

Β. ΣΚΛΟΦΣΚΙ

Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΤΕΧΝΙΚΗ

«Η τέχνη είναι σκέψη με εικόνες». Η φράση αυτή θα μπορούσε να ανήκει σ' έναν πρωτοετή φοιτητή, θα μπορούσε όμως επίσης να αντιπροσωπεύει και έναν σοφό φιλόλογο ο οποίος τη θέτει ως αφετηρία μιας οποιασδήποτε θεωρίας της λογοτεχνίας. Η ιδέα αυτή είναι ριζωμένη στη συνείδηση πολλών ανθρώπων· μεταξύ των δημιουργών της πρέπει απαραίτητως να συγκαταλεχθεί και ο Ποτέμπνια: «Δεν υπάρχει τέχνη και ιδιαίτερα ποίηση χωρίς εικόνα», γράφει. (*Σημειώσεις για τη θεωρία της λογοτεχνίας*, σελ.83). «Τόσο η ποίηση όσο και η πεζογραφία είναι πριν από κάθε τι άλλο, και κυρίως, ένας ορισμένος τρόπος να σκέπτεται κανείς και να γνωρίζει», λέει αλλού (ό.π., σ. 97).

Η ποίηση είναι ένας ιδιαίτερος τρόπος σκέψης, πρόκειται δηλαδή για σκέψη με εικόνες· ο τρόπος αυτός συνεπάγεται μιαν ορισμένη οικονομία των νοητικών δυνάμεων, την «αίσθηση μιας σχετικής ελαφρότητας», το δε αισθητικό συναίσθημα δεν είναι παρά μια αντανάκλαση αυτής της οικονομίας. Με τον ίδιο τρόπο ο ακαδημαϊκός Οβσιάνικο – Κουλικόβσκι, ο οποίος ασφαλώς διάβαζε τα βιβλία του δασκάλου του με προσοχή, κατανόησε και συνόψισε τις ιδέες του (παραμένοντας αναμφίβολα πιστός σ' αυτές). Ο Ποτέμπνια και οι πάμπολλοι μαθητές του βλέπουν στην ποίηση έναν ιδιαίτερο τρόπο σκέψης, τη σκέψη που εκτυλίσσεται με τη βοήθεια εικόνων· γι' αυτούς οι εικόνες δεν έχουν άλλη λειτουργία από το να επιτρέπουν την ομαδοποίηση ανομοιογενών αντικειμένων και ενεργειών και να εξηγούν το άγνωστο από το γνωστό. Ή, σύμφωνα με τα ίδια τα λόγια του Ποτέμπνια: «Η σχέση της εικόνας προς

αυτό το οποίο εξηγεί, μπορεί να οριστεί ως εξής: α) η εικόνα είναι ένα σταθερό κατηγορούμενο για ποικίλα υποκειμένα, ένα σταθερό μέσο έλξης για μεταβαλλόμενες νοητικές προσλήψεις· β) η εικόνα είναι πολύ πιο απλή και πιο καθαρή από αυτό το οποίο εξηγεί» (σ. 314), δηλαδή «αφού η εικόνα έχει ως σκοπό να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε τη σημασία του και αφού χωρίς αυτήν την ιδιότητα αυτή στερείται νοήματος, θα πρέπει επομένως να μας είναι πιο οικεία από εκείνο το οποίο εξηγεί» (σ. 291).

Θα ήταν ενδιαφέρον να εφαρμόσουμε αυτόν τον νόμο στη σύγκριση της αυγής με τους κωφάλαους δαίμονες που κάνει ο Τιούτσεφ ή σ' εκείνη του ουρανού με τα φαιλόνια του Θεού που κάνει ο Γκόγκολ.

«Χωρίς εικόνες δεν υπάρχει τέχνη». «Η τέχνη είναι σκέψη με εικόνες». Στο όνομα αυτών των ορισμών έφθασαν σε τερατώδεις διαστρεβλώσεις, προσπάθησαν να κατανοήσουν τη μουσική, την αρχιτεκτονική, τη λυρική ποίηση ως ένα είδος σκέψης με εικόνες. Ύστερα από προσπάθειες είκοσι πέντε χρόνων ο ακαδημαϊκός Οβσιάνικο - Κουλικόφσκι αναγκάστηκε τελικά να απομονώσει τη λυρική ποίηση, την αρχιτεκτονική και τη μουσική και να δει σ' αυτές μια ξεχωριστή μορφή τέχνης, την τέχνη χωρίς εικόνες και να τις ορίσει ως λυρικές τέχνες οι οποίες απευθύνονται κατ' ευθείαν στα αισθήματα. Έγινε τότε φανερό ότι υπάρχει ένα τεράστιο πεδίο της τέχνης το οποίο δεν αποτελεί ένα τρόπο σκέψης· μία από τις τέχνες η οποία ανήκει σ' αυτό το πεδίο, η λυρική ποίηση (στη στενή έννοια του όρου), παρουσιάζει ωστόσο μιαν απόλυτη ομοιότητα με την εικονιστική τέχνη: χειρίζεται τις λέξεις με τον ίδιο τρόπο. Και από την εικονιστική τέχνη περνά κανείς στην ανεικονική τέχνη χωρίς να το συνειδητοποιήσει· η νοητική μας πρόσληψη των δύο αυτών τεχνών είναι η ίδια.

Ο ορισμός ωστόσο «η τέχνη είναι σκέψη με εικόνες», ορισμός ο οποίος, μετά τις περιβόητες εξισώσεις, των οποίων θα παραλείψω να αναφέρω τους ενδιάμεσους συνδετικούς κρίκους έδωσε το «η τέχνη είναι προπάντων δημιουργός συμβόλων», αυτός ο ορισμός άντεξε και επέξησε της κατάρρευσης της θεωρίας στην οποία θεμελιωνόταν. Περισσότερο από οπουδήποτε αλλού είναι παρών στο ρεύμα του συμβολισμού. Και κυρίως μεταξύ των θεωρητικών του.

Πολλοί είναι λοιπόν εκείνοι οι οποίοι πιστεύουν ακόμα ότι η σκέψη με εικόνες, «τα μονοπάτια και οι αποσκιές», «τα λιβάδια και

οι εσχατιές» αντιπροσωπεύουν το βασικό ιδίωμα της ποίησης. Γι' αυτό το λόγο οι άνθρωποι αυτοί θα περίμεναν η ιστορία αυτής της τέχνης μέσω εικόνων, σύμφωνα με τα λόγια τους, να συνίσταται σε μια ιστορία της αλλαγής της εικόνας. Να όμως που συμβαίνει οι εικόνες να είναι σχεδόν ακίνητες· από αιώνα σε αιώνα, από χώρα σε χώρα, από ποιητή σε ποιητή μεταβιβάζονται χωρίς να μεταβάλλονται. Οι εικόνες δεν έρχονται από πουθενά, ανήκουν στο Θεό. Όσο περισσότερο φωτίζετε μια εποχή, τόσο περισσότερο πείθεστε ότι οι εικόνες τις οποίες θεωρούσατε ως δημιουργήματα του τάδε ποιητή, τις έχει πάρει αυτός, σχεδόν αυτούσιες, από άλλους ποιητές. Ολόκληρο το έργο των ποιητικών σχολών δεν θα ήταν επομένως παρά συσσωρευση και ανακάλυψη νέων τεχνικών για τη διάταξη και την επεξεργασία του λεκτικού υλικού και θα συνίστατο πολύ περισσότερο στη διάταξη παρά στη δημιουργία των εικόνων. Οι εικόνες είναι δοτές, στη δε ποίηση θυμάται κανείς πολύ περισσότερο εικόνες τις οποίες δεν χρησιμοποιεί για να σκέπτεται.

Η σκέψη με εικόνες δεν είναι εν πάση περιπτώσει ο δεσμός ο οποίος ενώνει όλους τους κλάδους της τέχνης ή έστω της λογοτεχνίας· η αλλαγή των εικόνων δεν αποτελεί την ουσία της ποιητικής εξέλιξης.

Ξέρουμε ότι αναγνωρίζονται συχνά ως ποιητικά γεγονότα, γεγονότα δηλαδή που δημιουργήθηκαν με σκοπό τον αισθητικό στοχασμό, εκφράσεις οι οποίες δημιουργήθηκαν χωρίς να ελπίζει κανείς ότι θα προσλαμβάνονταν με τέτοιο τρόπο. Ήταν, παραδείγματος χάριν, η γνώμη του Ανέσκι η οποία προσέδιδε στη σλάβικη γλώσσα ένα χαρακτήρα ιδιαίτερα ποιητικό· ήταν επίσης η γνώμη του Αντρέ Μπιελύ που θαύμαζε στους ρώσους ποιητές του 18ου αιώνα την τεχνική η οποία συνίστατο στο να μπαίνουν τα επίθετα μετά τα ουσιαστικά. Ο Μπιελύ αναγνώριζε στην τεχνική αυτή καλλιτεχνική αξία ή, ακριβέστερα, θεωρώντας την ως ένα είδος καλλιτεχνικού γεγονότος της αποδίδει ένα σκόπιμο χαρακτήρα, ενώ στην πραγματικότητα ήταν απλώς μια γενική ιδιομορφία της γλώσσας, οφειλόμενη στην επίδραση των σλοβενικών της εκκλησίας. Έτσι το αντικείμενο μπορεί: 1) να δημιουργείται ως πεζό και να προσλαμβάνεται ως ποιητικό· 2) να δημιουργείται ως ποιητικό και να προσλαμβάνεται ως πεζό. Αυτό δείχνει ότι ο αισθητικός χαρακτήρας ενός αντικειμένου, το δικαίωμα να το συνάψουμε στην ποίηση, είναι αποτέλεσμα του δικού μας τρόπου πρόσληψης των

πραγμάτων. Θα ονομάσουμε αισθητικό αντικείμενο, στην κυριολεκτική έννοια του όρου, τα αντικείμενα τα οποία δημιουργούνται με τη βοήθεια ιδιαίτερων τεχνικών, οι οποίες αποσκοπούν να εξασφαλίσουν στα αντικείμενα αυτά αισθητική πρόσληψη.

