

# ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΑ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΑΠΟΦΟΙΤΩΝ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΤΕΥΧΟΣ 9 - 10.

ΓΕΝΑΡΗΣ - ΔΕΚΕΜΒΡΗΣ 1985

## Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΑΝΤΩΝΗ ΚΑΛΦΑ

Η διαλεκτική σχέση βάσης - εποικοδομήματος  
το παράδειγμα της λογοτεχνίας

ΑΝΤΑΣ ΚΙΤΣΙΚΗ - ΓΚΙΒΑΛΟΥ

Μάρκος Αυγέρης. Ο άνθρωπος μέσα από το  
έργο του

CL. LÉVI - STRAUSS

(μτφρ. Νίκης Νικολουδάκη-Σουρή)  
Η δομική ανάλυση του μύθου

ΔΗΜΗΤΡΗ ΤΖΙΟΒΑ

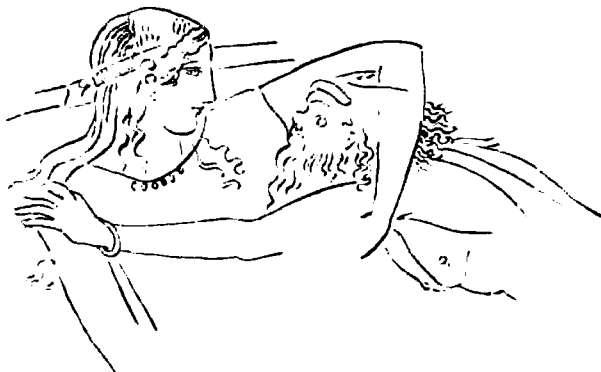
Ρεαλισμός και μετωνυμία: εφαρμογές  
στη νεοελληνική πεζογραφία

ΖΑΧΑΡΙΑ ΣΙΑΦΛΕΚΗ

Η ιδεολογική φόρτιση της ποιητικής εικόνας:  
Νησιά της Ελλάδος του Μπάουρον και ο 'Υμνος εις την ελευθερία του Σολωμού

ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Β. ΣΙΩΜΟΠΟΥΛΟΥ

Ο λυρικός βίος των Ηπειρωτών



Βιβλιοκρισία: Αρτεμισίας Χαριτάκη - Καψωμένου, Διηγήματα και νουβέλες. 1. Ο πικραμένος, Αθήνα 1984, έκδ. Βιβλιοπωλείο της «Εστίας» (Απ. Γ. Παπαϊωάννου)

Διάφορα: Δημοσιεύματα (αγγελίες).

ΑΝΤΩΝΗ ΚΑΛΦΑ

## Η ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΣΧΕΣΗ ΒΑΣΗΣ - ΕΠΟΙΚΟΔΟΜΗΜΑΤΟΣ ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

Πολλοί μελετητές, ιστορικοί, ποιητές, φιλόσοφοι, πριν ακόμη από τον Μάρξ, απέδιδαν στα φαινόμενα της τέχνης μιαν ιστορική αποστολή, μιαν ευθύγραμμη σχέση με τα σύνθετα προβλήματα της κοινωνίας και του άμεσου περιβάλλοντος.

Οι περισσότεροι ορισμοί αντιμετώπιζαν τον άνθρωπο σαν ένα κοινωνικό ον που στη διαδικασία της δημιουργίας είναι παραγωγός τέχνης «με τα συναισθήματά του, τις ιδέες και τις σχέσεις του, με την κοινωνία ως αντικείμενο της αναπαραστάσης»<sup>1</sup>.

Ο Α. Κόντ, ένας από τους ιδρυτές της κοινωνιολογίας, «πρόβλεψε ότι η τέχνη του μέλλοντος θα εκτελούσε μια κοινωνική λειτουργία ως ένα είδος υποκατάστατου της θρησκείας»<sup>2</sup>. Ο ελβετός Χ. Βαίλφλιν, στα πλαίσια της θεωρίας του για μια ιστορία της τέχνης χωρίς ονόματα, θέλησε να δείξει «τι κρύβεται πίσω από το άτομο»<sup>3</sup>.

Κάτω από την επίδραση του Κόντ, ο Ι. Ταιν εξέτασε τις σχέσεις τέχνης - κοινωνίας. Το συμπέρασμά του ήταν ότι «ένα έργο τέχνης καθορίζεται από μια κατάσταση πραγμάτων που συνδυάζει όλες τις γύρω κοινωνικές και διανοητικές επιδράσεις»<sup>4</sup>. Ο φιλόσοφος Π. Ζ. Προυντόν πίστευε πως οι τέχνες και η κοινωνία είναι τόσο στενά συνδεδεμένες ώστε η τέχνη «πρέπει να συμβάλλει είτε στη βελτίωση είτε στην παρακμή της κοινωνίας», άποψη που υπερασπίστηκαν και συγγραφείς όπως ο Εμίλ Ζολά και οι αδελφοί Γκονκούρ.

Στην Αγγλία ο Ουίλ. Μόρις, οπαδός του Ράσκιν, πρόβαλε την άποψη ότι είναι αδύνατο να «διαχωριστεί η τέχνη από την ηθική, την πολιτική και την θρησκεία»<sup>5</sup>. Ο Β. Μπελίνσκι πρόδρομος και δάσκαλος της μαρξιστικής γενιάς αισθητικών της τέχνης στη Σοβ. Ένωση κι ίσως ο μεγαλύτερος κριτικός του 19ου αιώνα από τη Ρωσία - υποστήριζε ότι το άτομο είναι προϊόν των κοινωνικών συνθηκών· πίστευε ακόμα πως η τέχνη και η λογοτεχνία θα έπρεπε να έχουν στόχο τους την κοινωνιολογική σκιαγράφηση της πραγματικότητας. Χαρακτηριστικό δείγμα της κριτικής αυτής μεθόδου, στο πλαίσιο της ανάπτυξης της ρωσικής κοινωνίας της εποχής του, είναι εκείνη για τον «Ευγένιο Ονιέγκιν»:

Με τον Ονιέγκιν, τον Λένσκι και την Τατιάνα, ο Πούσκιν μας έδωσε τη ρούσικη κοινωνία σε μια απ' τις φάσεις του σχηματισμού της, της ανάπτυξής της και με πόση αλήθεια, πόση πληρότητα, πόσο καλλιτεχνικό πνεύμα! Δεν μιλάμε για τα πολυάριθμα πορτραίτα και τις σιλουέτες που περιέχονται στο ποίημά του και που συμπληρώνουν τον πίνακα της ανώτερης και της μέσης ρούσικης κοινωνίας ..... Παρατηρούμε μονάχα το εξής: η προσωπικότητα του ποιητή, που καθρεφτίζεται τόσο γεμάτα και τόσο χτυπητά σ' αυτό το ποίημα, είναι παντού τόσο όμορφη, τόσο ανθρώπινη, μα ταυτόχρονα κατ' εξοχήν αριστοκρατική. Τον βλέπουμε παντού σαν ένα άνθρωπο που ανήκει με την ψυχή και το σώμα στη βασική αρχή που πάνω της στηρίζεται η τάξη που περιγράφει, με μια λέξη, βλέπουμε παντού το Ρώσο μεγαλογαιοχτήμονα...<sup>6</sup>.

