

## (ΚΕΙΜΕΝΟ-) ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΑ, ΥΦΟΛΟΓΙΑ, ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

ΘΑΝΑΣΗΣ ΝΑΚΑΣ

Το 1984 κυκλοφόρησε το βιβλίο του καθηγητή Γ. Μπαμπινιώτη με τίτλο *Γλωσσολογία και Λογοτεχνία. Από την Τεχνική στην Τέχνη του Λόγου* (291 σελ., εκτενής βιβλιογραφία, πίνακες κύριων ονομάτων και εννοιών-όρων), όπου ο σ.[υγγραφέας] συγκέντρωσε «*νέα και παλιότερα (δημοσιευμένα ή αδημοσίευτα) γραπτά [του] που είχαν ως αφητηρία και μέλημα — άμεσο ή έμμεσο — τα προβλήματα της γλώσσας, στην κειμενική της ιδιαίτερα λειτουργία*». Η ενασχόληση του σ. με τα θέματα που συζητεί στο βιβλίο ήταν ήδη γνωστή μέσα από τα Σεμινάρια του Υφολογίας ή Κειμενογλωσσολογίας για τους τελειόφοιτους ιδίως φοιτητές του Φιλολογικού Τμήματος του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το γεγονός μάλιστα ότι, πολλά από τα ζητήματα που τίγονται, είχαν ξεταστεί και συζητηθεί από κοινού με τους φοιτητές ή αναπτύχθηκαν και διδάχτηκαν από τον σ. κατ' επανάληψη στο αμφιθέατρο και τώρα αναχωνεμένα και με εύληπτο τρόπο —και εκεί όπου από τη φύση των πραγμάτων πρόκειται για έννοιες δύσκολες ή για διακρίσεις δυσκολοχάρακτες— προσφέρονται σ' ένα ευρύτερο κοινό αναγνωστών «*εραστών του κειμένου και της γλώσσας*», φιλόλογων και μη, αποτελεί ένα από τα προσόντα του βιβλίου.

Ποιος ο θεματικός χώρος των μελετημάτων αλλά και ποιος ο στόχος και οι προθέσεις του σ. καθορίζονται με ακρίβεια

στον πρόλογο. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στο ότι: «*Είναι καιρός και σ' αυτόν τον τόπο ο γλωσσολόγος να ασχοληθεί συστηματικά με την λειτουργία της γλώσσας στο λογοτεχνικό —ιδιαίτερα στο ποιητικό, όπως θα το εννοούμε εφεξής εδώ— κείμενο και συγχρόνως ο φιλόλογος και ο κριτικός της λογοτεχνίας να ασχοληθούν πιο “επιστημονικά”, με μεγαλύτερη αντικειμενικότητα, μέθοδο και σύστημα, με την ερμηνεία του λογοτεχνικού κειμένου από γλωσσικής πλευράς*». Η έμφαση στις σχέσεις Λογοτεχνίας και Γλωσσολογίας ή, καλύτερα, Λογοτεχνικής Κριτικής/Φιλολογίας και Γλωσσολογίας προκύπτει και μέσα από χαρακτηριστικές περικοπές που ο σ. αποσπά από μελέτες ξένων ερευνητών και τις παραθέτει ως επιγραφές (ή motti) στην αρχή του βιβλίου (έχουν όλες την υπογραφή γλωσσολόγων ή κριτικών της λογοτεχνίας από τους πλέον γνωστούς στον τομέα που ερευνούν, όπως ο R. Jakobson, ο M. Riffaterre, ο R. Wellek και ο A. Wargen, ο G. Leech, ο D. Freeman, ο M. A. K. Halliday, ο N. E. Enkvist κ.ά.).

Είναι γνωστό ότι ο R. Jakobson είχε δηλώσει (στο μελέτημά του «*Linguistics and Poetics*», 1960) πως «ο γλωσσολόγος που δεν αντιλαμβάνεται πώς λειτουργεί η γλώσσα της λογοτεχνίας, όπως και ο φιλόλογος που αδιαφορεί για τα γλωσσολογικά προβλήματα και είναι άσχετος με τις γλωσσολογικές μεθόδους, αποτελούν

πλέον δύο εξίσου καταφανείς αναχρονισμούς». Εδώ ας μου επιτραπεί να θυμίσω — όπως το έκανα και αλλού (δες το βιβλίο μου *Γλωσσοφιλολογικά*, Κάλβος 1985, Πρόλογος)— ότι και ο δικός μας Γ. Ν. Χατζιδάκις είχε δηλώσει παλιότερα (έστω κι αν εννοούσε τότε τη μελέτη κυρίως των γραπτών κειμένων των κλασικών γλωσσών) ότι «εάν τις μη φιλολογή, αδύνατον να γλωσσολογή», πράγμα που, ύστερα από την τεράστια ανάπτυξη της γλωσσικής επιστήμης στον αιώνα μας, θα όφειλε κανείς μάλλον να αντιστρέψει σήμερα, δηλαδή «εάν τις μη γλωσσολογή, αδύνατον να φιλολογή», και που, πάντως, είτε έτσι είτε αλλιώς, μας δείχνει τη στενή σχέση και συνεργασία που πρέπει να υπάρχει μεταξύ των δύο κλάδων.

Με τη στενή αυτή συνεργασία και το πώς πρέπει να γίνεται ασχολείται ο σ. και σε άλλα μελετήματα του τόμου αλλά και ειδικότερα στα υποκεφάλαια του πρώτου μελετήματος με τους υποτίτλους “Προοπτικές από την συνεργασία γλωσσολογίας και φιλολογίας” και “Ο ρόλος της γλώσσας και της γλωσσολογίας στην κατανόηση του λογοτεχνικού έργου”. Κατακλείδα του πρώτου αυτού —και ομότιτλου με όλο το βιβλίο («Γλωσσολογία και Λογοτεχνία. Από την τεχνική στην τέχνη του λόγου») — μελετήματος αποτελούν οι εξής διαπιστώσεις: «Περισσότερο από μια γενική, προδιαγεγραμμένη, άκαμπτη, μονομερή και, κατ’ ανάγκην, προκρούστεια μέθοδο αναλύσεως η γλωσσική επιστήμη παρέχει έναν ισχυρό θεωρητικό οπλισμό με ευρείες δυνατότητες εφαρμογής που θα βοηθήσει στην πληρέστερη και βαθύτερη κατανόηση της δομής, του δημιουργικού χαρακτήρα και των μηχανισμών που διέπουν τη γλώσσα του λογοτεχνικού κειμένου και, συγχρόνως, σε ό,τι ονομάσαμε δημιουργική-ερμηνευτική ανάγνωση του κειμένου. Αυτό είναι που μπορεί να συνεισφέρει —επί του παρόντος τουλάχιστον— η γλωσσική επι-

στήμη στην μελέτη των λογοτεχνικών κειμένων, συνεπικουρώντας και συμπληρώνοντας πάντα το έργο της φιλολογικής επιστήμης, η οποία εξακολουθεί να παίζει πρωταρχικό ρόλο. Γιατί η επιστήμη της λογοτεχνίας είναι, τελικά, εκείνη που θα κατευθύνει και θα συντονίσει όλη την έρευνα για την πολύπλευρη και πολύπλοκη δομή του λογοτεχνικού κειμένου και για μια συνολική ερμηνεία του». Είναι φανερό ότι ο σ. χρησιμοποιεί εδώ, πλάι-πλάι, τους όρους ‘φιλολογική επιστήμη’ και ‘επιστήμη της λογοτεχνίας’ ως περίπου συνώνυμους, και είναι αλήθεια ότι έτσι πρέπει να τους εννοούμε, παρ’ όλο που, προσωπικά, θα ήμουν αντίθετος στην καθιέρωση και στα ελληνικά του δεύτερου όρου (ως απόδοσης του γερμανικού ‘Literaturwissenschaft’ — τα γνωστά και καθιερωμένα ‘φιλολογική’ ή ‘γραμματολογική επιστήμη’, ‘επιστήμων φιλόλογος’, ‘επιστήμων γραμματολόγος’ κτλ. είναι εύλογα στη γλώσσα μας, έστω και αν κάποτε τα όρια αυτής της επιστήμης εκτείνονται πολύ πιο πέρα από τη μελέτη του λογοτεχνικού κειμένου, ενώ με το ‘επιστήμη της λογοτεχνίας’, έστω και αν με αυτό εννοείται ‘η επιστήμη της μελέτης της λογοτεχνίας’, έχουμε δυσκολία να χρησιμοποιούμε παράλληλα και τα ‘λογοτεχνική επιστήμη’ ή ‘επιστήμων λογοτέχνης’, γιατί, βέβαια, σημαίνουν πια στη γλώσσα μας κάτι τελείως διαφορετικό).

Ας προσθέσω εδώ, παρενθετικά, ότι, καθώς διαπίστωσα εκ των υστέρων, τις ίδιες επιφυλάξεις σχετικά με τον όρο ‘comparative literature’/‘συγκριτική λογοτεχνία’ είχε και ο R. Wellek (*Concepts of Criticism*, 1963, σ. 290), δεδομένου ότι, κανονικά, θα έπρεπε να λέγεται ‘comparative study of literature’/‘συγκριτική μελέτη της λογοτεχνίας’. («There is little use in exploring the grammar of the term and to insist that it should be called ‘the comparative study of literature’, since everybody

understands the elliptic usage»). Κατά τον Wellek, και η 'comparative literature' δεν ανήκει παρά σε ό,τι θα έπρεπε να ονομάζεται 'study of literature' ή 'literary scholarship'. Στη γλώσσα μας, είναι γνωστό ότι δεν δημιουργείται κανένα πρόβλημα «ελλειπτικής χρήσης» ή άλλο, εάν αποδώσουμε τους όρους αυτούς ως 'συγκριτική φιλολογία' και 'φιλολογική επιστήμη', αντίστοιχα. Ο Wellek υποστηρίζει ακόμη ότι στη 'φιλολογική' αυτή 'επιστήμη' περιλαμβάνεται και η 'λογοτεχνική κριτική' ('literary criticism'). «Στη φιλολογική επιστήμη η θεωρία, η κριτική και η ιστορία συνεργάζονται στο να επιτελέσουν τον βασικό της σκοπό: την περιγραφή, την ερμηνεία και την αξιολόγηση ενός έργου τέχνης ή μιας ομάδας έργων τέχνης». Το μόνο πρόβλημα που ανακύπτει, είναι ένας επαναπροσδιορισμός ή επαναπροσανατολισμός του αντικειμένου έρευνας αυτής της επιστήμης, γιατί στην πράξη, είτε ως 'γενική' είτε ως 'συγκριτική φιλολογία' είτε ως 'ιστορία της λογοτεχνίας', είχε πολύ απομακρυνθεί από τον βασικό της στόχο. «Πολλοί εξέχοντες εκπρόσωποι —γράφει ο Wellek— της φιλολογικής επιστήμης και ιδιαίτερα της συγκριτικής φιλολογίας δεν ενδιαφέρονται στην πραγματικότητα καθόλου για τη λογοτεχνία αλλά για την ιστορία των κοινών ιδεών, τις εντυπώσεις των ταξιδιωτών, τις αντιλήψεις σχετικά με το χαρακτήρα ενός έθνους — με δυο λόγια, για μια γενική πολιτιστική ιστορία. Η έννοια της φιλολογικής σπουδής έχει τόσο ριζικά διευρυνθεί από αυτούς, που καταντά ταυτόσημη με τη γενική ιστορία της ανθρωπότητας. Αλλά η φιλολογική επιστήμη δεν μπορεί να έχει, από μεθοδολογική άποψη, καμμιάν εξέλιξη, εάν δεν αποφασίσει να μελετήσει τη λογοτεχνία ως ένα αντικείμενο ξέχωρο από τις άλλες δραστηριότητες και τα πνευματικά προϊόντα του ανθρώπου. Άρα οφείλουμε ν'

αντιμετωπίζουμε διαρκώς το πρόβλημα της 'λογοτεχνικότητας' ('literariness'), το βασικό πρόβλημα της αισθητικής, τη φύση της τέχνης και της λογοτεχνίας. Σε μια τέτοια αντίληψη για τη φιλολογική επιστήμη, το λογοτεχνικό έργο καθεαυτό θ' αποτελεί τον αναγκαίο στόχο, ενώ θ' αναγνωρίζουμε ότι μελετούμε κάτι διαφορετικό, όταν εξετάζουμε τις σχέσεις του έργου τέχνης με την ψυχολογία του δημιουργού ή με την ιδεολογία του κοινωνικού του περιγύρου. Το έργο τέχνης [ ] μπορεί να συλληφθεί ως μια πολυεπίπεδη δομή από σύμβολα και σημασίες (« as a stratified structure of signs and meanings») που είναι τελείως διαφορετική από τις νοητικές διαδικασίες του δημιουργού κατά τη στιγμή της σύνθεσης και έτσι από τις επιδράσεις που τυχόν διαμόρφωσαν το πνεύμα του». Τις απόψεις αυτές διατύπωσε ο Wellek για πρώτη φορά στα 1959 και, βέβαια, δεν θα ήταν αυτές που είναι χωρίς την επίδραση (ομολογημένη και από τον ίδιο) του ρωσικού φορμαλισμού αλλά και χωρίς την (ανομολόγητη από τον ίδιο) επίδραση του ευρωπαϊκού στρουκτουραλισμού και της (πλησιέστερης του) Νέας Κριτικής. Σχετικά με την αντίληψη της φιλολογικής επιστήμης περισσότερο ως 'θεωρίας της λογοτεχνίας' ή ως 'ποιητικής' (με την αριστοτελική έννοια) δεσ και τις απόψεις του Τοδογον εδώ πιο κάτω.

Αντιθέτως, πολύ πιο εύλογη φαίνεται η καθιέρωση του όρου 'φιλόλογος-κειμενολόγος', ή, καλύτερα, 'γλωσσολόγος - κειμενολόγος' για τον εξειδικευμένο εκείνο επιστήμονα που θ' αναλάβει να κάνει πράξη «την ισότιμη συνεργασία» μεταξύ φιλολογίας και γλωσσολογίας στην ανάλυση των κειμένων και, μάλιστα, των λογοτεχνικών, φυσικά, αφού πάρει την κατάλληλη εκπαίδευση

Όσο για το ρόλο τον οποίο ο νέος

διεπιστημονικός κλάδος, η 'κειμενογλωσσολογία' ('textlinguistics') ή η 'υφογλωσσολογία / γλωσσοϋφολογία' ('stylolinguistics/linguostylistics'), έχει αναλάβει, είναι ακριβώς η υποβοήθηση μιας περισσότερο «δημιουργικής-ερμηνευτικής ανάγνωσης του κειμένου». Ως προς αυτό το σημείο, ο σ. διευκρινίζει: «Κύριο έργο της γλωσσολογικής προσπελάσεως του κειμένου δεν μπορεί παρά να είναι η κατανόηση και ερμηνεία του δημιουργικού χαρακτήρα της γλώσσας του λογοτεχνικού κειμένου. Η δημιουργική αυτή ιδιότητα πρέπει να νοηθεί διττά. Όχι μόνο η ίδια η γλώσσα του λογοτεχνικού κειμένου, δηλ. η γλώσσα του δημιουργού του κειμένου, είναι από την υφή της δημιουργική αξιοποίηση του κοινού γλωσσικού κώδικα μέσα από τις κατάλληλες επιλογές και ιδίως τις αποκλίσεις, μέσα από την έν-ταση δηλ. και την έκ-ταση της χρήσεως της γλώσσας, αλλά και η σχέση του αναγνώστη/ερμηνευτή με το κείμενο έχει κατ' εξοχήν δημιουργικό χαρακτήρα». Σχετικά με την αναγνωστική δημιουργικότητα ή τη δημιουργική ανάγνωση των λογοτεχνικών κειμένων επιστήμονες λογοτεχνικοί κριτικοί ή θεωρητικοί της λογοτεχνίας, όπως π.χ. ο Michael Riffaterre ή ο Jonathan Culler, έχουν χρησιμοποιήσει τον όρο 'λογοτεχνική αναγνωστική ικανότητα' ('literary competence') ή, ακόμη, και τον όρο 'μέσος αναγνώστης' ('average reader') ή 'υπερ-/αρχι-αναγνώστης' ('superreader/archilecteur'), κάτι ανάλογο ή ομόλογο με τον 'ιδεώδη ομιλητή/ακροατή' ('ideal speaker/listener'), τον οποίο δημιούργησε ο Chomsky, προκειμένου για τη μελέτη της κοινής γλώσσας. Η έμφαση στην επιστημονοσύνη ή την επιστημονικότητα της ανάλυσης ήταν ένα παλιότερο αίτημα, από την εποχή ακόμη που κυρίαρχο είδος λογοτεχνικής κριτικής ήταν η λεγόμενη 'ιμπρεσιονιστική (εντυπωσιολογική, όπως θα τη λέγαμε, ή διαισθητική)

κριτική', δεδομένου ότι στηριζόταν κατά βάσιν στη διαίσθηση του αναγνώστη-λογοτεχνικού κριτικού. (Μερικοί ανάγουν την αρχή της 'ιμπρεσιονιστικής κριτικής' στον 'επαρκή αναγνώστη'/'suffisant lecteur' του Montaigne — δεσ, σχετικά μ' αυτό το ζήτημα, το βιβλίο μου *Ο Montaigne και το δοκίμιο*, Κάλβος, 1981, σσ. 29-33, 197-9· δεσ και *Γλωσσοφιλολογικά*, cit., σσ. 118-20). Η τεράστια ανάπτυξη και εξέλιξη της γλωσσικής επιστήμης στον αιώνα μας και, ιδίως, η εμφάνιση του λεγόμενου 'δομισμού' ή 'στρουκτουραλισμού' ήταν φυσικό να στρέψει τη φιλολογία και τη λογοτεχνική κριτική, καθώς και άλλες ανθρωπιστικές επιστήμες, που δεν γνώρισαν την ίδια ανανέωση και εξέλιξη, προς τη γλωσσολογία, απ' την οποία δανείζονται τώρα μέθοδο και ορολογία. Κατά τον σ.: «Αν πρώτοι οι γλωσσολόγοι διεπίστωσαν την ανάγκη να συμπεριλάβουν στην έρευνά τους την γλώσσα της λογοτεχνίας, το ίδιο έντονα οι φιλόλογοι και κριτικοί της λογοτεχνίας αισθάνθηκαν την ανάγκη να επωφεληθούν από την πείρα και την αντικειμενικότητα της επιστημονικής αναλύσεως της γλώσσας, όπως ασκήθηκε από την σύγχρονη γλωσσολογία, ιδιαίτερα την δομιστική ("στρουκτουραλιστική")». Όσο για τη χρησιμοποίηση της διαίσθησης στη νέα αυτή προσέγγιση ο σ. πιστεύει ότι: «Από το ένα άκρο, που όλη η θεώρηση του κειμένου στηριζόταν σε μόνη την διαίσθηση του αναλυτή φιλόλογου, δεν είναι σωστό —εν ονόματι της επιδιωκόμενης αντικειμενικότητας— να φτάσουμε στο άλλο άκρο, στον παντελή αποκλεισμό της διαισθήσεως από την ανάλυση του λογοτεχνικού κειμένου. Η διαίσθηση, όταν τιθασευτεί και περιοριστεί στις σωστές της διαστάσεις, είναι απαραίτητη στην επισήμανση και ερμηνεία γλωσσικών φαινομένων, που, από την φύση τους, δεν επιδέχονται ξηρή επιστημονική ανάλυση. Ενώ, αντιθέτως, πολ-

λά θέματα που θεωρούνται μέχρι σήμερα ότι προσφέρονται μόνο σε διαισθητική προσπέλαση θα αποδειχθεί με βεβαιότητα πως μπορούν να αντιμετωπιστούν καλύτερα επιστημονικά, ως συστηματικά γλωσσικά φαινόμενα».