Το συμπέρασμα του Ποτέμπνια, το οποίο θα μπορούσε να αναχθεί στην εξίσωση «ποίηση = εικόνα», χρησίμευσε ως θεμέλιο στην όλη θεωρία η οποία βεβαιώνει ότι εικόνα = σύμβολο = ικανότητα της εικόνας να γίνει σταθερό κατηγορούμενο για διαφορετικά υποκείμενα. Το συμπέρασμα αυτό γοήτευσε τους συμβολιστές τον Αντρέ Μπιελύ, τον Μερεζκόφσκι (με τους *Αιώνιους Συντρόφους* του), εξαιτίας της συγγένειας που παρουσίασε με τις δικές τους ιδέες και έτσι βρίσκεται στη βάση της θεωρίας του συμβολισμού. Ένας από τους λόγους που οδήγησαν τον Ποτέμπνια στο συμπέρασμα αυτό, ήταν ότι δεν διέκρινε τη γλώσσα της ποίησης από τη γλώσσα του πεζού λόγου. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να μην αντιληφθεί ότι υπάρχουν δύο είδη εικόνων: η εικόνα ως πρακτικό μέσο για να σκέπτεται κανείς, μέσο για να ομαδοποιεί τα αντικείμενα και η ποιητική εικόνα, μέσο για να ενισχύει την εντύπωση. Εξηγούμαι: περπατώ στον δρόμο και βλέπω να πέφτει ένα πακέτο από τον άνθρωπο με το καπέλο που βαδίζει μπροστά μου. Του φωνάζω: «Ε, εσύ, καπελάκια, σου έπεσε το πακέτο σου». Πρόκειται για ένα παράδειγμα εικόνας ή τρόπου του λέγειν που ανήκει καθαρά στον πεζό λόγο. Άλλο παράδειγμα. Πολλοί στρατιώτες είναι παρατεταγμένοι στη γραμμή. Βλέποντας ο λοχίας της διμοιρίας ότι ένας απ' αυτούς δεν έχει το ανάλογο παράσημο, του λέει: «Ε, ετοιμόρροπο κτίριο, πώς στέκεσαι έτσι;» Η εικόνα αυτή είναι ένας ποιητικός τρόπος του λέγειν. (Στην πρώτη περίπτωση, η λέξη «καπελάκια» αποτελεί μετωνυμία, ενώ στη δεύτερη η έκφραση «ετοιμόρροπο κτίριο» μεταφορά. Δεν είναι ωστόσο αυτή η διάκριση που μου φαίνεται σημαντική).

Η ποιητική εικόνα είναι ένας από τους τρόπους να δημιουργήσουμε εντύπωση στον μεγαλύτερο δυνατό βαθμό. Ως μέσο, μέσα στα πλαίσια της λειτουργίας της, είναι ισάξια των άλλων τεχνικών της ποιητικής γλώσσας, του απλού ή αρνητικού παραλληλισμού, της σύγκρισης, της επανάληψης, της συμμετρίας, της υπερβολής, ισάξια όλων εκείνων τα οποία καλούμε ρητορικά σχήματα, όλων των μέσων που είναι ικανά να ενισχύσουν την αίσθηση που παράγεται από ένα αντικείμενο (σ' ένα έργο οι λέξεις και οι ήχοι ακόμη μπο-

ρούν επίσης να είναι αντικείμενα), αλλά η ποιητική εικόνα δεν έχει παρά μίαν εξωτερική μόνον ομοιότητα με την εικόνα – μύθο, την εικόνα – σκέψη, ένα παράδειγμα των οποίων μας δίνει το χοριτσάκι που αποκαλεί τη στρογγυλή μπάλα «μικρό καρπούζι» (Οβσιάνινο – Κουλικόφσκι, *Η γλώσσα της τέχνης*). Η ποιητική εικόνα είναι ένα από τα μέσα της ποιητικής γλώσσας. Η πεζή εικόνα είναι ένα μέσο αφαίρεσης. Το καρπούζι αντί της στρογγυλής σφαίρας ή το καρπούζι στη θέση του κεφαλιού αποτελεί απλά μίαν αφαίρεση δηλωτική μιας ιδιότητας του αντικειμένου και δεν διαφέρει σε τίποτε από κεφάλι = σφαίρα, καρπούζι = σφαίρα. Πρόκειται για μια σχέση, η οποία όμως δεν έχει καμιά σχέση με την ποίηση.

Ο νόμος της οικονομίας των δημιουργικών δυνάμεων ανήκει ομοίως στην κατηγορία των γενικών αποδεκτών νόμων. Ο Spencer έγραφε: «Στη βάση όλων των κανόνων οι οποίοι διέπουν την επιλογή και τη χρησιμοποίηση των λέξεων, βρίσκεται η ίδια πρωταρχική απαίτηση: η οικονομία της προσοχής... Να οδηγείς το πνεύμα στην έννοια που θέλεις από τον πιο εύκολο δρόμο είναι συχνά ο μοναδικός και πάντως ο πρωταρχικός σκοπός...» (*Φιλοσοφία του ύφους*). «Αν η ψυχή διέθετε ανεξάντλητες δυνάμεις θα της ήταν ασφαλώς αδιάφορο το να καταναλώσει ένα μικρό ή μεγάλο μέρος από τον πλούτο αυτόν· το μόνο που θα είχε σημασία σε μια παρόμοια περίπτωση θα ήταν ο χρόνος τον οποίο θα χρειαζόταν για να αναλωθεί. Καθώς όμως οι δυνάμεις αυτές είναι περιορισμένες, πρέπει να αναμένεται ότι η ψυχή θα προσπαθήσει να πραγματοποιήσει τη διεργασία της πρόσληψης με τον ορθολογικότερο δυνατό τρόπο, δηλαδή με τη μικρότερη κατανάλωση δυνάμεων ή, πράγμα που είναι το ίδιο, με το μεγαλύτερο δυνατό αποτέλεσμα» (R.Avenarius). Ο Πετραζίτσκι απορρίπτει τη θεωρία του James για τη φυσική βάση του θυμικού παραπέμποντας στον γενικό νόμο της οικονομίας των νοητικών δυνάμεων. Η αρχή της οικονομίας των δημιουργικών δυνάμεων, η οποία είναι ιδιαίτερος ελκυστικός στο επίπεδο της ανάλυσης του ρυθμού, αναγνωρίζεται επίσης και από τον Α. Βεσελόφσκι ο οποίος προεκτείνει τη σκέψη του Spencer: «Η αξία του ύφους έγκειται στο να εκφράζεις τη μεγαλύτερη δυνατή σκέψη με τον μικρότερο δυνατό αριθμό λέξεων.» Ο Αντρέ Μπιελύ ο οποίος, στις καλύτερες σελίδες του, έδωσε τόσα παραδείγματα πολύπλοκων ρυθμών, οι οποίοι θα μπορούσαν να αποκληθούν ρυθμοί «ταρακουνημάτων» και ο οποίος απέδειξε μέσα από τους στί-

χους του Μπαρατίνσκι τον ασαφή χαρακτήρα των ποιητικών επιθέτων, θεωρεί επίσης αναγκαίο να διερευνήσει το νόμο της οικονομίας στο βιβλίο του, που αποτελεί ηρωικό δοκίμιο μιας θεωρίας της τέχνης η οποία θεμελιώνεται σε γεγονότα ανεπαλήθευτα, δάνεια από βιβλία απαρχαιωμένα, σε μια μεγάλη γνώση των ποιητικών τεχνικών και στο εγχειρίδιο φυσικής του Κράγιεβιτς προς χρήση των λυκείων.

Η ιδέα της οικονομίας των δυνάμεων ως νόμου και σκοπού της δημιουργίας αληθεύει ίσως προκειμένου για μια ιδιαίτερη περίπτωση λόγου, εκείνη της καθημερινής γλώσσας. Οι ίδιες αυτές ιδέες επεκτάθηκαν και στην ποιητική γλώσσα εξαιτίας της παραγνώρισης της διαφοράς η οποία αντιπαραθέτει τους νόμους της καθημερινής γλώσσας σ' εκείνους της ποιητικής γλώσσας. Μια από τις πρώτες αληθινές ενδείξεις για το ασύμπτωτο των δύο αυτών γλωσσών την οφείλουμε στην ανακάλυψη ότι η ιαπωνική ποιητική γλώσσα διαθέτει ήχους που δεν υπάρχουν στην ιαπωνική καθομιλουμένη. Το άρθρο του Λ. Π. Γιακουμπίνσκι για την απουσία του νόμου της ανομοίωσης των υγρών συμφώνων στην ποιητική γλώσσα και την ανοχή, στα πλαίσια της γλώσσας αυτής, της συσώρευσης παρόμοιων ήχων, που δύσκολα προφέρονται, αποτελεί μian από τις πρώτες μαρτυρίες αντίστασης στην επιστημονική κριτική¹, αφού ασχολείται με την αντίθεση (ας πούμε προς το παρόν, τουλάχιστον, στην περίπτωση αυτή) των νόμων της ποιητικής γλώσσας προς εκείνους της καθημερινής γλώσσας.² Να γιατί οφείλουμε να πραγματευθούμε τους νόμους της ανάλωσης και της οικονομίας στην ποιητική γλώσσα μέσα στο ίδιο τους το πλαίσιο και όχι κατ' αναλογία προς τη γλώσσα του πεζού λόγου.

