

Τοῦ ἴδιου

Ζητήματα Λογοτεχνικῆς Κριτικῆς, Γιάννινα, 1980.

Β' ἔκδοση, Δωδώνη, 1982.

Γ' ἔκδοση, Δωδώνη, 1988.

Copyright: Γιώργος Ἀράγης — «ΔΩΔΩΝΗ»

ΖΗΤΗΜΑΤΑ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ
Β΄

Τό βιβλίον τούτο ἀποτελεῖ συνέχεια τοῦ τόμου Ζητήματα λογοτεχνικῆς κριτικῆς, γι' αὐτό ἔχει τόν ἐνδεικτικόν τίτλον: Ζητήματα λογοτεχνικῆς κριτικῆς Β'.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΡΑΓΗΣ

ΖΗΤΗΜΑΤΑ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ
Β'



Έκδόσεις «Δωδώνη»
Αθήνα — Γιάννινα
1988

Στήν Κατερίνα

ΦΙΛΙΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ

Ής ύποθέσουμε ότι κάποιος κριτικός τής λογοτεχνίας, πού θέλει νά εΐναι ειλικρινής, γράφει κριτική γιά τό έργο ενός φίλου του συγγραφέα. Ό κριτικός αυτός μπορεί νά εΐναι άμερόληπτος;

Τό έρώτημα δέν ύπονοεί άρνητική άπάντηση, άπλώς θέτει ένα ζήτημα. Τό ένδεχόμενο νά εΐναι ή νά μήν εΐναι άμερόληπτος ό συγκεκριμένος κριτικός δέ μπορεί νά προδικαστεί. Έξαρτιέται από τόν τρόπο πού θά λειτουργήσει. Θεωρητικά ώστόσο, γιά νά κρίνει άμερόληπτα, θά χρειαστεί νά ξεπεράσει όρισμένες συναισθηματικές καί μή συναισθηματικές παρενέργειες τής δοσμένης φιλίας. Κάτι πού δέ χρειάζεται νά κάνει ένας άλλος κριτικός πού πραγματεύεται τό έργο ενός συγγραφέα μέ τόν όποιο δέν έχει φιλική σχέση. Άντίθετα δηλαδή από ό,τι μπορεί νά φαίνεται από πρώτη άποψη, ό κριτικός πού γράφει γιά τό έργο ενός φίλου του συγγραφέα βρίσκειται σέ κάπως μειονεκτική θέση.

Τό σχετικό ζήτημα προκύπτει από τίς συναισθηματικές καί μή συναισθηματικές παρενέργειες πού συνεπάγεται ή φιλία τού κριτικού μέ τό συγγραφέα τού κρινόμενου έργου. Περιορίζοντας έδώ τή συζήτηση στίς δεύτερες μονάχα, θά έλεγα ότι αυτές όφείλονται στό γεγονός ότι ό κριτικός γνωρίζει τήν προσωπική ζωή καί τόν προφορικό λόγο τού φίλου του συγγραφέα. Μιά

γνώση ή όποία είναι δυνατό νά επιδράσει στην κριτική λειτουργία έτσι ώστε, ως ένα βαθμό, νά τήν αλλοιώσει. Πώς καί γιατί ένδέχεται νά συμβαίνει έτσι θά προσπαθήσω νά εξηγήσω παρακάτω.

Κάθε συγγραφέας περνάει στά γραφτά του κάτι από τήν προσωπική ζωή του. Κάτι από τίς έμπειρίες, τά συναισθήματα καί τίς σκέψεις του. Κι αυτό είναι φυσικό όσο καί όμολογημένο από πολλούς συγγραφείς. Γενικότερα εξάλλου ό,τι πάει νά εκφράσει ένας συγγραφέας σχετίζεται μέ τήν προσωπικότητά του. 'Ακόμη καί αν έχει έντονα φανταστική ύφή. 'Ετσι κάθε συγγραφέας περνάει στά γραφτά του κάτι από τίς λεπτομέρειες τής προσωπικής ζωής του αλλά καί από τό συνολικό χαρακτήρα της. Τά στοιχεία αυτά ό «έπαρκής άναγνώστης» τά παρακολουθεί, στό τυπωμένο κείμενο, κατά τό μέτρο πού έχουν εκφραστεί. 'Αν έχουν εκφραστεί ικανοποιητικά τά παρακολουθεί ανάλογα, αν όχι τά παρακολουθεί πλημμελώς. Γι' αυτόν τόν άναγνώστη τό κείμενο άποτελεί τό μοναδικό μέσο για νά προσεγγίσει ό,τι γύρεψε ό συγγραφέας νά διατυπώσει. 'Ο κριτικός ώστόσο, πού γνωρίζει από κοντά τό συγγραφέα ενός κειμένου, έχει τή δυνατότητα νά διαβάσει τό κείμενό του καί μέ βάση τά στοιχεία πού κατέχει από πρώτο χέρι. 'Εχει συνεπώς τή δυνατότητα νά άναγνωρίσει μέσα στό κείμενο μερικά γνωστά του πράγματα, έστω καί αν δέν έχουν εκφραστεί ικανοποιητικά. 'Ετσι, όταν έρθει ή στιγμή νά μιλήσει για τό τί λέει καί πώς τό εκφράζει τό συγκεκριμένο κείμενο, είναι δυνατό νά μετρήσουν θετικά στην κρίση του οι προϋποθέσεις μέ τίς όποιες τό διάβασε. Κι αυτό σημαίνει ότι είναι δυνατό νά άποδώσει στό κείμενο πράγματα πού δέν τά έχει ή τά έχει πολύ συζητήσιμα. 'Ο κριτικός αυτός, μ' άλλα λόγια, ένδέχεται νά συμπληρώσει άσυνείδητα τό κρινόμενο κείμενο κι έπειτα νά τό αξιολογήσει σά νά είχε όσα πρόβαλε ό ίδιος πάνω του. Στην περίπτωση πού κάτι τέτοιο θά συμβεί ή αξιολόγηση του κειμένου

δέ θ' ανταποκρίνεται σέ ὅ,τι ἀκριβῶς τό ἴδιο ἀντιπροσωπεύει.

Ἄπό τ' ἄλλο μέρος ὁ κριτικός πού τυχαίνει νά εἶναι ἐξοικειωμένος μέ τόν προφορικό λόγο ενός συγγραφέα εἶναι δυνατό νά τόν μεταφέρει στά γραφτά του. Μέ πιθανή συνέπεια νά διευθετεῖ κάποια σημεία τους ἀπό συντακτική καί γραμματική ἀποψη, ἀλλά κυρίως νά χρωματίσει τίς λέξεις, τίς φράσεις καί τή στίξη τους σύμφωνα μέ τήν καθημερινή ὁμιλία τοῦ συγγραφέα. Ὑπάρχουν γενικά τρεῖς τρόποι νά χρωματίζει κανείς τήν ἀνάγνωση ενός κειμένου. Ὁ ἕνας εἶναι νά τό διαβάσει μέ τή φωνή του καί τούς συνειρμούς της. Ὁ ἄλλος νά τό διαβάσει μέ τή φωνή πού ὑποβάλλει τό ἴδιο τό κείμενο — ἕναν τόνο φωνῆς πού βγαίνει ἀπό τίς γραμμές του ὅταν ἀφηνόμαστε διαθέσιμοι νά τόν ἀκροαστοῦμε. Ὁ τρίτος τρόπος εἶναι νά τό διαβάσει μέ τή φωνή τοῦ συγγραφέα. Ὁ τελευταῖος φυσικά εἶναι δυνατός μονάχα γιά ὅποιον τυχαίνει νά εἶναι ἐξοικειωμένος μέ τόν προφορικό λόγο τοῦ συγγραφέα. Ἄπό τούς παραπάνω τρόπους ἀνάγνωσης πῶς φερέγγυος, κατά τή γνώμη μου, εἶναι ὁ δεύτερος. Αὐτός ὑπαγορεύεται ἀπό τό κείμενο καί ἀφορᾷ τήν πραγματικότητά του. Ὁ τρίτος ιδιαίτερα θά ἔλεγα ὅτι ἀποτελεῖ μᾶλλον παραποιητική ἀνάγνωση. Ἄν π.χ. ἕνας κριτικός, τήν ὥρα πού διαβάσει, συμβαίνει νά καλύπτει τή φωνή τοῦ κειμένου μέ τή φωνή τοῦ συγγραφέα του πού ἔρχεται αὐτόματα στό νοῦ του, τότε ὡς κάποιο βαθμό χρωματίζει τήν ἀνάγνωσή του μέ στοιχεῖα πού ὑπάρχουν στήν καθημερινή ὁμιλία τοῦ συγκεκριμένου συγγραφέα. Τέτοια εἶναι κυρίως ἡ ἠχητική ἰδιαιτερότητα πού ἔχει κάθε βιολογική φωνή καί οἱ συνειρμοί τούς ὁποίους συνεπάγεται. Στοιχεῖα δηλαδή τά ὅποια μπορεῖ νά ἔχουν ἐλάχιστη ἤ καμιά σχέση μ' ἕνα κείμενο. Κι αὐτό σημαίνει πῶς ὁ κριτικός στήν προκειμένη περίπτωση ἐνδέχεται ν' ἀποδίνει στό κείμενο τόν ὀργανικό χαρακτήρα τῆς βιολογικῆς φωνῆς τοῦ συγγραφέα καί τή λειτουργικότητα τῶν συνειρμῶν της. Ἔτσι ὁ κριτικός ἐνδέχεται ν' ἀποδίνει στό κείμενο ἀξίες πού δέν ἐκπορεύονται ἀπό τό λόγο του.

Σύμφωνα μέ τά παραπάνω ό κριτικός πού γνωρίζει τήν προσωπική ζωή καί τόν προφορικό λόγο ενός συγγραφέα είναι δυνατό νά μιλήσει ώς ένα σημείο γιά τό έργο του μεροληπτικά. Άπλως όμως είναι δυνατό, χωρίς καί νά 'ναι αναπόδραστο. Πάντως έτσι ή άλλιώς μπορεί νά πει κανείς γενικά ότι ή φιλία του μέ τό συγκεκριμένο συγγραφέα κάνει τή δουλειά του δυσκολότερη. Γιατί παρεμβάλλει στήν κριτική του λειτουργία όρισμένα «φιλικά» παράσιτα (όπως τά έννοϋμε στό ραδιόφωνο). Κι αύτά, γιά νά μιλήσει ώς κάποιο βαθμό άμερόληπτα, θά χρειαστεί αντίστοιχα νά τά παρακάμψει. Κάτι πού δέ χρειάζεται νά κάνει ένας άλλος κριτικός πού πραγματεύεται τό ίδιο έργο χωρίς νά γνωρίζει από κοντά τό συγγραφέα του. Αυτό δέ σημαίνει βέβαια ότι κρίνει έγκυρα μονάχα όποιος δέ συνδέεται φιλικά μέ τό συγγραφέα τού έργου μέ τό όποιο καταπιάνεται. Ούτε αποκλείεται τό ένδεχόμενο νά κρίνει ένας κριτικός καλύτερα τό έργο ενός φίλου του συγγραφέα από κάποιον άλλον πού δέ συνάντησε ποτέ τό συγγραφέα αυτόν. Άν όμως συμβαίνει νά 'ναι ισοδύναμοι οί δύο κριτικοί, τότε ό πρώτος, γιά νά δει έξίσου καθαρά μέ τόν δεύτερο τό κρινόμενο έργο, θά χρειαστεί νά κάνει κάτι έπιπλέον. Νά αντιμετώπισει δηλαδή αφαιρετικά τίς γνώσεις πού κατέχει γιά τήν προσωπική ζωή καί τόν προφορικό λόγο τού φίλου του. Νά δει μ' άλλα λόγια χωρίς αυτές τίς γνώσεις τό κείμενο πού κρίνει. Άπό τήν άποψη αύτή θά πρέπει νά σημειωθεί ότι ή άμεροληψία ενός τέτοιου κριτικού δέν έξαρτιέται τόσο από τήν ειλικρίνειά του όσο από τήν αφαιρετική του ικανότητα. Η ειλικρίνεια βέβαια άποτελεί άπαραίτητη προϋπόθεση, αλλά μόνη της δέν είναι άρκετή.

1981

ΓΙΑ ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΩΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ

*Φίλε μου, τραντάζει τό αίμα τήν καρδιά μου
Ἡ φοβερή τόλμη μιᾶς στιγμῆς παραδομοῦ
Πού ἡ ἐποχή τῆς φρόνησης ποτέσ δέ θ' ἀναιρέσει
Μ' αὐτή, μόνο μ' αὐτήν, ἔχουμε ὑπάρξει*

T.S. ELIOT

I

Δοκιμάζοντας νά μιλήσει κανείς θεωρητικά γιά τό περιεχόμενο τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων ἀντιμετωπίζει ἀπό τήν πρώτη στιγμή δύο ἀντινομίες οἱ ὁποῖες δέν τοῦ ἐπιτρέπουν νά ἀναφερθεῖ ἄμεσα καί συγκεκριμένα στό ἀντικείμενό του. Ἔτσι τοῦ μένει νά μιλήσει ἔμμεσα καί μέ καταχρηστικές γενικεύσεις, πράγμα μᾶλλον ἀλυσιτελές. Γιατί μ' αὐτόν τόν τρόπο κάνει λόγο γιά ἕνα ἀντικείμενο χωρίς νά μπορεῖ νά τό ἐκφράσει τό ἴδιο ὥστε νά τό παρουσιάσει στόν ἀναγνώστη.

Ἡ πρώτη ἀπό τίς ἀντινομίες πού προανάφερα ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι ἡ λογοτεχνική ἐκφραση δέ μεταγράφεται σέ ἰσοδύναμη θεωρητική. Πρόκειται γιά μιᾶ ἀσυμβατότητα ἡ ὁποία ἔχει ὑποδειχθεῖ ἀπό πολλούς θεωρητικούς. Τά λογοτεχνικά κείμενα

αναφέρονται σέ πράξεις πού ἔχουν σύνθετη ὑφή. Γιά τήν ἀπόδοση αὐτῶν τῶν πράξεων χρειάζεται ἕνα ὁμολογιο ἐκφραστικό μέσο καί τέτοιο ἀποτελεῖ ἡ λογοτεχνική ἐκφραση. Πράγμα πού σημαίνει ὅτι ἀνάμεσα στό περιεχόμενο καί στήν ἐκφραση τῶν λογοτεχνικῶν κειμένων ὑπάρχει ἀντιστοιχία ὑφῆς. Χωρίς αὐτήν ἡ πραγμάτωση τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων θά ἦταν οὐσιαστικά ἀνεφικτή. Τό περιεχόμενο ὅμως τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων, ὡς ἀναγνώστες, τό προσεγγίζουμε διαμέσου τῆς δοσμένης κάθε φορά ἐκφρασης ἀπό τήν ὁποία εἶναι ἀναπόσπαστο. Ἔτσι δέν ἔχουμε τήν εὐχέρεια νά μιλοῦμε γιά περιεχόμενο ἐρήμην τῆς ἐκφρασῆς του. Ἡ ἐκφραση ὡστόσο τῶν λογοτεχνικῶν κειμένων δέ μετατρέπεται σέ ἀναλυτική, σέ θεωρητικό λόγο, χωρίς νά χάσει τήν ὁμολογία της πρὸς τό περιεχόμενο, τό συνθετικό της χαρακτήρα. Ἀλλά χάνοντας αὐτόν τό χαρακτήρα χάνει στήν πραγματικότητα τήν ἴδια τήν ὄντοτήτά της. Καί μαζί μ' αὐτή χάνεται κι ἡ ἐπαφή μας μέ τό περιεχόμενο πού ἐκφράζει. Ἡ ὑφή, μ' ἄλλα λόγια, τῆς λογοτεχνικῆς ἐκφρασης εἶναι ἐτερόλογη πρὸς τήν ὑφή τοῦ θεωρητικοῦ λόγου ὁ ὁποῖος ἔχει κατεξοχὴν ἀναλυτικό χαρακτήρα.¹ Γεγονός πού κάνει ἀδύνατη τή μεταγραφὴ τῆς λογοτεχνικῆς ἐκφρασης σέ ἰσοδύναμη θεωρητική. Μὲ συνέπεια νά μὴν ἔχει κανεὶς τόν τρόπο, μιλώντας θεωρητικά, νά ἀναφερθεῖ ἄμεσα στό περιεχόμενο τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων. Ἄν δέ συνέβαινε ἔτσι ἡ λογοτεχνία, ὡς ἰδιότυπη μορφή λόγου, δέ θά ἔταν ἀπαραίτητη καί θά μπορούσε νά ἀντικατασταθεῖ. Ἐντούτοις δέν εἶναι ἀντικαταστάσιμη ἐπειδὴ ἔχει τή δυνατότητα νά ἀποδίνει τήν ὑφή πράξεων πού δέ μπορεῖ ν' ἀποδώσει καμιὰ ἄλλη χρῆση τῆς γλώσσας.

1. Κάτι πού δέν πρέπει νά μᾶς διαφεύγει εἶναι ὅτι οἱ ὅροι «συνθετική» καί «ἀναλυτική ἐκφραση» δέν ἔχουν καμιὰ σχέση μέ τούς λεκτικά συγγενικούς τους συνθετική καί ἀναλυτική γλώσσα (π.χ. Ἀττική - Δημοτική). Οἱ δύο πρῶτες μποροῦν νά προκύψουν ἐξίσου ἄνετα τόσο ἀπὸ τή χρῆση μιᾶς συνθετικῆς ὡς καί μιᾶς ἀναλυτικῆς γλώσσας.

Ἡ δεύτερη ἀντινομία ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι δέν ὑπάρχει ἓνα περιεχόμενο ἀντιπροσωπευτικό γιά ὅλα τά ἔργα τῆς λογοτεχνίας. Στήν πραγματικότητα ὑπάρχουν τόσα περιεχόμενα ὅσα τουλάχιστο εἶναι τά κείμενα πού εἶναι ἄξια νά λέγονται λογοτεχνικά. «Τό περιεχόμενο τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων» εἶναι μιὰ φράση πού τή χρησιμοποιοῦμε καταχρηστικά. Τέτοιο περιεχόμενο δέν ὑπάρχει. Μιλώντας ὁμως θεωρητικά γιά τό συγκεκριμένο θέμα χωρίς καμιὰ ἀναγωγή τῆς μονάδας στό σύνολο καταλήγουμε σέ ἀδιέξοδο. Γιατί βέβαια δέν εἶναι δυνατό νά ἀναφερθεῖ κανεῖς ξεχωριστά σέ ὅλα τά λογοτεχνικά ἔργα πού ὑπάρχουν. Καί ἂν ἀκόμη ὑποθέσουμε πώς κάτι τέτοιο εἶναι ἐφικτό, πάλι τό θεμελιώδες πρόβλημα τῆς γενίκευσης παραμένει ἄλυτο. Ἀπό τή στιγμή πού δέν ὑπάρχουν δύο λογοτεχνικά ἔργα τά ὅποια νά ἔχουν τό ἴδιο ἀκριβῶς περιεχόμενο δέν ἔχουμε τό ἔδαφος νά κάνουμε τήν παραμικρή γενίκευση. Ἡ δέ γενικεύουμε, ὅποτε μιλοῦμε γιά τό περιεχόμενο ἑνός συγκεκριμένου λογοτεχνικοῦ κειμένου πού δέν εἶναι ἀντιπροσωπευτικό γιά κανένα ἄλλο, ἤ γενικεύουμε καταχρηστικά, ὅποτε παύουμε νά μιλοῦμε συγκεκριμένα.

Πέρα ἀπό τίς παραπάνω ἀντινομίες, ὅποιος δοκιμάζει νά ἀναφερθεῖ στό περιεχόμενο τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων ἀντιμετωπίζει δυσκολίες πρόσθετες ἀπό τήν πλευρά τῆς ὀρολογίας. Οἱ διάφοροι γνωστοί ὄροι πού σχετίζονται μέ τό θέμα προέρχονται ἀπό ἐξωλογοτεχνικά πεδία. Μέ συνέπεια τό ἐννοιολογικό φορτίο τους νά τους κάνει ἀκατάλληλους γιά τό ἐγγεῖρημά του. Θά ἤθελε κανεῖς νά μεταχειριστεῖ παρθένους ὄρους. Καί τέτοιους βέβαια δέν ἔχει στή διάθεσή του — ἔξω ἀπό τήν περίπτωση πού θά κατασκεύαζε καινούριες λέξεις. Μένει λοιπόν ἡ κεκτημένη ὀρολογία ἡ ὅποια, καθώς παραπέμπει σέ ἐξωλογοτεχνικά γνωστικά πεδία, προκαλεῖ συνειρμούς πού εὐνοοῦν συναφεῖς παρανοήσεις. Ἀκόμη κι ὅταν ἐξηγεῖς διεξοδικά πώς χρησιμοποιεῖς ἓνα δοσμένο ὄρο δέν ἀποτρέπεις τίς αὐτόματες ἀνακλήσεις τίς ὁποῖες συνεπάγεται ἡ μακροχρόνια διάφορη χρήση του. Ἡ κεκτημένη συνεπῶς ὀρολο-

γία αποτελεί ναρκωθημένο χώρο μέσα από τον οποίο δέν περνᾶς χωρίς ἀβαρίες.

II

Γιά τό περιεχόμενο τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων συνηθίζουμε νά χρησιμοποιοῦμε, μᾶλλον ἀδιάκριτα, τίς λέξεις «ἐμπειρία» καί «βίωμα». Σύμφωνα μέ τά ἐρμηνευτικά λεξικά τῆς Νεοελληνικῆς ἢ κύρια σημασία αὐτῶν τῶν λέξεων συνοψίζεται στά ἐξῆς: Ἡ πρώτη, ἡ ἐμπειρία, σημαίνει τήν ἄμεση ἀντίληψη τοῦ κόσμου μέ τίς αἰσθήσεις — ὄχι μέ τή νόηση. Ἡ δεύτερη, τό καθετί πού ζοῦμε καί ἀποταμιεύεται στό ἀσυνείδητό μας ὡς ἐνεργό συστατικό του. Σύμφωνα δηλαδή μέ τήν ἐρμηνεία τῶν λεξικῶν αὐτές οἱ λέξεις δέν ἔχουν τήν ἴδια σημασία. Ἐντούτοις οἱ θεωρητικοί καί οἱ κριτικοί τῆς λογοτεχνίας δέν τίς χρησιμοποιοῦν ὀλωσδιόλου ἀβάσιμα σάν συνώνυμες. Γιατί τόσο ἡ μία ὅσο καί ἡ ἄλλη ὑποδηλώνουν δύο στοιχεῖα τά ὁποῖα ἀνήκουν στό περιεχόμενο τῶν λογοτεχνικῶν κειμένων. Ἐννοῶ τά στοιχεῖα τῆς προσωπικῆς καί τῆς δραματικῆς φύσης του. Τά λογοτεχνικά κείμενα, ὅπως ξέρομε, γράφονται πάντα ἀπό κάποιο συγγραφέα καί συνεπῶς συνδέονται μέ τό πρόσωπό του τόσο ὡς μορφή ὅσο καί ὡς περιεχόμενο. Ἐπιπλέον, τά κείμενα αὐτά ἔχουν κατ' ἐξοχήν δραματική ὕφή: «δραματική» μέ τήν ἐτυμολογική σημασία τῆς λέξης («δρῶ», «δραῖσις»): εἶναι πράξεις καί ὄχι ἀφηρημένοι συλλογισμοί. Ἔτσι καί ὡς περιεχόμενο ἔχουν πρακτικό καί ὄχι θεωρητικό χαρακτήρα. Σύμφωνα μ' αὐτά οἱ λέξεις «ἐμπειρία» καί «βίωμα», ἀναφορικά μέ τό συγκεκριμένο θέμα, εἶναι ὡς ἕνα βαθμό συνώνυμες. Ὡς τό βαθμό ὅμως αὐτό, στό βαθμό δηλαδή πού ὑποδηλώνουν τόν προσωπικό καί δραματικό χαρακτήρα τοῦ περιεχομένου τῶν λογοτεχνικῶν κειμένων, καλύπτουν μόνο ἕνα μέρος ἀπό τό εὔρος τῆς σημασίας πού ἀνήκει στό περιεχόμενο αὐτό.

Μένει συνεπώς νά διευκρινιστεῖ πῶς τίς ἐννοοῦμε, πέρα ἀπό τό σημεῖο πού ὑποδηλώνουν τά παραπάνω πράγματα, ὅταν ἀναφερόμαστε στή λογοτεχνία. Προσωπικά, ἐπειδή ἡ λέξη «ἐμπειρία» εἶναι παραφορτωμένη μέ ἀποχρώσεις φιλοσοφικῶν ἐννοιῶν, θεωρῶ τή λέξη «βίωμα», πού δέν εἶναι τόσο φορτωμένη μέ τέτοιες ἀποχρώσεις, καταλληλότερη γιά νά δηλώνει τό περιεχόμενο τῶν λογοτεχνικῶν κειμένων. Τό νά διαλέξει ὁμως κανείς τή μία ἀπό τίς παραπάνω λέξεις γιά νά δηλώσει τό περιεχόμενο τῶν λογοτεχνικῶν κειμένων δέ σημαίνει οὐσιαστικά τίποτε. Ὅ,τι ἔχει σημασία στήν προκειμένη περίπτωση εἶναι νά καθοριστεῖ τό ἐπιπλέον νόημα πού συνεπάγεται γιά τή δοσμένη λέξη μιά τέτοια ἐκλογή.

Ὅσο μπορῶ νά κρίνω τό θεμελιῶδες συστατικό τοῦ βιώματος, ἐφόσον τό θεωρήσουμε ταυτόσημο μέ τό περιεχόμενο τῶν λογοτεχνικῶν κειμένων, εἶναι ἡ ὑπέρβαση. Ὡς φιλοσοφικός ὅρος ἡ λέξη ὑπέρβαση ἔχει διάφορες σημασίες. Ἐδῶ ἔχω στό νοῦ μου τήν κυριολεξία της: πολύ ἀπλά, τό ξεπέραςμα κάποιου πράγματος ἢ τό πέραςμα ἀπό ἕνα σημεῖο σ' ἕνα ἄλλο. Τό περιεχόμενο τῶν λογοτεχνικῶν κειμένων, ὅπως προανάφερα, ἔχει χαρακτήρα προσωπικό καί δραματικό. Διακρίνοντας ἤδη τήν ἐμπειρία ἀπό τό βίωμα θά ἔλεγα ὅτι ἡ πρώτη, στά πλαίσια τῆς θεωρίας τῆς λογοτεχνίας καί τῆς κριτικῆς, δηλώνει ἀπλῶς προσωπικά γεγονότα· ἐνῶ τό βίωμα, προσωπικά γεγονότα πού συνεπάγονται ὑπερβάσεις: περάσματα δηλαδή ἀπό μιά φάση τοῦ ἑαυτοῦ μας σέ μιά ἄλλη. Στό σημεῖο αὐτό θά ἔπρεπε κανονικά νά γίνει μιά ἀκριβῆς ἀναλυτική παρουσίαση τῆς ὑπέρβασης ὡς συστατικοῦ τοῦ βιώματος. Μιά τέτοια παρουσίαση θά ἔδειχνε, μεταξύ ἄλλων, κατά πόσο ἔχει πραγματικό ἀντίκρισμα ἢ ἀπόψη πού ὑποστηρίζω. Θά ἦταν ἐπιπλέον ὁ καλύτερος τρόπος νά περιοριστοῦν στό ἐλάχιστο, ἄν ὄχι νά ἐκλείψουν, οἱ ἐνδεχόμενες παρανοήσεις. Ἡ ἄμεση ὡστόσο καί συγκεκριμένη ἀνάλυση τῆς ὑπέρβασης ὡς συστατικοῦ τοῦ βιώματος δέν εἶναι ἐφικτή ἐξαιτίας τῶν ἀντινομιῶν

τίς όποιες προανάφερα. Μένει έτσι νά ύποδειχτεί έμμεσα, όσο αυτό είναι δυνατό, μέ τή βοήθεια τών ίδιων τών λογοτεχνικών κειμένων.

Άς δούμε μέ τήν προοπτική αυτή ένα μικρό πεζό του Κάφκα:

Η ΞΑΦΝΙΚΗ ΒΕΟΔΟΣ

Όταν σου φαίνεται πώς τελικά αποφάσεις νά μείνεις σπίτι σου τό βράδυ, όταν έχεις φορέσει τή ρόμπα σου, κι έχεις καθήσει μετά τό δείπνο μέ αναμμένο τό φώς στό τραπέζι, μπρός σέ μία άρχινισμένη έργασία ή σ' ένα παιχνίδι, πού συνήθως προηγείται του ύπνου, όταν ό καιρός έξω δέν είναι καθόλου ευχάριστος, τόσο πού τό νά μείνεις μέσα είναι κάτι φυσικό, και όταν έχεις ήδη καθήσει στό τραπέζι τόσην ώρα, πού ή έξοδός σου θά πρέπει νά προκαλέσει έκπληξη στόν καθένα, όταν, έκτός αυτού, οί σκάλες είναι μέσ στό σκοτάδι και ή έξώπορτα κλειδωμένη, και παρ' όλα αυτά, έχεις τυναχτεί μ' ένα ξαφνικό σπασμό άνησυχίας, έχεις ντυθεί βιαστικά για έξω, έχεις δώσει εξηγήσεις πώς πρέπει νά βγεις λίγο, και, μέ λίγα κοφτά λόγια άποχαιρετισμού, έχεις ήδη βγει στό δρόμο, χτυπώντας τήν πόρτα του διαμερίσματος άνυπόμονα, άνάλογα μέ τό βαθμό δυσaréσκειας πού νομίζεις πώς άφησες πίσω σου, κι όταν βρεθείς για μία άκόμη φορά στό δρόμο, μέ τά μέλη σου νά ταλαντεύονται μέ μιάν άπίστευτη άνεση μπρός στην άπροσδόκητη έλευθερία πού τούς χάρισε, όταν σαν άποτέλεσμα αυτής τής αποφασιστικής ενέργειάς σου αισθάνεσαι συγκεντρωμένες μέσα σου όλες τίς δυνατότητες αυτής τής αποφασιστικής ενέργειας, όταν αναγνωρίζεις μέ μεγαλύτερη άπ' ό,τι συνήθως σημασία, ότι ή δύναμή σου είναι μεγαλύτερη από τήν ανάγκη σου νά ολοκληρώσεις χωρίς κόπο τίς πιά άπότομες μεταπτώσεις και νά τίς αντιμετωπίσεις, όταν μέσα σ' αυτά τά

πλαίσια τῆς σκέψης σου, βηματίζεις δρασκελώντας τούς μεγάλους δρόμους — τότε γι' αὐτό τό θράδου ἔχεις ξεφύγει τελείως ἀπό τήν οἰκογένειά σου, πού ἔτσι διαλύεται στήν ἀνυπαρξία, ἐνώ ἐσύ ὁ ἴδιος, μέ τά χέρια πίσω, μιά σταθερή, καλοσχεδιασμένη μαύρη σιλουέττα, ὑψώνεσαι στό δικό σου ἀνάστημα.

“Ὅλα αὐτά ἀποκορυφώνονται ὅταν σέ μιά τόσο προχωρημένη ὥρα τῆς βραδιάς, καταλήξεις σ' ἓνα φίλο σου γιά νά ἰδεῖς τί κάνει!.

Ἴσως δέν εἶναι δύσκολο νά διακρίνει κανεῖς ἐδῶ τά στοιχεῖα πού συνθέτουν μιά πλήρη ὑπέρβαση. Πρόκειται γιά τό πέρασμα ἑνός ἀτόμου ἀπό μιά Α κατάσταση σέ μιά Β. Ἡ Α κατάσταση δίνεται στό πρῶτο μέρος τοῦ κειμένου, μέχρι τή φράση «καί παρ' ὅλα αὐτά». Ἡ Β συνοψίζεται πρὸς τό τέλος μέ τά λόγια «τότε γι' αὐτό τό θράδου ἔχεις ξεφύγει τελείως ἀπό τήν οἰκογένειά σου, πού ἔτσι διαλύεται στήν ἀνυπαρξία, ἐνώ ἐσύ ὁ ἴδιος, μέ τά χέρια πίσω, μιά σταθερή, καλοσχεδιασμένη μαύρη σιλουέττα, ὑψώνεσαι στό δικό σου ἀνάστημα». Ἀξίζει νά προσέξουμε ὅτι τό πέρασμα ἀπό τήν Α στή Β κατάσταση δέν ἔχει ὡς κίνητρο κάποια σκέψη, ἀλλά μιά λογικά ἀπροσδόκητη παρόρμηση. Ἐξάλλου, κρίνοντας ἀπό τή φράση «ἐνώ ἐσύ ὁ ἴδιος μέ τά χέρια πίσω [...] ὑψώνεσαι στό δικό σου ἀνάστημα», παρατηροῦμε πῶς τό πέρασμα αὐτό εἶναι ἐξαιρετικά δραστικό. Γιατί ὅταν κανεῖς ξεφεύγει ἀπό τήν οἰκογένειά του καί φτάνει στό σημεῖο νά ὑψωθεῖ, ἔστω καί ἐλάχιστα, στό δικό του ἀνάστημα, αὐτός σίγουρα δέ μένει ἀκριβῶς ὁ ἴδιος. Κάπως, κατά κάτι, ἀπό κάποια πλευρά διαφοροποιεῖται. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι ἡ «Ξαφνική ἔξοδος», μολονότι εἶναι γραμμένη σέ δεύτερο γραμματικό πρόσωπο, ὡς ὑπέρβαση, χρεώνεται ἀποκλειστικά στό συγγραφέα της.

1. Μετάφραση Ἄννα Μαρινάκη, περιοδικό *Διαγώνιος*, ἔτος τρίτο, τεῦχος πρῶτο, 1960, σελ. 11.

Ένα λογοτεχνικό κείμενο ἐνδέχεται νά ἔχει ἐκφρασμένη μία πλήρη ὑπέρβαση, ὅπως τό παραπάνω πεζό τοῦ Κάφκα. Τό ἴδιο συμβαίνει π.χ. μέ τά ποιήματα «Ρόδου μοσχοδόλημα» τοῦ Παλαμά, «Ὁ Δαρειός» τοῦ Καβάφη, «Ἡ Μαρίνα τῶν βράχων» τοῦ Ἐλύτη, κ.ἄ. Λέγοντας πλήρη ὑπέρβαση ἐννοῶ τρία πράγματα: μία κατάσταση Α (πρῶτος ὅρος), τό ξεπέρασμά της (δεύτερος ὅρος) καί μία Β κατάσταση ἡ ὁποία προκύπτει ἀπό τό ξεπέρασμα τῆς Α (τρίτος ὅρος). Τέτοια λογοτεχνικά κείμενα ὑπάρχουν μάλλον σέ περιορισμένο ἀριθμό καί εἶναι κυρίως ποιήματα. Δέν εἶναι ὅμως ὑποχρεωτικό νά συμβαίνει πάντα ἔτσι. Ὑπάρχουν γραφτά, ἰδίως πεζά, ὅπου βρίσκουμε ἐκφρασμένες ἀλυσιδωτές πλήρεις ὑπερβάσεις. Τέτοια εἶναι π.χ. Ὁ Ἐφήβος τοῦ Ντοστογιέφσκη, Ὁ νεαρός Τέρλες τοῦ Μούζιλ, Ὁ μέγας Μώλν τοῦ Φουρνιέ, Τό πορτρέτο τοῦ καλλιτέχνη τοῦ Τζόους, ὁ Ντέμιαν τοῦ Ἐσσε, καί ἀπό τά δικά μας Ὁ Αὐτοτιμωρούμενος τοῦ Μπεράτη, Ὁ Λεωνῆς τοῦ Θεοτοκά, ἡ Τειχομαχία τοῦ Φραγκόπουλου κ.ἄ. Πρόκειται γιά λογοτεχνικά ἔργα στά ὁποῖα πραγματώνονται οἱ διάφορες φάσεις τοῦ περάσματος ὀρισμένων ἀτόμων ἀπό τήν παιδική ἡλικία, ἀλλά προπάντων ἀπό τήν ἐφηβική, σ' ἕνα κάποιο ἐπίπεδο μεταεφηβικῆς ψυχικῆς ὀριμότητας.

Ἡ περιοχὴ ὠστόσο τῆς λογοτεχνίας εἶναι πολύ εὐρύτερη ἀπό τήν ἔκταση τήν ὁποία καλύπτουν τά κείμενα πού ἐκφράζουν πλήρεις ὑπερβάσεις — μία ἢ περισσότερες. Ἡ πλειονότητα τῶν λογοτεχνικῶν κειμένων δέν ἔχει αὐτόν τόν «τυπικό» χαρακτήρα. Ὑπάρχουν μάλιστα κείμενα πού δίνουν τήν ἐντύπωση ὅτι δέ στοιχειοθετοῦν κἀν ὑπέρβαση. Ἄν καλοπροσέξουμε ἐντούτοις θά παρατηρήσουμε ὅτι δέν εἶναι ἀκριβῶς ἔτσι. Ἀπλῶς σ' αὐτές τίς περιπτώσεις ὑπάρχει «ἀτυπία», μέ τήν ἐννοια ὅτι ὀρισμένα δεδομένα ἐξυπακούονται χωρίς νά ἐκφράζονται. Μέ βάση μάλιστα τό εἶδος τῆς «ἀτυπίας» πού παρουσιάζουν μποροῦν νά ταξινομηθοῦν. Ἀπό τήν ἀποψη αὐτή θά ξεχωρίζα, σχηματοποιώντας ὡς ἕνα βαθμό, τίς παρακάτω τρεῖς κατηγορίες λογοτεχνικῶν κειμένων

πού, αρχίζοντας τήν ἀρίθμηση ἀπό τήν προηγούμενη, θά τίς ἔλε-
γα δεύτερη, τρίτη καί τέταρτη.

Στή δεύτερη κατηγορία ἀνήκουν κείμενα τά ὅποια ἀναφέρο-
νται σέ μιά κατάσταση Α ἀρνητικά. Κατά τρόπο ὅμως πού αὐτό
τό γεγονός νά συνεπάγεται αὐτόματα τό ξεπέρασμά της. Στήν
κατηγορία αὐτή ἀνήκουν τά περισσότερα ποιήματα τοῦ Καρυω-
τάκη, τοῦ Σεφέρη, τοῦ Ἀναγνωστάκη, ἀρκετά τοῦ Ἀλεξάνδρου,
τοῦ Κατσαροῦ («Κατά Σαδδουκαίων») κ.ἄ. Ἡ «Πρέβεζα» π.χ.
τοῦ Καρυωτάκη, «Μέ τόν τρόπο τοῦ Γ.Σ.» τοῦ Σεφέρη, «Ἄλλα
τά πρόσωπα...» τοῦ Ἀναγνωστάκη, τό «Παράνομο σημείωμα»
τοῦ Ἀλεξάνδρου καί «Ἡ διαθήκη μου» τοῦ Κατσαροῦ εἶναι ἀπό
τά χαρακτηριστικότερα παραδείγματα πού θά μπορούσα νά ἀνα-
φέρω. Παραθέτω τήν «Πρέβεζα».

*Θάνατος εἶναι οἱ κάργες πού χτυπιοῦνται
στούς μαύρους τοίχους καί στά κεραμίδια,
θάνατος οἱ γυναῖκες πού ἀγαπιοῦνται
καθώς νά καθαρίζουνε κρεμμύδια.*

*Θάνατος οἱ λεροί, ἀσήμαντοι δρόμοι
μέ τά λαμπρά, μεγάλα ὀνόματά τους,
ὁ ἔλαιώνας, γύρω ἢ θάλασσα, κι ἀκόμη
ὁ ἥλιος, θάνατος μέσα στούς θανάτους.*

*Θάνατος ὁ ἀστυνόμος πού διπλώνει,
γιά νά ζυγίσει, μιά «ἐλλιπή» μερίδα,
θάνατος τά ζουμπούλια στό μπαλκόνι
κι ὁ δάσκαλος μέ τήν ἐφημερίδα.*

*Βάσις, Φρουρά, Ἐξηκονταρχία Πρεβέζης.
Τήν Κυριακή θ' ἀκούσουμε τή μπάντα.
Ἐπῆρα ἓνα βιβλιάριο Τραπεζίης,
πρώτη κατάθεσις δραχμαί τριάντα.*

*Περπατώντας αργά στην προκυμαία,
«υπάρχω;» λές, κι ύστερα «δέν υπάρχουν!»
Φτάνει τό πλοίο. Ύψωμένη σημαία.
Ίσως έρχεται ό κύριος Νομάρχης.*

*Ύν τουλάχιστον, μέσα στους ανθρώπους
αυτούς, ένας επέθαινε από άηδία...
Σιωπηλοί, θλιμμένοι, μέ σεμνούς τρόπους,
θά διασκεδάσαμε όλοι στην κηδεία.*

Τό ποίημα ως σύνολο μās δίνει τήν άρνητική έκδοχή όρισμένης πραγματικότητας. Όχι σαν αυτοψία, αλλά ως προσωπική αντίδραση. Τό άτομο πού αντιδράει μ' αυτόν τόν τρόπο είναι ήδη για λογαριασμό του ένας αναχωρητής. Έκφράζει μιá κατάσταση, όχι για νά τή συνηθίσει ή για νά συμφιλιωθεί μαζί της, αλλά για νά πραγματώσει ένα διαζύγιο. Διαζύγιο μέ τό όποιο τήν υπερακοντίζει.