★

Αυτές είναι μερικές από τις γενικές διαπιστώσεις του σ. που διατυπώνονται στο πρώτο μελέτημα του τόμου και που θα μπορούσε κανείς να εκλάβει και ως γενικά συμπεράσματα από όλο το βιβλίο. Κατά τ' άλλα, στο πρώτο αυτό κεφάλαιο (που είναι και το εκτενέστερο) γίνεται μια συνοπτική διαχρονική αναφορά στο πώς η γλωσσολογία, ενώ όταν πρωτοεμφανίζεται ως ανεξάρτητη (κυρίως 'ιστορικο-συγκριτική') επιστήμη είναι γενικά επιφυλακτική απέναντι σε ό,τι αφορά τη γλώσσα της λογοτεχνίας, αρχίζει σταδιακά ν' απλώνεται σε διακλαδικές διερευνήσεις και έτσι, παράλληλα με άλλους επιμέρους κλάδους, όπως η 'εθνογλωσσολογία' ('ethnolinguistics'), η 'κοινωνιολογία' ('sociolinguistics'), η 'ψυχολογία' ('psycholinguistics'), η φιλοσοφία της γλώσσας κ.ά., δημιουργούνται και οι διεπιστημονικοί εκείνοι κλάδοι που έχουν πλέον ως αντικείμενο έρευνας το κείμενο, λογοτεχνικό και μη λογοτεχνικό, όπως η 'υφολογία', η 'κείμενογλωσσολογία', η 'ανάλυση της ομιλίας' ('discourse analysis') κ.ά.

Σε όλη αυτή την επισκόπηση υπάρχουν αρκετά σημεία όπου επιθυμία του αναγνώστη θα ήταν να γίνεται εκτενέστερη αναφορά, ει δυνατόν και με κάποια παραδείγματα (όπως με τόση επιτυχία γίνε-

ται σε άλλα κεφάλαια του βιβλίου), πέραν από την απλή αναγραφή ονομάτων και όρων, παρ' όλο τον κίνδυνο να αυξηθεί υπέρμετρα ο όγκος του βιβλίου· ευτυχώς, ως αντιστάθμισμα δίνονται πλουσιότερες βιβλιογραφικές παραπομπές, έτσι ώστε ο ενδιαφερόμενος να ενημερώνεται πλήρως για το ποιός, το πού και το τι<sup>1</sup>. Ευχή επίσης κι επιθυμία του αναγνώστη θα ήταν να είχε επεκταθεί ο σ. περισσότερο στην ανάπτυξη κάποιων βασικών εννοιών της κείμενογλωσσολογίας, πέρα από όσα λέγονται στο βιβλίο για τη 'συνοχή' ('cohesion'), τη 'συνεκτικότητα' ('coherence') και την 'προθετικότητα' ('intentionality', η οποία, ως γνωστόν, αφορά την επιδίωξη του παραγωγού ενός κειμένου να επιτύχει με αυτό κάποιους στόχους, με βάση ένα προδιαγεγραμμένο σχέδιο· στη λογοτεχνία πρόκειται, βέβαια, εκτός των άλλων, και για την επίτευξη κάποιου αισθητικού ιδεώδους ή τη συμμόρφωση με τις αισθητικές αρχές κάποιας Σχολής, κτλ.). Δίπλα στις τρεις αυτές βασικές 'συστατικές αρχές' ενός κειμένου θα μπορούσε κανείς να μνημονεύσει ακόμη την 'αποδεκτότητα' ('acceptability', που αφορά όχι τόσο τον παραγωγό όσο τον αποδέκτη ενός κειμένου, από τη συμμετοχή ή την ανοχή του οποίου κατά την κειμενική επικοινωνία, ιδίως όταν είναι προφορική —π.χ. σ' ένα διάλογο—, εξαρτώνται πάρα πολλά πράγματα), την (περιστασιακή) 'καταλληλότητα' ('situationality', κατά πόσο δηλαδή ένα κείμενο είναι το κατάλληλο ή όχι για μια δεδομένη περίπτωση), την 'πληροφορικότητα' ('informativity', που αφορά τον βαθμό στον οποίο η μορφή και το περιεχόμενο του κειμένου είναι προ-

1. Σχετικά με τα θέματα που εξετάζει ο σ. στο βιβλίο του δεξ και τη βιβλιογραφία που συγκέντρωσε ο καθηγ. Ερ. Καψωμένος, «Η σημειολογική προσέγγιση της λογοτε-

χνίας στην Ελλάδα — Παράρτημα βιβλιογραφίας» (Πρακτικά Β' Συμποσίου Ποίησης, Πανεπιστήμιο Πατρών 2-4/7/1982, εκδ. Γνώση, σσ. 198-210).

βλέψιμα ή όχι, ικανά να προκαλέσουν το ενδιαφέρον του αποδέκτη/αναγνώστη ή όχι) και, ιδίως, τη 'διακειμενικότητα' ('intertextuality', όταν δηλαδή η χρήση ενός κειμένου εξαρτάται από τη γνώση ενός ή περισσότερων άλλων κειμένων, όπως π.χ. στην περίπτωση της παραοδίας, του κριτικού δοκιμίου κ.ά.π.)<sup>2</sup>. Πρέπει να επιστήσσει κανείς την προσοχή του αναγνώστη στο ότι ο σ. χρησιμοποιεί τον όρο 'διακειμενικός' αλλά με εντελώς άλλη σημασία (ονομάζει 'διακειμενική' τη λειτουργία εκείνη της γλωσσικής επικοινωνίας που ο Jakobson ονόμαζε 'ποιητική' — δεξ εδώ πιο κάτω). Τα σχετικά με τις 'συστατικές αρχές' του κειμένου δανειζομαι από τους R.-A. de Beaugrande και W. U. Dressler (*Introduction to Text-linguistics*, 1981), που και ο σ. παίρνει υπόψη του, όπως θα μπορούσε να έχει υπόψη του, αν είχε κυκλο-

φορήσει νωρίτερα, και το βιβλίο των G. Brown και G. Yule, *Discourse Analysis* (1983, Cambridge University Press), για ό,τι αφορά την 'ανάλυση της ομιλίας'.

Σωστά, πάντως, επισημαίνεται σ' αυτή τη σύντομη επισκόπηση η προδρομική συμβολή της λεγόμενης Σχολής της Πράγας (Mukařofský, Havránek κ.ά.), που συνέχισε και βελτίωσε τα διδάγματα των ρώσων φορμαλιστών (Kručevych, Chlebnikov, Šklovskij κ.ά.). Με τις δύο αυτές σχολές συνδέεται άμεσα, ως γνωστόν, ο πολύς Roman Jakobson, με τις απόψεις του οποίου για ό,τι ονομάζεται έκτοτε 'ποιητική γραμματική' απασχολείται ο σ. σε μεγάλο μέρος του βιβλίου. Σύντομη μνεία γίνεται και για τον προδρομικό ρόλο του Propp, από τους ρώσους φορμαλιστές, καθώς και για τις θεωρητικές προτά-

2. Χρησιμοποιώ τον όρο 'διακειμενικότητα' με την έννοια που του αποδίδουν οι R.-A. de Beaugrande και W. U. Dressler (*Introduction to Textlinguistics*, 1981), που είναι κάπως πλατύτερη από εκείνη που του απέδιδε η Julia Kristeva. Πρόσφατα, ο καθηγ. Ζ. Σιαφλέκης («Η ιδεολογική φόρτιση της ποιητικής εικόνας: 'Τα νησιά της Ελλάδος' του Μπάυρον και ο 'Ύμνος εις την ελευθερία' του Σολωμού», περ. *Φιλολογικά*, τ. 9-10, 1985, σσ. 79-90) σημειώνει κάπου και τα εξής: «Πράγματι, σύμφωνα με τον ορισμό του όρου που έδωσε η Julia Kristeva, διακειμενικότητα είναι το φαινόμενο της απορρόφησης ενός κειμένου από ένα άλλο, ή καλύτερα το πέρασμα από ένα σύστημα σημαινόντων σ' ένα άλλο. Η διακειμενικότητα δεν θα πρέπει να συγχέεται με την έρευνα των πηγών ούτε με τη θεματολογία, δηλ. τη μελέτη ενός θέματος σε περισσότερες εθνικές λογοτεχνίες και συγγραφείς. Είναι μια εσωτερική λειτουργία του κειμένου που η εκδήλωσή της πραγματοποιείται σ' επίπεδο μορφής: ορίζει

τη διαδικασία μετασχηματισμού και αφομοίωσης ενός ή περισσότερων κειμένων από ένα άλλο, που, παρά ταύτα, διατηρεί την προσωπική στρατηγική και ιδεολογία του. Ο συγγραφέας αναζητεί στο άμεσο ή απώτερο παρελθόν κείμενα ή αποσπάσματα κειμένων, εικόνες ή έννοιες που μέσα σ' ένα νέο σημασιολογικό περιβάλλον αναφορτίζονται και αποτελούν στοιχεία μιας ρητορικής του νέου κειμένου. Στην περίπτωση μας η διακειμενικότητα των δύο έργων [ ] καθορίζει την αρχή του διαλόγου ανάμεσα στα δύο έργα [ ] 'Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της διακειμενικότητας είναι ότι εισάγει ένα νέο τρόπο ανάγνωσης που καταργεί τη γραμμικότητα του κειμένου: ο αναγνώστης με αφορμή τα νέα στοιχεία που εισάγονται σ' αυτό (με την νέα τους μορφή) καλείται σε μια αναδρομική ανάγνωση όχι μόνο του παρόντος έργου αλλά και όλων των άλλων που, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο περιέχονται μέσα σ' αυτό».

σεις των δομιστών και σημειολόγων της Γαλλικής Σχολής (Benveniste, Greimas, Levi-Strauss, Barthes, Bremond, Kristeva, Todorov κ.ά.). Ορθώς επίσης ο σ. αναφέρεται 'δι' ολίγων' και στη συμβολή εκείνων των καθαρώς γλωσσολογικών σχολών που με τη διδασκαλία τους αποτέλεσαν κάποιον πραγματικό σταθμό στην εξέλιξη της γλωσσικής επιστήμης και επηρέασαν, άμεσα ή έμμεσα, και τις φιλολογικές και λογοτεχνικές σπουδές· τέτοιες σχολές είναι π.χ. των 'μετασηματιστών' γλωσσολόγων (Chomsky, Fodor, Katz κ.ά.), των 'γενετικών σημασιολόγων' (Lakoff κ.ά.), στους οποίους θα πρέπει να προσθέσουμε και μερικούς από τους λογικούς φιλοσόφους και τους φιλοσόφους της γλώσσας, όπως ο Wittgenstein, ο Carnap, ο Austin, ο Montague κ.ά. Προσωπικά, θα ήθελα να εξάρω την προσφορά της νεότερης Σχολής της Πράγας (Daneš, Firbas κ.ά.), ιδίως όσον αφορά τη θεωρία γύρω από τη λεγόμενη 'λειτουργική προοπτική της πρότασης'. (Πιο κάτω, με αφορμή την ανάλυση κάποιων στίχων του Σολωμού, γίνεται κάπως εκτενέστερη αναφορά σ' αυτή τη θεωρία καθώς και στη μεγάλη βοήθεια που μπορεί να προσφέρει στη μελέτη του κειμένου, λογοτεχνικού και μη). Ιδιαίτερη θέση δίνεται από τον σ. στη σημασιολογική θεωρία του Lyons, στην οποία αφιερώνει και ξεχωριστό κεφάλαιο (δες εδώ πιο κάτω).

Ειδικότερα για ό,τι αφορά τη σημασία του ρόλου που διαδραμάτισε ο λεγόμενος 'δομισμός' ή 'στρουκτουραλισμός' στην ανάπτυξη των σύγχρονων φιλολογικών και λογοτεχνικών σπουδών θα ήθελα, προσωπικά, να προσθέσω και τα εξής: Όπως φαίνεται και από τα προηγούμενα, εκείνο που αποτελεί το κεντρικό σημείο στις σύγχρονες αναλύσεις των λογοτεχνικών έργων είναι η πεποίθηση ότι οι μορφές και τα νοήματα της λογοτεχνίας δη-

μιουργούνται και υπάρχουν μέσα από τη γλώσσα. Η γλώσσα δηλαδή στη λογοτεχνία δεν αποτελεί ένα δευτερεύον συστατικό (κατά τον Αριστοτέλη, η 'λέξις' δεν είναι παρά ένα από τα έξι συστατικά μέρη της τραγωδίας) ούτε χρησιμεύει απλώς για 'ρούχο' που 'ντύνει' το νόημα. Η κλασική αντίληψη της γλώσσας ως 'ενδύματος' ή ως απλού 'μέσου' έκφρασης της σκέψης είχε περιορίσει για πολύ καιρό την ανάλυση των λογοτεχνικών έργων σε εξέταση και κατάταξη των υφολογικών χαρακτηριστικών, στην περιγραφή δηλαδή εξωτερικών διακοσμητικών γνωρισμάτων, χωρίς όμως ν' αποδεικνύεται ως ποιο βαθμό τα στοιχεία αυτά (εικόνες, παρομοιώσεις, μεταφορές κτλ.) συνεργάζονται στη δημιουργία του 'νοήματος' ενός λογοτεχνικού έργου, εφόσον το νόημα ή η ουσία θεωρούνταν ότι βρίσκεται 'πέρα' ή 'έξω' από τη γλώσσα. Αντιθέτως, σύμφωνα με τη νεότερη αντίληψη της γνωστής πια ως 'στρουκτουραλιστικής' ή 'σημειολογικής' κριτικής, το περιεχόμενο ενός λογοτεχνικού έργου δεν αποκτά αντικειμενική υπόσταση και δεν είναι προσπελάσιμο παρά μόνον μέσα από τη 'μορφή'· αυτό ισχύει περισσότερο για την ποίηση και, σε μικρότερο βαθμό, για την πεζογραφία (άλλωστε, ως προς τη γλώσσα, η διαφορά λογοτεχνικού και μη λογοτεχνικού κειμένου δεν είναι διαφορά ποιότητας αλλά διαφορά βαθμού — η γλώσσα μέσα και έξω από τη λογοτεχνία λειτουργεί ενπολλοίς κατά τον ίδιο τρόπο). Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι στη διαμόρφωση αυτής της νέας οπτικής συνετέλεσε πάρα πολύ η μεγάλη ανάπτυξη της γλωσσικής επιστήμης στον αιώνα μας. Εδώ, θα πρέπει κανείς να επισημάνει τη συμβολή του μεγάλου γλωσσολόγου και ιδρυτή της σύγχρονης γλωσσολογίας F. de Saussure, στον οποίον οφείλουμε, μεταξύ άλλων, την τόσο βασική έννοια του γλωσσικού σημείου ως

συνδυασμού σημασίας και ήχου, 'σημαινομένου' και 'σημαίνοντος', αλλά και τη σύλληψη της νέας (υπερ-)επιστήμης, της 'σημειολογίας', η οποία θα είχε ως αντικείμενο μελέτης της «τη ζωή των σημείων μέσα στην κοινωνία». Ως σημεία νοούνται πια όχι μόνον λέξεις αλλά και σύμβολα άλλων 'γλωσσών' ή, καλύτερα, κωδικών επικοινωνίας, όπως ο κινηματογράφος, η μουσική, ο χορός, η μόδα, τα έθιμα και οι τελετές, η οργάνωση του χώρου στην αρχιτεκτονική και την πολεοδομία. Ας σημειωθεί ακόμα, σε σχέση με το δυϊσμό περιεχομένου - μορφής στη γλώσσα, που είδαμε πιο πάνω, ότι ο Saussure παρομοίαζε τη στενή σχέση σκέψης και γλώσσας με τις δύο όψεις ενός φύλλου χαρτιού. Βασική στη σωσσυρική θεωρία είναι και η αντίληψη της γλώσσας ως οργανωμένου συστήματος, τα στοιχεία του οποίου —φωνολογικά, μορφολογικά, συντακτικά— συνδέονται σ' ένα πολυσύνθετο πλέγμα σχέσεων και αντιθέσεων με βάση τις οποίες τα στοιχεία αυτά μπορούν και να οριστούν. Σ' αυτή την έννοια του συστήματος ή της 'δομής' στη γλώσσα ιδιαίτερη έμφαση έδωσε και ο λεγόμενος αμερικανικός στρουκτουραλισμός, συνέχεια και εξέλιξη του οποίου αποτελεί η γνωστή ως 'γενετική-μετασχηματιστική γραμματική', με κύριο χαρακτηριστικό της την ανάλυση της γλώσσας σε δύο επίπεδα, τη 'δομή βάθους' και τη 'δομή επιφανείας', τα οποία συνδέονται μεταξύ τους με διάφορους 'μετασχηματισμούς'. Η διάκριση δύο επιπέδων στη γλώσσα, την οποία είχε κάνει και ο Saussure, ξεχωρίζοντας τη 'γλώσσα' (ως αφηρημένο σύστημα) από το 'λόγο/ομιλία' (τη συγκεκριμένη δηλαδή ατομική πραγμάτωσή της από το κάθε μέλος μιας ορισμένης γλωσσικής κοινότητας), εξηγεί και το ενδιαφέρον της σύγχρονης γλωσσολογίας για την έρευνα και διαπίστωση σε επίπεδο 'γλώσσας' ή 'δο-

μής βάθους' των κοινών 'καθολικών' χαρακτηριστικών ανάμεσα σε όλες τις γνωστές μας φυσικές γλώσσες.