Αν εξετάσουμε τους γενικούς νόμους της νοητικής πρόσληψης θα δούμε ότι από τη στιγμή που οι πράξεις γίνονται συνήθειες, αποκτούν ταυτόχρονα και αυτόματο χαρακτήρα. Έτσι όλες μας οι συνήθειες καταφεύγουν σ' έναν ασύνειδο και αυτόματο χώρο· εκείνοι που μπορούν να θυμηθούν την αίσθηση που είχαν όταν κράτησαν για πρώτη φορά στο χέρι τους το μολύβι ή όταν μίλησαν για πρώτη φορά μια ξένη γλώσσα και να συγκρίνουν αυτή την αίσθηση με εκείνη που δοκιμάζουν κάνοντας το ίδιο πράγμα για χιλιοστή φορά, θα συμφωνήσουν μαζί μας. Οι νόμοι του καθημερινού μας λόγου με την ημιτελή φράση του και τη μισοπροφερόμενη λέξη του εξηγούνται μέσα από τη διαδικασία του αυτοματισμού. Πρό-

κεται για μια διαδικασία της οποίας η ιδανική έκφραση είναι η άλγεβρα όπου τα αντικείμενα αντικαθίστανται από σύμβολα. Στον γρήγορο καθημερινό λόγο οι λέξεις δεν προφέρονται· δεν είναι παρά οι πρώτοι μόνον ήχοι του ονόματος που εμφανίζονται στη συνείδηση. Ο Πογκζοντίν (*Η γλώσσα ως δημιουργία*, σ. 42) αναφέρει το παράδειγμα ενός αγοριού το οποίο σκεπτόταν τη φράση: «Τα βουνά της Ελβετίας είναι όμορφα» ως διαδοχή των γραμμάτων: T, β, τ, E, ε, ο.

Η ιδιότητα αυτή της σκέψης ενέπνευσε όχι μόνο τη μέθοδο της άλγεβρας αλλά επίσης και την επιλογή των συμβόλων, δηλαδή των γραμμάτων και ιδίως των αρχικών. Στην αλγεβρική αυτή μέθοδο του σκέπτεσθαι, λαμβάνεται υπόψη ο αριθμός και το μέγεθος των αντικειμένων, δεν τα βλέπει κανείς στο σύνολό τους αλλά τα αναγνωρίζει από τις πρώτες τους ιδιότητες. Το αντικείμενο περνάει δίπλα μας πακεταρισμένο, γνωρίζουμε ότι υπάρχει από τη θέση την οποία κατέχει, δεν βλέπουμε όμως παρά μόνο την επιφάνειά του. Υπό το κράτος μιας πρόσληψης αυτού του είδους το αντικείμενο φθίνει, αρχικά ως περιεχόμενο πρόσληψης, στη συνέχεια από την άποψη της αναπαραγωγής του· είναι αυτή η πρόσληψη της πεζής λέξης εκείνη η οποία εξηγεί την ατελή ακρόασή της (πβ. το άρθρο του Λ. Π. Γιακουμίνσκι) και από κει τον ελλειπτικό λόγο του ομιλητή (απ' όπου και όλα τα lapsus). Στη διαδικασία αλγεβροποίησης, αυτοματοποίησης του αντικειμένου, εξασφαλίζουμε τη μέγιστη δυνατή οικονομία των προσλαμβανουσών δυνάμεων: τα αντικείμενα είτε δίνονται μέσα από ένα μόνο από τα χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα, π.χ. τον αριθμό, είτε αναπαράγονται ωσάν να εφαρμόζε κανείς μια συνταγή, χωρίς δηλαδή καν να συνειδητοποιούνται.

«Ξεσκονίζα μέσα στο δωμάτιο και, καθώς έκανα το γύρο, πλησίασα στο κρεβάτι και δεν μπορούσα να θυμηθώ αν το είχα ξεσκονίσει ή όχι. Καθώς αυτές οι κινήσεις είναι συνήθειες και ασυνείδητες, δεν μπορούσα να θυμηθώ και διαισθανόμουν ότι θα μου ήταν αδύνατο να τα καταφέρω να θυμηθώ. Αν λοιπόν ξεσκόνισα και το λησμόνησα, αν δηλαδή ενήργησα ασυνείδητα, είναι σαν να μην το είχα κάνει. Αν κάποιος έχοντας συνείδηση του γεγονότος με είχε δει, θα ήταν δυνατό να αναπαρασταθεί η χειρονομία. Αν κανείς όμως δεν το είδε ή αν το είδε χωρίς να έχει συνείδηση του γεγονότος, αν ολόκληρη η πολύπλοκη ζωή πολλών

ανθρώπων εκτυλίσσεται με τρόπο ασυνείδητο, τότε η ζωή αυτή μοιάζει σαν να μην υπήρξε.» (Σημειώσεις του ημερολογίου του Λέοντα Τολστόι της 28ης Φεβρουαρίου 1897, Νικόλσκαγιε. *Λέτοπις*, Δεκέμβριος 1915, σ. 354).

Κατ' αυτόν τον τρόπο η ζωή εξαφανίζεται, μεταβάλλεται σ' ένα τίποτα. Ο αυτοματισμός καταβροχθίζει τα αντικείμενα, τα ρούχα, τα έπιπλα, τη γυναίκα και το φόβο του πολέμου.

«Αν ολόκληρη η πολύπλοκη ζωή πολλών ανθρώπων εκτυλίσσεται με τρόπο ασυνείδητο, τότε η ζωή αυτή μοιάζει σαν να μην υπήρξε.»

Και να λοιπόν που για να αποκαταστήσουμε την αίσθηση της ζωής, για να αισθανθούμε τα αντικείμενα, για να καταλάβουμε ότι η πέτρα είναι πέτρα, υπάρχει αυτό που αποκαλούμε τέχνη. Ο σκοπός της τέχνης είναι να δώσει μια αίσθηση του αντικειμένου ως οράματος και όχι ως αναγνώρισης· το τέχνασμα της τέχνης είναι το τέχνασμα της ανοικείωσης των αντικειμένων και το τέχνασμα που κάνει τη μορφή αβέβαιη, που αυξάνει τη δυσκολία και τη διάρκεια της αντίληψης. Η πράξη της πρόσληψης στην τέχνη αποτελεί αυτοσκοπό και πρέπει να παρατείνεται· *η τέχνη είναι ένα μέσο να αισθανθούμε το γίνεσθαι του αντικειμένου, αυτό που έχει ήδη συντελεστεί δεν έχει ενδιαφέρον για την τέχνη.*

Η ζωή του ποιητικού έργου (του έργου τέχνης) εκτείνεται από το όραμα στην αναγνώριση, από την ποίηση στην πρόζα, από το συγκεκριμένο στο αφηρημένο, από τον Δον Κιχώτη φτωχό και εγγράμματο ιππότη ο οποίος φέρει ασυνείδητα την ταπεινότητα στην αυλή του δούκα, στον Δον Κιχώτη του Τουργκένιεφ, εικόνα τεράστια αλλά κενή, από την προσωπικότητα του Καρλομάγνου στην κενή λέξη μόνο του ονόματός του. (Κορόλ)³ Καθώς τα έργα και οι τέχνες πεθαίνουν, καταλαμβάνουν ευρύτερα πεδία: ο μύθος είναι περισσότερο συμβολικός από το ποίημα, η παροιμία περισσότερο συμβολική από το μύθο. Γι' αυτό η θεωρία του Ποτέμπνια ήταν η λιγότερο αντιφατική ως προς την ανάλυση του μύθου τον οποίο είχε εξαντλητικά μελετήσει. Η θεωρία όμως δεν ήταν κατάλληλη για τα πραγματικά καλλιτεχνικά έργα· γι' αυτό το λόγο το βιβλίο του Ποτέμπνια δεν μπορούσε να ολοκληρωθεί. Όπως είναι γνωστό, οι *Σημειώσεις για τη θεωρία της λογοτεχνίας* εκδόθηκαν το 1905, δεκατρία χρόνια μετά το θάνατο του συγγραφέα.

Στο βιβλίο αυτό, το μόνο πράγμα που κατόρθωσε ο Ποτέμπνια να επεξεργασθεί εξ ολοκλήρου είναι το μέρος που αφορά τον μύθο.⁴

Τα αντικείμενα με τα οποία ερχόμαστε σε επαφή πολλές φορές, αρχίζουν να γίνονται αντιληπτά μέσα από τη διαδικασία της αναγνώρισης: το αντικείμενο βρίσκεται μπροστά μας, το ξέρουμε αλλά δεν το βλέπουμε πια.⁵ Αυτός είναι ο λόγος που δεν μπορούμε να πούμε τίποτε γι' αυτό. Στην τέχνη, η απελευθέρωση του αντικειμένου από τον αυτοματισμό της πρόσληψης πραγματοποιείται με διάφορα μέσα. Στο άρθρο αυτό θα αναφερθώ σ' ένα μέσο του οποίου έκανε σχεδόν μονίμως χρήση ο Λ. Τολστόι, ο συγγραφέας ο οποίος, κατά τον Μερεζκόφσκι τουλάχιστον, φαίνεται να παρουσιάζει τα αντικείμενα όπως τα βλέπει, τα βλέπει όπως είναι, χωρίς να τα παραμορφώνει.

