

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
Αριθμός Εισαγωγής: 6075

804.95
70D

ΤΣΕΒΕΤΑΝ ΤΟΝΤΟΡΟΦ

ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

Μετάφραση: ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ
Προλεγόμενα: ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΟΥΛΛΑΣ



ΠΟΛΙΣ

Το καθένα από τα κεφάλαια που ακολουθούν χτίζεται λοιπόν πάνω στο ίδιο πρότυπο: επιχειρώ πρώτα να εντοπίσω όλα όσα ο αναλυόμενος συγγραφέας οφείλει στη ρομαντική ιδεολογία· έπειτα μελετώ τα στοιχεία της σκέψης του που, είτε θελημένα είτε όχι, αμφισβητούν αυτό το πλαίσιο και το υπερβαίνουν. Το τελευταίο κεφάλαιο έχει διαφορετικό, εκ πρώτης όψεως, χαρακτήρα, αφού σ' αυτό παίρνω ως αντικείμενο τον ίδιο τον εαυτό μου, δοκιμάζοντας συγχρόνως να συγκεντρώσω τα κεκτημένα των προηγούμενων κεφαλαίων. Αλλά αυτή η διαφορά είναι απλώς επιφανειακή· από μian ορισμένη άποψη, αυτά τα άλλα κεφάλαια αφηγούνται επίσης την προσωπική μου ιστορία: υπήρξα, είμαι κι εγώ αυτός ο «ρομαντικός» που προσπαθεί να σκεφτεί την υπέρβαση του ρομαντισμού μέσ' από την ανάλυση συγγραφέων με τους οποίους διαδοχικά ταυτίστηκα. Η επαναλαμβανόμενη σε κάθε κεφάλαιο ρυθμική κίνηση συνδυάζεται επομένως με μian άλλη, που είναι κίνηση κλιμάκωσης και η οποία κορυφώνεται στο τέλος –χωρίς αυτή η κορύφωση να αποτελεί σύνθεση. Με άλλα λόγια, όσα ακολουθούν δεν είναι παρά ένα –ημιτελές– μυθιστόρημα μαθητείας.

Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ (ΟΙ ΡΩΣΟΙ ΦΟΡΜΑΛΙΣΤΕΣ)

Η στάση μου απέναντι στους ρώσους Φορμαλιστές (χρησιμοποιώ κεφαλαίο Φ όταν μιλώ γι' αυτή την ιδιαίτερη ομάδα) άλλαξε πολλές φορές, κι αυτό δεν είναι στο κάτω κάτω εκπληκτικό, αφού μου έχουν γίνει οικείοι εδώ και περισσότερα από είκοσι χρόνια. Η πρώτη εντύπωση ήταν αυτή η ανακάλυψη: μπορούσε κανείς να μιλήσει για τη λογοτεχνία με τρόπο εύθυμο, ασεβή, επινοητικό· συγχρόνως αυτά τα κείμενα πραγματεύονταν ένα ζήτημα για το οποίο δεν έμοιαζε να νοιάζεται κανείς και που μου είχε ωστόσο φανεί πάντα βασικό, εκείνο που ονόμαζαν με μια συγκαταβατική κάπως έκφραση: η «λογοτεχνική τεχνική». Ήταν αυτό το θάμβος που με είχε παρακινήσει να αναζητήσω το ένα κείμενο ύστερα από το άλλο (το πράγμα δεν ήταν πάντα εύκολο) και να τα μεταφράσω έπειτα στα γαλλικά. Σε δεύτερο στάδιο, πίστεψα πως διάβαζα στα γραπτά τους την παρουσία ενός «θεωρητικού» προγράμματος – της συγκρότησης μιας ποιητικής–, το οποίο δεν ήταν όμως κατ' ανάγκη συνεκτικό (και ευλόγως: επρόκειτο για πολλούς συγγραφείς που είχαν γράψει σε χρονικό διάστημα δεκαπέντε περίπου χρόνων), ούτε είχε οδηγηθεί ως τις ακραίες συνέπειές του· κατά συνέπεια χρειαζόταν δουλειά που θα το συστηματοποιούσε και θα το καθιστούσε πιο ριζοσπαστικό. Τέλος, σε μια τρίτη περίοδο, άρχισα να αντιλαμβάνομαι τους Φορμαλιστές ως ιστορικό φαινόμενο: εκείνο που με ενδιέφερε δεν ήταν πια τόσο το περιεχόμενο των ιδεών τους, αλλά η εσωτερική λογική τους και η θέση τους στην ιστορία των ιδεολογιών. Αυτή την τελευταία προοπτική υιοθετώ και στην παρούσα έρευνά μου, περιορίζοντάς την σ' ένα μι-

κρό μέρος της δραστηριότητάς τους, τον ορισμό της λογοτεχνίας ή, όπως το λένε μάλλον εκείνοι, της «ποιητικής γλώσσας». Μικρό αλλά περίπλοκο, αφού –θα το δούμε– η ομάδα τους χρησιμοποιούσε περισσότερους από έναν ορισμούς του ποιητικού φαινομένου.

I

Η «στερεότυπη» θα μπορούσαμε να πούμε, θεωρία της ποιητικής γλώσσας στους ρώσους Φορμαλιστές εμφανίζεται στη ρητή μορφή της με την πρώτη συλλογική δημοσίευση της ομάδας, στην πρώτη από τις *Sborní po teorii poëtického jazyka* [Συλλογές για τη θεωρία της ποιητικής γλώσσας] (1916) με την υπογραφή του Λ. Γιακουμπίνσκι, ο οποίος, παρά το γεγονός ότι η συμμετοχή του στη φορμαλιστική ομάδα θα παραμείνει περιθωριακή, εκείνη την εποχή προσφέρει την εγγύηση του γλωσσολόγου στις απόψεις που έχουν εισαγάγει οι φίλοι του· η συμβολή του είναι επομένως σημαντική. Ο Γιακουμπίνσκι θέτει έτσι τις βάσεις του ορισμού του της ποιητικής γλώσσας, χρησιμοποιώντας λεξιλόγιο βασικά γλωσσολογικό και έχοντας κατά νου την προοπτική μιας συνολικής περιγραφής των διαφορετικών χρήσεων της γλώσσας:

Πρέπει να ταξινομήσουμε τα γλωσσικά φαινόμενα ανάλογα με τον σκοπό για τον οποίο ο ομιλητής χρησιμοποιεί τις γλωσσικές παραστάσεις του σε κάθε ιδιαίτερη περίπτωση. Αν τις χρησιμοποιεί για τον καθαρά πρακτικό σκοπό της επικοινωνίας, πρόκειται για το σύστημα της *πρακτικής γλώσσας* (της λεκτικής σκέψης), μέσα στην οποία οι γλωσσικές παραστάσεις (ήχοι, μορφολογικά στοιχεία κτλ.) δεν έχουν αυτόνομη αξία και αποτελούν απλώς μέσο επικοινωνίας. Αλλά μπορούμε να σκεφτούμε άλλα γλωσσικά συστήματα (και υπάρχουν) στα οποία

ο πρακτικός σκοπός υποχωρεί στο βάθος της εικόνας (μολονότι δεν μπορεί να εξαφανιστεί εντελώς) και οι γλωσσικές παραστάσεις αποκτούν *αυτόνομη αξία* (σ. 16).

Η ποίηση είναι, ακριβώς, ένα παράδειγμα αυτών των «άλλων γλωσσικών συστημάτων». Κάτι περισσότερο, αυτή είναι το προνομιακό παράδειγμά τους, με αποτέλεσμα οι όροι «ποιητικός» και «με αυτόνομη αξία» να θεωρούνται ισοδύναμοι, όπως το μαρτυρεί αυτό το άλλο κείμενο του Γιακουμπίνσκι, που έχει δημοσιευτεί στην τρίτη φορμαλιστική συλλογή, την *Poëtika* [Ποιητική], του 1919:

Είναι αναγκαίο να διακρίνουμε τις ανθρώπινες δραστηριότητες η αξία των οποίων έγκειται σ' αυτές τις ίδιες, από τις δραστηριότητες που επιδιώκουν σκοπούς έξω από αυτές τις ίδιες και οι οποίες έχουν αξία ως μέσα για την επίτευξη αυτών των σκοπών. Αν ονομάσουμε τη δραστηριότητα του πρώτου τύπου *ποιητική*... (σ. 16).

Ιδού μια πρόταση απλή και διαυγής: η πρακτική γλώσσα βρίσκει τη δικαίωσή της έξω από τον εαυτό της, στη μετάδοση της σκέψης ή στη διανθρώπινη επικοινωνία· είναι μέσο, όχι σκοπός· είναι, για να χρησιμοποιήσουμε μια λόγια λέξη, *ετεροτελική*. Η ποιητική γλώσσα, αντίθετα, βρίσκει τη δικαίωσή της (και άρα όλη την αξία της) στον εαυτό της· είναι αυτή η ίδια ο σκοπός της και όχι πια ένα μέσο· είναι επομένως αυτόνομη ή και *αυτοτελική*. Αυτή η διατύπωση φαίνεται πως γοήτευσε τα άλλα μέλη της ομάδας, αφού βρίσκουμε στα γραπτά τους της ίδιας εποχής φράσεις ολωσδιόλου ανάλογες. Για παράδειγμα ο Σκλόφσκι, στο άρθρο του για τον Ποτέμπνια (1919), υπερθεματίζει στο σημείο αυτό μεταφράζοντας την ποιητική αυτοτελικότητα με όρους αντιληπτικής λειτουργίας (αλλά θα δούμε ότι αυτή η απόχρωση δεν είναι τυχαία):

Η ποιητική γλώσσα διακρίνεται από την πεζή γλώσσα χάρη στον αισθητό χαρακτήρα της κατασκευής της. Μπορεί κανείς

να αισθανθεί ή την ακουστική όψη ή την όψη της φωνητικής άρθρωσης ή ακόμα τη σημασιολογική όψη. Ενίοτε δεν είναι η δομή των λέξεων που είναι αισθητή, αλλά η κατασκευή τους, η διάταξή τους (σ. 4).

