικές μαρτυρίες των καλλιτεχνών έχουν πάντα τη σημασία αποκαλύψεων τέτοιων που δεν υπόκεινται σε θεωρητικές ανασκευές, ούτε χάνουν τη σημασία τους στο πέρασμα του χρόνου. Τίποτε σήμερα δεν αλλάζει, από όσα είπε ο Μπόρχες στο Χάρβαρντ, μετά τις νεότερες θεωρητικές ή πρακτικές εξελίξεις. Και μετά από πενήντα, εκατό ή διακόσια χρόνια θα διατηρούν επίσης το κύρος της εμπειρικής μαρτυρίας του.

*

Σημείωση. Τον Απρίλη του 2006 βρέθηκα στη Βοστώνη. Σ' ένα βιβλιοπωλείο, που βρίσκεται δίπλα στο Χάρβαρντ, θα μπορούσα να είχα ζητήσει το βιβλίο *Η τέχνη του σίχου*. Όμως δεν το ζήτησα γιατί αγνοούσα την ύπαρξή του. Την ίδια χρονιά το βιβλίο κυκλοφόρησε μεταφρασμένο στην Ελλάδα. Θα ήταν παράλειψη να μην αποδωθούν εύσημα στο διευθυντή της σειράς, «Θεωρία και Κριτική της Λογοτεχνίας» των Πανεπιστημιακών Εκδόσεων Κρήτης, για τη φροντίδα του, να ενημερωθεί για την έκδοση του βιβλίου στην Αμερική, και να μεταφραστεί στα ελληνικά. Έπαινοι αξίζουν επίσης στη μεταφράστρια, που απέδωσε τον προφορικό λόγο του Μπόρχες κατά τρόπο που να νομίζεις ότι πρόκειται για ομιλίες που εκφωνήθηκαν απευθείας στα ελληνικά.