Στήν τρίτη κατηγορία ανήκουν κείμενα τά όποια αναφέρονται άπευθείας σέ όρισμένη κατάσταση Β, ενώ δηλώνουν ή υποδηλώνουν μόλις τό γενικό πλαίσιο τής Α. Άλλοτε πάλι τό γενικό πλαίσιο τής Α έξυπακούεται χωρίς καν νά υποδηλώνεται. Στά κείμενα τής κατηγορίας αυτής ό πρώτος όρος τής υπέρβασης δέν εκφράζεται και λανθάνει. Τόν θεωρούμε σίγουρο, αλλά δέ γνωρίζουμε τήν ειδική μορφή του. Γιατί, είτε υποδηλώνεται τό γενικό πλαίσιο τής Α είτε όχι, καθεαυτή ή Α κατάσταση δέν εκφράζεται. Οι συγγραφείς τέτοιων έργων δέ μās δίνουν τό «ίστορικό» τής έπαφής τους μέ τά πράγματα, ή όποια αποτέλεσε τήν άφετηρία του σχετικού βιώματός τους. Άπλως δηλώνουν ή υποδηλώνουν ή θεωρούν αυτόνομη κάποια γενικότερη πραγματικότητα και ταυτόχρονα εκφράζουν άπευθείας τό τελικό στάδιο τής έσωτερικής τους περιπέτειας. Στήν κατηγορία αυτή ανήκει τό κύριο έργο του Σολωμού, του Έλύτη (ιδιαίτερα του πριν από

τό Ἄξιον ἐστί), τοῦ Σαχτούρη, κ.ἄ. Πρόκειται γιά ἔργα μέ ἔντονο εἰκονιστικό χαρακτήρα πού φτάνουν κάποτε νά φαίνονται καί σάν ἀπλές εἰκονογραφίες. Ἀντιγράψω τό γνωστό ἐπίγραμμα τοῦ Σολωμοῦ «Ἡ Καταστροφή τῶν Ψαράων».

*Στῶν Ψαράων τήν ὀλόμαυρη ράχη
Περπατώντας ἡ Δόξα μονάχη
Μελετᾶ τά λαμπρά παλληκάρια
Καί στήν κόμη στεφάνι φορεῖ
Γεναμένο ἀπό λίγα χορτάρια
Πού εἶχαν μείνει στήν ἔρημη γῆ.*

Τό ἐπίγραμμα πού, ἀνεξάρτητα ἀπό τό θέμα του ἀποτελεῖ λαμπρό ποίημα, παραπέμπει στήν ἱστορία, στά ἱστορικά γεγονότα τῆς καταστροφῆς τῶν Ψαράων. Παραπέμπει ἀπλῶς χωρίς νά μᾶς λέει ποιά ἦταν ἀκριβῶς ἡ συνάντηση τοῦ ποιητῆ μέ τά συγκεκριμένα γεγονότα. Τό «ποιά» λανθάνει. Ὁ ποιητής ὑποδηλώνοντας τό γενικό ἱστορικό πλαίσιο τῆς συνάντησης αὐτῆς ἔχει ὅλο τό ἔδαφος νά ἐκφράσει ἀπευθείας τό τελικό στάδιο τοῦ σχετικοῦ μ' αὐτή βιώματός του. Ἄς δοῦμε ὅμως κάτι πιο διαφορετικό.

ΤΟ ΠΕΡΙΣΤΕΡΙ

*Ἄπό δῶ θά περνοῦσε τό περιστέρι
εἶχαν ἀνάψει दाδιά γύρω στούς δρόμους
ἄλλοι ἄνθρωποι φυλάγαν στίς δέντροστοιχίες
παιδιά κρατοῦσαν στά χέρια σημαιοῦλες
περνοῦσαν οἱ ὄρες κι ἄρχισε νά βρέχει
ἔπειτα σκοτείνιασε ὅλος ὁ οὐρανός
μιά ἀστραπή ψιθύρισε κάτι φοβισμένα
καί ἄνοιξε ἡ κραυγή στό στόμα τοῦ ἀνθρώπου*

τότε τό άσπρο περιστέρι μ' άγρια δόντια
σά σκύλος ούρλιαξε μέσα στή νύχτα

(Σαχτούρης)

Τό γενικό πλαίσιο πού υποδηλώνουν οι παραπάνω στίχοι είναι πάλι, μέ τήν ευρύτερη σημασία τής λέξης, ή ιστορία. Μέ τή στενότερη όμως όχι, γιατί ό,τι υποδηλώνουν έναργέστερα είναι κάτι σάν σκηνικό από επίσημες ή ανεπίσημες εκδηλώσεις υποδοχής, στό όποιο μόλις βαραίνει άόριστα τό κλίμα τής μεταπολεμικής έποχής. Καθεαυτό τό ποίημα μās δίνει μιά εικόνα πού δέν είναι άλλο από τό τελικό στάδιο μιάς ρηξικέλευθης υπέρβασης όσων ύπονοι ώς δοσμένα. Πάντως ή συγκεκριμένη έπαφή του ποιητή μέ τό γεγονός ή τά γεγονότα από τήν όποία προέκυψε τελικά τό ποίημα λανθάνει. Ένα παράδειγμα ακόμη από τή δημοτική ποίηση.

Κόκκιν' άχείλι έφίλησα κ' έβαψε τό δικό μου,
καί στό μαντήλι τό συρα κ' έβαψε τό μαντήλι,
καί στό ποτάμι τό πλυνα κ' έβαψε τό ποτάμι,
κ' έβαψε ή άχρη του γιαλου κ' ή μέση του πελάγου.
Κατέβη ό αίτός νά πιη νερό κ' έβαψαν τά φτερά του,
κ' έβαψε ό ήλιος ό μισός καί τό φεγγάρι άκέριο.

Αυτοί οι στίχοι δέ μās λένε τίποτε για τήν κοινή πείρα σχετικά μέ τήν αίσθηση του φιλιου καί τήν τάξη τών φυσικών φαινομένων. Τά προϋποθέτουν όμως γνωστά για νά μās δώσουν ένα προσωπικό αίσθημα πέρα απ' αυτά.

Οι δύο παραπάνω «άτυπες» κατηγορίες λογοτεχνικών έργων είναι κατά ένα τρόπο παραπληρωματικές. Στή δεύτερη έχουμε εκφρασμένο τόν πρώτο όρο καί τή φορά τής εκάστοτε υπέρβασης, ενώ ό τρίτος όρος δέν εκφράζεται. Στήν τρίτη έχουμε εκφρασμέ-

νη τή φορά καί τόν τρίτο ὄρο τῆς ὑπέρβασης χωρίς νά ἐκφράζε-
ται ὁ πρῶτος. Συμβολικά αὐτή ἡ σχέση θά μπορούσε νά παρα-
σταθεῖ κάπως ἔτσι:

2η: $A \rightarrow B$, 3η: $A \rightarrow B$.

"Ὅπου τά μῆ ἡμίμαυρα βῆτα καί ἄλφα παρασταίνουν τούς μῆ ἐκ-
φρασμένους ὄρους. Ἐνάμεσα σ' αὐτές τίς δύο «ἄτυπες» κατηγο-
ρίες ἔχουμε τό περιθώριο νά διακρίνουμε μιά ἐνδιάμεση, στήν ὁ-
ποία συναντοῦμε ἐκφρασμένο κυρίως τό δεύτερο ὄρο τῆς ὑπέρβα-
σης. Ἐκφραστικά δηλαδή καλύπτεται μέ ἐπάρκεια ὁ δεύτερος ὄ-
ρος, ἐνῶ γίνονται ὑπαινικτικές ἢ μόλις δηλωτικές ἀναφορές στόν
πρῶτο καί στόν τρίτο. Ἐτσι μᾶς δίνεται κυρίως τό πέρασμα ἢ
τά περάσματα ἀπό μιά A κατάσταση σέ μιά B, χωρίς γι' αὐτές
τίς ἴδιες νά γίνεται ιδιαίτερα λόγος. Παραθέτω ἕνα σχετικό πα-
ράδειγμα.

ΠΡΟΣ ΦΙΛΟΝ

*Τί νά σκέφτεσαι καί σύ... Μήπως διέφυγα τῆς προσοχῆς
σου*

*Μήπως δέν ἀναγνώρισες τήν ὁμοιότητά μου μέ φθαρμένο
τραπέζι καφενείου ἐκτεθειμένου στήν κακοκαιρία*

*Μήπως δέν παρομοίασες τίς λίγες μεταμεσονύχτιες ὥρες
τῆ μικρῆ ἐκπληξῆ τοῦ προσώπου μου ἢ τέλος πάντων
κι αὐτή τῆ σκοτεινῆ συνεδρίαση τοῦ μέλλοντος*

Μέ 52 τραπουλόχαρτα νά ἐξανεμίζονται στή λεωφόρο;

*Μήπως ἐπί τῆ θεά ενός Salvador ἢ ενός σαββατόβραδου δέν
τσακιστήκαμε στήν πλατεία*

*Δέν ἔκλεισαν τά μαγαζιά, δέν ἀκούστηκαν οἰμωγαί, δέν
ἤλθον εἰς φῶς ἀκλόνητα τεκμήρια*

Δέν άθωώθησαν κατηγορούμενοι καί επανήλθον άσκεπεΐς
στους κόλπους τής οικογενείας;

Οί συζητήσεις διαδέχονταν τΐς ώρες. Ή έφτά σελίδα τών
βιβλίων έδινε τήν εξήγηση:

Έπρόκειτο περί μεγάλης αποφάσεως επικερδούς, θά έστοί-
χιζε βέβαια ολίγη νεότητα

Όμως τί αποκτάται χωρίς τό τίμημα τής νεότητας, τί
επανέρχεται στή μνήμη

Χωρίς μικρήν άπώλεια ζωτικότητας; όπως κατά τήν εκπω-
μάτιση χλωροφορμίου

Ή κατά τήν άνάγνωση συνταρακτικών γεγονότων πού συ-
νέβησαν πρό τριετίας

Ήάλι όμως μήπως διέφυγα τής προσοχής σου

Μήπως παρέλειψες νά υποθέσεις ότι ο φίλος σου Δημήτριος
Κατέχει εκείνο τό ένστιχτο πού ως άκρωτήριο τής Μεσο-
γείου

Περιφέρεται μέσα σέ σκοτεινούς πειραιώτες

Ή μέσα σέ λαϊκά μαιευτήρια καί περιμένει

Πότε τήν αναχώρησην του α΄ πλοίου καί πότε του β΄

Μέ τά διπλότυπα στό χέρι ένα κίτρινο κι ένα πράσινο

Δύο φώτα συνθηματικά άεροπλάνου έν κινδύνω;

Μήπως δέν ξέρεις ότι στό κρανίο μου τρεις δαχτυλογράφοι
δημοκρατικοί

Κάμνουν άπεργία πείνης καί ότι έν ανάγκη

Θά καταφύγουν στά φιλανθρωπικά ιδρύματα του έξωτερικού;

Ήάλι όμως μήπως διέφυγα τής προσοχής σου

Μήπως δέν ανεχώρησες ποτέ

Μήπως δέν έμαθες ότι μέ κυνηγοΐσε η άστυνομία

Κι ἄφησα ἔντρομος τό δωμάτιο τό κάθισμα τό μπαούλο καί
τό κρεββάτι μέ τήν πόρνη
Κι ὄλη τή νύχτα περιφερόμουν στό τρίτο νεκρο
τα
φείο

Μέ τό κεφάλι μου γεμάτο δαχτυλογράφους
Νά ψάχνει ὁ ἕνας νά σκοτώσει τόν ἄλλο
Καί τό ἔνστιχτό μου τρία σταχτιά πουλιά
Νά φεύγουν ἀντιθέτως;

Ήάλι ὅμως μήπως διέφυγα τῆς προσοχῆς σου.

(Παπαδίτσας)

Τό ποίημα, πού ἀποτελεῖ μονόλογο σέ τύπο ἀνεπίδοτης ἐπι-
στολῆς τήν ὁποία ἀπευθύνει ὁ ποιητής σέ κάποιο ὑποθετικό ἢ
πραγματικό φιλικό του πρόσωπο, ὑποδηλώνει δύο προσδιοριστικές
γι' αὐτό καταστάσεις: τήν πλημμυρή εἰκόνα τήν ὁποία ὑποψιάζε-
ται ὁ ποιητής πῶς σχημάτισε γι' αὐτόν τό φιλικό του πρόσωπο,
καί τή διαφορετική ἐκδοχή τοῦ ποιητῆ γιά τόν ἴδιο τόν ἑαυτό
του. Ἐντούτοις τό ποίημα δέν ἐκφράζει καθεαυτές οὔτε τή μία
οὔτε τήν ἄλλη. Ὅ,τι ἐκφράζει ἀπευθείας, ἀλλά τμηματικά, εἶ-
ναι τό μεταξύ τους διάστημα. Καλύτερα: μερικά καίρια περά-
σματα ἀπό τήν πρώτη πρὸς τή δεύτερη. Ὡς βίωμα φυσικά ὁλό-
κληρο τό κείμενο χρεώνεται ἀποκλειστικά στόν ἐπώνυμο ποιητή
καί δέν ἀποτελεῖ παρά μία δική του αὐτοὑπέρβαση. Στήν ἴδια
κατηγορία ἀνήκουν ἄρκετά ποιήματα τοῦ Παπαδίτσα, τοῦ Ν.
Καρούζου, τῆς Ε. Βακαλό, καθώς καί ἄλλων ποιητῶν. Ἀλλά
καί μερικά σύντομα πεζά, ὅπως π.χ. ὀρισμένα πεζογραφήματα
τοῦ Ἰωάννου καί τοῦ Χάκια, ἔχουν παρόμοια ὕφή. Παραθέτω
τώρα ἕνα ἀκόμη παράδειγμα χωρίς σχόλια.

ΓΙΑΤΙ

Γιατί τό αίμα τοῦ χειμώνα
ἔβγαλε φτερά τήν άνοιξη
καί πέταξε τό καλοκαίρι;
γιατί τά λουλούδια πού φύτεψα στόν κήπο μου
φύτρωσαν άγρια στόν καθρέφτη τῆς κάμαράς μου;
γιατί τ' ώραϊο άσπρο σῶμα πού κρατοῦσα
μαύρισε
καί μοῦ ἔβαψε τά χέρια;
γιατί μετρᾶνε τά πουλιά τήν άνοιξη μέ τά μαχαίρια;
γιατί οἱ άρρώστιες τοῦ καλοκαιριοῦ
φάνηκαν στό φεγγάρι τοῦ χειμώνα;
γιατί τά μαῦρα μαλλιά πού τύλιγα τά χέρια μου
γίναν άράχνες καί δέρματα σκονισμένα;
γιατί τό φλυτζάνι πού ἔπινα καφέ
γέμισε ἕνα πράσινο σκοτεινό μαρτύριο;

Δέν ἔχει κόκκινη άπάντηση
τό γιατί εἶναι μιᾶ μεγάλη ἔλλειψη
κάτι σάν τάφος

(Σαχτούρης)

Θά ἔλεγε ἴσως κανεῖς ὅτι τά κείμενα πού ἀνήκουν στή δεύτε-
ρη, τρίτη καί τέταρτη κατηγορία, καί δέν ἔχουν ἐκφρασμένους
ὄλους τούς ὅρους τῶν υπερβάσεων τους, δέν εἶναι ἀπλῶς «άτυπα»
ἀλλά καί ἀτελή, δηλαδή, ἐλαττωματικά. Ἐπί πείρα ξέρουμε
ὡστόσο πῶς δέν εἶναι. Γιατί τά δεχόμαστε ὡς ἀναγνώστες καί
γιατί δέ διανοήθηκε ποτέ κανένας νά τούς ἀμφισβητήσει, ἐξαι-
τίας αὐτῆς τῆς «άτυπίας», τήν αἰσθητικῆ τους πληρότητα. Ὁ
ἀναγνώστης βέβαια δέν αὐτενεργεῖ μέ τόν ἴδιο τρόπο ἀκριβῶς ὁ-

ταν διαβάξει κείμενα διαφορετικῶν κατηγοριῶν. Αυτό ὅμως εἶναι ἄλλο θέμα. Πάντως ἡ λογοτεχνική ὑπόσταση τοῦ κάθε ἔργου δέν ἐξαρτιέται ἀπό τόν τρόπο πού ἀποδίνει τήν ἢ τίς υπερβάσεις του. Ἐξαρτιέται ἀπό τό δραστικό μέγεθος τῆς ἢ τῶν συγκεκριμένων υπερβάσεων καί ἀπό τήν ἐκφραστική ἐπάρκειά του.

Ὡς ἐδῶ ξεχώρισα τέσσερις κατηγορίες λογοτεχνικῶν κειμένων. Μία 1η «τυπική», ὅπου ὅλοι οἱ ὅροι τῆς ἢ τῶν ἐκάστοτε ὑπερβάσεων εἶναι ἐκφρασμένοι ($A \Rightarrow B$). Καί ἄλλες τρεῖς «ἄτυπες» ὅπου ἔχουμε ἐκφρασμένους: στή 2η τόν πρώτο ὄρο καί τή φορά τῆς ὑπέρβασης ($A \rightarrow B$), στήν 3η τή φορά καί τόν τρίτο ($A \rightarrow B$), καί στήν 4η τόν δεύτερο μέ τή φορά του ($A \Rightarrow B$). Τά πιο πολλά ἀπό τά κείμενα πού ἀνήκουν στίς παραπάνω κατηγορίες περιέχουν μία ὑπέρβαση. Ἐχουμε ὅμως ἀρκετά πού περιέχουν περισσότερες ἀπό μία. Στή δεύτερη περίπτωση τό κάθε κείμενο περιέχει υπερβάσεις τοῦ ἴδιου δομικοῦ σχήματος, δηλαδή ὁμοειδεῖς. Ὑπάρχει ὡστόσο ἕνας μέγανος ἀριθμός λογοτεχνικῶν κειμένων ὅπου συναντοῦμε περισσότερες ἀπό μία υπερβάσεις διαφορετικῶν δομικῶν σχημάτων. Ἔτσι πού μέσα στό ἴδιο κείμενο νά συνυπάρχουν υπερβάσεις ἑτεροειδεῖς, 1ης λ.χ. καί 3ης κατηγορίας ἢ 1ης, 2ης καί 4ης κ.λπ. Συχνά μάλιστα σέ μεγάλη ποικιλία συνδυασμῶν. Τά κείμενα αὐτά θά μπορούσαν νά ταξινομηθοῦν, ὡς μικτά, σέ μία 5η κατηγορία. Σ' αὐτήν ἀνήκουν κατά κανόνα οἱ μεγάλες ποιητικές συνθέσεις, πολλά σύντομα πεζά καί βέβαια τά ἐκτενή ἀφηγηματικά ἔργα, ὅπως λ.χ. τά μυθιστορήματα τοῦ Σταντάλ, τοῦ Φλωμπέρ, τοῦ Ντοστογιέφσκη, τοῦ Κάφκα κ.λπ. Θά ἦταν ἐνδιαφέρον νά ἀναφερθεῖ ὡς παράδειγμα ἕνα ἐκτενές μυθιστόρημα. Θά τραβοῦσε ὅμως πολύ σέ μάκρος, γι' αὐτό θά περιορισθῶ σέ κάτι σύντομο. Σ' ἕνα πεζογράφημα τοῦ Γ. Ἰωάννου πού ἐπιγράφεται «Ὁ ξενιτεμένος»¹.

1. Γιώργος Ἰωάννου, *Γιά ἕνα φιλότιμο*, Ἀθήνα, Κέδρος, 1980, σελ. 29. (Ἐκδοση τυπογραφικά πανομοιότυπη μέ τήν πρώτη τῆς Διαγωνίου).

δηλαδή εκφράζεται ο δεύτερος όρος με τή φορά του, υποδηλώνεται γενικά ο πρώτος (ροπή άκολασίας, φονικό ένστικτο) και δέν αναφέρεται καθόλου ο τρίτος. Άξίζει νά προσέξουμε ότι κι οί τρείς παραπάνω υπερβάσεις δέν έχουν λογικά κίνητρα, ότι έχουν δραματική ύφή, κι ότι συγκλίνουν από διαφορετικούς δρόμους πρós τό κεντρικό αίσθημα τής μοναξιάς πού κυριαρχεί σ' όλόκληρο τό κείμενο.

Στό σημείο αυτό θά ήθελα νά παρατηρήσω πώς στόν πεζό λόγο ή έκφραση δέν είναι τόσο σφικτή και οικονομική όσο στήν ποίηση. Συχνά στά άφηγηματικά έργα, ενώ σπάνια στά ποιητικά, υπάρχουν μικρά ή μεγάλα ενημερωτικά μέρη τά όποια συνδέουν τή μία υπερβάση μέ τήν άλλη, χωρίς αυτά τά ίδια νά συνεπάγονται κάποιο ξεπέραςμα. Αυτό συμβαίνει και στό γραφτό του Ίωάννου μέ τόν πρόλογο, τό ενδιάμεσο σχόλιο και τόν επίλογο: δέν αποδίνουν υπερβάσεις αλλά είναι απαραίτητα για τή συγκρότηση του κειμένου ως συνόλου. Άντίθετα θά ήταν δυνατό νά παρατηρήσει κανείς ότι τό τρίτο από τά μέρη πού αποδίνουν υπερβάσεις, συγκριτικά μέ τά άλλα δύο, δέ φαίνεται νά έχει άρτιωθεί ικανοποιητικά και μάλλον ύστερεϊ.

Συνοψίζοντας τά προηγούμενα θά έλεγα ότι στα κείμενα τής λογοτεχνίας συναντούμε τέσσερα δομικά σχήματα υπερβάσεων, τά όποια στήν πίο ιδεατή τους έκδοχή παρασταίνονται μέ τούς ακόλουθους συμβολικούς τύπους: $A \blacktriangleright B$, $A \rightarrow B$, $A \rightarrow B$, και $A \blacktriangleright B$. Όπου τά μή ήμίμαυρα σημεία αντιστοιχούν σέ όρους μή έκφρασμένους ή γενικά και μόλις υποδηλωμένους. Μέ βάση τά συγκεκριμένα δομικά σχήματα προκύπτουν πέντε κατηγορίες λογοτεχνικών κειμένων. Ή κάθε μία από τίς τέσσερις πρώτες περιέχει υπερβάσεις ενός δομικού σχήματος και, σύμφωνα μέ τή σειρά πού τίς ανάφερα, παρασταίνονται συμβολικά ως εξής: 1η: $A \blacktriangleright B$, 2η: $A \rightarrow B$, 3η: $A \rightarrow B$, 4η: $A \blacktriangleright B$. Ή πέμπτη κατηγορία είναι μικτή και περιέχει υπερβάσεις μέ διάφορα δομικά

Τό κείμενο, από τήν πλευρά πού τό συζητώ, ἀπαρτίζεται από ἔξι μέρη: τόν πρόλογο, ἓνα ἐνδιάμεσο σχόλιο, τόν ἐπίλογο καί τρία μέρη στά ὁποῖα διακρίνονται ἰσάριθμες ὑπερβάσεις. Ὡς σύνολο φαίνεται ν' ἀποτελεῖ μᾶλλον μιᾶ «σπουδή» μοναξιάς. Ὁ πρόλογος πιάνει τίς δύο πρώτες μικρές παραγράφους. Τό ἐνδιάμεσο σχόλιο ἄλλες δύο μικρές, ἀπό τή φράση «Πάντως οἱ ἐπιτροπές μεταναστεύσεως γνωρίζουν τή δουλειά τους» μέχρι τίς λέξεις «εἶναι μακριά μου». Ὁ ἐπίλογος ἀρχίζει «Τίς νύχτες οἱ σύντροφοί μου λένε τραγούδια γιά τήν ξενιτιά καί ὄλο ἐμένα ἐπίμονα κοιτάζουν» καί φτάνει ὡς τό τέλος τοῦ κειμένου. Τό πρώτο ἀπό τά μέρη πού ἐκφράζουν ὑπερβάσεις πιάνει κοντά δύο σελίδες, ἀπό τόν πρόλογο μέχρι τό ἐνδιάμεσο σχόλιο. Τό δεύτερο καλύπτει κάτι λιγότερο ἀπό μιὰμιση σελίδα, ἀπό τό ἐνδιάμεσο σχόλιο μέχρι τά λόγια «μπορεῖς ν' ἀμαρτήσεις βαρύτερά ἀπό παντοῦ». Τό τρίτο ἀποτελεῖται μονάχα ἀπό μιᾶ παράγραφο ἢ ὁποῖα ἀρχίζει μέ τή φράση «Μόλις νυχτώνει ἀρχίζει μιᾶ ἄλλη διασκεδάσή μου» καί τελειώνει στόν ἐπίλογο. Ἡ πρώτη ἀπό τίς ἀντίστοιχες ὑπερβάσεις ἔχει ἐκφραστεῖ ὀλόκληρη: τά ἀδρανή αἰσθήματα κάποιου ἄντρα ἀπέναντι στίς γυναῖκες κι ἡ ἀνησυχία του γι' αὐτά (πρῶτος ὅρος) κολάζονται (δεύτερος ὅρος) ἀπό τό στενό δεσμό του μέ τή μάνα του ἢ ὁποῖα τόν παραστέκει στίς δύσκολες ὥρες ἀκόμη κι ὅταν λείπει μακριά της (τρίτος ὅρος). Ἡ δεύτερη ἔχει ἐκφραστεῖ ἑλλειπτικά: ὁ ἀφηγητής μᾶς δίνει τίς συμβολικές μορφές πού κάνει στήν ἔρημο μέ τήν ἄμμο, μέ τίς ὁποῖες δίνει διέξοδο σέ μιᾶ ροπή ἀκολασίας του τήν ὁποῖα στό μεταξύ ὑποδηλώνει. Ἡ τρίτη ἔχει ἐκφραστεῖ πάλι ἑλλειπτικά καί ὄχι ἀρκετά διεξοδικά: ἔχουμε τήν περιγραφή μιᾶς πράξης μέ τήν ὁποῖα ὁ ἀφηγητής παροχετεύει ὡς κάποιο βαθμό ἓνα ἀμφίδρομο καί γι' αὐτό ἐπίφοβο φονικό ἔνστικτο, τό ὁποῖο ἐπίσης ὑποδηλώνει. Ἀπό τίς παραπάνω τρεῖς ὑπερβάσεις ἡ πρώτη ἀνήκει στήν 1η κατηγορία κι ἔχει συμβολικό τύπο A ➔ B, ἐνῶ οἱ δύο ἐπόμενες στήν 4η κατηγορία κι ἔχουν συμβολικό τύπο A ➔ B. Στίς δύο τελευταίες

σχήματα — δύο ή περισσότερα από τὰ παραπάνω σέ ποικίλους συνδυασμούς. Κρίνοντας από τούς συμβολικούς τύπους τών δοσμένων δομικῶν σχημάτων βρίσκουμε ὅτι ἀπουσιάζει ἕνας πού θά ἦταν δυνατό νά ὑπάρχει. Ὁ τύπος $A \rightarrow B$. Πιθανόν ἕνα τέτοιο δομικό σχῆμα νά βρίσκεται σέ λογοτεχνικά κείμενα τά ὁποῖα μοῦ διαφεύγουν. Τό συναντοῦμε ὁμως ἀρκετά συχνά στό θέατρο. Σέ ὀρισμένα θεατρικά ἔργα τά ὁποῖα ἀποδίνουν δύο ἐποχές πού ἀπέχουν χρονικά μεταξύ τους. Συμβαίνει δηλαδή τό ἐξῆς: Σέ κάποια ἱστορική στιγμή ἔχουμε ὀρισμένα πρόσωπα καί τόν τρόπο πού σχετίζονται. Κι ἔπειτα, σέ μιά μεταγενέστερη ἐποχή, ἄς πούμε κατὰ 10 ἢ 20 χρόνια, ἔχουμε τά ἴδια πρόσωπα μέ ἕνα τουλάχιστον ἀπό αὐτά διαφοροποιημένο καί τίς σχέσεις του παραλλαγμένες. Ἐδῶ ἡ ὑπέρβαση καθεαυτή δέν ἐκφράζεται. Δίνονται ὁμως τά ἀπαραίτητα στοιχεῖα ὥστε ὁ θεατής νά εἶναι σέ θέση νά τήν πραγματώσει παρακολουθώντας τό ἔργο.

III

Κάθε ὑπέρβαση, ὡς δομικό σχῆμα, θά μπορούσε νά θεωρηθεῖ ἀντικειμενική καί συμβατική. Ἀντικειμενική μέ τήν ἔννοια ὅτι εἶναι δυνατό νά τήν ἐντοπίσει κανεῖς μέσα σέ ὑπαρκτά λογοτεχνικά κείμενα, νά τή δείξει, ἢ ἔστω νά τήν ὑποδείξει, καί παρὰ νά τήν κατατάξει σέ ὀρισμένη κατηγορία καί νά τήν παραστήσει συμβολικά. Συμβατική, ἐπειδὴ μπορεί νά ἐπαναλαμβάνεται σέ διάφορα λογοτεχνικά ἔργα χωρίς ν' ἀποτελεῖ εἰδικό γνώμονα τῆς ἀξίας τους. Ἀπό τήν ἄποψη αὐτή δέν ἔχει ἰδιαιτέρη σημασία ποιός ἢ ποιοί τύποι ὑπερβάσεων ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ στά διάφορα λογοτεχνικά ἔργα.

Ἐγγραψά σ' ἕνα σημεῖο πῶς ἡ λογοτεχνική ὑπόσταση τών λογοτεχνικῶν κειμένων ἐξαρτιέται ἀπό τό δραστικό μέγεθος τών ὑπερβάσεών τους καί ἀπό τήν ἐκφραστική τους ἐπάρχεια. Λέγο-

ντας «δραστικό μέγεθος τῶν υπερβάσεων» (ἡ ἐκφραστική ἐπάρκεια εἶναι ἄλλο θέμα πού δέν τό συζητῶ ἐδῶ) ἐννοῶ ὅ,τι τίς κά-νει ποιητικά ἀξιόλογες. Ἡ λέξη μέγεθος ἐμπεριέχει τή σημασία τοῦ μετρητοῦ, τοῦ ποσοῦ πού μετρίεται. Ἀντικειμενικό μέτρο ὁ-μως γιά τό ποιητικό μέγεθος τῶν υπερβάσεων δέν ἔχουμε. Τό αἰ-σθάνεται κανεῖς νά βαραίνει λίγο πολύ μέσα του, ἀλλά δέν ἔχει τή δυνατότητα νά τό προσδιορίσει ἀντικειμενικά. Ὁ ἀναγνώστης ἄλλωστε ποτέ δέν εἶναι σίγουρος ἂν ἡ ὑπέρβαση πού πραγματώ-σε διαβάζοντας κάποιο λογοτεχνικό κείμενο εἶναι ἀκριβῶς ἰσότη-μη μ' ἐκείνη τοῦ κειμένου. Κι ὁμως μονάχα μ' ὅ,τι ἀφομοίωσε ὁ ἴδιος μπορεῖ νά ἀξιολογήσει τήν ὑπέρβαση τοῦ κειμένου. Ἐτσι, ἐνῶ μιά ἐκφρασμένη ὑπέρβαση εἶναι, ὡς κείμενο, ἀντικειμενικά διαθέσιμη, δέν εἶναι ἀντικειμενικά ἀξιολογήσιμη ἀλλά ὑποκειμε-νικά: ἀνάλογα μέ τήν ἔκταση πού τήν πραγματώνει καί τήν αἰ-σθάνεται ὁ κάθε ἀναγνώστης. Κι αὐτό πού αἰσθάνεται ὁ ἀνα-γνώστης δέν εἶναι τόσο ἡ ὑπέρβαση σάν κάτι ἀπτά ὀριοθετημένο, ὅσο τ' ἀποτελέσματα τῆς ἀφομοιωτικῆς πράξης του. Ἀποτελέ-σματα πού σέ ὑποκειμενικό ἐπίπεδο μᾶς δίνουν τό δραστικό μέγε-θος τῶν ἐκάστοτε υπερβάσεων. Πρόκειται, ὅσο μπορῶ νά κρίνω, καί μέ βάση ὀρισμένες ἔξωθεν μαρτυρίες, γιά μιά τριάδα στενά ἀλληλένδετων ἀποτελεσμάτων: τή διαφοροποίηση, τή ἔνταση, καί τήν ἐξαλλαγή τοῦ χρόνου. Νά τά δοῦμε ἕνα ἕνα.

Διαφοροποίηση. Ὅπως προανάφερα πρόκειται γιά κάτι πού τό αἰσθανόμαστε χωρίς νά ἔχουμε τόν τρόπο νά τό προσδιορίσου-με ἀντικειμενικά. Κι αὐτό πού αἰσθανόμαστε εἶναι ὅτι διαβάζο-ντας, κάτω ἀπό εὐνοϊκές συγκυρίες, κάποιο ἀξιόλογο ἔργο, δέν παραμένουμε ἀκριβῶς οἱ ἴδιοι. Κάπως, κατά κάτι, κάπου βαθύτε-ρα, ὁ ἑαυτός μας ἀνασχηματίζεται. Μιλώντας σχηματικά θά ἔ-λεγα ὅτι συντελεῖται μέσα μας ἕνας ὑποστασιακός μεταβολισμός, μέ δεδομένα τόν ἑαυτό μας καί τά στοιχεῖα τῆς ὑπέρβασης ἢ τῶν υπερβάσεων πού ἀφομοιώνουμε ἀπό τό συγκεκριμένο βιβλίο. Ἐννοεῖται πῶς τό ἀποτέλεσμα ἑνός τέτοιου μεταβολισμοῦ δέν

προκύπτει προσθετικά αλλά συνθετικά. Θέλω νά πῶ ὅτι τό προϊόν τοῦ μεταβολισμοῦ εἶναι μιά νέα σύνθεση τοῦ ἑαυτοῦ μας, στήν ὁποία μετέχουν ὡς συνθετικά ὑλικά καί τά στοιχεῖα τά ὁποῖα πήραμε ἀπό τό διάβασμα τοῦ βιβλίου. Πρέπει νά πῶ ὅτι μιῶ γιά τό γεγονός τῆς διαφοροποίησης καθεαυτοῦ χωρίς νά ἐξετάζω τό γιατί καί κάτω ἀπό ποιές συνθήκες πραγματοποιεῖται. Πάντως δέν εἶναι κάτι πού συμβαίνει καθημερινά οὔτε κάθε φορά πού τυχαίνει νά διαβάζουμε ἀξιόλογα λογοτεχνικά ἔργα. Τό ζήτημα ὡστόσο εἶναι ἄν συμβαίνει κάποτε, ἔστω καί λίγες φορές στή ζωή μας, καί ἄν πάνω σ' αὐτό συμφωνοῦμε αὐτόματα χωρίς ἀντικειμενικά ἀποδεικτικά στοιχεῖα. Ἐπί τήν πλευρά βέβαια τῶν ἀνώνυμων ἀναγνωστῶν τό φαινόμενο τῆς διαφοροποίησης παραμένει ἀμαρτύρητο, πράγμα πού δέ σημαίνει ὅτι δέ λανθάνει. Ἐπί τήν πλευρά ὅμως τῶν λογοτεχνῶν εἶναι μαρτυρημένο. Ἄρκετοί λογοτέχνες ἔχουν κάνει λόγο γιά τή διαφοροποίηση, εἴτε ὑπαινικτικά μέσα στά ἔργα τους, εἴτε ρητά σέ θεωρητικά γραφτά τους. Μέσα στά λογοτεχνικά τους ἔργα, καθώς εἶναι φυσικό, δέ μιλοῦν γιά τή διαφοροποίηση τῶν ἀναγνωστῶν ἀλλά γιά ἐκείνη τοῦ ὑποκειμένου ἢ τῶν ὑποκειμένων στά ὁποῖα ἀναφέρονται τά ἔργα. Στά θεωρητικά τους κείμενα ὡστόσο μιλοῦν συνήθως ἀπό τή μεριά τοῦ ἀναγνώστη. Τά σχετικά παραδείγματα εἶναι πολλά καί θά περιοριστώ, ἐνδεικτικά, σέ ὀρισμένα. Πρῶτα ἀπό τήν περιοχή τῆς λογοτεχνίας. Ἐπί τήν ἀρχαία γραμματεία σημειῶνω τήν Ἡλέκτρα τοῦ Εὐριπίδη, στήν ὁποία ἡ ὁμώνυμη ἡρώιδα, μετά τή μητροκτονία, «φτάνει στό σημείο νά ἀνακαλύψει τόν ἀθηντικότερο ἑαυτό της» κατά τρόπο πού αὐτό «νά τήν μεταμορφώνει ριζικά»¹. Κάτι πού τό ἔργο τό ὑποδηλώνει μέ ἐξαιρετική ἐνάρχεια. Ἐπί τά νεότερα, εἶδαμε κιόλας

1. Κατερίνα Συνοδινού, «Ἡ προσωπική αἴσθηση τοῦ χρόνου τῆς Ἡλέκτρας καί τοῦ Ὀρέστη στήν Ἡλέκτρα τοῦ Εὐριπίδη», *Δωδώνη: Φιλολογία*, 14 (1985), σελ. 68.

πώς ο Κάφκα υποβάλλει τό γεγονός μέ τή φράση «ἐνώ ἐσύ ὁ ἴδιος, μέ τά χέρια πίσω, μιά σταθερή, καλοσχεδιασμένη μαύρη σιλουέττα, ὑψώνεσαι στό δικό σου ἀνάστημα». Ἀπό τό βιβλίο τοῦ Μήτσου Ἀλεξανδρόπουλου *Ὁ μέγας ἀμαρτωλός*, πού ἀναφέρεται στή ζωή τοῦ Ντοστογιέφσκη, ἀντιγράφω μερικές σειρές συναφεῖς πρὸς τό συγκεκριμένο θέμα. «Τό 1861 δημοσίεψε [ὁ Ντοστογιέφσκη] στό περιοδικό "Χρόνος" μιά ἐπιφυλλίδα. Πολύ σωστά οἱ μελετητές του βρίσκουν ἀτόφια βιογραφική βάση στό κείμενο αὐτό. Περιγράφει ἕνα χειμωνιάτικο βράδυ στήν Πετρούπολη, μιά φαντασμαγορία πάνω ἀπό τόν ποταμό Νιεβά. Ἦμουν — λέει — πολύ νέος. Βγαίνοντας στό ποτάμι ἔριξα μιά γοργή ματιά ἀγκαλιάζοντας ὡς κάτω τή ροή του βυθισμένη στό θαμπό παγωμένο βράδυ πού ξαφνικά πῆρε κάτι ἀπό τά πορφύρα χρώματα τῆς αὐγῆς, μιά τελευταία ἀναλαμπή τῆς μέρας ἔσθην ψηλά στόν οὐρανό [...]. Ἐνίωσα νά μέ σκίζει ἕνα ρίγος, τήν καρδιά μου τήν ἔλουσε ἕνας κρουός καυτό αἶμα πού τινάχτηκε ἀπό ἕνα ξεχειλισμένο, πανίσχυρο, ἀλλά ἄγνωστο ὡς τότε αἶσθημα. Κάτι σάν νά κατάλαβα ἐκείνη τή στιγμή, κάτι ὑπῆρχε καί ζοῦσε μέσα μου χωρίς ἐγώ νά τό ξέρω, χωρίς νά τό σκέφτομαι — σάν νά μπῆκα σ' ἕνα νέο, ὀλότελα νέο κόσμο καί κάτι εἶχα ἀκούσει γι' αὐτόν, ἀλλά πολύ θαμπά, κάτι εἶχα καταλάβει ἀπό κάποια μυστικά σημεῖα. Πιστεύω πώς ἀπό κείνη ἀκριβῶς τή στιγμή ἀρχίζει ἡ ζωή μου...». Κι ὁ Ἀλεξανδρόπουλος σημειώνει: «Τέτοιες περίπου εἶναι οἱ στιγμές πού γίνονται στόν Ντοστογιέφσκη οἱ μεγάλες χειρονομίες καί ἀποκαλύψεις. Τό "Ὅραμα τοῦ Νιεβά" εἶναι στή βιογραφία του κάτι σάν τή νύχτα τῆς Βηθλεέμ». Στό *Ἀναζητώντας τόν χαμένο χρόνο τοῦ Προύστ*, ὁ νεαρός τότε ἀφηγητής, μετά ἀπό μιά ἐπίσκεψη στό θεῖο του ὅπου συνάντησε τήν «κυρία μέ τά ρόζ», αἰσθάνεται ἀναστατωμένος. Γυρίζοντας στό

1. Μήτσος Ἀλεξανδρόπουλος, *Ὁ μέγας ἀμαρτωλός*, Ἀθήνα, Κέδρος, 1984, σελ. 187.

σπίτι του κάνει λόγο, για τήν επίσκεψη, στους γονείς του. «Ήταν πραγματικά» όμολογεί «τόσο έντονη ή ανάμνησή της ώστε, δύο ώρες αργότερα, ύστερ' από μερικές αινιγματικές φράσεις πού νόμισα πώς δέν έδωσαν στους γονείς μου μιάν αρκετά σαφή ιδέα για τήν καινούργια ύπόσταση πού είχα αποκτήσει, θεώρησα πió ξεκάθαρο νά τούς διηγηθώ μέ τίς παραμικρότερες λεπτομέρειες τήν επίσκεψή μου»¹. Κι από τό βιβλίό του Μούζιλ *Ό νεαρός Τέρλες* αντιγράφω ένα εκτενέστερο απόσπασμα. «Οί σκέψεις πού τόν έκαναν σήμερα νά ψάχνει μάταια για κάποια εξήγηση δέν ήταν πιά οί άβάσιμοι συνειρμοί τής φαντασίας του, αλλά συλλογισμοί πού τόν είχαν αναστατώσει, πού δέν τόν άφηναν ήσυχο καί πού μ' όλο του το κορμί τό νιώθε, πώς πίσω τους παλλόταν ένα κομμάτι τής ζωής του — πράγμα τελείως καινούριο γι' αυτόν. Ένιωθε μιά πρωτόγνωρη σιγουριά. Ήταν σχεδόν όπως σ' ένα μυστηριώδες όνειρο. Κάτι πού θά πρέπει νά διαμορφώθηκε κρυφά, κάτω άπ' τήν επίδραση τών τελευταίων γεγονότων καί πού τώρα ξαφνικά χτυπούσε μ' έπιταχτικά δάχτυλα κάπου μέσα του. Ό Τέρλες βρισκόταν στήν κατάσταση εκείνης τής γυναίκας, πού νιώθει στήν κοιλιά της τά πρώτα τινάγματα του μωρού της.

» Ήταν ένα υπέροχο, απολαυστικό απόγευμα.

» Ό Τέρλες έφερε από τό συρτάρι του όλα τά ποιήματα πού είχε γράψει κατά καιρούς. Κάθησε μαζί τους κοντά στή σύμπα κι έμεινε έτσι, τελείως μόνος κι άθέατος, πίσω άπ' τό μεγάλο χώρισμα, ξεφυλλίζοντας τό ένα μετά τό άλλο τά τετράδιά του καί ρίχνοντάς τα στή φωτιά, άφού τά σχιζε άργά άργά σέ μικρά κομματάκια, σά νά ήθελε ν' απολαύσει τή λεπτή συγκίνηση του άποχαιρετισμού.