Και την ίδια χρονιά, στο βιβλίο που φτιάχνει γύρω από τον Χλέμπνικωφ, ο Γιάκομπσον μας δίνει αυτά τα αποφθέγματα που προορίζονται να γίνουν διάσημα και συνηχούν περίφημα με τον ορισμό του Γιακουμπίνσκι:

Η ποίηση δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια *διατύπωση που αποβλέπει στην έκφραση*. [...] Αν η εικαστική τέχνη είναι η μορφοποίηση του υλικού των οπτικών παραστάσεων με αυτόνομη αξία, αν η μουσική είναι η μορφοποίηση του ηχητικού υλικού με αυτόνομη αξία, και η χορογραφία του υλικού των σωματικών κινήσεων με αυτόνομη αξία, τότε η ποίηση είναι η μορφοποίηση της λέξης με αυτόνομη αξία, της αυτόνομης λέξης, όπως λέει ο Χλέμπνικωφ (σ. 10-11).

Αυτή η στόχευση της έκφρασης, της λεκτικής μάζας, που αποκαλώ μοναδική και βασική στιγμή της ποίησης... (σ. 41).

Η πρόταση ότι η ποίηση είναι μια γλώσσα αυτόνομη και αυτοτελική ισοδυναμεί μ' έναν ορισμό λειτουργικό, ο οποίος ορίζει μάλλον αυτό που πράττει παρά αυτό που είναι η ποίηση. Ποιες είναι οι γλωσσικές μορφές που επιτρέπουν σ' αυτή τη λειτουργία να πραγματωθεί; Τι είναι αυτό που μας επιτρέπει να αναγνωρίσουμε μια γλώσσα που βρίσκει τον σκοπό της (και την αξία της) στον ίδιο της τον εαυτό; Σ' αυτά τα ερωτήματα οι φορμαλιστικές εργασίες θα προτείνουν δύο απαντήσεις. Στην πρώτη –απάντηση κατά κάποιον τρόπο υποστασιακή– ο ισχυρισμός εκλαμβάνεται κατά γράμμα: τι είναι μια γλώσσα που δεν παραπέμπει σε τίποτα που να βρίσκεται έξω από αυτή; Είναι γλώσσα που έχει αναχθεί στην υλική, αποκλειστικά, υπόστασή της, τους φθόγγους ή τα γράμματα,

γλώσσα που αρνείται το νόημα. Αυτή η απάντηση δεν είναι καρπός ενός καθαρού λογικού συλλογισμού, αντίθετα, η προηγούμενη ακριβώς παρουσία της στο ιδεολογικό πεδίο της εποχής οδηγεί πιθανόν τους Φορμαλιστές να αναζητήσουν γι' αυτή μια ευρύτερη δικαιολογητική βάση και να οικοδομήσουν μια θεωρία της ποίησης ως αυτοτελούς γλώσσας. Γιατί οι θεωρητικές τους αναζητήσεις συνδέονται στενά με τη σύγχρονη πρακτική των φουτουριστών, της οποίας αποτελούν συγχρόνως τη συνέπεια και το θεμέλιο· και το πιο ακραίο μέρος αυτής της πρακτικής είναι το *zaum*, γλώσσα υπερνοηματική, καθαρό σημαίνον, ποίηση ήχων και γραμμάτων εντεύθεν των λέξεων. Η απόσταση δεν είναι μεγάλη –το είδαμε στον Γιάκομπσον– ανάμεσα στον *samovito slovo* (αυτόνομο λόγο) του Χλέμπνικωφ (που δεν χρησιμοποιεί ο ίδιος παρά κατ' εξαίρεση το *zaum*) και τον *samocennoe slovo* (λόγο με αυτόνομη αξία) των Φορμαλιστών. Ο Άιχενμπάουμ έχει επομένως δικιο όταν, σχολιάζοντας αναδρομικά αυτή την περίοδο, βλέπει στην «υπερνοηματική γλώσσα» την πιο προχωρημένη έκφραση της θεωρίας της αυτοτέλειας:

Η τάση των φουτουριστών προς την «υπερνοηματική γλώσσα» ως ακραία απογύμνωση της «αυτόνομης αξίας»... («*Teorija formal'nogo metoda*» [Η θεωρία της μορφικής μεθόδου], σ. 122).

Δέκα χρόνια νωρίτερα, ο Σκλόφσκι αναρωτιόταν αν κάθε ποίηση δεν ήταν στην πραγματικότητα υπερνοηματική, καθώς οι ποιητές δεν προσφεύγουν τις περισσότερες φορές στο νόημα παρά μονάχα για να βρουν σ' αυτό μια «αιτιολόγηση» –μια συγκάλυψη και μια δικαιολογία:

Ο ποιητής δεν παίρνει την απόφαση να πει την «υπερνοηματική λέξη»· συνήθως το υπερνοηματικό κρύβεται πίσω από το προσωπείο ενός οποιουδήποτε περιεχομένου, που είναι συχνά απατηλό, ψεύτικο, και αναγκάζει τους ίδιους τους ποιητές να

παραδεχτούν ότι δεν καταλαβαίνουν το νόημα των στίχων τους. [...] Τα γεγονότα που αναφέρθηκαν μας αναγκάζουν να αναρωτηθούμε αν στον λόγο που δεν είναι αποκάλυπτα υπερνοηματικός αλλά απλώς ποιητικός, οι λέξεις έχουν πάντα ένα νόημα, ή αν αυτή η γνώμη είναι απλώς αυταπάτη και αποτέλεσμα της έλλειψης προσοχής εκ μέρους μας («Ο roèzii i zaimnon jazyke» [Για την ποίηση και για την υπερνοηματική γλώσσα], σ. 10-11).

Ο Γιάκομπσον δεν θα σκεφτεί διαφορετικά:

Η ποιητική γλώσσα τείνει, οριακά, προς τη φωνητική λέξη, ή ακριβέστερα –εφόσον η αντίστοιχη στόχευση είναι παρούσα– προς την ευφωνική λέξη, προς την υπερνοηματική ομιλία (σ. 68.)

Άλλοι εκπρόσωποι της ομάδας δεν φτάνουν ως αυτό το σημείο, αλλά συμφωνούν στο να αναγνωρίσουν τη θεμελιακή –και κυρίως την αυτόνομη– αξία των ήχων στην ποίηση. Ανάμεσά τους ο Γιακουμίνσκι:

Στη στιχουργημένη γλωσσική σκέψη, οι ήχοι γίνονται αντικείμενο προσοχής, αποκαλύπτουν την αυτόνομη αξία τους, αναδύονται στο διαυγές πεδίο της συνείδησης («Ο zvukakh stikhotvornogo jazyka» [Για τους ήχους της στιχουργημένης γλώσσας], σ. 18-19).

Ή ο Μπριν:

Όποιος κι αν είναι ο τρόπος που αντιμετωπίζει κανείς τις αμοιβαίες σχέσεις της εικόνας και του ήχου, ένα πράγμα είναι αναμφισβήτητο: οι ήχοι, οι συνηχήσεις δεν είναι απλώς μια ευφωνική προέκταση, αλλά το αποτέλεσμα μιας αυτόνομης ποιητικής έφεσης (σ. 60).

Αλλά μια γλώσσα που αρνείται το νόημα, είναι άραγε ακόμα γλώσσα; Όταν ανάγουμε τη γλώσσα στην κατάσταση ενός καθαρά φυσικού αντικειμένου, δεν ακυρώνουμε άραγε το κύριο χαρακτηριστικό της –που είναι μαζί ήχος και νόημα, παρουσία και απουσία; Και γιατί να αποδώσουμε μιαν αμετάβλητη προσοχή σε κάτι που είναι απλός θόρυβος; Αν οδηγηθεί ως τις ακραίες της συνέπειες, αυτή η απάντηση (στο ερώτημα που αφορά στις μορφές της ποιητικής γλώσσας) αποκαλύπτει τον παραλογισμό της· κι αυτός είναι, χωρίς άλλο, ο λόγος –μολονότι τούτο δεν λέγεται καθαρά από τους Φορμαλιστές– που περνάμε σε μια δεύτερη απάντηση, περισσότερο αφηρημένη και λιγότερο ακριβόλογη, περισσότερο δομική και λιγότερο υποστασιακή: τη θέση ότι η ποιητική γλώσσα πραγματώνει τον «αυτοτελική» της λειτουργία (δηλαδή την απουσία κάθε εξωτερικής λειτουργίας) όντας πιο συστηματική από την πρακτική ή καθημερινή γλώσσα. Το ποιητικό έργο είναι ένας υπερδομημένος λόγος όπου όλα συνέχονται: χάρη σ' αυτό το στοιχείο τον προσλαμβάνουμε αυτόν καθ' εαυτόν και όχι σε αναφορά με ένα «αλλού». Ακριβώς για να αποκλειστεί οποιαδήποτε προσφυγή σε μια πραγματικότητα εξωτερική ως προς το κείμενο, ο Άιχενμπάουμ, σε μια περίφημη ανάλυση του Παλτού του Γκόγκολ, προσφεύγει (στα 1918) στις μεταφορές της κατασκευής και του παιχνιδιού –ενός αντικειμένου ή μιας δραστηριότητας που χαρακτηρίζονται από την εσωτερική τους συνεκτικότητα και από την έλλειψη εξωτερικού σκοπού:

Ούτε μια από τις φράσεις του λογοτεχνικού έργου δεν μπορεί να είναι, αυτή καθ' εαυτήν, απλή «αντανάκλαση» των προσωπικών συναισθημάτων του συγγραφέα, αλλά είναι πάντα κατασκευή και παιχνίδι (σ. 162).

Σε μια μελέτη που δημοσιεύεται την ίδια εποχή («Svjaz' priëmon szuzhetoslozhenija s obshchimi priëmami stilja» [Σχέσεις μεταξύ μεθόδων μυθοπλασίας και γενικών μεθόδων του ύφους]), ο Σκλόφσκι επικαλείται επίσης αυτή τη δομική εκδοχή της αυτοτε-

λικότητας: τα πάντα δεν είναι κατ' ανάγκην υπερνοηματική γλώσσα στην ποίηση και προπαντός στην πεζογραφία· αλλά κι αυτή ακόμα η αφηγηματική πεζογραφία υπακούει στους νόμους του συνδυασμού των ήχων, στους κανόνες κατασκευής που ρυθμίζουν την «ενοργάνωση» της φωνής.