Ο στρουκτουραλισμός ως μέθοδος εξαπλώθηκε και σε άλλες επιστήμες, διαφορετικές μεταξύ τους, όπως η βιολογία, η κοινωνική ανθρωπολογία, η ψυχανάλυση κ.ά., και έτσι η σημασία του όρου 'δομή' πλάτυνε πάρα πολύ. Ειδικότερα όσον αφορά τη λογοτεχνική κριτική, η έννοια της 'δομής' συνδέεται, πρώτα-πρώτα, με την αντίληψη του λογοτεχνικού έργου ως ενός αυτοτελούς γλωσσικού 'περιβάλλοντος', ενός ξεχωριστού 'κόσμου' με δική του λογική και συνάφεια και με δικές του συντεταγμένες, που αφορούν είτε τη θεματική είτε την εκφραστική του, πράγματα, βέβαια, για τα οποία ευθύνεται ο συγγραφέας. Σ' ό,τι πάλι αφορά την οργάνωση ή τη συνάφεια όλου και μερών, η έννοια της δομής είναι αρκετά παλιά (πβ. τους αρχαίους ελληνικούς όρους 'τάξις' ή 'οικονομία', λατινιστί 'ordo' ή 'dispositio'). Από 'κεί και πέρα, το έργο της κριτικής είναι (και ήταν, ως ένα βαθμό, μέχρι σήμερα) η αναζήτηση μέσα από τα συγκεκριμένα λογοτεχνικά έργα των κοινών, γενικών ή 'καθολικών' εκείνων χαρακτηριστικών που απαρτίζουν μια πιο αφηρημένη δομή, είτε για ένα 'είδος' ('genre') πρόκειται είτε για ένα 'μοτίβο' είτε για κάποιο 'ύφος' κτλ. Γι' αυτή την έννοια της δομής είναι που ενδιαφέρεται κυρίως ο στρουκτουραλισμός στην κριτική, ο οποίος, σύμφωνα με την άποψη ενός από τους πιο ένθερμους θιασώτες του (με την αρχική σημασία του όρου), του T. Todorov, δεν έχει ως αντικείμενο της έρευνάς του το λογοτεχνικό έργο καθαυτό, αλλά τις ιδιότητες της ειδικής αυτής 'γλώσσας' (ή 'λόγου/ομιλίας', στη διάκριση του Saussure) που είναι η 'λογοτεχνική γλώσσα' (ο 'λογοτεχνικός κώδικας'). Το κάθε έργο θεωρείται ως η εκδήλωση/έκφραση μιας αφη-



ρημένης δομής πολύ πιο γενικής της οποίας δεν αποτελεί παρά μία από τις δυνατές πραγματώσεις. Έτσι, η στρουκτουραλιστική κριτική ασχολείται λιγότερο με την υπαρκτή λογοτεχνία και περισσότερο με τη 'δυνάμει' λογοτεχνία ή, μ' άλλα λόγια, μ' αυτή την αφηρημένη ιδιότητα που προσδίδει στο λογοτεχνικό φαινόμενο την ιδιαιτερότητά του, τη 'λογοτεχνικότητα'. Ο σκοπός μιας τέτοιας έρευνας δεν είναι, όπως στην παραδοσιακή κριτική, μια αιτιολογημένη σύνοψη-ερμηνεία του συγκεκριμένου έργου, αλλά η διατύπωση μιας θεωρίας για τη δομή και τη λειτουργία της 'λογοτεχνικής γλώσσας', μιας θεωρίας που να δίνει έναν πίνακα των λογοτεχνημάτων που είναι δυνατόν να υπάρξουν. Το λογοτεχνικό έργο προβάλλεται κατ' αυτόν τον τρόπο πάνω σε κάτι άλλο έξω απ' αυτό το ίδιο, όπως γίνεται και στη λεγόμενη ψυχολογική ή την κοινωνιολογική κριτική· όμως, αυτό το κάτι άλλο δεν είναι μια ετερογενής δομή, αλλά είναι η δομή της ίδιας της λογοτεχνικής γλώσσας. Το κάθε επιμέρους κείμενο δεν είναι παρά ένα παράδειγμα που επιτρέπει την περιγραφή των ιδιοτήτων της λογοτεχνικότητας. Όπως, λοιπόν, την αρχή της δομιστικής γλωσσολογίας σημείωσε το γεγονός ότι από τις φωνητικές ποικιλίες ενός και του ίδιου φθόγγου οι γλωσσολόγοι αναγκάστηκαν να δεχτούν την ύπαρξη ενός αφηρημένου φθόγγου, του 'φωνήματος', το οποίο οφείλει την υπόστασή του στο ότι ανήκει σ' ένα σύστημα και όχι στο ότι μπορεί να γίνει αντιληπτό καθεαυτό, έτσι και την αρχή της στρουκτουραλιστικής κριτικής ή, καλύτερα, της δομιστικά προσανατολισμένης γραμματολογικής επιστήμης ('επιστήμης της λογοτεχνίας', 'science littéraire', κατά τον Τοδογον) σημειώνει η ενασχόλησή της όχι μ' αυτό ή εκείνο το απόσπασμα ενός έργου αλλά με τις αφηρη-

μένες εκείνες δομές τις οποίες συνήθως ονομάζουμε 'περιγραφή', 'δράση', 'αφήγηση' κτλ.

Η αντίληψη ότι η ποίηση αποτελεί ένα ξεχωριστό είδος γλώσσας (ύστερα από τον γνωστό ορισμό του I. A. Richards, σύμφωνα με τον οποίο «η ποίηση είναι η υπέρτατη μορφή της συγκινησιακής χρήσης της γλώσσας» — ορισμός που δεν αποτελεί ίσως παρά νεότερη έκδοση της παλαιότερης αντίληψης του ρομαντισμού, ότι, δεδομένης της αντίθεσης 'σκέψης' και 'συναίσθηματος', η ποίηση είναι πάντοτε η έκφραση του συναίσθηματος ή της συγκίνησης) αποτελούσε βασική πεποίθηση και των εκπροσώπων της λεγόμενης Νέας Κριτικής (New Criticism), που αντιμετωπίζονται από τον σ. κάπως υποτιμητικά, ως εργαζόμενοι εμπειρικά, διαισθητικά και περισσότερο φιλολογικά παρά γλωσσολογικά. (Δεν πρέπει, βέβαια, να ξεχνάμε πως σε μη γλωσσολογικά προσανατολισμένους λογοτεχνικούς κριτικούς, όπως π.χ. στον T. S. Eliot, οφείλουμε μερικές από τις —περισσότερο πρόσφορες— έννοιες-κλειδιά για τη μελέτη της ποίησης και γενικά της λογοτεχνίας, που άλλωστε έγιναν και 'κριτικοί τόποι', όπως π.χ. η 'απόσβεση της προσωπικότητας (του καλλιτέχνη)', η 'ενσωμάτωση της μάθησης στην ευαισθησία', η 'αντικειμενική συστοιχία', ο 'ταυτισμός' της ποιητικής λέξης με το αντικείμενο κ.ά.). Πάντως, από μια διαχρονική επισκόπηση, τέτοια που την επιχειρεί ο σ., δεν θα έπρεπε ίσως να λείπουν εντελώς τα ονόματα των C. Ransom, R. P. Blackmur, Allen Tate, R. R. Warren και, ακόμη λιγότερο, του W. Empson (*Seven Types of Ambiguity*, 1930) και των W. K. Wimsatt και M. C. Beardsley (*The Verbal Icon*, 1954). Στους τελευταίους χρωστάμε το ότι επισήμαναν ή, έστω, κατονόμασαν δύο μεγάλες πλάνες ή σφάλματα της κριτικής που

έκτοτε είναι γνωστά με το όνομα 'η προθεσιακή πλάνη' ('the intentional fallacy') και 'η συναισθησιακή (;) πλάνη' ('the affective fallacy'). Η πρώτη έχει να κάνει με την έμφαση που δίνεται κάποτε από την κριτική στο πρόσωπο του ποιητή, στις ιδιωτικές του συνήθειες και, γενικά, στις λεπτομέρειες της βιογραφίας του, ενώ το νόημα ενός λογοτεχνικού έργου, και μάλιστα ενός ποιήματος, θα έπρεπε ν' αποκαλύπτεται περισσότερο με βάση διάφορα 'εσωτερικά' στοιχεία, και ιδίως με βάση την ανάλυση της γλώσσας του (μέσα από την οποία κυρίως υπάρχει το ποίημα, σε σχέση με τη γλώσσα της κοινότητας). Από την άποψη αυτή (και μόνον) οι 'προθέσεις' του δημιουργού/λογοτέχνη δεν είναι ό,τι κυρίως πρέπει ν' απασχολεί τον κριτικό. (Γίνεται, βέβαια, φανερό εδώ ότι οι 'προθέσεις', όπως νοούνταν μέσα στα πλαίσια της λεγόμενης 'εκφραστικής' ή 'προθεσιακής' κριτικής ήταν κάτι διαφορετικό από την 'προθετικότητα' όπως νοείται μέσα στα πλαίσια της κειμενογλωσσολογίας, όπου θεωρείται ως μία από τις βασικές 'στατικές αρχές' ενός κειμένου — δεξ και εδώ πιο κάτω σχετικά με την ανάλυση του ύφους από την άποψη του συγγραφέα/παραγωγού του κειμένου). Η δεύτερη 'πλάνη' αφορά την έμφαση που δίνεται κάποτε από τον κριτικό στη δική του ατομική εμπειρία από το λογοτεχνικό έργο, στην προσπάθειά του δηλαδή να συλλάβει και να καταγράψει το βαθμό και την ένταση των δικών του αντιδράσεων απέναντι στο έργο, χωρίς να ενδιαφέρεται να διερευνήσει τα αίτια αυτών των αντιδράσεων, ενώ η συγκίνηση που περιέχεται π.χ. σ' ένα ποίημα δεν είναι κάτι που προστίθεται από τα έξω αλλά αποτελεί μια λειτουργία του νοήματός του, ως αποτέλεσμα του συνδυασμού μιας λέξης με τα συμφραζόμενά της (χωρίς αυτό να σημαίνει, φυσικά, ότι ο κριτικός ή ο αναγνώ-

στης πρέπει να παραβλέπει τις εμπειρίες ή τα βιώματά του, προκειμένου ν' αναλύσει ένα ποίημα). Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι τις δύο αυτές 'πλάνες', έστω και αν δεν τις ονόμαζε έτσι, πολέμησε, με τα πρώτα του ιδίως κριτικά δοκίμια, και ο T. S. Eliot, που είχε ταχθεί εναντίον κάθε προσπάθειας ερμηνείας και αξιολόγησης ενός λογοτεχνικού έργου κατά την οποία ο κριτικός παίρνει υπόψη του κυρίως ή μόνον τις πηγές που γέννησαν το έργο (π.χ. τη ζωή του συγγραφέα, τις εκφρασμένες προθέσεις του, το ιστορικό περιβάλλον κτλ.) ή τις δικές του υποκειμενικές αντιδράσεις απέναντι στο έργο. Η ιδέα, μάλιστα, του Eliot ότι τα λογοτεχνικά μνημεία αποτελούν ένα «οργανικό σύνολο» όπου «το παρελθόν μπορεί ν' αλλοιώνεται από το παρόν τόσο όσο και το παρόν κατευθύνεται από το παρελθόν» ήταν ένα ισχυρό επιχείρημα απέναντι στον στενό ιστορικισμό, ο οποίος ήθελε να βλέπει τα λογοτεχνικά έργα στενά δεμένα με την εποχή που τα γέννησε. Εξάλλου, και κάθε προσπάθεια βιογραφικής ερμηνείας της λογοτεχνίας αντικρούεται από τον Eliot με το επιχείρημα ότι μέσα από το έργο του ο κάθε καλλιτέχνης δεν επιδιώκει να εκφράσει την προσωπικότητά του, αλλά «η πρόοδος ενός καλλιτέχνη είναι μια διαρκής αυτοθυσία, μια διαρκής απόσβεση της προσωπικότητάς [του]» και «όσο τελειότερος είναι ο καλλιτέχνης τόσο πιο απόλυτα διαχωρισμένα είναι σ' αυτόν ο άνθρωπος που υποφέρει και το πνεύμα που δημιουργεί». Όσο για τον Empson, οι απόψεις που διατύπωσε, ακολουθώντας και τα διδάγματα του δασκάλου του I. A. Richards, —και ιδίως η προσπάθειά του ν' αποδείξει ότι το ποιητικό αποτέλεσμα προκύπτει συχνά από μια πλούσια εκμετάλλευση των αναφορών και των σχέσεων που συνυπάρχουν στην ίδια τη γλώσσα— είναι αρκετά υπεύθυνες για την αντιμετώ-

πιση από τους Νεο-κριτικούς όλων των λογοτεχνικών έργων πρωτίστως ως γλωσσικών δομών, αλλά και ενέπνευσαν, ως ένα βαθμό, μερικούς από τους όρους-κλειδιά της Νέας Κριτικής, όπως ‘αμφισημία’ —που, κατά τη δική του άποψη, αποτελεί όχι μειονέκτημα αλλά αρετή, ένα από τα καθοριστικά γλωσσικά χαρακτηριστικά της ποίησης— ‘ένταση’, ‘ειρωνεία’, ‘παράδοξο’ κ.ά.

★ ★

Σε ξεχωριστό κεφάλαιο (το 8ο με τίτλο “Σύγχρονη Σημασιολογία”) ο σ. επιχειρεί να δώσει στον αναγνώστη μιαν εικόνα της σύγχρονης σημασιολογίας, ως επιμέρους κλάδου της γλωσσολογίας. Η απόφαση του σ. να συμπεριλάβει και αυτό το (περισσότερο εξειδικευμένο και ‘τεχνικότερο’) κεφάλαιο (που, άλλωστε, γράφτηκε αρχικά ως βιβλιοκρισία της μελέτης του John Lyons *Language, Meaning and Context*, 1981) στο βιβλίο του πρέπει επίσης να επαινεθεί, γιατί από τις θεωρήσεις και τα διδάγματα της σύγχρονης σημασιολογίας ελπίζεται ότι μπορεί να προέλθει η μεγαλύτερη βοήθεια σε ό,τι αφορά τη λεγόμενη ‘λογοτεχνική σημασιολογία’ (‘literary semantics’). Πράγματι, η διάκριση μεταξύ ‘σημείου’ και ‘συμβόλου’ ή μεταξύ ‘προτασιακής σημασίας’ και ‘κειμενικής σημασίας’ και, ιδίως, μεταξύ ‘περιγραφικής σημασίας’ και ‘εκφραστικής σημασίας’ είναι από τις πλέον βασικές όσον αφορά τη μελέτη τόσο της κοινής γλώσσας όσο και, ειδικότερα, της λογοτεχνικής γλώσσας. αλλά και ο επακριβέστερος προσδιορισμός των εννοιών ‘πολυσημία’, ‘συνωνυμία’, ‘ομωνυμία’ κ.τ.ό., όπως επιτυγχάνεται μέσα στα πλαίσια της σύγχρονης σημασιολογίας, ήταν απαραίτητος, προκειμένου να κατανοηθεί βαθύτερα και να ερμηνευθεί η λεγόμενη ‘αμφισημία’ ή ‘πολυσημία’ του ποιητικού λόγου, κτλ.

Η έμφαση που δίνεται τώρα (ύστερα μάλιστα από τη μελέτη του Lyons) στην υποκειμενικότητα της κειμενικής σημασίας, εφόσον το «κύριο χαρακτηριστικό των προτάσεων μέσα στο κείμενο είναι ο έντονα υποκειμενικός χρωματισμός τους, η διαφοροποιημένη εκάστοτε σημασία τους σύμφωνα με τη στάση των ομιλητών και το καταστασιακό [διάβαζε: περιστασιακό] περιβάλλον όπου εντάσσονται οι παντοειδείς κοινωνικοπολιτιστικές και ψυχολογικές πραγματικές συνθήκες», δικαιώνει την άποψη παλαιότερων κριτικών και θεωρητικών της λογοτεχνίας, όπως π.χ. ο I. A. Richards, που εντόπιζαν τη λειτουργία του λογοτεχνικού φαινομένου, και ιδιαίτερα του ποιητικού, στην πλευρά της ‘υποκειμενικής’ (‘subjective’) ή ‘συγκινησιακής/ συναισθηματικής’ (‘emotional/affective’) ή ‘βιωματικής χρήσης της γλώσσας. Την ίδια άποψη είχα και λογοτέχνες - κριτικοί, όπως είναι και ο δικός μας ο Σεφέρης, που μεταξύ άλλων γράφει στις *Δοκίμες* του: «Τη γλώσσα τη χρησιμοποιούμε με δύο τρόπους: τον έναν για να μεταδίνει έννοιες και τον άλλον για να μεταδίνει και συναισθήματα, μιαν ατμόσφαιρα, ένα ύφος». Το αξιοσημείωτο στην περίπτωση του Σεφέρη είναι ότι προσπαθεί να επεξηγήσει αυτή τη διαφορά, χρησιμοποιώντας ως παραδείγματα όχι λέξεις αλλά ολόκληρες προτάσεις (ή στίχους), και μάλιστα κατά τρόπο που θα τον ζήλευε και ένας γλωσσολόγος ή ένας θεωρητικός της λογοτεχνίας του είδους του Richards (για να δώσει ένα παράδειγμα, ο Σεφέρης έχει δημιουργήσει μια «σκάλα» από πέντε προτάσεις —δύο από πεζό κείμενο και τρεις από ποιητικό, διαφορετικές μεταξύ τους— που ανεβαίνει από τον ένα τρόπο χρησιμοποίησης της γλώσσας, τον ‘γνωστικό’, ή ‘περιγραφικό’ ή ‘αντικειμενικό’, στον άλλον, τον ‘συγκινησιακό’ ή ‘εκφραστικό’ ή ‘υποκειμενι-

κό' – δες σχετικά στο βιβλίο μου *Γλωσσολογικά*, cit., σ. 14 κ.κ.). Χωρίς να παραγνωρίζει και τη σπουδαιότητα του ρυθμού και των άλλων ηχητικών παραλληλισμών (μέτρου, ομοιοκαταληξίας κτλ.), επιμένει, πολύ σωστά, ότι «η μουσική του στίχου είναι πολύ περισσότερο το αποτέλεσμα του συνδυασμού του συναισθηματικού βάρους των λέξεων, παρά τα εξωτερικά ηχητικά συμπλέγματα των συλλαβών» και, μάλιστα, δίνει έμφαση και στην 'κειμενική σημασία', όπως θα λέγαμε σήμερα, αφού το νόημα του στίχου εξαρτάται και από τα (άμεσα ή έμμεσα) συμφοραζόμενα, από τον «συνολικό τόνο του ποιήματος».