Στα μέσα του 19ου αιώνα ο Τσερνισέφσκι, στο δοκίμιό του «Οι αισθητικές σχέσεις της τέχνης με την πραγματικότητα», έγραφε (δέκατο έβδομο αξίωμα): η τέχνη όχι μονάχα αναπαράγει τη ζωή, μα και την εξηγεί· τα έργα τέχνης έχουν συχνά την αξία κρίσης πάνω στις εκδηλώσεις της ζωής. (Δημοσιεύεται στο βιβλίο του Γ. Β. Πλεχάνωφ «Αισθητική», σ. 12, Αναγνωστήδης, μετ. Τάσου Βουρνά). Για τον Τσερνισέφσκι και το μαθητή του Ντομπρο-λιούμποφ, η κύρια σημασία της τέχνης «συνίσταται στην αναπαράσταση της ζωής και στην έκφραση κρίσεων πάνω στις εκδηλώσεις της».

Πρέπει όμως να καθορίσουμε αναλυτικότερα και με όρους επιστημονικούς τι εννοούμε λέγοντας «κοινωνική ζωή», να ορίσουμε τις ιδιαίτερες λειτουργίες των κοινωνικών σχηματισμών και τον τρόπο που ιστορικά παράγονται τα πνευματικά μορφώματα - προϊόντα.

Η πρωτοτυπία της μαρξιστικής κριτικής δεν έγκειται στην θέαση της τέχνης με ιστορικό τρόπο, αλλά στην ριζικά διαφορετική αντίληψη της ίδιας της ιστορίας· τα ιδιαίτερα αισθητικά ζητήματα, οι μορφικές απεικονίσεις, οι πιθανές συσχετίσεις και κοινωνιολογικές αναφορές ανάγονται ήδη σε προηγούμενες περιόδους της ανθρώπινης σκέψης. Η παραδοσιακή κοινωνιολογία της τέχνης, μέρος της γενικότερης κοινωνιολογίας της κουλτούρας, όπως είναι γνωστή στη Δύση, έχει σαν κύρια πεδία έρευνας α) τις κοινωνικές συνθήκες της καλλιτεχνικής δημιουργίας και τη θέση του καλλιτέχνη, β) τη λειτουργία της αγοράς των έργων τέχνης ως ενδιάμεσου κρίκου ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό και γ) την έρευνα του κοινού που ενδιαφέρεται για την τέχνη και τη συμπεριφορά του καταναλωτή της τέχνης<sup>7</sup>. Υπάρχουν πολλές εργασίες στον τομέα αυτόν που αποδείχνουν συγκεκριμένες σχέσεις αναλογιών και διαμεσολαβήσεων για τον ιστορικό της τέχνης. Όπως όμως παρατηρεί ο Τ. Ηγκλετον, αυτού του είδους η κριτική «στο μεγαλύτερο μέρος της αποτελεί μια δαμασμένη και άνευρη παρ-

ραλλαγή της μαρξιστικής κριτικής, κατάλληλη για να καταναλωθεί στη Δύση»<sup>8</sup>. Η μαρξιστική κριτική» δεν είναι απλώς μια κοινωνιολογία της λογοτεχνίας, που ασχολείται με το πως εκδίδονται τα μυθιστορήματα και αν αναφέρουν την εργατική τάξη. Σκοπός της είναι να εξηγήσει το λογοτεχνικό έργο με πληρέστερο τρόπο και αυτό σημαίνει μια ευαίσθητη ενασχόληση με τη μορφή, το ύφος και τα νοήματά του. Αλλά, σημαίνει ακόμη την κατανόηση της μορφής, του ύφους και των νοημάτων σαν προϊόντων συγκεκριμένων ιστορικών συνθηκών»<sup>9</sup>.

Η διαλεκτική σχέση «βάσης» και «εποικοδομήματος».

Για πρώτη φορά εκτίθεται ευρύτατα η υλιστική αντίληψη της ιστορίας στη «Γερμανική Ιδεολογία» των Μάρξ και Ένγκελς το 1845-46<sup>10</sup>:

Η παραγωγή των ιδεών, των παραστάσεων, της συνείδησης, συνδέονται πρώτ' απ' όλα άμεσα με την υλική δραστηριότητα, με τις υλικές σχέσεις των ανθρώπων, με τη γλώσσα της πραγματικής ζωής. Οι παραστάσεις και οι σκέψεις - η πνευματική ανταλλαγή των ανθρώπων - εμφανίζονται εδώ σαν άμεση απόρροια της υλικής τους συμπεριφοράς ..... Είναι βέβαια οι άνθρωποι που παράγουν τις παραστάσεις και τις ιδέες τους, αλλά οι πραγματικοί άνθρωποι που δρουν όπως τους καθορίζει μια συγκεκριμένη ανάπτυξη των παραγωγικών τους δυνάμεων και οι σχέσεις που αντιστοιχούν σ' αυτές μέχρι την πιο αναπτυγμένη μορφή τους. Η συνείδηση δεν μπορεί ποτέ να είναι κάτι διαφορετικό από το ενσυνείδητο είναι, και το είναι των ανθρώπων είναι η πραγματική διαδικασία της ζωής τους..... Έτσι η ηθική, η θρησκεία, η μεταφυσική και η όποια άλλη ιδεολογική μορφή - καθώς κι οι μορφές συνείδησης που τους αντιστοιχούν - δε διατηρούν τίποτα παραπάνω από μια εξωτερική επίφαση αυτονομίας.

Αργότερα ύστερα από τετράχρονη μελέτη πάνω στα οικονομικά προβλήματα (1848-51), ο Μάρξ θα κάνει μια περιεκτικότερη και περισσότερο επιχειρηματολογημένη σύνοψη, στο πρώτο του θεμελιώδες οικονομικό έργο «Κριτική της πολιτικής Οικονομίας» (1859):

Στην κοινωνική παραγωγή της ζωής τους, οι άνθρωποι συμμετέχουν σε σχέσεις καθορισμένες, αναγκαίες, ανεξάρτητες από τη θέλησή τους, σε σχέσεις παραγωγής που ανταποκρίνονται σ' ένα συγκεκριμένο βαθμό ανάπτυξης των υλικών παραγωγικών τους δυνάμεων. Το σύνολο αυτών των παραγωγικών σχέσεων αποτελεί την οικονομική δομή της κοινωνίας, δηλαδή την πραγματική βάση που πάνω υψώνεται ένα νομικό και πολιτικό εποικοδόμημα, στο οποίο

αντιστοιχούν συγκεκριμένες μορφές κοινωνικής συνείδησης. Ο τρόπος παραγωγής της υλικής ζωής καθορίζει γενικά την κοινωνική, πολιτική και πνευματική διαδικασία της ζωής. Δεν είναι η συνείδηση που καθορίζει το κοινωνικό είναι των ανθρώπων: απεναντίας, το κοινωνικό τους είναι καθορίζει τη συνείδησή τους<sup>11</sup>.