Οι μέθοδοι και οι τρόποι σύνθεσης της πλοκής είναι παρόμοιοι και κατ' αρχήν ίδιοι, τουλάχιστον, με τους τρόπους της ηχητικής ενοργάνωσης. Το λεκτικό έργο είναι μια πλεξίδα από ήχους, κινήσεις άρθρωσης και σκέψης (σ. 50).

Η παραδοχή του συστηματικού χαρακτήρα του έργου κάνει λοιπόν την είσοδό της στη φορμαλιστική *vulgata*, με τις πιο ποικίλες διατυπώσεις, αρχίζοντας από τον Σκλόφσκι:

Το έργο είναι εξ ολοκλήρου κατασκευασμένο. Όλη του η ύλη είναι οργανωμένη (*Tretja fabrika* [Τρίτη φάμπρικα], σ. 99),

ως τον Τυνιάνοφ:

Για να αναλύσουμε αυτό το θεμελιακό πρόβλημα [της λογοτεχνικής εξέλιξης] πρέπει πρώτα να συμφωνήσουμε ότι το λογοτεχνικό έργο είναι ένα σύστημα και ότι η λογοτεχνία είναι επίσης ένα σύστημα. Μόνο αν βασιστούμε σ' αυτή τη σύμβαση μπορούμε να κατασκευάσουμε μιαν επιστήμη της λογοτεχνίας («*O literaturnoj ėvoljucii*» [Για τη λογοτεχνική εξέλιξη], σ. 33).

Ο Γιάκομπσον περνάει επίσης από τη μιαν απάντηση στην άλλη. Είδαμε κιόλας τον ρόλο που έδινε στην υπερνοηματική ποίηση. Αλλά την εποχή του βιβλίου του για τον Χλέμπνικωφ προσφεύγει και σε άλλες εξηγήσεις. Η μια από αυτές, που κατέχει μιαν ενδιάμεση στην ουσία θέση, συνδέεται στη διατύπωσή της με τα μαθήματα του Κρουσζέφσκι. Αυτός ο τελευταίος περιγράφει συστηματικά τις γλωσσικές σχέσεις προσφεύγοντας στην αντίθεση μεταξύ

ομοιότητας και συνάφειας που εκείνη την εποχή είναι συνηθισμένη στα συγγράμματα γενικής ψυχολογίας· προσθέτει μιαν αρχή αξιολογικής κρίσης χρησιμοποιώντας τους όρους, ιδιαίτερα φορτισμένους με πολιτικό νόημα στη Ρωσία, «συντηρητικός» και «προοδευτικός»:

Από μιαν ορισμένη άποψη, η διαδικασία εξέλιξης της γλώσσας εμφανίζεται ως ο αιώνιος ανταγωνισμός ανάμεσα στην προοδευτική δύναμη, που καθορίζεται από τις σχέσεις ομοιότητας, και τη συντηρητική δύναμη, που καθορίζεται από τους συνδυασμούς συνάφειας («*Očerki nauki o jazyke*» [Σχεδιάγραμμα για την επιστήμη της γλώσσας], σ. 116-117).

Ξεκινώντας από εκεί, ο συλλογισμός του Γιάκομπσον εκτυλίσσεται με τον ακόλουθο τρόπο: η ετεροτελικότητα της καθημερινής γλώσσας προσαρμόζεται άνετα στις σχέσεις συνάφειας (άρα αυθαίρετες) ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο· η αυτοτελικότητα της ποιητικής γλώσσας θα ευνοείται από τις σχέσεις ομοιότητας (αιτιολόγηση του σημείου)· επιπλέον, έχουμε περάσει από το «προοδευτικό» στο «επαναστατικό», πράγμα που, στα συμφραζόμενα της εποχής, επιτρέπει στους όρους «ποίηση» και «επανάσταση» να φωτίσουν θετικά ο ένας τον άλλον:

Στη συγκινησιακή και στην ποιητική γλώσσα, οι λεκτικές παραστάσεις (φωνητικές όσο και σημασιολογικές) συγκεντρώνουν πάνω τους μεγαλύτερη προσοχή, ο δεσμός ανάμεσα στην ηχητική πλευρά και στη σημασία γίνεται στενότερος, οικειότερος, και, κατά συνέπεια, η γλώσσα γίνεται περισσότερο επαναστατική, αφού οι συνηθισμένοι συνδυασμοί συνάφειας υποχωρούν στο βάθος της εικόνας (σ. 10).

Ο μηχανικός συνδυασμός διαμέσου της συνάφειας ανάμεσα στον ήχο και στο νόημα πραγματοποιείται τόσο ταχύτερα όσο είναι συνηθέστερος. Εξ ου ο συντηρητικός χαρακτήρας της σημερινής γλώσσας. Η μορφή της λέξης πεθαίνει γρήγορα. Στην

ποίηση, ο ρόλος του μηχανικού συνδυασμού περιορίζεται στο ελάχιστο (σ. 41).

Αυτή η αντικατάσταση των συνδυασμών συνάφειας από συνδυασμούς ομοιότητας (σ' αυτή προφανώς αντιστοιχεί η «στενότερη, οικειότερη» σχέση μεταξύ ήχων και νοήματος) είναι, ουσιαστικά, ενίσχυση του συστηματικού χαρακτήρα του λόγου, γιατί η συνάφεια δεν είναι παρά ένα άλλο όνομα του αυθαίρετου χαρακτήρα ή της αναιτιολόγητης σύμβασης. Αλλά, πάντα στο ίδιο γραπτό, ο Γιάκομπσον εξετάζει επίσης μιαν άλλη μορφή αιτιολόγησης, όχι πια ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο (αιτιολόγηση κατά κάποιον τρόπο κάθετη), αλλά ανάμεσα σε μια λέξη και στην άλλη, μέσα στην αλυσίδα του λόγου (αιτιολόγηση «οριζόντια»): ετούτη η τελευταία είναι, άλλη μια φορά, προσανατολισμένη προς την κατεύθυνση της αυτοτελικότητας που ορίζει την ποιητική διατύπωση: «Δεν αντιλαμβάνεται κανείς τη μορφή μιας λέξης, εκτός αν αυτή επαναλαμβάνεται μέσα στο γλωσσικό σύστημα» (σ. 48).

Αυτή η τελευταία θεώρηση των πραγμάτων θα γίνει το «πιστεύω» του Γιάκομπσον σαράντα χρόνια αργότερα, και δεν διακρίνει κανείς παρά απλές διαφορές ορολογίας ανάμεσα στη φράση του 1919 και στις πιο διάσημες φράσεις που χρονολογούνται από τη δεκαετία του '60. Από τη μια, η ποιητική γλώσσα ορίζεται από την αυτοτελικότητά της:

Η στόχευση (*Einstellung*) του μηνύματος ως μηνύματος, ο τονισμός του μηνύματος για τον δικό του λογαριασμό, είναι εκείνο που χαρακτηρίζει την ποιητική λειτουργία της γλώσσας («*Linguistique et poétique*» [*Γλωσσολογία και ποιητική*], γαλ. μετάφρ., σ. 218).

Από την άλλη, η αυτοτελικότητα εκδηλώνεται με την ιδιαίτερη μορφή υπερ-δόμησης που είναι η επανάληψη:

Η ποιητική λειτουργία προβάλλει την αρχή της ισοδυναμίας α-

πό τον άξονα της επιλογής στον άξονα του συνδυασμού (σ. 220).

Σε όλα τα επίπεδα της γλώσσας, η ουσία του ποιητικού τεχνάσματος συνίσταται σε περιοδικές επιστροφές («*Le parallélisme grammatical et ses aspects russes*» [Ο γραμματικός παραλληλισμός και οι ρωσικές όψεις του], γαλ. μετάφρ., σ. 234).

Αυτή είναι η πρώτη φορμαλιστική αντίληψη της ποιητικής γλώσσας – πρώτη όχι χρονικά, αλλά μάλλον από την άποψη της απουδαιότητας. Πρόκειται όμως άραγε για πρωτότυπη αντίληψη; Η καταγωγή από τους ρώσους φοντουριστές δεν αγνοήθηκε ποτέ. Αλλά αυτή είναι μια άμεση σχέση που συγκαλύπτει μάλλον παρά αποκαλύπτει το αληθινό ιδεολογικό ριζωμα των φορμαλιστικών θεωριών. Και όμως ο Γιρμούνσκι το είχε υποδείξει από την αρχή της δεκαετίας του '20 (στο «*Zadachi poëtiki*» [*Ζητήματα ποιητικής*]): το πλαίσιο της φορμαλιστικής διδασκαλίας της ποιητικής γλώσσας είναι η καντιανή αισθητική και –θα έπρεπε να προσθέσουμε– η μεταγενέστερη επεξεργασία της, την εποχή του γερμανικού ρομανισμού.

Η ιδέα της αυτοτελικότητας ως ορισμού του ωραίου και της τέχνης έρχεται κατευθείαν από τα αισθητικά γραπτά του Καρλ Φίλιπ Μόριτς και του Καντ: σ' αυτά διατυπώνεται ρητά η αλληλεγγύη ανάμεσα στην αυτοτελικότητα και στη μεγαλύτερη συστηματικότητα, όπως άλλωστε και η αλληλεγγύη ανάμεσα στην αυτοτελικότητα και στην αξία των όχλων. Ήδη από το πρώτο αισθητικό γραπτό του (του 1785), ο Μόριτς δηλώνει ότι η απουσία του εξωτερικού σκοπού πρέπει να αντισταθμιστεί, στην τέχνη, με μιαν ενίσχυση της έντασης του εσωτερικού σκοπού:

Όταν ένα αντικείμενο δεν έχει εξωτερική χρησιμότητα ή εξωτερικό σκοπό, ετούτα πρέπει να αναζητηθούν στο ίδιο το αντικείμενο, αν αυτό πρόκειται να προκαλέσει μέσα μου ηδονή: ή ακόμα: οφείλω να βρω στα μεμονωμένα μέρη αυτού του αντι-

κειμένου τόσο σκοπιμότητα ώστε να ξεχνάω να ρωτήσω: αλλά προς τι το όλον; Για να το πω με άλλες λέξεις: μπροστά σ' ένα ωραίο αντικείμενο, οφείλω να αισθανθώ ηδονή μόνο γι' αυτό το ίδιο· για τον σκοπό αυτό, η απουσία εξωτερικής σκοπιμότητας πρέπει να αντισταθμίζεται από μίαν εσωτερική σκοπιμότητα· το αντικείμενο πρέπει να είναι κάτι το ολοκληρωμένο αυτό καθ' εαυτό (*Schriften...*, σ. 6).