Εδώ θα πρέπει να θυμίσουμε ότι το συγκινησιακό ή βιωματικό περιεχόμενο δεν είναι παρά μία μόνον πλευρά εκείνου που, μ' έναν άλλον όρο, αποκαλούμε συνήθως 'παραδηλωτική' (ή 'συνειρμική', 'connotative', 'associative') σημασία. Αυτός είναι ένας γενικότερος όρος για να δηλώσουμε διάφορες δευτερεύουσες, επιπρόσθετες σημασίες ή αποχρώσεις σημασιών που δημιουργούνται γύρω από τον εννοιολογικό πυρήνα μιας λέξης (ή μιας ολόκληρης έκφρασης). Ο Martinet ορίζει την 'connotatio' ως «το καθετί που ένας γλωσσικός όρος μπορεί ν' ανακαλεί, να υποδηλώνει, να διεγείρει, να παρεμφαίνει κατά τρόπο σαφή ή ασαφή» τόσο στον ακροατή ή τον αναγνώστη όσο και στον ομιλητή ή το συγγραφέα. Τα είδη των παραδηλώσεων (επιμένω στη χρήση αυτού του όρου ως απόδοσης του 'connotatio', γιατί, όπως έχω δείξει αλλού, είναι ήδη αρχαίος μ' αυτή τη σημασία) είναι πάρα πολλά, και άλλα απ' αυτά δημιουργούνται κατά κάποιο τρόπο μέσα στο ίδιο το σύστημα της γλώσσας, εφόσον το εννοούμε σαν πολύπλοκο δίκτυο σχέσεων, αντιθέσεων και διαφορών μεταξύ των γλωσσικών σημείων, τόσο στον λεγόμενο 'παρα-

δειγματικό' άξονα (π.χ. λέξεις ετυμολογικά συγγενείς, ή συνώνυμες, αντίθετες κτλ.) όσο και στον 'συνταγματικό', ενώ άλλα απ' αυτά οφείλονται στη χρήση της γλώσσας, στις κοινωνικοπολιτιστικές δηλαδή συνθήκες μιας ορισμένης γλωσσικής κοινότητας, στην ιδεολογία ή στις προκαταλήψεις των ατόμων που την αποτελούν (ας φανταστούμε π.χ. τις παραδηλώσεις της λέξης *γυναίκα* ανάλογα με τις φεμινιστικές ή αντιφεμινιστικές αντιλήψεις του ομιλητή), στο μορφωτικό επίπεδο του κάθε χρήστη κτλ. (αυτού του είδους οι παραδηλώσεις ενδέχεται να μεταβάλλονται διαχρονικά, ανάλογα και με τις κοινωνικοπολιτικές κ.ά.ο. αλλαγές που συμβαίνουν στην κοινότητα).

Στη σπουδαιότητα του ρόλου της σημασίας σ' ένα λογοτεχνικό κείμενο αφιερώνει ο σ. ιδιαίτερο μελέτημα (το 5ο του τόμου, με τίτλο "Η σημασιολογία στην ποίηση"). «*Αντικείμενο μελέτης είναι εδώ η σημασιολογική δομή του ποιητικού κειμένου. Ως σημασιολογική δομή ορίζεται το σύνολο των σημασιολογικών σχέσεων που διαρθρώνονται μέσα στο κείμενο σε δύο επίπεδα, το παραδειγματικό και το συνταγματικό [ ] Παραδειγματική είναι λ.χ. η επιλογή μιας λέξεως αντί μιας άλλης συνώνυμης, της λέξεως γυρογάλι π.χ. αντί του περιγάλι ή του ακρογάλι. Συνταγματικές, αντιθέτως, είναι οι επιλογές/αποκλίσεις σε σημασιολογικά δομικά σχήματα, σε λεξιλογικές συνάψεις. Συνταγματική είναι λ.χ. η χρήση λευκό ακρογάλι αντί άσπρο ακρογάλι, δηλαδή επιλογή του προσδιορισμού (επιθέτου) λευκό αντί του συνωνύμου άσπρο. Ομοίως συνταγματική είναι η απόκλιση (και δημιουργία ποιητικού νεολογισμού) στην χρήση φτερωτό ακρογάλι ή στο ξανθό ακροθαλάσσι του Ρίτσου. Τέλος, δομές όπως ενησιώτισα τις ιδέες μου του Ελύτη αποτελούν σύνθετες, παραδειγματικές και συνταγματικές συγχρόνως, αποκλί-*

σεις». Δεν μπορεί κανείς να μη συμφωνήσει και με τις εξής γενικότερες απόψεις του. σ.: «Ο ποιητής ξεκινάει στην επικοινωνία του από μια γλώσσα συμβατική, προκαθορισμένη σε όλη της την δομή (φωνολογική, μορφολογική, συντακτική, σημασιολογική), μια γλώσσα ισοπεδωμένη και αποστεωμένη συνήθως από την χρήση [ ] Κι όμως ο χώρος δημιουργίας στην γλώσσα παραμένει ευρύς. Αυτό οφείλεται στους γλωσσικούς μηχανισμούς που διαθέτει η γλώσσα ως σύστημα στα επίπεδα της συντάξεως και, κυρίως της σημασιολογίας, μηχανισμούς που επιτρέπουν στον δημιουργό να ξεπεράσει τους κανόνες φραγμούς. Αυτό μάλιστα επιτυγχάνεται όχι τόσο στο παραδειγματικό σημασιολογικό επίπεδο —στις λέξεις καθαυτές— όσο στο συνταγματικό, στις λεξιλογικές συνάψεις μέσα στην πρόταση ή σε δομές που υπερβαίνουν τα όρια της προτάσεως, σε υπερπροτασιακές σχέσεις ή, αλλιώς, σε επίπεδο κειμένου [ ] Έτσι —με την τέχνη του δημιουργού και την τεχνική της δεδομένης γλώσσας— φτάνουμε σε μια ‘ανα - σημασιολόγηση’ ή και ‘μετα - σημασιολόγηση’ των λέξεων μέσα στον ποιητικό λόγο. Συγχρόνως η ανασημασιολόγηση αυτή είναι απλή ‘αναπαρθένευση’ της σημασίας με αναγωγή στο αρχικό ή σε παλιότερα σημαινόμενα της λέξεως».

Δυσκολότερα θα μπορούσε να προσυπογράψει κανείς και το εξής: «όσο περισσότερο απομακρύνεται ο δημιουργός από τις δυνατές επιλογές της συμβατικής γλώσσας περνώντας σε ‘κατάλληλες’ αποκλίσεις, σε λειτουργικά δηλαδή εντεταγμένες στον λόγο του εξωσυμβατικές γλωσσικές δημιουργίες με αξιοποίηση των μηχανισμών που του παρέχει η ίδια η γλώσσα, τόσο ‘ποιητικότερος’, δηλαδή γλωσσικά μεστός, δηλωτικός, προσωπικός, αποσυμβατικοποιημένος και γι’ αυτό αποτελεσματικός γίνεται ο λόγος του, όργανο γνήσιας και ου-

σιαστικής [χωρίς μετρήσεις ή ακριβώς προσδιορισμένα κριτήρια η χρήση αυτών των επιθέτων προκειμένου για την επικοινωνία είναι μάλλον αν-επιστημονική] επικοινωνίας με τον αναγνώστη», αν ο σ. δεν διευκρίνιζε σε άλλο σημείο του βιβλίου του ότι: «Όσο βέβαιο είναι πως καμμία ποίηση δεν μπορεί να επιτελέσει τον στόχο της, που είναι η επικοινωνία, χωρίς να χρησιμοποιήσει —και αξιοποιήσει— στοιχεία της καθημερινής συμβατικής γλώσσας, δηλ. χωρίς επιλογές, άλλο τόσο ισχύει πως καμμία ποίηση δεν μπορεί να μη καταφύγει σε αποκλίσεις (ή παρεκκλίσεις) από τον κανόνα της συμβατικής γλώσσας. Πρόκειται για νέες, μοναδικές, επ’ ευκαιρία ή ‘άπαξ’ χρήσεις, αποκλίνουσες μεν από τους κανόνες της συμβατικής γλώσσας, αλλά παραγόμενες από το υλικό και σύμφωνα με τα πρότυπα και τους μηχανισμούς της συγκεκριμένης γλώσσας, μέσα στα πλαίσια της δημιουργικότητας της γλώσσας». Και, βέβαια, άλλο πράγμα είναι το να λέμε πως «καμμία ποίηση δεν μπορεί να μη καταφύγει σε αποκλίσεις» και άλλο το να λέμε πως «όσο περισσότερο απομακρύνεται ο δημιουργός» καταφεύγοντας σε «αποκλίσεις», τόσο «‘ποιητικότερος’ [ ] γίνεται ο λόγος του, όργανο γνήσιας και ουσιαστικής επικοινωνίας με τον αναγνώστη». Η διευκρίνηση ήταν απαραίτητη, γιατί είναι γνωστό ότι η νεότερη υπερρεαλιστική ποίηση, για παράδειγμα, τόσο στην Ελλάδα όσο και αλλού, με το να καταφεύγει κατά κύριο λόγο σε αποκλίσεις, δεν επέτυχε ένα αποτέλεσμα ούτε περισσότερο ούτε λιγότερο ‘ποιητικό’, αλλά απλώς διαφορετικό, απ’ ό,τι η προ-υπερρεαλιστική ή η μετα-υπερρεαλιστική ποίηση. Εξάλλου, όπως σωστά επισήμανε μεταξύ άλλων και ο G. Mounin (*Clefs pour la Linguistique*, 1971, κεφ. “La stylistique”), κάθε είδους απόκλιση σ’ ένα λογοτεχνικό κείμενο δεν σημαίνει ότι απο-

κτά πάραυτα και αισθητική αξία. «Διδάσκουμε —γράφει ο Μουνίπ— πώς να παράγουμε διαψευσμένη προσδοκία, αποκλίσεις, εκπλήξεις, παρεκκλίση, που δεν έχουν άλλη λειτουργία από το να είναι παρεκκλίσεις, εκπλήξεις, αποκλίσεις κτλ. Αλλά εκπλήξεις για ποιο λόγο; Εδώ δεν έχουμε πια παρά υφολογικά μικροευρήματα χωρίς ποιητική λειτουργία. Αυτή η πρώτη θεωρία, που τονίζει αναμφίβολα ένα από τα χαρακτηριστικά κάθε ύφους, δεν είναι παρ' όλα αυτά το μαγικό ραβδί που θα μας επέτρεπε να αποκαλύψουμε την παρουσία και να μετρήσουμε, με σιγουριά, την αισθητική αξία ενός ύφους». Κατά μίαν άλλη άποψη, η υφολογική εκείνη θεωρία που στηρίζεται κυρίως στις αποκλίσεις, ενέχει τον κίνδυνο ότι λογοτέχνες και λογοτεχνικά έργα παίρνουν το στίγμα του 'μη κανονικού' και του 'ανορθόδοξου'. Αν το ύφος οριστεί ως απόκλιση από μια/τη νόρμα, τότε περιορίζεται σ' εκείνο το μέρος του κειμένου που ως προς τα εκφραστικά του μέσα δεν μπορεί να περιγραφεί ως 'κανονική' γλώσσα, και, άρα, πριν από κάθε υφολογική ανάλυση θα έπρεπε όλα τα γλωσσικώς 'κανονικά' στοιχεία ν' απαλείφονται. Άλλη συνέπεια μιας τέτοιας θεωρίας θα ήταν ότι θα έπρεπε να δεχτούμε πως υπάρχουν κείμενα χωρίς ύφος (π.χ. εκείνα που δεν αποκλίνουν από τη νόρμα). Τέλος, άλλες δυσκολίες που θα είχε κανείς ν' αντιμετωπίσει, είναι, κατά τον Spillner (*Linguistik und Literaturwissenschaft. Stilforschung, Rhetorik, Textlinguistik*, 1974), και οι εξής: ότι ούτε η νόρμα ούτε η απόκλιση μπορούν συνήθως να οριστούν επακριβώς· ότι το ύφος ορίζεται αρνητικά, χωρίς απ' αυτό να προκύπτουν κάποιες ποιοτικές υφολογικές εκτιμήσεις· ότι υπάρχουν αποκλίσεις χωρίς υφολογικό αποτέλεσμα (π.χ. λάθη γραμματικά ή συντακτικά, ελλείψεις, ασυμπλήρωτες προτάσεις κ.τ.ό.)· ότι και τα μη

αποκλίνοντα γλωσσικά στοιχεία μπορούν να είναι υφολογικώς καθοριστικά, κ.ά.

Ο Σεφέρης είχε γράψει, πολύ σωστά, ότι χρέος του ποιητή είναι, αφού πρώτα κυριαρχήσει τη γλώσσα που του δόθηκε, να την κάνει να μιλήσει στην υψηλότερη δυνατή ένταση· αλλά δεν μπορεί ν' απομακρυνθεί πολύ από την κοινή χρήση, γιατί υπάρχει ο κίνδυνος να κατασκευάσει φραστικές μηχανές ασύνδετες με τη ζωή. Μ' άλλα λόγια, ο ποιητής δεν δημιουργεί εξαρχής τη γλώσσα όπως του στέργει. Όλη η προσπάθειά του αποβλέπει στο να μετατρέψει το συνηθισμένο λόγο σε ποιητικό λόγο· απ' αυτή την άποψη, το έργο του είναι μια «δημιουργία». Σχετικά με τη χρήση αποκλίσεων ή παρεκκλίσεων στη λογοτεχνία και ο J. Cohen (*Structure du Langage Poétique*, 1966), μεταξύ άλλων, κάνει λόγο για «(επιτρεπόμενο) όριο» ή «απαγορευμένο σύνορο» και, μάλιστα, μιλάει απροσχημάτιστα για την «αποτυχία» λογοτεχνικών κινημάτων που παραβλέπουν εντελώς τη σημασία (όπως π.χ. είναι ο λεγόμενος 'λεττρισμός'), με το σκεπτικό ότι, αν το κύριο χαρακτηριστικό της φυσικής γλώσσας είναι ο συνδυασμός ήχου και σημασίας, και αν η ποίηση είναι μια λειτουργία που επιτελείται μέσα στη γλώσσα, τότε «ένα ποίημα που δεν σημαίνει τίποτε, παύει να είναι ποίημα, γιατί παύει να είναι γλώσσα». Πιο συστηματικά ακόμη ο σ. παρατηρεί: «*Η διεκδίκηση της γλωσσικής ελευθερίας μέσω γλωσσικών αποκλίσεων, όπως τις περιγράψαμε, είναι μια διαδικασία που δεν παύει να κινείται στα πλαίσια του παραδεδομένου συστήματος κάθε γλώσσας, όσο κι αν εσκεμμένα υπερβαίνει τα όριά του. Παραμένει, ας την πούμε έτσι, 'ενδο-συστηματική'. Η διεκδίκηση όμως αυτή, ο αγώνας για γλωσσική ελευθερία και αποτελεσματική, πολυσήμαντη επικοινωνία, μπορεί να πάρει —και έχει πάρει— κι άλλες μορφές [ ] Στις περι-*

πτώσεις αυτές, που αποτελούν 'εξω-συστηματικές' ή 'μετα-συστηματικές' μορφές γλώσσας και αντιπροσωπεύονται από αντιλεξιστικά κινήματα όπως ο Λεττρισμός, η συμβατική γλώσσα καταργείται εξ ολοκλήρου χάριν μιας μη συμβατικής γλώσσας (δηλ. μη αντικειμενικά αναγνωρίσιμης ή ταυτίσιμης, χωρίς να είναι και αιτιώδης), μιας γλώσσας με απέραντη πολυσημία, της οποίας όμως τα όρια συγχέονται με την ασυνεννοησία. Η ελευθερία συγχέεται με την ασυδοσία. Εδώ ο καθένας μπορεί να καταλάβει τα πάντα και τίποτε. Η γλώσσα θριαμβεύει και αυτοκαταργείται. Εδώ η γλώσσα ταυτίζεται με την σιωπή, μια εύλωτη σιωπή, την μόνη που μπορεί να την συναγωνιστεί σε πολυσημία».

Με το πρόβλημα των 'ορίων' της ποιητικής γλώσσας συνδέεται άμεσα και το ζήτημα τι μπορεί να ονομαστεί 'ποιητική λέξη'. «Για μας —γράφει ο σ.— κάθε λέξη, και η πλέον 'πεζή' (αν μπορούν να χαρακτηριστούν έτσι οι λέξεις, πράγμα που θεωρητικά είναι πολύ συζητήσιμο), μπορεί να λειτουργήσει ποιητικά». Σε πρόσφατη έρευνα που επιχειρήσαμε σχετικά με το 'γλωσσικό φάσμα' της σύγχρονης νεοελληνικής ποίησης (1945-1985)<sup>3</sup>, διαπιστώσαμε, μεταξύ άλλων, ότι όχι μόνον 'πεζά' και του 'καθημερινού λόγου' στοιχεία χρησιμοποιεί η ποίηση αλλά τώρα, σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από άλλοτε (από την εποχή δηλαδή που εμείς φέρνουμε τον Σεφέρη για τα μονοκοτυλήδονα και τα δικοτυλήδονα), και τεχνικο-επιστημονικούς όρους και ξενικά στοιχεία, με την προϋπό-

θεση, βέβαια, ότι συνδέονται με κάποια ατομική ή προσωπική εμπειρία και έτσι μπορούν να λειτουργήσουν βιωματικά μέσα στο κείμενο (λέξεις, για παράδειγμα, που με βάση την παλιότερη αισθητική της ποίησης θα θεωρούνταν a priori 'αντιποιητικές', όπως γκαράζ, πυρέξ —ή διοξειδίου του πυριτίου, επί το ελληνικότερον και επιστημονικότερον—, μοτσακό, kawassaki, Φιάτ έχουν ήδη όλες χρησιμοποιηθεί μ' επιτυχία από δόκιμους ποιητές· μάλιστα, ακόμη και το καίσιο και το στρόντιο τίποτε δεν αποκλείει ότι θα χρησιμοποιηθούν από την αμέσως προσεχή ποίηση, δεδομένου ότι προκάλεσαν και προκαλούν τέτοιο δέος στον κόσμο και, άρα, επιδέχονται κάποια συναισθηματική φόρτιση).

Όσο για τη νεολογία (ή νεολεξία) στην ποίηση, θα πρέπει να τονιστεί ότι επιτελείται περισσότερο στον συνταγματικό άξονα με τους μηχανισμούς της μεταφοράς και της παρομοίωσης, χωρίς ν' αποκλείονται, βέβαια, και οι λεξιλογικοί νεολογισμοί (δημιουργία νέων λέξεων) στον παραδειγματικό άξονα. Παρατηρείται, μάλιστα, συχνά ότι οι ποιητές που νεολογίζουν στο λεξιλόγιο, νεολογίζουν και γενικότερα (π.χ. και στη σύνταξη). Η διάκριση των ποιητών σε μη νεολογίζοντες και σε (κατεχοχόν) νεολογίζοντες ή νεολογικούς δεν θα ήταν ίσως χωρίς καμιά χρησιμότητα. Εδώ θα ήθελα να θυμίσω ότι και ο σ. σε κάποιο άλλο δημοσίευσμά του (εκτός του βιβλιοκρινόμενου εδώ τόμου — τιτλοφορείται: «Καθημερινή και ποιητική γλώσσα»<sup>4</sup>) κάνει λόγο για Σχολή

3. Δες το μελέτημά μας «Η γλώσσα της σύγχρονης ποίησης (Γενιά του '70», περ. *Τομές*, τ. 8 (τυπώνεται). Η μελέτη αυτή αποτελεί την προσωπική μας συμβολή στην ομαδική εργασία που κάναμε, για λογαριασμό του ΣΤ' Συμποσίου Ποίησης της Πάτρας, καλύπτοντας την περίοδο 1945-

1985, μαζί με τους Άγγελο Αφρουδάκη, Αντρέα Μπελεζίνη, Κάτια Ράδου και Αλίκη Τσοτσουρού.