» Ήθελε, μέ τήν πράξη αυτή, νά πετάξει κάθε άποσκευή του

1. Μαρσέλ Προύστ, *Άναζητώντας τόν χαμένο χρόνο* — *Άπό τή μεριά του Σουάν*, μετάφραση Π.Α.Ζ., Ήριδανός, τόμος πρώτος, σελ. 102.

παρελθόντος, σά νά έπρεπε τώρα — άπαλλαγμένος από κάθε βάρος — νά στρέψει όλη του τήν προσοχή προς εκείνα τά δήματα, πού θά τόν πήγαιναν μόνο μπροστά.

»Στό τέλος σηκώθηκε κι άνακατώθηκε μέσα στους άλλους. Ένωθε άπελευθερωμένος άπ' τίς λοξές, φοβισμένες ματιές. Ό,τι είχε κάνει ως τώρα βασιζόταν στό ένστικτο· τίποτα δέν του πρόσφερε τή βεβαιότητα, ότι μπορούσε πραγματικά ν' αλλάξει από δώ και μπρός, έξω από κείνη τήν ξαφνική παρόρμηση. 'Αύριο', είπε μέσα του, 'αύριο θ' άναθεωρήσω τά πάντα μέ προσοχή κι έτσι μόνο θ' άρχίσω νά καταλαβαίνω...».

»Περπάτησε γιά λίγο στην αίθουσα άνάμεσα στά θρανία κι έριξε μιά ματιά στ' άνοιγμένα τετράδια, πού πάνω στις λευκές τους επιφάνειες πηγαινοέρχονταν βιαστικά δάχτυλα, σέρνοντας πίσω τους μικρές, καφετιές σκιές... Κοίταζε σάν κάποιος πού μόλις είχε ξυπνήσει, έχοντας τήν έντύπωση πώς όλα είναι πιά σοβαρά και πιά σπουδαία από πρίν»¹.

Άπό τά συναφή προς τό θέμα τής διαφοροποίησης θεωρητικά κείμενα παραθέτω ένα άπόσπασμα από τά *Γράμματα σ' ένα νέο ποιητή του Ρίλκε*. «Πιστεύω πώς όλες σχεδόν οι θλίψεις μας είναι στιγμές ψυχικής έντασης πού τίς ύπομένουμε σά νά μās πέτρωσε κάποια παράλυση, τρομαγμένοι επειδή νιώθουμε πώς τά ξαφνιασμένα αισθήματά μας δέ ζουνε πιά· επειδή μείναμε μόνοι μέ τό Ξένο εκείνο πού εισχώρησε μέσα μας· επειδή στερηθήκαμε όλα εκείνα πού μās είχε δέσει μαζί τους ή συνήθεια κι ή έμπιστοσύνη· επειδή στεκόμαστε καταμεσίς σ' ένα πέραςμα, όπου δέν μπορούμε νά σταθούμε άλλο. Γι' αυτό περνάει κι ή θλίψη από κεί: τό Καινούργιο, τό Άγνωστο, πού 'χει σταλάξει έντός μας, εισχώρησε στην καρδιά μας, έφτασε ως τίς πιά μύχιες γωνίες της, και μάλιστα δέν είναι πιά εκεί — είναι στό αίμα

1. Ρόμπερ Μούζιλ, *Ό νεαρός Τέρλες*, μετάφραση, Αλέξανδρος Ίσαρης, Θεσσαλονίκη, Βιβλιοθήκη, 1977, σελ. 149.

μας μέσα. Κι έτσι δέν ξέρουμε τί έτρεξε. Εύκολα θά μπορούσαν νά μᾶς πείσουν πώς δέν έτρεξε τίποτα, κι ώστόσο έχουμε αλλάξει, ὅπως αλλάζει ἕνα σπίτι ἅμα μπεῖ κάποιος ξένος μέσα¹. Καί σ' ἄλλο σημείο: «Γιατί ν' αὐτοβασανίζόσαστε μέ τό ρώτημα: ἀπό πού ἔρχονται ὅλ' αὐτά καί πού πηγαίνουν; Μιά καί ξέρετε καλά πώς βρισκόσαστε πάνω στήν ἐξέλιξή σας καί πώς, πάνω ἀπ' ὅλα, ἕνα ποθεῖτε: νά μεταμορφωθεῖτε². Ἀπό τό «Μονόλογο πάνω στήν ποίηση» τοῦ Σεφέρη ἀντιγράφω ἕνα ἀπόσπασμα, ὅπου ὁ δοκιμιογράφος ἐρμηνεύει τό γνωστό ὄρισμό τοῦ Ἀριστοτέλη γιά τήν Ἀρχαία Τραγωδία. «Καί ἐδῶ ἔχει τή θέση του ὁ μεγάλος λόγος τοῦ Ἀριστοτέλη, πού μένει πάντα τό θεμέλιο κάθε σωστής κρίσης γιά τήν ποίηση: *μίμησις πράξεως... δι' ἐλέου καί φόβου περαίνουσα τήν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*. Ὁ ἔλεος: ἡ δύναμη πού μᾶς κάνει νά μένουμε προσκολλημένοι στήν ψυχική μας κατάσταση τέτοια πού ἦταν ὡς τή στιγμή τῆς ποιητικῆς ἐμπειρίας, ἡ στοργή γιά τίς συνήθειές μας, ἡ δυσκολία ν' ἀφήσουμε πράγματα πού τόσον καιρό ζήσανε μαζί μας, τίς ἀλλοτινές χαρές πού μᾶς δώσανε ὁ καημός γιά τή νέα συγκίνηση. Ὁ φόβος: τό ἀντίκρισμα τῆς ἔλξης πού μᾶς τραβά ἔξω ἀπ' αὐτά, ὁ "σκοτεινός δρόμος", ἡ "selva oscura", ἡ γύμνια μέσα σ' ἕνα πρωτοφανέρωτο κόσμο. Ἡ κάθαρση: ἡ ἰσορροπία τῶν δύο αὐτῶν δυνάμεων, ἡ ἀποτελείωση τῆς ποιητικῆς ἐμπειρίας. Γιατί ὅπως ὁ ζωγράφος μᾶς δημιουργεῖ, καθῶς λένε, ἕνα καινούργιο μάτι, ὁ μουσικός μᾶς δημιουργεῖ μιᾶ καινούργια ἀκοή, καί ὁ ποιητής μᾶς δημιουργεῖ μιᾶ καινούργια (μέ τήν πιο γενική ἔννοια τῆς λέξης) ἀντίληψη. Καί τέτοιες μεταβολές δέ γίνονται μήτε εὐκολα μήτε ἀμέσως, οὔτε τώρα οὔτε στά περασμένα³. Κι ἕνας καθαρά

1. Ράινερ Μαρία Ρίλκε, *Γράμματα σ' ἕνα νέο ποιητή*, μετάφραση Μάριος Πλωρίτης, Ἀθήνα, Ἴκαρος, ζ' ἐκδοση, 1978, σελ. 88.

2. ὁ.π., σελ. 98.

3. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκίμες*, Ἀθήνα, Ἴκαρος, Δ' ἐκδοση, τόμος 1ος, 1981, σελ. 155.

θεωρητικός, ξεκινώντας από διαφορετική αφετηρία, παρατηρεί αρκετά ανάλογα: «Όμως αν τό βιβλίό μου μαθαίνει αληθινά κάτι τί, αν ό άλλος [ό συγγραφέας] είναι αληθινά ένας άλλος, πρέπει κάποια στιγμή νά ξαφνιαζόμαιο, νά χάνω τόν προσανατολισμό μου, και νά συναντιόμαστε, όχι πιά στην ομοιότητά μας, αλλά στη διαφορά μας, και αυτό συνυποθέτει μιά μεταμόρφωση του έαυτού μου και του άλλου άλλωστε». 'Ο Νίκος Φωκάς εξέ-
λου δηλώνει σχεδόν κατηγορηματικά. «Πράγματι ισχυρίζομαι ότι σέ κάθε ποίημα πρέπει νά υπάρχει ένα σημείο μεγάλης, α-
φόρητης, θά έλεγα, έντασης για τόν αναγνώστη, ένα σημείο στό όποίο οί αντίθετες έλξεις άσκούνται ταυτόχρονα σέ τέτοιο βαθμό, πού ό αναγνώστης νά αισθάνεται κάτι σάν μεταμόρφωση του καθημερινού του είναι. Τό σημείο τής άφόρητης έντασης ή μεταμόρφωσης είναι τόσο άπαραίτητο, προκειμένου ένα κείμενο νά δικαιώσει τήν αξίωσή του νά λέγεται ποίημα, ώστε, χωρίς αυτό, μόνο συμβατική ποίηση και συμβατικά ποιήματα πρέπει νά περιμένουμε». Τελειώνοντας θά ήθελα νά ξαναπώ ότι, ως αναγνώστες λογοτεχνικών έργων, τήν όποια μας διαφοροποίηση τήν αισθανόμαστε άπλώς χωρίς νά μπορούμε νά τήν προσδιορίσουμε μέ αντικειμενικά μέτρα. Μολαταύτα πρόκειται για θεμελιώδες κριτήριο των αναγνωστικών μας πραγματώσεων. Τόσο πού θά 'λεγα πώς αν αισθανόμαστε, άφου έχουμε διαβάσει κάποιο βιβλίο, στόν ίδιο παρανομαστή πού ήμασταν πριν τό διαβάσουμε, τότε θά πρέπει νά υποθέσουμε ένα από τά δύο: ή ότι τό βιβλίο δέν είχε καμιά λογοτεχνική αξία ή ότι είχε αλλά ήταν πέρα από τίς δυνατότητές μας νά τήν κάνουμε κτήμα μας.

Ένταση. Όπως τή διαφοροποίηση έτσι και τήν ένταση τήν

1. Μ. Μερλώ - Ποντύ, «Τό φάντασμα μιάς καθαρής γλώσσας», στόν τόμο *Θεωρία τής Γλώσσας, μετάφραση Φ. Καλλίας*, Άθήνα, Imago, 1982, σελ. 144.

2. Νίκος Φωκάς, *Έπιχειρήματα για τή γλώσσα, για τή λογοτεχνία*, Άθήνα, Έστία, 1982, σελ. 171.

αισθανόμαστε χωρίς νά 'χουμε τόν τρόπο νά τήν προσδιορίζουμε αντικειμενικά. Ἡ ὑπέρβαση, ὄντας γεγονός ἀναγεννητικό γιά τό άτομο στό ὁποῖο διαδραματίζεται, θέτει σέ συναγερμό τό βαθύτερο εἶναι του. Εἶναι μιά στιγμή πού οἱ δυνάμεις του συσπειρώνονται γιά ν' ἀνταποκριθοῦν σ' αὐτό τό ὀριακό ὅσο καί κρίσιμο γεγονός. Γιατί τίποτε δέν προδικάζει ἀπό πρῖν τό ἀποτέλεσμα, ἐνώ ταυτόχρονα ὅλες οἱ κεκτημένες βεβαιότητες ἐκείνη τή στιγμή αἴρονται. Ἔτσι, σχεδόν στό κενό, χρησιμοποιώντας ἕνα ἀπλουστευτικό παράδειγμα, θά ἔλεγα πώς εἶναι σά νά κάνει κανείς, σέ ὑπαρξιακό ἐπίπεδο, τό «ἄλμα τοῦ θανάτου» καί βρίσκεται στή θέση πού ὁ ἀκροβάτης αἰωρεῖται στό κενό. Μιά κατάσταση, δηλαδή, ὅπου διακυβεύεται, στά μέτρα τῆς συγκεκριμένης κάθε φορά περιστασης, ἡ ὑπόσταση ὀρισμένου ἀτόμου. Καί εἶναι φυσικό ἡ ἔνταση μέ τήν ὁποία τή ζεῖ νά εἶναι ἀνάλογη τόσο πρὸς τήν ὀρμέφυκτη συσπείρωση μέ τήν ὁποία τήν ἀντιμετωπίζει ὅσο καί πρὸς τήν κρισιμότητα τῆς ἴδιας τῆς κατάστασης. Ἀπό τήν πλευρά τῶν ἀνώνυμων ἀναγνωστῶν, ὅπως καί στήν περίπτωση τῆς διαφοροποίησης, ἡ ἔνταση πού προκύπτει κατά τήν πραγμάτωση ὀρισμένης ὑπέρβασης παραμένει ἀμαρτύρητη. Μαρτυρημένη εἶναι ἀπό τήν πλευρά τῶν λογοτεχνῶν, εἴτε κατά τρόπο ὑπαινικτικό μέσα στά λογοτεχνικά τους ἔργα εἴτε ρητά μέσα σέ θεωρητικά γραφτά τους. Ἄς δοῦμε πάλι, ἐνδεικτικά, μερικά παραδείγματα. Ἀπό τά ἀποσπάσματα, τά σχετικά μέ τή διαφοροποίηση, πού παράθεσα παραπάνω θυμίζω δύο φράσεις τοῦ Ντοστογιέφσκη καί τοῦ Μούζιλ. «Ἐνωσα νά μέ σκίζει ἕνα ρίγος, τήν καρδιά μου τήν ἔλουσε ἕνας κρουνός καυτό αἶμα πού τινάχτηκε ἀπό ἕνα ξεχειλισμένο, πανίσχυρο, ἀλλά ἄγνωστο ὡς τότε αἶσθημα». «Οἱ σκέψεις πού τόν ἔκαναν σήμερα νά ψάχνει μάταια γιά κάποια ἐξήγηση δέν ἦταν πιά οἱ ἀβάσιμοι συνειρμοί τῆς φαντασίας του, ἀλλά συλλογισμοί πού τόν εἶχαν ἀναστατώσει, πού δέν τόν ἄφηναν ἡσυχο καί πού μ' ὅλο τό κορμί του τό ἴνωθε, πώς πίσω τους παλλόταν ἕνα κομμάτι τῆς ζωῆς του —

πράγμα τελείως καινούριο γι αυτόν». Θυμίζω επίσης τή φράση «καί παρ' ὄλα αὐτά ἔχεις τιναχτεῖ μ' ἓνα ξαφνικό σπασμό ἀνησυχίας» ἀπό τήν «Ξαφνική ἔξοδο» τοῦ Κάφκα. Ἀπό τίς «Μυκῆνες» τῶρα τοῦ Σεφέρη ἀντιγράφω μιὰ ἐνότητα.

*Εἶδα μέσα στή νύχτα
τῆ μυτερή κορυφή τοῦ βουνοῦ
εἶδα τόν κάμπο πέρα πλημμυρισμένο
μέ τό φῶς ἐνός ἀφανέρωτου φεγγαριοῦ
εἶδα, γυρίζοντας τό κεφάλι
τίς μαῦρες πέτρες συσπειρωμένες
καί τή ζωή μου τεντωμένη σά χορδή
ἀρχή καί τέλος
ἡ τελευταία στιγμή.
τά χέρια μου!*

Κι ἀπό τό ἀφήγημα τοῦ Καμύ «Ἡ μοιχαλίδα» ἓνα συναφές ἀπόσπασμα. «Καμιά πνοή, κανένας θόρυβος, ἐκτός ἀπ' τό πνιγμένο, πότε - πότε, τρίξιμο κάποιας πέτρας πού τήν θρυμματίζε καί τήν ἔκανε ἄμμο τό κρῦο, δέν τάραζε τή μοναξιά καί τή σιωπή πού ἔχαν κυκλώσει τή Ζανίν. Σέ μιὰ στιγμή, ὥστόσο, τῆς φάνηκε πώς ὁ οὐρανός ἄρχισε νά κουνιέται πάν' ἀπό τό κεφάλι της καί νά στριφογυρίζει. Μέσ' στό πηχτό σκοτάδι τῆς κρύας νύχτας, χιλιάδες ἀστέρια λαμποκοποῦσαν κ' οἱ ψυχρές τους ἀχτιῶδες ἔσθηναν μαλακά, πέρα στόν ὀρίζοντα. Ἡ Ζανίν δέ μποροῦσε νά ξεκολλήσει τά μάτια της ἀπ' τή λάμψη τῶν ἀστεριῶν. Στριφογύριζε μαζί μ' αὐτά κ' ἡ ἀκίνητη πορεία τους τήν ἔκαν ἓνα, σιγά - σιγά, μέ τό βαθύτερο εἶναι της, ὅπου τό κρῦο, τῶρα, κι' ὁ πόθος ἀλληλομάχονταν. Τ' ἀστέρια ἔπεφταν, ἓνα - ἓνα,

1. Γιώργος Σεφέρης, *Ποιήματα*, δέκατη τρίτη ἔκδοση, Ἀθήνα Ἴκαρος 1981, σελ. 77.

μπροστά της, ύστερα έσβυναν ανάμεσα στις πέτρες τής έρήμου καί κάθε φορά πού 'σβυνε κάποιο άστέρι ή Ζανίν άγαπούσε καί πίο πολύ τή νύχτα. 'Ανάσαινε, ξεχνούσε τό κρϋο, τό βάρος τών όντων, τήν ψεύτικη καί παγωμένη ζωή, τήν άτέλειωτη άγωνία τής ζωής καί τού θανάτου. "Υστερ' από τόσα χρόνια πού 'τρεχε μανιασμένα κι' άσκοπα γιά νά ξεφύγει άπ' τό φόβο, σταμάτησε, τέλος. Τήν ίδια στιγμή, τής φαινόταν πώς ξανάδρισκε τίς ρίζες της, ένιωθε τό σφρίγος νά πλημμυρίζει ξανά τό κορμί της, πού τώρα πιά είχε πάψει νά τρέμει. Σφίγγοντας τήν κοιλιά της στό παραπέτο κι' όρθώνοντας τό σώμα της στόν ούρανό περίμενε καί τήν καρδιά της, πού 'ταν άκόμη άναστατωμένη, νά ήρεμήσει καί νά φωληάσει μέσα της ή γαλήνη. Τά τελευταία άστέρια άφφησαν τίς δέσμες τών άχτίδων τους νά πέσουν λίγο πίο χαμηλά στόν όρίζοντα τής έρήμου κ' ύστερα έμειναν άκίνητα. Τότε άρχισε ή νυχτερινή βροχή νά πλημμυρίζει μέ άνείπωτη γλύκα τή Ζανίν: έδιωξε τό κρϋο, άνέβηκε, λίγο - λίγο, άπ' τό σκοτεινό κέντρο τού εΐναι της κ' έφτασε, σέ άδιάκοπα κύματα, ως τό στόμα της, πού γέμισε στεναγμούς. "Υστερ' από μιά στιγμή, όλόκληρος ό ούρανόσ άπλώθηκε πάνω της κ' έπεσε άνάσκελα πάνω στήν κρύα γή»¹.

'Από τήν περιοχή τών θεωρητικών κειμένων θυμίζω κι έδω τά λόγια τού Ρίλκε από τό ένα απόσπασμα πού παράθεσα γιά τό θέμα τής διαφοροποίησης. «Πιστεύω πώς όλες σχεδόν οι θλίψεις μας εΐναι στιγμές ψυχικής έντασης, πού τίς υπομένουμε σά νά μάς πέτρωσε κάποια παράλυση, τρομαγμένοι έπειδή νιώθουμε πώς τά ξαφνιασμένα αισθήματά μας δέ ζούνε πιά: έπειδή κ.λπ.». Θυμίζω επίσης τό σχετικό απόσπασμα τού Νίκου Φωκά. «Πράγματι ισχυρίζομαι ότι σέ κάθε ποίημα πρέπει νά ύπάρχει ένα σημείο μεγάλης, άφόρητης, θά έλεγα, έντασης γιά τόν ανα-

1. 'Αλμπέρ Καμύ, *Η έξορία καί τό βασίλειο*, μετάφραση Ξεν. Ι. Καράκαλου, 'Αθήνα, 'Εκδόσεις Μαρτή, 1969, σελ. 37.

γνώστη, ένα σημείο στο οποίο οι αντίθετες ἔλξεις ἀσκούνται ταυτόχρονα σέ τέτοιο βαθμό, πού ὁ ἀναγνώστης νά αισθάνεται κάτι σάν μεταμόρφωση τοῦ καθημερινοῦ του εἶναι. Τό σημείο τῆς ἀφόρητης ἔντασης ἢ μεταμόρφωσης εἶναι τόσο ἀπαραίτητο, προκειμένου ἕνα κείμενο νά δικαιώσει τήν ἀξίωσή του νά λέγεται ποίημα, ὥστε, χωρίς αὐτό, μόνο συμβατική ποίηση καί συμβατικά ποιήματα πρέπει νά περιμένουμε». Ἐλλά στο Φωκά θά πρέπει νά σταθῶ περισσότερο γιατί, ὅσο γνωρίζω, εἶναι ὁ πρῶτος πού μίλησε ἐμπεριστατωμένα καί διεξοδικά γιά τό θέμα τῆς ἔντασης. Συνοψίζω τή βασική ἰδέα του πού εἶναι ἡ ἀκόλουθη: Κάθε ἀξιόλογο ποιητικό κείμενο — ἀναφέρεται κυρίως στήν ποίηση — ἀποτελεῖ, σέ τελευταία ἀνάλυση, ἕνα «ζεῦγμα», ὅπου δύο, ἀπλοί ἢ σύνθετοι, «διωσάμενοι» ἢ «ἐτερόκλητοι», «πῶλοι» συσχετίζονται. Ὡς συνέπεια τοῦ συσχετισμοῦ αὐτοῦ ἔχουμε τήν ἔνταση τοῦ ποιητικοῦ γεγονότος — τήν ὁποία ὁ Φωκάς ἀποκαλεῖ «ἀφόρητη» ἔνταση. Ὅσο μάλιστα πῶς μεγάλη λογική διάσταση ὑπάρχει ἀνάμεσα στά δεδομένα ἑνός τέτοιου «ζεῦγματος» καί ὅσο πῶς «ἀβίαστα καί πειστικά» γίνεται ὁ «παράλογος» ποιητικός συσχετισμός τους, τόσο καί πῶς μεγάλη εἶναι ἡ ἔνταση πού προκύπτει. Καί ὅσο μεγαλύτερη εἶναι ἡ ἔνταση πού προκύπτει τόσο μεγαλύτερη εἶναι ἡ ποιητική ἀξία τοῦ κειμένου πού ἐμπεριέχει τό οἰκεῖο «ζεῦγμα»¹.

Ἐξαλλαγή τοῦ χρόνου. Πρόκειται πάλι γιά φαινόμενο πού δέν ἔχουμε τόν τρόπο νά τό προσδιορίσουμε ἀντικειμενικά. Γιά ν' ἀποφύγῃ τό λαβύρινθο τῆς ὀρολογίας πού σχετίζεται μέ τό χρόνο

1. Νά σημειωθεῖ πῶς ὁ Φωκάς θέτει μ' αὐτό τόν τρόπο ἕνα γενικότερο ζήτημα, πού ἄν καί δέν εἶναι ἀκριβῶς ταυτόσημο εἶναι ὥστόσο συναφές μέ αὐτό τῆς ὑπέρβασης. Οἱ ἀπόψεις τοῦ Φωκά βρίσκονται στο βιβλίο του *Ἐπιχειρήματα γιά τή γλώσσα, γιά τή λογοτεχνία καί ἰδιαίτερα στά κείμενα* «Τάκης Παπατσώνης — μιά προσέγγιση», «Παπαδιαμάντης: συμβολή στήν ἐπιβεβαίωση μιᾶς διάδοσης», «Ἡ "ἀφόρητη" ἔνταση στήν πολιτική ποίηση» καί «Ἡ ποίηση καί τό ποίημα».

θά χρησιμοποιήσω, ως βοηθητικά στοιχεία, δύο φυσικές εκδοχές του χρόνου. Τόν αστρικό χρόνο και τήν υποκειμενική αίσθηση αυτού του χρόνου. Ἀστρικός εἶναι ὁ χρόνος γιά τόν ὁποῖο ἔχουμε ὡς μέτρο τήν περιστροφική κίνηση τῆς Γῆς γύρω ἀπό τόν ἄξονά της καί τόν Ἥλιο. Ἐχει ἀντικειμενική ὑπόσταση — ἀντικειμενικός χρόνος — καί γι' αὐτό μπορούμε νά τόν καταγράψουμε μέ εἰδικά ὄργανα (χρονόμετρα) καί νά τόν ταξινομοῦμε κατά περιόδους μέ τά ἡμερολόγια. Τή ροή του ἀντικειμενικοῦ χρόνου τήν αἰσθανόμαστε καί υποκειμενικά, ὄχι ὅμως κανονικά καί σταθερά ὅπως τήν καταγράφουν τά χρονόμετρα, ἀλλά μέ ρυθμό μεταβλητό. Ἡ αἴσθηση δηλαδή πού ἔχουμε του ἀντικειμενικοῦ χρόνου δέ συμβαδίζει μέ τίς ἐνδείξεις τῶν χρονόμετρων. Αὐτό συμβαίνει ἐπειδή ἡ υποκειμενική αἴσθηση του χρόνου εἶναι παράγωγη τόσο του ἀντικειμενικοῦ χρόνου ὅσο καί τῶν ἐκάστοτε ψυχολογικῶν δεδομένων. Εἶναι σά νά ἔχουμε μέσα μας ἕνα βιολογικό χρονόμετρο τό ὁποῖο καταγράφει τόν ἀντικειμενικό χρόνο σύμφωνα μέ τήν ψυχολογική κατάσταση στήν ὁποία βρισκόμαστε κάθε φορά. Κάτω ἀπό δυσάρεστες καί ἐπώδυνες καταστάσεις π.χ. ἔχουμε τήν αἴσθηση πώς ὁ ἀντικειμενικός χρόνος κυλάει ἀργά, ἐνῶ σέ περιόδους ἀτομικῆς εὐφορίας μάς φαίνεται πώς ἡ ὥρα περνάει γλήγορα. Μ' ἕνα ἀπλουστευτικό συσχετισμό θά ἔλεγα ὅτι ἡ αἴσθηση του ἀντικειμενικοῦ χρόνου μοιάζει μέ τή σκιά μας: ἀνάλογα μέ τή γωνία πού φωτίζει τό σῶμα μας ὁ ἥλιος παρουσιάζει μικρότερο ἢ μεγαλύτερο μάκρος ἀπό τό ἀνάστημά μας. Ἡ γωνία πού φωτίζεται τό σῶμα μας ἀντιπροσωπεύει φυσικά ἐδῶ τόν ψυχολογικό παράγοντα, ἐνῶ τό ἀνάστημά μας τόν ἀντικειμενικό χρόνο. Πάντως ὅσα ἡ υποκειμενική αἴσθηση του ἀντικειμενικοῦ χρόνου δέ μηδενίζεται νιώθουμε τή ροή αὐτοῦ του χρόνου — ἀδιάφορο πόσο γλήγορη ἢ πόσο ἀργή. Φαίνεται ὡστόσο ὅτι σέ στιγμές πού συντελοῦνται γεγονότα ὀριακά γιά τήν ἐσωτερική ζωή ἑνός ἀτόμου, ὅπως συμβαίνει σέ κάθε περίπτωση πού πραγματοποιεῖται ὀρισμένη ὑπέρβαση, ἡ αἴσθηση του ἀντικειμενικοῦ

χρόνου, γιά ένα κάποιο διάστημα, ίσως ελάχιστο, αναστέλλεται ή μηδενίζεται. Μέ αποτέλεσμα τό συγκεκριμένο άτομο νά αισθάνεται σ' αυτό τό διάστημα εκτός αντικειμενικού χρόνου. Έκτός αντικειμενικού χρόνου καί μολαταῦτα ὄχι χρονικά ἀνυπόστατο. Γιατί ταυτόχρονα μ' αὐτή τήν ἐκλειψη τοῦ αντικειμενικοῦ χρόνου συμβαίνει ένα χρονικό παράδοξο πού ἀνατρέπει τή λογική συνέπεια τῶν πραγμάτων. Ἐννοῶ τό ἑξῆς. Ἄν καί λογικά θά περίμενε κανείς ἡ ἐκλειψη τοῦ αντικειμενικοῦ χρόνου νά μειώνει μέχρι μηδενισμοῦ τό αἶσθημα τῆς διάρκειας, ἐντούτοις τό αὐξάνει. Πρόκειται γιά μιά μοναδική κάθε φορά στιγμή κατὰ τήν ὁποία τό άτομο γίνεται πεδίο ἐξαλλαγῆς τοῦ αντικειμενικοῦ χρόνου σέ προσωπικό. Κι αὐτό τό ζεῖ σάν ένα συγκλονιστικό γεγονός μέ τό ὁποῖο ἀποδεσμεύεται ἀπό τήν αντικειμενική διάρκεια γιά ν' ἀποχτήσῃ τή δική του χρονική ὑπόσταση. Ὑπόσταση μέ τήν ὁποία μπορεῖ νά μετράει τό χρονικό βάρος τῆς ζωῆς του ἀνεξάρτητα καί πέρα ἀπό τήν ὁποία βιολογική μακροβιότητά του. Νά σημειωθεῖ πώς ἡ στιγμή τῆς ἐξαλλαγῆς τοῦ χρόνου, μολοντί ἔχει μικρή ὠρολογιακή διάρκεια, ὡς προσωπικό γεγονός μπορεῖ νά διαστελλεται σέ ἐξαιρετικό βαθμό. Τόσο πού κάποτε νά ἔχει κανείς τό αἶσθημα πώς πρόκειται γιά κάτι ἄμετρο σχεδόν. Ὅρισμένοι μάλιστα συγγραφεῖς δέ διστάζουν νά μιλοῦν γιά στιγμές αἰωνιότητος. Ἀπό ἄλλη ἄποψη θά ἔλεγα πώς ἡ ἐξαλλαγή τοῦ χρόνου ἡ ὁποία προκύπτει ἀπό μιά συγκεκριμένη ὑπέρβαση δέν ἐξαρτιέται, σάν χρονική ἔκταση, ἀπό τήν αντικειμενική διάρκεια ἀλλά ἀπό τό ποιοτικό μέγεθος τῆς ὑπέρβασης πρὸς τό ὁποῖο εἶναι εὐθέως ἀνάλογη. Νά σημειωθεῖ ἀκόμη πώς ὅ,τι ἔζησε κανείς ὡς ἐξαλλαγή τοῦ χρόνου, σέ ὀρισμένη περίσταση, μέ τό πέρασμα τοῦ καιροῦ δέ σβήνει, ἐπιμένει μέσα του καί μάλιστα κερδίζει ἔδαφος ἔτσι πού συχνά συνειδητοποιεῖται καί σταθμίζεται καλύτερα ἀργότερα. Ἐχω πεί ὅτι ἡ διαφοροποίηση κι ἡ ἔνταση ἀπό τήν πλευρά τῶν ἀνώνυμων ἀναγνωστῶν παραμένου ἀμαρτύρητες. Τό ἴδιο συμβαίνει καί μέ τήν ἐξαλλαγή τοῦ χρό-

νου. Σχετικές μαρτυρίες έχουμε μονάχα από τήν πλευρά τῶν συγγραφέων. Νά κοιτάξουμε κι ἐδῶ, ἐνδεικτικά, μερικές ἀπό αὐτές. Ὁ Ντοστογιέφσκη, στούς *Δαιμονισμένους*, ἔνα διάλογο μεταξὺ τοῦ Σταυρόγκιν καί τοῦ Κυρίλοβ τόν φτάνει στό ἐξῆς σημείο:

— « Ἀγαπᾶτε τά παιδιά;

— Τ' ἀγαπάω — ἀπάντησε ὁ Κυρίλοβ ἀδιάφορα.

— Ὡστε λοιπόν ἀγαπᾶτε καί τή ζωή;

— Ναί, ἀγαπάω καί τή ζωή. Γιατί;

— Ἀφού ἀποφασίσατε ν' αὐτοχτονήσετε...

— Ἐ, καί; Γιατί μαζί; Ἡ ζωή χωριστά καί κείνο χωριστά.

Ζωή ὑπάρχει, μά θάνατος δέν ὑπάρχει καθόλου.

— Ἀρχίσατε νά πιστεύετε στή μέλλουσα αἰώνια ζωή;

— Ὅχι, ὄχι στή μέλλουσα αἰώνια, μά στήν ἐδῶ αἰώνια. Ὑπάρχουν στιγμές, φτάνει κανεῖς σ' ὀρισμένες στιγμές, κι ὁ χρόνος ξάφνου σταματάει καί θά εἶναι αἰώνια.

— Ἐλπίζετε νά φτάσετε σέ μιά τέτια στιγμή;

— Ναί»¹.

Ὁ Τόμας Μάν στό *Μαγικό βουνό*, πού ὁλόκληρο ἀποτελεῖ μιά πραγματεία πάνω στό χρόνο, μιλώντας γιά τό «βίωμα τοῦ χρόνου», παρατηρεῖ πώς εἶναι ἔνα «βίωμα πού ἀπειλεῖ[ται] νά χαθεῖ ἀπό μιά μονοτονία ὑπερβολικά ἀδιάκοπη καί πού εἶναι τόσο συγγενικό καί συνδεμένο μέ τό αἶσθημα τῆς ζωῆς, πού δέν εἶναι δυνατό νά ἐξασθενήσει τό ἔνα χωρίς νά ἰσοπεδωθεῖ καί νά χαθεῖ καί τό ἄλλο»². Κι ἄλλοῦ, μέ τό ἴδιο πνεῦμα ἀλλά μέ διαφορετικό τρόπο, σημειώνει: «Τί ἦταν μιά μέρα, πού μετριότανε, λόγου χάρη, ἀπό τή στιγμή πού καθόταν κανεῖς στό τραπέζι γιά τό πρόγευμα, ὡς τήν ἐπιστροφή αὐτῆς τῆς στιγμῆς, ὕστερα ἀπό εἰ-

1. Φ. Ντοστογιέφσκη, *Δαιμονισμένοι*, μετάφραση Α. Ἀλεξάνδρου, Ἐκδόσεις Γκοβόστη, τόμος 2ος, σελ. 32.

2. Τόμας Μάν, *Τό μαγικό βουνό*, μετάφραση Α. Δικταίου, Ἀθήνα, τόμος 1ος, 1956, σελ. 129.

κοσιτέσσερις ώρες; Τίποτα, μ' όλο πού ήταν είκοσι τέσσερις ώρες! Καί τί ήταν μιά ώρα πού τήν περνούσες στήν κούρα ανάπαυσης, στόν περίπατο, ή σ' ένα γεύμα; (Καί μόνο ή άπαρίθμηση αυτή έξαντλούσε σχεδόν όλες τίς δυνατότητες για νά περάσει τούτη ή μονάδα του χρόνου). Πάντα, τίποτα! Καί τό άθροισμα άπ' αυτά τά τίποτα δέν άξιζε τόν κόπο νά τό παίρνεις στά σοβαρά. Τό πράμα δέ γινόταν σοβαρό παρά όταν κατέβαινε κανείς τήν κλίμακα σέ πιό μικρά μέτρα. Αυτές οι έπτά φορές έξήντα δευτερόλεπτα, πού, στό διάστημά τους, κρατούσες τό θερμόμετρο άνάμεσα στά χείλη, για νά μπορέσεις νά τραβήξεις τή γραμμή τής θερμοκρασίας, είχαν σκληρή ζωή κ' ένα βάρος άληθινά άσυνήθιστο. Διαστέλλονταν, ώσπου νά σχηματίσουν μιά μικρήν αιωνιότητα. Είχαν τήν ικανότητα νά παρεμβάλουν περιόδους μέ τήν πιό μεγάλη άντοχή, ένάντια στή φυγή και τό παιχνίδι τών σκιών του μεγάλου Χρόνου...»¹. Πολύ κοντά σ' αυτά βρίσκεται ή όμολογία πού κάνει τό δεύτερο άφηγηματικό πρόσωπο, στό άφήγημα του G. T. di Lampedusa «Λίγεια», καθώς αναθυμείται μιά παλιά όνειρική του περιπέτεια. «Έκείνες οι έβδομάδες του κατακαλόκαιρου έφυγαν γοργές σαν ένα μόνο πρωί· όταν πέρασαν, συνειδητοποίησα ότι στήν πραγματικότητα είχα ζήσει αιώνες. Αυτό τό λάγνο κοριτσόπουλο [πρόκειται για μυθική Σειρήνα], αυτό τό άνήμερο θηριάκι υπήρξε επίσης πάνσοφη Μητέρα, πού μέ τήν παρουσία της μόνο είχε ξεριζώσει πίστεις, είχε διαλύσει μεταφυσικές· μέ τά εϋθραυστα και συχνά ματωμένα δάχτυλά της μου έδειξε τό δρόμο προς τήν άληθινή αιώνια ανάπαυση και προς έναν άσκητισμό ζωής προερχόμενο όχι από τήν άρνηση αλλά από τήν άδυναμία νά δεχθώ άλλες κατώτερες τέρψεις»². Τό τρίτο μέρος από τό «Μονόλογο πάνω στήν ποίηση» του Σεφέ-

1. ό.π., σελ. 349.

2. G.T. di Lampedusa, «Λίγεια», μετάφραση Ίουλίας Τσιακίρη, περιοδικό Έκδηόλος, τεύχος 1, 1978, σελ. 101.

ρη, πού έχει έπιγραφή «Τό αΐσθημα τής αιωνιότητας», αναφέρεται στό χρόνο. Από αυτό αντιγράφω τρία σημεία. «Γιατί ή ιδέα τής αιωνιότητας, πού μοιάζει νά είναι μιά διακοπή, ένα άνοιγμα τής έγκόσμιας ζωής μας, μιά άστραπή πού μάς χτυπά μέσα στην παρούσα στιγμή, παρά ένα άτελείωτο χρονικό ξετύλιγμα στό άπειρο — φαίνεται νά είναι ακόμη κάτι βασικά αντίθετο μέ τήν ιδέα τής έγκόσμιας ζωής, τέτοια πού συνήθως τήν αντιλαμβανόμαστε [...]. Η έπικοινωνία μας μέ τό αιώνιο μπορεί νά είναι ένας σκοπός τής τέχνης, μολονότι θά προτιμούσα νά μήν έλεγα τόσο μεγάλα λόγια πάνω sé ζητήματα όπου τά φῶτα μας είναι λιγοστά [...]. Γιατί εκείνο πού έννοῶ είναι ὅτι τά έργα αυτά μέ βοηθοῦνε νά πλησιάσω μιά ιδέα τής αιωνιότητας, πού τής είναι ὀλοτέλα ἀδιάφορο ἂν υπάρχουν πάνω στή σφαίρα μας ή πάνω στόν Ἄρη ὄντα πού έπικοινωνοῦν μέ τά ποιήματα ή μέ τή μουσική· είναι μιά κατάσταση πίστης πού δέν έχει τίποτε νά κάνει μέ τή χρησιμότητα τοῦ Αἰσχύλου ή τοῦ Μπάχ σάν ὑπόδειγμα καί σά μέτρο καλλιτεχνικό· μιά ξαφνική διακοπή τοῦ ψυχολογικοῦ καιροῦ, πού καμιά γωνία, κανένα τρίγωνο, κανένα ἄθροισμα δέν μπορεί νά μου δώσει!». Τέλος, ὁ Ζ. Ντελέζ, μιλώντας για τό Ἄναζητώντας τόν χαμένο χρόνο τοῦ Προύστ, παρατηρεῖ: «Ἡ καλλιτεχνική οὐσία μάς ἀποκαλύπτει ἕναν πρωταρχικό χρόνο, πού ὑπερνικά τίς σειρές καί τίς διαστάσεις του. Εἶναι ἕνας χρόνος πού έχει “περιπλακεῖ” μέσα στην ἴδια τήν οὐσία του, χρόνος ταυτόσημος μέ τήν αιωνιότητα. Γι’ αὐτό καί ὅταν μιλοῦμε για ἕνα “ξανακερδισμένο χρόνο” στό ἔργο τέχνης, πρόκειται για τόν πρωταρχικό χρόνο πού ἀντιτάσσεται στόν ξετυλιγμένο καί ἀναπτυγμένο χρόνο, δηλαδή στόν διαδοχικό χρόνο πού περνᾶ, στό χρόνο γενικά πού χάνεται»².

1. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*, Ἀθήνα, Ἰκαρος, τόμος 1ος, 1974, σελ. 121-4.

2. Ζιλ Ντελέζ, *Ὁ Προύστ καί τά σημεία*, μετάφραση Καίτη Χατζηδήμου - Ἰουλιέτα Ράλλη, Ἀθήνα, Ἐκδόσεις Ράππα, 1976, σελ. 78.

Συνοψίζω. Ἡ ἀξία ενός λογοτεχνικοῦ κειμένου δέν ἐξαρτιέται ἀπό τό δομικό σχῆμα τῆς ἢ τῶν ὑπερβάσεων τίς ὁποῖες περιέχει ἀλλά ἀπό τό δραστικό τους μέγεθος. Γιά τόν ἀναγνώστη τό δραστικό μέγεθος ὀρισμένης ὑπέρβασης εἶναι ἀνάλογο πρὸς τὴ διαφοροποίηση, τὴν ἔνταση καὶ τὴν ἐξαλλαγὴ τοῦ χρόνου, τὰ ὁποῖα συνεπάγεται γι' αὐτόν ἢ ἀνάγνωση τοῦ κειμένου πού ἐκφράζει τὴ συγκεκριμένη ὑπέρβαση. Αὐτὰ τὰ τρία στοιχεῖα τῶν ὑπερβάσεων δέν εἶναι ἀνεξάρτητα τό ἓνα ἀπὸ τό ἄλλο ἀλλά στενά ἀλληλένδετα. Ἡ διάκριση συνεπῶς τὴν ὁποῖα ἔκανα ἐδῶ, σέ θεωρητικό ἐπίπεδο, ἦταν διάκριση «κατὰ συνθήκην». Πάντως στό βαθμό πού μιά τέτοια διάκριση ἔχει κάποια βάση, τότε ἡ διαφοροποίηση καὶ ἡ ἐξαλλαγὴ τοῦ χρόνου, κατὰ τὴν κρίση μου, εἶναι ζωτικότερης σημασίας ἀπὸ τὴν ἔνταση. Νά σημειωθεῖ ἐξάλλου πὼς ἡ φυσικὴ σειρά τῆς τριάδας εἶναι: ἔνταση, ἐξαλλαγὴ, διαφοροποίηση. Κανονικά δηλαδή θά ἔπρεπε νά μιλήσω τελευταῖα γιὰ τὴ διαφοροποίηση, καὶ ὄχι πρῶτα, ὅπως προέκρινα ἐπειδὴ μέ διευκόλυνε στὴ διάρθρωση τοῦ κειμένου.