Παρόμοια σκέφτεται ο Σέλλινγκ: η απώλεια της εξωτερικής λειτουργίας έχει ως τίμημα την επαύξηση της εσωτερικής κανονικότητας:

Το ποιητικό αίτιο [...] είναι δυνατό μόνο μέσα από τον αποχωρισμό του λόγου, με τον οποίο εκφράζεται το έργο τέχνης, από την ολότητα της γλώσσας. Αλλά αυτός ο αποχωρισμός απ' ενός και αυτός ο απόλυτος χαρακτήρας απ' ετέρου δεν είναι δυνατόι αν ο λόγος δεν εμπεριέχει τη δική του ανεξάρτητη κίνηση και άρα τον δικό του χρόνο, όπως τα σώματα του κόσμου· έτσι αποχωρίζεται απ' όλα τα υπόλοιπα, υπακούοντας σε μίαν εσωτερική κανονικότητα. Από εξωτερική άποψη, ο λόγος κινείται ελεύθερα και με αυτόνομο τρόπο, συνιστά μια τάξη και υπόκειται στην κανονικότητα μόνο στο εσωτερικό του εαυτού του (*Philosophie der Kunst* [Φιλοσοφία της τέχνης], σ. 635-636).

Ή ακόμα ο Άουγκουστ Βίλχελμ Σλέγκελ, που δικαιολογεί ακριβώς τις φωνητικές επαναλήψεις (τους μετρικούς καταναγκασμούς του στίχου) με την αναγκαιότητα να βεβαιωθεί ο αυτόνομος χαρακτήρας του ποιητικού λόγου:

Όσο περισσότερο πεζός είναι ένας λόγος, τόσο περισσότερο χάνει τον τραγουδιαστό τονισμό του και περιορίζεται στη στεγνή άρθρωση. Η ροπή της ποίησης είναι ακριβώς αντίστροφη και επομένως, για να αναγγείλει ότι είναι ένας λόγος που έχει τον σκοπό του στον ίδιο του τον εαυτό, ότι δεν υπηρετεί καμιά εξωτερική υπόθεση και ότι συνακόλουθα πρόκειται να παρέμ-

βει μέσα σε μια χρονική ακολουθία που καθορίζεται αλλού, οφείλει να διαμορφώσει τη δική της χρονική ακολουθία. Μόνο έτσι ο ακροατής θα αποσπασθεί από την πραγματικότητα και θα επανατοποθετηθεί σε μια φανταστική χρονική ακολουθία, μόνο έτσι θα αντιληφθεί μια τακτική υποδιαίρεση των διαδόχων, ένα μέτρο μέσα στον ίδιο τον λόγο· από εδώ προκύπτει το θαυμάσιο φαινόμενο ότι στην πιο ελεύθερη εμφάνισή της, όταν χρησιμοποιείται ως καθαρό παιχνίδι, η γλώσσα αποβάλλει εκούσια τον αυθαίρετο χαρακτήρα της, που βασιλεύει κατά τα άλλα σταθερά σ' αυτή, και υποβάλλεται σ' ένα νόμο φαινομενικά ξένο προς το περιεχόμενό της. Αυτός ο νόμος είναι το μέτρο, η ευρυθμία, ο ρυθμός (*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* [Διαλέξεις για τη λογοτεχνία και τις καλές τέχνες], σ. 103-104).

Θα μπορούσε κανείς να αναρωτηθεί αν οι Φορμαλιστές είχαν επίγνωση αυτής της καταγωγής. Ακόμα και αν η απάντηση ήταν αρνητική, δεν θα είχε μεγάλη σημασία, αφού μπορεί να ήταν διαποτισμένοι από τις ρομαντικές ιδέες χωρίς να τις αντιλούν από την πηγή, προσλαμβάνοντάς τις μέσω των γάλλων ή των ρώσων συμβολιστών. Έτσι, μπορούμε να αντιμετωπίσουμε με σκεπτικισμό τις δηλώσεις του Γιάκομπσον όταν, στα 1933, αποκρούει παραλληλισμούς που του φαίνονται καταχρηστικοί:

Φαίνεται ότι αυτή η σχολή [η φορμαλιστική] [...] κηρύσσει την τέχνη για την τέχνη και βαδίζει στα ίχνη της καντιανής αισθητικής. [...] Ούτε ο Τυνιάνοφ ούτε ο Μουκαρόφσκι ούτε ο Σκλόφσκι ούτε εγώ δεν κηρύσσουμε την αυτάρκεια της τέχνης («Qu'est-ce que la poésie?») [Τι είναι η ποίηση;], γαλ. μετάφρ., σ. 123).

Όμως στην πραγματικότητα τα πρώτα γραπτά ακριβώς του Γιάκομπσον περιέχουν δύο ονόματα κλειδιά: του Μαλλαμέ και του Νοβάλις. Και ο αισθητισμός του πρώτου δεν είναι παρά μια ριζοσπαστική εκδοχή της ρομαντικής θεωρίας· όσο για τον δεύτε-

ρο, είναι από τους κύριους δημιουργούς της. Σ' ένα πιο όψιμο κείμενο, ο Γιάκομπσον αναπολεί με τον ακόλουθο τρόπο την επίδραση που άσκησε άλλοτε πάνω του ο Νοβάλις:

Αλλά ήδη πολύ νωρίτερα [από το 1915, χρονιά που διαβάζει τον Χούσερλ], κατά το 1912 [όταν ήταν δεκαέξι χρονών], ως μαθητής του λυκείου που είχε αποφασιστικά διαλέξει τη γλώσσα και την ποίηση ως αντικείμενο των μελλοντικών του αναζητήσεων, έπεσα πάνω στα γραπτά του Νοβάλις και γοητεύτηκα μια για πάντα ανακαλύπτοντας σ' αυτόν, όπως την ίδια εποχή στον Μαλλαρμέ, την αδιαχώριστη ένωση του μεγάλου ποιητή και του βαθυστόχαστου θεωρητικού της γλώσσας. [...] Η λεγόμενη σχολή του ρωσικού Φορμαλισμού μόλις ξεφύτρωνε σ' αυτή την περίοδο πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Η πολυσυζητημένη έννοια της αυτορρύθμισης [*Selbstgesetzmässigkeit*] της μορφής, για να μιλήσω όπως ο ποιητής, εξελίχθηκε στο πλαίσιο αυτού του κινήματος από τις πρώτες μηχανιστικές θέσεις σε γνήσια διαλεκτική αντίληψη. Αυτή η τελευταία έβρισκε ήδη τον Νοβάλις, στον περίφημο «Μονόλογό» του, μια παρακίνηση ολωσδιόλου συνθετική –που με είχε από την αρχή καταπλήξει και μαγέψει («Nachwort» [Επιλογος], σ. 176-177).

Καταγωγή δεν σημαίνει ταυτότητα και είναι βέβαιο πως ούτε ο Α.Β. Σλέγκελ ούτε ο Νοβάλις δεν θα μπορούσαν να γράψουν τις γραμματικές αναλύσεις που ο Γιάκομπσον αφιέρωσε στην ποίηση, όπως άλλωστε ούτε ο Μπωντλαίρ, στον οποίο δεν παραλείπει να αναφέρεται στα οψιμότερα γραπτά του ο Γιάκομπσον. Γιατί η ιδεολογική επιλογή (ο ορισμός της ποιητικής γλώσσας) που οι Φορμαλιστές μοιράζονται με τους ρομαντικούς δεν αρκεί για να χαρακτηρίσει ολωσδιόλου τη δουλειά τους: δεν είναι αδιάφορο το γεγονός ότι ο Νοβάλις γράφει ποιητικά αποσπάσματα και ο Γιάκομπσον άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά. Μένει η διαπίστωση ότι αυτή η ιδιαίτερα δημοφιλής αντίληψη των Φορμαλιστών δεν είναι διόλου αποκλειστική ιδιοκτησία τους και ότι, μέσω αυτής, παραμένουν εντελώς εξαρτώμενοι από τη ρομαντική ιδεολογία.

II

Αλλά αυτή η αντίληψη της ποιητικής γλώσσας δεν είναι ούτε η μόνη ούτε καν η πρώτη στην ιστορία του ρωσικού Φορμαλισμού. Αν στραφούμε προς το πρώτο θεωρητικό δημοσίευμα του Σκλόφσκι, «Voskreshenie slova» [Η ανάσταση της λέξης], που χρονολογείται από το 1914, άρα πριν από τη συγκρότηση της ομάδας, θα βρούμε ένα περίεργο κράμα της θεωρίας που εκθέσαμε με μια άλλη, της οποίας ο Σκλόφσκι δεν φαίνεται να αντιλαμβάνεται τη διαφορά αλλά η οποία στην πραγματικότητα μόλις και μετά βίας εναρμονίζεται με την πρώτη.

Από το ένα μέρος, λοιπόν, ο Σκλόφσκι γράφει:

Αν θέλουμε να φτιάξουμε έναν ορισμό της ποιητικής και γενικότερα της καλλιτεχνικής αντιληπτικής διαδικασίας, θα συναντήσουμε αναμφίβολα τον ορισμό: καλλιτεχνική αντίληψη είναι εκείνη μέσω της οποίας αισθανόμαστε τη μορφή (ίσως όχι μόνο τη μορφή, αλλά κατ' ανάγκην τη μορφή) [σ. 2-4].