4. Ο υπότιτλος «Ο "γλωσσολογικός" Σεφέρης» αυτού του μελετήματος (δημοσιεύτηκε στο ειδικό τεύχος-αφιέρωμα του περ. *Η Λέξη*, τ. 53, 1986) αποδεικνύει κατά τον καλύ-

Σεφέρη (ο ίδιος τη λέει «άποψη Σεφέρη»), από τη μια μεριά, που δείχνει να πιστεύει ότι «ο ποιητικός λόγος οικοδομείται κυρίως με το υλικό των επιλογών», άρα πρόκειται για «ενεργοποίηση» ή «ποιητική εκμετάλλευση στοιχείων του κοινού κώδικα», και για Σχολή Ελύτη, από την άλλη, που δίνει «το προβάδισμα στις αποκλίσεις, στις παρεκκλίνουσες αποστασιοποιημένες από τον κοινό καθημερινό κώδικα χρήσεις» (είναι γνωστές, άλλωστε, μέσα από τα *Ανοιχτά Χαρτιά* ή από άλλες δηλώσεις του Ελύτη οι θεωρητικές του θέσεις σχετικά με την «έκπληξη» που πρέπει να προξενεί ο ποιητικός λόγος ή με τον «παρθενικό» και «αντίθετο προς την καθημερινή χρήση» χαρακτήρα του ποιητικού κειμένου).



Η χρήση των επιλογών και των αποκλίσεων σχετίζεται και με δύο ευρύτερα θέματα, το θέμα του ύφους και το θέμα της δημιουργικότητας, τα οποία επίσης εξετάζει ο σ. στο 3ο και 4ο κεφάλαιο, αντίστοιχα, του βιβλίου του (τίτλοι: «Η έννοια του ύφους» και «Η δημιουργικότητα στη γλώσσα»). Το δεύτερο θέμα αφορά τις δυνατότητες του κάθε μέλους μιας γλωσσικής κοινότητας να επιτύχει μίαν ατομική έκφραση μέσα στους περιορισμούς και τις δεσμεύσεις που θέτει στον άνθρωπο η γλώσσα του, ως μέσον επικοινωνίας κοινό

για όλα τα μέλη της ίδιας κοινότητας αλλά και λόγω του δομικού προκαθορισμού της (καθολικές δομές και, ιδίως, ειδικές κατά εθνική γλώσσα δομές, ο ιδιαίτερος για την κάθε επιμέρους γλώσσα συνδυασμός φωνημάτων και σημασιών ως ξεχωριστό αξιολογικό σύστημα αλλά και ως ξεχωριστή ταξινόμια του κόσμου). Εδώ εμπλέκεται και το πρόβλημα του λεγόμενου 'γλωσσικού σχετικισμού' ως αντίθεσης στον λεγόμενο 'γλωσσικό προκαθορισμό/ντετερμινισμό' —που ο Lyons τον ονομάζει «θεωρία των Whorf και Sapir»—, το πρόβλημα της 'κωδικοποιησιμότητας' ορισμένων εννοιών σε μια δεδομένη γλώσσα, το μεγάλο ζήτημα της 'τυπολογίας' των γλωσσών κ.ά., για τα οποία επίσης γίνεται μια πολύ σύντομη μνεία στο βιβλίο, χωρίς να εξετάζονται με λεπτομέρειες. Όσον αφορά την ίδια τη 'δημιουργικότητα' ('creativity'), ο σ. αναφέρεται κυρίως στη διαφορά μεταξύ των απόψεων του Chomsky (κατά τον οποίο, «την δημιουργικότητα της γλώσσας αποτελούν οι δυνατότητες που έχει ο άνθρωπος από τον ίδιο τον μηχανισμό της γλώσσας να συνδυάζει διάφορα διαθέσιμα δομικά σχήματα κατά τρόπον που να μπορεί να καλύψει κάθε επικοινωνιακή του ανάγκη» και «άρα η δημιουργικότητα είναι δραστηριότητα κάθε μέλους της κοινότητας, που χαρακτηρίζεται περισσότερο από το τι έχει στην διάθεσή του να διαλέξει στην επικοινωνία του, κι όχι τόσο από το τι τελικά

---

τερο τρόπο τη σωστή μας θέση, την οποία εκφράσαμε ήδη από το 1981 στην εισήγησή μας με τίτλο «Σχέσεις ποίησης και γλώσσας (με πλαίσιο και οδηγό τις θεωρητικές απόψεις του Σεφέρη)» (δες τα *Πρακτικά του Α' Συμποσίου Ποίησης* της Πάτρας, σσ. 65-86), όπου επισημαίναμε ότι εκτός από 'ποιητής - φιλόλογος', όπως είχε παλιότερα ονομαστεί, θα μπορούσε ν' αποκληθεί και 'ποιη-

τής - γλωσσολόγος', ακριβώς εξαιτίας των καιρίων απόψεων που διατύπωσε σχετικά με τη λειτουργία της ποιητικής γλώσσας αλλά και της ενημερότητας που είχε από πολύ νωρίς γύρω από τις σχετικές με τα ποιητικά ζητήματα διδασκαλίες γλωσσολόγων ή θεωρητικών της λογοτεχνίας (όπως π.χ. I.A. Richards).



επιλέγει») και των απόψεων του Saussure (κατά τον οποίο, «οι δημιουργικές ικανότητες του ανθρώπου, δηλ. οι συνδυαστικές του δυνατότητες πραγματώνονται στο επίπεδο της 'ομιλίας' —parole—, στο επίπεδο της εφαρμογής, της χρήσεως του κοινού συστήματος του λόγου —langue», άρα είναι φανερό ότι «το βάρος πέφτει στο ποιος επιλέγει τι κι όχι στο από τι γίνεται η επιλογή»<sup>5</sup>, για να υποστηρίξει ο ίδιος ο σ. την άποψη ότι: «Μπορεί όμως κανείς να ξεπεράσει αυτό το δίλημμα (ή ψευδοδίλημμα) με το να αποφύγει το ξεκίνημα ή την απόληξη της συγκεκριμένης διαδικασίας και να σταθεί στην ίδια την διαδικασία, δηλ. στην ουσία του φαινομένου. Βλέποντας έτσι την δημιουργικότητα, μπορούμε να την ορίσουμε ως προϊόν ενός συνόλου επιλογών και / ή αποκλίσεων που πραγματοποιούνται στο πέρασμα από τον λόγο στην ομιλία [ ] Η διαφορά σε μια τέτοια θεώρηση είναι προφανώς διαφορά ουσίας, κι όχι ορολογίας. Γιατί η ουσία της δημιουργικότητας, η κύρια υφή της είναι ότι πρόκειται για επιλογές και / ή αποκλίσεις· πολύ λιγότερο ενδιαφέρει από τι ή ποιός κάνει τις επιλογές ή τις αποκλίσεις αυτές».

Επειδή όμως, όπως το θίξαμε ήδη, και η ποιητικότητα ή η λογοτεχνικότητα, και μάλιστα «η σημασιολογική δομή ενός ποιητικού κειμένου», δεν είναι, κατά τον σ. (σ. 172), παρά «αποτέλεσμα των επιλογών και αποκλίσεων του δημιουργού (του ποιητή) από το σύνολο των σημασιολογικών —παραδειγματικών και συνταγματικών— δομών που διαθέτει ή επιτρέπει το λεξικό σύστημα μιας γλώσσας» και επειδή, εξάλλου, και το (λογοτεχνικό) ύφος ορίζεται από τον σ. (σς. 34, 106, 109, 111, passim) με παρόμοιο τρόπο, δηλαδή ως απο-

τέλεσμα 'επιλογών' αφενός (σ. 109: «Ακριβώς, οι επιλογές που θα κάνει ο δημιουργός στην λογοτεχνική του έκφραση συνιστούν στο σύνολό τους το προσωπικό ύφος του, την ποιητική του γραμματική») και 'αποκλίσεων' αφετέρου (σ. 111: «'αποκλίσεις' από τον κανονικό λόγο (την 'νόρμα') είναι απόλυτα θεμιτές στην λογοτεχνική γλώσσα, συνιστώντας στο σύνολό τους την ιδιαιτερότητα της δομής του λογοτεχνικού λόγου, το λεγόμενο 'λογοτεχνικό ύφος'»), γεννιέται η απορία (προσωπική, περισσότερο) πού θα πρέπει να δοθεί κάθε φορά η έμφαση, προκειμένου να διαφοροποιηθούν μεταξύ τους τα τρία αυτά βασικά ζητήματα. Από την πλευρά του σ., η έμφαση που δίνεται, είναι, αντιθέτως, στην ταύτιση 'λογοτεχνικότητας' και 'ύφους' ή 'ποιητικής' και 'υφολογικής' λειτουργίας. Έτσι, στο 6ο κεφάλαιο («Καθολικές δομές της λογοτεχνικής σημειολογίας») του βιβλίου του γράφει: «δεν θα είμαστε εκτός πραγματικότητας, αν ταυτίζαμε την διακεμενική ή ποιητική λειτουργία με την 'υφολογική'. Γενικά η τελική γλωσσική δομή ενός λογοτεχνικού κειμένου δεν διαχωρίζεται από το ύφος του».

Από την πλευρά μας, θα υποστηρίξουμε τα εξής: Σχετικά με τη δημιουργικότητα, τα ίδια τα λόγια του Chomsky (όπως, άλλωστε, τα παραθέτει και ο σ.) είναι τα εξής: «Η πιο εντυπωσιακή πλευρά της γλωσσικής ικανότητας είναι ό,τι μπορεί να αποκληθεί δημιουργικότητα της γλώσσας (creativity of language), η ικανότητα δηλ. του ομιλητού μιας γλώσσας να παράγει νέες προτάσεις, προτάσεις που γίνονται αμέσως κατανοητές από τους άλλους ομιλητές, μολονότι δεν έχουν καμία φυσική ομοιότητα με γνωστές προτάσεις».

5. Για τη σύγκριση των απόψεων του Chomsky με του Saussure από τη σκοπιά της

θεωρίας του ύφους δεξ και N.E. Enkvist, *Linguistic Stylistics*, 1973, σσ. 36-46.

Άρα, η έννοια της δημιουργικότητας σχετίζεται περισσότερο με τη γλώσσα ως 'δυνάμει' κατάσταση, με τα «δυνατά δομικά σχήματα» δηλαδή που μπορεί να παραγάγει το σύστημά της, ή, αλλιώς, με τις δυνατότητες που δίνει στον άνθρωπο η γλώσσα του, ένα πεπερασμένο μορφικό σύστημα, να παράγει και να κατανοεί άπειρο αριθμό νέων προτάσεων, επομένως να δίνει μορφή και έκφραση σε άπειρο περιεχόμενο.

Σχετικά με το ίδιο ζήτημα, θα θέλαμε ν' απομονώσουμε μιαν άλλη παρατήρηση του σ., ότι: «Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η ικανότητα για γλωσσική δημιουργία διαφέρει στα άτομα μιας γλωσσικής κοινότητας. Διαφέρει ποιοτικά και ποσοτικά. Δεν είναι ίδια λ.χ. στην Ελληνική η δημιουργικότητα που εμφανίζεται στην γλώσσα του Παλαμά, του Σολωμού, του Καβάφη ή του Ελύτη με τη δημιουργικότητα που αναπτύσσει στην επικοινωνία του ο μέσος Έλληνας. Διαφέρει κατά περίπτωση. Ωστόσο ένα είναι βέβαιο, πως δεν μπορούμε —λόγω των διαφορετικών αναγκών επικοινωνίας, της ασκήσεως, της πείρας, του ταλέντου και άλλων παραγόντων— να μιλήσουμε για κοινή ικανότητα δημιουργίας στην γλώσσα. Κάπου διαφέρει η γλωσσική δημιουργικότητά μας, είτε πρόκειται για την καθημερινή είτε για την έντεχνη επικοινωνία». Παραθέσαμε αυτή την άποψη, για να θυμίσουμε εδώ κάποια σοφά λόγια του άραβα φιλοσόφου του 14ου αι. Ιμπν Χαλντούν (Ibn Khaldun) που έχουν άμεση σχέση με το θέμα της δημιουργικότητας, αφού η γλώσσα, κατ' αυτόν, δεν είναι, πρωτίστως, παρά μια 'δεξιότητα'. Γράφει στα *Προλεγόμενά του*<sup>6</sup>: «Να ξέρετε λοιπόν ότι όλων των ανθρώπων οι λαλιές είναι δεξιότητες,

παρόμοιες με τις τέχνες. Γιατί είναι δεξιότητες της γλώσσας που χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν ένα νόημα. Το νόημα αυτό εκφράζεται περισσότερο ή λιγότερο πετυχημένα, ανάλογα με το αν η δεξιότητα είναι περισσότερο ή λιγότερο αναπτυγμένη. Και η δεξιότητα αυτή δεν αναφέρεται στις μεμονωμένες λέξεις, αλλά στη σύνταξη και στο σχηματισμό προτάσεων. Αν λοιπόν αποκτήσει κανείς τέλεια ικανότητα να συνδυάζει μεμονωμένες λέξεις, με τη σειρά που απαιτεί η περίπτωση, για να εκφράσει το απαιτούμενο νόημα, ο ομιλητής αυτός θα έχει πετύχει τον σκοπό του, να μεταδώσει δηλαδή αυτό που θέλει στον ακροατή του· η δεξιότητα αυτή είναι γνωστή ως ρητορική». Η δεξιότητα αυτή, ως πρακτική γνώση, διαφέρει από τη θεωρητική γνώση του συστήματος της γλώσσας, από τη γνώση δηλαδή της γραμματικής, και έτσι, ένας γλωσσολόγος π.χ., που γνωρίζει καλά τη γραμματική, ενδέχεται να υστερεί πολύ από έναν λογοτέχνη ως προς το χειρισμό της γλώσσας, ακριβώς επειδή του λείπει η ανάλογη δεξιότητα. «Η δεξιότητα —γράφει σε άλλο σημείο ο Χαλντούν— στην αραβική [ή στην ελληνική κτλ., θα προσθέταμε εμείς] γλώσσα δεν είναι το ίδιο πράγμα με τη γνώση της αραβικής γραμματικής, και μπορεί να υπάρξει και χωρίς αυτήν. Αυτό συμβαίνει επειδή η αραβική [ή η ελληνική κτλ.] γραμματική συνίσταται στη γνώση των νόμων και τύπων που αποτελούν το υπόβαθρο αυτής της δεξιότητας. Είναι λοιπόν γνώση γύρω από τη δεξιότητα, όχι όμως της δεξιότητας· μ' άλλα λόγια, δεν ταυτίζεται με την κατοχή της ίδιας της δεξιότητας. Είναι σαν ένας άνθρωπος να ήξερε τη θεωρία, αλλά όχι και την πρακτική μιας τέχνης· έτσι, για παράδειγμα, ένας άνθρωπος που ξέρει πολλά για το ράψιμο, χωρίς όμως να έχει την πρακτική ικανότητα να ράβει, θα περιέγραφε τη σχετική διαδικα-

6. Ελληνική μετάφραση Δημοσθ. Κούρτοβικ, Κάλβος, 1980.

σία ως εξής: “Είναι το πέρασμα μιας κλωστής από την τρύπα της καρφίτσας, που το ακολουθεί το μπήξιμο της καρφίτσας στις δύο παρυφές του ρούχου...”, με πλήρη περιγραφή των διαφόρων λειτουργιών που συνιστούν αυτή τη διαδικασία. Αν όμως ζητούσε κανείς από αυτόν τον άνθρωπο να ράψει κάτι, θα ήταν ανίκανος να κάνει ο,τιδήποτε... Το ίδιο ισχύει για τη σχέση ανάμεσα στους νόμους της γραμματικής ανάλυσης και την πραγματική κατοχή της δεξιότητας στη γλώσσα. Γιατί η γνώση της γραμματικής είναι γνώση του τρόπου, με τον οποίο εκτυλίσσεται η διαδικασία του λόγου. Γι’ αυτό βρίσκουμε συχνά επιφανείς γραμματικούς που ξέρουν όλους τους κανόνες αλλά που, όταν τους ζητηθεί να γράψουν δυο σειρές σ’ έναν αδελφό ή φίλο ή ένα γράμμα για να εκφράσουν ένα αίτημα ή ένα παράπονο, κάνουν πολλά λάθη και είναι ανίκανοι να βρουν τις κατάλληλες λέξεις για να εκφράσουν το νόημά τους ή να συνταιριάξουν αυτές τις λέξεις στις κατάλληλες δομικές μορφές. Αντίστροφα, βρίσκουμε πολλούς που κατέχουν την τέχνη να γράφουν αραβικούς [ή ελληνικούς κτλ.] στίχους και πεζά κείμενα και ωστόσο είναι ανίκανοι να διακρίνουν ανάμεσα στο υποκείμενο και το κατηγορημα ή ανάμεσα στην ονομαστική και τη δοτική, γιατί δεν ξέρουν απολύτως τίποτα για τους κανόνες της γραμματικής. Βρίσκουμε βέβαια μερικούς γραμματικούς που είναι καλοί συγγραφείς, αλλά αυτό συμβαίνει σπάνια και συμπτωματικά.