Οι κοινωνικές δηλαδή σχέσεις των ανθρώπων καθορίζονται από τον τρόπο που αυτοί παράγουν την υλική, πραγματική τους ζωή. Στον καπιταλιστικό «κοινωνικό σχηματισμό» (η έκφραση ανήκει στον Μάρξ), υπερισχύουν οι σχέσεις παραγωγής και ανταλλαγής ή αλλιώς οι μορφές καπιταλιστικής ιδιοκτησίας των μέσων παραγωγής. Σ' αυτές τις σχέσεις παραγωγής ή μορφής ιδιοκτησίας, οι άνθρωποι έρχονται, με βάση τους αντικειμενικούς νόμους της οικονομικής ανάπτυξης που είναι ανεξάρτητοι από τη θέλησή τους και τις ατομικές τους επιλογές, γιατί συνδέονται με την ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων. Αυτή η σχέση παραγωγής, λέει ο Μάρξ, είναι η δομή, η πραγματική βάση πάνω στην οποία υψώνεται το πολιτικό, κρατικό και ιδεολογικό εποικοδόμημα.

Από εδώ απορρέει και ο καθοριστικός ρόλος του κοινωνικού είναι απέναντι στη συνείδηση. Ο τρόπος που σκέφτεται κανείς, η συνείδηση, η ιδεολογία η καλλιτεχνική δημιουργία επομένως ανήκουν στο εποικοδόμημα αυτής της οικονομικής βάσης.

Έτσι, αυτό που χαρακτηρίζει τον κοινωνικό σχηματισμό είναι ο τρόπος παραγωγής που επικρατεί σε κείνη τη φάση και χαρακτηρίζει όλη την κοινωνική ζωή, εξηγεί τις κοινωνικές σχέσεις και επιτρέπει να κατανοήσουμε όλα τα φαινόμενα της κοινωνικής ζωής. Οι αντιλήψεις λοιπόν, οι ιδεολογίες και η πολιτιστική πρακτική αντιστοιχούν, ως εποικοδόμημα, στην οικονομική βάση που επικρατεί. Ο Μάρξ στη «Γερμανική Ιδεολογία» βεβαιώνει ότι οι επικρατούσες ιδέες είναι οι ιδέες της οικονομικά και πολιτικά κυρίαρχης τάξης. Με μια παρόμοια άποψη, η παραγωγή της τέχνης δεν είναι αποκλειστικό προϊόν της φαντασίας ή της μυστηριώδους σύλληψης του μεμονωμένου παραγωγού - καλλιτέχνη, ούτε είναι δυνατόν να ερμηνευτεί μόνο σε σχέση με τον συγγραφέα τους - εφόσον μιλάμε για λογοτεχνία - και την ιδιαίτερη ψυχολογία του, (η ατομική ψυχολογία είναι κι αυτή ένα κοινωνικό προϊόν).

Αποτελεί μορφή του βλέπειν τον κόσμο, τα πραγματικά αντικείμενα, την «περιρέουσα ατμόσφαιρα»: συνεπώς, κοιτώντας από αυτήν την οπτική γωνία, υπάρχει στενή συγγένεια του λογοτέχνη με τον κυρίαρχο τρόπο του βλέπειν ή τις αισθητικές αποκρυσταλλώσεις των ιδεών του βλέπειν μιας εποχής. Οι ιδέες, με τη σειρά τους, είναι κι αυτές προϊόντα των συγκεκριμένων, κοινωνικά καθορισμένων σχέσεων στις οποίες έρχονται οι άνθρωποι-παραγωγοί, σε ένα συγκεκριμένο χώρο και χρόνο: η υλική ανάγκη σπρώχνει τις ιδέες, την ιδεο-

λογία ως τα όρια της βίωσης - επειδή ακριβώς οι άνθρωποι δεν διαλέγουν τις κοινωνικές σχέσεις τους-, ως την επανάληψη των βιωμένων συμπεριφορών, άρα την κοινωνική ένταξη και «νομιμοποίηση». Οι μελετητές της θεωρίας της λογοτεχνίας Ρ. Βέλλεκ και Ω. Ουόρρεν, σχετικά με το ζήτημα των σχέσεων λογοτεχνίας και κοινωνίας, γράφουν: «Εάν χρησιμοποιηθεί σαν κοινωνικό τεκμήριο, η λογοτεχνία μπορεί να μας δώσει τα περιγράμματα μιας κοινωνικής ιστορίας. Ο Τσώσερ και Λάνγκλαντ διετήρησαν δύο όψεις της κοινωνίας του δεκάτου τετάρτου αιώνας. Ο Πρόλογος στα «Καντερβουργιανά Διηγήματα» από νωρίς έγινε αντιληπτό ότι προσέφερε μία πλήρη ανασκόπηση κοινωνικών τύπων.... Ο Σαίξπηρ, ο Μπεν Τζόνσον.... κάτι έχουν να μας πουν για τη μέση Ελισαβετιανή τάξη.... Ο Θάκεραυ και ο Ντίκενς τον κόσμο της Βικτωριανής εποχής.... Όμοια σειρά κοινωνικών εικόνων σχετικών με την Αμερικανική ζωή με τα μυθιστορήματα.... του Φάρρελ και του Στράϊνμπεκ. Η ζωή του Παρισιού και της Γαλλίας μετά την παλινόρθωση είναι διατηρημένη στις εκατοντάδες των χαρακτηρισμών που κινούνται μέσα στις σελίδες της «Ανθρώπινης Κωμωδίας» του Μπαλζάκ... Η Ρωσία των γαιοκτημόνων του δεκάτου εννάτου αιώνας εμφανίζεται στα μυθιστορήματα του Τουργκένιεφ και του Τολστόη σκηνές εμπόρων και διανοουμένων βρίσκουμε στα διηγήματα και το θέατρο του Τσέχωφ και των αγροτών της κολλεκτίβας στο Σολόχωφ. Πράγματι, για τις παλαιότερες εποχές θα είναι αναγκασμένοι (ενν. οι σπουδαστές) να χρησιμοποιήσουν λογοτεχνικό υλικό.... από τους συγγραφείς πάνω στην πολιτική, την οικονομία και πάνω στα γενικού ενδιαφέροντος δημόσια πράγματα. Οι ήρωες και οι ηρωίδες των μυθιστορημάτων παρέχουν ενδιαφέρουσες ενδείξεις παρομοίων κοινωνικών στάσεων»<sup>12</sup>.

Ο Σ. Τσίρκας στο βιβλίο του «Ο Καβάφης και η εποχή του» αφιερώνει ένα κεφάλαιο στα «Τείχη» με τίτλο «Τα τείχη της οικονομικής απομόνωσης». Σ' αυτό, αφού αναφέρεται διεξοδικά στη χρονολογία που γράφτηκε το ποίημα και στις φιλολογικές πηγές του καταλήγει να παρατηρήσει, μεταξύ άλλων, τα επόμενα: «Το χωρίς λύπην αφορά τους ανθρώπους της κάστας του, τους πρωτοκλασά τους. Απ' αυτούς περίμενε κατανόηση και βοήθεια.(...) Στο χωρίς αιδώ ξεσπάει η αγδία και το μίσος του για τους δευτεροκλασάτους που χώθησαν παντού και κρατούνε τώρα όλα τα κλειδιά». Και στο επόμενο βιβλίο του για τον Καβάφη επανέρχεται στο ίδιο θέμα: Το «Τείχη», όταν γραφόταν στα 1896, ήτανε μια διαμαρτυρία για τον από οικονομικά ελατήρια αποκλεισμό του ποιητή από τη ζωή της κοσμικής Αλεξάνδρειας και, έμμεσα, μια κριτική της κάστας εκείνης, μέσα από την αστική τάξη της Ελληνικής παροικίας, που, υπερισχύοντας, αποφάσιζε πια μόνη της ποιος είναι «αριστοκράτης» και ποιος δεν είναι»<sup>13</sup>. Γενικότερα ο Τσίρκας, βλέπει τα «Τείχη» μέσα από το περιβάλλον, την ιδιωτική ζωή και κάποια λεγόμενα που αποδίδονται στον ποιητή<sup>14</sup>.