Ο γενικός τόνος μας είναι πολύ γνωστός και παρ' όλ αυτά αντιλαμβανόμαστε επίσης μιαν απόχρωση, η οποία ήταν εξίσου παρούσα στα κείμενα που μνημονεύσαμε πρωτίτερα και η οποία φαίνεται πράγματι να είναι η προσωπική συμβολή του Σκλόφσκι στη συλλογικά διακηρυγμένη θεωρία: αντί να περιγράφει το ίδιο το έργο τέχνης ή την ποιητική γλώσσα, ο Σκλόφσκι προσηλώνεται πάντα στη διαδικασία της αντίληψής του. Δεν είναι η γλώσσα που είναι αυτοτελική, αλλά η πρόσληψή της από τον αναγνώστη ή τον ακροατή.

Όμως, από το άλλο μέρος, ο Σκλόφσκι μας δίνει επίσης παρεμπιπτόντως έναν άλλο ορισμό της τέχνης, ο οποίος –θα το δούμε– συνδέεται εξίσου με την αντίληψη, αλλά εγκαταλείπει αντίθετα την αυτοτελικότητα: «Η δίψα του συγκεκριμένου πόνου αποτελεί την ψυχή της τέχνης (Κάρλαϊλ) γυρεύει την ανανέωση» (σ. 4). Όπως

είναι γνωστό, ο Κάρλαϊλ δεν είναι παρά ένας ακόμα εκλαϊκευτής των ρομαντικών ιδεών και η αντίληψή του για την τέχνη εκπηγάξει από την αντίληψη του Σέλλινγκ: είναι η σύνθεση του απείρου με το πεπερασμένο, η ενσάρκωση της αφαίρεσης σε συγκεκριμένες μορφές. Δεν έχουμε επομένως αφήσει τη ρομαντική παράδοση. Αλλά ο Σκλόφσκι αναφέρεται ίσως, σιωπηρά, σ' έναν άλλον κοινό τόπο της εποχής (προπάντων αν λάβουμε υπόψη την επιμονή του στην αντίληψη): εκείνον τον οποίο διαδίδει ευρέως η αισθητική του μπερσιονισμού. Η τέχνη εγκαταλείπει την αναπαράσταση των ουσιών και αφιερώνεται στην αναπαράσταση των εντυπώσεων, των αισθητηριακών αντιλήψεων: υπάρχουν μόνο ατομικοί τρόποι όρασης των αντικειμένων, όχι καθαυτό αντικείμενα: η όραση συγκροτεί το αντικείμενο ανανεώνοντάς το. Βρισκόμαστε εδώ ακόμα πιο κοντά στις σχετικιστικές και ατομικιστικές αρχές αυτής της ιδεολογίας.

Όπως κι αν είναι, ο Σκλόφσκι δεν φαίνεται να αντιλαμβάνεται διόλου ότι αυτή η λειτουργία της τέχνης (να ανανεώσει τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο) δεν μπορεί να εξομοιωθεί με τη θεωρία της αυτοτελικότητας ή την απουσία εξωτερικής λειτουργίας, που χαρακτηρίζει εξίσου την τέχνη. Και εξακολουθεί, στα κείμενά του των επόμενων χρόνων, να δέχεται συγχρόνως και τις δύο. Η έλλειψη συνάρθρωσης είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακή στο «Η τέχνη ως μέθοδος», όπου θα εισαχθεί η περιλάλητη έννοια της *ostranenie* ή αποεξοικείωσης. Γιατί ξαναβρίσκει κανείς εδώ τα παραδείγματα τα οποία έχουν ήδη παρατεθεί στην «Ανάσταση της λέξης», μιας ποιητικής γλώσσας που βρίσκεται «σε απόσταση» ή είναι «παράξενη» (τα παλιά βουλγαρικά στη Ρωσία, ο Αρνό Ντανιέλ, οι γλώσσες του Αριστοτέλη κτλ.), ακολουθούμενα από αυτές τις παραδοχές:

Έτσι η γλώσσα της ποίησης είναι γλώσσα δύσκολη, περίπλοκη, που υφίσταται μιαν επιβράδυνση [...] Έτσι καταλήγουμε στον ορισμό της ποίησης ως λόγου που υφίσταται μιαν επιβράδυνση, ως λόγου λοξού (σ. 21-22).

Η πρώτη αντίληψη της ποιητικής γλώσσας είναι λοιπόν πράγματι εδώ παρούσα. Αλλά δίπλα σ' αυτή, ενίοτε μάλιστα εγκιβωτισμένη μέσα σ' αυτή, βρίσκουμε και τη δεύτερη, που μαρτυρεί στην ουσία την εμμονή του δημιουργού της. Ο Σκλόφσκι γράφει έτσι, κατά τρόπο εντελώς ασυνεπή προς την πρώτη αντίληψη:

Η ποιητική εικόνα είναι ένα μέσο για να ενταθεί η εντύπωση. [...] Η ποιητική εικόνα είναι ένας από τους τρόπους για να δημιουργηθεί η ισχυρότερη εντύπωση. Ως ποιητική εικόνα [...], ισοδυναμεί με όλους τους τρόπους που διαθέτουμε για να αυξήσουμε την αίσθηση του πράγματος (οι λέξεις ή ακόμα και οι ήχοι του έργου μπορούν επίσης να είναι πράγματα) (σ. 9-10).

Βλέπουμε εδώ πως η παρένθεση προσπαθεί να συμφιλιώσει τις δύο πλευρές της θεωρίας: ξαναβρίσκουμε τη διδασκαλία της καλλιτεχνικής αυτοτελικότητας υπό τον όρο να λησμονήσουμε ότι η τέχνη είναι διαφορετική από τον υπόλοιπο κόσμο. Αλλά η εικόνα-«τρόπος» μπορεί άραγε να είναι ταυτόσημη με την εικόνα-«πράγμα», το «μέσο» με τον «σκοπό»; Ή ακόμα:

Ο σκοπός της εικόνας δεν είναι να φέρει πιο κοντά τη σημασία της στην κατανόησή μας, αλλά να δημιουργήσει μιαν ιδιαίτερη αντίληψη του αντικειμένου, να δημιουργήσει «το όραμά» του και όχι την «αναγνώρισή» του (σ. 18).

Η αντίθεση ποιητική γλώσσα/πρακτική γλώσσα μένει εξίσου ξεκάθαρη και απλή: ωστόσο, δεν αντιπαρατάσσει πια την αυτοτελικότητα και την ετεροτελικότητα, αλλά το συγκεκριμένο και το αφηρημένο, το αισθητό και το νοητό, τον κόσμο και τη σκέψη, το ιδιαίτερο και το γενικό. Ενίοτε ο Σκλόφσκι κατορθώνει να υποστηρίξει και τις δύο θέσεις μέσα σε μια μοναδική φράση, όπως στο εξής κεντρικό χωρίο του δοκιμίου του:

Για να αποδοθεί η αίσθηση της ζωής, για να αισθανθεί κανείς

το πράγμα, για να είναι η πέτρα πέτρα, υπάρχει αυτό που ονομάζουμε τέχνη. Ο σκοπός της τέχνης είναι να δώσει μιαν αίσθηση του πράγματος ως όραμα και όχι ως αναγνώριση· η μέθοδος της τέχνης είναι η μέθοδος της αποεξοικείωσης και η μέθοδος της δύσκολης μορφής, που επαυξάνει τη δυσκολία και τη διάρκεια της αντίληψης, γιατί η διαδικασία της αντίληψης στην τέχνη βρίσκει τον σκοπό της μέσα στον ίδιο της τον εαυτό και πρέπει να παρατείνεται· η τέχνη είναι ένας τρόπος να δοκιμάσει κανείς το γίνεσθαι του πράγματος, εκείνο που έχει ήδη γίνει δεν ενδιαφέρει την τέχνη (σ. 13).

Έως τη λέξη «αποεξοικείωση», είμαστε στη δεύτερη φορμαλιστική αντίληψη· από εκεί και πέρα και έως την άνω τελεία, επιστρέφουμε στην πρώτη –εκτός αν εννοούμε την τέχνη ως αντιληπτικό μηχανισμό, που δεν χρειάζεται να γίνει ο ίδιος αντιληπτός. Αν η διαδικασία της αντίληψης γίνεται σκοπός καθ' εαυτήν (χάρη στη δυσκολία της μορφής), αντιλαμβανόμαστε λιγότερο και όχι περισσότερο το αντικείμενο· αν η αποεξοικείωση μας δίνει τον ορισμό της τέχνης, η διαδικασία της αντίληψης είναι ανεπαίσθητη, εκείνο που βλέπουμε είναι το αντικείμενο –σάμπως για πρώτη φορά...

Ο Σκλόφσκι δεν μας δίνει καμία ένδειξη ότι συνειδητοποιεί τις δυσκολίες που δημιουργεί. Δεν βρίσκουμε, απ' όσο ξέρω, παρά μονάχα μια απόπειρα για να συναρθρωθούν οι δύο αντιλήψεις· εμφανίζεται πάνω από δεκαπέντε χρόνια αργότερα, στη μελέτη του Γιάκομπσον «Τι είναι η ποίηση;». Προς το τέλος του κειμένου του, ο Γιάκομπσον παρουσιάζει ένα είδος συμπίκνωσης της φορμαλιστικής θέσης και έρχεται επίσης στο ζήτημα του ορισμού της ποιητικής γλώσσας ή της ποιητικότητας:

Αλλά πώς εκδηλώνεται η ποιητικότητα; Με το ότι η λέξη γίνεται αισθητή ως λέξη και όχι ως απλός αντιπρόσωπος του ονομαζόμενου αντικειμένου ούτε ως συγκινησιακή έκρηξη. Με το ότι οι λέξεις και η σύνταξή τους, η σημασία τους, η εξωτερική και εσωτερική μορφή τους δεν είναι αδιάφοροι δείκτες της

πραγματικότητας, αλλά έχουν το δικό τους βάρος και τη δική τους αξία (σ. 124).