Όσον αφορά την ποιητικότητα και τη λογοτεχνικότητα, η έμφαση δίνεται, όπως το τονίσαμε και πιο πάνω, στην επιβολή της συγκινησιακής / υποκειμενικής / βιωματικής χρήσης της γλώσσας πάνω

στη λογική / αντικειμενική / πληροφοριακή χρήση<sup>7</sup> (σπανιότατα, όπως ξέρουμε —ύστερα μάλιστα και από τη σχετική ανάλυση του Jakobson—, εμφανίζονται τελείως αποχωρισμένες), αν και η διαφορά ως προς τη συγκινησιακή / βιωματική λειτουργία μεταξύ λογοτεχνικής και κοινής γλώσσας δεν είναι παρά διαφορά βαθμού—άλλωστε, κάλλιστα μπορούμε να έχουμε βιωματική λειτουργία της γλώσσας, χωρίς να κάνουμε λογοτεχνία. (Μας βρίσκει σύμφωνους ή άποψη του σ. ότι: «*Η υφή των λειτουργιών και των παραγόντων της λογοτεχνικής σημειολογίας δεν είναι μόνο καθολική, αλλά και συνολική. Όλες οι επισημανθείσες λειτουργίες [βιωματική, αναφορική, ποιητική, προθετική, επαφική, μεταγλωσσική —στο πρότυπο του Jakobson, ή υπο-κειμενική, ανα-κειμενική, δια-κειμενική, αντι-κειμενική, προ-κειμενική, περι-κειμενική — στο προτεινόμενο από τον σ. πρότυπο] συνυπάρχουν από κοινού σε κάθε μορφή επικοινωνίας μέσω κειμένου. Η βαρύτητα της κάθε μιας ποικίλλει κατά περίπτωση, αλλά η συμμετοχή τους παραμένει συνολική*»). Η ίδια διαφορά βαθμού ή, καλύτερα, διαφορά μεταξύ συνήθειας και νεωτερισμού ή μεταξύ συχνότητας και σπανιότητας υπάρχει και όσον αφορά τη χρήση μεταφορών, παρομοιώσεων κτλ., δεδομένου ότι η ποιητική / λογοτεχνική γλώσσα επιδιώκει ν’ αποφύγει τις συνήθεις μεταφορές που ενυπάρχουν ή που ήταν άλλοτε νέα στοιχεία και τώρα έχουν γίνει κοινό κτήμα στον καθημερινό λόγο. Επομένως, η επιβολή της συγκινησιακής λειτουργίας πάνω στην πληροφοριακή δεν είναι η μόνη απαραίτητη προϋπόθεση, δεδομένου ότι πρέπει να συνδυάζεται και με έναν συνειδητό και συστηματικό ‘αποαυτοματισμό’ (‘deautomatiza-

7. Είναι γνωστό ότι ο Ελύτης στα *Ανοιχτά Χαρτιά* του (σ. 398) μιλά και για «μιαν αυ-

στηρά υποκειμενική σύλληψη του κόσμου» που συναντούμε στην ποίηση.

tion<sup>8</sup>) από την καθημερινή συμβατική επικοινωνία<sup>8</sup>, ο οποίος έγκειται κυρίως στην επεξεργασία του μηνύματος καθεαυτό τόσο από την εσωτερική πλευρά, την πλευρά δηλαδή της σημασίας, όσο και από την εξωτερική, υλική πλευρά, δηλαδή τους ήχους, έτσι που να επιτευχθεί ο κατά το δυνατόν καλύτερος, τ.έ. ο αισθητικότερος, συνδυασμός περιεχομένου και μορφής<sup>9</sup>. Άρα, όταν λέμε 'ποιητική / λογοτεχνική', εννοούμε κυρίως την 'αισθητική' λειτουργία της γλώσσας.

Όσον αφορά, τέλος, το ύφος, τα πράγματα είναι ίσως ακόμα δυσκολότερα. Πρώτα-πρώτα, πρέπει να έχουμε υπόψη μας, όπως πολύ ωραία το διατύπωσε ο Enkvist, ότι: «Κάθε κείμενο [και, γενικότερα, κάθε κομμάτι λόγου από την πρόταση και πέρα, θα προσθέταμε εμείς] έχει το ύφος του. Δεν υπάρχει αν-υφολογική ή προ-υφολογική γλωσσική διατύπωση». Αυτό θα πει ότι και κείμενα που δεν είναι λογοτεχνικά, διακρίνονται κι αυτά για το ύφος τους (η διαφορά μεταξύ τους δεν είναι, και πάλι, παρά διαφορά βαθμού), αλλά και ο καθημερινός λόγος/η ομιλία του κάθε μέλους μιας γλωσσικής κοινότητας ξεχωρίζει για κάποιες ιδιαιτερότητες, στις οποίες δίνουμε συνήθως το όνομα 'ιδιόλεκτος' (του συγκεκριμένου μέλους

της γλωσσικής κοινότητας. «Έναντι του γενικότερου, εσωτερικευμένου από όλα τα μέλη της κοινότητας συστήματος —παρατηρεί ο σ.— που απαρτίζει ό,τι ονομάζουμε 'λόγο' (*langue*), η ομιλία (*parole*) διακρίνεται για την ιδιαιτερότητά της, για την εξατομίκευση δηλ. του λόγου στην εφαρμογή του, στην χρησιμοποίησή του από κάθε μέλος της γλωσσικής κοινότητας. Αυτή η ιδιαιτερότητα της ομιλίας κάθε ατόμου —που χαρακτηρίζεται και ως 'ιδιόλεκτος'— συνιστά στην πραγματικότητα μια μορφή 'ύφους'»). Έτσι, και για τον λογοτέχνη ακόμη, μπορεί η ιδιόλεκτός του να διαφέρει από το (λογοτεχνικό) ύφος του. Συνήθως, όμως, όταν μιλάμε για υφολογία, και μάλιστα ως ξεχωριστό επιστημονικό κλάδο, εννοούμε το λογοτεχνικό ύφος (το «κατ'εξοχήν ύφος», όπως ονομάζεται και από τον σ.), σ' αντίθεση με το ατομικό ύφος (την «κατ'εξοχήν ομιλία»), τη μελέτη της οποίας έχει αναλάβει άλλος νεότερος κλάδος, γνωστός ως 'θεωρία της ομιλίας' ή 'θεωρία της γλωσσικής πλήρωσης'. «Κοινά στοιχεία —κατά τον σ.— και στα δύο είναι η επιλογή ορισμένων δομικών σχημάτων, που γίνεται συνειδητά και με ορισμένη συχνότητα (επανάληψη). Από 'κει και πέρα το λογοτεχνικό ύφος διαφοροποιείται με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: τον

8. Αξίζει να θυμίσουμε και εδώ ό,τι ο Jan. Mukařofský («Standard language and poetic language», 1932) είχε πει σχετικά (χωρίς να μεταφράζει και παραθέτει και ο σ. στο βιβλίο του): «Στον ποιητικό λόγο ο αυτοματισμός προσλαμβάνει μεγίστη ένταση, μέχρι σημείου που να υποτάσσει την επικοινωνία στην έκφραση, η οποία και χρησιμοποιείται για την ίδια την έκφραση. Δεν υπηρετεί την επικοινωνία, αλλά φέρνει στο προσκήνιο την πράξη της εκφράσεως, την πράξη του λόγου καθ'εαυτόν».

9. Στη λογοτεχνία, και ειδικότερα στην ποίη-

ση, η γλώσσα κατά κανόνα μιλά (ή πρέπει να μιλά) «στην υψηλότερη δυνατή ένταση», όπως λέει κάπου ο Σεφέρης. Κατά τον Leech (*Semantics*, 1975, σ. 42): «The main semantic point about poetry is that it is language communicating 'at full stretch'». Κατ' άλλους (Weinreich), πρόκειται για ένα είδος 'υπερσημασιοδότησης'. Κατά τον Martinet, εξάλλου, «το ύφος» είναι η «πρωτότυπη επιλογή γλωσσικών στοιχείων που προορίζονται να ανεβάσουν (να πυκνώσουν, *élever*) το πληροφοριακό περιεχόμενο του μηνύματος».

απαρτισμό μιας συγκεκριμένης (κατά λογοτέχνη) 'ποιητικής γραμματικής': την έμφαση που δίδεται στην μορφή της γλωσσικής εκφράσεως του λογοτεχνικού έργου (ισχύει εδώ ως ένα βαθμό η αρχή "η γλώσσα για την γλώσσα")· την αξιοποίηση της βιωματικής / συγκινησιακής εις βάρος της λογικής πλευράς της γλώσσας· την προθετικότητα του λογοτέχνη, την σκόπευση σε συγκεκριμένους στόχους. Όλα τα στοιχεία αυτά που αναφέραμε ως χαρακτηριστικά του λογοτεχνικού ύφους είτε απουσιάζουν εντελώς ή, και όταν υπάρχουν, δεν παίζουν τόσο σημαντικό ρόλο στο ατομικό, μη λογοτεχνικό ύφος (ομιλία).

Εδώ θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι κάποια από τα στοιχεία που επαναλαμβάνονται κατά τρόπο που αποτελούν συστατικό του ύφους ή της ιδιολέκτου ενός ατόμου, ενδέχεται να μην είναι αποτέλεσμα συνειδητής επιλογής (π.χ. στοιχεία που προέρχονται από γεωγραφική, κοινωνική, επαγγελματική κ.τ.ό. διάλεκτο / ιδίωμα, από ασύνειδη επίδραση ή μίμηση κ.ά.τ.), πρόκειται δηλαδή για στοιχεία παθητικά. Προκειμένου μάλιστα να διαφοροποιήσουμε περισσότερο την 'ιδιόλεκτο' από το (λογοτεχνικό) 'ύφος'<sup>10</sup>, θα λέγαμε ότι η πρώτη θα μπορούσε να οριστεί κάποτε περισσότερο παθητικά, ενώ για το (λογοτεχνικό) ύφος αρμοδιότερος φαίνεται ένας ενεργητικός προσδιορισμός (θετικός, αλλά ενίοτε και αρνητικός, ανάλογα με την εκτίμηση του ερευνητή). Με άλλα λόγια, θα προσθέταμε ακόμη ότι παρ' όλο που και στην περίπτωση του 'ατομικού' ύφους εφαρμόζεται σε μεγάλο βαθμό ο 'αποαυτοματισμός' ως συνειδητή επιλογή και χρήση των γλωσσικών στοι-

χείων, εντούτοις δεν είναι τόσο συστηματικός, και το οποιοδήποτε αισθητικό αποτέλεσμα είναι συμπτωματικό ή περιστασιακό, δεν αποτελεί δηλαδή αυτοσκοπό, όπως στην περίπτωση του λογοτεχνικού ύφους. (Από την άποψη του αποαυτοματισμού καθοριστικό ρόλο παίζει και το αν κανείς εκφράζεται γραπτά ή προφορικά).

Η παρατήρηση του σ. ότι το λογοτεχνικό ύφος διαφοροποιείται «από 'κεί και πέρα» με «τον απαρτισμό μιας συγκεκριμένης (κατά λογοτέχνη) 'ποιητικής γραμματικής'» προϋποθέτει τις ακόλουθες διευκρινήσεις: Ότι εδώ ο σ. έχει υπόψη του το (συνολικό) ύφος ενός συγγραφέα, το οποίο όμως δεν ταυτίζεται πάντοτε με το ύφος ενός συγκεκριμένου (λογοτεχνικού) κειμένου (έστω και αν το δεύτερο συμπεριλαμβάνεται μερικές φορές στο πρώτο). Το ότι η διάκριση είναι χρήσιμη φαίνεται στις περιπτώσεις που ο ίδιος συγγραφέας συμβαίνει να χρησιμοποιεί σε δύο ξεχωριστά κείμενά του ένα τελείως διαφορετικό ύφος ή όταν καλλιεργεί περισσότερα από ένα 'είδη' ή όταν εκτός από ποίηση γράφει και πρόζα κτλ. Αλλά και σχετικά με τον όρο 'ποιητική γραμματική', ο οποίος, ως γνωστόν, μπορεί να χρησιμοποιείται και με πολύ ευρύτερη έννοια, αφού είναι δυνατόν να σημαίνει και 'γραμματική του ποιητικού λόγου' ή, ακόμη, και 'γραμματική του λογοτεχνικού λόγου' (σ' αντίθεση, δηλαδή, με τη γραμματική του καθημερινού λόγου της συμβατικής επικοινωνίας), θα πρέπει να διευκρινηθεί, στην περίπτωση ενός συγκεκριμένου ποιητή, με βάση ποια χαρακτηριστικά διαφοροποιείται το δικό του προσωπικό ύφος από το 'συλλογικό ύφος' ('groupe style') ή, αλλιώς, το 'λειτουργικό ύφος' ('functional

10. Οι όροι 'ύφος' και 'ιδιόλεκτος', επειδή ακριβώς αναφέρονται στην *ιδιαιτερότητα* και στην *ποικιλία* της γλώσσας ως ατομι-

κής πραγμάτωσης, συχνά ταυτίζονται (κάποτε και από τον σ.).

style') της ποίησης στην εποχή του ή μιας συγκεκριμένης ποιητικής 'σχολής' κτλ. Με παρόμοιο τρόπο, μπορεί να γίνεται λόγος και για 'αφηγηματική γραμματική' ή, καλύτερα, 'γραμματική του αφηγηματικού λόγου'<sup>11</sup>, για 'γραμματική του δοκιμακού/στοχαστικού λόγου' κτλ., όπως και για 'συλλογικό/λειτουργικό ύφος' του αφηγηματικού είδους, του δοκιμίου κτλ., σε σύγκριση με το οποίο το ύφος ενός συγκεκριμένου κάθε φορά λογοτέχνη πρέπει, ως ατομική πραγμάτωση, να διαφοροποιείται, προκειμένου να καθοριστεί.

Εξάλλου, τόσο το ύφος όσο και γενικότερα η γλώσσα του λογοτέχνη είναι πάντοτε ανοιχτή σε σύγκριση με τη γλώσσα της κοινότητας στην οποία ανήκει ο λογοτέχνης, τόσο από την άποψη της διαφοράς μεταξύ 'κοινής' ή 'πρότυπης' γλώσσας και ιδιωμάτων ή διαλέκτων κατά γεωγραφική ή κοινωνική υποδιαίρεση, όσο και από την άποψη των ποικιλιών ανάλογα με τη χρήση ή την περίπτωση, ποικιλιών που έχουν να κάνουν με τη διαφορά μεταξύ των συνομιλητών ως προς τον κοινωνικό ρόλο, την ηλικία, το φύλο κτλ. Όλα αυτά σχετίζονται άμεσα με τον προσδιορισμό του ύφους ενός λογοτεχνικού κειμένου, από τη στιγμή που ο δημιουργός του χρησιμοποιεί στοιχεία 'χαρακτηρισμένα' κατά τον έναν ή τον άλλο τρόπο, ή από τη στιγμή που συνειδητά προσπαθεί να δώσει την ψευδαίσθηση του προφορικού λόγου ή να μιμηθεί μιαν ορισμένη 'κοινωνιόλεκτο' – 'sociolct' (π.χ. στην ομιλία των προσώπων ενός θεατρικού έργου) κτλ.

Από τα παραπάνω βγαίνει το συμπέρασμα ότι το 'ύφος' δεν είναι παρά μια πο-

λύ γενική έννοια που μόνο με τη σύγκρισή του με 'νόρμες' διαφορετικών ειδών μπορεί να προσδιοριστεί. Στατιστικές μετρήσεις μπορούν, κατά κοινή ομολογία, να προσφέρουν μεγάλη βοήθεια στον καθορισμό του προσωπικού ύφους ενός λογοτέχνη (παρ' όλες τις επιφυλάξεις για ορισμένου είδους υφο-στατιστικούς υπολογισμούς). Σε τέτοιου είδους μετρήσεις έχουν στηριχθεί και έρευνες για την εξακρίβωση της πατρότητας κειμένων ή λογοτεχνικών έργων των οποίων αγνοούμε το συγγραφέα ή τα οποία αποδίδονται, εσφαλμένως, σε άλλους.

Σχετικά με τα δύο τελευταία σημεία, τη σύγκριση με κάποια ή κάποιες νόρμες και την υφο-στατιστική (stylo-statistics), ο Ν. Ε. Enkvist (*Linguistic Stylistics*, 1973) παρατηρεί, μεταξύ άλλων, και τα εξής: «Η εντύπωση ότι έχουμε να κάνουμε μ' ένα ορισμένο ύφος είναι πάντοτε αποτέλεσμα σύγκρισης. Αντιπαραβάλλουμε το κείμενο που μελετούμε με ένα σώμα άλλων κειμένων που θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε 'νόρμα', μια νόρμα που επιλέγεται επειδή είναι συμφραστικά συναφής ως υπόβαθρο για το κείμενο. Και αυτή η διαδικασία αντιπαραβολής καταλήγει με τη διαπίστωση των διαφορών ως προς τις πυκνότητες των γλωσσικών στοιχείων που καθιστούν το κείμενο διαφορετικό από τη νόρμα. Στοιχεία που οι πυκνότητές τους είναι καθοριστικά διαφορετικές στο κείμενο και στη νόρμα, είναι υφολογικά χαρακτηριστικά του κειμένου σε σχέση με τη χρησιμοποιούμενη νόρμα. Αλλαγή της νόρμας ενδέχεται να οδηγήσει σε διαφορετικό κατάλογο υφολογικών χαρακτηριστικών». Όσον αφορά τις συχνότητες των

11. Με τον όρο 'γραμματική του αφηγηματικού λόγου' (με τον οποίο απέδωσα το γαλλικό 'grammaire du récit' – δες περ. Σπείρα, τ. 5, 1976, σσ. 74-85) ο Todorov, του-

λάχιστον, αναφέρεται περισσότερο στη θεματική δομή των διάφορων λογοτεχνικών ειδών της αφήγησης.