IV

Σύμφωνα μέ τὴ διάκριση τὴν ὁποῖα ἔκανα στὴν ἀρχή, ἀναφορικὰ μέ τὴν ἐμπειρία καὶ τό βίωμα, ἡ πρώτη σημαίνει προσωπικό γεγονός, ἐνῶ τό δεύτερο προσωπικό γεγονός μέ τό ὁποῖο συντελεῖται ὀρισμένη ὑπέρβαση. Ἡ ἐμπειρία δηλαδή ἀποτελεῖ δισυπόστατη ὄντοτητα ἐνῶ τό βίωμα τρισυπόστατη. Περιορίζοντας τὴ συζήτηση ἐδῶ στό βίωμα μονάχα θά ἔλεγα πὼς ἡ τρισυπόστατη ὄντοτήτά του, μολονότι ἐνιαία καὶ ἀδιαίρετη, προσδιορίζεται ἀπὸ τὴν ἰδιαιτερότητα τῶν συνθετικῶν τῆς συστατικῶν. Ἄν κοιτάξουμε συνεπῶς τό βίωμα ἀφαιρετικά, ἀπὸ τὴ μεριά τοῦ καθένα ἀπὸ τὰ συνθετικά του, ἔχουμε τό ἔδαφος νά διακρίνουμε τὰ ἰδιαίτερα γνωρίσματά του. Ἀπὸ τὴ μεριά τῶν συνθετικῶν του

τό βίωμα είναι προσωπικό, είναι γεγονός και είναι υπέρβαση.

Ός προσωπικό αποτελεί στενά ατομική υπόθεση. Ἀκόμη κι ὅταν συμβαίνει περισσότερα ἀπὸ ἓνα ἄτομα νὰ συμμετέχουν μὲ τὴν ἴδια προαίρεση κι ἐξίσου ἐνεργά σὲ κάποιο συμβάν θὰ ἔχουν, ἐφόσον θὰ ἔχουν, διαφορετικά βιώματα. Ἡ κοινή δηλαδή συμμετοχή στὰ ἴδια περιστατικά δὲ συνεπάγεται κοινὰ βιωματικά δεδομένα. Στὴ λογοτεχνία ἢ προσωπικὴ ἀφετηρία τῶν βιωμάτων ἄλλοτε δηλώνεται καὶ ἄλλοτε ὄχι. Στὴν πρώτη περίπτωση ὁ συγγραφέας ἀναφέρεται στὸν ἑαυτό του καὶ εἶναι αὐτονόητο πὼς κάθε βιωματικό στοιχεῖο πού ἐκφράζει πηγάζει ἀπὸ τὸν ἴδιο. Παράδειγμα ἢ «Ἡλικία τῆς γλαυκῆς θύμησης» τοῦ Ἐλύτη. Στὴ δεύτερη περίπτωση ὁ συγγραφέας ἀναφέρεται σὲ κάποιον ἢ σὲ κάποιους ἄλλους, χρησιμοποιεῖ ὅπως λέμε ἤρωες. Φυσικά κι ἐδῶ κάθε βιωματικό στοιχεῖο πού ἐκφράζεται πηγάζει ἀπὸ τὸ συγγραφέα καὶ συνεπῶς χρεώνεται σ' αὐτόν. Ὅ,τι δὲ χρεώνεται ταυτόχρονα στὸ συγγραφέα εἶναι τὰ χαρακτηριστικά τῶν ἡρώων του. Θέλω νὰ πῶ ὅτι οἱ ιδιότητες τῶν ἡρώων δὲν ἀποτελοῦν ἰδιότητες τῶν συγγραφέων — ἐξω ἀπὸ ἐνδεχόμενες συμπτώσεις πού εἶναι μᾶλλον ἀδύνατο νὰ ἐξακριβωθοῦν ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῶν ἀναγνωστῶν. Γιὰ τοῦτο ὅποιαδήποτε προσπάθεια νὰ βιογραφήσουμε τούς λογοτέχνες μὲ βάση τὰ χαρακτηριστικά τῶν ἡρώων τους εἶναι μιὰ προσπάθεια προκαταβολικά χαμένη. Παράδειγμα τῆς δεύτερης περίπτωσης ἢ Φόνισσα τοῦ Παπαδιαμάντη.

Ός γεγονός τό βίωμα ἔχει δραματικὴ ὑφή. Δραματικὴ μὲ τὴ σημασία τῆς δράσης, τῆς πράξης, καὶ κατ' ἀντιδιαστολή πρὸς τὸν ἀφηρημένο συλλογισμό. Λέγοντας ὅτι τό βίωμα παρουσιάζει δραματικὴ ὑφή ἐννοῶ κυρίως ἢ κατεξοχήν καὶ ὄχι ἀπόλυτα. Ἡ διάκριση, ἀπὸ τὴν πλευρὰ αὐτῆ, τοῦ βιώματος ἀπὸ τὸν ἀφηρημένο συλλογισμό, ἂν καὶ θεμελιώδης, δὲν ἔχει ἀπόλυτη ἀλλὰ σχετικὴ ἰσχύ. Εἶναι μᾶλλον ἐξωπραγματικό τό νὰ πεῖ κανεὶς πὼς ἀφοῦ τό βίωμα ἔχει δραματικὸ χαρακτήρα εἶναι ἀπαλλαγμένο ἀπὸ κάθε στοιχεῖο σκέψης. Ἐξᾴλλου λέγοντας «δράση»

ἔχω ὑπόψη μου τρεῖς μορφές της. Τήν ἐξωτερική, τήν ἐσωτερική καί τή σύνθετη. Ἡ ἐξωτερική εἶναι ταυτόσημη μέ τήν ὑλική περιπέτεια, μέ τήν ἐνέργεια ἑνός ἀτόμου πού πηγαίνει κάπου, κάνει κάτι κ.λπ. Ἡ ἐσωτερική ἀποτελεῖ διάλογο μεταξύ αἰσθήσεων καί συναισθημάτων σέ ποικίλους συνδυασμούς. Μέσα στά λογοτεχνικά ἔργα, ὅπως καί στή ζωή, ἡ πρώτη δέν ἀποκλείει τή δεύτερη οὔτε βέβαια συμβαίνει τό ἀντίστροφο. Ὁ κανόνας μάλιστα εἶναι νά σχηματίζουν ἀδιάσπαστες συνθέσεις. Παράδειγμα ἡ «Ἡλικία τῆς γλαυκῆς θύμησης» τοῦ Ἑλύτη καί ἡ Φόνισσα τοῦ Παπαδιαμάντη πού προανάφερα.

Ὡς *ὑπέρβαση* ἔπειτα τό βίωμα εἶναι ἀπρόθετο, πρωτογενές καί ἀνεξάρτητο. Πρόκειται γιά γνωρίσματα λιγότερο αὐτονόητα ἀπό τά προηγούμενα στά ὁποῖα θά χρειαστεῖ νά σταθοῦμε περισσότερο. Νά τά δοῦμε μέ τή σειρά πού τά ἀνάφερα.

α) Σύμφωνα μέ τόν ὄρισμό του τό βίωμα ἀποτελεῖ προσωπικό γεγονός μέ τό ὁποῖο συντελεῖται ὀρισμένη *ὑπέρβαση*. Πότε καί πῶς συμβαίνει ἓνα τέτοιο γεγονός, δηλαδή κάτω ἀπό ποιές συνθήκες ἐξωτερικές ἢ ἐσωτερικές; Μιλώντας μέ βάση τά κείμενα θά ἔλεγα πῶς ἡ λογοτεχνία δέ μᾶς δίνει καμιά θετική ἀπάντηση. Οἱ ἐξωτερικές συνθήκες, μέσα στά λογοτεχνικά ἔργα, ποικίλλουν ἀπό τά πῖο κοινότοπα καθημερινά περιστατικά μέχρι τά ὀνομαστότερα ἱστορικά συμβάντα. Οἱ ἐσωτερικές πάλι, ἔξω ἀπό κάποια σκοτεινή παρόρμηση μέ τήν ὁποῖα ἐνεργεῖ κανεῖς ἔτσι ἢ ἄλλιώς σέ δοσμένη περίσταση, παραμένουν ἄδηλες. Οἱ διάφορες ἐξᾴλλου ἐξηγήσεις τίς ὁποῖες ἔδωσαν κατά καιρούς ὀρισμένοι λογοτέχνες ὑπῆρξαν ἐξαιρετικά σιβυλλικές. Φαίνεται λοιπόν πῶς δέν ἔχουμε τό περιθώριο νά μιλοῦμε γιά εἰδικές συνθήκες κάτω ἀπό τίς ὁποῖες προκύπτουν τά βιώματα. Πράγμα πού σημαίνει, ἀνάμεσα σέ ἄλλα, ὅτι δέν ἔχουμε φτάσει — καί μάλλον δέ θά φτάσουμε ποτέ — στό σημεῖο νά τίς ἐλέγχουμε. Κάπως ἔτσι καταλαβαίνω τά λόγια τοῦ ποιητῆ *Γιά νά ἔχεις, ὅ,τι δέν κατέχεις / Πρέπει νά πᾶς ἀπό τό δρόμο τῆς ἀλλοτρίωσης. / Γιά*

β) Τό άλλο συναφές γνώρισμα τών βιωμάτων είναι ή πρωτογένειά τους. Δίνοντας στη λέξη πρωτογένεια τή σημασία του μή παράγωγου καί του πρωτότυπου. Ή στιγμή του βιώματος, εξαιτίας τής υπέρβασης, είναι ανατρεπτική. Μέσα σ' αυτή, γιά πολύ λίγο, όλο τό πρίν του υποκειμένου αΐρεται γιά νά ανακτηθει άμέσως ύστερα κατά κατιτί διαφοροποιημένο. Έτσι, καθώς αΐρεται τό πρίν, αΐρεται ταυτόχρονα κι ή δυνατότητα νά 'ναι τό βίωμα παράγωγο κάποιου προηγούμενου προτύπου. Τά βιώματα συνεπώς δέν προϋποθέτουν καμιά πρότυπη όντότητα από τήν όποία νά απορρέουν σάν παράγωγα. Αντίθετα ό τρόπος πού δημιουργούνται τά αποδεσμεύει από τίς προηγούμενες κατακτήσεις του υποκειμένου. Από τ' άλλο μέρος τά βιώματα είναι πάντοτε πρωτότυπα. Θέλω νά πώ ότι κάθε φορά είναι μοναδικά καί ανεπανάληπτα. Μέ τήν έννοια ότι κανένα βίωμα δέν είναι πανομοιότυπο μέ κάποιο άλλο, είτε πρόκειται γιά βιώματα του ίδιου ατόμου είτε διαφορετικών. Από τήν ώρα μάλιστα πού ή πρωτοτυπία τους τυχαίνει νά εκφραστεί μέ επάρκεια φτάνουν νά είναι μοναδικά καί ανεπανάληπτα καί στό επίπεδο τής εκφρασης. Από τήν άποψη αυτή θά έλεγα ότι ποτέ στη λογοτεχνία, από τήν αρχαιότητα μέχρι σήμερα, δέν εκφράστηκαν δυό πανομοιότυπα βιώματα. Στόν τομέα τής τεχνικής ή λογοτεχνία παρουσιάζει αρκετή εξέλιξη — όχι τόσο μέ τή σημασία τής προόδου όσο μέ τή σημασία τής αλλαγής. Οί τεχνικές, πού έχουν επαναληπτικό χαρακτήρα κι ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις τών ειδών, επηρεάζονται από τίς εποχιακές αντίληψεις. Από τήν αντίληψη του Θεού π.χ. προέκυψε ό άφηγητής παντογνώστης, από τήν ψυχολογία του βάθους ή αυτόματη γραφή τών υπερρεαλιστών, από τήν αντίδραση στόν ανθρωπομορφισμό ή αντικειμενική περιγραφή του Γκριγιέ κ.λπ. Όταν μιά τεχνική πρωτοεμφανίζεται, έστω κι αν προϋποθέτει κάποια γενικότερη αντίληψη, είναι δυνατό νά θεωρηθεί ως ένα βαθμό πρωτότυπη. Από εκεί καί πέρα ώστόσο εφαρμόζεται επαναληπτικά ώσπου άργότερα νά αντικα-

νά φτάσεις σ' αυτό πού δέν είσαι / *Ηρέπει νά πᾶς μέσ' ἀπ' τὸ δρόμο ὅπου δέν είσαι*'. Δέν ὑπάρχει δηλαδή γνωστὴ μέθοδος ἢ ὁποία νά ὀδηγεῖ στό βίωμα, γιατί ἡ πορεία πρὸς αὐτό, προτοῦ τὴν πραγματοποιήσουμε, μᾶς εἶναι ἄγνωστη. Ἀπὸ τὴν πλευρά αὐτὴ τὸ βίωμα εἶναι ἀπρόθετο: συμβαίνει ἔξω καὶ πέρα ἀπὸ τίς προθέσεις μας· δέν τὸ προβλέπουμε καὶ δέν τὸ προγραμματίζουμε βουλητικά. Κι αὐτὸς εἶναι φαντάζομαι ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο τὴν ὥρα πού συμβαίνει μᾶς αἰφνιδιάζει. Τὸ ἄτομο μπορεῖ νά τὸ αἰσθανθεῖ κι ἐνδεχομένως νά τὸ συνειδητοποιήσει ἀλλὰ ὄχι καὶ νά τὸ προκαθορίσει. Πότε καὶ πὼς ἔρχεται κάποτε εἶναι μιὰ ἱστορία πού δέν ἐξαρτιέται ἀπὸ τὴ θέλησή μας. Ἀπὸ τὴν ὥρα πού συντελεῖται καὶ μετὰ ἀπλῶς ἔχουμε τὴ δυνατότητα νά τὸ διαπιστώσουμε. Καὶ πάλι ὄχι δίχως ἔντονη προσήλωση στὴν ἐσωτερικὴ ζωὴ μας, γιατί καθὼς δέ διαδραματίζεται στό ἐπίπεδο τοῦ συνειδητοῦ διαθέτει ἐλάχιστη ἢ μηδαμινὴ προφάνεια. Ἀκόμη καὶ σπουδαῖοι συγγραφεῖς δέν ἀνασέρνουν ἀπὸ τὰ βᾶθη τους μονάχα χρυσάφι ἀλλὰ καὶ πολὺ χῶμα. Φαίνεται ὡστόσο πὼς οἱ κρίσιμες περιστάσεις (ἐννοῶ τίς ἐξωτερικές: ἱστορικές καμπές, κοινωνικές πιέσεις, κίνδυνοι, στερήσεις κ.λπ.) παίζουν κάποιο βοηθητικὸ ρόλο στὴν πρόκληση τῶν βιωμάτων. Φυσικά τὸν πρῶτο καὶ τὸν τελευταῖο λόγο τὸν ἔχει πάντα ἢ ἐκάστοτε ἀτομικὴ διαθεσιμότητα. Τὸ κατὰ πόσο δηλαδή ἓνα συγκεκριμένο ἄτομο εἶναι ἔτοιμο νά βιώσει ὀρισμένη περίσταση. Ἐτοιμο μὲ τὴν ἔννοια ὅτι δυνητικὰ ἀνταποκρίνεται σὲ μιὰ τέτοια βίωση. Οἱ κρίσιμες περιστάσεις καθεαυτές ἀσφαλῶς δέ συνεπάγονται βιώματα. Φαίνεται ὅμως ὅτι κάπως βοηθοῦν. Ἀποτελοῦν θὰ ἔλεγα ἐξωτερικούς παράγοντες εὐνοϊκούς γιὰ τὸ ἐσωτερικὸ γίγνεσθαι ὀρισμένων ἀτόμων. Ἀπλῶς ὅμως συμπτωματικούς, εὐνοϊκούς παράγοντες, ὄχι καθοριστικές συνθήκες.

1. Τ.Σ. Ἐλιοτ, *Τέσσερα κουαρτέτα*, μετάφραση Κλ. Κύρου, ἀνάτυπο ἀπὸ τὸ περιοδικὸ *Διαγώνιος* 1980/6, Θεσσαλονίκη, 1980.

τασταθεί όλικά ή μερικά από κάποια άλλη. Στόν τομέα τών βιωμάτων όμως, όπου ή μοναδικότητα και τό ανεπανάληπτο αποτελούν κανόνα απαράβατο, ή λογοτεχνία δέν παρουσιάζει εξέλιξη αλλά αδιάκοπη πρωτοτυπία.

γ) Τό τρίτο γνώρισμα τών βιωμάτων πού πηγάζει από τήν υπέρβαση είναι ό έλεύθερος προσανατολισμός τους. 'Η «ανεξιθρησκεία» τους, γιά νά τό πώ έτσι περιοριστικά, αναφορικά μέ τό καλό και τό κακό. 'Η κατεύθυνση πρός τήν όποία είναι δυνατό νά πραγματοποιηθεί ένα βίωμα ούτε προσδιορίζεται ούτε περιορίζεται από κάποιο δέον ήθικό, κοινωνικό, πολιτικό κ.λπ. 'Η ήθική και ή ανηθικότητα π.χ., όπως κοινά τίς έννοούμε, κατά περίπτωση, μπορούν ν' αποτελέσουν εξίσου βιωματικό στίβο. Τό βίωμα δηλαδή έχει τό περιθώριο νά διαδραματίζεται πάνω στό σώμα όποιασδήποτε ανθρώπινης κατάστασης, χωρίς νά εξαρτιέται ή εγκυρότητά του από τό κατά πόσο θεωρούμε θεμιτή ή όχι τή δοσμένη κατάσταση. Είναι γνωστό πώς αυτή ή ανεξαρτησία του βιώματος έχει προκαλέσει αντιδράσεις από τή μεριά τών ήθικολόγων και τών ιδεολόγων. Ίσως γιατί, στήν καλύτερη περίπτωση, τόσο οι πρώτοι όσο και οι δεύτεροι ταυτίζουν τό στίβο μέ τήν επίδοση, τό έδαφος πάνω στό όποιο συντελείται ένα βίωμα μέ τό βίωμα τό ίδιο. 'Αλλά τέτοια ταυτότητα δέν υπάρχει. 'Αρκεί νά ρίξει κανείς μιά ματιά στήν παγκόσμια λογοτεχνία γιά νά τό διαπιστώσει. Τά πειστήρια είναι άφθονα και ό καθένας είναι εύκολο νά τά σκεφτεί. Θυμίζω άπλώς ότι μερικά από τά πιο έξοχα έργα τής παγκόσμιας λογοτεχνίας έχουν καταδικαστεί επίσημα, δηλαδή μέ δικαστική πράξη, ως ανήθικα. 'Ανάμεσα στό «έξοχα» και στό «ανήθικα», όπως είναι φανερό, υπάρχει διάσταση. Διάσταση πού όφείλεται στό γεγονός ότι καμιά ήθική αρχή, πέρα από τή συγγραφική άκεραιότητα, δέ διέπει τά λογοτεχνικά έργα ως λογοτεχνικά. 'Από τ' άλλο μέρος, όπως δέν υπάρχει θετική δέσμευση ή δέον (ότι ή λογοτεχνία πρέπει νά έχει ήθικό ή ιδεολογικό περιεχόμενο), εξίσου δέν υπάρχει και άρνητι-

κή δέσμευση. Έχει ειπωθεί πολλές φορές πώς ή λογοτεχνία είναι ασυμβίβαστη με την πολιτική. Άλλά τίποτε δέν αποκλείει νά προκύψουν εξαιρετικά βιώματα στά πλαίσια πολιτικών, επαναστατικών κ.λπ. καταστάσεων. Αύτες οί καταστάσεις καθευτέες ούτε ειδικές είναι ούτε ακατάλληλες ώς στίβος βιωμάτων. Μάλιστα στό βαθμό πού είναι κρίσιμες περιστάσεις αποτελούν ευνοϊκούς παράγοντες γιά την έκλυση βιωμάτων. Όχι βέβαια βιωμάτων υποχρεωτικά εύθυγραμμισμένων μέ τούς σκοπούς τών συγκεκριμένων καταστάσεων. Παράδειγμα, Οί Δώδεκα τού Άλέξανδρου Μπλόκ.

Τό βίωμα λοιπόν αποτελεί στενά άτομική υπόθεση, έχει δραματική ύφή, είναι απρόβητο, πρωτογενές και ανεξάρτητο. Όλα αυτά τό χαρακτηρίζουν όπως περίπου οί ιδιότητες τά φυσικά σώματα. Θα πρέπει συνεπώς νά τά διαχωρίσουμε από καθετί πού θα τό θεωρούσαμε ώς σκοπό ή τελολογία τού βιώματος. Ίσως τό βίωμα, πέρα από ένα αίσθημα εύφορίας και έλευθερίας πού δημιουργεί, νά έχει ώς βαθύτερο σκοπό του αυτό πού θα λέγα ανακάλυψη και πλήρωση τού έαυτού μας. Πρόκειται ώστόσο γιά ένα θέμα μάλλον φιλοσοφικό ή συζήτηση τού όποιου δέν άφορά τούς στόχους τού κειμένου τούτου. Τό αναφέρω άπλώς γιά νά πώ ότι τά χαρακτηριστικά τού βιώματος δέν προσδιορίζουν την σκοπιμότητά του. Άλλο δηλαδή ποιές είναι οί ιδιότητες τού βιώματος και άλλο ποιό είναι τό τέλος του (μέ την άρχαία σημασία της λέξης).

Σύμφωνα μέ όσα είπα μέχρι τώρα τά λογοτεχνικά έργα εκφράζουν βιώματα: προσωπικά γεγονότα μέ τά όποια συντελούνται υπερβάσεις. Φυσικά γιά νά εκφραστεί ένα βίωμα θα πρέπει κάποτε νά προκύψει. Έξάλλου υποκείμενα τών λογοτεχνικών έργων είναι πάντοτε οί λογοτέχνες πού τά γράφουν. Συνεπώς οί λογοτέχνες είναι άνθρωποι πού ζούν βιωματικές καταστάσεις. Άλλά

μοναχά οι λογοτέχνες ζούν τέτοιες καταστάσεις; Φαντάζομαι ότι κανένας δέν πιστεύει πώς οι λογοτέχνες έχουν κάποιο ιδιαίτερο προνόμιο σχετικά μέ τά βιώματα. Καί ασφαλώς πολλά βιώματα δέν έχουν έκφραστῆ, εἴτε ἐπειδή οἱ ἄνθρωποι πού τά ἔζησαν δέν ἤξεραν πώς νά τά ἀποδώσουν, δέ γνώριζαν λ.χ. γραφή, εἴτε γιά ἄλλους λόγους. (Γιά νά μή δημιουργηθοῦν παρεξηγήσεις ἄς σημειωθεῖ ὅτι μιλώντας γιά ἐκφρασμένα βιώματα δέν παραγνωρίζω τά ἔργα τῶν ἄλλων τεχνῶν, τῆς μουσικῆς, τῆς ζωγραφικῆς κ.λπ. Περιορίζομαι στή λογοτεχνία γιά συστηματικούς λόγους, ἐπειδή αὐτήν ἀφορᾶ τό θέμα μου). Δυνητικά ἐπομένως ὁ καθένας μπορεῖ νά ἔχει βιώματα. Ἴσως μάλιστα νά υπάρχουν ἄνθρωποι μέ βιοματικά ἀποθέματα μεγαλύτερα καί ἀπό τούς πύο σημαντικούς λογοτέχνες. Ἐνῶ δέν ἀποκλείεται κάποιος ἄλλος νά ἔχουν λίγα ἢ μηδαμικά. Ὁ στίβος πάντως εἶναι ἀνοιχτός σέ ὅλους. Ἄν ἀλλάζει κάτι μέ τούς λογοτέχνες εἶναι τοῦτο: ὅτι δέν μπορούν νά εἶναι λογοτέχνες χωρίς βιώματα. Κι ἀπό τήν ἀποψη αὐτή θά ἦταν δυνατό νά πει κανείς πώς εἶναι κράσεις μέ ροπή πρὸς τίς βιοματικές καταστάσεις, φύσεις κατά κάποιον τρόπο τυχοδιωκτικές ἢ ἀλκοολικές τοῦ βιώματος.

V

Ἐχω γράψει ἄλλου πώς στά λογοτεχνικά ἔργα τό θέμα δέν ταυτίζεται μέ τό περιεχόμενο. Κι ἀκόμη πώς τό θέμα ἀποτελεῖ συμβατικό πλαίσιο τοῦ περιεχομένου¹. Γράφοντας τότε τή λέξη «περιεχόμενο» εἶχα πάνω - κάτω στό νοῦ μου ὅσα εἶπα ἐδῶ γιά τό βίωμα. Τό βίωμα ἐξαιτίας τῆς πρωτογενείας του δέν προϋποθέτει κανένα πρότυπο ἀπό τό ὅποιο νά προκύπτει σάν παράγωγο

1. Ζητήματα Λογοτεχνικῆς Κριτικῆς, «Παρααισθητικά συστατικά», 6' ἔκδοση, Γιάννινα, Δωδώνη, 1982, σελ. 49.

ἡ ἀντίγραφο. Τό θέμα ὅμως τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων ἀποτελεῖ ἀπό ὀρισμένη ἀποψη κοινοτοπία. "Ὅσο ἀσυνήθιστο καί νά 'ναι ἕνα θέμα εὐκόλα τό παρακολουθεῖ κανεῖς μέ βάση τίς ἀναλογίες πού παρουσιάζει μέ γνωστές του πράξεις. Ἡ εὐκολία μέ τήν ὁποία παρακολουθοῦμε τά διάφορα θέματα ὀφείλεται στό «σάν» πού ὑπονοοῦν. "Ἐνα «σάν» πού παραπέμπει αὐτόματα σέ γνωστά πρότυπα. "Ὅλα τά θέματα δηλαδή διαρθρώνονται σάν κάτι πού ξέρουμε ἀπό πρῖν. Κι αὐτό πού ξέρουμε ἀπό πρῖν εἶναι τό πῶς ἐξελίσσονται τά ἱστορικά, τά πραγματικά γεγονότα. Τό τί κοινό τά χαρακτηρίζει ὡς ἐξελικτική διαδικασία. Τά ἱστορικά γεγονότα εἶναι ἀνθρώπινες πράξεις πού γίνονται γιά κάποιον σκοπό καί παρουσιάζουν χωρική καί χρονική ἀλληλουχία. Ἐπιπλέον κάπου ἀρχίζουν καί κάπου τελειώνουν. Περνώντας ἀπό τό δημόσιο στό ἰδιωτικό ἐπίπεδο, ἱστορικό γεγονός — κάτι πού κάποτε συνέβηκε πραγματικά — μπορεῖ νά θεωρηθεῖ κι ἡ ὁποιαδήποτε σημαντική ἢ ἀσήμαντη ἰδιωτική πράξη. Ἔτσι ἂν ὀρίσουμε γενικά τήν πῖο στοιχειώδη ἰδιωτική πράξη πλησιάζουμε στόν ὀρισμό τοῦ στοιχειώδους θέματος. Ἔστω λοιπόν ὅτι σηκώνουμαι καί πηγαίνω στή βιβλιοθήκη νά βρῶ ἕνα βιβλίον· τό βρίσκω καί ξαναγυρίζω στό γραφεῖο. Ἡ ὅτι πηγαίνω στό περίπτερο καί ἀγοράζω τσιγάρα. Ἡ ὅτι πηγαίνω στό παντοπωλεῖο ν' ἀγοράσω κάτι πού δέν τό 'χει κι ἐπιστρέφω σπῖτι ἀπρακτος. Αὐτά τά τρία παραδείγματα ἀντιπροσωπεύουν στοιχειώδεις ἰδιωτικές πράξεις. Ὀρίζοντάς τες γενικά θά ἔλεγα πῶς ἀποτελοῦν ἰσάριθμες ἐνέργειες ἐνός ἀτόμου πού, στά πλαίσια ὀρισμένης χρονικῆς διαδοχῆς, μετακινήθηκε στό χώρο γιά νά πραγματοποιήσῃ κάποιον σκοπό. "Ἄν σ' αὐτόν τόν ὀρισμό βάλομε τό «σάν», πού προανάφερα, φτάνουμε στόν ὀρισμό τοῦ στοιχειώδους θέματος. Θέμα δηλαδή εἶναι ἡ ἐκδοχή μιᾶς ὀλοκληρωμένης ἐνέργειας ἡ ὁποία διαδραματίζεται σέ τόπο καί σέ χρόνο σάν πραγματικό γεγονός. Λέγοντας ὀλοκληρωμένης ἐννοῶ, ὅπως θά φανεῖ ἀπό τά παρακάτω, ὅτι ἔχει σκοπό, ἀρχή, μέση καί τέλος.

Οί μελετητές τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων ἀναφέρονται κατὰ κανόνα διεξοδικά στά θέματά τους. Αἰῶνες τώρα τά θέματα τῶν λογοτεχνικῶν κειμένων τροφοδοτοῦν τά γραφτά τῶν εὐρωπαϊῶν θεωρητικῶν. Ἐντούτοις τό θέμα καθεαυτό δέν ἔχει μελετηθεῖ. Εἶναι σάν οἱ θεωρητικοί κι οἱ κριτικοί τῆς λογοτεχνίας νά τό θεωροῦν τόσο αὐτονόητο ὥστε νά μή χρειάζεται νά προσδιοριστεῖ τί εἶναι ἀκριβῶς τό θέμα. Λίγο παράξενο ἄν σκεφτοῦμε πῶς ὅλοι αὐτοί δέχονται ὡς γενάρχη τους τόν Ἀριστοτέλη, ὁ ὁποῖος ὄχι μονάχα δέν τό θεώρησε αὐτονόητο ἀλλά καί προσδιόρισε τούς ὅρους του μέ ἐξαιρετική εὐκρίνεια. Στό *Περί Ποιητικῆς* του, στό μέρος πού δίνει τόν ὀρισμό τῆς Ἀρχαίας Τραγωδίας, ὑπάρχουν δύο λέξεις οἱ ὁποῖες μᾶς ὀδηγοῦν στήν καρδιά τοῦ ζητήματος. Ἐννοῶ τίς γνωστές λέξεις *μίμησις πράξεως*. Ἐπειτα στίς ἐξηγήσεις πού δίνει παρακάτω σημειώνει: *ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις*¹. Καί παραπέρα ἀναλύοντας τόν μῦθο παρατηρεῖ: *ἢ μία μίμησις ἑνός ἔστιν, οὕτω καί τόν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἔστι, μίας τι εἶναι καί ταύτης ὅλης*². Ἐνῶ λίγο πρὶν ἔχει ἀναλύσει τὴ σύσταση τοῦ ὄλου: *ὄλον δὲ ἔστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καί μέσον καί τελευτήν· ἀρχὴ δὲ ἔστιν ὁ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἔστιν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι· τελευτὴ δὲ τούναντίον ὁ αὐτὸ μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι, ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν, μέσον δὲ ὁ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκεῖνο ἕτερον*³. Νά σημειωθεῖ πῶς

1. «Εἶναι δὲ τῆς μὲν πράξεως ἢ μίμησις ὁ μῦθος», Ἀριστοτέλους *Περί Ποιητικῆς*, μετάφραση Σίμος Μενάρδος, εἰσαγωγή, κείμενο καὶ σχόλια I. Συκουτρῆ, Ἀθήνα, Ἀκαδημία Ἀθηνῶν - Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη 2, Κολλάρος & Σία Α.Ε., 1937, σελ. 54.

2. «ἢ μία μίμησις εἶναι μίμησις ἑνός πράγματος, τοιοτοτρόπως καὶ ὁ μῦθος, ἀφοῦ εἶναι πράξεως μίμησις, νά εἶναι μίας πράξεως μίμησις, καὶ ταύτης ὀλοκλήρου». Μετάφραση Σ. Μενάρδος, ὅ.π., σελ. 76.

3. «Ὁλον, λοιπόν, εἶναι ἐκεῖνο πού ἔχει ἀρχή, μέσον καὶ τέλος. Ἀρχὴ εἶναι αὐτὸ πού δὲ βρίσκεται ἀπὸ ἀναγκαιότητα μετὰ ἀπὸ κάτι ἄλλο, μετὰ ἀπ' αὐτὸ ὅμως ἔρχεται κατὰ φυσικὴ συνέπεια ἢ δημιουργεῖται κάτι ἄλλο. Τέλος, ἀ-

στό ἀριστοτελικό ὄλον ἐνυπάρχει ἡ σημασία τοῦ σκοποῦ. Κι ἐπίσης πῶς τὰ πέφυκεν καί ἐξ ἀνάγκης σημαίνουν οἷα ἂν γένοιτο, καί τὰ δυνατά κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον'. Ἡ λέξη μῦθος στὸν Ἀριστέλη ἔχει εὐρύτερη σημασία ἀπὸ τὸ θέμα. Ἐπειδὴ ὁμῶς ἐμπεριέχει τὸ θέμα ὁ προσδιορισμὸς τοῦ μῦθου συνεπάγεται ταυτόχρονο προσδιορισμὸ τοῦ θέματος.

Εἶπα παραπάνω ὅτι τὸ θέμα, στὴ στοιχειώδη του μορφή, ἀποτελεῖ ἐκδοχὴ ὀλοκληρωμένης ἐνέργειας ἢ ὁποῖα διαδραματίζεται σέ τόπο καί σέ χρόνο ὅπως τὰ πραγματικά γεγονότα. Ἦδη μετὰ τὰ ἀριστοτελικά μίμησις πράξεως καί ὄλον ἐλπίζω νά ἐγίναν σαφέστερα ὁ χαρακτήρας καί οἱ ὅροι του. Τὸ θέμα ἔχει συμβατικό χαρακτήρα, δηλώνει σκοπὸ κι ἔχει ἀρχή, μέση καί τέλος. Εἶναι συμβατικό ἐπειδὴ διαρθρώνεται κατὰ τὸ πρότυπο κοινοτόπων πράξεων. Ἔτσι πού καί τὸ πῖο ἀσυνήθιστο θέμα νά τὸ παρακολουθεῖ κανεὶς μέ βάση τούς κοινούς παρονομαστὲς πού παρουσιάζει μέ τίς ἀτομικές πράξεις. Ὁ καθένας πού πῆγε μέχρι τὸ μπακάλη, ἔκανε μιὰ ἐκδρομὴ κι ἔζησε μερικά ἄλλα περιστατικά, εἶναι σέ θέση νά παρακολουθήσει ἄγνωστες θεματικά ἐξιστορήσεις. Ἐξαιτίας τοῦ συμβατικοῦ — μιμητικοῦ — του χαρακτήρα τὸ θέμα δηλώνει σκοπὸ ἀναλογικά πρὸς τίς ὀλοκληρωμένες πράξεις. Γιὰ τὸν ἴδιο λόγο ἐπίσης ἔχει ἀρχή, μέση καί τέλος. Ὅλα αὐτὰ ἀφοροῦν τῇ στοιχειώδη μορφή τοῦ θέματος, τῇ δομικῇ μονάδα, θὰ ἴλεγα, μέ τὴν ὁποῖα μπορεῖ κανεὶς νά σχηματίσει ἔκτοτε εὐρύτερες θεματικές συνθέσεις. Πάντα ὅμως μέ τὸ χαρακτήρα καί τούς ὅρους τῆς στοιχειώδους μορφῆς. Ἔτσι ὁποιοδήποτε καί

πεναντίας, εἶναι αὐτὸ πού ὑπάρχει μετὰ ἀπὸ κάτι ἄλλο κατὰ ἀναγκαίαι ἢ πιθανή συνέπεια· ὕστερα ἀπὸ αὐτὸ δὲν ὑπάρχει τίποτ' ἄλλο. Μέσον εἶναι αὐτὸ πού βρίσκεται ὕστερα ἀπὸ κάποιο ἄλλο καί ἀκολουθεῖται ἀπὸ κάτι ἄλλο», Ἀριστοτέλους *Ποιητική*, εἰσαγωγή, μετάφραση, σχόλια Στάθης Δρομάζος, Ἀθήνα, Κέδρος, 1982, σελ. 233.

1. «ὅσα εἶν' ἐπόμενα νά συμβοῦν καί τὰ δυνατά κατὰ τὸ πιθανόν ἢ τὸ ἀναγκαῖον», μετάφραση Σ. Μενάρδος, ὁ.π., σελ. 76.

νά 'ναι τό θέμα ενός λογοτεχνικοῦ κειμένου θά εἶναι πάντα συμβατικό παράγωγο τῆς ἐξελεγκτικῆς διαδικασίας πού χαρακτηρίζει τά ἱστορικά γεγονότα.

Ἐπί τῶν προηγουμένων θά ἔγινε φανερό ὅτι τό θέμα διαφέρει ριζικά ἀπό τό βίωμα. Ἐνῶ δέν ἔχουν οὐσιαστικές ὁμοιότητες, παρουσιάζουν θεμελιώδεις διαφορές. Μὲ βάση τίς διαφορές τους ἔχουμε τή δυνατότητα νά ξεχωρίσουμε τό ἓνα ἀπό τό ἄλλο, τόσο θεωρητικά ὅσο καί πρακτικά, μέσα στά λογοτεχνικά κείμενα. Ἄς δοῦμε μερικά ἐνδεικτικά παραδείγματα. Στή γνωστή μας «Ξαφνική ἔξοδο» τοῦ Κάφκα τό θέμα εἶναι ἡ ἔξοδος ἀπό τό σπίτι γιά ἓνα νυχτερινό περίπατο, ἐνῶ τό βίωμα τό ξεπέραςμα μιᾶς δυναστευτικῆς οἰκογενειακῆς κατάστασης ἡ ὁποία συνδέεται μέ ὀρισμένες συνήθειες. Ἄν ἡ «ἔξοδος» εἶχε γίνει ὁμαλά, σάν κάτι φυσικό καί σέ ἀτμόσφαιρα οἰκογενειακῆς ὁμοφροσύνης, τό θέμα τοῦ νυχτερινοῦ περιπάτου θά ὑπῆρχε πάλι. Ἄλλά στό συγκεκριμένο ἄτομο δέ θά συνέβαινε τίποτε τό ἰδιαίτερο. Τό ποίημα τοῦ Καβάφη «Ὁ Δαρεῖος» ἔχει ὡς θέμα του τήν προσπάθεια τοῦ ποιητῆ Φερνάζη νά γράψει ἓνα ἐπικό ποίημα γιά τό Δαρεῖο, ἀποβλέποντας στήν εὐνοια τοῦ ἀπογόνου του βασιλιᾶ Μιθριδάτη, καί τό ναυάγιο τοῦ ἐγχειρήματος ἐξαιτίας τῆς εἰσβολῆς τῶν Ρωμαίων στή χώρα. Αὐτό εἶναι τό συμβατικό πλαίσιο. Στό μεταξύ ὅμως ὁ Φερνάζης κάτω ἀπό τήν πίεση τῶν περιστάσεων φτάνει τήν τελευταία στιγμή νά διαφοροποιηθεῖ ἀναφορικά μέ τό ἀντικείμενο τοῦ ποιήματός του. Τό ἀφήγημα τοῦ Καμῦ «Ἡ μοιχαλίδα» ἔχει γιά θέμα του ἓνα ταξίδι πού κάνει ἡ Ζανίν μέ τόν ἄντρα της γιά βιοποριστικούς λόγους. Στή διάρκεια ὅμως αὐτοῦ τοῦ ταξιδιοῦ ἡ Ζανίν ἀφήνει πίσω της τόν μέχρι τότε συζυγικό ἑαυτό της — τή Ζανίν ὡς ἀρμονική σύζυγο τοῦ συγκεκριμένου ἄντρα. Στό κείμενο ἡ διαφοροποίηση τῆς ἡρώιδας δίνεται μέσα σέ δύο σελίδες. Εἶναι ὡστόσο οἱ σελίδες γιά τίς ὁποῖες γράφτηκε ὀλόκληρο τό ἀφήγημα. Τά παραδείγματα θά μπορούσαν νά πολλαπλασιαστούν. Ἄντί νά προσθέσω ἄλλα θά ἤθελα

νά κάνω μιά επιμέρους διευκρίνιση. Είπα πώς τό θέμα ἔχει σκοπό κι ἴσως νά ἔλεγε κανεῖς πώς αὐτό τό θεματικό στοιχείο ἀποβλέπει στό βίωμα. Στήν πραγματικότητα ἔχουμε νά κάνουμε μ' ἓνα καθαρά θεματικό δεδομένο ἄσχετο μέ τό βίωμα. Ὁ σκοπός τοῦ θέματος εἶναι ἀπαραίτητος γιά τήν ὀριοθέτηση τῆς θεματικῆς ἔκτασης. Εἶναι δηλαδή καθοριστικός γιά τήν ἀρχή, τή συνέχεια καί τό κλείσιμο τοῦ θεματικοῦ κύκλου. Ὅλα τά θέματα ἔχουν κάποιο σκοπό, εἴτε πλαισιώνουν βιώματα εἴτε ὄχι.