Ως εδώ πρόκειται για μια καθαρότατη εκδοχή της πρώτης φορμαλιστικής αντίληψης, εκείνης που πρεσβεύει την αυτοτελικότητα. Αλλά η επόμενη φράση εισάγει μιαν άλλη προοπτική:

Γιατί όλα τούτα είναι αναγκαία; Γιατί πρέπει να υπογραμμιστεί ότι το σημείο δεν συγγέεται με το αντικείμενο; Διότι δίπλα στην άμεση συνείδηση της ταυτότητας του σημείου με το αντικείμενο (το Α είναι Α₁), η άμεση συνείδηση της απουσίας αυτής της ταυτότητας (το Α δεν είναι Α₁) είναι αναγκαία· αυτή η αντινομία είναι αναπόφευκτη, γιατί χωρίς αντίφαση δεν υπάρχει παιγνίδι εννοιών, δεν υπάρχει παιγνίδι σημείων, η σχέση ανάμεσα στην έννοια και στο σημείο είναι αυτόματη, ο ρους των γεγονότων σταματάει, η συνείδηση της πραγματικότητας νεκρώνεται. [...] Η ποίηση μας προστατεύει ακριβώς από την αυτοματοποίηση, από τη σκουριά που απειλεί τον τρόπο με τον οποίο εκφράζουμε την αγάπη και το μίσος, την εξέγερση και τη συμφιλώση, την πίστη και την άρνηση (σ. 124-125).

Θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε αυτόν το συλλογισμό σύμφωνα με το πνεύμα της γενικότερης σημασιολογίας, τύπου Κορζύμπσκι: η αυτόματη σχέση ανάμεσα στις λέξεις και στα πράγματα είναι ολέθρια και για τα δύο, γιατί τα αποσπά από την αντίληψη και ευνοεί αποκλειστικά και μόνο τη νόηση. Σπάζοντας τον αυτοματισμό, κερδίζει κανείς και στα δύο επίπεδα: αντιλαμβάνεται τις λέξεις ως λέξεις, αλλά επίσης τα αντικείμενα ως αντικείμενα, ως εκείνο που είναι «στ' αλήθεια», έξω από κάθε πράξη ονοματοθεσίας¹...

1. Βρίσκουμε μια πολύ συγγενική εξομοίωση, μια δεκαετία αργότερα, στον Μωρίς Μπλανσό, για τον οποίο επίσης η αντίληψη της γλώσσας ως πράγματος οδηγεί στην αντίληψη των πραγμάτων ως πραγμάτων: «Το όνομα παύει να είναι το εφήμερο πέραςμα της μη ύπαρξης για να γίνει μια συγκεκριμένη

Ξέρουμε ότι η λέξη και η ιδέα της αποεξοικειώσης έχουν μεγάλη επιτυχία: θα επανέλθουμε. Δεν είναι ωστόσο βέβαιο ότι ο ρόλος της αποεξοικειώσης είναι πολύ σημαντικός μέσα στην ίδια τη φορμαλιστική θεωρία. Ο Σκλόφσκι, είναι αλήθεια, αναφέρεται συνεχώς σ' αυτή. Αλλά στις συστηματικές εκθέσεις της θεωρίας (π.χ. στη «Θεωρία της μορφικής μεθόδου» του 'Αιχενμπάουμ ή στην *Teorija literatury* [Θεωρία της λογοτεχνίας] του Τομασέφσκι, που χρονολογούνται και οι δυο από το 1925) η εν λόγω μέθοδος απλώς μνημονεύεται: δεν αποτελεί διόλου τον ορισμό της τέχνης: ο Τομασέφσκι, π.χ., περιγράφει την αποεξοικειώση ως «μια ιδιαίτερη περίπτωση της καλλιτεχνικής αιτιολόγησης» (σ. 153). Ποια θα μπορούσε να είναι η θέση της αποεξοικειώσης στο αισθητικό σύστημα των Φορμαλιστών; Θα μπορούσαμε να φανταστούμε, πρώτα, ότι αυτή δίνει τον ορισμό ακριβώς της τέχνης, όπως το ήθελε ο Σκλόφσκι. Αλλά, ακόμα και αν η καταγωγή αυτής της δεύτερης αντίληψης της ποιητικής γλώσσας είναι επίσης ρομαντική, η μορφή με την οποία εμφανίζεται εκείνη την εποχή αντιφάσκει άμεσα προς την πρώτη αντίληψη: αυτή αρνείται κάθε εξωτερική λειτουργία, η δεύτερη διεκδικεί μια τέτοια λειτουργία. Η σχέση με τον εξωτερικό κόσμο, που ως «μίμηση» έχει εκδιωχθεί από τη ρομαντική αισθητική, επιστρέφει σε μια περισσότερο εργαλειώδη σχέση: η τέχνη ως αποκάλυψη (και όχι πια ως μίμηση) του κόσμου.

Δεύτερον, θα μπορούσαμε να συγκρατήσουμε τη συνεχή εμμονή του Σκλόφσκι στην αντιληπτική διαδικασία και να δούμε σ' αυτή

σφαίρα, μια συμπαγής μάζα ύπαρξης: η γλώσσα, εγκαταλείποντας αυτό το νόημα που ήθελε αποκλειστικά να είναι, επιζητεί να γίνει α-νόητη. Το καθέτι που είναι υλικό παίζει τον πρώτο ρόλο: ο ρυθμός, το βάρος, η μάζα, το σχήμα κι έπειτα το χαρτί όπου γράφεις, το ίχνος του μελανιού, το βιβλίο. Ναι, κατ' ευτυχή σύμπτωση, η γλώσσα είναι ένα πράγμα: είναι το γραμμένο πράγμα, το κομμάτι ξύλο, ένα θραύσμα βράχου, ένα τμήμα αργίλου όπου υπάρχει ακόμα η πραγματικότητα της γης. Η λέξη δρα, όχι ως ιδεατή ισχύς, αλλά ως σκοτεινή δύναμη, ως μαγεία που εξαναγκάζει τα πράγματα, τα καθιστά πραγματικά παρόντα έξω από τον εαυτό τους» (*La part du feu* [Το μερίδιο της φωτιάς], 1949, σ. 330).

την ιδέα το πρώτο σχέδιο μιας θεωρίας της ανάγνωσης. Αλλά και μ' αυτή τη μορφή η ιδέα αντιφάσκει προς το μεγάλο ρεύμα της φορμαλιστικής πρακτικής. Το αντικείμενο των λογοτεχνικών μελετών κατά τους Φορμαλιστές –στο σημείο αυτό όλοι συμφωνούν– είναι τα ίδια τα έργα, όχι οι εντυπώσεις που αυτά αφήνουν στους αναγνώστες τους. Τουλάχιστον θεωρητικά, οι Φορμαλιστές διακρίνουν τη μελέτη του έργου από τη μελέτη παραγωγής του ή της πρόσληψής του και επικρίνουν τους προγενέστερους μελετητές για την ενασχόλησή τους με στοιχεία απλώς περιστασιακά ή –ακριβώς– με εντυπώσεις. Μια θεωρία της ανάγνωσης μπορεί να εισχωρήσει μόνο με λαθραίο τρόπο μέσα στη φορμαλιστική διδασκαλία.

Τέλος, τρίτον, η αποεξοικειώση θα μπορούσε να αποτελέσει τη βάση μιας θεωρίας της λογοτεχνικής ιστορίας. Αυτό είναι το νόημα που θα πάρει, από την αρχή της δεκαετίας του '20, στα γραφτά του Σκλόφσκι, του Γιάκομπσον ή του Τομασέφσκι: αυτή γεννάει την ιδέα του κυκλώματος αυτοματοποίηση-απογύμνωση της μεθόδου ή ακόμα εκείνη που υποβάλλει η μεταφορά της κληροδοσίας του παρελθόντος από τον θείο στον ανιψιό (κάθε εποχή εντάσσει στον λογοτεχνικό κανόνα κείμενα που κρίνονταν περιθωριακά την προηγούμενη εποχή). Αλλά, αν πάρουμε την έννοια στην πιο αυστηρή της σημασία, μπορούμε να την εφαρμόσουμε μόνο σ' έναν αρκετά περιορισμένο αριθμό περιπτώσεων: για να τη γενικεύσουμε, πρέπει να αλλάξουμε τη σημασία της, και αυτό θα γίνει στα γραφτά του Τυνιάνοφ, οδηγώντας έτσι σε μια τρίτη αντίληψη της ποιητικής γλώσσας.

III

Προτού φτάσουμε εκεί, πρέπει να θυμηθούμε σε τι συνίσταται η συγκεκριμένη δραστηριότητα των Φορμαλιστών και να αναρωτηθούμε σε ποιο μέτρο ανταποκρίνεται σε τούτο ή σ' εκείνο το μέρος

του προγράμματός τους. Τα περισσότερα δημοσιεύματά τους δεν είναι αφιερωμένα στην επεξεργασία ενός αισθητικού συστήματος, πρωτότυπου ή κοινότοπου, ούτε σε μια διερεύνηση της ουσίας της τέχνης· είτε θλιβόμαστε είτε χαιρόμαστε γι' αυτό, είμαστε υποχρεωμένοι να διαπιστώσουμε ότι οι Φορμαλιστές δεν είναι «φιλόσοφοι». Αντίθετα, έχουμε ένα πλήθος εργασίες πάνω σε διάφορες όψεις του στίχου (Μπρικ, Γιάκομπσον, Τομασέφσκι, Άιχενμπάουμ, Γερμούνσκι, Τυνιάνοφ), πάνω στην οργάνωση του αφηγηματικού λόγου (Άιχενμπάουμ, Τυνιάνοφ, Βινογκράντοφ), πάνω στις μορφές σύνθεσης της πλοκής (Σκλόφσκι, Τομασέφσκι, Ρεφορμάτσκι, Προπ), κ.ο.κ.

Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε, εκ πρώτης όψεως, ότι υπάρχει μια απόσταση ανάμεσα σ' αυτό που ονόμασα «πρώτη αντίληψη» της ποιητικής γλώσσας και στη συγκεκριμένη δουλειά των Φορμαλιστών, στο μέτρο που δυσκολεύεται κανείς να δει σε τι είναι αναγκαία η αρχική υπόθεση για τις εργασίες που ακολουθούν. Ωστόσο, παρατηρώντας από κοντά τα πράγματα, ανακαλύπτουμε ότι αυτές οι εργασίες έχουν γίνει δυνατές (χωρίς να έχουν προκληθεί) από το προκαταρκτικό αξίωμα. Η κάπως αφηρημένη και κούφια διατύπωση των ρομαντικών σύμφωνα με την οποία το έργο τέχνης πρέπει να γίνεται αντιληπτό αυτό καθ' εαυτό και όχι εν όψει κάποιου άλλου πράγματος, θα γίνει όχι θεωρητική παραδοχή αλλά πρακτικός λόγος που θα παρακινήσει τους Φορμαλιστές –επομένως τους επιστήμονες περισσότερο απ' ό,τι τους αναγνώστες– να αντιληφθούν το ίδιο το έργο· να ανακαλύψουν ότι αυτό έχει έναν ρυθμό, που πρέπει να μάθουμε να τον περιγράφουμε· αφηγηματικές, που πρέπει να ξέρουμε να τους διαφοροποιούμε· αφηγηματικές μεθόδους, που είναι καθολικές αλλά ωστόσο απεριορίστητα ποικίλες. Με άλλα λόγια, η αφετηρία τους στη ρομαντική αισθητική τους επιτρέπει να αρχίσουν να ασκούν –και σ' αυτό είναι αληθινοί εφευρέτες– μια καινούργια *επιστήμη των λόγων*. Όχι πως, σε αντίθεση με άλλους λογοτεχνικούς κριτικούς, αυτοί λένε την αλήθεια εκεί όπου οι άλλοι δεν διατύπωναν παρά απλές γνώμες –αυτό θα ήταν αυταπάτη· αλλά επανασυνδέονται με το πρόγραμμα που

έχει τεθεί από την *Ποιητική* και τη *Ρητορική* του Αριστοτέλη, ενός επιστημονικού κλάδου το αντικείμενο του οποίου είναι οι μορφές του λόγου και όχι τα ιδιαίτερα έργα. Σ' αυτή μάλιστα τη συνάντηση της αριστοτελικής παράδοσης με τη ρομαντική ιδεολογία έγκειται η πρωτοτυπία του φορμαλιστικού κινήματος· και αυτή εξηγεί την προτίμηση για τα επιστημονικά άρθρα παρά για τα ποιητικά αποσπάσματα.

Ο Άιχενμπάουμ θα είναι ιδιαίτερα ευαίσθητος απέναντι σ' αυτό το χαρακτηριστικό γνώρισμα του Φορμαλισμού και ξαναγυρίζει αδιάκοπα σ' αυτό στη «Θεωρία της μορφικής μεθόδου»:

Για τους «φορμαλιστές», το μόνο ζήτημα αρχής αφορά όχι στις μεθόδους των λογοτεχνικών μελετών, αλλά στη λογοτεχνία ως αντικείμενο μελετών. [...] Αυτό που μας χαρακτηρίζει δεν είναι ο «φορμαλισμός» ως αισθητική θεωρία, ούτε η «μεθοδολογία» ως τελειωμένο επιστημονικό σύστημα, αλλά μόνο η επιθυμία να δημιουργήσουμε μιαν αυτόνομη λογοτεχνική επιστήμη βασισμένη στα ιδιαίτερα γνωρίσματα του λογοτεχνικού υλικού (σ. 116-117).

Γινόταν εντελώς ξεκάθαρο, ακόμα και για τους ανθρώπους που ήταν ξένοι προς την Ορδάζ [Εταιρεία για τη μελέτη της ποιητικής γλώσσας], ότι η ουσία της δουλειάς μας δεν βρισκόταν στη δημιουργία μιας αμετακίνητης «μορφικής μεθόδου» αλλά στη μελέτη των ιδιαίτερων ιδιοτήτων της τέχνης του λόγου· ότι πρόκειται όχι για τη μέθοδο, αλλά για το αντικείμενο μελέτης (σ. 141).

Αυτό που χαρακτηρίζει τον Φορμαλισμό είναι ένα αντικείμενο όχι μια θεωρία. Με μια έννοια, ο Άιχενμπάουμ έχει δίκιο: δεν διαθέτει καμιά ιδιαίτερη μέθοδο και η ίδια η ορολογία αλλάζει με τα χρόνια. Αλλά αυτό που χαρακτηρίζει μια κριτική σχολή δεν είναι ποτέ μια μέθοδος (τούτο είναι μια πλασματική κατασκευή περιορισμένη να προσελκύσει μαθητές), είναι ένας τρόπος κατα-

σκευής του αντικειμένου μελέτης: οι ιστορικοί της προηγούμενης γενιάς περιελάμβαναν σ' αυτόν τις σχέσεις με το ιδεολογικό πλαίσιο και άφηναν κατά μέρος την εσωτερική ανάλυση του έργου, οι Φορμαλιστές πράττουν το αντίθετο. Όμως είναι φανερό ότι για τον Άιχενμπάουμ, που αποτυπώνει στο σημείο αυτό τη θετικιστική στάση, αυτή η επιλογή μένει εντελώς διαφανής, αόρατη. Γι' αυτό άλλωστε δεν υπάρχει ποτέ στους Φορμαλιστές απάντηση στο ερώτημα: «Τι πρέπει να κάνει η κριτική;» Θα απαντούσαν αθώα: να περιγράφει τη λογοτεχνία (σάμπως ετούτη να υπήρχε στην κατάσταση του ακατέργαστου δεδομένου).

Αλλά ας επανέλθουμε στο αντικείμενο των λογοτεχνικών μελετών, όπως το αντιλαμβάνεται ο Άιχενμπάουμ. Αυτό το αντικείμενο είναι η «λογοτεχνία ως σειρά ιδιαίτερων γνωρισμάτων», «οι ιδιαίτερες ιδιότητες της τέχνης και του λόγου». Για ποιαν ιδιαιτερότητα πρόκειται; Για να δικαιολογηθεί η δημιουργία ενός νέου επιστημονικού κλάδου, θα έπρεπε αυτή η ιδιαιτερότητα να παρουσιάζει τον ίδιο χαρακτήρα σε όλες τις περιπτώσεις που αναγνωρίζεται ότι ανήκουν στη λογοτεχνία. Όμως, η προσεχτική ανάλυση των «έργων αυτών καθ' εαυτά» —η οποία έγινε επομένως δυνατή χάρις στην υπόθεση της λογοτεχνικής ιδιαιτερότητας— θα αποκαλύψει στους Φορμαλιστές ότι αυτή η ιδιαιτερότητα δεν υπάρχει· ή, ακριβέστερα, ότι υπάρχει μόνο ιστορικά και πολιτιστικά οριοθετημένη, αλλά όχι ως καθολικό ή αιώνιο γεγονός· και ότι επομένως ο ορισμός διά της αυτοτελικότητας δεν μπορεί να σταθεί. Κατά παράδοξο τρόπο, είναι ακριβώς οι ρομαντικές προϋποθέσεις τους που θα οδηγήσουν τους Φορμαλιστές σε αντιρομαντικά συμπεράσματα.

Βρίσκουμε για πρώτη φορά αυτό το συμπέρασμα στη μελέτη του Τυνιάνοφ «Literaturnij fakt» [Το λογοτεχνικό φαινόμενο], που χρονολογείται από το 1924. Ο Τυνιάνοφ παρατηρεί αρχικά:

Ενώ ένας σταθερός ορισμός της λογοτεχνίας γίνεται όλο και πιο δύσκολος, οποιοσδήποτε σύγχρονος θα μας δείξει με το δάχτυλο τι είναι ένα λογοτεχνικό φαινόμενο. [...] Ο γηράσκων

σύγχρονός μας που είδε στη ζωή του μία ή δύο ή και περισσότερες λογοτεχνικές επαναστάσεις, θα προσέξει ότι στον καιρό του αυτό ή εκείνο το γεγονός δεν ήταν λογοτεχνικό φαινόμενο, ενώ τώρα έχει αποκτήσει αυτή την ιδιότητα και αντίστροφα (σ. 9).

Και συμπεραίνει:

«Το λογοτεχνικό φαινόμενο είναι ετερόκλητο και μ' αυτή την έννοια η λογοτεχνία είναι μια σειρά που εξελίσσεται με τη λύση της συνέχειας (σ. 29).

Βλέπουμε τι γενίκευση χρειάστηκε να υποστεί η έννοια της αποεξοικείωσης για να οδηγήσει στη νέα λογοτεχνική θεωρία του Τυνιάνοφ (είναι άραγε τυχαίο, ότι η μελέτη του είναι αφιερωμένη στον Σκλόφσκι;). Η αποεξοικείωση δεν είναι παρά ένα παράδειγμα ενός ευρύτερου φαινομένου που είναι η ιστορικότητα των κατηγοριών τις οποίες χρησιμοποιούμε για να οριοθετήσουμε μεταξύ τους τα πολιτισμικά φαινόμενα: ετούτα δεν υπάρχουν σε απόλυτη κατάσταση, με τον τρόπο των χημικών ουσιών, αλλά εξαρτώνται από την αντίληψη των χρηστών τους.

Ξαναγυρίζοντας στο ίδιο θέμα στο «Για τη λογοτεχνική εξέλιξη» (1927), ο Τυνιάνοφ είναι ακόμα σαφέστερος:

Η ύπαρξη του φαινομένου ως λογοτεχνικού φαινομένου εξαρτάται από τη διαφορική του ιδιότητα (δηλαδή από τη σχέση που το συνδέει είτε με τη λογοτεχνική είτε με την εξωλογοτεχνική σειρά), με άλλα λόγια από τη λειτουργία του. Αυτό που είναι λογοτεχνικό φαινόμενο σε μιαν εποχή θα είναι για μιαν άλλη ένα καθημερινό φαινόμενο κοινής ομιλίας, και αντίστροφα, σε σχέση με το όλο λογοτεχνικό σύστημα μέσα στο οποίο εξελίσσεται το εν λόγω φαινόμενο. Έτσι, μια φιλική επιστολή του Ντερζάβιν είναι ένα φαινόμενο της καθημερινής ζωής, ενώ την εποχή του Καράμζιν και του Πούσκιν η φιλική επιστολή είναι ένα λογοτεχνικό φαινόμενο. Πρβλ. τη λογοτεχνικότητα των

απομνημονευμάτων και των προσωπικών ημερολογίων σ' ένα λογοτεχνικό σύστημα, την εξωλογοτεχνικότητά τους σ' ένα άλλο (σ. 35).