## Λογοτεχνία και εποικοδόμημα. Η έννοια της «τελευταίας ανάλυσης»

Στο σημείο αυτό οφείλουμε να εξετάσουμε μία σημαντικότερη πλευρά της υλιστικής αντίληψης για την τέχνη: δεν θα πρέπει να ισοπεδώσουμε με μηχανιστικό τρόπο τη σχέση (οικονομικής) βάσης και (μορφών) εποικοδομηματος, αλλά να επιμείνουμε στον διαλεκτικό, αντιθετικό χαρακτήρα αυτής της σχέσης: δεν περνάμε κατά ένα ευθέως ανάλογο τρόπο από τα «κείμενα», τη λογοτεχνία, στις οικονομικές συνιστώσες, παραγωγικές σχέσεις και παραγωγικές δυνάμεις. Χρειάζεται να μελετήσουμε λεπτομερειακά τα ειδικά προβλήματα που γεννιούνται από μια τέτοια λειτουργία. Δεν είναι η οικονομική κατάσταση ο μόνος ενεργητικός παράγοντας. «Η δική μας αντίληψη...είναι μια μέθοδος για μελέτη κι όχι μοχλός», γράφει ο Φ. Ένγκελς σε γράμμα του στον Κ. Σμίτ (1890). Σ'ένα άλλο του γράμμα (21-9-1890) στον Γιόζεφ Μπλοχ καταπολεμώντας τη ντετερμινιστική ερμηνεία υπογραμίζει:

Σύμφωνα με την υλιστική αντίληψη της ιστορίας, ο παράγοντας που σε τελευταία ανάλυση την καθορίζει είναι η παραγωγή και η αναπαραγωγή της πραγματικής ζωής. Ούτε ο Μάρξ ούτε εγώ υποστηρίξαμε ποτέ τίποτε παραπάνω. Αν τώρα κάποιος παραποιεί τα πράγματα και βεβαιώνει πως ο οικονομικός παράγοντας αποτελεί τάχα το μοναδικό καθοριστικό παράγοντα, μετασχηματίζει απλώς εκείνη την πρόταση σε μια φράση κενή, αφηρημένη και παράλογη. Η οικονομική κατάσταση είναι η βάση. Ωστόσο οι διάφορες όψεις του εποικοδομηματος -.....-ασκούν κι αυτές την επίδραση τους: στη διάρκεια των ιστορικών αγώνων και σε πολλές περιπτώσεις καθορίζουν τη μορφή τους με τρόπο κυριαρχικό. Υπάρχει αμοιβαία δράση κι αντίδραση όλων αυτών των παραγόντων, και διαμέσου αυτών η οικονομική κίνηση καταλήγει να καθοριστεί σαν το αναγκαίο στοιχείο στο μέσο μιας άπειρης μάζας τυχαίων γεγονότων (.....). Είναι ως ένα μέρος λάθος του Μάρξ και δικό μου που οι νέοι αποδίδουν κάποιες φορές μεγαλύτερη σπουδαιότητα απ' όση πρέπει στην οικονομική πλευρά<sup>15</sup>.

Η σχέση, λοιπόν, δεν είναι μονοσήμαντη: υπάρχουν πολυάριθμοι και πολυσύνθετοι συνδυασμοί, «μια άπειρη μάζα» γεγονότων, προτάσεως όρων, συνθηκών που επιδρούν σ'αυτή την αμοιβαία (σύμφωνα με το σχήμα: δράση-αντίδραση) κίνηση: το εποικοδόμημα, άρα και η λογοτεχνία, αντιδρά με τη σειρά του πάνω στη δομή και χρειάζεται να μελετηθεί ένα πλήθος παραγόντων που συμβάλλουν στη γένεση, διαμόρφωση, και κρυστάλλωσή του κι από όλους αυτούς τους όρους η οικονομική δομή μόνο σε «τελευταία ανάλυση» παρουσιάζεται σαν το καθοριστικό στοιχείο. «Το λάθος» της απόδοσης προτεραιοτήτων

-κατά κύριο λόγο-στην οικονομική πλευρά, το τοποθετεί ο Ενγκελς στο πλαίσιο της τρέχουσας πολιτικής συγκυρίας και της αναγκαιότητας καθορισμού της βασικής για τον ιστορικό υλισμό ουσίας που οι πολιτικοί τους αντίπαλοι οργισμένα απέρριπταν.

Ήμαστε αναγκασμένοι να υπογραμμίζουμε απέναντι στους αντιπάλους μας την ουσιαστική αρχή που είχαν απορρίψει, και για τούτο δε βρίσκαμε πάντα τον χρόνο, τον τόπο, και την ευκαιρία να δικαιώσουμε και τους άλλους παράγοντες που συμμετέχουν στην αμοιβαία δράση.

Για την αλληλεξάρτηση και αλληλεπίδραση βάσης και εποικοδομήματος και τον συνακόλουθο αποκλεισμό της πρώτης ως «μόνης ενεργητικής αιτίας», μιλάει κι ένα διαφωτιστικό απόσπασμα γράμματος του Φ. Ενγκελς στον Χάιντς Στάρκενμπουργκ τέσσερα περίπου χρόνια αργότερα (25-1-1894):

Η πολιτική, νομική, φιλοσοφική, θρησκευτική, λογοτεχνική, καλλιτεχνική, κλπ. εξελίξη στηρίζεται στην οικονομική. Όμως όλες αυτές οι εξελίξεις επιδρούν η μια πάνω στην άλλη και πάνω στην οικονομική βάση. Δεν μπορούμε να πούμε πως η οικονομική κατάσταση είναι η μόνη ενεργητική αιτία ενώ όλοι οι άλλοι παράγοντες παίζουν παθητικό ρόλο. Απεναντίας υπάρχει αμοιβαία δράση στη βάση της οικονομικής αναγκαιότητας που κυραρχεί μόνο σε «τελευταία ανάλυση»..... Είναι οι ίδιοι οι άνθρωποι που φτιάχνουν την ιστορία τους σ'ένα δοσμένο περιβάλλον που την ελέγχει και τη ρυθμίζει, στη βάση πραγματικών προϋπαρχουσών σχέσεων. Ανάμεσα σ'αυτές είναι και οι οικονομικές σχέσεις· αυτές, στο βαθμό που μπορούν να επηρεαστούν από τις υπάρχουσες πολιτικές και ιδεολογικές σχέσεις, που σε τελευταία ανάλυση είναι αποφασιστικές κι αποτελούν την κατευθυντήρια γραμμή που οδηγεί από το ένα άκρο στο άλλο κι είναι η μόνη που μας επιτρέπει να κατανοήσουμε(....).