Στά τρία παραδείγματα πού προανάφερα τό θέμα τῶν λογοτεχνικῶν κειμένων διαρθρώνεται κατά τό ἀριστοτελικό ὄλον. Ἔχει δηλαδή ἀρχή, μέση καί τέλος. Ἔτσι τά σχετικά κείμενα διαθέτουν θεματική ἐνότητα. Τά λογοτεχνικά κείμενα πού ἔχουν θεματική ἐνότητα εἶναι πολλά καί ἀπαρτίζουν, μέ βάση τό διακριτικό αὐτό, μιά ἄλφα μεγάλη κατηγορία. Ὑπάρχει ὅμως καί μιά βήτα κατηγορία ἀπό κείμενα τά ὁποῖα δέν παρουσιάζουν θεματική ἐνότητα. Ἀντίθετα σχηματίζονται ἀπό ποικίλα θεματικά κλάσματα πού συνδέονται μεταξύ τους μέ διάφορες ἐξωτερικές ἢ ἐσωτερικές συνάψεις. Σ' αὐτά τά κείμενα δέν ἔχουμε νά κάνουμε μέ ἐνιαῖο θέμα ἀλλά μέ θεματικό μωσαϊκό. Θά ἔλεγε λοιπόν κανεῖς πώς ἐδῶ τό θέμα ἔχει οὐσιαστικά καταργηθεῖ μέ συνέπεια ὁ ὁμώνυμος συμβατικός συντελεστής νά τείνει νά μηδενιστεῖ. Πραγματικά συμβαίνει ἔτσι. Μολαταῦτα τό συμβατικό στοιχείο δέν ἐκλείπει τελικά, γιάτί ὅ,τι χάνεται ἀπό θεματική ἀποψη κερδίζεται ἀπό συνειρμική. Ὁ συμβατικός δηλαδή χαρακτήρας τῶν κειμένων πού ἀνήκουν στή δεύτερη κατηγορία προκύπτει κυρίως ἀπό τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο συνδέονται μεταξύ τους οἱ διάφορες θεματικές ψηφίδες τους. Κι ὁ τρόπος αὐτός προϋποθέτει πρότυπο: τούς ψυχολογικούς συνειρμούς μέ τούς ὁποίους ἀντικείμενα ἢ περιστατικά ἀνακαλοῦν μέσα μας ἄλλα, ἀπό κάποια πλευρά, σχετικά. Ἔτσι στά κείμενα πού δέν ἔχουν θεματική ἐνότητα ὑπάρχει πάλι τό συμβατικό στοιχείο, μέ τή διαφορά ὅτι δέν προκύπτει τόσο ἀπό τίς ἴδιες τίς θεματικές ψη-

φίδες τους όσο από τόν τρόπο μέ τόν όποιο συνάπτονται άλυσιδωτά μεταξύ τους.

VI

Τά λογοτεχνικά έργα, άν τά δοϋμε από όρισμένη άποψη, είναι ύλικές κατασκευές. Καί ως κατασκευές ανάγονται στά δομικά' ύλικά τους. Έξετάζοντας τά ύλικά μέ τά όποια συγκροτούνται τά λογοτεχνικά έργα παρατηρούμε ότι δέν έχουμε τή δυνατότητα νά κάνουμε αξιολογικές διακρίσεις. Κάθε λογοτεχνικό έργο, μέ βάση ένα γενικό διαχωρισμό, προϋποθέτει δύο δομικά ύλικά: τό δραματικό καί τό γλωσσικό.

Τό πρώτο, τό δραματικό, στά κείμενα πού διαρθρώνονται σύμφωνα μέ τούς όρους του άριστοτελικού όλου, είναι τόσο στενά συνυφασμένο μέ τό θέμα τους ώστε δύσκολα μπορεί νά γίνει νοητός ό διαχωρισμός του άπ' αυτό. Θα έλεγα ώστόσο πώς τό θέμα στην πιό ιδεατή του μορφή άποτελεί ένα σχήμα έξελικτικής διαδικασίας, ενώ τό δραματικό ύλικό τή συγκεκριμένη κάθε φορά ύλη μέ τήν όποια πραγματώνεται αυτή ή διαδικασία. Έπιπλέον τό θέμα έμπεριέχει πάντα τήν έννοια του σκοπού, κάτι πού τό δραματικό ύλικό από μόνο του δέν έχει. "Αν πάρουμε, ακόμη μιά φορά, ως παράδειγμα τήν «Ξαφνική έξοδο» του Κάφκα ίσως φανεί καλύτερα ή σχετική διαφορά. Έδώ τό θέμα, όπως έχω ξαναπεί, είναι ή έξοδος από τό σπίτι για ένα νυχτερινό περίπατο. Αυτή ή έξοδος στην πράξη είναι ένα πράγμα. Θα ήταν όμως δυνατό νά αναλυθεί sé δύο: στό έξελικτικό της σχήμα καί στό ύλικό της. Μέ τό πρώτο έχουμε τή νοητή τροχιά μιās κίνησης μέ σκοπό: τήν ιδεατή έκδοχή του θέματος. Μέ τό δεύτερο, τό συγκεκριμένο άτομο, τό δωμάτιό του, τήν ύποβλητική παρουσία τής

1. Μέ τή σημασία πού έχει ή λέξη στίς οικοδομικές εργασίες.

οικογένειάς του, τις σκοτεινές σκάλες, τήν κλειδωμένη εξώπορτα, τό νυχτερινό δρόμο: τό δραματικό ύλικό. Μέ τό ίδιο ύλικό θά μπορούσαμε νά είχαμε διαφορετική εξέλιξη π.χ. τό γυρισμό του συγκεκριμένου ατόμου στό σπίτι ή τήν έξοδο καί άμέσως τήν επιστροφή του κ.λπ. Τό δραματικό ύλικό δηλαδή δέν καθορίζει τήν άρχή καί τή συνέχεια μιιάς ενέργειας. Πέρα όμως από τήν κατηγορία τών λογοτεχνικών κειμένων στην οποία τό δραματικό ύλικό οργανώνεται θεματικά ύπάρχει καί εκείνη στην οποία οργανώνεται συνειρμικά. Στην δεύτερη τό θέμα κομματιάζεται έτσι πού στίς άκραιοές περιπτώσεις νά τείνει νά ύποκατασταθει όλικά από τή συνειρμική διαδικασία. Σ' αυτές τίς περιπτώσεις τά κείμενα δέ διαρθρώνονται σύμφωνα μέ τούς όρους του άριστοτελικού όλου. Άπλώς άρχίζουν κάπου καί συνεχίζονται μέ τή συνειρμική παράθεση του δραματικού ύλικού μέχρι τό σημείο πού τελειώνουν. Ό,τι χαρακτηρίζει τή συνειρμική διάθρωση των κειμένων δέν είναι ή χωρική καί ή χρονική άλληλουχία των ιστορικών γεγονότων, αλλά ή άλυσιδωτή συνάφεια των δραματικών μονάδων. Στά κείμενα αυτά έχουμε τό έδαφος νά διακρίνουμε μονομερώς τό δραματικό ύλικό από τό θέμα, άφου τό τελευταίο ούσιαστικά άπουσιάζει. Ένα σχετικό παράδειγμα:

Μέ τά τζιτζίκια ό χρόνος χάνεται μέσ στην άμφίβολη διαφάνεια του καλοκαιρινού πρωινού, γίνεται θαλασσινό κοχύλι, όπου μπορείς ν' ακούσεις ήχους παράξενους πού σβήνουν σ' ένα σιγαλό άξεδιάλυτο μουρμουρητό. Μέ τά τζιτζίκια ζητάς έναν καθρέφτη, έστω αυτόν τον άπέραντο καθρέφτη της θάλασσας, νά ρίξεις πέτρα βαριά καί νά τή δεις νά κατεβαίνει στό βυθό καί πίσω της ν' αφήνει άφρούς, κύκλους πού άπλώνουν άσταμάτητα στην έπιφάνεια. Τότε ή άλήθεια θά 'ρθει μπροστά σου όλόσωμη: σ' όλη σου τή ζωή έριχνες πέτρες στό βυθό πού άφηναν γύρω σου κύκλους άτέλειωτους.

(Καρβέλης)

Ἐλπίζω νά μή χρειάζεται ιδιαίτερη ἀνάλυση γιά νά φανεῖ πώς ἐδῶ δέν ἔχουμε θεματική ὀργάνωση τοῦ δραματικοῦ ὕλικου ἀλλά συνειρμική. Ὅ,τι θά ἤθελα νά παρατηρήσω στό σημεῖο τοῦτο εἶναι πώς ἀναφορικά μέ τή θεματική ὀργάνωση τοῦ ὕλικου χρησιμοποίησα ὡς παράδειγμα ἓνα πεζό, ἐνῶ τώρα γιά τή συνειρμική ἓνα ποίημα. Πραγματικά ἡ συνειρμική ἐφαρμόζεται συχνότερα καί ἐντελέστερα στήν ποίηση. Ἡ ποίηση εἶναι ἐκείνη πού διέσπασε νωρίς τή θεματική ἐνότητα τῶν κειμένων. Ἡ πεζογραφία ἄργησε νά τό κάνει ἀλλά καί ὅταν τό ἔκανε δέ στάθηκε τόσο ρηξικέλευθη ὅσο ἡ ποίηση. Δέν ἔφτασε δηλαδή νά ὑποκαταστήσει ὀλικά, ἤ σχεδόν, τό θέμα μέ τή συνειρμική διαδικασία. Ζήτημα εἰδολογικῶν περιθωρίων.

Πάντως, τόσο στή θεματική ὅσο καί στή συνειρμική συγκρότηση τῶν κειμένων, ἐπειδή τό συγκεκριμένο κάθε φορά ὕλικό πηγάζει ἀπό τόν ἄνθρωπο, δυναμικά, ἀνταποκρίνεται σ' ὄλο τό εὖρος τῆς ἀνθρώπινης πολυμέρειας. Ὁ ἄνθρωπος καθὼς εἶναι γνωστό προσδιορίζεται, μεταξύ ἄλλων, ἀπό ἱστορικά, κοινωνικά καί ψυχολογικά δεδομένα. Ἀντίστοιχα, στό ἐπίπεδο τοῦ δραματικοῦ ὕλικου, τά λογοτεχνικά ἔργα παρουσιάζουν ἱστορική, κοινωνική καί ψυχολογική σύσταση. Ὅσο καί νά μήν εἶναι προσανατολισμένο πρὸς τίς ἱστορικές ἐξελίξεις ἓνα λογοτεχνικό κείμενο ἀπό κάποια πλευρά θά περιέχει ἱστορικά στοιχεῖα — ἔστω καί ὡς ἐποχιακό κλίμα. Ἄλλωστε στά εὐρύτερα πλαίσια τῆς ἱστορίας θά πρέπει νά συμπεριλάβουμε καί τήν ἱστορία τῆς λογοτεχνίας. Ἡ λογοτεχνική παράδοση, οἱ σχολές, οἱ τάσεις, οἱ συρμοί, ἀποτελοῦν ἐπίσης ἱστορικά στοιχεῖα. Κι ἓνα λογοτεχνικό κείμενο εἶναι σχεδόν ἀδύνατο νά μήν ὑποδηλώνει τίποτε ἀπ' ὅλα αὐτά. Ἀπό τ' ἄλλο μέρος, στό βαθμό πού ὁ ἄνθρωπος δέν εἶναι ἀ-κοινωνική ὄντοτητα, τά λογοτεχνικά ἔργα ἔχουν κοινωνική σύσταση. Ἀρκεῖ νά σκεφτοῦμε πώς κάθε μορφή δράσης εἶναι τουλάχιστο διατομική ἀφοῦ στά πλαίσια τῆς δράσης δέν ὑπάρχει ἀπόλυτη ἀτομικότητα. Ἀντίθετα ὑπάρχει πάντα ἀναφορικά πρὸς κά-

ποια ή προς κάποιες άλλες. Έτσι πού κι ή πιά στοιχειώδης μορφή δράσης νά φανερώνει ένα μικρότερο ή μεγαλύτερο πλέγμα σχέσεων. Πέρα όμως απ' αυτό τά λογοτεχνικά έργα αναφέρονται στό συγκεκριμένο κοινωνικό περιβάλλον του συγγραφέα τους, είτε κατά τρόπο άμεσο είτε κατά έμμεσο. Τέλος, αναφορικά μέ τήν ψυχολογική πτυχή του δραματικού ύλικού, ή οποία είναι «εκ τών ων ούκ άνευ», θά έλεγα άπλώς ότι άνταποκρίνεται δυνητικά σ' όλο τό εύρος τής ανθρώπινης ψυχosύνθεσης.

Είπα παραπάνω πώς τά λογοτεχνικά έργα έχουν, μεταξύ άλλων, ιστορική, κοινωνική και ψυχολογική σύσταση. Έτσι αν τά δει κανείς από τήν όπτική γωνία του ιστορικού, του κοινωνιολόγου, του ψυχολόγου, θά έχει τή δυνατότητα νά τά μελετήσει σάν άντικείμενο τών αντίστοιχων ειδικοτήτων. Νά έπισημάνει τό ιστορικό, κοινωνικό, ψυχολογικό ύλικό τους και παραπέρα νά τό αξιολογήσει μέ τά κριτήρια τής αντίστοιχης ειδικότητας. Πρόκειται για μία δουλειά θεμιτή και μάλλον χρήσιμη μία και τά λογοτεχνικά έργα παρέχουν συχνά πολύτιμα στοιχεία. Μέ τή διευκρίνιση ότι σ' αυτές τίς περιπτώσεις γίνεται αξιολόγηση του δραματικού ύλικού τών λογοτεχνικών κειμένων και μέ κριτήρια έξ όρισμού μή λογοτεχνικά. Αυτό σημαίνει πώς δέν έχουμε νά κάνουμε μέ αξιολόγηση πού άφορά τή λογοτεχνική ύπόσταση τών εκάστοτε κειμένων. Άλλά μέ αξιολόγηση πού άφορά τό δομικό τους ύλικό τό όποιο από μόνο του, όποιαδήποτε ιστορική, κοινωνική ή ψυχολογική αξία και νά έχει, δέ συνεπάγεται άπαραίτητα βιωματικό αποτέλεσμα. Ούτε πάλι, από καθαρά λογοτεχνική άποψη, έχουμε τό περιθώριο νά κάνουμε ποιοτικές διακρίσεις ανάμεσα στά διαφορετικά ειδολογικά δεδομένα του δραματικού ύλικού, ότι λ.χ. τό ιστορικό είναι καλύτερο από τό κοινωνικό ή τό αντίστροφο κ.λπ. Τά ίδια τά λογοτεχνικά έργα πάνω σ' αυτό τό θέμα είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικά. Υπάρχουν έργα σημαντικά από ιστορική σκοπιά αλλά μέτρια από λογοτεχνική. Έχουμε επίσης αξιόλογα λογοτεχνικά έργα στα όποια άλλοτε

προέχει τό ιστορικό στοιχείο ἄλλοτε τό κοινωνικό καί ἄλλοτε τό ψυχολογικό. Καί ἀπό τ' ἄλλο μέρος μέτρια λογοτεχνικά ἔργα μέ ἀνάλογες διαφορές. Κρίνοντας δηλαδή ἀπό τά ἴδια τά ἔργα διαπιστώνουμε ὅτι ὑπάρχει ἔλλειψη ἀντιστοιχίας ἀνάμεσα στή λογοτεχνική ἀξία τους καί στήν εἰδολογική τοῦ ὑλικοῦ τους. Παραθέτω τώρα μιᾶ ἐνδεικτική σειρά λογοτεχνικῶν κειμένων, παίρνοντας ὡς βάση τήν εἰδολογική ἀξία τοῦ δραματικοῦ τους ὑλικοῦ.

I. Κείμενα μέ σημαντικό ὑλικό: α) Ἐπίσκοπος ἀπό ἱστορική σκοπιά. Ἔγγραφο εἰς τήν Ἐλευθερίαν τοῦ Σολωμοῦ, Ἡ πριγκιπέσσα Ἰζαμπώ, τοῦ Τερζάκη. β) Ἐπίσκοπος ἀπό κοινωνική. Ἡ τιμή καί τό χρῆμα τοῦ Θεοτόκη. «Ὁ Μιχαλῖος» τοῦ Καρυωτάκη. γ) Ἐπίσκοπος ἀπό ψυχολογική. «Ψυχολογία Συριανοῦ συζύγου» τοῦ Ροῖδη, «Ἡ γυναίκα στό πάρκο» τοῦ Παπαντωνίου.

II. Κείμενα μέ φτωχό ὑλικό: α) Ἐπίσκοπος ἀπό ἱστορική σκοπιά. Τό ἀμάρτημα τῆς μητρός μου τοῦ Βιζυηνοῦ, «Ἡρωϊνό τραγούδι» τοῦ Ἐγγονόπουλου. β) Ἐπίσκοπος ἀπό κοινωνική. «Ἀπολείπειν ὁ θεός Ἀντωνιον» τοῦ Καβάφη, Πέδρο Καζάς τοῦ Κόντογλου. γ) Ἐπίσκοπος ἀπό ψυχολογική. «Εἰς τόν ἱερόν λόχον» τοῦ Κάλβου, Κάβο - Μαλιάς τοῦ Μπασιᾶ.

III. Κείμενα μέ σημαντικό ὑλικό ἀπό ἱστορική, κοινωνική καί ψυχολογική σκοπιά: Ἐπιτάφιος τοῦ Ρίτσου, Στου Χατζηφράγκου τοῦ Κ. Πολίτη.

IV. Κείμενα μέ φτωχό ὑλικό ἀπό ἱστορική, κοινωνική καί ψυχολογική σκοπιά: «Ἐπίσκοπος ἀπό τήν βασιλικήν δρῦν» τοῦ Παπαδιαμάντη, «Ἡ τρελή ροδιά» τοῦ Ἐλύτη.

Φυσικά μ' αὐτά καί μ' ἄλλα κείμενα μπορούμε νά κάνουμε πολλαπλάσιους συσχετισμούς. Τό κοινό συμπέρασμα πού βγαίνει εἶναι πῶς τό λογοτεχνικό περιεχόμενό τους εἶναι ἀνεξάρτητο ἀπό τό εἶδος καί τήν εἰδολογική ἀξία τοῦ δραματικοῦ τους ὑλικοῦ.

Νά σημειωθεῖ ἐξάλλου πῶς ὑπάρχουν κείμενα πού γράφτηκαν μέ πρόθεση νά εἶναι λογοτεχνικά χωρίς νά φτάσουν στό σκοπό

τους. 'Εντούτοις τό δραματικό τους ύλικό είναι ανάλογο μ' εκείνο τών καταξιωμένων λογοτεχνικών. 'Υπάρχουν επίπλέον κείμενα πού γράφτηκαν, δίχως λογοτεχνικές προθέσεις, γιά πρακτικούς λόγους. "Αν τά κοιτάξουμε ώστόσο από ιστορική, κοινωνική ή ψυχολογική άποψη παρατηρούμε ότι δέν ύστερούν από τά λογοτεχνικά. 'Ο ιστορικός, ό κοινωνιολόγος καί ό ψυχολόγος π.χ. έχουν τή δυνατότητα νά άντλήσουν έξαιρετικά στοιχεία από τήν ιδιωτική άλληλογραφία όρισμένων άτομων. Καθώς επίσης από δημοσιογραφικές καταγραφές γεγονότων πού παρουσιάζουν ιστορικό, κοινωνικό ή ψυχολογικό ενδιαφέρον.

Ερώτημα. Τά λογοτεχνικά έργα γενικά δέν έχουν ιστορικό, κοινωνικό, ψυχολογικό, κι ακόμη θρησκευτικό, έρωτικό, πολιτικό κ.λπ. περιεχόμενο; 'Ασφαλώς έχουν. Τό ζήτημα είναι πώς τό έχουν στό επίπεδο τών δραματικών συστατικών τους καί όχι στό επίπεδο τής ποιότητάς τους ως λογοτεχνικές ιδιαιτερότητες. Πράγμα πού σημαίνει ότι όποιαδήποτε μετάθεση αξιών από τό ένα επίπεδο στό άλλο είναι άβάσιμη καί τελικά παραπλανητική.

Τό δεύτερο δομικό ύλικό τών λογοτεχνικών έργων, τό γλωσσικό, δέν έχει άμεση σχέση μέ τό θέμα πού συζητώ εδώ. Μερικές διευκρινίσεις όμως ίσως είναι απαραίτητες. Λέγοντας γλωσσικό ύλικό έννοώ τή γλώσσα ως ύλικό τής έκφρασης. Τή γλώσσα δηλαδή ως συμβατικό σύστημα επικοινωνίας, όπως τή δέχεται καί τή μελετάει ή σύγχρονη γλωσσολογία. "Αν τή δούμε έτσι ή γλώσσα από μόνη της δέν αποτελεί ποιοτικό συστατικό τών λογοτεχνικών έργων, αλλά προϋπόθεση ποιοτικού αποτελέσματος. Γιά νά αποδοθεί ή πρωτογένεια του βιώματος χρειάζεται έξαιρετική αυτενέργεια από τή μεριά τών λογοτεχνών. Τό θετικό αποτέλεσμα αυτής τής αυτενέργειας μās δίνει τήν έκφραστική αξία τών κειμένων. 'Ανάμεσα στή γλώσσα ενός έργου καί στήν έκφραστική αξία του δέν έχουμε τήν εύχέρεια νά κάνουμε απόλυτη διάκριση αλλά μόνο σχετική. 'Αρκετή ώστόσο γιά νά μήν ταυτίσουμε τό ένα μέ τό άλλο. 'Αντί νά αναφέρω στό σημείο τούτο

παραδείγματα θά περιοριστώ μονάχα σέ δύο γενικές παρατηρήσεις. Ἄν κάποιος λ.χ. εἶναι δημοτικιστής καί κρίνει ἕνα λογοτεχνικό ἔργο, ὡς λογοτεχνικό, μέ γνώμονα τή δημοτική ἢ ὄχι γλώσσα του, θά ἀστοχήσει. Γιατί θά πρέπει νά τό κρίνει μέ βάση τήν ἐκφραστική του ἐπάρκεια. Καμιᾶ γλώσσα δέν εἶναι ἱκανή νά καταξιώσει ἀπό μόνη της κείμενα πού παρουσιάζουν ἐκφραστικό παθητικό. Ἡ δεύτερη παρατήρηση ἀφορᾷ τή γλωσσολογία, ἀπό τή μεριά τῆς ὁποίας ἔχουν γίνει ἀναλύσεις λογοτεχνικῶν ἔργων. Ἡ γλωσσολογία, ὅπως κάθε ἐπιστήμη, ἐφαρμόζει στίς ἀναλύσεις της ἐπιστημονική μεθοδολογία. Στό γλωσσικό ἐπίπεδο τά λογοτεχνικά ἔργα ἐπιδέχονται τέτοιου εἴδους ἀναλύσεις. Στό ἐκφραστικό ὡστόσο ὄχι. Γιατί ἡ γλώσσα ἔχει ἐπαναληπτικό χαρακτήρα μέ συνέπεια ν' ἀποτελεῖ σταθερό ἀντικείμενο μελέτης πού τό διέπουν γενικές ἀρχές. Ἡ ἐκφραση ἀντίθετα εἶναι, ἀντίστοιχα πρὸς τό βίωμα, μοναδική καί ἀνεπανάληπτη κάθε φορά καί δέν ἀνάγεται σέ σύστημα κανόνων. Οἱ φιλόδοξες σημειολογικές ἀναλύσεις τῶν λογοτεχνικῶν κειμένων δέν κάνουν οὐσιαστικά παρά πραγματολογική ἀνατομία τοῦ γλωσσικοῦ τους ὕλικου. Γι' αὐτό καί ἐφαρμόζονται μέ τήν ἴδια ἐπιτυχία σέ κείμενα ἀξιόλογα, μέτρια ἢ κατώτερα — ἀκόμη καί σέ μή λογοτεχνικά. Ἄν δώσεις σ' ἕνα σημειολόγο ἕνα ἄγνωστο λογοτεχνικό γραφτό δέ θά δυσκολευτεῖ νά κάνει σημειολογική ἀνάλυση («σύνταγμα» - «παραδειγμα»). Ἐντούτοις ἡ δοσμένη μεθοδολογία του δέ θά τόν βοηθήσει νά τό κρίνει. Εἶναι ἄλλωστε παρατηρημένο πώς οἱ σημειολόγοι ἀποφεύγουν νά καταπιαστοῦν μέ ἔργα συγγραφέων οἱ ὁποῖοι δέν ἔχουν καταξιωθεῖ ἀπό τήν κριτική.

Συμπέρασμα. Ὅπως στό ἐπίπεδο τοῦ δραματικοῦ ὕλικου ἔτσι καί στοῦ γλωσσικοῦ δέν ἔχουμε τό περιθώριο νά κάνουμε, ἀπό λογοτεχνική ἄποψη, ἀξιολογικές διακρίσεις.

VII

Είπα στην αρχή ότι δοκιμάζοντας να μιλήσει κανείς θεωρητικά για τό περιεχόμενο τών λογοτεχνικῶν ἔργων ἀντιμετωπίζει ἀπό τήν πρώτη στιγμή δύο ἀντινομίες οἱ ὁποῖες δέν τοῦ ἐπιτρέπουν νά ἀναφερθεῖ ἄμεσα καί συγκεκριμένα στό ἀντικείμενό του. Στό μεγαλύτερο μέρος τοῦ κειμένου πού ἀκολούθησε προσπάθησα, μιλώντας ἑμμεσα καί μέ καταχρηστικές γενικεύσεις, νά διαγράψω αὐτό πού κατά τήν ἀντίληψή μου ἀποτελεῖ περιεχόμενο τών λογοτεχνικῶν ἔργων: τό βίωμα. Ἐπίσης ἀπό τά συνθετικά τοῦ βιώματος ξεχώρισα κι ἔδωσα ιδιαίτερη ἔμφαση στήν ὑπέρβαση τῆς ὁποίας θεώρησα ζωτικό στοιχεῖο τό δραστικό μέγεθος. Ἐάν ὑποθέσουμε πῶς αὐτά εἶναι θάσιμα καί πῶς ἕνας κριτικός τῆς λογοτεχνίας βρίσκεται μπροστά σέ κάποια γραφτά, πού θά πρέπει νά κρίνει τό περιεχόμενό τους, ποιό θά ἔναι τό κριτήριό του καί πῶς θά διατυπώσει τήν ἀποψή του;

Στήν περίσταση αὐτή, ἔχοντας κατά νοῦ τά προηγούμενα, θά ἔλεγα πῶς ὁ κριτικός θά ἔχει ν' ἀντιμετωπίζει δύο συμπληγάδες: νά κρίνει ὑποκειμενικά καί νά μιλήσει κατά τό δυνατόν ἀντικειμενικά.

Νά κρίνει ὑποκειμενικά σημαίνει πρῶτα - πρῶτα νά σταθεῖ σ' ἐκεῖνο ἀπό τά γραφτά πού τόν ἄγγιξε αὐθόρμητα καί θά ἔλεγα μέ τρόπο ἀπροσδόκητο. Σ' ἐκεῖνο πού τόν αἰφνιδίασε, τόν ἔκανε νά χάσει κάπως τά νερά του καί νά αἰσθανθεῖ ὅτι κάπου βαθύτερα κάτι δικό του ἀνασχηματίστηκε. Ὅταν διαβάσει κανείς ἕνα κείμενο πού δέν «κλωτσάει» μέσα του, δέν ἐνοχλεῖ τήν πέρα ἀπό τό συνειδητό ἰσορροπία του, ἀπό καμιά πλευρά, αὐτό τό κείμενο δέν τοῦ ἀνήκει νά τό κρίνει: ἤ τό ἴδιο δέν ἔχει καμιά βιωματική ὄντοτητα ἢ ἔχει καί ὁ κριτικός εἶναι ἀνέτοιμος νά τήν κάνει κτῆμα του. Ἐπίσης γιά τήν ἐπαφή τοῦ κριτικοῦ μέ τά κείμενα, ἀντί γιά ὁτιδήποτε ἄλλο, εἶναι προτιμότερο νά ἀντιγράψω στό

σημείο τούτο λίγες επιγραμματικές φράσεις τού Έλιοτ. «Δέν μπορούμε νά κρίνουμε ένα συγγραφέα αν δέν παραδοθήκαμε ποτέ σ' αυτόν [...] Λογαριάζεται ακόμη και ή στιγμή πού φέρνει παραζάλη [the bewildering minute]· πρέπει νά παραιτηθούμε από τόν έαυτό μας, ύστερα νά τόν ξαναβρούμε, και ή τρίτη στιγμή έχει κάτι νά μάς πει, αν προηγουμένως λησμονήσαμε δλότελα και τήν έγκατάλειψη και τήν ανάκτηση τού έαυτού μας. Φυσικά, τό έγώ πού ξαναβρήκαμε ουδέποτε είναι τό ίδιο μέ εκείνο πού έγκαταλείψαμε».¹ Όπως είναι φανερό έχουμε νά κάνουμε μέ τό βίωμα τού κριτικού ως αναγνώστη. Βίωμα τυπικά δευτερογενές, άφού προϋποθέτει τό έκφρασμένο από τό όποιο προκύπτει άφομοιωτικά. Ούσιαστικά ωστόσο όχι, γιατί πληρώνει τούς όρους πού χρειάζεται ή πραγμάτωση ενός βιώματος και έχει τά χαρακτηριστικά του. Άποτελεί στενά άτομική υπόθεση, έχει δραματική ύφή, είναι άπρόθετο, μοναδικό κι άνεπανάληπτο, και άνεξάρτητο. Άπό τή μεριά τού κριτικού δηλαδή είναι στήν πραγματικότητα πρωτογενές — μιά άδιαφιλονίκητα προσωπική κατάκτηση. Γεγονός πού δέ συμβαίνει στόν καθένα πού τυχαίνει νά διαβάξει αξιόλογα λογοτεχνικά κείμενα. Έτσι, όπως ένας λογοτέχνης δέν μπορεί νά είναι λογοτέχνης δίχως βιώματα, έξίσου και ό κριτικός δέν μπορεί νά είναι κριτικός χωρίς αναγνωστικά βιώματα. Τό τί προϋποθέσεις χρειάζονται για νά έχει τέτοια είναι άλλο ζήτημα πού δέν τό εξετάζω.

Στόν κριτικό τώρα πού έφτασε στό σημείο νά έχει κάποιο αναγνωστικό βίωμα ανοίγονται δύο προοπτικές. Η νά άρκεστεί στή διάγνωσή του, ή όποία τού έπιτρέπει ήδη νά πάρει θέση άπέναντι στό σχετικό κείμενο, έκπληρώνοντας έτσι τό βασικό σκοπό του, ή νά προχωρήσει περισσότερο. Νά προχωρήσει περισσότερο στήν περίπτωση αυτή σημαίνει νά δοκιμάσει νά σταθμίσει τό

1. Τ.Σ. Έλιοτ, *Δοκίμια* — για τήν ποίηση και τήν κριτική, μετάφραση Στέφανος Μπεκατώρος, Άθήνα, Ήριδανός, 1983, σελ. 48.

δραστικό μέγεθος του αναγνωστικού του βιώματος. Πρόκειται για τό πιο έπισφαλές, τό πιο παρακινδυνευμένο ξάνοιγμα τής κριτικής λειτουργίας. Γιατί ό κριτικός δέν έχει άλλο μέτρο νά σταθμίσει τό δραστικό μέγεθος τής άφομοιωτικής του πράξης από τό βάρος τής προσωπικότητάς του. Βάρος για τό όποιο δέν υπάρχει πρότυπη μονάδα (μέ τή σημασία πού έχει ό όρος στή φυσική), όταν μάλιστα άφορά όντότητα όμολογη προς τό κρινόμενο — βιωματικής και όχι γνωστικής κατηγορίας. Θεωρητικά βέβαια είναι εύκολο νά πει κανείς πώς ό κριτικός σέ μιά τέτοια περίπτωση ενεργεί σά νά 'ναι τρισυπόστατος: αντικείμενο, υποκείμενο και κριτής. 'Αντικείμενο ως αναγνωστικό βίωμα, υποκείμενο ως όμολογη προσωπικότητα και κριτής τού πρώτου μέ γνώμονα τή δεύτερη. Στην πράξη όμως έχουμε μονάχα μιά ένδόμυχη απάντηση σ' ένα έρώτημα. Για όσους συνειδητοποιούν πώς έτσι κρίνουν κάποιον άλλο μέ βασικό δεδομένο τό βιωματικό ανάστημά τους υπάρχει ασφαλώς ήθικό δίλημμα. 'Αλλά ή κριτική τής λογοτεχνίας, αν θέλει νά τραθήξει τό σκοινί στά άκρα, είναι αναγκασμένη νά περάσει άπ' αυτή τή «στενή πύλη». Δέν έχεις παρά νά παραιτηθείς ή νά πεις τή γνώμη σου μέ τό χέρι στην καρδιά, γνωρίζοντας ότι μέ τό διάβημά σου κρίνεις και ταυτόχρονα κρίνεται.

Νά σημειωθεί ακόμη πώς ό κριτικός ποτέ δέν είναι σίγουρος πώς άφομοίωσε άκριβώς τό βίωμα τού λογοτεχνικού κειμένου πού διάβασε. 'Η γνώμη του συνεπώς δέν άφορά παρά τό προϊόν τής άφομοιωτικής του πράξης.

'Η άλλη συμπληγάδα τού κριτικού είναι νά διατυπώσει κατά τό δυνατόν αντικειμενικά τήν όποια έτυμηγορία του. Νά δώσει και στους άλλους νά καταλάβουν τί συνειδητοποίησε ως περιεχόμενο τού έργου μέ τό όποιο καταπιάστηκε. Νά λύσει δηλαδή στό επίπεδο τού λόγου κάτι σαν γόρδιο δεσμό. 'Αρνητικά βέβαια έχει τήν ευχέρεια νά τό πράξει λέγοντας τί δέν είναι τό πε-

ριεχόμενο αυτό. Νά αναλύσει π.χ. τήν τεχνική συγκρότηση τοῦ ἔργου, νά προσδιορίσει τό δραματικό του ὕλικό κ.λπ., καί νά ἐξηγήσει ὅτι δέν ἀποτελοῦν τό περιεχόμενό του. "Όταν ὅμως θελήσει νά μιλήσει θετικά ἢ πρώτη τουλάχιστον ἀπό τίς ἀντινομίες πού σημειώσα στήν ἀρχή δημιουργεῖ μάλλον ἀδιέξοδο. Γιατί ἀποκλείει τήν ἄμεση ἀναλυτική ἀναφορά στό θέμα του. Μένει συνεπῶς ἡ ἔμμεση, μέ τή συνδρομή τοῦ κρινόμενου κειμένου καί τοῦ ἀναγνώστη. Ἀρχίζει μ' ἄλλα λόγια νά μιλάει κανεῖς δεικτικά: νά δείχνει πρὸς ὀρισμένο στόχο, δίνοντας κατά τό δυνατόν τό στίγμα του. Νά παραθέτει καίρια σημεῖα τοῦ κειμένου ὡς πειστήρια. Καί ν' ἀφήνει τόν χωρίς ἀποδεικτική ἀξία λόγο του στήν κρίση τοῦ ἀναγνώστη. Φυσικά ὅλα αὐτά σάν γενικό πλαίσιο γιατί εἰδικές συνταγές δέν ὑπάρχουν, ἀπλῶς ὁ καθένας αὐτενεργεῖ κατά τήν περίσταση μέ τόν δικό του τρόπο.

Πάντως ἄν ὁ κριτικός ἀποφύγει νά μιλήσει ἀναλυτικά ἀπομένουν δύο ἄλλες προοπτικές. Ἡ μία εἶναι νά θεωρήσει πῶς τό περιεχόμενο βρῖσκεται ἐκφρασμένο στό κρινόμενο ἔργο καί νά παραπέμψει τόν ἀναγνώστη ἀπευθείας σ' αὐτό. Ἡ ἄλλη εἶναι νά γνωματέψει σάν δοκιμαστής κρασιῶν ἀφοριστικά, ἔτσι ἢ ἄλλιῶς, καί νά βάλει τήν ὑπογράφη του. Μέ τήν πρώτη αὐτοκαταργεῖται. Μέ τή δεύτερη φτάνει στό ἄλλο ἄκρο, στήν αὐθαιρεσία καί στήν περιφρόνηση τοῦ ἀναγνώστη.

VIII

Κλείνοντας τό κείμενο θά ἤθελα νά σημειώσω τρία, μάλλον αὐτονόητα, πράγματα. Πρῶτα ὅτι γράφοντάς το κύριος σκοπός μου ἦταν νά ὑποστηρίξω μιᾶ ἀποψη γιά τό περιεχόμενο τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων ὡς λογοτεχνικῶν. Ἐπειτα πῶς στό περιεχόμενο αὐτό ἀναφέρθηκα ἔμμεσα καί μέ καταχρηστικές γενικεύσεις

καί συνεπώς, από τήν πλευρά αὐτή, πρόκειται γιά μιά μορφή ἀποτυχίας. Τέλος πῶς ἡ συγκεκριμένη ἀποτυχία, μολονότι ἔχει προσωπική βάση, εἶναι ἐνδεικτική γιά τίς περιορισμένες δυνατότητες τοῦ ἀναλυτικοῦ λόγου ἀναφορικά μέ τό φαινόμενο τῆς λογοτεχνίας.

1984-1986

ΓΙΑ ΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

Ἡ νεοελληνική κριτική τῆς λογοτεχνίας δέχτηκε πρόσφατα ἔντονες ἐπικρίσεις. Κατηγορήθηκε δηλαδή ὅτι ἀπέτυχε νά ἀνταποκριθεῖ γενικά στήν ἀποστολή της ἔτσι ὥστε νά προκύπτει σήμερα ζήτημα ἀναπροσανατολισμοῦ ἀπέναντί της. Ἡ κατηγορία εἶναι βέβαια πολύ βαριά ἀλλά αὐτό δέ σημαίνει πῶς δέν εἶναι συζητήσιμη. Γιά νά συμφωνήσῃ ὅμως ἢ νά διαφωνήσῃ κανεῖς μαζί της χρειάζεται νά ἀποκτήσῃ μιᾶ ἀρκετά σαφή ἰδέα σχετικά μέ τό περιεχόμενό της. Καί γιά νά συμβεῖ κάτι τέτοιο εἶναι ἀπαραίτητο νά τή διαβάσῃ πρῶτα διατυπωμένη κατά τρόπο εἰδικό καί συγκεκριμένο. Δυστυχῶς τά κείμενα στά ὁποῖα περιέχεται εἶναι τόσο θολά καί ἀσαφή, ὥστε νά μή μπορεῖ ὁ ἀναγνώστης νά καταλάβῃ τί εἶναι ἀκριβῶς αὐτό πού καταμαρτυροῦν στή νεοελληνική κριτική τῆς λογοτεχνίας. Βέβαια τό φαινόμενο

1. Πρόκειται γιά τά κείμενα τῶν Δ. Δημηρούλη «Ἡ ἀνάγνωση τοῦ Καβάφη» καί Β. Λαμπρόπουλου «Περί ἀναγνώσεως» πού δημοσιεύτηκαν στό περιοδικό *Χάρτης*, τεῦχος 5-6. Καθώς ἐπίσης γιά τίς σχετικές δευτερολογίες τους «Οἱ ἔρμηνεὶς τῆς διασποράς» τοῦ Λαμπρόπουλου, *Χάρτης*, τεῦχος 12, 1984, καί «Τί συμβαίνει στήν (ἑλληνική) κριτική;» τοῦ Δημηρούλη, περιοδικό *Ὁ Πολίτης*, τεῦχος 67-8, 1984.

της ανακριβολογίας αποτελεί γνωστή και γενικότερη ανεπάρκεια του θεωρητικού μας λόγου. 'Ανεπάρκεια ή όποια, ανεξάρτητα από τά αίτια της, γίνεται ιδιαίτερα αισθητή από τόν αδέσποτο τρόπο μέ τόν όποιο χρησιμοποιούμε συνήθως τίς βασικές έννοιες. 'Ο I. A. Richards παρατηρεί ότι: «Τίς λέξεις πού είναι χρήσιμες, ούσιαστικά πολύτιμες ώς πρόχειρες και βολικές λύσεις στή συζήτηση, αλλά πού πρέπει νά τίς αναπτύξει κανείς ώστε νά μπορούν νά χρησιμοποιηθούν μέ ακρίβεια, τίς μεταχειριζόμαστε μέ τρόπο τόσο αυτονόητο σάν νά ήταν κύρια όνόματα προσώπων»¹. 'Ο Richards είχε ασφαλώς υπόψη του τό θεωρητικό λόγο τής δικής του πνευματικής παράδοσης, ή όποια έχει πολύ πιό στιβαρή ύποδομή από τήν αντίστοιχη δική μας. Σέ μās εδώ τό αυτονόητο, αναφορικά μέ τίς βασικές έννοιες, έφτασε ν' αποτελεί πανάκεια για νά γράφονται εύκολα και μεγαλόσχημα, αλλά ταυτόχρονα ανακριβόλογα όσο και κενά, κείμενα. Νά επανέλθω όμως στό συγκεκριμένο ζήτημα. Έχω τή γνώμη ότι για νά συζητήσουμε τό θέμα τής νεοελληνικής κριτικής θά πρέπει ν' αρχίσουμε από τή διευκρίνιση τών πρώτων, τών στοιχειωδών, έννοιών. Καί πρίν απ' όλα νά ξεκινήσουμε από τήν απλή έρώτηση τί έννοούμε μέ τόν όρο νεοελληνική κριτική τής λογοτεχνίας ή νεοελληνική λογοτεχνική κριτική.

'Η κριτική τής λογοτεχνίας γενικά, και όχι ειδικά ή νεοελληνική, ως πράξη είναι ιστορικά δοσμένη. Έχει νά παρουσιάσει ένα μεγάλο αριθμό κειμένων μέ τά όποια κρίθηκε ένας εξίσου μεγάλος αριθμός λογοτεχνικων έργων. Κι αυτό, όσο γνωρίζω, δέν τό άμφισβήτησε κανένας μέχρι σήμερα. Άν κοιτάξουμε έποπτικά τά κείμενα τής λογοτεχνικής κριτικής θά παρατηρήσουμε, μεταξύ άλλων, ότι αναφέρονται πάντα σε συγκεκριμένα λογοτεχνικά έργα, μέ κύριο άντικειμενικό σκοπό τήν αισθητική αξιολό-

1. I. A. Richards «'Η γλώσσα τής κριτικής», μετάφραση Φ. Καβουκόπουλος, περιοδικό Δευκαλίων, τεύχος 25-6, 1979, σελ. 46.

γηση αὐτῶν τῶν ἔργων. Θά ἔφτανε συνεπῶς νά πεί κανεῖς πῶς τό θεμελιωδέστερο γνώρισμα τῆς λογοτεχνικῆς κριτικῆς εἶναι ἡ ἀξιολογική της λειτουργία. Ἄν ἀφαιρέσουμε ἀπό τήν κριτική τῆς λογοτεχνίας τόν ἀξιολογικό χαρακτήρα τότε οὐσιαστικά τήν καταργοῦμε καί τή λογοτεχνία τήν ἰσοπεδώνουμε. Περιττό νά πῶ ὅτι κάθε κρίση ἐμπεριέχει τό στοιχεῖο τῆς ἀξιολόγησης, εἴτε πρόκειται γιά λογοτεχνικά κείμενα εἴτε γιά γεγονότα τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Ἄλλά ἡ κριτική τῆς λογοτεχνίας, ὡς πράξη, προϋποθέτει καί ὡς ἓνα βαθμό ἔχει τή θεωρία της. Λέω ὡς ἓνα βαθμό ἐπειδὴ μέχρι σήμερα αὐτή ἡ θεωρία παραμένει ἀρκετά ζητούμενο. Δέν ἔχει ἀναπτυχθεῖ ἐξαιρετικά καί δέν ἔχει δώσει οὐσιαστικές ἀπαντήσεις ἀναφορικά μέ τή φύση τοῦ ἀντικειμένου της. Πάντως ὅσο κι ἄν ἡ θεωρία τῆς λογοτεχνικῆς κριτικῆς δέν ἔχει ἀναπτυχθεῖ ἱκανοποιητικά, ἀπό εἰδολογική ἄποψη εἶναι διαφορετική ἀπό τήν ἴδια τήν κριτική τῆς λογοτεχνίας. Ἄλλο πράγμα δηλαδή ἡ θεωρία τῆς λογοτεχνικῆς κριτικῆς κι ἄλλο ἡ κριτική τῆς λογοτεχνίας. Ἡ πρώτη ἔχει ὡς ἀντικείμενο ἔρευνας τήν κριτική τῆς λογοτεχνίας, ἐνώ ἡ δεύτερη τά λογοτεχνικά ἔργα.