Η τεχνική της ανοικείωσης στον Λ. Τολστόι έγκειται στο ότι δεν αποκαλεί το αντικείμενο με το όνομά του, αλλά το περιγράφει σαν να το έβλεπε για πρώτη φορά και περιγράφει κάθε επεισόδιο σαν να συνέβαινε για πρώτη φορά: δεν χρησιμοποιεί εξάλλου κατά την περιγραφή του αντικειμένου τις γενικώς αποδιδόμενες στα μέρη του κατονομασίες, αλλά άλλες λέξεις τις οποίες δανειζεται από την περιγραφή των αντίστοιχων μερών άλλων αντικειμένων. Ας πάρουμε ένα παράδειγμα. Στο άρθρο «Τι αίσχος», ο Λ. Ν. Τολστόι ανοικειώνει ως εξής την έννοια του «μαστίγιου»: «Να γδύσεις τους ανθρώπους που παραβίασαν τον νόμο, να τους ανασκελώσεις και να τους χτυπάς με βέργες στον πισινό» και λίγες γραμμές πιο κάτω: «να μαστιγώσεις τα γυμνά οπίσθια». Το χωρίο αυτό συνοδεύεται από μια παρατήρηση: «Και γιατί ακριβώς αυτό το ανόητο και άγριο μέσο για να προκαλέσεις πόνο αντί για κάποιο άλλο: για παράδειγμα, να τρυπήσεις τον ώμο ή ένα άλλο οποιοδήποτε μέρος του σώματος με βελόνες, να σφίξεις τα χέρια ή τα πόδια με μια μέγκενη ή ακόμη κάτι τι αυτού του είδους;» Ας μου συγχωρηθεί το βαρύ αυτό παράδειγμα, είναι όμως χαρακτηριστικό των μέσων που χρησιμοποιεί ο Τολστόι για να αγγίξει τη συνείδηση. Το σύνθημα μαστίγιο ανοικειώνεται τόσο με την περιγραφή του όσο και με την πρόταση να αλλάξει η μορφή του χωρίς να αλλάξει η ουσία του. Ο Τολστόι κάνει συνεχή χρήση της μεθόδου της ανοικείωσης: για παράδειγμα, στον *Χόλοτομερ*, η αφήγηση καθοδηγείται από τα μάτια ενός αλόγου και τα αντικείμενα παραδοξοποιούνται επειδή τα αντιλαμβάνεται ένα ζώο και όχι εμείς. Να πώς το άλογο αντιλαμβάνεται το δικαίωμα της ιδιοκτησίας⁶: «Ό,τι αφορούσε το μαστίγιο και τη θρησκεία, το είχα απολύτως καταλάβει, αυτό όμως που μου

φαινόταν τότε σκοτεινό, ήταν η έκφραση “το πουλάρι του”: οι άνθρωποι με συνέδεαν λοιπόν κατά έναν ορισμένο τρόπο με τον σταβάρχη. Δεν κατόρθωνα να καταλάβω σε τι συνίστατο αυτός ο δεσμός. Το αντιλήφθηκα τελικά πολύ αργότερα όταν με χώρισαν από τα άλλα άλογα. Αλλά και τότε ακόμη δεν καταλάβαινα πώς μπορούσε κανείς να με θεωρεί, *εμένα*, ως ιδιοκτησία κάποιου ανθρώπου. Οι λέξεις “το άλογό μου” αναφέρονταν σ’ εμένα, ένα ζωντανό άλογο, κάτι το οποίο μου φαινόταν εξίσου περίεργο με τις λέξεις: “η γη μου”, “ο αέρας μου”, “το νερό μου”.

»Οι λέξεις ωστόσο αυτές μου είχαν κάνει βαθιά εντύπωση. Δεν έπαυα να τις σκέπτομαι. Ήταν πολύ αργότερα, κι αφού είχα δημιουργήσει με τους ανθρώπους τις πιο ποικίλες σχέσεις, που κατάλαβα τη σημασία την οποία αποδίδουν οι άνθρωποι σ’ αυτές τις λέξεις. Να ποια είναι αυτή η σημασία: η στάση την οποία τηρούν οι άνθρωποι στη ζωή εξαρτάται όχι από τις πράξεις αλλά από τα λόγια. Αυτό που εκτιμούν δεν είναι τόσο η δυνατότητα να κάνουν ή να μην κάνουν κάτι, όσο η δυνατότητα να προφέρουν προκειμένου για διάφορα αντικείμενα ορισμένες λέξεις τις οποίες έχουν συμφωνήσει μεταξύ τους. Οι λέξεις αυτές τις οποίες θεωρούν πολύ σημαντικές είναι οι λέξεις *μου* και *μας*. Τις χρησιμοποιούν για πλάσματα, για αντικείμενα, ακόμη και για τη γη, για τους ανθρώπους και για τα άλογα. Έχουν δε συμφωνήσει μεταξύ τους ότι το ίδιο αντικείμενο δεν μπορεί να αποκληθεί “*μου*” παρά μόνο από ένα και μόνο πρόσωπο. Εκείνος τώρα ο οποίος σύμφωνα με το παιχνίδι αυτό λέει “*μου*” για τον μεγαλύτερο δυνατό αριθμό αντικειμένων, θεωρείται ως ο ευτυχέστερος. Γιατί συμβαίνει αυτό; Το αγνώω, πάντως έτσι είναι. Άλλοτε νόμιζα ότι αυτό συνδεόταν με κάποιο άμεσο πλεονέκτημα, αλλά έκανα λάθος.

»Πολλοί από εκείνους οι οποίοι με θεωρούσαν ως το άλογό τους δεν με ήπτευαν ποτέ· ήταν άλλοι που με ήπτευαν, και άλλοι πάλι που με έτρεφαν. Ήταν οι αμαξηλάτες, οι πεταλωτήδες που μου πρόσφεραν διάφορες υπηρεσίες και όχι εκείνοι οι οποίοι έλεγαν το άλογό “*μου*”. Αργότερα, όταν είχα διευρύνει τον κύκλο των παρατηρήσεών μου, έφθασα να μάθω ότι δεν είναι μόνο όταν αναφέρεται σε *μας*, τα άλογα, που ο όρος “*μου*” δεν έχει άλλο λόγο ύπαρξης από το χαμηλό αυτό ένστιχτο που οι άνθρωποι το ονομάζουν αίσθημα ή δικαίωμα ιδιοκτησίας. Ο άνθρωπος λέει: “το σπίτι μου” και παρ’ όλα αυτά δεν κατοικεί σ’ αυτό, περιοριζόμενος στο

να το κατασκευάζει και να το συντηρεί. Ο έμπορος λέει: “το κατάστημά μου”, “το δικό μου κατάστημα υφασμάτων”· να όμως που ο ίδιος δεν φορά το ωραίο ύφασμα το οποίο έχει στο κατάστημά του.

»Υπάρχουν άνθρωποι που λένε για τη γη “η γη μου” χωρίς εν τούτοις να έχουν δει ποτέ αυτή τη γη και να την έχουν ποτέ διατρέξει. Υπάρχουν άτομα τα οποία διατείνονται ότι άλλοι άνθρωποι τους ανήκουν, χωρίς να τους έχουν ποτέ δει και ο μόνος δεσμός τον οποίον έχουν μ’ αυτούς συνίσταται στο να τους κάνουν κακό.

»Υπάρχουν άνδρες οι οποίοι αποκαλούν ορισμένες γυναίκες “η γυναίκα μου”, “η σύζυγός μου” και συμβαίνει οι γυναίκες αυτές να ζουν με άλλους άνδρες. Ο σκοπός των ανθρώπινων όντων δεν είναι να κάνουν αυτό που νομίζουν ότι είναι καλό αλλά να αποκαλούν “δικό μου” τον μεγαλύτερο αριθμό αντικειμένων.

»Έχω πειστεί πια ότι σ’ αυτό βρίσκεται η ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στους ανθρώπους και σε μας. Έτσι, χωρίς να λάβουμε υπόψη τα άλλα μας σημεία υπεροχής σε σύγκριση με τους ανθρώπους, αυτό και μόνο μας επιτρέπει να διακηρύξουμε με παρηγοσία ότι στην κλίμακα των ζωντανών όντων κατέχουμε ένα σκαλοπάτι πιο πάνω από τους ανθρώπους. Η δραστηριότητα των ανθρώπων, εκκείνων τουλάχιστον με τους οποίους ήμουνα εγώ σ’ επαφή, προσδιορίζεται από λέξεις, ενώ η δική μας προσδιορίζεται από γεγονότα.»

Στο τέλος της νουβέλας το άλογο έχει ήδη σκοτωθεί, αλλά ο τρόπος της αφήγησης, το τέχνασμα, δεν έχει αλλάξει:

«Το σώμα του Σερπουχόβσκοϊ που περιφερόταν ανά τον κόσμο, τρώγοντας και πίνοντας, θάφτηκε πολύ αργότερα. Ούτε το δέρμα του, ούτε η σάρκα του, ούτε τα κόκκαλά του δεν μπόρεσαν να χρησιμεύσουν σε τίποτα.