Τον Αύγουστο της προηγούμενης χρονιάς διευκρίνιζε στον Φράντζ Μέρινγκ:

Ήλωστε, στα γραφτά του Μάρξ και τα δικά μου, ένα μόνο σημείο δεν έχει διευκρινιστεί κανονικά και ικανοποιητικά - και απ' αυτή την άποψη φταίμε κι οι δυο το ίδιο. Ειδικότερα, δώσαμε και έπρεπε να δώσουμε μεγαλύτερη σημασία στη συναγωγή των πολιτικών, νομικών, και άλλων ιδεολογικών αντιλήψεων - κι ακόμα των πράξεων που προέρχονται απ' αυτές - από τα θεμελιώδη οικονομικά γεγονότα. Παραβλέψαμε έτσι την εξωτερική φυσιογνωμία για χάρη του περιεχομένου - δηλαδή του πως παρουσιάζονταν αυτές οι αντιλήψεις. Οι αντίπαλοί μας άδραξαν την ευκαιρία για να προκαλέσουν παρεξήγησεις (...).



Λίγο παρακάτω, παραδέχεται:

Η ιστορία είναι παλιά: στην αρχή παραμελεί κανείς πάντα τη μορφή για την ουσία. Είπα ήδη πως κι εγώ έκανα το ίδιο λάθος και το κατάλαβα κατόπιν εορτής.

Η υλιστική θεωρία της τέχνης, ενώ παραδέχεται τη σχετική αυτονομία και επίδραση της από την οικονομική βάση, τελικά δεν μπορεί παρά να καθορίζεται από την τελευταία. Κι αυτό γιατί:

Όσο πιο πολύ το πεδίο που ερευνούμε απομακρύνεται από το οικονομικό και πλησιάζει το ιδεολογικό κι ολότελα αφηρημένο πεδίο, τόσο περισσότερο βρίσκουμε ότι στην ανάπτυξή του αποκαλύπτει τυχαία στοιχεία και τόσο περισσότερο η καμπύλη του εξελίσσεται με ζίγκ-ζάγκ. Αν όμως χαράξετε τον ενδιάμεσο άξονα της καμπύλης, θα βρείτε πως όσο πιο μεγάλη είναι η εξεταζόμενη περίοδος κι όσο πιο μεγάλο είναι το εξεταζόμενο πεδίο, τόσο περισσότερο αυτός ο άξονας τείνει να γίνει κατά προσέγγιση παράλληλος με τον άξονα της οικονομικής ανάπτυξης.

Αυτός είναι ο «νόμος των μακρών περιόδων» που τηρουμένων των αναλογιών θα μπορούσε να μεταβληθεί προσαρμοζόμενος σε μικρότερες χρονικές περιόδους έτσι, αν αληθεύει ότι όσο πιο μακριά είναι η εξεταζόμενη περίοδος τόσο περισσότερο ο άξονας της ανάπτυξης των ιδεολογιών (άρα και της λογοτεχνίας) θα τείνει να γίνει κατά προσέγγιση παράλληλος με τον άξονα της οικονομικής ανάπτυξης, θα αληθεύει επίσης και το αντίθετο.

Τι συμβαίνει, όμως, όταν παρωχημένες ή προγενέστερες μορφές «μακρών περιόδων» τέχνης αναβιώνουν ή επιζούν και - ακόμη αρέσουν στο σημερινό άνθρωπο, ενώ, αντικειμενικά, αντιπροσωπεύουν διαφορετικές χρονικά (καμπύλες) οικονομικής και κοινωνικής ανάπτυξης; Για το πρόβλημα της σύμπτωσης των περιόδων της τέχνης και του επιπέδου γενικής ανάπτυξης της κοινωνίας θα γράψει ο Μάρξ:

Ξέρουμε πως οι συγκεκριμένες περίοδοι της τέχνης δε συμπίπτουν με τη γενική ανάπτυξη της κοινωνίας άρα ούτε με την υλική βάση και το σκελετό της οργάνωσής της - όπως για παράδειγμα συμβαίνει με τους Έλληνες σε σύγκριση με τους σύγχρονους ή ακόμα με τον Σαίξπηρ. Έτσι για ορισμένες μορφές της τέχνης - π.χ. για επική - είναι γενικά παραδεκτό, πως δεν μπορούν ποτέ να παραχθούν στην κλασική τους μορφή, στη μορφή που δημιουργεί εποχή, γιατί αυτήν ακριβώς την εποχή εμφανίζεται η καλλιτεχνική παραγωγή καθαυτή: κατά συνέπεια μέσα στη σφαίρα της τέχνης ορισμένες σημαντικές εκδηλώσεις της είναι δυνατές μόνο σ' ένα μη α-

ναπτυγμένο στάδιο της καλλιτεχνικής εξέλιξης. Αν αυτό ισχύει για τη σχέση των διάφορων καλλιτεχνικών ειδών στο χώρο της τέχνης, όμοια θα πρέπει να ισχύει και για τη σχέση ανάμεσα στη συνολική επικράτεια της τέχνης και τη γενική ανάπτυξη της κοινωνίας. Η δυσκολία βρίσκεται μονάχα στη γενική διατύπωση αυτών των αντιφάσεων, που μόλις τις διευκρινίσουμε βλέπουμε πως ήδη αποσαφηνίζονται.<sup>16</sup>

Η «ουλική βάση» της κοινωνίας και ο «σκελετός της οργάνωσής της αντιστοιχούν στην οικονομική βάση που επικρατεί. Αλλά η βάση είναι αντιφατική. Σ' αυτήν υπάρχει η αντίφαση ανάμεσα στην ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων και των σχέσεων παραγωγής. Γι' αυτό το λόγο αντιφάσκουν και οι παραγόμενες ιδεολογίες (συνεπώς και τα μορφώματα της τέχνης): «βρίσκονται και οι ίδιες σε αντίφαση μεταξύ τους και είναι αντιφατική η καθεμία τους στο ίδιο της το εσωτερικό, γιατί είναι έκφραση της αντίφασης της βάσης»<sup>17</sup>.