γλωσσικών στοιχείων, παρατηρεί ότι, εάν συνυπολογίσουμε και το μήκος του κειμένου, τότε «θα μπορούσαμε σωστότερα να μιλάμε για *πυκνότητες* των γλωσσικών στοιχείων, όπου η πυκνότητα ενός δεδομένου στοιχείου ορίζεται ως ο αριθμός των εμφανίσεών του διαιρούμενος μ' ένα μέγεθος που ν' ανταποκρίνεται στο μήκος του κειμένου, όπως π.χ. ο αριθμός των λέξεων που το αποτελούν». Ο Enkvist επανέρχεται συχνά στην άποψη ότι το ύφος ενός λογοτεχνικού κειμένου είναι «εκείνο το είδος της γλωσσικής ποικιλίας που συσχετίζεται με ορισμένα συμφραζόμενα», δεδομένου π.χ. ότι «όταν διαβάζουμε ένα σονέτο, είναι πολύ πιθανότερο να το συγκρίνουμε με άλλα σονέτα παρά, ας πούμε, μ' έναν τηλεφωνικό κατάλογο ή μ' ένα άρθρο εφημερίδας». Ειδικότερα, ως προς τη σχέση ύφους και λογοτεχνικού/γραμματειακού 'είδους' πιστεύει ότι υπάρχει «μια πολύ στενή σχέση» μεταξύ των δύο, «αν το είδος (*genre*) ορίζεται ως 'ένας πολιτιστικά προσδιορισμένος, παραδοσιακός τύπος επικοινωνίας'. Ένα λογοτεχνικό είδος θα μπορούσε επομένως να θεωρηθεί ως μια πολιτιστικά προσδιορισμένη σταθερή συμφραστική κατηγορία —ή ως ένα σταθερό σύμπλεγμα (*cluster*) συμφραστικών χαρακτηριστικών— που συνήθως συσχετίζεται ως ένα βαθμό μ' ένα ορισμένο ύφος, που θα πει, μ' έναν ορισμένο τύπο γλώσσας» (κάτι που θα το ονόμαζε κανείς 'ειδολογικό ύφος' / '*genre style*' και θα το κατέτασσε μαζί με τ' άλλα συλλογικά/λειτουργικά ύφη). Τέλος, ως προς τη διαφοροποίηση του προσωπικού ύφους, γράφει τα εξής: «Το ύφος ενός ατόμου θα προκύπτει από τη σύγκριση των κειμένων αυτού του ατόμου με μια νόρμα που θα την αποτελούν συγκρίσιμα κείμενα άλλων

όμως ατόμων». Για τις υφο-στατιστικές μετρήσεις δέχεται ότι τον μελετητή του ύφους ενδιαφέρουν όχι όσες αναζητούν καθολικά χαρακτηριστικά ('*statistical universals*'), π.χ. η διαπίστωση του Zipf ότι σε πολλές και διαφορετικές γλώσσες<sup>12</sup> το μήκος των λέξεων τείνει να βρίσκεται σε αντιστρόφως ανάλογη σχέση προς τη συχνότητά τους, άρα οι πολύ κοινές λέξεις είναι μικρότερες, ενώ οι σπάνιες μεγαλύτερες) αλλά όσες αναζητούν διαφοροποιητικά χαρακτηριστικά ('*statistical differentials*'). Τέτοια είναι π.χ. τα αποτελέσματα των μετρήσεων του Guiraud, ο οποίος διέκρινε τις 'λέξεις-θέματα', τις λέξεις δηλαδή που εμφανίζονται με μεγαλύτερη συχνότητα σ' ένα δεδομένο κείμενο του συγγραφέα (χωρίς να υπολογίζονται εδώ οι 'λειτουργικές' λέξεις, άρθρα, προθέσεις, σύνδεσμοι κ.ά. μόρια), από τις 'λέξεις-κλειδιά', τις λέξεις δηλαδή με πλήρη σημασία (όχι λειτουργικές) που οι συχνότητές τους μέσα στο κείμενο διαφέρουν σημαντικά από τις συχνότητές τους μέσα στη νόρμα. Φυσικά, αυτές οι διακρίσεις έχουν μεγαλύτερη αξία, όταν έχουμε να κάνουμε με το 'συνολικό λεξικό' ('*total lexicon*') του συγκεκριμένου συγγραφέα, λεξικό του οποίου δείγμα αποτελεί το λεξιλόγιο που εμφανίζεται υλοποιημένο στο δεδομένο κείμενο. Υφολογικά ενδιαφέροντες είναι και διακρίσεις σαν κι αυτές που εισήγαγε η Josephine Miles, η οποία καθόρισε τρεις 'μείζονες' υφολογικούς τύπους προκειμένου για την Αγγλική ποίηση: α) 'μη ρηματικό ύφος' ('*phrasal style*'), που χαρακτηρίζεται από ονοματοποιήσεις, μετοχές και μετρική αταξία· β) 'ρηματικό ύφος' ('*clausal style*'), που χαρακτηρίζεται από δραστική χρήση των ρημάτων και από μια περισσότερο σύνθετη προτασιακή δομή, και γ) 'αμφιταλαντευόμενο' ή 'κλασικό' ('*balanced, classical style*'), που είναι κάτι ενδιάμεσο μεταξύ των

12. Όπως είναι π.χ. η Κινεζική, η Λατινική και η Αγγλική.

δύο άλλων. Οι διακρίσεις της Miles συμφωνούν με ό,τι και άλλοι ονόμασαν (κατ' εξοχήν) 'ονοματικό ύφος', αφενός, και (κατ' εξοχήν) 'ρηματικό ύφος', αφετέρου (δες π.χ. R. Wells, «Nominal and verbal style» στο συλλογικό τόμο *Style in Language*, εκδ. Th. A. Sebeok, 1968).

Δίπλα σ' αυτά αξίζει να μνημονεύσουμε κι ένα ελληνικό παράδειγμα. Ο Ε. Καψωμένος (*Η Συντακτική Δομή της Ποιητικής Γλώσσας του Σεφέρη*, 1975), εξετάζοντας το ύφος του ποιητή από τρεις διαφορετικές οπτικές γωνίες, 'ως παρέκκλιση', 'ως συνέπεια' και 'ως λειτουργία', παρατηρεί, ως προς την πρώτη, τα εξής: «Η μελέτη του ύφους ενός ποιητή με κριτήριο την παρέκκλιση του από μια νόρμα θα μπορούσε ασφαλώς να περιλάβει πάρα πολλές πλευρές: τη μορφολογική, τη φωνητική, τη συντακτική, τη λεξιλογική, τη σημασιολογική κλπ. Θεωρητικά πλήρης θα ήταν η έρευνα που θα εξέταζε το αντικείμενό της απ' όλες τις δυνατές πλευρές. Αφετέρου, από την άποψη της νόρμας, θα μπορούσε κανείς να χρησιμοποιήσει ως μέτρο σύγκρισης τη γλώσσα της ποιητικής Σχολής στην οποία ανήκει ο ποιητής, του λογοτεχνικού είδους το οποίο καλλιεργεί, της ποίησης γενικά ή ακόμα γενικότερα της λογοτεχνίας, του γραπτού λόγου, του κοινού γλωσσικού οργάνου μιας εποχής. Κάθε λύση έχει την αξία της, όπως και τη σχετικότητα της | | Στην περίπτωση μας | | επιλέξαμε | | μια πλευρά που φανερά να συνδέεται και με το μηχανισμό της σύνταξης και με την αισθητική ποιότητα του λόγου. Η πλευρά αυτή, που τη θεωρούμε πολύ πρόσφορη για στατιστική διερεύνηση, είναι η ποσοσταία αναλογία των μερών του λόγου. Η στατιστική των μερών του λόγου παρουσιάζει τα εξής σημαντικά πλεονεκτήματα: μας αποκαλύπτει με ακρίβεια ποια είναι τα γλωσσικά στοιχεία με τα οποία κυρίως

δουλεύει ο συγγραφέας· που σημαίνει πως "μπαίνουμε από το παράθυρο" στα μυστικά της συντακτικής δομής του λόγου. Γιατί βέβαια οι αναλογικές σχέσεις των μερών του λόγου αντιπροσωπεύουν μια δομή βάθους, που πρέπει σε μεγάλο βαθμό να προσδιορίζεται από τον τύπο των προτάσεων που χρησιμοποιεί συχνότερα ο ποιητής, δηλ. από τη σύνταξή του. Αφετέρου, καθώς εύκολα κανείς διαπιστώνει, η αισθητική εντύπωση που δημιουργεί ένα κείμενο ποικίλλει σημαντικά, ανάλογα με το ποια στοιχεία του λόγου κυριαρχούν μέσα στη φράση. Μ' άλλα λόγια, αν ένας ποιητής χρησιμοποιήσει σε μεγάλη συχνότητα το επίθετο λ.χ., ή το ρήμα, ή το ουσιαστικό, σε βαθμό που να επισκιάζει τα υπόλοιπα στοιχεία, αυτό χρωματίζει χαρακτηριστικά το ύφος του. Η διπλή αυτή συνάφεια φανερώνει τη σημασία που θα μπορούσε ν' αποχτήσει για την μελέτη του ύφους ο ακριβής προσδιορισμός των στατιστικών σχέσεων ανάμεσα στα μέρη του λόγου σε κάθε λογοτεχνικό είδος, ποιητική Σχολή ή γλωσσική μορφή γενικά». Η νόρμα, από τη σύγκριση με την οποία θα προκύψει η «ποσοτική έκφραση της υφολογικής ιδιοτυπίας του ποιητή» είναι μία γενική, που υποδιαιρείται σε έξι επιμέρους. Ως προς τη γενική: «Μια στατιστική δειγματοληψία σε είκοσι ποιητές (τριάντα χιλιάδες λέξεις), που αντιπροσωπεύουν την εξέλιξη της λογοτεχνίας μας από τον 17ον αιώνα μέχρι σήμερα στις κυριότερές της τάσεις, 'σχολές' και ιδιότυπες παρουσίες | | διαγράφει τις 'συντεταγμένες' της ποιητικής μας γλώσσας από την άποψη που μας ενδιαφέρει, εξασφαλίζοντας έτσι ένα μέτρο σύγκρισης, απαραίτητο για να προσδιορίσωμε, να τοποθετήσωμε μέσα στο χώρο του και ν' αξιολογήσωμε το ιδιαίτερο 'στίγμα' του συγκεκριμένου ποιητή (εδώ του Σεφέρη)». Από τη «διασταύρωση του στατιστικού κριτηρίου με



βασικά ειδολογικά κριτήρια» δημιουργούνται έξι επιμέρους νόρμες: «Α' 1: λαϊκή (και λαϊκότροπη) ποίηση· 2: προσωπική ποίηση. Β' 1: ποίηση της δημοτικής· 2: ποίηση της καθαρεύουσας. Γ' 1: παραδοσιακή ποίηση· 2: νεότερη ποίηση». Από τη σύγκριση με όλες αυτές τις νόρμες προκύπτει το 'στίγμα' του Σεφέρη: «Η μεγάλη συχνότητα του ρήματος [ ] κι ακόμα η θέση και η συχνότητα του συνδέσμου και το χαμηλό ποσοστό του επιθέτου και του επιφωνήματος [αποτελούν] στοιχεία που προσδιορίζουν το μέτρο κατά το οποίο η γλώσσα του Σεφέρη είναι απλούστερη από της γενιάς του. Ο σύνδεσμος είναι τρίτος στη γενική κλίμακα συχνότητας, η οποία μας δίνει τα στοιχεία του λόγου με την εξής σειρά: *ουσιαστικό, ρήμα / σύνδεσμος, επίρρημα, αντωνυμία, επίθετο, πρόθεση / μετοχή, μόριο, αριθμητικό, επιφώνημα*. Η κλίμακα αυτή δεν υπάρχει απaráλλαχτη ούτε στους Μ. Ο. [Μέσους Όρους] καμιάς κατηγορίας ούτε και σε άλλον ποιητή. Ως προς τα τρία πρώτα στοιχεία, η σειρά προτεραιότητας είναι η στερεότυπη της δημοτικής γλώσσας (λαϊκή, παραδοσιακή της δημοτικής, νεώτερη) και φανερώνει κατ' αρχήν ότι η έκφραση του Σεφέρη βρίσκεται απόλυτα μέσα στο πνεύμα του παρατακτικού λόγου [ ] Χαρακτηριστικό για τη λιτότητα του Σεφερικού λόγου είναι και το ποσοστό του επιθέτου [ ] Όπου ο ποιητής χρησιμοποιεί το επίθετο είναι απαραίτητο και ουσιώδες. Αποφεύγει τα φανταχτερά κι εξεζητημένα επίθετα που θα μπορούσαν να επισκιάσουν τη λειτουργία των κύριων φορέων του νοήματος και να δημιουργήσουν κλί-

μα 'ρητορικό', και δε χρησιμοποιεί 'κοσμητικά'. Αντίθετα αξιοποιεί πλατιά το επίρρημα, στοιχείο που προσδιορίζει και αναδεικνύει το ρήμα [ ] Ασυνήθιστα χαμηλό είναι το ποσοστό της αντωνυμίας στο Σεφέρη [ ] Ο ποιητής αποφεύγει συνειδητά τη χρήση της αντωνυμίας, μάλιστα της προσωπικής α' και β' προσώπου, η οποία [ ] σύμφωνα με το πνεύμα της γλώσσας κατά κανόνα παραλείπεται. Η χρήση της δικαιολογείται σχεδόν μόνο για έμφαση, αλλά τέτοιου είδους θορυβώδεις και ρητορικές συντάξεις είναι ξένες προς το Σεφερικό ύφος [ ] Η σπάνια χρήση του επιφωνήματος ορίζει αρνητικά —με την απουσία της εντυπωσιακής θεατρικής χειρονομίας— το σεμνό τόνο της φωνής του Σεφέρη [ ] Αφετέρου η πλατιά αξιοποίηση της μετοχής<sup>13</sup> [ ] και των μορίων είναι σημαδιακή».

Ικανή πραγμάτευση γίνεται από τον σ. και δύο άλλων, εξίσου βασικών με το ίδιο το κείμενο, 'κατηγοριών' ή παραμέτρων στην ανάλυση του ύφους, που είναι ο 'παραγωγός / συγγραφέας' και ο 'αποδέκτης / αναγνώστης' του (λογοτεχνικού) κειμένου (δες σχετικά και Spillner, *Linguistik und Literaturwissenschaft*, ιδίως κεφ. 5.3: «Stil: Auswahl des Autors und Rekonstituierung durch den Leser»). Όσον αφορά τον 'παραγωγό' του κειμένου, οι απόψεις του σ. θα μπορούσαν να συνοψιστούν στα εξής: «Μπορεί ο καθένας να βρει στο λογοτεχνικό έργο στοιχεία που δεν υπήρχαν καν στον νου του δημιουργού του έργου, χωρίς αυτό να αποκλείει και την δυνατότητα να υπάρξουν, την 'δυνάμει παρούσα' τους στο έργο, έξω από τις προθέ-

13. Για την ιδιότυπη σύνταξη της μετοχής σε -οντας στον Σεφέρη, σύνταξη την οποία σε μεγάλο βαθμό κληροδότησε και στους νεότερους, δες το μελέτημά μας «Μετοχικά (ή πώς χρησιμοποιούν τη μετοχή ο Σε-

φέρης, ο Μακρυγιάννης, ο Ελύτης κ.ά.)» (*Γλωσσολογικά*, cit., σσ. 136-174)· δες και «Η γλώσσα της σύγχρονης ποίησης (Γενιά του '70)» (cit., σημ. 3 εδώ πιο πάνω).

σεις του δημιουργού. Το πρόβλημα —πρακτικό συγχρόνως και θεωρητικό— είναι κατά πόσον ο ερευνητής της γλώσσας του κειμένου μπορεί να κινηθεί προγλωσσικά. Που σημαίνει: υπάρχει προγλωσσική σκέψη, ένα προστάδιο εκφράσεως των νοημάτων, και πόσο νομιμοποιείται κανείς να μελετήσει ένα κείμενο, κρατώντας ως έχει την γλωσσική του μορφή και ανασυνθέτοντας αφαιρετικά την διαδικασία της σκέψης που το παρήγαγε; [ ] Αναμφίβολα, κατ' αρχήν, ένας τέτοιος χωρισμός, όπου και όσο γίνεται, δικαιολογείται μόνο για καθαρώς μεθοδολογικούς σκοπούς [ ] Για τον γράφοντα, όσο αληθεύει πως τελικά για τον αποδέκτη του μηνύματος (τον αναγνώστη ή και τον ερμηνευτή ενός λογοτεχνικού κειμένου) το περιεχόμενο υπάρχει μόνον ως συντελεσμένη μορφή, άλλο τόσο ισχύει και πως η διαδικασία δημιουργίας ενός λογοτεχνικού έργου διέρχεται από ορισμένες φάσεις (ή στάδια) που λογικά προϋποτίθενται, όσο κι αν είναι δυσχερής ή και αδύνατη καμιά φορά η ανασύνθεσή τους [ ] Το πέρας από την σύλληψη του μηνύματος στην θεματική του διαμόρφωση, από την ιδέα στο θέμα / περιεχόμενο του μηνύματος προϋποθέτει, φυσικά, μια σειρά από νοηματικές επιλογές ή αποκλίσεις (νέες, για τις συγκεκριμένες ανάγκες, νοηματικές συσχετίσεις) που διενεργούνται ή μπορούν να διενεργηθούν στο επίπεδο της νοήσεως, χωρίς να προϋποθέτουν απαραίτητως και την γλωσσική τους διατύπωση. Όσο κι αν υποστηρίζεται ότι σκεπτόμαστε με λέξεις, οι λέξεις στην περίπτωση αυτή δεν είναι παρά νοητικά σύμβολα, έννοιες ή, ορθότερα, σημασίες· κομμάτια δηλ. περιεχομένου, όχι εκφραστικές μορφές. Είναι σκέψη ακόμα, όχι γλώσσα [ ] Αν οι νοηματικές επιλογές είναι ως προγλωσσική διεργασία μη ανασυνθέσιμες, η προγλωσσική διαδικασία των γλωσσικών επιλογών είναι ανασυνθέσιμη, αφού προκύπτει από ορισμένες πεπε-

ρασμένου αριθμού επιλογές μέσα από τον συμβατικό κώδικα της γλώσσας που γι' αυτό υπόκειται σε έλεγχο. Το γεγονός ότι στο άκουσμα ενός στίχου ο ομιλητής μιας γλώσσας μπορεί να κρίνει αν η χρήση ενός λεξιλογικού ή γραμματικού τύπου είναι κανονική (συνήθης), σπάνια ή αποκλίνουσα δείχνει πως ο συσχετισμός των χρησιμοποιούμενων γλωσσικών στοιχείων με το πρότυπο της κοινής γλώσσας είναι σχεδόν αυτόματος και οι δυνατές επιλογές στην έκφραση ενός περιεχομένου (νοήματος) είναι γενικά ανασυνθέσιμες ή προβλέψιμες [ ] Υπάρχουν, σπανιότερα, περιπτώσεις που η προσπάθεια του δημιουργού να εκφραστεί γλωσσικά έχει διασωθεί είτε υπό την μορφή διαφόρων δοκιμαστικών διατυπώσεων, από τις οποίες πέρασε ο δημιουργός για να καταλήξει σ' αυτήν που βρίσκουμε τελικά στο έργο του, είτε υπό μορφήν τροποποιήσεων στην διατύπωση, που απαντούν σε νεότερες εκδόσεις του έργου από τον ίδιο τον συγγραφέα.

«Χαρακτηριστικό», πράγματι, «παράδειγμα των επιλογών με την μορφή δοκιμαστικών διατυπώσεων» είναι και αυτό που επιλέγει ο σ. (ένα από τα πολλά του Σολωμού), τους δύο πρώτους στίχους από το β' Σχεδίασμα των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*:

Άκρα του τάφου σιωπή στον κάμπο  
βασιλεύει  
λαλεί πουλί, παίρνει σπειρί, κι η  
μάννα το ζηλεύει.

Τον δεύτερο στίχο επέλεξε τελικά ο εθνικός ποιητής, αφού δοκίμασε πρώτα να εκφράσει το περιεχόμενό του με άλλες τέσσερις (που σώζονται) δίστιχες παραλλαγές. Σχολιάζοντας τον στίχο αυτό ο σ. γράφει μεταξύ άλλων: «Μορφοσυντακτικά ο στίχος απαρτίζεται από τρία παρόμοια δομικά σχήματα (προτάσεις) [ ] Ό,τι κυριαρχεί και στα τρία είναι η δήλωση της ενέργειας, δηλ. η παρουσία του ρήματος.

Τα τρία σχήματα είναι συμμετρικά. Περιέχουν όλα ρήμα, που προβάλλεται είτε προτασόμενο στην α' θέση της προτάσεως (λαλεί, παίρνει) είτε επιτασόμενο στην τελευταία θέση του στίχου (ζηλεύει). Τα ρήματα διαφοροποιούνται στην λεξική τους σημασία, αλλά συμπίπτουν και τα τρία στην γραμματική τους σημασία. Είναι και τα τρία ενεργητικά μεταβατικά ρήματα [ ] Η επαλληλία και αλλ-επαλληλία στην μορφοσυντακτική τους δομή φαίνεται και από την παρατακτική, ασύνδετη για τα δύο πρώτα σχήματα, σύνδεση των προτάσεων (και τεχνική στην στίξη τους) [ ] Η ίδια λιτότητα εκφραστικών μέσων, που καταλήγει σε πυκνότητα εκφραστική, χαρακτηρίζει και φωνολογικά τον στίχο. Η επαλληλία εδώ είναι ηχητική με την παρήχηση, την επανάληψη των υγρών συμφώνων (l και r) και του πρόσθιου μαλακού κλειστού φωνήεντος i: *laí pulí pé'ni spíri kí mána to ziléni*».