»Και ενώ εδώ και είκοσι χρόνια αυτό το νεκρό σώμα το οποίο βάδιζε, έτρωγε και έπινε, ήταν βάρος για όλο τον κόσμο, όταν χρειάστηκε να θαφτεί, υπήρξε μια επιπλέον αγγαρεία για το περιβάλλον του. Από καιρό ήδη δεν ήταν χρήσιμο σε κανέναν από καιρό επιβάρυνε τους πάντες· κι όμως, αυτοί οι νεκροί που θάβουν τους νεκρούς θεώρησαν αναγκαίο να περιβάλουν με μian ωραία στολή το λιπαρό σώμα, το ήδη ημιαποσυντεθειμένο, να του φορέσουν ωραίες μπότες και να το ξαπλώσουν σ’ ένα ωραίο φέρετρο στολισμένο στις τέσσερις γωνίες με βελανίδια. Το φέρετρο αυτό τοποθετήθηκε μέσα σ’ ένα άλλο, από μολύβι, το οποίο το έστειλαν στη Μόσχα. Στη Μόσχα έκριναν αναγκαίο να ξεθάψουν παλιά αν-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

θρώπινα οστά και να παραχώσουν στο ίδιο ακριβώς μέρος αυτό το σε σήψη και γεμάτο σκουλήκια σώμα μέσα στην καινούρια του στολή και στις καλογουλισμένες μπότες του, έπειτα να ρίξουν πάνω στο όλο πράγμα χώμα.» Έτσι, βλέπουμε ότι στο τέλος της νουβέλας, το τέχνασμα χρησιμοποιείται έξω από την ευκαιριακή του αιτιολόγηση.

Ο Τολστόι περιέγραψε όλες τις μάχες στο *Πόλεμος και Ειρήνη* με τη βοήθεια αυτής της τεχνικής. Παρουσιάζονται όλες προπά-ντων ως μοναδικές. Επειδή οι περιγραφές αυτές είναι πολύ μεγά-λες δεν θα τις αναφέρω, θα χρειάζοταν για κάτι τέτοιο να αντιγρα-φεί ένα σημαντικό μέρος αυτού του τετράτομου μυθιστορήματος. Περιέγραψε επίσης με τον ίδιο τρόπο τα σαλόνια και το θέατρο:

«Στη μέση της σκηνής υπήρχε ένα δάπεδο, σκηνογραφίες που παρίσταναν δένδρα ορθώνονταν από τις δύο πλευρές· μια ελαιο-γραφία σχημάτιζε το βάθος της σκηνής. Στο κέντρο ήταν συγκε-ντρωμένα νεαρά κορίτσια με κόκκινες μπλούζες και λευκές φού-στες. Μια από αυτές, πολύ μεγαλόσωμη, με λευκό μεταξωτό φου-στάνι, καθόταν σε απόσταση, σ' ένα σκαμνί πίσω από το οποίο υ-ψωνόταν ένα κολλημένο πράσινο χαρτόνι. Οι κοπέλες τραγουδού-σαν όλες μαζί. Όταν τελείωσαν, η κοπέλα με το λευκό φουστάνι προχώρησε προς το υποβολείο· τότε την πλησίασε ένας άνδρας μ' ένα φτερό στο καπέλο του, ένα εγχειρίδιο στη ζώνη και μια εφαρ-μοστή μεταξένια περισκελίδα, χυτή στα χοντρά του σκέλη, ο οποίος άρχισε να τραγουδά κάνοντας συγχρόνως χειρονομίες.

»Ο άνδρας με την εφαρμοστή περισκελίδα τραγούδησε πρώτα μόνος, μετά ήρθε η σειρά της συντρόφου του. Στη συνέχεια σώπα-σαν και οι δυο τους, ξανάρχισε η ορχήστρα και ο άνδρας χτύπησε ρυθμικά το χέρι της συντρόφου του, περιμένοντας το μέτρο για να αρχίσει τη διωδία. Όταν τελείωσαν το τραγούδι τους, ολόκληρη η αίθουσα τους χειροκρότησε, τους επευφάνησε, ενώ οι δύο ηθο-ποιοί οι οποίοι παρίσταναν ένα ζευγάρι ερωτευμένων, υποκλίνο-νταν χαμογελώντας δεξιά και αριστερά (...)

»Το σκηνικό της δεύτερης πράξης παρίστανε επιτάφια μνημεία· μια τρύπα στην ελαιογραφία παρίστανε το φεγγάρι· αφαιρεθήκαν τα καπέλα από τα φώτα της ράμπας, οι σάλπιγγες και τα κοντρα-μπάσα άρχισαν να παίζουν πολύ σιγά, ενώ την ίδια στιγμή από δε-ξιά κι από αριστερά ερχόταν ένα πλήθος ανθρώπων με μαύρα ρού-χα. Άρχισαν να χειρονομούν, να κουνούν αντικείμενα που έμοια-

ζαν με εγχειρίδια. Έπειτα, μια άλλη ομάδα έτρεξε με σκοπό να φέρει στη σκηνή τη νέα κοπέλα την οποία είχαμε δει στην πρώτη πράξη να είναι ντυμένη στα λευκά και η οποία φορούσε τώρα ένα γαλάζιο φουστάνι. Δεν την πήραν άλλωστε αμέσως κοντά τους, αλλά έμειναν και τραγούδησαν αρκετό διάστημα μαζί της· όταν τελικά την οδήγησαν στη σκηνή, ακούστηκε τρεις φορές ένας μεταλλικός ήχος από τα παρασκήνια· τότε όλοι οι ηθοποιοί έπεσαν στα γόνατα και άρχισαν να τραγουδούν μια προσευχή. Οι διάφορες αυτές σκηνές διακόπηκαν επανειλημμένως από τις ενθουσιώδεις κραυγές των θεατών.»

Η ίδια τεχνική εφαρμόζεται και στην τρίτη πράξη: «Ξαφνικά ξέσπασε μια καταιγίδα, η ορχήστρα ακούστηκε να παίζει χρωματικές κλίμακες και συγχορδίες ελάσσονος εβδόμης· όλος ο κόσμος άρχισε τότε να τρέχει και ξανά ένας από τους ηθοποιούς οδηγήθηκε προς τα παρασκήνια· ύστερα από αυτό, έπεσε η αυλαία.»

Στην τέταρτη πράξη: «Ξεπετάχτηκε ένα είδος διαβόλου και χειρονομώντας άρχισε να τραγουδά ώσπου άνοιξε μια καταπακτή, απ' όπου και εξαφανίστηκε.»⁷

Με τον ίδιο τρόπο περιγράφει ο Τολστόι την πόλη και το δικαστήριο και στο έργο του *Ανάσταση**. Περιγράφει έτσι και τον γάμο στη *Σονάτα Κρόντσερ***· «Γιατί οι άνθρωποι πρέπει να κοιμούνται μαζί αν οι ψυχές τους είναι ενωμένες;» Πάντως, εφαρμόζει την τεχνική της ανοικείωσης όχι μόνο για να προβάλει ένα αντικείμενο το οποίο θέλει να το παρουσιάσει αρνητικά: «Ο Πέτρος σηκώθηκε, άφησε τους νέους συντρόφους του και προσπάθησε να πάει στη φωτιά του καταυλισμού, στην άλλη μεριά του δρόμου, όπου του είχαν πει ότι υπήρχαν αιχμάλωτοι στρατιώτες. Ήθελε να μιλήσει μαζί τους. Μια γαλλική περίπολος τον σταμάτησε στη μέση του δρόμου και τον υποχρέωσε να γυρίσει πίσω.

»Ο Πέτρος γύρισε πίσω, αλλά όχι στη φωτιά των συντρόφων του· πήγε σε μια ξεζεμένη άμαξα, όπου δεν υπήρχε κανείς. Κάθισε εκεί με τα πόδια σταυρωτά επάνω στο παγερό χώμα ακουμπώντας τη ράχη του στους τροχούς και σκύβοντας το κεφάλι έμεινε για πολλή ώρα ακίνητος να σκέπτεται. Πέρασε έτσι περισσότερο από

* Για τις ελλην. μεταφράσεις του έργου βλ. «Βιβλιογραφία Λέοντος Τολστόϊ», περ. *Διαβάξω* 200 (1988) 70-71. (Σ.τ.Ε.)

** Το ίδιο.

μία ώρα. Κανείς δεν τον ενόχλησε. Ξαφνικά, ξέσπασε το γνώριμο ηχηρό του γέλιο και ήταν τόσο δυνατό που απ' όλες τις πλευρές οι άνδρες στράφηκαν να δουν από πού ερχόταν αυτό το παράξενο ξέσπασμα μονήρους ευθυμίας.

—Χα! χα! χα! γελούσε ο Πέτρος

Και πρόφερε δυνατά:

—Ο στρατιώτης δεν με άφησε να περάσω, με συνέλαβαν, με φυλάκισαν, με κρατούν αιχμάλωτο. Μα ποιον, εμένα; Εμένα; Την αθάνατη ψυχή μου; Χα! χα! χα!

Γελούσε τόσο δυνατά που του ήρθαν δάκρυα στα μάτια. (...)