Η «αυτοματοποίηση» και η «αποεξοικείωση» εμφανίζονται εδώ ως ιδιαίτερες εκδηλώσεις της μετασηματιστικής διεργασίας της λογοτεχνίας, ιδωμένης ως όλου.

Οι συνέπειες αυτής της θέσης είναι συγκλονιστικές για τη φορμαλιστική θεωρία. Πράγματι, ισοδυναμεί με την παραδοχή ότι το στοιχείο εκείνο που ο Άιχενμπάουμ θεωρούσε ως την εγγύηση της ταυτότητας του Φορμαλισμού –το αντικείμενο μελέτης του, δηλαδή την (υπεριστορική) ιδιαιτερότητα της λογοτεχνίας– είναι ανύπαρκτο. Δύο αντιδράσεις, κατά τα άλλα αντιφατικές, μπορούν να παρατηρηθούν στα άλλα μέλη της ομάδας. Η πρώτη, του Άιχενμπάουμ, στο *Moj vremennik* [Το περιοδικό μου] στα 1929, συνίσταται σε μια καθολική αποδοχή, στο επίπεδο τόσο των παραδειγμάτων όσο και των συμπερασμάτων:

Έτσι, σε ορισμένες εποχές η εφημερίδα και η ίδια η καθημερινή ζωή μιας αΐθουσας συντάξεως έχουν τη σημασία του λογοτεχνικού φαινομένου, ενώ σε άλλες είναι οι εταιρείες, οι λέσχες, τα σαλόνια που αποκτούν την ίδια σημασία (σ. 55).

Το λογοτεχνικό φαινόμενο και η λογοτεχνική περίοδος είναι έννοιες περίπλοκες και μεταβαλλόμενες, στο μέτρο που μεταβαλλόμενες είναι επίσης οι σχέσεις των στοιχείων τα οποία συγκροτούν τη λογοτεχνία, καθώς και οι λειτουργίες τους (σ. 59).

Τίποτε, αντίθετα, δεν λέγεται για τον τρόπο που αυτή η ιδέα συναρθρώνεται με τις προγενέστερες παραδοχές του Άιχενμπάουμ.

Από τη μεριά του, ο Γιάκομπσον δεν φαίνεται να κλονίζεται από αυτές τις καινούργιες διακηρύξεις. Στο «Τι είναι η ποίηση;», αρκείται να απομονώνει ένα σταθερό πυρήνα μέσα στη γενική κι-

νητικότητα· επομένως περιορίζει κάπως το πεδίο εφαρμογής αυτών των απόψεων, αλλά δεν τροποποιεί το περιεχόμενό τους.

Έχω ήδη πει ότι το περιεχόμενο της έννοιας *ποίηση* ήταν ασταθές και μεταβλητό μέσα στον χρόνο, αλλά η ποιητική λειτουργία, η *ποιητικότητα*, όπως το υπογράμμισαν οι Φορμαλιστές, είναι στοιχείο *sui generis*, στοιχείο που δεν μπορεί να αναχθεί μηχανικά σε άλλα στοιχεία (σ. 123).

Οι εργασίες του Γιάκομπσον στη δεκαετία του '60 μαρτυρούν πάντα την πεποίθησή του ότι είναι δυνατόν να έχουμε ένα γλωσσολογικό (και υπεριστορικό) ορισμό αν όχι της ποίησης, τουλάχιστον της ποιητικής λειτουργίας.

Η θέση του Τυνιάνοφ έχει ριζικές συνέπειες. Στην πραγματικότητα, δεν αφήνει πια καμιά θέση για μια αυτόνομη γνώση της λογοτεχνίας, αλλά οδηγεί προς δύο συμπληρωματικούς κλάδους: μian επιστήμη των λόγων, που μελετάει τις σταθερές γλωσσικές μορφές, αλλά δεν μπορεί να εξηγήσει τη λογοτεχνική ιδιαιτερότητα· και μian ιστορία που διατυπώνει ρητά το περιεχόμενο της έννοιας της λογοτεχνίας σε κάθε δεδομένη εποχή, συσχετίζοντάς τη με άλλες έννοιες του ίδιου επιπέδου. Αυτή η τρίτη αντίληψη της ποιητικής γλώσσας είναι στην πραγματικότητα μια κατεδάφιση της ίδιας της έννοιας: στη θέση της έρχεται το «λογοτεχνικό φαινόμενο», κατηγορία ιστορική και όχι πια φιλοσοφική. Ο Τυνιάνοφ απογυμνώνει τη λογοτεχνία από την εξαιρετική της θέση, βλέποντάς τη όχι πια σε αντίθεση αλλά σε σχέση ανταλλαγής και μετασχηματισμού με τα άλλα είδη του λόγου. Εκείνο που αλλάζει είναι η ίδια η δομή της σκέψης: στη θέση της γκρίζας καθημερινότητας και του ποιητικού άστρου, ανακαλύπτουμε την πολλαπλότητα των τρόπων ομιλίας. Συνακόλουθα, η αρχική ρήξη, ανάμεσα σε μια γλώσσα που μιλάει για τον κόσμο και σε μια γλώσσα που «μιλάει» για τον εαυτό της, καταργείται και το ερώτημα της αλήθειας στη λογοτεχνία μπορεί να τεθεί με νέους όρους.

Όσο για τον ίδιο τον ορισμό της λογοτεχνίας, μπορούμε απλώς

να εκτιμήσουμε τις συνέπειες που θα αντλούσαν οι Φορμαλιστές από αυτή τη θεαματική ανατροπή. Ένας από τους πιθανούς δρόμους θα μπορούσε να είναι ο δρόμος ενός ριζικού ιστορικισμού – εξίσου ριζικού με τον ως τότε φορμαλισμό τους – που θα οδηγούσε στην πλήρη απόρριψη του ερωτήματος: σ' αυτή την περίπτωση το ρομαντικό εννοιολογικό πλαίσιο δεν θα είχε επομένως εγκαταλειφθεί. Ένας άλλος δρόμος θα επέτρεπε την αναζήτηση ενός νέου ορισμού, που θα έβρισκε τον δικαιολογητικό του λόγο όχι στην πραγματική συγγένεια όλων των φαινομένων που θεωρούνται λογοτεχνικά, αλλά στη δική του ερμηνευτική αξία. Όμως τίποτε απ' όλα αυτά δεν πρόκειται να πραγματοποιηθεί: οι πολιτικοί διωγμοί ενσκήπτουν πάνω στην ομάδα, κατά τα τέλη της δεκαετίας του '20, και όλα τα ερωτήματα που ετούτη είχε ανακινήσει γίνονται «ταμπού» στη Σοβιετική Ένωση, για πολλές δεκαετίες. Το μόνο θετικό δίδαγμα αυτού του βίαιου τέλους του φορμαλιστικού στοχασμού είναι ότι η λογοτεχνία και η κριτική προφανώς δεν βρίσκουν τον σκοπό τους στον ίδιο τον εαυτό τους: διαφορετικά, το κράτος δεν θα φρόντιζε να ρυθμίσει την άσκησή τους.

Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΕΠΙΚΟΥ (ΝΤΕΜΠΛΙΝ ΚΑΙ ΜΠΡΕΧΤ)

Αλλάζοντας τόπο –περνώντας από τη Ρωσία στη Γερμανία– αλλάζω επίσης είδος: εδώ θα ήθελα να αναλύσω όχι πια κριτικούς, αλλά δύο λογοτέχνες: τον Άλφρεντ Ντέμπλιν και τον Μπέρτολτ Μπρεχτ. Η διαφορά είναι μεγάλη: οι δυο συγγραφείς μου δεν νοιάζονται διόλου για τη λογοτεχνική κριτική –ούτε γι' αυτό που είναι ούτε γι' αυτό που οφείλει να είναι· και δεν έχουν περισσότερο την πρόθεση να περιγράψουν, αμερόληπτα ή και επιστημονικά, τι είναι λογοτεχνία. Εκείνο που τους ενδιαφέρει είναι πώς η λογοτεχνία μπορεί ή και *οφείλει* να είναι: γράφουν θεωρητικές απολογίες, στο περιθώριο της λογοτεχνικής πρακτικής τους, για να την υπερασπιστούν και να την προαγάγουν· πρόκειται για προγράμματα (λογοτεχνικής) δράσης, μοναδικό μέτρο των οποίων είναι η αποτελεσματικότητα, και όχι για διατριβές που αποζητούν την αλήθεια. Όμως να: είμαι δέχως άλλο άδικος για τους σύγχρονους επαγγελματίες της λογοτεχνικής θεωρίας στη Γερμανία, αλλά σ' αυτά ακριβώς τα κείμενα πολεμικής, σ' αυτά τα μανιφέστα, βρίσκω ένα στοιχείο στοχασμού που μ' ενδιαφέρει περισσότερο από τα υπόλοιπα· αυτά επομένως σκοπεύω να αναλύσω εδώ.

Η άδικη στάση μου απέναντι στην επαγγελματική κριτική κινδυνεύει να επεκταθεί και στους δύο συγγραφείς μου, γιατί παραιτούμαι από κάθε συνολική εξέταση του έργου τους (που δεν θα είχε, άλλωστε, τη θέση της στο πλαίσιο του παρόντος βιβλίου) για να ασχοληθώ με ένα μόνο θεωρητικό στοιχείο, εκείνο που ανακαλεί ο όρος «επική», τον οποίο χρησιμοποιούν για να ονομάσουν τη δική τους λογοτεχνική παραγωγή. Αυτό που μ' ενδιαφέρει εδώ δεν είναι