Πέρα ἀπό τή διάκριση αὐτή εἶναι ἀπαραίτητο νά ξεχωρίσουμε τή θεωρία τῆς λογοτεχνικῆς κριτικῆς ἀπό τίς διάφορες θεωρίες περί κριτικῆς. Πρόκειται γιά ὀρισμένες θεωρίες μέ γενικότερο χαρακτήρα οἱ ὁποῖες ἀφοροῦν κατά πρῶτο λόγο τή λογοτεχνία καί κατά δεύτερο τήν κριτική. Εἶναι θεωρίες οἱ ὁποῖες ξεκινοῦν ἀπό μερικές βασικές ἰδέες ἢ συστήματα ἰδεῶν τά ὁποῖα ἐπεκτείνουν στήν περιοχή τῆς λογοτεχνίας μέ συνέπεια νά τείνουν νά τήν προκαθορίσουν. Ὅ,τι διακρίνει αὐτές τίς θεωρίες, ὅπως π.χ. τή θεωρία τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ, εἶναι τό γεγονός ὅτι προβάλλουν κάποιο δέον. Δέ μᾶς λένε δηλαδή τί εἶναι ἡ λογοτεχνία καί ἡ κριτική της ἀλλά τί πρέπει νά εἶναι. Δεοντολογικό βάθος δέν ὑπάρχει στή θεωρία τῆς λογοτεχνίας καί τῆς λογοτεχνικῆς κριτικῆς, οἱ ὁποῖες ἐρευνοῦν τό ἀντικείμενό τους καθεαυ-

τό χωρίς προκαταλήψεις, κι αυτό είναι πού τίς διαχωρίζει από τίς διάφορες θεωρίες περί λογοτεχνίας καί περί κριτικής.

Συνοψίζω. Σύμφωνα μέ τά προηγούμενα έχουμε τή δυνατότητα νά διακρίνουμε: τήν κριτική τής λογοτεχνίας, τή θεωρία της, καί τίς θεωρίες περί λογοτεχνίας καί κριτικής. Άφησα τή θεωρία τής λογοτεχνίας, ή όποία είναι διαφορετική από τή θεωρία τής λογοτεχνικής κριτικής, γιατί δέ σχετίζεται άμεσα μέ τό θέμα πού συζητώ. Πάντως έχει αρκετό έργο πίσω της κι έχει άναπτυχθεί πληρέστερα από τή θεωρία τής λογοτεχνικής κριτικής.

Μένει νά ξεχωρίσουμε ακόμη τήν κριτική τής λογοτεχνίας από τή φιλολογική ανάλυση τών λογοτεχνικών κειμένων. Τόσο ή μία όσο καί ή άλλη έχουν τό κοινό γνώρισμα ότι αναφέρονται σέ συγκεκριμένα λογοτεχνικά έργα. Άλλά ενώ ή πρώτη έχει κατεξοχήν αξιολογικό χαρακτήρα, ή δεύτερη έχει κατεξοχήν γνωστικό ή έρμηνευτικό. Οί φιλολογικές εργασίες έρευνούν κυρίως τίς πηγές τών λογοτεχνικών κειμένων, τά ιστορικά καί κοινωνικά τους πλαίσια, διευκρινίζουν όρισμένες γλωσσικές πλευρές τους, προχωρούν ακόμη ως τό σημείο νά κάνουν ανάλυση τής τεχνικής συγκρότησής τους, καί κάποτε δοκιμάζουν νά δώσουν έρμηνευτικές απόψεις για τήν αισθητική αξία τους. Κάποτε δηλαδή ή φιλολογική ανάλυση φτάνει νά έρωτοτροπεϊ μέ τό κατεξοχήν έργο τής λογοτεχνικής κριτικής. Αυτό ως ένα βαθμό κάνει άσαφή τά όριά τους, αλλά φυσικά δέν τά καταργεί. Οί κριτικοί τής λογοτεχνίας δέν είναι απαραίτητο νά είναι φιλόλογοι, ενώ χρειάζεται κάθε φορά νά αϋτενεργούν έτσι ώστε νά άντλούν λίγο πολύ τά κριτήριά τους από τά ίδια τά λογοτεχνικά κείμενα πού πραγματεύονται. Οί φιλόλογοι από τ' άλλο μέρος είναι έπιστήμονες κι αυτό σημαίνει πώς ή ειδικότητά τους καθορίζεται πρωταρχικά από τή δοσμένη έπιστημονική μεθοδολογία τους. Φυσικά, καθώς ή κριτική τής λογοτεχνίας άσκειται ελεύθερα από τόν καθένα πού αισθάνεται ικανός νά τή διακονήσει, τίποτε δέν έ-

μποδίζει τούς φιλόλογους νά καταπιαστούν μέ τήν κριτική. Ἀπλῶς ὅταν συμβεῖ κάτι τέτοιο, χωρίς νά ἀπαρνηθοῦν τίς ἐπιστημονικές τους γνώσεις, θά περάσουν στά οἰκόπεδα τῆς κριτικῆς καί θά κοιτάξουν νά τά βγάλουν πέρα μέ βασικό γνώμονα τήν εὐαισθησία καί τό κριτικό τους ἔνστικτο καί ὄχι μέ τά δεδομένα τῆς ἐπιστήμης τους. Ἀλλά τότε θά κάνουν μιά δουλειά, εἰδολογικά, διαφορετική ἀπό τή φιλολογική ἀνάλυση τῶν λογοτεχνικῶν κειμένων.

Ἄς ἔρθουμε τώρα στά νεοελληνικά πράγματα. Ἀπό ὅσα προανάφερα ἔχουμε τό περιθώριο νά μιλοῦμε γιά νεοελληνική κριτική τῆς λογοτεχνίας, νεοελληνική θεωρία τῆς λογοτεχνικῆς κριτικῆς, νεοελληνικές θεωρίες περί κριτικῆς καί γιά φιλολογικές ἐργασίες πάνω στή νεοελληνική λογοτεχνία. Ἀκολουθώντας ἀντίστροφη σειρά, ἀπό τό τελευταῖο πρὸς τό πρῶτο, θά εἶχα νά παρατηρήσω τά ἀκόλουθα.

Στήν Ἑλλάδα τό φιλολογικό ἐνδιαφέρον γιά τή νεοελληνική λογοτεχνία ἐκδηλώθηκε καθυστερημένα. Πάντως μεταπολεμικά τουλάχιστο ἔγινε ἀρκετή δουλειά καί σήμερα μπορούμε νά πούμε πῶς ἡ φιλολογική σπουδή τῆς λογοτεχνίας μας βρίσκεται σέ ἀνοδική πορεία. Ὅσο γιά τό τί θά ἦταν δυνατό νά γίνει περισσότερο, καί κατά πόσο οἱ νεοελληνιστές ὑστεροῦν ἀπό τούς ξενόγλωσσους συναδέλφους τους τοῦ ἐξωτερικοῦ, αἰσθάνομαι ἀναρμόδιος νά μιλήσω. Κάτι ὅμως πού δέν πρέπει νά ξεχνοῦμε, ὅταν μπαίνομε σέ τέτοιες συζητήσεις, εἶναι ὅτι βρισκόμαστε σέ μιά χώρα τῆς ὁποίας ἡ ἀπελευθέρωση ἀπό τόν τουρκικό ζυγό ὀλοκληρώθηκε μόλις πρὶν ἀπό 72 χρόνια. Θέλω νά πῶ ὅτι οἱ νεοελληνιστές δέν ἔχουν πίσω τους συναφές ἐρευνητικό ἔργο αἰῶνων. Μόλις τώρα ἀρχίζουν νά ὀργανώνουν τό ὕλικό τους, μέ μοναδική σχεδόν βιβλιογραφική παρακαταθήκη τά γραφτά πού ἄφησαν ἐρασιτέχνες σχολιαστές τῆς λογοτεχνίας, καί εἶναι ζήτημα ἂν ἔφτασαν στό στάδιο ὅπου ἐλέγχει κανεῖς τίς δυνατότητες καί τά ὅρια τῆς μεθοδολογίας του. Ἀλλά ἀρμόδιοι νά μιλήσουν πάνω σ'

αυτό τό θέμα εἶναι οἱ ἴδιοι οἱ νεοελληνιστές.

Θεωρίες περί κριτικῆς, ὅσο γνωρίζω, στά νεοελληνικά γράμματα δέν ἔχουν ἐμφανιστεῖ, ἔξω ἀπό μερικές ξενόφερτες κι αὐτές χωρίς ιδιαίτερες ἀξιώσεις. Συνήθως αὐτοῦ τοῦ εἴδους οἱ θεωρίες συμβαδίζουν μέ τήν ἀνάπτυξη τῆς φιλοσοφίας καί ἄλλων συστηματικῶν ἐκφάνσεων τοῦ πνεύματος, κάτι πού στή χώρα μας δέν εὐδοκίμησε ὡς τώρα.

Ἐξάλλου στήν κυριολεξία, νεοελληνική θεωρία τῆς λογοτεχνικῆς κριτικῆς μᾶλλον δέν ὑπάρχει. Ὑπάρχουν κάποιες περιστασιακές ἀναφορές στό ὅλο θέμα πού κι αὐτές λίγο πολύ ἀπηχοῦν εὐρωπαϊκά προηγούμενα. Πάντως ὀρισμένες μικροσυζητήσεις ἔχουν γίνει.

Γιά τή νεοελληνική κριτική τῆς λογοτεχνίας ὡστόσο δέ μποροῦμε νά ἰσχυριστοῦμε τά ἴδια. Ἐξαιρῶ τή σύγχρονη, αὐτή πού ἀσκεῖται στίς μέρες μας στήν ὁποία τόσα καταμαρτυροῦν καθημερινά γιά ἀνειλικρίνεια καί συναλλαγή. Αὐτή ἴσως ἀποτελεῖ ἓνα ἀνοιχτό θέμα πρός συζήτηση πού βέβαια δέν ἀφορᾶ ὀλόκληρη τή νεοελληνική κριτική. Ἄν πᾶμε ὅμως πιο πίσω θά δοῦμε ὅτι κριτική ἔχει γραφτεῖ καί μάλιστα ὄχι εὐκαταφρόνητη. Ἀπό τόν Πολυλά, τό Ροῖδη, τόν Παλαμά, τόν Ξενόπουλο, τόν Ἄγρα καί τό Σεφέρη, γιά νά σταθῶ στους σημαντικότερους, μᾶς ἔχουν δοθεῖ κείμενα τά ὁποῖα ὀριοθέτησαν ἀξιολογικά τίς κορυφαῖες στιγμές τῆς λογοτεχνικῆς μας παραγωγῆς. Τά κριτικά κείμενα τῶν παραπάνω μαζί μέ ἄλλα λιγότερο σημαντικῶν κριτικῶν, συνθέτουν τή μόνη ἀξιολογική κλίμακα πού διαθέτουμε σήμερα γιά τό λογοτεχνικό μας παρελθόν, ἀπό τόν Κορνάρο καί τό Σολωμό μέχρι τό Σεφέρη. Σύμφωνα μ' αὐτήν τήν κλίμακα οἱ πιο ἐξέχουσες φυσιογνωμίες τῆς λογοτεχνίας μας, ἀπό τήν ἀπελευθέρωση μέχρι τό μεσοπόλεμο, εἶναι οἱ Σολωμός, Κάλβος, Ροῖδης, Βιζυηνός, Παπαδιαμάντης, Παλαμάς, Καβάφης, Σικελιανός, Καρυτάκης καί Σεφέρης. Τέτοια ὑπῆρξε ἡ ἐτυμηγορία τῆς λογοτεχνικῆς μας κριτικῆς. Μπορεῖ νά διαφωνήσῃ κανεῖς μ' αὐτή τήν ἐ-

τυμηγορία; 'Ασφαλώς μπορεί. 'Αλλά μ' έναν απaráγραφτο όρο: ότι θ' αναλάβει τήν εϋθύνη νά αναθεωρήσει τίς αξιολογήσεις τής δοσμένης κριτικής κατά τρόπο τεκμηριωμένο καί πειστικό. Θά αναλάβει π.χ. τήν εϋθύνη νά μᾶς πεί ότι ό Σολωμός δέν είναι ό ποιητής πού καθιέρωσε ή λογοτεχνική μας κριτική αλλά πολύ ανώτερος ή κατώτερος απ' ό,τι πιστεύουμε. Κι αυτό, όπως είπα, όφείλει νά τό κάνει τεκμηριωμένα καί πειστικά. Γιατί, ή δεχόμαστε τίς αξιολογικές εκτιμήσεις τής νεοελληνικής κριτικής, όποτε αυτόματα δεχόμαστε πώς στάθηκε στό ύψος τής αποστολής της, ή απορρίπτουμε τίς εκτιμήσεις της όποτε καί τίς αναθεωρούμε. "Ό,τι δέν επιτρέπεται νά κάνουμε, αν δέν θέλουμε νά κατηγορηθοϋμε για δικολαβισμό, είναι νά δεχόμαστε τίς εκτιμήσεις τής νεοελληνικής κριτικής καί ταυτόχρονα νά τής καταλογίζουμε ανεπάρκεια. Πάντως κατά κανένα τρόπο δέν αναθεωρούμε τίς έτυμηγορίες τής νεοελληνικής κριτικής όταν πάνω στό αντικείμενο αυτών των έτυμηγοριών εφαρμόζουμε μοντέρνες θεωρητικές απόψεις οί όποιες έχουν απλά έρμηνευτικό καί όχι αξιολογικό χαρακτήρα. Οί τέτοιες εφαρμογές αποτελούν συνήθως μηχανικές, δηλαδή άχώνευτες καί άκριτες, μεταφορές όρισμένων θεωρητικών προτάσεων πού εμφανίζονται στό έξωτερικό καί παίρνουν κάθε τόσο τή μορφή τής μόδας. Κι αυτό είναι μιά από τίς πολλές πληγές τής πνευματικής μας ζωής.

'Υπήρξε λοιπόν ή δέν υπήρξε αξία τής αποστολής της ή νεοελληνική κριτική; Τό έρώτημα παραμένει ανοιχτό για όποιον θά ήθελε νά τό θέσει στον έαυτό του είλικρινά, άπροκάλυπτα καί υπεύθυνα. Καί μακάρι νά βρίσκονταν άνθρωποι πού θά τό έθεταν.

1985

ΤΟ ΥΦΟΣ ΚΑΙ Η ΦΩΝΗ ΤΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

I

Ἡ λέξις ὕφος ἀπαντᾷ γιά πρώτη φορά στήν Ἑλληνική στό *Περί Ὑφους* τοῦ Ἀνόνημου. Στή φράση «Καί τήν μὲν ἐμπειρίαν τῆς εὐρέσεως καί τήν τῶν πραγμάτων τάξιν καί οἰκονομίαν οὐκ ἐξ ἑνός οὐδ' ἐκ δυεῖν, ἐκ δὲ τοῦ ὅλου τῶν λόγων ὕφους μόλις ἐκφαινομένας ὀρώμεν...»¹. Καί σημαίνει τήν ὕφή, τήν ὕφανση, τή σύνθεση τοῦ λόγου, δηλαδή ὅ,τι περίπου καί ὁ ὅρος ὕφος ὅπως χρησιμοποιήθηκε ἀργότερα. Μολαταῦτα ἡ συγκεκριμένη χρήση τῆς λέξης δέν ἀποτελέσσε τήν ἱστορική ἀφετηρία γιά τήν καθιέρωση τοῦ ὁμώνυμου ὅρου. Στή Λατινική ἡ λέξις *stilus*, πού σημαίνει μυτερό ἀντικείμενο καί μετά μυτερό ὄργανο γιά γράψιμο, ἀπόκτησε μετωνυμικά τή σημασία τοῦ προσωπικοῦ γραψίματος καί πάρα πέρα τοῦ προσωπικοῦ χειρισμοῦ τοῦ λόγου. Ἀπό τή λέξις *stilus* προῆλθε τό κατοπινό *style*, ἡ ἀνορθογραφία τοῦ ὁποίου ὀφείλεται σέ λαθεμένη ἐτυμολογική ταύτιση τῆς λατινικῆς λέξης *stilus* μέ τήν ἑλληνική στυλος (κίων). Ἔτσι τό *style* ἐνώ κράτησε τήν ἔννοια τοῦ *stilus* πῆρε τήν ὀρθογραφία τοῦ «στῦ-

1. Ἀνόνημου, *Περί Ὑφους*, 1.4. (D.A. Russell).

λος»¹. Έκτοτε ή λέξη style, ως όρος πού άναφερόταν στή χρήση του λόγου, πέρασε στό Μεσαίωνα και στά νεώτερα χρόνια. Ποτέ όμως ως ξεκαθαρισμένος όρος μιά και τό συγκεκριμένο νόημά του παρέμεινε πάντα συζητήσιμο. Αυτό τουλάχιστο δείχνουν οί πολλές άναψηλαφήσεις και άνασκευές τής σημασίας του. Πάνω στό έρώτημα «τί είναι ύφος» έχουν γραφτεί τόσα πολλά ώστε νά υπάρχει ήδη όγκώδης βιβλιογραφία. Και μπορεί νά πει κανείς πώς τό ύφος είναι από τούς πίο πολυσυζητημένους όρους πού συναντούμε στή θεωρία και στήν κριτική τής λογοτεχνίας. Τόσο στήν Άρχαία Έλλάδα ως έννοια χωρίς ειδικό όνομα (ή άριστοτελική «λέξις» έχει εύρεία σημασία) όσο και στά νεώτερα χρόνια ως συγκεκριμένος όρος υπήρξε άντικείμενο επίμονης μελέτης. Ύστερα μάλιστα από τήν ανάπτυξη τής Νεώτερης Γλωσσολογίας (Συγχρονικής - Δομικής) αποτέλεσε πεδίο έρευνας ιδιαίτερου κλάδου τής, τής Ύφολογίας. Μολαταύτα τό περιεχόμενο του όρου εξακολουθεί νά παραμένει άκαθόριστο και ή ύφολογία δέ φαίνεται ίκανή νά δώσει τελεσίδικη άπάντηση. Χαρακτηριστικά από τήν άποψη αυτή είναι τά ακόλουθα λόγια ενός σύγχρονου θεωρητικού. «Ή ύφολογία ύφίσταται από καιρό τήν άτυχή κατάσταση μιās έπιστήμης ή όποία άναζητάει άμφότερα: ένα αντικείμενο και μιά μέθοδο. Όταν κανείς προτείνει όρισμένη μέθοδο άλλοι παρατηρούν πώς ό,τι αυτή μπορεί νά αναλύσει δέν είναι ύφος, και όταν κάποιος δοκιμάσει νά όριοθετήσει τό ύφος δέ μπορεί κανείς νά βρει μέθοδο νά τό αναλύσει»². Άλλος πάλι θεωρητικός θέλοντας νά ταξινομήσει τίς δυνατές έφαρμογές τής ύφολογίας ξεχωρίζει τούς επόμενους όχτώ τύπους τής. Ύφολογία αισθητική, θεωρητική, περιγραφική, ρητορική, ιστορική, πολιτι-

1. André Sempoux, «Notes sur l' histoire des mots 'style' et 'stylistique'», *Revue Belge de Philologie et d' Histoire*, 39 (1961), σελ. 736.

2. Jonathan Culler, βιβλιοκρισία στό *Literary Style: A Symposium*, ed. Seymour Chatman, *Journal of Linguistics*, 9 (1973), σελ. 356.

σμική και ομαδική, τοπογραφική ή οπτική, ψυχολογική. Η ταξινόμηση αυτή, αν και σχολαστική μάς δίνει μία ιδέα για τη διασπορά της ύφολογικής έρευνας. Διασπορά που δείχνει, μεταξύ άλλων, πώς η ύφολογία επιδόθηκε στη μελέτη ποικίλων δεδομένων του λόγου, ενώ το αρχικό αίτημα ήταν η έρευνα σε βάθος και ο αντίστοιχος προσδιορισμός ενός συστατικού. Πρόκειται για μία από τις πολλές αντιφάσεις που παρουσιάζει αυτός ο θεωρητικός κλάδος. Έξάλλου η ύφολογία δεν έχει ξεκαθαρίσει τη θέση της πάνω στο θέμα της αξίας των λογοτεχνικών έργων. Θέλω να πω ότι δεν υπάρχει ομοφωνία εάν και κατά πόσο οι ύφολογικές μελέτες των λογοτεχνικών έργων έχουν αξιολογικό χαρακτήρα. Είναι επίσης αξιοσημείωτο το γεγονός ότι οι ύφολόγοι δεν αρνιούνται ως τελικό κριτήριο της ύφολογικής ποιότητας του λόγου τη διαίσθηση (intuition). Η ύφολογία όμως θέλει να είναι επιστήμη. Και όπως κάθε επιστήμη η διαθέτει αντικειμενικά κριτήρια η δέ διαθέτει καθόλου.

Ανεξάρτητα ωστόσο απ' αυτά, αν κοιτάσουμε ιστορικά το θέμα, έχουμε το περιθώριο να διακρίνουμε δύο βασικές αντιλήψεις για το ύφος. Σύμφωνα με την πρώτη το ύφος ανάγεται στον άνθρωπο συγγραφέα, ενώ σύμφωνα με τη δεύτερη στα εκάστατε κείμενα. "Ας τις δούμε ειδικότερα.

Α) Η πρώτη έχει συνδεθεί με το όνομα του Μπυφόν ο οποίος στο λόγο που εκφώνησε το 1753 στη Γαλλική Ακαδημία είπε τη γνωστή φράση «τό ύφος είναι ο ίδιος ο άνθρωπος»¹. Παρόμοιος όρισμός εντούτοις προϋπήρχε στο Λεξικό του Ρισελιέ ήδη

1. Morton W. Bloomfield, «Stylistics and the Theory of Literature», *New Literary History*, τόμος VII, No 2 (1976), σελ. 271.

2. G. - L. L. Buffon «Λόγος για το ύφος», μετάφραση Ίουλίτσα Τσιακίρη, περιοδικό *Έκρηβλος*, τεύχος 8-9, 1981, σελ. 609.

από τό 1680¹. Ίσως ὅμως ὁ πρῶτος πού ἀναφέρθηκε στήν προσωπική ὑπόσταση τοῦ ὕφους νά ἦταν ὁ Μένανδρος στόν ὁποῖο ἀνήκει τό ἀπόφθεγμα «ἀνδρὸς χαρακτήρ ἐκ λόγου γνωρίζεται»². Παρόμοια, λίγους αἰῶνες ἀργότερα, ὁ Δημήτριος στό *Περὶ Ἑρμηνείας* παρατηρεῖ «Καὶ ἔστι μὲν καὶ ἐξ ἄλλου λόγου παντὸς ἰδεῖν τὸ ἦθος τοῦ γράφοντος, ἐξ οὐδενὸς δὲ οὕτως, ὡς ἐπιστολῆς»³. Ἀλλά γενικότερα στήν ἀρχαιότητα ἡ ἰδέα πὼς ὁ λόγος εἶναι προσωπικός καὶ φανερώνει «τό ἦθος τοῦ γράφοντος» ἀποτελοῦσε μᾶλλον κοινὴ ἀντίληψη⁴. Ἡ ἀποψη λοιπόν ὅτι τό ὕφος ἀνάγεται στό συγγραφέα εἶναι πολὺ παλιά. Μολαταῦτα ἐξακολουθεῖ νά εἶναι ἐπικρατὴ ἀφοῦ δὲν ἔπαψε νά συζητιέται ὡς τίς μέρες μας.

Τό ζήτημα ὡστόσο εἶναι πὼς ἡ ἀποψη αὐτὴ εἶναι πολὺ γενικὴ καὶ ἀφήνει οὐσιαστικὰ ἀκαθόριστὴ τὴν ταυτότητα τοῦ ὕφους. Γιατί μεταθέτει ἀπλῶς τό ὅλο θέμα ἀπὸ τό λόγο στό συγγραφέα χωρὶς νά τό φωτίζει περισσότερο. Ἐνῶ τό ζητούμενο πού συνεπάγεται μιὰ τέτοια μετάθεση εἶναι νά προσδιοριστεῖ τό ἰδιαιτέρο συγγραφικὸ συστατικὸ στό ὁποῖο ὀφείλεται τό ὕφος. Ὁ κάθε συγγραφέας εἶναι ταυτόχρονα πολλὰ πράγματα μαζί, ὅταν ὅμως χρησιμοποιοῦμε ἓναν ὄρο φιλοδοξοῦμε νά κάνουμε κάποια διάκριση. Διαφορετικὰ ἡ χρῆση τοῦ ὄρου θά ἦταν περιττὴ. Ἄν μέ τὴ λέξη ὕφος ἐννοοῦμε γενικὰ τὸν κάθε συγγραφέα σ' ὅλη τὴν πολυμέρειά του τότε στήν πραγματικότητα ταυτολογοῦμε: εἴτε ποῦμε τό ὕφος τοῦ τάδε συγγραφέα, εἴτε ποῦμε ὁ τάδε συγγραφέας, λέμε τό ἴδιο πράγμα. Ἀσφαλῶς ἡ ἀποψη ὅτι τό ὕφος ἀνάγεται

1. Ε. Α. Κοκόλης, «Τό ὕφος - ἀπόψεις γιά τό περιεχόμενο ἑνὸς ὄρου», περιοδικό *Ἡ Συνέχεια*, τεῦχος 7, 1973, σελ. 301, σημείωση 4, ὅπου σχετικὴ βιβλιογραφία.

2. Μενάνδρου, *Ἀρρηφόρος*, ἀπόσπασμα 66, (Α. Koerte).

3. Δημητρίου, *Περὶ Ἑρμηνείας*, 227 (L. Rademacher).

4. Βασ. Α. Κύρκος, «Τό ὕφος τοῦ λόγου καὶ τό ἦθος τοῦ λέγοντος», ἀνάτυπο ἀπὸ τό περιοδικό *Νέα Παιδεία*, τεῦχος 14, 1980.

στό συγγραφέα ύπονοεϊ κάποια διάκριση. Ἄλλά τήν ύπονοεϊ χωρίς νά τήν ξεδιαλύνει. Ἀπό τ' ἄλλο μέρος εἶναι φανερό πώς στά πλαίσια τῆς αντίληψης αὐτῆς γιά τό ὕφος ὁ συγγραφέας ἀναφέρεται ἀνακλαστικά καί ὄχι ἀπευθείας. Θέλω νά πῶ ὅτι ἀναφέρεται ὡς ἐξαγόμενο τῶν κειμένων του. Ἐξυπακούεται δηλαδή ὅτι δέ γνωρίζει κανεῖς τό ὕφος κάποιου συγγραφέα πλησιάζοντας τόν ἴδιο καί παρατηρώντας τον, ἀλλά διαβάζοντας τά κείμενά του. Ὅταν λέμε συνεπῶς τό ὕφος εἶναι ὁ ἄνθρωπος - συγγραφέας ἐννοοῦμε κάποιο χαρακτηριστικό πού ἀναγνωρίζουμε μέσα στά γραφτά του.

Β) Ἡ δεύτερη αντίληψη γιά τό ὕφος εἶναι ἐπίσης πολύ παλιά, συνομήλικη δηλαδή μέ τήν πρώτη. Μελετήθηκε ὅμως συστηματικότερα τόν τελευταῖο αἰῶνα καί ἀποτέλεσε ἀντικείμενο ἔρευνας ἰδιαίτερου ἐπιστημονικοῦ κλάδου ἀφότου ἀναπτύχθηκε ἡ Γλωσσολογική Ὑφολογία. Ἀπό τήν πλευρά αὐτή θά μπορούσε νά τή θεωρήσει κανεῖς νεωτερική. Πάντως δέν πρόκειται τόσο γιά μιᾶ ξεκαθαρισμένη ἀποψη ὅσο προπάντων γιά μιᾶ ὑπόθεση ἐργασίας. Θέλω νά πῶ ὅτι γιά τή γλωσσολογική μελέτη τῆς λογοτεχνίας τό ὕφος ἀποτέλεσε δυναμικό στόχο. Ἐνα στόχο μάλιστα τόσο λίγο ὀριοθετημένο ὥστε οἱ ὕφολογικές ἀναζητήσεις νά στρέφονται πρὸς ποικίλες κατευθύνσεις. Μέ συνέπεια στά ἐλαστικά πλαίσια αὐτῆς τῆς ἔρευνας νά διατυπώνονται κάποτε ἀπόψεις διαμετρικά ἀντίθετες. Ἄλλοτε πάλι παρατηρεῖται τό φαινόμενο οἱ ἴδιοι θεωρητικοί νά ἀθετοῦν ὅ,τι εἶχαν ὑποστηρίξει λίγο πρὶν γιά νά προτείνουν κάτι ἄλλο. Μολαταῦτα, μέ βάση τά σημεῖα στά ὁποῖα συναντιῶνται ἢ τείνουν νά συναντηθοῦν οἱ δοκιμότερες ἀπόψεις τῶν ἐρευνητῶν, ὑπῆρξε ἐφικτή καί ἔχει γίνεϊ ὀρισμένη σχηματική διευθέτηση τῶν ὕφολογικῶν προτάσεων¹. Διευθέτηση

1. Nils Erik Enkvist, *Linguistic Stylistics*, Mouton, the Hague - Paris, 1973, σελ. 14-16.

ἡ ὁποία μᾶς δίνει τίς κύριες θέσεις τῆς ὑφολογίας ἀναφορικά μέ τῆ συγκεκριμένη ἀντίληψη γιά τό ὕφος. Παρακάτω, γιά τίς ἀνάγκες τοῦ κειμένου τούτου, θά ἀναφερθῶ μέ δυό λόγια στό ἱστορικό αὐτῶν τῶν θέσεων καί ἀναλυτικότερα στίς ἴδιες τίς θέσεις.

Ἡ ὑφολογία ὅπως προανάφερα εἶναι παρακλάδι τῆς Νεώτερης Γλωσσολογίας. Παράλληλα καί ἀπό ὀρισμένη ἀποψη ἀποτελεῖ συνέχεια τοῦ Ρωσικοῦ Φορμαλισμοῦ, τῆς Σχολῆς τῆς Πράγας καί τῆς Νέας (ἀγγλοαμερικάνικης) Κριτικῆς.

Ἡ γλώσσα σύμφωνα μέ τή Νεώτερη Γλωσσολογία εἶναι λεκτικό σύστημα ἐπικοινωνίας. Συνεπῶς τά λογοτεχνικά κείμενα, πού χρησιμοποιοῦν λεκτικό ὕλικό καί ἀποβλέπουν στήν ἐπικοινωνία, ἐπίδχονται γλωσσολογική ἀνάλυση. Ἀνάλυση, μεταξύ ἄλλων, στό ἐπίπεδο τῶν συνταγματικῶν καί τῶν παραδειγματικῶν (συνειρμικῶν κατὰ τό Σωσσύρ) σχέσεων τῶν λέξεων. Ἀπό τήν πλευρά αὐτή ἡ Νεώτερη Γλωσσολογία πρόσφερε τό θεωρητικό δάθρο νά θεωρηθοῦν ἀπό τό ἓνα μέρος τά λογοτεχνικά κείμενα ἀντικειμενικές γλωσσικές ὀντότητες καί ἀπό τό ἄλλο μέρος νά μελετηθοῦν μέ βάση τή λεκτική δομή τους.

Μέ τό Ρωσικό Φορμαλισμό περνοῦμε, μᾶλλον ἄτυπα ἀλλά οὐσιαστικά, στή φάση τῆς ἐπεξεργασίας καί τῆς ἐφαρμογῆς αὐτῶν τῶν δεδομένων στή λογοτεχνία. Οἱ μελετητές πού στεγάζονται κάτω ἀπό αὐτόν τό γενικό τίτλο, ἀφού ἔθεσαν θέμα «λογοτεχνικότητας» (ὅτι δηλαδή ἡ μελέτη τῆς λογοτεχνίας θά πρέπει νά περιορίζεται στά συστατικά ἐκεῖνα τά ὁποῖα τή διαστέλλουν ἀπό τίς ἄλλες γλωσσικές δραστηριότητες), ἔδωσαν πρωταρχική σημασία στή μορφή τῶν λογοτεχνικῶν κειμένων. Μορφή γιά τήν ὁποία ὑποστήριξαν ὅτι παρουσιάζει αὐτοδυναμία καί δέν εἶναι ἀπλῶς ἀναπόσπαστη ἀπό τό περιεχόμενο ἀλλά παράγοντας περιεχομένου ἢ ἴδια. Παράλληλα ἀπέρριψαν τή γενετική ἐρμηνεία τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων — τήν ἐρμηνεία πού γίνεται μέ γνώ-

μονα τή διαδικασία μέ τήν όποία παράγονται (βιογραφικοί συντελεστές, κοινωνικοί, ψυχολογικοί κ.λπ.). Είσηγήθησαν τή θεμελιώδη διάκριση ότι ή λειτουργία τής ποιητικής γλώσσας διαφέρει ριζικά από τή λειτουργία τής πρακτικής γλώσσας, τονίζοντας ότι ή ποιητική είναι αντισυμβατική και δέν άποτελεί (όπως ή πρακτική) άπλά και μόνο μέσο επικοινωνίας. Έπιπλέον, αναφορικά μέ τόν πεζό λόγο, ύποστήριξαν τήν κυριαρχία τής δομής (τεχνικής) πάνω στά ύλικά τών άφηγηματικών έργων. Συνοπτικά δηλαδή οί Ρώσοι φορμαλιστές προσανατόλισαν τίς μελέτες τους πρός ό,τι ιδιαίτερο παρουσιάζει ή λογοτεχνική μορφή ως ιδιότυπο γλωσσικό αντικείμενο, ανοίγοντας έτσι τό δρόμο στή νεώτερη θεωρία τής λογοτεχνίας¹.

Οί θεωρητικοί τής Σχολής τής Πράγας άκολούθησαν από κοντά τό παράδειγμα τών Ρώσων πρωτοπόρων. Μέ παρόμοια φορμαλιστική αντίληψη έδωσαν πρωταρχική σημασία στή μορφή τών λογοτεχνικών κειμένων όπου προέχει ή δομή, ως δυναμική ισορροπία τών ύλικών, κατά τρόπο πού από αυτή νά έξαρτιέται τό αισθητικό άποτέλεσμα. Υίοθήτησαν επίσης τή διάκριση τών Ρώσων φορμαλιστών, αναφορικά μέ τή διαφορά πού παρουσιάζει ή ποιητική γλώσσα από τήν πρακτική, τήν όποία μελέτησαν μέ ιδιαίτερο ένδιαφέρον. Καί προσδιόρισαν τεχνικότερα τήν ιδιαιτερία τής ποιητικής γλώσσας ως λεκτική παρέκκλιση στά πλαίσια τής φράσης και ως έμφαση στό ποιητικό ρήμα ή ως προβολή τής φραστικής καινοτομίας σέ πρώτο πλάνο (foregrounding)². Δυό ι-

1. Στοιχεία γιά τό Ρωσικό Φορμαλισμό στό βιβλίο, *Γιά τό Φορμαλισμό, όπου ή άνασκόπηση του Μπόρις Άιχεμπάουμ «Ή θεωρία τής φορμαλιστικής μεθόδου»* σέ μετάφραση Νίκου Καλταμπάνου, Άθήνα, Έρασμος, 1979.

2. Jan Mukarovsky, «Ή ποιητικός προσδιορισμός και ή αισθητική λειτουργία τής γλώσσας», μετάφραση Π. Χριστοδουλίδη, περιοδικό *Δευκαλίων*, τεύχος 25-26, 1979, σελ. 114. Bohuslav Havránek, «The Functional Differentiation of the Standard Language», και «Jan Mukarovsky, «Standard Language and Poetic Language», στό βιβλίο του Paul L. Garvin, *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, Georgetown University Press, Washington D.C., 1964.

δέες πού ὅπως θά δοῦμε παρακάτω ἀποτελοῦν βασικές θέσεις τῆς ὑφολογίας.

Ἀπό τ' ἄλλο μέρος ἡ Νέα Κριτική, πού συναντάει σέ πολλά σημεῖα τό Ρωσικό Φορμαλισμό καί τή Σχολή τῆς Πράγας, ἀπορρίπτοντας τήν παραδοσιακή βιογραφική κριτική πρόβαλε τήν ἰδέα τῆς αὐτονομίας τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων. Γιά τούς θεωρητικούς τῆς Νέας Κριτικῆς ὅ,τι ἔχει σημασία δέν εἶναι οἱ πηγές, οἱ προθέσεις τοῦ συγγραφέα καί γενικότερα ἡ διαδικασία μέ τήν ὁποία γεννιέται ἕνα λογοτεχνικό κείμενο ἀλλά τό τελικό ἀποτέλεσμα. Τό κείμενο τό ἴδιο ὡς ὀργανική ἐνότητα ὅπου τά μέρη, ὅπως στούς ζωντανούς ὀργανισμούς, ὑπηρετοῦν τό σύνολο. Δίνοντας ἔμφαση στήν ἀντικειμενική ὑπόσταση τῶν κειμένων ἡ Νέα Κριτική ὑπογράμμισε αὐτό πού ἡ Γλωσσολογία, ὁ Ρωσικός Φορμαλισμός καί ἡ Σχολή τῆς Πράγας εἶχαν προαναγγεῖλει: τόν προσανατολισμό ἀπέναντι στά λογοτεχνικά ἔργα ἀπό τή μεριά τοῦ ἀναγνώστη¹. Κάτι πού ὑπέθαλψε τή σκέψη νά γίνουν πειράματα μέ ἀναγνώστες ὥστε νά προκύψουν στατιστικά δεδομένα (I.A. Richards).

Σύμφωνα μέ τή Γλωσσολογική Ὑφολογία τό ὕφος μπορεῖ νά προσδιοριστεῖ ὡς ἀπόκλιση, ὡς ἐπεξεργασία ἢ ἐπιλογή, καί ὡς *συνυποδήλωση*². Ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιά τούς προσδιορι-

1. Οἱ σχέσεις τῆς Νέας Κριτικῆς μέ τή Σχολή τῆς Πράγας, τό Ρωσικό Φορμαλισμό καί τή Γλωσσολογία θίγονται στή μελέτη τῆς Τζίνιας Πολίτη «Ἐντεχνος λόγος ἢ οἱ μεταμορφώσεις τοῦ Πρωτέα», περιοδικό *Δευκαλίων*, τεύχος 25-26, 1979, σελ. 3. Ἐπίσης εἰδικά γιά τή Νέα Κριτική: Ἄρης Μπερλής, «Ἡ Ἄγια Κριτική», *Πρακτικά Δεύτερου Συμποσίου Ποίησης*, Ἀθήνα, Γνώση, 1983, σελ. 157. Καί David Daiches, «Ἡ Ἄγια Κριτική», μετάφραση Ζηνοβία Δρακοπούλου, στόν τόμο *Θεωρία Λογοτεχνίας*, Ἀθήνα, Imago, 1983, σελ. 83.

2. Σημειώνω τή σημαντικότερη συναφή βιβλιογραφία (πρωτότυπη καί μεταφρασμένη) πού ἔχω ὑπόψη μου στήν Ἑλληνική. Ε.Α. Κοκόλης, «Τό ὕφος - ἀπόψεις γιά τό περιεχόμενο ἑνός ὄρου», περιοδικό *Ἡ Συνέχεια*, τεύχος 7, 1973,

σμούς αυτούς αποτελεί ο προσανατολισμός απέναντι στα λογοτεχνικά κείμενα από τη μεριά του αναγνώστη. Τί σημαίνει «από τη μεριά του αναγνώστη»; Ἀρνητικά σημαίνει ότι δέν πρέπει νά κοιτάζει κανείς τά κείμενα από τη μεριά τοῦ συγγραφέα. Μ' ἄλλα λόγια δέν πρέπει νά τά εξετάζει μέ βάση τή διαδικασία μέ τήν ὁποία παράγονται. Ἀρνητικά ἐπομένως σημαίνει νά βγάζουμε ἀπό τό λογαριασμό τό ἱστορικό, κοινωνικό, ψυχολογικό, ἰδεολογικό καί ὑπαρξιακό εἶναι τοῦ συγγραφέα - παραγωγῶ. Θετικά: νά βλέπουμε τά κείμενα καθεαυτά καί σέ συνάρτηση μέ τόν αναγνώστη. Σάν ἀντικείμενα πού μολονότι εἶναι σταθερά (ἔχουν σταθερή μορφή) ἐπιδέχονται τόσες προσεγγίσεις ὅσοι εἶναι καί οἱ ἀναγνώστες τους, μιά καί τά ἴδια κείμενα δέν ἀφομοιώνονται ὁμοια ἀπό τούς διάφορους ἀναγνώστες.