Ο Πέτρος σήκωσε τα μάτια του προς τον ουρανό, προς τα βάθη όπου λαμπύριζαν τα άστρα εν κινήσει. “Όλα αυτά είναι δικά μου, όλα αυτά είναι δικά μου, όλα αυτά είμαι εγώ!” σκεπτόταν. “Και είναι όλα αυτά που άρπαξαν και κλείδωσαν μέσα σε μια καλύβα από σανίδες!” Χαμογέλασε και πήγε να ξαπλώσει κοντά στους συντροφους του.» (*Πόλεμος και Ειρήνη*, τόμ. Β')

Όσοι γνωρίζουν καλά τον Τολστόι μπορούν να βρουν στο έργο του εκατοντάδες παραδείγματα αυτού του είδους. Ο τρόπος αυτός, να βλέπει τα πράγματα έξω από τα φυσικά τους συμφραζόμενα, έκανε τον Τολστόι στα τελευταία έργα του να εφαρμόσει τη μέθοδο της ανοικείωσης στην περιγραφή δογμάτων και τελετουργιών, μέθοδο σύμφωνα με την οποία υποκαθιστούσε τις συνήθειες λέξεις θρησκευτικού χαρακτήρα με λέξεις της τρέχουσας γλώσσας· προέκυψε απ' αυτό κάτι το περίεργο, το τερατώδες, που θεωρήθηκε ειλικρινά από πολλούς ανθρώπους ως βλασφημία και τους πλήγωσε βαθύτατα. Παρ' όλα αυτά ο Τολστόι εξακολούθησε να εφαρμόζει πάντοτε την ίδια αυτή τεχνική προκειμένου να κατανοήσει και να αφηγηθεί όλα όσα γίνονταν γύρω του. Αυτός ο τρόπος θεώρησης του Τολστόι κλόνισε την πίστη του, επειδή θέλησε να θίξει θέματα τα οποία για καιρό απέφευγε να αγγίζει.

Η τεχνική αυτή, της ανοικείωσης δεν ανήκει κατ' αποκλειστικότητα στον Τολστόι. Αν στηρίζομαι σ' ένα υλικό το οποίο το παίρνω από αυτόν, αυτό γίνεται για λόγους καθαρά πρακτικούς, επειδή δηλαδή συμβαίνει το υλικό αυτό να είναι σε όλους γνωστό.

Ας προσπαθήσουμε τώρα, αφού διευκρινίσαμε τη φύση αυτής της τεχνικής, να προσδιορίσουμε κατά προσέγγιση τα όρια της εφαρμογής της. Προσωπικά είμαι της γνώμης ότι σχεδόν παντού όπου υπάρχει εικόνα υπάρχει και ανοικείωση.

Με άλλα λόγια, η διαφορά μεταξύ της δικής μας άποψης και της άποψης του Ποτέμπνια μπορεί να διατυπωθεί ως εξής: η εικόνα δεν είναι ένα σταθερό κατηγορούμενο για ποικίλα υποκείμενα. Σκοπός της εικόνας δεν είναι να κάνει πιο προσιτή στη νόησή μας τη σημασία που μεταφέρει, αλλά να δημιουργήσει μια ιδιαίτερη αντίληψη για το αντικείμενο, να δημιουργήσει το όραμά του και όχι την αναγνώρισή του.

Είναι οι αναφορές στην ερωτική τέχνη εκείνες που μας επιτρέπουν την καλύτερη παρατήρηση των λειτουργιών της εικόνας.

Το ερωτικό αντικείμενο παρουσιάζεται συχνά στην περίπτωση αυτή σαν κάτι το εντελώς πρωτόγνωρο. Ένα παράδειγμα από τον Γκόγκολ στο έργο του *Νύχτα των Χριστουγέννων*:

«Μ' αυτά τα λόγια ήρθε πιο κοντά της, ξερόβηξε, χαμογέλασε, άγγιξε με τα μακριά δάχτυλά του το γυμνό παχουλό χέρι της και είπε με ύφος που διαφαινόταν και η πονηριά και η αυταρέσκεια:

— Και τι έχετε εδώ, υπέροχη Σολόχα; Και λέγοντας αυτό, πήδησε μερικά βήματα πίσω.

— Πώς, δηλαδή, τι έχω; Το χέρι μου είναι, Οσίπ Νικηφόροβιτς, αποκρίθηκε η Σολόχα.

— Χμ! Όστε χέρι είναι! Χε, χε, χε! πρόσφερε ο διάκος ευχαριστημένος ως τα βάθη της καρδιάς του με μια τέτοια αρχή κι έκανε μια βόλτα στο δωμάτιο.

— Και τι είναι αυτό, φίλτατή μου Σολόχα; πρόσφερε με το ίδιο ύφος, την πλησίασε, την έπιασε λιγάκι από το λαιμό και πήδησε πάλι πίσω, όπως και πριν.

— Σάμπως δε βλέπετε, Οσίπ Νικηφόροβιτς; απάντησε η Σολόχα. Λαιμός είναι και στο λαιμό φλουριά.

— Χμ! Φλουριά στο λαιμό! Χε, χε, χε! κι ο διάκος έκανε μια άλλη βόλτα στο δωμάτιο τρίβοντας τα χέρια του.

— Και τι είναι αυτό, ασύγκριτή μου Σολόχα;

Είναι άγνωστο τι θ' άγγιζε τώρα ο διάκος με τα μακριά του δάχτυλα...»⁸

Παράδειγμα από την *Πείνα* του Hamsun:

«Δύο λευκά θαύματα πρόβαλαν από την μπλούζα της.»

Μερικές φορές η παρουσίαση των ερωτικών αντικειμένων γίνεται μ' έναν τρόπο πλάγιο, ο σκοπός του οποίου δεν είναι βέβαια να μας τα κάνει πιο κατανοητά.

Στον τρόπο αυτό παρουσίασης των πραγμάτων υπάγεται και η

παράσταση των γεννητικών οργάνων ως λουκέτου και κλειδιού (παραδείγματος χάριν, στα *Αινίγματα του ρωσικού λαού* του Δ. Σαβοντνίκοφ, αρ.102-107), ως εργαλείων ύφανσης (ό.π. 588-591), ως τόξου με τα βέλη, ως δαχτυλιδιού και καρφιού, όπως στο παλιό ρωσικό έπος για τον Στάβερ (Ρυμπνίκοφ, αρ.30).

Ο σύζυγος δεν αναγνωρίζει τη γυναίκα του μεταμφιεσμένη σε ιππότη. Αυτή του βάζει ένα αίνιγμα:

«Θυμάσαι Στάβερ, θυμάται αυτός
 Πώς βαδίζαμε, όταν είμασταν παιδιά, στο δρόμο
 Και παίζαμε το παιχνίδι του καρφιού⁹
 Εσύ είχες ένα καρφί ασημένιο
 Κι εγώ ένα δαχτυλίδι χρυσαφένιο;
 Κι εγώ τα κατάφερα καμιά φορά
 Μα εσύ τα κατάφερες πάντα.
 Και ο Στάβερ ο γιος του Γκοντίν, λέει
 Μα δεν έπαιξα μαζί σου το παιχνίδι του καρφιού.
 Τότε ο Βασίλισσα Μιζουλίτονα λέει: Τότε
 Θυμάσαι Στάβερ, το θυμάται αυτός,
 Μαζί σου είναι που έμαθα να γράφω:
 Εγώ είχα ένα μελανοδοχείο ασημένιο
 Και συ είχες έναν κονδυλοφόρο χρυσαφένιο;
 Βούταγα εγώ τον κονδυλοφόρο πότε πότε
 Αλλά εσύ μονίμως τον βουτούσες.»

Σε μίαν άλλη παραλλαγή του έπους μας δίνεται και η λύση:

«Τότε ο τρομερός απεσταλμένος Βασιλιούσκα
 Έβγαλε τα ρούχα του μέχρι τον αφαλό
 Και να που ο νεαρός Στάβερ, γιος του Γκοντίν,
 Αναγνώρισε το χρυσαφένιο δαχτυλίδι...»

(Ρυμπνίκοφ, 171.)

Ωστόσο η ανοικειώση δεν είναι αποκλειστικά τεχνική ερωτικών αινιγμάτων ή ευφημισμών· είναι η βάση και το αποκλειστικό νόημα όλων των αινιγμάτων. Κάθε αίνιγμα είναι είτε μια περιγραφή, ένας

δηλαδή ορισμός του αντικειμένου με λέξεις οι οποίες συνήθως δεν του αποδίδονται (παράδειγμα: Δύο άκρα, δύο δαχτυλίδια και στη μέση ένα καρφί), είτε μια φωνητική ανοικείωση που προκαλείται με τη βοήθεια μιας παραμορφωτικής επανάληψης: *Τον ντα τόνοκ; - Πολ ντα πότολοκ*¹⁰ (Ντ. Σαβόννικοφ, αρ.51) ή *Σλον ντα κόντρικ; - Τζάσλον ι κόνικ*¹¹ (ό.π., 177)

Υπάρχουν ερωτικές μεταφορές που χρησιμοποιούν την ανοικείωση χωρίς να αποτελούν αινίγματα: παραδείγματος χάριν, όλα τα «σφυρόξυλα του κροκέ», «τα αεροπλάνα», «οι κούκλες», «τα φιλαράκια» κ.λπ., που αζούμε από το στόμα των τραγουδοποιών.

Αυτές οι μεταφορές των τραγουδοποιών έχουν όλες ένα κοινό σημείο με τη λαϊκή μεταφορά «να ποδοπατάς το χορτάρι και να σπας το σομφόξυλο» που αναφέρεται στις ίδιες πράξεις.