Οι Έλληνες της αρχαίας Ελλάδας με κοινωνικό σχηματισμό ο οποίος χαρακτηριζόταν από τη χαμηλή ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων, δημιούργησαν έργα τέχνης, επική ποίηση, μπροστά στα οποία, παρά τη μεγάλη χρονική απόσταση που μας χωρίζει, ανταποκρινόμαστε μ' εκείνη την ικανότητα του αισθητικώς ωραίου, του συμμετρικού, του αρμονικού βαδίσματος των αντιληπτικών μας οργάνων. Γιατί - άνθρωποι εμείς μιας εποχής άλλης - ανταποκρινόμαστε τόσο θερμά στις μορφές της αρχαιότητας; Διότι, βέβαια υπάρχει μία δυσκολία όταν όλα αυτά «εξακολουθούν να μας προκαλούν αισθητική απόλαυση και, από μια ορισμένη άποψη, αποτελούν κανόνα και πρόβλητο ανυπέροβλητο». Ο Μάρξ στον καιρό του, δίνει μιαν απάντηση:

Ο άνθρωπος δεν μπορεί να ξαναγίνει παιδί, γιατί αλλιώς θα καταντάει να παιδιαρίζει. Ωστόσο μήπως δεν ικανοποιείται από την αφέλεια του παιδιού και δεν προσπαθεί να αναπαραγάγει την αλήθεια της σ' ένα ανώτερο επίπεδο; Μήπως ο πραγματικός χαρακτήρας κάθε εποχής δεν ξαναζεί τη φυσική του αλήθεια στην παιδική φύση; Και γιατί η παιδική ιστορική ηλικία της ανθρωπότητας - στην πιο ωραία στιγμή της ανάπτυξής της - να μην ασκεί μια αιώνια γοητεία, σα στάδιο που δεν θα ξαναγυρίσει πια; Υπάρχουν άξεστα παιδιά και παιδιά γνωστικά σα γέροι. Πολλοί απ' τους αρχαίους λαούς ανήκουν σε τούτη την κατηγορία. Οι έλληνες ήταν φυσιολογικά παιδιά. Η γοητεία που ασκεί πάνω μας η τέχνη τους ανταποκρίνεται στο ελάχιστο ή διόλου αναπτυγμένο κοινωνικό στάδιο που ωρίμασε. Είναι ίσως το αποτέλεσμα τούτης της κοινωνικής κατάστασης που συνδέεται αξεδιάλυτα με το ότι οι ανώριμες κοινωνικές συνθήκες - που μέσα τους γεννήθηκε και που μόνο μέσα τους μπορούσε να γενηθεί - δεν μπορούν ποτέ πια να ξαναγυρίσουν<sup>18</sup>.

Οιτώ φορές στο παραπάνω κείμενο γίνεται χρήση της λέξης «παιδί» και μερικών της τύπων, όπως: παιδική(2), παιδιαρίζει(1), παιδία(3), παιδιού(1), παιδί(1). αυτή η έμμομη αναφορά στο «παιδικόμορφο» (Ηγκλετον), την «αιώνια γοητεία», τη «φυσική» αλήθεια η επίμομη νοσταλγική αναπόληση των πραγμάτων που «δεν μπορούν ποτέ πια να ξαναγυρίσουν», παρά τον ιδεαλίζοντα νόστο προς το παλαιό, μας γοητεύει - συμπεραίνει ο Μάρξ - ακριβώς επειδή «αυτή η τέχνη δημιουργημένη σε μια μη αναπτυγμένη κοινωνία δεν μπορεί να επαναληφθεί κατά τον ίδιο τρόπο». Αντιπροσωπεύει την παιδική ηλικία της ανθρώπινης προϊστορίας σε αντίθεση προς το ιστορικά αλλοτριωτικό παρόν του καπιταλισμού.

Μιλώντας για την Οδύσεια ένας κλασικός φιλόλογος παρατηρεί: «Μια από τις ομορφίες της Οδύσειας, από κείνες που την έκαναν έργο αθάνατο, είναι αυτό το χαριτωμένο ανακάτωμα από φανταστικά στοιχεία και φυσική πραγματικότητα»<sup>12</sup>.

Για το ίδιο ζήτημα της αναζήτησης του «παιδικού κόσμου», από κάποια άλλη αφορμή, διαβάζουμε:

Ο κόσμος είναι, αληθινά, απίθανα αναποδογυρισμένος(...). Υπάρχει, επίσης, και αυτή η λαχτάρα για το απλό και για το παιδικό, που συνέχει την ψυχή όμι του κόσμου όλου αλλά πάντως την ψυχή κάποιων που επιμένουν, από ιδιοσυγκρασία ή και από μια λεπταίσθητη αγωγή, να νοσταλγούν την ξεπερασμένη αθωότητα της παιδικής ηλικίας του κόσμου. Στο βάθος όμως η ανθρωπότητα, και συγκεκριμένα το τμήμα εκείνο της ανθρωπότητας που συμμετέχει στην πολιτιστική πορεία της προς τα εμπρός, άγεται από το παντοδύναμο ρεύμα της εποχής»<sup>28</sup>.

Σχετικά με την απόλαυση παλιών έργων ο Μπέρτολτ Μρεχτ σημειώνει πως «πρέπει να διαμορφώσουμε την ιστορική αίσθηση - που τη χρειαζόμαστε κι απέναντι στα νέα έργα σε πραγματικό αισθησιασμό».

«Τα θέατρα μας συνηθίζουν, ανεβάζοντας έργα άλλων εποχών, να σβήνουν τους διαχωρισμούς, να γεμίζουν τις αποστάσεις, να εξαλείφουν τις διαφορές.

Αλλά έτσι τι γίνεται η χαρά της ανασκόπησης, του μακρινού, του διαφορετικού; Κι αυτή η χαρά είναι συγχρόνως χαρά για το κοντινό και το οικείο»<sup>21</sup>.

Το παράδειγμα της λογοτεχνίας.

Ξαναγυρίζουμε σε κάτι που ήδη θίξαμε: τη θέση του Μαρξ για την εξέλιξη των επιμέρους στοιχείων του εποικοδομήματος και απομονώνουμε τη φράση: «Όμως όλες αυτές οι εξελίξεις επιδρούν η μια πάνω στην άλλη και πάνω

στην οικονομική βάση». Η αντίληψη του Μαρξ για τη βάση και το εποικοδομημα παρουσιάζει τώρα κι' ένα πρόσθετο ενδιαφέρον: μιλάει για διαλεκτικές επιδράσεις, επιρροές και αναπτυσσόμενα μορφώματα στον ίδιο το χώρο του εποικοδομήματος, στο εσωτερικό του.

Κάθε στοιχείο, λοιπόν, του εποικοδομήματος της κοινωνίας έχει το δικό του ιδιαίτερο ρυθμό ανάπτυξης, τη δική του εσωτερική εξέλιξη, που δεν μπορεί να αναχθεί μηχανιστικά ή να θεωρηθεί απλώς ως καθρέφτης της οικονομικής δομής: δεν αντανακλά τα συμβαίνοντα στις σχέσεις παραγωγής (παρά μόνο σε τελευταία ανάλυση): διαθέτει ένα σχετικό βαθμό ανεξαρτησίας.

Στο έργο του «Λογοτεχνία και Επανάσταση» ο Τρότσκι γράφει ότι η τέχνη έχει «ένα πολύ μεγάλο βαθμό αυτονομίας». Η προβληματική της μαρξιστικής κριτικής, σ' όλη την περίοδο από το 1930 ως το 1960, είχε στραφεί γύρω από τους κοινωνικούς προσδιορισμούς του φιλοσοφικού περιεχομένου των λογοτεχνικών έργων. Κατά τον Λούκατς, για παράδειγμα, τα σημαντικότερα ζητήματα αναφορικά με τα έργα του Τολστόη, δεν είχαν μεγάλη σχέση με τη θέση της αφηγηματικής τεχνικής τους μέσα στην ιστορία της γραφής.