Τό ὕφος λοιπόν, σύμφωνα μέ τή Γλωσσολογική Ὑψολογία, μπορεῖ νά προσδιοριστεῖ ὡς ἀπόκλιση, ὡς ἐπεξεργασία ἢ ἐπιλογή καί ὡς συνυποδήλωση. Νά σημειωθεῖ πώς οἱ δύο πρῶτες ἀπό αὐτές τίς δοξασίες εἶναι συγγενικές, ἢ μία δηλαδή ἐπικαλύπτει ὡς ἓνα βαθμό τήν ἄλλη, καί συνεπῶς ὁ διαχωρισμός τους εἶναι ἀρκετά σχηματικός. Ἐξάλλου αὐτές οἱ δύο πρῶτες ἀντλοῦνται ἀπό τήν ἀντικειμενική ὑφή τῶν λογοτεχνικῶν κειμένων, ἀπό τή

σελ. 300. Roman Jakobson, «Γλωσσολογία καί ποιητική», μετάφραση Ἄρης Μπερλής, περιοδικό *Σπείρα*, τεῦχος 1, 1975, σελ. 30. Edward Stankiewicz, «Ἡ Γλωσσολογία καί ἡ μελέτη τῆς ποιητικῆς γλώσσας», μετάφραση Ἄρης Μπερλής, περιοδικό *Σπείρα*, τεῦχος 4, 1975, σελ. 381. Ἐλένη Πολίτου - Μαρμαρινού, «Ποίηση καί γλώσσα», ἀνάτυπο ἀπό τόν τόμο «*Μνήμη*» Γεωργίου Ι. Κουρμούλη, Ἀθήνα, 1982. Georges Mounin, *Κλειδιά γιά τή Γλωσσολογία* (τό κεφάλαιο «Ὑψολογία»), μετάφραση Ἄννα Ἀναστασιάδη - Συμεωνίδη, Ἀθήνα, Μορφωτικό Ἰδρυμα Ἐθνικῆς Τραπεζῆς, 1984. Γ. Μπαμπινιώτης, *Γλωσσολογία καί Λογοτεχνία*, (ἰδιαίτερα τά κεφάλαια 1 καί 3), Ἀθήνα, 1984. Συνέδριο τοῦ Σεριζί, *Ἡ διδασκαλία τῆς λογοτεχνίας* (ἰδιαίτερα τό κεφάλαιο «Λογοτεχνία καί Γλωσσολογία»), μετάφραση Ι.Ν. Βασιλαράκης, Ἀθήνα, Ἐπικαιρότητα, 1985. Ἐλένη Παναρέτου, «Γλωσσολογική προσέγγιση τοῦ λογοτεχνικοῦ ὕφους», περιοδικό *Διαβάζω*, τεῦχος 144, 1986, σελ. 34.

μελέτη τῶν κειμένων καθεαυτῶν, ἐνῶ ἡ τρίτη ἀνάγεται στήν ὑποκειμενική προσέγγιση τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων ἀπό τούς ἀναγνώστες. Νά τίς δοῦμε εἰδικότερα.

Ἀπόκλιση. Στήν κυριολεξία «ἡ ἕκ τινος κλίσις, ἐκτροπή» (λεξικό Δημητράκου). «Ἐκ τινος» σημαίνει ἀπό κάποια δοσμένη κατεύθυνση, πορεία, κατάσταση κ.λπ., τήν ὁποία παίρνομε ὡς σταθερή βάση γιά νά ὑπολογίσουμε τό μέγεθος ὀρισμένης ἐκτροπῆς. Γιά νά ὑπάρξει δηλαδή ἀπόκλιση χρειάζονται δύο δεδομένα. Ἐνα πρῶτο, χρονικά, σταθερό κι ἕνα δεύτερο πού προκύπτει ὡς διαφοροποίηση ἀπό τό πρῶτο. Ὁ βαθμός τῆς διαφοροποίησης μάς δίνει τό μέτρο τῆς ἀπόκλισης. Στήν περίπτωση τῆς ὑφολογικῆς ἀπόκλισης τόν πρῶτο ὄρο τόν ἀποτελεῖ ἡ γλῶσσα τῆς πρακτικῆς ἐπικοινωνίας ἢ (σύμφωνα μέ τούς Ρώσους καί Τσέχους θεωρητικούς) ἡ αὐτοματική χρήση τῆς γλώσσας. Αὐτοματική μέ τή σημασία πού ἔχει ἡ λέξη στή θεωρία τῶν ἐξαρτημένων ἀντανακλαστικῶν τοῦ Παυλῶφ. Ἄρκει νά ὑπάρχει ὀρισμένο περιεχόμενο ἢ πληροφορία πρὸς ἀνακοίνωση καί ἀμέσως μπαίνουν μπροστά τά γλωσσικά ἀντανακλαστικά τοῦ πληροφοριοδότη. Ὁ,τι προέχει σ' αὐτό τό εἶδος ἐπικοινωνίας εἶναι τό περιεχόμενο τό ὁποῖο ἀνακοινώνεται μέ γνωστούς καί καθιερωμένους τρόπους. Ὁ πρῶτος ὄρος λοιπόν εἶναι ἡ πρακτική, ἡ «κανονική», χρήση τῆς γλώσσας καί γενικότερα ὁ παραδοσιακός λόγος. Ὁ δεύτερος εἶναι ἡ διαφορά πού παρουσιάζει ἡ λογοτεχνική χρήση τῆς γλώσσας συγκριτικά μέ τήν «κανονική». Διαφορά ἡ ὁποία στά πλαίσια τῆς φράσης μπορεῖ νά εἶναι σημασιολογική, συντακτική, φθολογική, κ.λπ. Ἐτσι ἡ ἀπόκλιση σημαίνει βαθμό διαφορᾶς τοῦ δεύτερου ἀπό τόν πρῶτο ὄρο.

Ἐπεξεργασία ἢ ἐπιλογή. Εἶπα παραπάνω ὅτι στήν «κανονική» χρήση τῆς γλώσσας προέχει τό περιεχόμενο, ἢ μέ τεχνικότερη διατύπωση τό «περιεχόμενο τοῦ μηνύματος», τό ὁποῖο ἀνακοινώνεται μέ γνωστούς καί καθιερωμένους γλωσσικούς τρόπους. Στό ἐπίπεδο τῆς «κανονικῆς» χρήσης τῆς γλώσσας μποροῦμε νά

θεωρήσουμε ότι έχουμε ύφος περίπου μηδέν. "Αν τώρα επεξεργαστεί κανείς όρισμένο κοινόχρηστο γλωσσικό ύλικό, έτσι πού νά προέχει ή μορφή του μηνύματος καθεαυτή, τότε έχουμε θετικό ύφολογικό αποτέλεσμα, δηλαδή ύφος. «'Η κατεύθυνση προς τό ΜΗΝΥΜΑ καθαυτό» λέει ό Γιάκομπσον «ή έστίαση στό μήνυμα χάριν του μηνύματος, είναι ή ΠΟΙΗΤΙΚΗ λειτουργία τής γλώσσας»'. «Είναι ή περίπτωση όπου ό πομπός επιλέγει νά απαλείψει όρισμένους ήχους, νά εισαγάγει άλλους, νά προτιμήσει όρισμένες λέξεις για τίς 'αίσθητικές' ιδιότητές τους, όρισμένες δομές από άλλες για τήν ύποτιθέμενη αποτελεσματικότητά τους εδώ και τώρα»². Καθώς γίνεται φανερό ή έννοια τής επεξεργασίας προϋποθέτει επίσης δύο όρους. Μιά γλώσσα ύφολογικά ουδέτερη ή αδρανή (τήν «κανονική») και μία γλώσσα ύφολογικά θετική ή ένεργή (τή λογοτεχνική) ή όποία προκύπτει από τήν επεξεργασία τής πρώτης. Έννοείται πώς τόσο αυτοί οι δύο όροι όσο και ή σχέση μεταξύ τους είναι πράγματα άρκετά σχετικά πού δέν έπιδέχονται άπόλυτο προσδιορισμό.

Συνοπδήλωση. Για τή συνοπδήλωση, ως «σύστημα σηματοδότησης», ύπάρχει σχεδιαγραμματικός τύπος³. Τόν παραλείπω έπειδή στή σχηματικότητά του είναι άφρημένος και δέ βοηθάει ιδιαίτερα για τή συγκεκριμένη κατανόηση του θέματος. 'Η έννοια τής συνοπδήλωσης άφορά τήν έμπειρική έπαφή των άτομων μέ τή γλώσσα και τόν κόσμο. Οι λέξεις έχουν όρισμένη κοινή σημασία, όπως τήν όρίζουν άς πούμε τά λεξικά. Τό ουσιαστικό λ.χ. χιόνι σημαίνει νιφάδες από κρυστάλλους πάγου πού πέφτουν από τά σύννεφα πάνω στή γή σχηματίζοντας ένα λευκό στρώμα κάποιου πάχους. Για όποιον όμως βάδισε πάνω στό χιόνι ή λέξη άνακαλεί αυτόματα τό χαρακτηριστικό τρίξιμό του τό όποιο αι-

1. Roman Jakobson, σελ. 38.
2. Georges Mounin, σελ. 164.
3. Ξ.Α. Κοκόλης, σελ. 306.

σθάνθηκε καθώς τό πατοῦσε. Ἡ, γιά ὅποιον ἔτυχε νά βρεθεῖ ξεμοναχιασμένος μέσα σέ χιονοθύελλα, ἀνακαλεῖ τήν ἔλλειψη ὀρατότητας, τό φόβο τῆς ἐρημιάς, τήν παγωνιά, κ.λπ. Ἐτσι ὅταν τό συγκεκριμένο ἄτομο συναντήσει σ' ἕνα γραφτό τή λέξη χιόνι κατά πάσα πιθανότητα θά προκληθοῦν τέτοιες ἀνακλήσεις (ἐρημιάς, παγωνιάς) καί θά χρωματίσουν τή λέξη κατά τρόπο προσωπικό. Οἱ ἀνακλήσεις τίς ὁποῖες συνεπάγονται οἱ λέξεις αὐτόματα μέσα μας, ἀπό τήν ἐμπειρική μας ἐπαφή μέ τά ἀντικείμενά τους, ἀποτελοῦν συνυποδηλώσεις. Οἱ λέξεις τίς ὁποῖες χρησιμοποιοῦν ὀρισμένος συγγραφέας ἔχουν γιά τόν ἴδιο κάποια συνυποδηλωτική ἄς πούμε ἄλω. Γιά τούς ἀναγνώστες του ὅμως, ἐξαιτίας τῶν διαφορετικῶν ἐμπειριῶν τους, εἶναι δυνατό νά μή συνεπάγονται τήν ἴδια συνυποδηλωτική ἄλω. "Ὅπως εἶναι φανερό τά συνυποδηλωτικά στοιχεῖα ἔχουν ἐξωκειμενική προέλευση. Ἐντούτοις, καθόσον προβάλλονται πάνω στά κειμενικά δεδομένα κατά τήν ἀνάγνωση, ἀποτελοῦν δυνατικούς παράγοντες ὕφους. Φυσικά ἀνάλογα μέ τή συνυποδηλωτική ἐνδοχώρα τοῦ κάθε ἀναγνώστη.

Εἶπα παραπάνω ὅτι σύμφωνα μέ τή Γλωσσολογική Ἰψολογία ὁ προσδιορισμός τοῦ ὕφους ὡς ἀπόκλιση, ἐπεξεργασία καί συνυποδήλωση προϋποθέτει τόν προσανατολισμό ἀπέναντι στά λογοτεχνικά κείμενα ἀπό τή μεριά τοῦ ἀναγνώστη. Ἀπό τή συνέχεια θά φάνηκε πῶς «ἀπό τή μεριά τοῦ ἀναγνώστη» σημαίνει δύο πράγματα: νά βλέπουμε ἢ νά μελετοῦμε τά λογοτεχνικά κείμενα καθεαυτά καί ἀνεξάρτητα ἀπό τό συγγραφέα τους, καί νά τά βλέπουμε μέ βάση τόν τρόπο πού τά ἀφομοιώνουν οἱ ἀναγνώστες. Τό πρῶτο, νά μελετοῦμε δηλαδή τά κείμενα καθεαυτά, εἶναι δυνατό νά ἐφαρμοστεῖ στό βαθμό πού μπορεῖ νά διαβάξει κανεῖς ἀφαιρετικά καί νά βγάξει ἀπό τό λογαριασμό τήν ἔμμεση παρουσία τοῦ ὑποκείμενου συγγραφέα τήν ὁποία ὑποβάλλουν πάντοτε τά κείμενα. Γιά τό δεύτερο ὡστόσο εἶναι δύσκολο νά πούμε ὅτι

παρουσιάζει ανάλογη δυνατότητα πρακτικής εφαρμογής. Πώς μπορούμε λ.χ. νά ξέρουμε τήν άφομοιωτική πράξη τών αναγνωστών ώστε νά έχουμε τό περιθώριο νά κοιτάξουμε αντίστοιχα τά κείμενα. Πέρα από τήν ύφολογία, σ' όλες τίες «θεωρίες τής ανάγνωσης» ύπάρχει ένας άγνωστος X: ό αναγνώστης. Βέβαια έχουν γίνει πειραματικές δοκιμασίες μέ αναγνώστες καί προέκυψαν «άντικειμενικά» στατιστικά στοιχεία. Τό ζήτημα ώστόσο είναι αν θά τά πάρουμε στά σοβαρά. Γιατί εδώ ύπάρχουν τουλάχιστο τρία έλεγγόμενα σημεία. Πρώτα ό συντελεστής τού ποσοστιαίου στατιστικού λάθους ό όποιος έξυπακούεται σ' όλες τίες στατιστικές μελέτες. Έπειτα ή δυσκολία νά συνειδητοποιήσει ό αναγνώστης - πειραματόζωο ό,τι ακριβώς τού συμβαίνει κατά τήν ανάγνωση ενός δοσμένου κειμένου καί νά τό διατυπώσει μέ ακρίβεια. (Ώραία θά 'ταν νά συμπεριφέρονταν οι αναγνώστες σάν πειραματόζωα μέ σταθερές καί έλεγγόμενες αντιδράσεις). Καί τέλος ή καθόλου άπίθανη ανεπάρκεια όρισμένων αναγνωστών, αλλά καί έρευνητών, νά προσεγγίσουν τά λογοτεχνικά κείμενα ως λογοτεχνικά. Για τό τελευταίο δέ θά 'ταν άσκησιμιά ύποθετική στατιστική μελέτη. Άς ύποθέσουμε λ.χ. ότι χρησιμοποιούσε κάποιος, γύρω στά 1880, πενήντα κάπως διαβασμένους συμπατριώτες μας ως πειραματικούς αναγνώστες τών «Ώδών» τού Κάλβου. Καί επίσης άλλους τόσους παρόμοιους, αναφορικά μέ τίες «Ώδές» πάλι, τό 1980. Τί θά έδειχναν τά στατιστικά έξαγόμενα; Ύποθέτω πώς τήν πρώτη φορά θά ήταν μάλλον αντίθετα από εκείνα τής δεύτερης. Νά επιστρέψω όμως στό βασικό ζήτημα. Όταν οι ύφολόγοι λένε νά κοιτάξουμε τά κείμενα καθεαυτά διατυπώνουν απλώς ανελαστικά μιά άποψη πού δέν είναι άνεδαφική. Τά κείμενα καθεαυτά, όπως καί νά τά δούμε, άποτελούν πραγματικότητα. Όταν όμως λένε νά κοιτάξουμε τά κείμενα μέ τήν ήραση τών αναγνωστών, συνειδητά ή άσυνειδητά, ύποκαθιστούν τούς αναγνώστες μέ τόν έαυτό τους. Μιλούνε για λογαριασμό τών αναγνωστών μέσα από τίες δικές τους ανα-

γνωστικές εμπειρίες. Κάτι πού θά πρέπει νά όμολογηθεῖ γιά νά μή δίνουν τήν έντύπωση ότι αεροβατοῦν.

Ίδιαιτέρα τώρα γιά τήν απόκλιση, τήν έπεξεργασία καί τή συνυποδήλωση θά πρέπει νά διευκρινιστεῖ ότι δέν αποτελοῦν τρεῖς συνιστώσες οἱ όποιες μᾶς δίνουν ώς συνισταμένη τό ὕφος. ("Όπως, ἄς ποῦμε, τρεῖς έπιμέρους ένότητες συνθέτουں ἕνα ποίημα ἢ τρεῖς γραμμές μᾶς δίνουν όρισμένο σχῆμα). Ἀλλά τρεῖς διαφορετικές — ἔστω κι ἂν ἡ πρώτη μέ τή δεύτερη συγγενεύουں — θέσεις αναφορικά μέ τό ὕφος. Ἔτσι αποκτάει ιδιαίτερη βαρύτητα τό γεγονός ότι ἡ προσδιοριστική ἀξία τῆς καθεμιάς ἐλέγχεται ώς μονομερής καί μή εἰδική. Μονομερής γιατί περιορίζεται σέ μία έπιμέρους έκδοχή τοῦ ζητούμενου. Καί μή εἰδική γιατί, στά πλαίσια τῆς μονομέρειάς της, δέν όριοθετεῖ τήν εἰδοποιό διαφορά τοῦ ὕφους. Ἡ απόκλιση π.χ. οὔτε τό εὔρος τοῦ ζητούμενου ὕφους καλύπτει (ἔχει μερική ἰσχύ), οὔτε εἶναι πάντοτε στοιχεῖο ὕφους. Ἄν κάθε απόκλιση εἶχε θετική ὕφολογική ἀξία τότε κάθε φραστική ἀσυναρτησία θά εἶχε λογοτεχνικό ἀντίκρισμα. Ὁ Γ. Μουνέ παρατηρεῖ πώς «Τό ὕφος, ἂν κατορθώσουμε κάποτε νά δώσουμε τήν τυπική διατύπωσή του, αποτελεί, ὅπως φαίνεται, ἐξαιρετικά περίπλοκη διατύπωση. Καί ὅλες οἱ ἐπιγραμματικές συνοπτικές παρουσιάσεις τοῦ όρισμοῦ τοῦ ὕφους θά εἶναι καί θά παραμείνουں μονόπλευρες καί πενιχρές». Ἐπίσης ιδιαίτερα γιά κάθε μία από τίς τρεῖς θεωρίες — ὅπως τίς χαρακτηρίζει — σημειώνει σχετικά. «Τό κύριο, ὅμως, εἶναι ότι αὐτή ἡ θεωρία (έννοεῖ τῆς απόκλισης) γιά τό ὕφος δέν ἀναίρεσε ποτέ τήν ἐξῆς βασική ἀντίρρηση: κάθε ἐπιλογή δέν αποτελεί ὕφος, κάθε ὕψωση τοῦ ποσοστοῦ πληροφόρησης ενός μηνύματος δέν αποτελεί ὕφος». «Αὐτή ἡ θεωρία (τῆς έπεξεργασίας) λοιπόν εἶναι ὑπόδικη ώς πρός τίς ἴδιες ἀντιρρήσεις μέ τήν προηγούμενη: κάθε έπεξεργασία δέν αποτελεί ὕφος. Ἐνα σονέτο τοῦ ἀβᾶ Cotin εἶναι τό ἴδιο έπεξεργασμένο μέ ἕνα σονέτο τοῦ Baudelaire». Ἐπίσης γιά τήν συνυποδήλωση: «Ἀλλά οἱ συνυποδηλώσεις καλύπτουں ἀλήθεια ὅλο

τό μυστήριο τῆς συγγραφικῆς πράξης; Διστάζουμε νά τό βεβαιώσουμε!». Ἡ διπλή ἀνεπάρκεια, πού προανάφερα, τῆς ἀπόκλισης, τῆς ἐπεξεργασίας καί τῆς συνυποδήλωσης, γιά τό συνολικό καί ἀκριβή προσδιορισμό τοῦ ὅφους, ἔχει συζητηθεῖ εὐρύτατα καί ἀποτελεῖ ἤδη κοινότοπη διαπίστωση.

Ἐπάρχει ὅμως μέσα καί πέρα ἀπό τήν τριάδα αὐτή ἄλλη μιᾶ συνολικότερη ἄποψη. «Τό κείμενο λειτουργεῖ ὅπως τό πρόγραμμα ἑνός ἠλεκτρονικοῦ ὑπολογιστή, γιά νά μᾶς μεταδώσει τήν ἐμπειρία τοῦ μοναδικοῦ. Μοναδικοῦ στό ὅποιο δίνουμε τό ὄνομα ὅφος καί γιά πολύ καιρό τό συγγέαμε μέ τό ὑποθετικό ἄτομο πού λέγεται συγγραφέας: στήν πραγματικότητα τό ὅφος εἶναι τό ἴδιο τό κείμενο.»² Κάθε κείμενο δηλαδή εἶναι μοναδικό καί συνεπῶς ὑπάρχουν τόσα ὅφη ὅσα καί λογοτεχνικά κείμενα. Ἀρχικά κάνει ἐντύπωση ἐδῶ τό γεγονός πώς ἕνας σύγχρονος ὑφολόγος ἀνακάλυψε ξαφνικά κάτι πού γιά τήν κριτική τῆς λογοτεχνίας ἀποτελοῦσε ἀπό καιρό πασίγνωστη κοινοτοπία: τό ὅτι κάθε κείμενο εἶναι μοναδικό καί ἀνεπανάληπτο. Ἀλλά ἔστω, ἂν ἡ μοναδικότητα τῶν κειμένων εἶναι τό ὅφος τότε μένει νά ἀποδειχτεῖ (θά ἔπρεπε νά εἶχε γίνει ἤδη ἀπό τό συγκεκριμένο ὑφολόγο) πώς ἡ μοναδικότητα τοῦ κάθε κειμένου εἶναι ἕνα πράγμα καί ὄχι σύνθετη ἀπό δύο, τρία, τέσσερα κ.λπ. Γιατί τελικά ἡ χρησιμοποιοῦμε τόν ὄρο ὅφος γιά νά κάνουμε κάποια διάκριση ἢ τόν χρησιμοποιοῦμε σάν συνώνυμο τῶν κειμένων. Ἄν ἡ μοναδικότητα τοῦ κάθε λογοτεχνικοῦ ἔργου ὀφείλεται σέ περισσότερα ἀπό ἕνα στοιχεία (ὅπως τό ὑπνοεῖ κιόλας τό ἴδιο τό παράθεμα τοῦ Ριφατέρ) τότε ὅ,τι ἔχει σημασία εἶναι νά προσδιοριστεῖ τό καθένα ξεχωριστά, νά ὀνομαστεῖ, καί πάρα πέρα νά εἰπωθεῖ ποιό ἀπό αὐτά ἢ ἔστω ποιᾶ ἀποτελοῦν τό ὅφος. Διαφορετικά, λέγοντας τό

1. Georges Mounin, σελ. 171, 161, 165, 169.

2. Michael Riffaterre, «Ἡ ἐξήγηση τῶν λογοτεχνικῶν φαινομένων», Συνέδριο τοῦ Σεριζί, σελ. 136.

ὕφος εἶναι ἡ μοναδικότητα τῶν κειμένων, οὐσιαστικά ταυτολογοῦμε: τό ὕφος καταντάει συνώνυμο τῆς λέξης κείμενο. Ἔτσι ὁμως γυρίζουμε στήν ἀφετηρία τοῦ θέματος, στήν ἐρώτηση δηλαδή «τί εἶναι ὕφος».

Μιά συζήτηση πάνω στίς θέσεις τῆς ὑφολογίας θά τραβοῦσε μακριά: κάτι πού δέν εἶναι στίς προθέσεις τοῦ κειμένου τούτου. Τό ζήτημα πάντως εἶναι πώς ἡ ὑφολογία δέν ξεκίνησε ἀπό ἓνα ἀντικείμενο μέ σκοπό νά τό προσδιορίσει θεωρητικά, ἀλλά ἀπό ἓναν ὄρο δοσμένο ἀπό πρῖν στόν ὁποῖο προσπάθησε νά βρεῖ «σημαινόμενο». Καί ἦταν φυσικό ἓνα τόσο ἀνακόλουθο ἐγχείρημα, θά ἔλεγα ἐγχείρημα «πέρα φύσιν», νά ὀδηγήσει σέ ἀδιέξοδο. Δέν ἔχει ἄδικο λοιπόν ὁ Ν. Ἐνκβιστ ὅταν, στό βιβλίο του πού συνάγει τίς τρεῖς βασικές θέσεις τῆς ὑφολογίας, ἀνοίγει τήν Εἰσαγωγή του μέ τά λόγια: «Τό ὕφος εἶναι μιά ἔννοια τόσο κοινή ὅσο καί ἀσύλληπτη: ἄν καί οἱ περισσότεροι ἀπό μᾶς μιλοῦν γι' αὐτό ἔνθεμα, λίγοι εἶναι πρόθυμοι νά ποῦν τί σημαίνει ἀκριβῶς». Καί ὅταν πάλι σημειώνει στόν Ἐπίλογό του πώς «Τό ὕφος δέν ἀποτελεῖ γλωσσολογικό ἀξίωμα: πράγμα πού θά πεῖ ὅτι ὁ κάθε γλωσσολόγος - ὑφολόγος ὀφείλει στούς ἀναγνώστες του μιά ξεκάθαρη ἐξήγηση γιά τό τί ἔννοεῖ ἀκριβῶς μέ τή λέξη ὕφος καί μέ τί μεθόδους ἔφτασε στά εὐρήματα καί στά συμπεράσματά του»¹. Μ' ἄλλα λόγια τό ὕφος παραμένει ἀκαθόριστο² καί ὁ καθένας πού θά τό χρησιμοποιήσει ὡς ὄρο ὀφείλει νά πεῖ μέ ποιά

1. Nils Erik Enkvist, *Linguistic Stylistics*, Mouton, the Hague - Paris, 1973, σελ. 12 καί 147.

2. Πολλοί στή χώρα μας χρησιμοποιοῦν μέ ἐπιδεικτική σιγουριά τόν ὄρο ὕφος (π.χ. «τώρα πού ξέρουμε τόσα γιά τό ὕφος» ἢ «τό κείμενο αὐτό ἀπό ὑφολογική ἀποψη εἶναι...» κ.λπ.) χωρίς νά προβληματίζονται γιά τήν ἐγκυρότητα τοῦ ὄρου. Φαίνεται πώς τή σιγουριά τους τή βασίζουν στό γεγονός ὅτι ὑπάρχει γύρω ἀπό τό ὕφος ὀγκώδης διεθνής βιβλιογραφία. Ἄν εἶναι ἔτσι τότε αὐτή ἡ σιγουριά στή χρήση τοῦ ὄρου ὕφος δηλώνει μᾶλλον ἐπιτόλαιη ἐνημέρωση. Στήν πραγματικότητα τά σχετικά κείμενα τῆς διεθνούς βιβλιογραφίας βοιοδέρνουν γύρω ἀπό μιά λέξη μέ περιεχόμενο - φάντασμα.

σημασία τό χρησιμοποιεῖ καί πώς αἰτιολογεῖ αὐτή τή σημασία.

Στό μεταξύ οἱ ἔρευνες συνεχίζονται — οἱ ὑφολόγοι δέν κουράζονται νά τό λένε καί νά τό ξαναλένε. Βέβαια οἱ ἔρευνες συνεχίζονται, ἀλλά δέ βρίσκονται στήν ἀρχή. Ἐπίσης τήν ἐμφάνιση τῆς Δομικῆς Γλωσσολογίας ἔχουν συμπληρωθεῖ 70 χρόνια ἔρευνας: Ρωσικός Φορμαλισμός, Σχολή τῆς Πράγας, Νέα Κριτική, καθυστερημένη γαλλική ἔξαρση, Ἰσπανολογία... Ἡ Ἰσπανολογία, ὡς ἔρευνα τοῦ ὕφους μέ βάση τή Δομική Γλωσσολογία, εἶναι πολὺ παλιότερη ἀπό τήν πρόσφατη ὀνομασία της.

Συνοψίζω. Ἰσπανολογία καί Ἰσπανολογία ἀντιλήψεις γιά τήν πηγὴ τοῦ ὕφους. Σύμφωνα μέ τήν πρώτη τὸ ὕφος πηγάζει ἀπὸ τὸ συγγραφέα, ἐνῶ σύμφωνα μέ τὴν δευτέρη ἀπὸ τὰ κείμενα. Στό βαθμὸ ἐντούτοις πού στήν κάθε μιά ἐξυπακούεται τὸ ἀντικείμενο ἀναφορᾶς τῆς ἄλλης μποροῦμε νά θεωρήσουμε ὅτι συνταυτίζονται. Γιατί στή διατύπωση τῆς πρώτης παραλείπεται ἀλλὰ ἐξυπακούεται ὅτι τὸ ὕφος τοῦ κάθε συγγραφέα ἀποτελεῖ ἐξαγόμενον τῶν κειμένων του. Καί στή δευτέρη ἐπίσης ὅτι τὰ κείμενα πού ἔχουν ὕφος εἶναι προϊόντα κάποιου συγγραφέα. Ἡ πρώτη συνεπὼς προϋποθέτει ὅπωςδήποτε τὰ κείμενα καὶ ἡ δευτέρη τὸ συγγραφέα. Μέ τὴν διαφορά πὼς ἡ πρώτη προβάλλει τὸ συγγραφέα ὡς αὐτουργό τοῦ ὕφους, ἐνῶ ἡ δευτέρη προβάλλει τὰ κείμενα ὡς φορεῖς τοῦ ὕφους. Πέρα πέρα διαφέρουν στό ἐξῆς. Τὸ ὕφος εἶναι ὁ συγγραφέας σημαίνει πὼς ὅλα τὰ γραφτά ἐνός συγγραφέα ἔχουν τὸ ἴδιο ὕφος καὶ ἄρα ἔχουμε τόσα ὕφη ὅσοι εἶναι οἱ συγγραφεῖς. Τὸ ὕφος πηγάζει ἀπὸ τὰ κείμενα ὅμως δὲ σημαίνει ὑποχρεωτικὰ τὸ ἴδιο. Ἀντίθετα ἔχει ὑποστηριχθεῖ — ἂν καὶ δέν ὑπάρχει ἀπόλυτη ὁμοφωνία ἀπὸ τὴν μεριά τῶν ὑφολόγων — πὼς κάθε κείμενο ἔχει τὸ δικό του ὕφος καὶ πὼς ὑπάρχουν τόσα ὕφη ὅσα εἶναι τὰ κείμενα. Ἀνεξάρτητα ὡστόσο ἀπὸ αὐτὰ καὶ στίς δύο περιπτώσεις (τῆς πρώτης καὶ τῆς δευτέρας ἀντιλήψεως) τὸ περιεχόμενο

τοῦ ὄρου παραμένει τόσο ἀπροσδιόριστο καί ζητούμενο ὥστε νά συνεπάγεται οὐσιαστικά θεωρητικό ἀδιέξοδο.

II

Ἐπάρχει στά λογοτεχνικά ἔργα ἓνα συστατικό τό ὁποῖο δέν ἔχει γλωσσική ἐπιφάνεια, δέν ἔχει ἀπτή λεκτική ὑπόσταση, καί συνεπῶς δέν εἶναι δυνατό νά ἀναλυθεῖ γλωσσολογικά. Γιά τήν ἀκρίβεια, ἂν καί θά μπορούσε νά θεωρηθεῖ δυνάμει φωνητικό συστατικό, εἶναι ἄσχετο ἀπό τόν ἤχο τῶν φθόγγων καί τῶν λέξεων μέ ἀποτέλεσμα νά μήν ἐπιδέχεται φωνητική ἀνάλυση. Οὔτε βέβαια σημασιολογική. Ἐντούτοις τά κείμενα τό ὑποδηλώνουν ἢ τό υποβάλλουν διακριτικά χωρίς νά τό δηλώνουν μέ συγκεκριμένο γλωσσικό τρόπο. Ἀντίστοιχα μπορεῖ κανεῖς νά τό νιώσει, νά τό διαισθανθεῖ, καί ὡς ἓνα βαθμό νά τό ὑποδείξει. Ἀπό τήν πλευρά αὐτή νά τό θέτει κάποιος γιά συζήτηση σημαίνει οὐσιαστικά πῶς ἀπευθύνεται στήν προσωπική πείρα τῶν ἄλλων ἀπό τό διάβασμα τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων. Φυσικά αὐτός ὁ τρόπος δέν εἶναι ὁ καλύτερος γιά νά ὑποστηριχθεῖ ἡ ὕπαρξή του. Εἶναι ὅμως ἓνας τρόπος τόν ὁποῖο ἡ κριτική τῆς λογοτεχνίας δέν τόν ἀρνιέται. Ἀντίθετα ἡ κριτική τῆς λογοτεχνίας προϋποθέτει πάντα τήν παράλληλη αὐτενέργεια καί συνεργασία τῶν ἀναγνωστών.

Τό συστατικό αὐτό θά τό ἔλεγα φωνή τῶν κειμένων ἢ κειμενική ἢ συγγραφική φωνή. Παίρνοντας τή λέξη φωνή μεταφορικά γιατί δέν πρόκειται γιά ἓνα ἠχητικό φαινόμενο, ἀλλά γιά μιᾶ ὄντοτητα πού ἔχει δυνάμει ὁμοιότητες μέ τήν ἀνθρώπινη φωνή. Γιά νά φανεῖ καλύτερα τί ἐννοῶ θά ἀναφερθῶ σέ μιᾶ ἐμπειρία πού τήν ὑποθέτω κοινή στους φίλους τῆς λογοτεχνίας. "Ὅσοι ἔτυχε ν' ἀκούσουν γιά πρώτη φορά κάποιον ἀξιόλογο λογοτέχνη νά διαβάζει κείμενά του στό κοινό, ἔχοντας οἱ ἴδιοι μελετήσει πρὶν τό ἔργο του, θά πρόσεξαν πῶς ὀρισμένη προσδοκία ἢ ὁποία

λάνθανε μέσα τους παρέμεινε ανεκπλήρωτη. Θά πρόσεξαν δηλαδή πώς άλλη φωνή περίμεναν ν' ακούσουν καί άλλη άκουσαν. Πράγμα πού σημαίνει ότι είχαν σχηματισμένη αντίληψη γιά κάποια συγκεκριμένη φωνή. Άλλά τό μόνο πού γνώριζαν, προτού ακούσουν τόν ίδιο τό λογοτέχνη, ήταν τά κείμενά του. Συνεπώς στά κείμενα πού είχαν μελετήσει είχαν διακρίνει όρισμένη φωνή τήν όποία ταύτιζαν άσυνείδητα μέ τή φυσιολογική, τή σωματική, φωνή του συγγραφέα τους. Τό γεγονός ότι συνήθως ταυτίζουμε άσυνείδητα αυτές τίς δύο φωνές έχει ως άποτέλεσμα νά αισθανόμαστε εκείνο τό κάπως άμήχανο ξάφνιασμα όταν ακούμε γιά πρώτη φορά λογοτέχνες νά διαβάζουν κείμενά τους. Ξάφνιασμα έπειδή τότε διαπιστώνουμε ότι ταυτίζαμε δύο δεδομένα τά όποία δέν είναι ταυτόσημα. Καί άμηχανία έπειδή ή φωνή τών γνωστών μας κειμένων έχει επιδράσει γοητευτικά πάνω μας καί περιμένουμε νά επικυρωθει από τή φυσιολογική φωνή τών συγγραφέων τους. Μέσα στους άκροατές πού πρωτακούνε διάφορους λογοτέχνες νά διαβάζουν γνωστά γραφτά τους — τίς έπόμενες φορές καθώς έξοικειώνονται μέ τή φυσιολογική φωνή τών λογοτεχνών άμβλύνονται οι αντιδράσεις — δημιουργείται ένας μικρός διχασμός. Άπό τό ένα μέρος δέ στέργουν νά άπαρνηθούν τήν ήδη γνωστή τους φωνή τών κειμένων. Κι από τ' άλλο μέρος δυσκολεύονται νά δεχτούν ότι ο τρόπος πού διαβάζει τά κείμενά του ο συγγραφέας πού έχουν μπροστά τους είναι άναυθεντικός. Φυσικά όλα αυτά συμβαίνουν έφόσον έχουμε νά κάνουμε μέ λογοτέχνες μέ έξαιρετικό έργο.

Όπως προανάφερα ή φωνή τών κειμένων δέν έχει άπτή γλωσσική επιφάνεια καί είναι προϊόν ύποβολής. Έτσι δέ μπορεί κανείς νά τήν έντοπίσει σέ συγκεκριμένες λεκτικές μονάδες, ούτε νά ύποστηρίξει μέ άντικειμενικά στοιχεία τήν ύπαρξή της. Μπορεί άπλώς νά όμολογήσει ότι τήν αισθάνεται ή τή διαισθάνεται καί ως ένα βαθμό νά τήν ύποδείξει. Η θεωρία τής λογοτεχνίας,

όσο ξέρω, πολύ λίγο έχει ασχοληθεί μ' αυτό τό θέμα¹. Καί στο μέτρο πού θέλει νά είναι έπιστήμη δέν είναι εύκολο νά τό πραγματευτεί μέ αποδεικτικό τρόπο. 'Η κριτική τής λογοτεχνίας όμως έχει έπισημάνει τήν ύπαρξη αὐτῆς τῆς ιδιότυπης φωνῆς. 'Ιδιότυπης μάλιστα μέ τήν έννοια ὅτι ἀποτελεῖ διακριτικό γνώρισμα γιά τά γραφτά τοῦ κάθε λογοτέχνη. 'Επανελημμένα οἱ κριτικοί τῆς λογοτεχνίας ἔχουν μιλήσει θετικά γιά τήν ξεχωριστή φωνή πού ὑποβάλλουν τά λογοτεχνικά κείμενα τῶν προικισμένων συγγραφέων. Βέβαια ὄχι αποδεικτικά, ὄχι μέ ἀντικειμενικά στοιχεία, ἀλλά σάν εὐαίσθητοι κι αἰσθαντικοί πραγματογνώμονες. 'Εστω κι ἔτσι ὅμως τό γεγονός ὅτι οἱ κριτικοί τῆς λογοτεχνίας ὁμολογοῦν, καί ἄρα ὑποστηρίζουν, τήν ύπαρξη τῆς φωνῆς αὐτῆς κατά ἓνα τρόπο τήν επικυρώνει. 'Από τίς πολλές σχετικές ὁμολογίες θά παραθέσω ἐδῶ λίγα δείγματα, μένοντας περισσότερο σ' ἓνα κριτικό κείμενο γιά τό ὁποῖο ἀξίζει νά γίνει ιδιαίτερα λόγος. 'Ο Τίμος Μαλάνος μιλώντας γιά τήν ἐπαφή τοῦ Σεφέρη μέ τό ποιητικό ἔργο τοῦ 'Ελιοτ παρατηρεῖ ὅτι «Σπάνια κάποιος, πού ἔχει κλίση κι εὐπάθεια γιά τήν ποίηση, ἐρχόμενος σ' ἐπαφή πρώτη φορά μέ τό ἔργο τοῦ 'Ελιοτ, θά μπορέσει νά μείνει ἀδιάφορος στή φωνή του, στούς ρυθμούς του, στό μήνυμά του, καί περισσότερο ἀπ' ὅλα — ἴσως — στήν πρωτοτυπία του»². 'Ο Γ. Σεφέρης γράφοντας γιά τό ἔργο τοῦ Καβάφη, τοῦ Μακρυγιάννη καί τοῦ Κάλβου σημειώνει ἀντίστοιχα. «Μένει ὁ Καβάφης. 'Από τά γνωστά πράγματα πού ἀπαρίθμησα παραπάνω, ἀπό τά καταδικασμένα ποιήματα, ἀπό τόν ἦχο ὀλόκληρου τοῦ ἔργου του,

1. 'Η πληρέστερη ἐργασία πού ἔχω ὑπόψη μου εἶναι τό βιβλίο τοῦ Francis Bergy, *Poetry and the Physical Voice*, London, 1962. 'Οπου ὅμως ὁ Μπέρυ σχετίζει τή φυσιολογική φωνή τῶν ποιητῶν πού ἐξετάζει μέ τή φωνή τῶν κειμένων τους. 'Εντούτοις συχνά μιλάει γιά τό «ἐσωτερικό αὐτί», μέ τό ὁποῖο ἔχουμε τή δυνατότητα ν' ἀκοῦμε τή φωνή τῶν ποιητῶν ὅταν διαβάσουμε τά ἔργα τους.

2. Τίμος Μαλάνος, *'Η ποίηση τοῦ Σεφέρη καί ἡ Κριτική μου*, 'Αθήνα, Πρόσπερος, 1982, σελ. 20.

από τις βιογραφικές πληροφορίες πού έχουμε γι' αυτόν, βγαίνει εύκολα τό συμπέρασμά μου¹. «Ποτέ δέν ξανακούσαμε στήν Έλλάδα μιά τόσο άδρή φωνή»². «Υποψιάζουμαι πώς ή λατινική μετρική έβάρυνε περισσότερο από τήν έλληνική γιά τόν Κάλβο. Άνεξάρτητα από αυτό, ξαναρωτιέμαι: γιατί είναι έλληνικός ό Κάλβος; Φυσικά, γιά μένα, τό θέμα δέν ύάρχει· αλλά γιά τούς άλλους, πού χωρίζουν τούς καρπούς τής έλληνικής γραμματείας στους χαρακτηριστικά έλληνικούς και στους ξενόφερτους: αν παραμερίσουμε τό κύρος τής φωνής του, ύάρχει τάχα τίποτε πió ξενόφερτο από τήν τέχνη του Κάλβου;»³. Ό Κ. Στεργιόπουλος άναφορικά μέ τήν ποίηση του Φιλύρα και του Σικελιανού τονίζει έπίσης αντίστοιχα. «Μία άπ' τίς γνησιότερες λυρικές φωνές, πού ξεκίνησαν άπ' τόν μεταπαλαμικό λυρισμό γιά νά φτάσουν ως τίς πió άκραίες άνανεώσεις του παραδοσιακού στίχου, ήταν κι ό Ρώμος Φιλύρας»⁴. «Όταν μιλάμε γιά ποίηση μεγάλóφωνη στήν περιοχή του νεοελληνικού ποιητικού λόγου, ό νους μας πηγαίνει αυτόματα σέ τρείς ή τέσσερις χαρακτηριστικές περιπτώσεις. Μά κι άνάμεσα σ' αυτές, ή ισχυρότερη σέ ένταση φωνή είναι χωρίς άμφιβολία του Άγγελου Σικελιανού. Ό μόνιμα σχεδόν ύψωμένος τουτός τόνος δέν όφείλεται μόνο στήν καθολικότητα και τό πλάτος των θεμάτων, ούτε στήν προσπάθεια του ποιητή νά μεγεθύνει και νά διευρύνει μέ τό λόγο τήν έκταση του ποιητικού χώρου, όπως συμβαίνει στήν περίπτωση κάποιων άλλων όμοτεχνών του. Είναι άποτέλεσμα και μιάς βιολογικά πλατιάς άνάσας, ενός ισχυρού μέταλλου φωνής, τής ισχυρότερης άπ' όσες άκούστηκαν ως τώρα στήν ποίησή μας, πού αναβρύζει έτσι άβίαστα από μιά

1. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*, Άθήνα, Ίκαρος, 1981, τόμος πρώτος, σελ. 261.