Η τεχνική της ανοικείωσης είναι ολοφάνερη στην περίπτωση της διαδοδομένης εικόνας της ερωτικής στάσης, όπου η αρκούδα και άλλα ζώα (ή ο διάβολος, μια άλλη μορφή που συμβολίζει την έλλειψη αναγνώρισης) δεν αναγνωρίζουν τον άνθρωπο («Ο θαρραλέος Αφέντης», στα *Παραμύθια της Μεγάλης Ρωσίας*, Σημειώσεις της Ρωσικής Αυτοκρατορικής Γεωγραφικής Εταιρείας, τόμ. 42, αρ.52: *Ανθολογία της Λευκορωσίας του Ρομανόφ*, αρ.84, *Ο δίκαιος στρατιώτης*, σ. 344).

Η έλλειψη αναγνώρισης στο παραμύθι αρ.70 της συλλογής του Δ. Σ. Ζέλενιν, *Μεγάλα ρωσικά παραμύθια της κυβέρνησης Περγ*, είναι μια πολύ χαρακτηριστική περίπτωση.

«Ένας μουζίκος όργωνε το χωράφι του με μια φοράδα λευκόφαιου χρώματος με άσπρες και μαύρες βούλες. Τον πλησιάζει μια αρκούδα και τον ρωτάει: «Ε, φίλε, ποιος έδωσε στη φοράδα σου αυτό το χρώμα;» - «Εγώ ο ίδιος το έδωσα.» - «Μα πώς;» - «Έλα να στο κάνω και σ' εσένα.» Η αρκούδα συναινεί. Ο μουζίκος της δένει τα πόδια, παίρνει το νύ από το αλέτρι, το ζεσταίνει στη φωτιά και αρχίζει να το δουλεύει πάνω στα πλευρά της αρκούδας: με το καυτό νύ τσουρουφλίζει το τρίχωμα μέχρι τη σάρκα και της δίνει έτσι το χρώμα κίσσας. Έπειτα τη λύνει και η αρκούδα φεύγει, απομακρύνεται λίγο, ξαπλώνει κάτω από ένα δένδρο και μένει ακίνητη. - Σε λίγο έρχεται κοντά στον μουζικό μια κίσσα για να τσιμπολογήσει από τις πραμάτιες του κρέας. Ο μουζίκος την πιάνει και της σπάει το πόδι. Η κίσσα πετάει και κάθεται πάνω στο δένδρο κάτω από το οποίο είναι ξαπλωμένη η αρκούδα. - Μετά την

κίσσα έρχεται κοντά στον μουζικό μια χοντρή μαύρη μύγα, κάθεται πάνω στη φοράδα και αρχίζει να την τοιμπάει. Ο μουζικός την πιάνει, της χώνει μια βέργα στον πισινό και την αφήνει να φύγει. Η μύγα πετάει και κάθεται στο ίδιο δένδρο όπου βρίσκονταν ήδη η κίσσα και η αρκούδα. Και οι τρεις βρίσκονται εκεί. Και να που φθάνει η γυναίκα του μουζικού, για να του φέρει το φαγητό του. Ο μουζικός τρώει στην ύπαιθρο με τη γυναίκα του και τη ρίχνει στο έδαφος. Βλέποντάς τον η αρκούδα απευθύνεται στην κίσσα και τη μύγα: «Για τ' όνομα του Θεού, ο μουζικός θέλει να δώσει ακόμη μία φορά το χρώμα της κίσσας σε κάποιον». Η κίσσα λέει: «Όχι, θέλει να της σπάσει τα πόδια.» Η χοντρή μύγα: «Όχι, θέλει να της χώσει μια βέργα στον πισινό».

Η πανομοιότητα της τεχνικής αυτού του κομματιού με την τεχνική του *Χόλστομερ* είναι, μου φαίνεται, ολοφάνερη για όλους μας.

Η ανοικειώση της ίδιας της ερωτικής πράξης είναι πολύ συχνή στη λογοτεχνία· για παράδειγμα, στο *Δεκαήμερο**: «το καθάρισμα του βαρελιού», «το κυνήγι του αηδονιού», «η ευχάριστη δουλειά του λαναρά», παρ' όλο που η τελευταία αυτή εικόνα δεν αναπτύσσεται ως θέμα. Γίνεται δε συχνή επίσης χρήση της ανοικειώσης στην παράσταση των γεννητικών οργάνων.

Μια ολόκληρη σειρά θεμάτων κατασκευάζεται στη βάση μιας ανάλωσης έλλειψης αναγνώρισης, παραδείγματος χάριν στα *Ερωτικά παραμύθια* του Αφανάσιεφ. «Η ντροπαλή Κυρία»: όλο το παραμύθι βασίζεται στο γεγονός ότι στο παιχνίδι της παραγνώρισης, το αντικείμενο δεν αποκαλείται με το όνομά του. Το ίδιο πράγμα παρατηρείται και στο παραμύθι «Το γυναικείο καθήκον» του Ουτσούκοφ (Παραμύθι αρ. 525)· το ίδιο και στο «Η Αρκούδα και ο Λαγός» από τα *Ερωτικά παραμύθια*: η αρκούδα και ο λαγός γιατρεύουν την «πληγή».

Οι κατασκευές τύπου «γουδί και γουδοχέρι» ή «ο διάβολος και η κόλαση» (*Δεκαήμερο*) ανήκουν στην ίδια ανοικειωτική τεχνική.

Στο άρθρο μου, για την κατασκευή της πλοκής, πραγματεύομαι το θέμα της ανοικειώσης στα πλαίσια του ψυχολογικού παραλληλισμού.

Επαναλαμβάνω ωστόσο εδώ ότι αυτό που ενδιαφέρει στον πα-

* Βοκάκιου, *Δεκαήμερον μετ. Κοσμάς Πολίτης*, εκδ. Γράμματα, Αθήνα, 1993, 2 τόμ. (Σ.τ.Ε.)

ραλληλισμό είναι η αίσθηση του ασύμπτωτου σε μια ομοιότητα. Ο σκοπός του παραλληλισμού, όπως γενικά και ο σκοπός της εικόνας, είναι η μετατόπιση ενός αντικειμένου από τη συνήθη πρόσληψή του στη σφαίρα μιας νέας πρόσληψης· πρόκειται επομένως για ειδική σημασιολογική αλλαγή.

Εξετάζοντας την ποιητική γλώσσα τόσο ως προς τα φωνητικά και λεξιλογικά της συστατικά στοιχεία όσο και ως προς τη διάταξη των λέξεων και των σημασιολογικών κατασκευών οι οποίες διαμορφώνονται από τις λέξεις αυτές, διαπιστώνουμε ότι ο αισθητικός χαρακτήρας φανερώνεται πάντοτε μέσα από τα ίδια σημεία: δημιουργείται συνειδητά για να ελευθερώσει την πρόσληψη από τον αυτοματισμό· η ύπαρξή του αποτελεί τον σκοπό του δημιουργού και κατασκευάζεται τεχνητά, με τρόπον ώστε η πρόσληψη να σταματά πάνω του και να φθάνει ταυτόχρονα στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό έντασης και διάρκειας. Το αντικείμενο γίνεται αντιληπτό όχι ως μέρος του χώρου, αλλά, για να το πούμε έτσι, ως συνέχειά του. Η ποιητική γλώσσα πληροί αυτούς τους όρους. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η ποιητική γλώσσα πρέπει να έχει έναν ασυνήθη, εκπληκτικό χαρακτήρα· στην πράξη, είναι συχνά κάτι τέτοιο η ξένη γλώσσα: τα σουμερικά για τους Ασσυρίους, τα λατινικά στη μεσαιωνική Ευρώπη, οι αραβισμοί για τους Πέρσες, τα παλαιοβουλγαρικά ως βάση της ρωσικής λογοτεχνικής γλώσσας· ή μια καλλιεργημένη γλώσσα όπως είναι η γλώσσα των λαϊκών τραγουδιών που συγγενεύει με τη λογοτεχνική γλώσσα. Αυτή είναι η εξήγηση της ύπαρξης των τόσο ευρέως διαδεδομένων αρχαϊσμών μέσα στην ποιητική γλώσσα, των δυσκολιών της γλώσσας του «*dolce stil nuono*» (12ος αιώνας), της γλώσσας του Arnaut Daniel με το σκοτεινό του ύφος και τις δύσκολες μορφές του, μορφές οι οποίες απαιτούν προσπάθεια για να προφερθούν (Diez, *Leben und Werk der Troubadoure*, σ. 213). Ο Λ. Γιακουμπίνσκι κατέδειξε στο άρθρο του τον νόμο της ασάφειας, προκειμένου για τη φωνητική της ποιητικής γλώσσας, στην ειδική περίπτωση μιας επανάληψης ταυτόσημων ήχων. Έτσι, η γλώσσα της ποίησης είναι μια γλώσσα δύσκολη, σκοτεινή, γεμάτη από ασάφειες. Σε ορισμένες ειδικές περιπτώσεις, η γλώσσα της ποίησης τείνει να μοιάσει στη γλώσσα της πεζογραφίας, χωρίς ωστόσο να αμφισβητεί το νόμο των δυσκολιών.

«Η αδελφή του ονομαζόταν Τατιάνα.

Και για πρώτη φορά να

Που έρχομαι με τ' όνομά της να καθαγιάσω

Τις σελίδες του τρυφερού αυτού μυθιστορήματος»

έγραφε ο Πούσκιν. Για τους συγχρόνους του Πούσκιν η παραδοσιακή ποιητική γλώσσα ήταν το υψηλό ύφος του Ντερζάβιν, ενώ το ύφος του Πούσκιν, με τον τετριμμένο χαρακτήρα του (για την εποχή εκείνη), ήταν δύσκολο και παράδοξο. Ας θυμηθούμε τη φρίκη των συγχρόνων του μπροστά στις ευτελείς εκφράσεις που χρησιμοποιεί. Ο Πούσκιν χρησιμοποιούσε τη λαϊκή γλώσσα σαν τέχνασμα προορισμένο να αποσπάσει την προσοχή ακριβώς όπως οι σύγχρονοί του χρησιμοποιούσαν στην – στα γαλλικά κατά κανόνα – καθημερινή τους ομιλία, ρωσικές λέξεις (Βλ. παραδείγματα στο *Πόλεμος και Ειρήνη* του Τολστόι).