Ο Λούκατς, κατά κύριο λόγο, προβληματιζόταν ως προς τόν τρόπο με τον οποίο το κοινωνικό όραμα που περιείχαν αυτά τα έργα θα μπορούσε να θεωρηθεί έκφραση της κοσμοαντίληψης της ρωσικής αγροτιάς.

Το βασικότερο ζήτημα, για μια μεγάλη περίοδο, σχετίζεται ακόμη και με την αντίληψη της λογοτεχνίας σαν μιας μορφής «αντανάκλασης» των όρων και δομών της οικονομικής βάσης.

Σύμφωνα με τη θεωρία της αντανάκλασης, το κυρίως ζήτημα δεν είναι οι ακριβείς τρόποι - άμεσα συνδεδεμένοι με τις μορφικές τους ιδιότητες - με τους οποίους τα λογοτεχνικά έργα σημασιοδοτούν την πραγματικότητα, αλλά μέχρι ποιο βαθμό ανταποκρίνονται σ' αυτήν.

Έτσι ο Λούκατς, επανέφερε την αριστοτελική έννοια της μίμησης σύμφωνα με την οποία το λογοτεχνικό έργο είναι το όργανο που εισδύει πίσω από τον κύκλο των επιφανειακών εντυπώσεων για να αποκρυσταλλώσει «την ουσία των πραγμάτων» - και στη συγκεκριμένη περίπτωση, στην πάλη των τάξεων, όπως είναι «ήδη γνωστή» μέσα στα πλαίσια της μαρξιστικής θεωρίας. Σύμφωνα ακόμα με την λουκατσιανή ιδέα της «κοινωνικής ολότητας», έννοια βαθιά ριζωμένη στη λογοτεχνική κριτική του Λούκατς, η οποία, κατά βάθος, αντιμετωπίζει τα λογοτεχνικά κείμενα σαν προνομιούχες μορφές συνείδησης που μπορούν να διαβαστούν με τέτοιο τρόπο ώστε να αποκαλύψουν τη θεμελιώδη αντίθεση της τσαρικής περιόδου στην οποία αναφέρονται.

Αντίθετα, ο Αλτουσέρ, αντί της θεωρίας της «αντανάκλασης», επικεντρώνει την προσοχή του στα αποτελέσματα που μπορούν να αποδοθούν στην λογοτεχνία, η οποία θεωρείται ένα αυτόνομο επίπεδο κοινωνικής πρακτικής.

Με έναν τέτοιο τρόπο, η λογοτεχνία δεν αντιμετωπίζεται σαν μια δευτερεύουσα αντανάκλαση κάποιου άλλου πράγματος, αλλά σαν κοινωνική δύναμη

που υπάρχει αφ' εαυτής, με τους δικούς της προσδιορισμούς και τα δικά της αποτελέσματα.

Ας περιοριστούμε σε ένα ενδεικτικό παράδειγμα από το χώρο της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Γράφοντας για το έργο του Κώστα Καρυωτάκη ο Μ.Μ. Παπαιωάννου το εξετάζει σε σχέση με τα κοινωνικοπολιτικά δεδομένα της εποχής. «Είναι ο τυπικός εκπρόσωπος της μικροαστικής κοινωνίας, ύστερα από τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο και ιδιαίτερα ύστερα απ' τη μικρασιατική καταστροφή... Έζησε τη ζωή του στα χρόνια που η αστική τάξη απογοιμνώνεται σιγά-σιγά απ' τα ιδανικά της... Γι' αυτόν, η αξία λαός, συνισταμένη και όλων των άλλων αξιών δεν υπήρχε»<sup>22</sup>.

Μπορούμε να το χαρακτηρίσουμε, το είδος αυτό της κριτικής αντίληψης — όντας στενά προσαρμοσμένο στα δεδομένα της οικονομικής βάσης — απλοποιητικό ή δογματικά κοινωνιολογικό. Ψυχολογική ερμηνεία δίνει ο Τ. Βουρνάς: «Όλα αυτά είναι μια κατευθείαν προβολή της απαγκίστρωσής του από τον κοινωνικό κορμό, του αρρωστημένου ψυχισμού του, καταστάσεις που τον οδήγησαν αργότερα στην αυτοκτονία, όχι, φυσικά, από καμιά κοινωνική ή λογική νομοτέλεια, αλλά από κρίση απελπισίας που προετοιμάστηκε με το χάσιμο και του τελευταίου ίχνους πίστης σ' αυτό που λέμε ανθρώπινες αξίες και, κατά συνέπεια, ζωή»<sup>23</sup>.

Ο Β. Ρώτας κατέκρινε τον ποιητή - χρησιμοποιώντας ηθικολογικά και ωφελμιστικά επιχειρήματα - διότι δεν είναι «ανοιχτομάτης μέσα στους τυφλούς, οδηγούς στους παραστρατημένους, παρηγορητής στους θλιμμένους, δάσκαλος και καλοκαρδιστής» κλπ. Χαρακτηριστική ήταν η αντίδραση του Καρυωτάκη ο οποίος παρατήρησε πως «ο κ. Ρώτας σε δυο ολόκληρες σελίδες, δε μας είπε το στοιχειωδέστερο: Είναι, δηλαδή, ή δεν είναι ποιήματα τα «Ελεγεία και Σάτιρες;» Αν, κατά τύχη, συμβαίνει το πρώτο, εγώ είμαι ευχαριστημένος, γιατί η κοινωνιολογική άποψις δε με αφορά»<sup>24</sup>.

Ο Παπαϊωάννου, ο Βουρνάς και ο Ρώτας προβαίνουν στην «αναγνώριση» ενός έργου λογοτεχνικού με κριτήρια κοινωνικά ή τουλάχιστον τέτοια που να προϋποθέτουν την κατανόησή του με όρους των επιστημών, της κοινωνιολογίας της ψυχολογίας, ακριβώς επειδή πιστεύουν ότι έτσι καθορίζεται η λογοτεχνική δραστηριότητα. Αντίθετα από τους προηγούμενους, ένας άλλος κριτικός της ίδιας εποχής, ο Τ. Άγρας, ανακαλύπτει το ιδιαίτερο εκείνο βάρος της ιδιότυπης ποίησης του Καρυωτάκη, «ειδικά και με πληρότητα». Πίστευε κι' αυτός βέβαια, πως «για έναν αληθινό ποιητή, και μάλιστα γι' αν τ ι π ρ ο σ ω π ε υ τ ι κ ό ποιητή, ζωή και τέχνη γίνονται ένα»<sup>25</sup>.

Μιλώντας για την εποχή του και το ρεαλισμό του Καρυωτάκη γράφει πως ο ρεαλισμός του είναι ο γραφειοκρατικός· η κατάσταση δηλαδή στην οποία ζουν οι άνθρωποι των γραφείων με την τυπική - και βασιανιστικά ' όμοια, - διεκπεραίωση επισήμων εγγράφων. Ακόμα περιγράφει την ψυχολογία αυτών των

ανθρώπων, τις φράσεις του κύκλου τους, τις φιλοδοξίες, τα ενδιαφέροντα, τις συνήθειες όλα αυτά τα «αντιποιητικά κι' όμως ειπωμένα ποιητικά»<sup>26</sup>.