2. ό.π., σελ. 76.

3. ό.π., τόμος δεύτερος, σελ. 119.

4. Κώστας Στεργιόπουλος, *Η Έλληνική ποίηση - άνθολογία, γραμματολογία*, Άθήνα, Σοκόλης, 1980, σελ. 252.

ιδιοσυγκρασία 'φύσει' ρωμαλέα κι από μιά εξίσου οργανική, θά λέγαμε, αὐτοπεποιθήση, ἐνισχυμένη κι ἀπό κάποιες ἐξαιρετικά εὐνοϊκές συνθήκες ζωῆς»¹. 'Ο Γ. Σαββίδης σ' ἓνα κείμενό του, περισσότερο κριτικό παρά καθαρά φιλολογικό, μιλώντας γιά τήν «καθαριστική» ἐπίδραση τῆς Κύπρου στό Σεφέρη σημειώνει. «'Ωστόσο ἡ κάθαρση αὐτή δέν ἄφησε ἀνεπηρέαστη καί τήν λυρική ἐκφραση τοῦ Σεφέρη. Τό ἐξοχότερο παράδειγμα εἶναι ἀσυγκρίτως, ἡ 'Ἐγκωμη', ὅπου καί πάλι λανθάνει ἡ ἱεροφαντική φωνή τοῦ Σικελιανοῦ»². 'Ο 'Ελύτης μιλώντας γιά τήν πέρα ἀπό τούς ἐποχιακούς προσδιορισμούς ἀξία τοῦ Παπαδιαμάντη παρατηρεῖ σχετικά ὅτι «τό χέρι του, θά 'λεγες, ἀποξενώνεται πολλές φορές, γιά νά ὑπακούσει σέ μιά ἄλλη φωνή καί ὁ ἴδιος μόνον ἐκ τῶν ὑστέρων — ὄχι χωρίς κάποια ἀμηχανία — νά τήν ἀναγνωρίσει γιά δική του»³. 'Αλλά στόν 'Ελύτη θά πρέπει νά σταθοῦμε περισσότερο. Γιατί σ' ἓνα κείμενό του, πού συμβαίνει νά εἶναι μιά ἀπό τίς καλές στιγμές τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνικῆς κριτικῆς, ἀναφέρεται ἰδιαίτερα στή φωνή ὀρισμένου ἔργου. 'Εννοῶ τό «'Η ἀληθινή φυσιογνωμία καί ἡ λυρική τόλμη τοῦ 'Ανδρέα Κάλβου»⁴. 'Ολόκληρο τό κείμενο χωρίζεται σέ τρία μέρη. Στό πρῶτο μέρος ὁ κριτικός ἀνιχνεύει, μέσα ἀπό βιογραφικά κυρίως καί κειμενικά στοιχεῖα, ὅ,τι θά ἔλεγα βίωμα ἢ βιώματα τοῦ ποιητῆ. Στό δεύτερο μέρος ἐξετάζει τήν τεχνική καί τήν ἐκφραστική πλευρά τῆς καλδικῆς ποίησης. Καί στό τρίτο ἀναφέρεται στήν «ιδιότυπη φωνή» τῆς. Πόση σημασία δίνει ὁ 'Ελύτης στή φωνή τοῦ συγκεκριμένου ἔργου φαίνεται ἀπό τό ἐρώτημα πού θέ-

1. ὁ.π., σελ. 82.

2. Γ.Π. Σαββίδης, «Τό τραγικό ὄραμα τοῦ Γ.Σ.», περιοδικό «'Η Λέξη», τεῦχος 53, 1986, σελ. 296.

3. 'Οδυσσεύς 'Ελύτης, 'Η μαγεία τοῦ Παπαδιαμάντη, τρίτη ἔκδοση, 'Αθήνα, Γνώση, 1986, σελ. 18.

4. 'Οδυσσεύς 'Ελύτης, 'Ανοιχτά χαρτιά, 'Αθήνα, 'Αστερίας, 1974, σελ. 49.

τει στην αρχή. «Έτσι, αν και δε μ' εγκαταλείπει εύκολα» γράφει «ή εντύπωση της μέρας πού με βρήκε, κάπως ξαφνιασμένο νά πρωταντικρίζω τό βιβλιαράκι τῶν ''Ωδῶν'', κρέμομαι πάντοτε ἀπό τήν ἀμφιβολία ἐάν ἦταν ὁ τόνος τῆς φωνῆς τοῦ Ἀντρέα Κάλβου περισσότερο ἢ τά θέματα κι οἱ ιδέες του πού ἤξεραν ἀπό μιᾶς ἀρχῆς νά μέ γοητεύουν». Παρακάτω στό ἴδιο (πρῶτο) μέρος κάνει τήν ὑπόθεση ὅτι «θά μπορούσαμε ν' ἀκούσουμε, ταιριασμένη σέ διαφορετικό τόνο, τήν καθαρά λυρική του φωνή (πράγμα πού ὅπως θά δεῖ ὁ ἀναγνώστης, ἐπιχειροῦμε ἀκόμη καί μέ παραδείγματα νά δείξουμε στό τρίτο μέρος τῆς μελέτης αὐτῆς) ἄν δέν ἀστραφτε στή γωνιά ἐκείνη τῆς Εὐρώπης πού λέγεται Ἑλλάδα, ἓνα γεγονός μεγαλειώδες: ἡ Ἐπανασταση». Μ' ἄλλα λόγια ὁ Ἐλύτης δοκιμάζει νά προσεγγίσει τή φωνή τοῦ Κάλβου ἀφαιρετικά, βγάζοντας δηλαδή ἀπό τή μέση τό θεματικό προσανατολισμό τῶν «Ἐδῶν». Τό λέει ἄλλωστε καθαρότερα στό τρίτο μέρος: «Ποτέ δέν εἶναι δυνατό νά φτάσουμε μέσ ἀπό τίς ἐθνικές, κοινωνικές ἢ δέν ξέρω τί ἄλλες, σκοπιμότητες, τήν ἀφιλόκερδη φωνή τῆς ψυχῆς τοῦ ποιητῆ, ἄν πρῶτα δέ ζήσουμε καί δέν ποθήσουμε ἐντατικά τήν ἀνάγκη αὐτή». Καί τό ἐπιχειρεῖ, ὅπως τό προαναγγέλλει παρενθετικά στό πρῶτο μέρος, μ' ἓναν πειραματικό τρόπο, ἀνασυνθέτοντας ὀρισμένους στίχους ἀπό τή «Λύρα» καί τά «Λυρικά» ἔτσι πού νά χάνεται ὁ ἱστορικός θεματικός παρονομαστής τους καί νά προκύπτουν μερικές ποιητικές ἐνότητες παρόμοιες μ' ἐκείνες τῶν δικῶν μας ὑπερρεαλιστῶν ἢ ἡμι-ὑπερρεαλιστῶν. Τήν ἀνασύνθεση τήν κάνει περισσότερο γιά νά ὑποστηρίξει ὅτι ἡ λυρική φωνή τοῦ Κάλβου εἶχε προδρομικό χαρακτήρα γιά τή νεώτερη ποίησή μας. Γιά ὅ,τι συζητῶ ἐδῶ ὡστόσο σημασία ἔχει ὅτι θέτει ἀνοιχτά ζήτημα κειμενικῆς φωνῆς στήν ποίηση τοῦ Κάλβου. Κάτι πού τό δηλώνει ἐμφατικά στό τέλος τοῦ κειμένου του μέ τά λόγια: «Γι' αὐτό ἀγαποῦμε τόσο αὐτή τή φωνή, γι' αὐτό ἀγαποῦμε δηλαδή τήν Ποίηση».

Σύμφωνα μέ τά προηγούμενα τό έργο τών αξιόλογων λογοτεχνών υποβάλλει κάποιο είδος φωνής ή όποία διαφέρει από συγγραφέα σέ συγγραφέα. 'Η φωνή αύτή από τή μιά μεριά έχει δυνάμει όμοιότητες μέ τήν ανθρώπινη φωνή κι από τήν άλλη είναι άσχετη από τή φυσιολογική φωνή τών συγγραφέων. Περιττό νά πώ ότι είναι επίσης άσχετη από τή φυσιολογική φωνή τών άναγνωστών. Πρέπει νά διευκρινιστεί έξάλλου ότι δέν ταυτίζεται μέ τόν τρόπο πού έκφέρουν τό λόγο τά διάφορα πλασματικά πρόσωπα τών λογοτεχνικών έργων. 'Ο 'Έλιοτ στό δοκίμιό του «Οί τρεις φωνές τής ποίησης» ξεχωρίζει τρεις φωνές πού θεωρεί ότι ανταποκρίνονται σέ τρία είδη ποίησης: τής λυρικής (μέ εύρεία σημασία ώστε νά χωράει καί ό «στοχαστικός στίχος»), τής ρητορικής (ύμνητικής, διδακτικής, σατιρικής) καί τής δραματικής ή τού ποιητικού δράματος. «'Η πρώτη φωνή είναι τού ποιητή πού μιλάει στόν έαυτό του — ή σέ κανένα. 'Η δεύτερη, ή φωνή τού ποιητή πού απευθύνεται σ' ένα άκροατήριο, είτε μεγάλο είτε μικρό. 'Η τρίτη είναι ή φωνή τού ποιητή όταν προσπαθεί νά δημιουργήσει ένα δραματικό χαρακτήρα πού νά μιλάει μέ στίχο όταν λέει, όχι, ό,τι θά ' λεγε μιλώντας ό ίδιος, αλλά ό,τι μπορεί νά πει μέσα στά όρια ενός φανταστικού χαρακτήρα πού απευθύνεται σ' έναν άλλο φανταστικό χαρακτήρα»¹. Είναι φανερό πώς ό 'Έλιοτ μέ τή λέξη φωνή αναφέρεται στή φορά τής όμιλίας: στό ποιός μιλάει σέ ποιόν. Χρησιμοποιεί δηλαδή τή λέξη σάν συνώνυμη τού λόγου πού απευθύνει, άμεσα ή έμμεσα, ό ποιητής σέ κάποιον. Πράγμα πού σημαίνει πώς τή χρησιμοποιεί συμβατικά ή στήν καλύτερη περίπτωση συνεχδοχικά. Έστω κι έτσι όμως οί τρεις φωνές πού διακρίνει πρέπει, έφόσον τίς τοποθετεί στό ίδιο επίπεδο, νά έχουν κοινό ειδολογικό παρονομαστή. Κάτι πού συμβαίνει μέ τίς δύο πρώτες αλλά δέ συμβαίνει άνάμεσα

1. Τ. Σ. Έλιοτ, «Οί τρεις φωνές τής ποίησης», στόν τόμο *Έφτά δοκίμια για τήν ποίηση*, μετάφραση Μαρία Λαϊνά, 'Αθήνα, Κλεψύδρα, 1971, σελ. 76.

στις δύο πρώτες και στην τρίτη. Οί δύο πρώτες αφορούν ουσιαστικά τη στάση του ποιητή απέναντι στο αντικείμενό του: ο ποιητής ή προσηλώνεται απόλυτα σ' αυτό (και «μιλάει στον εαυτό του — ή σέ κανένα») ή δέν προσηλώνεται και στρέφεται αντιστοίχως προς τον υποθετικό αναγνώστη. Ένώ ή τρίτη αφορά τη δραματική ταύτιση του ποιητή μέ τά πλασματικά πρόσωπα μέσα από τά όποια εκφράζεται σέ κάποιο έργο. Στην πραγματικότητα δηλαδή δέν πρόκειται για τρείς όμόλογες φωνές αλλά για δύο στάσεις και για όρισμένη ταύτιση'. Νά σημειωθεί πώς οί δύο στάσεις ισχύουν για όλα τά λογοτεχνικά είδη και βέβαια για τη δραματική ποίηση ή όποια είναι δυνατό νά είναι ρητορική (δεύτερη στάση) ή νά μήν είναι (πρώτη στάση). Συνεπώς οί δύο πρώτες «φωνές» του Έλιοτ εφαρμόζονται άνετα στην, ειδολογικά διαφορετικής κατηγορίας, τρίτη. Νά επανέλθω όμως στό προκείμενο. Η φωνή των κειμένων, όπως τη συζητώ εδώ, είναι ανεξάρτητη από τον τρόπο πού εκφέρουν τό λόγο τά διάφορα πλασματικά πρόσωπα των λογοτεχνικών έργων. Ό Καβάφης π.χ. στό ποίημα «Θάλασσα του πρωιού» «μιλάει στον εαυτό του — ή σέ κανένα». Ένώ στό «Περιμένοντας τους βαρβάρους» υποδέεται τρία διαφορετικά πρόσωπα. Ένα πού βλέπει τά διαδραματιζόμενα και ρωτάει νά μάθει την αίτία τους. Ένα δεύτερο πού ξέρει τό «γιατί» και απαντάει στό πρώτο. Κι ένα τρίτο, πío άόριστο, πού κάνει τό τελικό σχόλιο του ποιήματος. Ό τρόπος πού εκφέρουν τό λόγο αυτά τά τρία πρόσωπα διαφέρει. Μέσα όμως από ό,τι λένε τό ποίημα ως σύνολο υποβάλλει μία φωνή: εκείνη πού

1. Η ανακριβής χρήση της λέξης φωνή από τον Έλιοτ παράσχε και άλλους νά τη χρησιμοποιήσουν άνάλογα. Ό Ε. Κήλυ π.χ. στό βιβλίο του *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη έλληνική ποίηση* (Στιγμή, 1987) χρησιμοποιεί τον όρο φωνή ποικιλότροπα, κατά βάση όμως έλιστικά, μολονότι έχει υπόψη του τη διαφορετική υπόδειξη του Γ. Ώντεν σχετικά μέ τη μοναδική φωνή του καθαφικού έργου — και μολονότι γνώριζε, υποθέτω, ότι πάνω στό θέμα της φωνής οί άπόψεις του Σεφέρη και του Έλύτη είναι ταυτόσημες μέ εκείνη του Ώντεν.

αναγνωρίζουμε στο «Θάλασσα του πρωιού» και γενικότερα σ' όλο τό ώριμο έργο του Καβάφη. Παρόμοια στο ποίημα του Σολωμού «'Ο Λάμπρος» υπάρχουν πέντε πλασματικά πρόσωπα ('Αφηγητής, Μαρία, 'Αλής, 'Ιερέας, Λάμπρος) τά όποία δέ μιλούν μέ τόν ίδιο τρόπο. Μολαταύτα μέσα από τήν ποιητική σύνθεση ή ι-διότυπη φωνή του Σολωμού ήχει γνώριμα. Τά ίδια θά έλεγα για τή φωνή του Παπαδιαμάντη στα άφηγήματα «Βαρδιάνος στα σπόρκα», «'Η Φόνισσα», κ.λπ.

'Επιπλέον ή φωνή για τήν όποία μιλω είναι ανεξάρτητη από τήν τεχνική διάρθρωση τών κειμένων. Οί διάφορες τεχνικές πού εφαρμόζονται στα λογοτεχνικά έργα έχουν συμβατικό χαρακτήρα και είναι κοινόχρηστες. Μέ συνέπεια νά υπάρχει ή δυνατότητα νά χρησιμοποιούν διαφορετικοί συγγραφείς όμοιες τεχνικές. 'Αντίθετα ή φωνή τών κειμένων πού δέν είναι κοινόχρηστο συστατικό είναι πάντα όρισμένη για όρισμένο συγγραφέα. 'Από τήν άποψη αυτή τά κείμενα του κάθε λογοτέχνη υποβάλλουν μία ξεχωριστή φωνή ανεξάρτητα από τήν τεχνική διάρθρωσή τους. Τά ποιήματα π.χ. του Καβάφη «'Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης» και «Τό 31 π.Χ. στην 'Αλεξάνδρεια» δέν είναι όμοια στιχογραφημένα. 'Εντούτοις υποβάλλουν τήν ίδια ευδιάκριτη συγγραφική φωνή. Παρόμοια τά ποιήματα του Σεφέρη «'Αγιάπανα, Β'» και «Μνήμη, Α'» είναι γραμμένα μέ διαφορετική τεχνική, χωρίς γι' αυτό τό λόγο νά μήν είναι, ως προς τή φωνή, σεφερικά. Στην πεζογραφία πάλι έχουμε τή δυνατότητα νά κάνουμε ανάλογες διαπιστώσεις. Τά κείμενα του 'Ιωάννου «Φτερούγα σκοτεινή» και «'Τό Βουγγάρι'» ανταποκρίνονται σε διαφορετικές άφηγηματικές συμβάσεις — τό πρώτο διαρθρώνεται συνειρμικά ενώ τό δεύτερο θεματικά. Χωρίς ώστόσο νά έχουμε αντίστοιχα διπλοτυπία κειμενικής φωνής, αλλά μονοτυπία. Τά ίδια μπορώ νά πώ για τά πεζογραφήματα του Μηλιώνη «Διαδρομή» και «'Η Αποκρία», από τά όποία τό πρώτο ύφαιίνεται μέ βάση τήν ένεστωτι-

κή έκδοχή του χρόνου και τό δεύτερο μέ βάση τή παρελθοντική. Τέτοια παραδείγματα, πού δείχνουν ὅτι ἕνας συγγραφέας μπορεί νά χρησιμοποιεῖ περισσότερες ἀπό μία τεχνικές χωρίς ν' ἀλλάζει ἡ φωνή του, βρίσκει εὐκόλα κανείς στό ἔργο πολλῶν ἀξιόλογων λογοτεχνῶν. Ἀλλά καί ἀπό τήν ἀνάποδη ἔχουμε τό περιθώριο νά παρατηρήσουμε ὅτι διαφορετικοί συγγραφεῖς ἔχουν τήν εὐχέρεια νά χρησιμοποιοῦν ὅμοιες τεχνικές χωρίς νά ἐξομοιώνονται γιά τοῦτο οἱ φωνές τους. Τό σονέτο π.χ. ἀποτελεῖ ὀρισμένη τεχνική. Γιά τό θέμα ὅμως πού συζητῶ ἀνάμεσα στό σονέτο τοῦ Μαβίλη «Ἐλιά» καί στό σονέτο τοῦ Πορφύρα «Στερνό παραμῦθι» ὑποθέτω ὅτι ὁ καθένας διακρίνει τή διαφορά. Ἡ ὠδή πάλι «Εἰς Ἀνδρέαν Κάλθου» τοῦ Καρυωτάκη εἶναι γραμμένη σύμφωνα μέ τήν ἰδιότυπη στιχουργική τοῦ Κάλθου. Θά ἦταν δύσκολο ὡστόσο νά πούμε ὅτι στήν ὠδή τοῦ Καρυωτάκη ἀκούγεται ἡ φωνή τοῦ Κάλθου καί ὄχι ἡ δική του — χωρίς ν' ἀποκλείεται τό ἐνδεχόμενο νά θέλησε ὁ Καρυωτάκης νά μιμηθεῖ καί τή φωνή τοῦ Κάλθου. Ἡ «Ἀρχιτεκτονική τῆς σκόρπιας ζωῆς» τοῦ Πεντζίκη καί τό ὁμώνυμο πεζό ἀπό «Τό Κοινόβιο» τοῦ Χάκκα ἔχουν γραφτεῖ μέ βάση τή συνειρμική διαδικασία. Ἀλλά ὁ Πεντζίκης ἔχει τή δική του συγγραφική φωνή καί ὁ Χάκκας ἐπίσης. Παρόμοια παραδείγματα δέ σπανίζουν στή λογοτεχνία μας, ὅπως πιστεύω καί σ' ὅλες τίς λογοτεχνίες.

Τί εἶναι εἰδικότερα ὡστόσο ἡ φωνή τῶν κειμένων;

Ἐχω πει πώς τό συστατικό αὐτό παρουσιάζει δυνάμει ὁμοιότητες μέ τήν ἀνθρώπινη φωνή. Καί πώς δέν εἶναι φυσικό ἡχητικό φαινόμενο ἀλλά προϊόν ὑποβολῆς τῶν κειμένων. Ἀπό ὀρισμένη ἀποψη συνεπώς εἶναι παράγωγο τῆς ἀνάγνωσης. Ὅλοι ξέρουμε ἀπό προσωπική ἐμπειρία πώς ὅταν διαβάσουμε σιωπηλά λειτουργεῖ ἡ ἀκουστική μας φαντασία ἡ ὁποία παράγει μέσα μας ἕνα κάποιο προφορικό ἀντίστοιχο τοῦ γραφτοῦ λόγου. Διαβάζοντας σιωπηλά μ' ἄλλα λόγια ἀκοῦμε νοερά αὐτό πού διαβάσουμε.

Έτσι όταν παρακολουθούμε σιωπηλά ένα λογοτεχνικό γραφτό έχουμε την αίσθηση ότι ο λόγος του άρθρώνεται με όρισμένη φωνή. Τί μπορεί να είναι ή φωνή αυτή; Σέ άναυθεντικές προπάντων άναγνώσεις μπορεί να είναι τό φανταστικό είδωλο τής φυσιολογικής μας φωνής. Ή, άν έτυχε ν' άκούσουμε να διαβάζει τό συγκεκριμένο γραφτό ό συγγραφέας του, μπορεί να είναι τό είδωλο τής φυσιολογικής φωνής του συγγραφέα. Σέ αυθεντικότερες όμως άναγνώσεις, όταν προσηλωνόμαστε έντονα στό πνεύμα του κειμένου, παρατηρούμε ότι έχουμε να κάνουμε μ' ένα είδος ύποβλητικότερης φωνής πού πηγάζει άπ' ευθείας άπ' τό κείμενο. Στην περίπτωση αυτή ό,τι «άκούμε» δέν ανταποκρίνεται σε κανένα από τους τύπους όμιλίας πού γνωρίζουμε. Πρόκειται για ιδιότυπο όμοίωμα όμιλίας άγνωστης σε μās πού μπορούμε έκτοτε να τό άναγνωρίζουμε από τόν ξεχωριστό του χαρακτήρα. Άν π.χ διαβάσουμε διαδοχικά δυό ώδες του Κάλβου παρατηρούμε ότι ό χαρακτήρας τής ύποβλητικής φωνής πού διακρίναμε στην πρώτη ώδή εύκολα ταυτίζεται μέσα μας με τό χαρακτήρα πού διακρίνουμε στην δεύτερη. Κι έπειτα σ' όλες τις ώδες του Κάλβου. Άν πάλι διαβάσουμε με τόν ίδιο τρόπο δυό κείμενα διαφορετικων λογοτεχνων, ένα διήγημα π.χ. του Ροΐδη κι ένα του Παπαδιαμάντη, βλέπουμε πως ή ροϊδική φωνή μās έντυπώνεται έτσι ώστε να τήν ξεχωρίζουμε από τήν παπαδιαμαντική. Οί παρατηρήσεις αυτές, πού είναι εύκολο να τις επαναλάβει κανείς σε έργα άλλων λογοτεχνων, δείχνουν πως ή φωνή τήν όποία ύποβάλλουν τά κείμενα ενός συγγραφέα έχει όρισμένη ταυτότητα. Ταυτότητα άνάλογη μ' εκείνη πού παρουσιάζει ή φυσιολογική φωνή του καθενός ανθρώπου. Είναι γνωστό πως ή μοναδικότητα τήν όποία παρουσιάζει ή φυσιολογική φωνή του κάθε άτομου, άν και γίνεται έμπειρικά άντιληπτή, είναι σχεδόν άδύνατο να καθοριστεί με ακρίβεια άναλυτικά. Αυτό ισχύει και για τή φωνή των κειμένων: γίνεται έμπειρικά άντιληπτή αλλά δέν επιδέχεται καθαυτή άνάλυση. Έντούτοις μερικά γενικά χαρακτηριστικά ίσως

είναι δυνατό νά υποδειχτοῦν. Ἀπό τήν ἀποψη αὐτή, μιλώντας γενικά, θά ἔλεγα πώς ἡ φωνή τῶν κειμένων παρουσιάζει ἔνταση, τόνο, ἀδρότητα καί χρῶμα. Ἄν ἐξαιρέσουμε τό χρῶμα τό καθένα ἀπό τά ἄλλα τρία θά μπορούσε νά ἐννοηθεῖ σχηματικά κατά τρόπο διπολικό: μεγάλη ἔνταση — μικρή, ψηλός τόνος — βαθύς (μέ τή σημασία πού ἔχουν οἱ λέξεις στή μουσική), ἀδρότητα - ἀβρότητα. Ὡς ἐνδεικτικά παραδείγματα ἀπό τή λογοτεχνία, γιά τό καθένα διπολικό σχῆμα, θά ξεχωρίζω, μεταξύ ἄλλων, τά ἀκόλουθα. α) Σικελιανός, Κόντογλου (μεγάλη ἔνταση) - Καβάφης, Χατζής (μικρή). β) Καρωτάκης, Σκαρίμπας (ψηλός τόνος) - Κάλβος, Ροΐδης (βαθύς). γ) Παπατσώνης, Μακρυγιάννης (ἀδρός χαρακτήρας φωνῆς) - Ρίτσος, Βενέζης (ἀβρός χαρακτήρας). Γιά τό χρῶμα θά πρέπει νά εἰπωθεῖ ὅτι εἶναι ἀνεξάρτητο ἀπό τή χρωματική σύνθεση τοῦ κόσμου τῶν κειμένων. Ἄν π.χ. ἕνας συγγραφέας ἀποδίνει σέ κάποιο ἔργο του νυχτερινές καταστάσεις καθόλου δέ σημαίνει πώς ἡ φωνή του ἀποχτάει γι' αὐτό σκοτεινό χαρακτήρα. Πρόκειται πάντως γιά τό πῶς ἀνεπαίσθητο γνώρισμα τῆς συγγραφικῆς φωνῆς. Ἐξάλλου, παρόλο πού ἡ γνωστή χρωματική κλίμακα παρουσιάζει δύο ἄκρα, δέν ἐπιδέχεται διπολική διάκριση ὅπως ἡ ἔνταση, ὁ τόνος καί ἡ ἀδρότητα. Ἀπλῶς τό αἰσθάνεται κατά περίπτωση κανεῖς σάν ἀδιόρατη χροιά φωνῆς ἢ σάν μαρμαρυγή κάποιας ἀπόχρωσης. Καλύτερα ὅμως νά σταθμιστοῦν αὐτά μέσα ἀπό τά ἐπόμενα τρία παραδείγματα. Τῆ φωνή τοῦ Κάλβου ὅπου θά ἔλεγα ὅτι κυριαρχεῖ τό βαθύ σκούρο. Τῆ φωνή τοῦ Σεφέρη μέ ἀντίστοιχη κυριαρχία τοῦ λευκοῦ. Καί τοῦ Σαχτούρη μέ κυρίαρχο τό γκριζό.

Νά σημειωθεῖ πώς τό καθένα ἀπό τά προηγούμενα χαρακτηριστικά δέν ἔχει ἀπό μόνο του ἀξιολογική βαρύτητα. Ἄν κάτι ἔχει τέτοια βαρύτητα γιά μιά συγγραφική φωνή αὐτό εἶναι ἡ αὐθεντικότητά της. Ἡ καθαρότητα δηλαδή ἐκείνη πού ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι δέν ἀπηχεῖ φωνές ἄλλων λογοτεχνῶν.

Εἶπα παραπάνω πώς ἡ φωνή τῶν κειμένων ἀπό ὀρισμένη ἄ-

ποψη είναι παράγωγο τής ανάγνωσης. Πράγμα που σημαίνει, μεταξύ άλλων, ότι αποτελεί κειμενικό συστατικό. Άλλά τά συστατικά τών κειμένων, ως προϊόντα τής συγγραφικής πράξης, ανάγονται γενετικά στους εκάστοτε συγγραφείς. Άπό τήν πλευρά αυτή εύλογα θά ρωτούσε κανείς ποιά είναι ή συγγραφική πηγή τής φωνής τών κειμένων. Ό Έλύτης, όπως είδαμε, τή θεωρεί «φωνή τής ψυχής του ποιητή». Ένώ για τό Στεργιόπουλο ή φωνή του Σικελιανού «αναβρύζει (...) από μία ιδιοσυγκρασία 'φύσει' ρωμαλέα...». Μιλώντας άλλοτε για τήν αφηγηματική φωνή του Γ. Ίωάννου είχα πει σχετικά τά εξής. «Όσο μπορώ νά κρίνω ή φωνή του κειμένου αποτελεί κατά κάποιον τρόπο τήν αντίληψη τής προσωπικότητας του κάθε συγγραφέα μέσα στά γραφτά του. Κι όσο πιο ιδιότυπη και ολοκληρωμένη είναι ή προσωπικότητα αυτή, όσο πιο ιδιότυπη ως κράση και ολοκληρωμένη ως πνευματική οντότητα, τόσο πιο εύκρινέστερα 'άντηχει' μέσα στά γραφτά της. Φυσικά για έναν πεζογράφο τό ζήτημα είναι πώς νά φτάσει στό σημείο νά βγαίνει μέσα από τά κείμενά του ή δική του αφηγηματική φωνή. Γιατί από εκεί και πέρα αποτελεί μάλλον μόνιμο κτήμα του. Θέλω νά πώ ότι δέ χάνεται και διακρίνεται σε όλα τά μετέπειτα γραφτά του, είτε είναι εξαιρετικά, είτε μέτρια, είτε κατώτερα¹. Άν αυτά είναι βάσιμα, καθώς πιστεύω, τότε ή φωνή τών κειμένων ανάγεται στη συγγραφική ιδιοσυγκρασία. Και δηλώνει τό πέρασμα από τό στάδιο τής δυνάμει στο στάδιο τής εκδηλωμένης συγγραφικής οντότητας. Άπό τή φάση δηλαδή που ένας δυνάμει λογοτέχνης αναζητάει τήν ταυτότητα τής φωνής του, μέσα και πέρα από τό πλέγμα τών διαφόρων γνωστών φωνών, ως τή φάση που τήν ανακαλύπτει.

1. «Τό λογοτεχνικό πεζογραφικό έργο του Γ. Ίωάννου», περιοδικό Φιλολογος, τεύχος 43, Άνοιξη 1986, σελ. 27.

III

Ἔχω πεί ὅτι ὑπάρχουν δύο βασικές ἐκδοχές γιά τό ὕφος, πού ἀφοριστικά διατυπωμένες εἶναι: τό ὕφος εἶναι ὁ συγγραφέας, τό ὕφος εἶναι τό κείμενο. Σύμφωνα μέ τήν πρώτη ὅλα τά κείμενα ἑνός συγγραφέα ἔχουν τό ἴδιο ὕφος. Ἄν δεχτεῖ κανεῖς αὐτή τήν ἐκδοχή εἶναι δυνατό νά πάρει τό ὕφος σάν συνώνυμο τῆς συγγραφικῆς φωνῆς — μιά καί ἡ τελευταία εἶναι ἐπίσης ἴδια σέ ὅλα τά κείμενα ἑνός φτασμένου λογοτέχνη. Πραγματικά φαίνεται πώς κάποτε οἱ δοκιμιογράφοι καί οἱ κριτικοί τῆς λογοτεχνίας χρησιμοποιοῦν ἀσυνείδητα τή λέξη ὕφος μέ τή σημασία τῆς φωνῆς τῶν κειμένων. Δέ θά ἔταν ὅμως δυνατό νά τή χρησιμοποιοῦν συνειδητά; Θέλω νά πῶ δέ θά μπορούσε νά χρησιμοποιήσει κάποιος τό ὕφος μέ τή σημασία τῆς φωνῆς τῶν κειμένων, ἀφοῦ πρώτα φρόντιζε νά προειδοποιήσῃ ὅτι τοῦ δίνει τέτοια σημασία; Βέβαια θά μπορούσε. Μέ τή διαφορά ὅτι ἡ λέξη ὕφος σέρνει πίσω της τόσα ἐννοιολογικά ἀμαρτήματα ὥστε θά ἦταν δύσκολο νά ἀποφευχθοῦν ὁλότελα οἱ παρανοήσεις. Ἴσως δηλαδή δέν εἶναι σκόπιμο νά χρησιμοποιεῖ κανεῖς τή λέξη ὕφος ἔστω καί ἂν ξεκαθαρίζει πώς τῆς ἀποδίνει τή συγκεκριμένη σημασία.

Ἡ φωνή τῶν κειμένων, ὅπως προανάφερα, δηλώνει τό πέρασμα ἀπό τό στάδιο τῆς δυνάμει στό στάδιο τῆς ἐκδηλωμένης συγγραφικῆς ὄντοτητας. Πρόκειται συνεπῶς γιά στοιχεῖο πού σημαδεύει τή γένεση τῆς λογοτεχνικῆς προσωπικότητας. Ἐντούτοις θά ἦταν δύσκολο νά θεωρηθεῖ ὡς ἀξιολογικό κριτήριο γιά τό καθένα λογοτεχνικό κείμενο. Γιατί ἀπό τή στιγμή πού ἀποκτιέται ἔπειτα δέ χάνεται καί ἐνυπάρχει σ' ὅλα τά ὑστερότερα γραφτά τοῦ ἴδιου συγγραφέα, εἴτε εἶναι ἀξιόλογα, εἴτε ὄχι. Τό πολύ - πολύ θά ἦταν δυνατό νά θεωρηθεῖ ποιοτικό κριτήριο μονάχα γιά ἐκεῖνο ἢ ἐκεῖνα τά γραφτά στά ὁποῖα γιά πρώτη φορά παρουσιάζεται.

Ἄς δοῦμε τώρα σέ τί μπορεί νά χρησιμέψει κατά τήν ἄσκηση τῆς λογοτεχνικῆς κριτικῆς.

α) Ἀρχικά χρησιμεύει γιά νά υποψιαστεί κανεῖς ὅτι κάτι τρέχει ὅταν τή διακρίνει σ' ἓνα ἔργο νέου ἢ ἄγνωστου συγγραφέα. Κάτι τρέχει μέ τήν ἔννοια πώς τό ἔργο αὐτό δέν εἶναι προϊόν ἀπομίμησης καί πώς ἔχει βγεῖ ἀπό τόν ἀγῶνα τοῦ συγγραφέα του νά βρεῖ τόν ἑαυτό του. Κάπως ἔτσι π.χ. θά μπορούσε νά σκεφτεῖ ἓνας κριτικός μπροστά στά πρῶτα ποιήματα τοῦ Ἐλύτη ἢ στά πρῶτα πεζά τοῦ Ἰωάννου. Οἱ λογοτέχνες ὅμως δέν παρουσιάζονται πάντοτε σχηματισμένοι ἀπό τά πρῶτα ἔργα πού δημοσιεύουν. Παράδειγμα ὁ Καρυωτάκης καί ὁ Μπεράτης. Κάποτε ὡστόσο σέ κάποια γραφτά τους, πού ἀποτελοῦν σταθμούς γι' αὐτούς, ἡ φωνή τους φτάνει νά ξεχωρίζει αἰσθητά. Καί τό γεγονός αὐτό ἀποτελεῖ δείκτη γιά τούς κριτικούς. Μέ τήν ἔννοια ὅτι σημαδεύει τό ὄριμασμα τῶν συγκεκριμένων λογοτεχνῶν.

β) Ἡ φωνή τῶν κειμένων μᾶς βοηθαίει ἔπειτα νά σταθμίζουμε κάποιες ἐπιδράσεις ἢ «ἐπιδράσεις» γιά τίς ὁποῖες συνηθίζουμε νά μιλοῦμε ἀόριστα. Εἶναι εὐκόλο νά ἐπηρεαστεῖ ὁ καθένας ἀπό τήν ἰσχυρή ὑποβλητική φωνή τῶν σημαντικῶν λογοτεχνῶν. Καί δέν εἶναι καθόλου εὐκόλο νά ἀπαλλαχτεῖ ἀπό τή διαβρωτική γοητεία της. Γι' αὐτό ὅταν μιλοῦμε γιά ἐπιδράσεις θά πρέπει πρῖν ἀπ' ὅλα νά ξεκαθαρίζουμε τό θέμα τῆς φωνῆς. Ἐχει εἰπωθεῖ ὅτι ὁ Χριστιανόπουλος ὡς ποιητής ἀνήκει στούς ἐπίγονους τοῦ Καβάφη. Ἀπό ποιά ἄποψη ὅμως; Γιατί ὁ Χριστιανόπουλος ἔχει τή δική του ιδιότυπη φωνή πού δέ μοιάζει σέ τίποτε μέ τοῦ Καβάφη. Ἐνῶ λ.χ. ἡ ποίηση τοῦ Μπάρα παραπέμπει μᾶλλον εὐδιάκριτα, ἀναφορικά μέ τό θέμα πού συζητῶ, στόν ἀλεξανδρινό ποιητή. Ἐχει σχετιστεῖ ἐπίσης ἡ ποίηση τοῦ Ἀναγνωστάκη μέ τοῦ Καρυωτάκη. Ἀλλά κι ἐδῶ ἔχουμε νά κάνουμε μέ δύο ἔκδηλα ἀνόμοιες συγγραφικές φωνές. Εἶναι γνωστή ἐξάλλου ἡ «φιλολογία» γύρω ἀπό τήν ἐπίδραση τοῦ Ἐλιοτ στό Σεφέρη. Ὁ Σεφέρης ὅμως ὡς κειμενική φωνή δέν ἔχει τίποτε ἐλιοτικό.

γ) Τέλος τό συστατικό γιά τό όποιο μιλά μās βοηθάει νά μήν ταυτίζουμε μερικές φορές πράγματα διαφορετικά. Νά μήν εξισώνουμε τήν ποιότητα διαφορετικῶν κειμένων τοῦ ἴδιου συγγραφέα μέ βάση τήν κοινή φωνή τους. Ὁ Τίμος Μαλάνος γιά ν' ἀποδείξει ὅτι ὁ Καβάφης ἀπλῶς στιχουργοῦσε τόν προφορικό του λόγο, χωρίς νά φτάνει σέ ποιητικό ἀποτέλεσμα, κατέφυγε στό ἀκόλουθο τέχνασμα. Πῆρε τίς φράσεις μέ τίς όποίες ὁ Καβάφης διατύπωνε ἐπιγραμματικά τή γνώμη του γιά τόν Ξενόπουλο καί τίς διευθέτησε σέ στίχους ὡς ἐξῆς.

*Τόν Ξενόπουλο ὡς λογοτέχνη μεγάλως ἐκτιμῶ.
Εἰδικῶς ὁμως γι' αὐτόν ὡς συγγραφέα θεατρικόν,
δέν εἶναι εὐκόλον νά γράψω,
γιατί εἶναι πολλά χρόνια πού στό θέατρον
δέν πηγαίνω διόλου συχνά,
καί τά ἔργα του ἀπό σκηνῆς λίαν σπανίως ἔχω δεῖ ἐδῶ.
Τά λιγοστά πού εἶδα μέ ἄρσαν. —
Πρέπει ἐν τούτοις νά προσθέσω ὅτι πολλά
θεατρικά του ἔργα διάβασα, κ' ἡ γνώμη
πού ἐσχημάτισα ἀπό τήν ἀνάγνωσιν αὐτήν
εἶναι πλήρως ὑπέρ τοῦ Ξενόπουλου.¹*

Ὁ Μαλάνος θεωρεῖ πῶς ἐδῶ ἔχουμε τή γλώσσα καί τό ὕφος τοῦ προφορικοῦ καθαφικοῦ λόγου, τά όποια ἀπλῶς ὁ ποιητής τά μετάφερνε σέ στίχους οἱ όποιοι εἶχαν τόση ποιητική ἀξία ὅση καί τό παραπάνω παράθεμα. Ὁ τρόπος μέ τόν όποιο μεταχειρίζεται ὁ Μαλάνος τή λέξη ὕφος καί οἱ συσχετισμοί τούς όποίους κάνει δείχνουν ὅτι μᾶλλον ἀσυνείδητα ἀναφερόταν μ' αὐτή στήν κειμενική φωνή τοῦ Καβάφη. Ἀλλά ἡ φωνή αὐτή καθόλου δέ

1. Τίμος Μαλάνος, Ὁ ποιητής Κ. Π. Καβάφης, τρίτη ἐκδοση, Ἀθήνα, Δίφρος, σελ. 174.

μπορούσε νά ἐξισώσει ποιοτικά τά διάφορα κείμενα τοῦ ποιητῆ.
"Ὅπως βέβαια δέ μπορεῖ νά ἐξισώσει τήν ποιότητα τῶν γραφτῶν
ὁποιοδήποτε ἄλλου λογοτέχνη.

1987

ΠΡΩΤΕΣ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ

Φιλία καί κριτική: «Φιλολογική Καθημερινή», 20-8-1981.

Γιά τό περιεχόμενο τῶν λογοτεχνικῶν ἔργων: *Ἐκηβόλος*, τεύχος 16-17, 1987.

Γιά τήν νεοελληνική κριτική τῆς λογοτεχνίας: στή συλλογική ἔκδοση, *Ἰδίους ἀναλώμασιν*, Θεσσαλονίκη, 1985.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΦΙΛΙΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ	9
ΓΙΑ ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΩΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ	13
ΓΙΑ ΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ	74
ΤΟ ΥΦΟΣ ΚΑΙ Η ΦΩΝΗ ΤΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ	81
ΠΡΩΤΕΣ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ	115

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ
ΓΙΩΡΓΟΥ ΑΡΑΓΗ
«ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ - Β»
ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΤΗΘΗΚΕ ΣΤΗΝ ΦΩΤΟΣΥΝΘΕΣΗ
Γ. ΚΟΥΚΟΥΔΑΚΗ, ΒΟΥΛΓΑΡΟΚΤΟΝΟΥ 40 - ΑΘΗΝΑ
ΚΑΙ ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΤΟ ΛΙΘΟΓΡΑΦΕΙΟ
ΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΥ ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ, ΝΙΡΒΑΝΑ 80,
ΤΟΝ ΙΟΥΛΗ ΤΟΥ 1988
ΓΙΑ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ «ΔΩΔΩΝΗ»