Ένα χαρακτηριστικότερο ακόμη παράδειγμα εκδηλώνεται στις ημέρες μας. Η ρωσική λογοτεχνική γλώσσα, της οποίας η καταγωγή δεν είναι ρωσική, εισχώρησε τόσο βαθιά στις λαϊκές μάζες ώστε συμπαρέσυρε στο επίπεδό της πολλά στοιχεία των διαλέκτων: αντίθετα, η λογοτεχνία αρχίζει να εκδηλώνει μια προτίμηση για τις διαλέκτους (Ρέμιζοφ, Κλιούεφ, Εσένιν και άλλοι, τόσο άνισοι μεταξύ τους ως προς το ταλέντο και τόσο κοντά ο ένας στον άλλον όσον αφορά την οικειοθελώς χρησιμοποιούμενη επαρχιακή γλώσσα) και για τους βαρβαρισμούς (πράγμα που έκανε δυνατή την εμφάνιση της σχολής του Σεβεριάνιν). Στις μέρες μας, ο Μαξίμ Γκόρκι περνά επίσης από τη λογοτεχνική γλώσσα στη λογοτεχνική ντοπιολαλιά κατά το παράδειγμα του Λέσκοβ. Έτσι, η λαϊκή γλώσσα και η λογοτεχνική γλώσσα άλλαξαν τις θέσεις τους (Β. Ιβάνοφ και πολλοί άλλοι). Τέλος, βλέπουμε να κάνει την εμφάνισή της μια ισχυρή τάση η οποία επιδιώκει να δημιουργήσει μιαν ειδικά ποιητική γλώσσα: επικεφαλής της σχολής αυτής βρέθηκε, όπως είναι γνωστό, ο Βελεμίρ Χλεμπνικόφ. Καταλήγουμε έτσι να ορίζουμε την ποίηση ως ένα λόγο δύσκολο και στρεβλό. Ο ποιητικός λόγος είναι ένας λόγος δουλεμένος. Ο πεζός λόγος παραμένει ένας συνήθης, οικονομικός, εύκολος και σωστός λόγος (η *deus prosae* είναι η θεά του εύκολου, σωστού τοκετού, της σωστής τοποθέτησης του παιδιού). Στο άρθρο μου για την κατασκευή της πλοκής θα εξετάσω σε βάθος το φαινόμενο αυτό της ασάφειας, της δυσκολίας ως γενικού νόμου της τέχνης.

Όσοι διατείνονται ότι η έννοια της οικονομίας των δυνάμεων είναι διαρκώς παρούσα στην ποιητική γλώσσα και ότι μάλιστα αποτελεί την καθορίζουσα αρχή της, φαίνεται εκ πρώτης όψεως να έχουν μian ιδιαίτερα δικαιολογημένη άποψη όσον αφορά το ρυθμό. Η ερμηνεία του ρόλου του ρυθμού που έδωσε ο Spencer φαίνεται να είναι αναμφισβήτητη: «Τα χτυπήματα που μας καταφέρονται με τρόπο ακανόνιστο υποχρεώνουν το μυϊκό μας σύστημα να διατηρεί μian ανώφελη και κάποτε μάλιστα βλαβερή ένταση, επειδή δεν μπορούμε να προβλέψουμε το επόμενο χτύπημα· όταν τα χτυπήματα είναι τακτά, έχουμε οικονομία δυνάμεων». Η επισήμανση αυτή, εκ πρώτης όψεως πειστική, πάσχει από το σύνθηδες κακό της σύγχυσης των νόμων της ποιητικής γλώσσας μ' εκείνους της πεζής γλώσσας. Ο Spencer στο έργο του *Φιλοσοφία του ύφους*, δεν βλέπει καμιά διαφορά ανάμεσα στις δύο γλώσσες εν τούτοις, ίσως να υπάρχουν δύο είδη ρυθμού. Ο πεζός ρυθμός, ο ρυθμός του ντουμπινούσκα¹², ενός τραγουδιού το οποίο συνοδεύει την εργασία, αντικαθιστά αφενός το πρόσταγμα «πάμε όλοι μαζί» και αφετέρου διευκολύνει την εργασία με το να την κάνει αυτόματη. Πράγματι, είναι ευκολότερο να βαδίζεις στον ρυθμό της μουσικής παρά χωρίς αυτόν, είναι ωστόσο ευκολότερο επίσης να βαδίζεις στον ρυθμό μιας έντονης συζήτησης όταν η ενέργεια του βαδίσματος διαφεύγει της συνειδήσής μας. Έτσι, ο πεζός ρυθμός είναι σημαντικός ως παράγοντας αυτοματισμού. Δεν ισχύει όμως το ίδιο προκειμένου για τον ποιητικό ρυθμό. Στην τέχνη υπάρχει «τάξη»· ωστόσο, δεν υπάρχει ούτε ένας κίονας ελληνικού ναού ο οποίος να την ακολουθεί απαρεγγλितώς και ο αισθητικός ρυθμός αποτελεί ένα είδος παραβιασμένου πεζού ρυθμού. Έχουν ήδη καταβληθεί προσπάθειες να συστηματοποιηθούν αυτές οι παραβιάσεις. Είναι αυτές ακριβώς που απασχολούν το σύγχρονο έργο της θεωρίας του ρυθμού. Θα είχε κανείς λόγους να πιστεύει ότι η συστηματοποίηση αυτή δεν θα στεφθεί με επιτυχία. Πράγματι, δεν πρόκειται για ρυθμό πολύπλοκο, αλλά για παραβίαση του ρυθμού και για παραβίαση τέτοιου είδους που δεν μπορεί να προβλεφθεί· αν η παραβίαση αυτή γίνει κανόνας, θα χάσει τη δύναμη την οποία είχε ως τεχνική - εμπόδιο. Δεν θα μπω όμως εδώ σε λεπτομέρειες για τα προβλήματα του ρυθμού· θα αφιερώσω στο θέμα αυτό ένα άλλο βιβλίο.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Συλλογές για τη θεωρία της ποιητικής γλώσσας, τεύχ. 1 σ. 48.
2. Συλλογές για τη θεωρία της ποιητικής γλώσσας, τεύχ. 2 σ. 13-21.
3. Η ρωσική λέξη κοροόλ (βασιλιάς) προέρχεται από το όνομα του Καρλομάγνου (Κάρολος...)
4. Μαθήματα θεωρίας της λογοτεχνίας. Μύθος. Παροιμία. Ρητό. Χάρκοφ, 1914.
5. Β. Σκλόφσκι, *Η ανάσταση της λέξης*, 1914· ελλην. μετάφρ. του άρθρου από τον Β. Λαμπρόπουλο στο Β. Σκλόφσκι-Μπ. Αϊχενμπάουμ, *Για τον φορμαλισμό*, Έρasmus, Αθήνα, 1979, σ. 13-25. (Σ.τ.Ε.)
6. Α. Τολστόι, «Το άλογο», *Αναμνήσεις και αφηγήσεις*· γαλ. μετάφρ. B. de Schloezer *Souvenirs et récits*, Bibliothèque de la Pléiade, Παρίσι, 1960. (Σ.τ.γ.Μ.). Ελλην. μετάφρ. Αντρ. Σαραντόπουλου *Η ιστορία ενός αλόγου και άλλα διηγήματα*, εκδ. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1985. (Σ.τ.Ε.)
7. Α. Τολστόι, *Πόλεμος και Ειρήνη*· γαλ. μετάφρ. H. Mongault, *Guerre et Paix*, Gallimard, Παρίσι, 1944, τόμ. I (Σ.τ.γ.Μ.). Για τις ελλην. μετάφρ. του έργου, βλ. «Βιβλιογραφία Λέοντος Τολστόι» περ. *Διαβάξω* 200 (1988) 70-71. (Σ.τ.Ε.)
8. Ν. Γκόγκολ, *Οι ολονυχτίες στο χωριό κοντά στην Ντικάνκα*· γαλ. μετάφρ. Ch. Tremel και J. Chuzeville, *Les Veillées du hameau près de Dikanika*, éd. du Chêne, Παρίσι, 1946, τόμ. II. (Σ.τ.γ.Μ.) Ελλην. μετάφρ. Κίρα Σινού, «Νύχτα των Χριστουγέννων», *Ο μαγικός κύκλος*, Διηγήματα, Καστανιώτης, Αθήνα, 1988, σ. 159-160. (Σ.τ.Ε.)
9. Παιχνίδι του καρφίου: ρωσικό λαϊκό παιχνίδι το οποίο συνίσταται στο να σημαδέψεις μ' ένα καρφί το κέντρο ενός δακτυλιδιού πάνω στο έδαφος. (Σ.τ.γ.Μ.)
10. Πολ ντα πότολοκ (ρ): πάτωμα και οροφή
11. Τζάσλον ι κόνικ (ρ): καταφύγιο και ιππότης
12. Ρωσικό τραγούδι το οποίο τραγουδιέται κατά την εκτέλεση μιας δύσκολης χειρωνακτικής εργασίας.