Πιστεύοντας ο Άγρας σε μιαν αντιστοιχία περιεχομένου και μορφής, εξετάζει με συνέπεια και από τα μέσα «τους σκοτεινούς ιστούς της μορφής, τα κύτταρα και τις κλειδώσεις της μορφολογίας του»<sup>27</sup>. Μελετά π.χ. τα επίθετα, τα ρήματα και μέσα από αυτά προσδιορίζει το στίγμα της ποιητικής συνειδήσης, την ψυχική θερμοκρασία του ποιήματος, την κατασκευή που δίνει το νόημα. «Από την αποτυχία της ζωής έβγαине η ρευστότης της ποιητικής μορφής»<sup>28</sup>. Με μια τέτοια εποπτική και πλατύτερη-συγχρόνως όμως ειδική και συγκεκριμένη - κριτική αντίληψη ο Άγρας ανεβάζει περισσότερο τη γνώση μας περί του ποιήματος και του ποιητή, της ζωής και του έργου του. Κι έτσι, τελειώνει ο κριτικός, «μένουν -και το ένα και το άλλο - αντιπροσωπευτικά μιανής εποχής, μιανής εποχής που υπάρχει και δεν επέρασεν ακόμη»<sup>29</sup>. Ο Γ. Αράγης, γράφοντας για τον κριτικό λόγο του Άγρα, μας λέει:

Ο Άγρας δηλαδή διέκρινε την ιδιοτυπία που χαρακτηρίζει την ποίηση του Καρυωτάκη. Και τη διέκρινε ειδικά και με πληρότητα. Αξιοπρόσεχτο, από την άποψη αυτή, είναι το γεγονός ότι οι μεταγενέστεροι, που μίλησαν θετικά για τον Καρυωτάκη, επανέλαβαν ή διεύρηναν ορισμένες από τις απόψεις του Άγρα: ανανέωση της ποιητικής μορφής (Ζ. Λορεντζάτος), χρησιμοποίηση της γραφειοκρατικής γλώσσας (Γ. Δάλλας), εισβολή των πραγμάτων στην ποίηση (Κ. Στεργιόπουλος). Και μάλλον θα πρέπει να υποθέσουμε ότι το κείμενο του Άγρα για τον Καρυωτάκη μας ξεπερνά «εξακολουθητικά», αφού είναι καθοριστικό για τις απόψεις μας σχετικά με τον Καρυωτάκη και αφού αρκετές από τις παρατηρήσεις του δεν έχουν συζητηθεί ακόμη<sup>30</sup>.

Η απλουστευτική αναγωγή του Καρυωτακικού έργου στις ιστορικές συνθήκες όπως αυτές ήσαν διαμορφωμένες κατά το μεσοπόλεμο, δεν μας εξηγεί καθόλου την εσωτερική διάρθρωση και λογοτεχνική αποτελεσματικότητά του· δεν αναλύει ακόμη το σύνθετο και αντιφατικό χαρακτήρα της ποίησής του» από τη μια «αντικοινωνική», «απαισιόδοξη» κι από την άλλη κοινωνικά (και πολιτικά) δραστική. Διότι ανοιχτά σατιρίζει ή έμμεσα ανακινώνει τις δυνατότητες κριτικής (εκ των έσω) στάσης απέναντι στη γραφειοκρατικά διαμορφωμένη ιεραρχία και κατ' επέκτασιν απέναντι στη δομή της κοινωνικής οργάνωσης εκείνης της περιόδου. (Ο ίδιος ο Καρυωτάκης ως δημόσιος υπάλληλος υπήρξε και συνδικαλιστής ενώ διώχθηκε και μετετέθη δυσμενώς στην Πρέβεζα όπου και αυτοκτόνησε).

Η μηχανιστική σύνδεση με τους κοινωνικούς όρους δεν μας παρέχει επί πλέον το κλειδί της κατανόησης της ίδιας της μορφής της ποίησης, τη λειτουρ-

γία της παράδοσης και της παραδομένης αισθητικής κληρονομιάς ή την ιδιαίτερη ποιητική απεικόνιση των πραγμάτων, του λυρικού του στοιχείου και πολλά άλλα.

Σ' αυτή την καταγραφή έχουν το δικό τους μερίδιο η ταξική τοποθέτηση του συγγραφέα, οι μορφολογικές ενσαρκώσεις, η ιδεολογία η φιλοσοφία, τα ρεύματα των τεχνικών παραγωγής, τα κυρίαρχα αισθητικά πρότυπα. Αν μας αρέσουν οι νεολογισμοί θα μπορούσαμε να ορίσουμε το κείμενο με τον τρόπο που το διατυπώνει ο Ρολάν Μπαρτ:

Κ ε ί μ ε ν ο, σημαίνει ύ φ α σ μ α, υ φ ή· αλλά ενώ ως τώρα πάντοτε αυτή η υφή θεωρήθηκε ως προϊόν, ένα έτοιμο πανί, που πίσω του βρίσκεται, λίγο-πολύ κρυμμένο, το νόημα (η αλήθεια), εμείς τονίζουμε τώρα, στην υφή, τη γεννητική ιδέα ότι το κείμενο φτιάχεται, δουλεύεται μέσα σε μιαν αδιάκοπη διάπλεξη· χαμένο μέσα σ' αυτή την υφή - σ' αυτήν την πλοκή - το υποκείμενο ξηλώνεται, σαν την αράχνη που διαλύεται η ίδια μέσα στις εκκρίσεις της που κατασκευάζουν τον ιστό της.

Το αυθεντικό στίγμα του έργου πηγάζει από τη «μοναδική συγκυρία», τη σύμπτωση όλων των παραπάνω στοιχείων σε ένα ενιαίο όλον, όπου το μοντέλο βάσης - εποικοδομήματος δανείζει και δανείζεται, είναι μια ενότητα σφιχτοδεμένη αλλά όχι συγχωνευμένη· το κάθε ξεχωριστό στοιχείο διατηρεί το δικό του χώρο ανεξάρτητης κίνησης, τη δική του μοναχική περιπέτεια μέσα στο ποίημα όλον.

## ΒΑΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Τέρυ Ήγκλετον, Ο μαρξισμός και η λογοτεχνική κριτική, Εκδόσεις Ύψιλον, Αθήνα 1981.
2. Εκτεταμένο άρθρο της Συγκριτικής Εγκυκλοπαίδειας γύρω από την ΤΕΧΝΗ· κυρίως οι σελίδες 47-67.
3. Τόνυ Μπέντετ, Φορμαλισμός και μαρξισμός, μετφρ. Σπύρου Τσακνιά, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1983.
4. Γ. Πλενάχωφ, Αισθητική, μετφρ. Τάσου Βουρνά, Εκδόσεις Αναγνωστιαδη, Αθήνα, (δίχως χρονολογία έκδοσης).
5. Μαρξ-Ένγκελα, Για την τέχνη, εισαγωγή Carlo Salinaru, εκδόσεις Εξάντας, Αθήνα. 1977.
6. Rene Wellek - Ausrin Warren, Θεωρία Λογοτεχνίας, Εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1980, γ' έκδοση.
7. Γιώργος Αράγγης, Ζητήματα Λογοτεχνικής Κριτικής, Εκδόσεις Δωδώνη β' έκδοση συμπληρωμένη, Γιάννινα 1982.