Στις ορθές, σε γενικές γραμμές, διαπιστώσεις του σ. θα ήθελα να προσθέσω και κάποιες, ίσως πιο εξειδικευμένες, παρατηρήσεις. Πρώτα-πρώτα, ως προς τη λεξικο-γραμματική σημασία των ρημάτων, η διαφορά μεταξύ των δύο στίχων του παραδείγματός μας έγκειται στο ότι το ρήμα του α' στίχου είναι απλώς καταστασιακό, ενώ του β' στίχου τα δύο πρώτα ρήματα είναι δυναμικά και το τρίτο καταστασιακό· το *λαλεί* δεν είναι μεταβατικό, ούτε και στην περίπτωση του *λάλα το, Κίτσο μ', λάλα το*, που αναφέρει ο σ. σε σημείωση, όπου είναι απλώς μεταβιβαστικό (σημαίνει δηλαδή «κάνε το να λαλήσει»). Ύστερα, προβολή λόγω της θέσης του (αν δηλαδή «προτάσσεται» ή «επιτάσσεται») μέσα στην πρόταση, δεν έχουμε για κανένα από τα συστατικά που συναπαρτίζουν τις τρεις προτάσεις του β' στίχου. Όλων των συστατικών η θέση που κατέχουν είναι η 'φυσική' ή 'συνηθισμένη' ή 'ουδέτερη'. Σε ξαφνικές διαπιστώσεις ή σε

ξαφνική είσοδο κάποιου προσώπου ή πράγματος σε ένα ορισμένο σκηνικό, το 'επικοινωνιακώς ενδιαφέρον' είναι ακριβώς ό,τι εισέρχεται στο σκηνικό, όχι το ίδιο το σκηνικό· ανάμεσα στο *λαλεί* και στο *πουλί* (όπως, εξάλλου, και ανάμεσα στο *παίρνει* και το *σπειρί*, στη *μάννα* και το *ζηλεύει*) το επικοινωνιακώς ενδιαφέρον είναι, αντίστοιχα, το *πουλί*, το *σπειρί*, το *ζηλεύει*. Το στοιχείο με τον μεγαλύτερο επικοινωνιακό δυναμισμό (λέγεται και 'σχόλιο' ή 'ρήμα', theme) είναι γνωστό, σύμφωνα και με τα διδάγματα της νεότερης Σχολής της Πράγας, ότι καταλαμβάνει συνήθως την τελευταία θέση στην πρόταση (αυτή είναι η συνηθισμένη, ουδέτερη θέση του). Αντιθέτως, τα στοιχεία με μικρότερο (ή το στοιχείο με τον μικρότερο) επικοινωνιακό δυναμισμό (που είναι τα λεγόμενα 'θεματικά' στοιχεία) καταλαμβάνουν τις πρώτες θέσεις. Όλα αυτά επισφραγίζονται και με τον επιτονισμό, του οποίου η εστία ταυτίζεται συνήθως με το 'σχόλιο': *λαλεί πουΛΙ*, *παίρνει σπειΡΙ*, και η *μάννα* το *ζηΛΕΥει*. Αντιστροφή της συνηθισμένης σειράς 'θέματος' — 'σχολίου' δημιουργεί έμφαση, και τέτοια έμφαση έχουμε στον α' στίχο: (*άκρα του τάφου*) *σιωΠΗ* στον *κάμπο βασιλεύει* (πρόκειται για αντιστροφή της σημασιολογικής σειράς που θέλει πρώτο το σκηνικό, αλλά και για αντιστροφή της σειράς 'θέμα' — 'σχόλιο', όπως δηλώνεται και με τον επιτονισμό — έμφαση ηθελημένη από την πλευρά του ποιητή· πβ. την 'ουδέτερη' σειρά των όρων: *στον κάμπο βασιλεύει σιωΠΗ*. Πβ. και την ουδέτερη σειρά: *Μια φορά κι έναν καιρό σε μια μακρινή χώρα ζούσε ένας βασιΛΙΑΣ* σε αντιδιαστολή με την εμφιατική: *Ένας βασιΛΙΑΣ ζούσε μια φορά κι έναν καιρό σε μια μακρυνή χώρα*). Ο α' στίχος λειτουργεί ως σκηνικό για τον β' στίχο, όπου ξαφνικά εμφανίζεται στα μάτια της μάννας το *πουλί*. Η βασική αν-

τίθεση μεταξύ των δύο στίχων έγκειται στη μεγαλύτερη δράση, τη μεγαλύτερη κινητικότητα που παρατηρείται, όπως σωστά παρατηρεί και ο σ., στο β' στίχο, σε αντιδιαστολή με τη νεκρική ηρεμία του α' στίχου. Η κινητικότητα υποδηλώνεται και με το ασύνδετο των δύο πρώτων προτάσεων του β' στίχου (έτσι, μία μόνον πρόταση όλος ο α' στίχος, τρεις μικρές αλληλοδιαδεχόμενες προτάσεις ο β' στίχος). Όσο για τα φωνολογικά χαρακτηριστικά, σε όσα σωστά παρατηρεί ο σ. ας προστεθεί και ένα είδος εσωτερικής ρίμας ανάμεσα στο α' και το β' ημιστίχιο και, ιδίως, ανάμεσα στα δύο μέρη του α' ημιστιχίου αλλά και ανάμεσα στο καθένα από τα δύο τμήματα του κάθε μέρους (συνολικά τέσσερις διαδοχικοί ίαμβοι που λήγουν σ' ένα τονισμένο /i/). Εάν επρόκειτο για μουσικές φράσεις, ο α' στίχος θα παιζόταν, ας πούμε από τα έγχορδα, μ' ένα τοξάρι, ενώ στο β' στίχο το τοξάρι θ' ανεβοκατέβαινε τρεις φορές, στις δύο πρώτες ίσως και μ' ένα ρυθμό staccato.

Κατά τον σ., «η προγλωσσική προσέγγιση του κειμένου είναι στην πραγματικότητα —όσον αφορά στις γλωσσικές επιλογές— γλωσσική καθαρώς προσέγγιση του κειμένου, ανιχνεύσιμη και ανασυνθέσιμη [ ] Οι λοιπές διαστάσεις του υποκειμένου (πολιτικοκοινωνικές απόψεις, Σχολή, εποχή κλπ. του συγγραφέα), πολύ βασικές για την κατανόηση ενός κειμένου, βγαίνουν από τα όρια μιας γλωσσολογικής θεωρήσεως του κειμένου». Συμφωνούμε με τον σ., ως προς το τι πρέπει και τι μπορεί να είναι μια «γλωσσολογική θεώρηση», και μόνον παίρνοντας υπόψη τις επιφυλάξεις που διατυπώθηκαν στα προηγούμενα σχετικά με τους στόχους της 'εκφραστικής' και 'προθεσιακής' κριτικής θα συμφωνούσαμε και με τον Spillner, κατά τον οποίο, και οι άλλοι αυτοί παράγοντες που προκαθορίζουν τις επιλογές του παραγωγού/συγ-

γραφέα ενός κειμένου, πρέπει επίσης να συνεξετάζονται κατά την ανάλυση του ύφους. (Αξιοσημείωτο και το ότι ο σ. μιλάει για θεώρηση/ανάλυση του κειμένου, ενώ ο Spillner μιλάει για υφολογική ανάλυση, δύο πράγματα που κάποτε ταυτίζονται, όπως μας δείχνει, μεταξύ άλλων, και η χρήση του όρου '(la) stylistique' στα γαλλικά, τέτοια που την κάνει και ο Mounin, op. cit. Ο Ε. Καψωμένος, στην αρχή-αρχή της μελέτης του που προαναφέραμε, αποδίδει τον γαλλικό αυτό όρο ως 'ερμηνεία της λογοτεχνίας' και όχι απλώς ως 'υφολογία'). Κατά τον Spillner, λοιπόν, άλλοι παράγοντες που προκαθορίζουν τις επιλογές του παραγωγού/συγγραφέα, εκτός από τους πραγματολογικούς όρους που ισχύουν κατά τη χρονική στιγμή της παραγωγής του κειμένου (αυτοβιογραφικές περιστάσεις, εμπειρίες, κοινωνικοπολιτιστικές και πολιτικές απόψεις, κοινωνική θέση του συγγραφέα κ.ά.), είναι η γνώση άλλων λογοτεχνικών έργων και η αντίδρασή του απέναντι σ' αυτά, η συμμόρφωση με κάποιες συνταγές της (παραδοσιακής, ρυθμιστικής) ρητορικής, λογοτεχνικά αισθητικά δόγματα, κυρίαρχα σε κάποια δεδομένη χρονική στιγμή υφολογικά ιδεώδη, κοινωνικά προσδιορισμένες γλωσσικές συμβάσεις κτλ. Όλα αυτά ο παραγωγός/συγγραφέας μπορεί είτε να τα σεβαστεί και να τα υιοθετήσει είτε ν' αντιδράσει και να τα παραβεί. Όσο και αν πρόκειται για εξωγλωσσικούς παράγοντες, μπορούν να επηρεάσουν τελικά το ύφος του κειμένου, στο βαθμό που καθορίζουν τις επιλογές του παραγωγού/συγγραφέα.

Για την άλλη 'κατηγορία' ή παράμετρο στην ανάλυση του ύφους, που είναι ο 'αποδέκτης / αναγνώστης', οι απόψεις του σ. θα μπορούσαν να συνοψιστούν στα εξής: «Ο αναγνώστης, που ήταν τελικά και ο στόχος του δημιουργού του κειμένου, πα-

ρέμενε περιέργως στην αφάνεια. Στην πραγματικότητα, κάθε μελετητής του κειμένου, πολύ δε περισσότερο οι λογοτεχνικοί κριτικοί πίστευαν πως υποκαθιστούν οι ίδιοι τον αναγνώστη, για τον οποίο δεν χρειαζόταν έτσι να ληφθεί ιδιαίτερη μέριμνα [ ] Γλωσσολογικά η προσπέλαση του κειμένου από την πλευρά του αντι-κειμένου, του δέκτη, στηρίζεται σε δύο παράγοντες: α) στον κώδικα της γλώσσας που κατέχει ο δέκτης και β) στις γλωσσικές προσδοκίες που δημιουργεί κατά περίπτωση ο κώδικας αυτός στα άτομα. Με άλλα λόγια, η γνώση που έχει της κοινής γλώσσας ο ομιλητής και η τυχόν εμπειρία του από διαβάσματα συναφών λογοτεχνικών έργων ή έργων του ίδιου συγγραφέα κλπ. του δημιουργούν ορισμένες 'προσδοκίες', δυνατότητες και πιθανότητες προβλέψεως για το πώς θα εκφραστεί ορισμένο θέμα/περιεχόμενο ή μήνυμα γενικότερα [ ] Όσο περισσότερο επαληθευτούν οι προσδοκίες αυτές, τόσο πιο κοντά βρίσκεται το ποίημα αυτό στην αίσθηση της κοινής γλώσσας και γι' αυτό είναι από πλευράς γλωσσικού ύφους περισσότερο 'πεζό'. Αντίθετα, όσο περισσότερο διαψεύδονται οι προσδοκίες του κοινού αναγνώστη, όσο μεγαλύτερο είναι το ξάφνιασμα που νοιώθει από την χρήση της γλώσσας στο ποίημα, τόσο πιο έντονο είναι το γλωσσικό ύφος του κειμένου και τόσο περισσότερο γίνεται αισθητό ως γλωσσικά 'ποιητικότερο', χωρίς αυτό να σημαίνει από μόνο του και αξιολογική υπεροχή του ενός έναντι του άλλου».

Ακολουθώντας τον Spillner, θα προσθέταμε ακόμη ότι οι προσδοκίες του αναγνώστη προσκαθορίζονται επίσης και από τα συμφραζόμενα του έργου, καθώς η διαδικασία της αποκωδικοποίησης του κειμένου και της ανασύνθεσης του ύφους προχωρεί από την αρχή προς το τέλος, υπόκεινται επομένως σε εναλλαγές, εωσότου παγιωθούν, κατά την πορεία της ανά-

γνωσης. Το ότι για τον προσδιορισμό του ύφους συνυπολογίζεται και η παράμετρος του αναγνώστη έχει ως συνέπεια ότι το ύφος ενός κειμένου μπορεί να είναι διαφορετικό ανάλογο με την εποχή (ή τη χρονική στιγμή κτλ.) κατά την οποία γίνεται η ανάγνωση και η αποκωδικοποίηση. Τα γραπτά λογοτεχνικά κείμενα, καθώς είναι δυνατόν να διαβάζονται πολύ χρόνο μετά τη δημιουργία τους, υπόκεινται κάθε φορά σε νέα διαδικασία υποδοχής και ανάγνωσης. Από το γεγονός επίσης ότι ο κάθε αναγνώστης ανάλογα με τις ατομικές του προσδοκίες ανασυνθέτει διαφορετικά το ύφος ενός κειμένου, προκύπτει ο υποκειμενικός χαρακτήρας της εκτίμησης και της αξιολόγησης του ύφους μέσω του αναγνώστη. Και υποκειμενικές όμως αντιδράσεις μπορούν να περιγραφούν αντικειμενικά (με κατάλληλες μεθόδους, μία από τις οποίες είναι και η συνεκτίμηση των δεδομένων από ερωτηματολόγια που συμπληρώνουν οι 'πληροφορητές'). Εξάλλου, η υποκειμενικότητα της ατομικής ανάγνωσης ενδέχεται να περιορίζεται για τα μέλη μιας ορισμένης γλωσσικής κοινότητας από την ύπαρξη κοινώς αποδεκτών αισθητικών ιδεωδών ή από την ανάπτυξη κοινού φιλολογικού γούστου, κτλ. Στη διαδικασία ανασύνθεσης του ύφους περιλαμβάνεται η επισήμανση τόσο ομοιοτήτων όσο και διαφορών/αντιθέσεων που, κατά την εκτίμηση του αναγνώστη, είναι υφολογικά ενδιαφέρουσες. Οι ομοιότητες και οι αντιθέσεις διακρίνονται σε ενδοκειμενικές και σε εξωκειμενικές. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν διάφοροι παραλληλισμοί, π.χ. ρίμα, παρήχηση, ετυμολογικό σχήμα, ομοιοτέλετο, αλυσιδωτές μεταφορές, επαναλήψεις λέξεων ή φράσεων κ.τ.ό. (ως ομοιότητες) ή ξαφνικές εναλλαγές στον κώδικα, σημασιολογικές αποκλίσεις κ.τ.ό. (ως αντιθέσεις). Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν π.χ. αντιθέσεις μεταξύ των

απόψεων που διατυπώνονται στο κείμενο και των προσωπικών απόψεων του συγγραφέα, όπως συμβαίνει ιδίως στην περίπτωση της ειρωνείας, της σάτιρας, της παρωδίας κτλ. Κατά τον Spillner, οι ενδοκειμενικές ('kontextuelle') και οι εξωκειμενικές ('situative') ομοιότητες και αντιθέσεις δεν παύουν να είναι ενδοεπικοινωνιακές ('intra-kommunikative'), από τις οποίες θα μπορούσε ν' αντιδιαστείλει κανείς τις εξωεπικοινωνιακές ('extra-kommunikative'), που συνδέονται περισσότερο με τις διαχρονικές μεταβολές στην εκτίμηση του ύφους, για τις οποίες έγινε λόγος πιο πάνω. Εάν οι επιλογές του συγγραφέα αντιτίθενται σε ό,τι έχει επικρατήσει ως λογοτεχνική-υφολογική παράδοση, οι προσδοκίες του αναγνώστη διαψεύδονται, αλλά η εκτίμηση του ύφους είναι θετική. Αντιθέτως, αν οι επιλογές του συγγραφέα συμφωνούν μ' αυτή την παράδοση, οι προσδοκίες του αναγνώστη επαληθεύονται, αλλά η εκτίμηση του ύφους είναι περισσότερο αρνητική, αφού το δεδομένο κείμενο του συγγραφέα κρίνεται ως 'υφολογικά συμβατικό'. Οι υφολογικές αρχές 'ομοιότητα' και 'αντίθεση' αντιστοιχούν με βασικές κατηγορίες της Αισθητικής, όπως η 'αρμονία' και η 'ποικιλία', ή η 'επιβεβαίωση' και η 'έκπληξη' στην Ψυχολογία, κτλ.

★ ★

★ ★

Δύο άλλα επιμέρους θέματα απασχολούν τον σ. σε ξεχωριστά κεφάλαια με τίτλο, αντίστοιχα, «Η μοναδικότητα της λέξεως» (κεφ. 2ο) και «Η λειτουργία της στίξεως στο κείμενο (Η πολυσημία της α-στιξίας σ' ένα κείμενο του Ελύτη)» (κεφ. 7ο).

Στο πρώτο απ' αυτά, η βασική θέση του σ. θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι η ακόλουθη: «*Η αντίληψη ότι το σημαίνον αποτελείται από μόνη την 'ακουστική ει-*

*κόνα' αφήνει ανερμήνευτη από πλευράς θεωρίας την εσωτερική, ψυχολογική οντότητα και συστοιχία που έχει κάθε γλωσσικό σημείο ως συμβατική γραφική παράσταση. Ενώ δηλ. το σημαίνόμενο 'ερμηνεύει' τον τρόπο που καταλαβαίνουμε την σημασία ενός γλωσσικού σημείου, το δε σημαίνον ως ακουστική εικόνα τον τρόπο που προφέρουμε το γλωσσικό σημείο, τίποτε στην θεωρία του Saussure δεν προβλέπει, ήτοι δεν ερμηνεύει την γνώση που έχουμε —εφόσον βεβαίως γνωρίζουμε γραφή— για το πώς 'γράφεται', πώς αντιπροσωπεύεται δηλ. γραφηματικώς το γλωσσικό σημείο [ ] Το γλωσσικό σημείο δεν θα πρέπει να νοείται μόνο —όπως συμβαίνει στην θεωρία του Saussure— ως δισκελής συνδυασμός ενός σημασιωμένου και ενός μονομερούς σημαίνοντος, πράγμα που αληθεύει στον προφορικό μόνο λόγο, αλλά πρέπει συγχρόνως να νοηθεί και ως τ ρ ι σ κ ε λ ή ς συνδυασμός από ένα σημαίνόμενο και ένα διμερές σημαίνον (με ακουστικό και οπτικό ίνδαλμα), δηλ. να νοηθεί και υπό την σύνθεση με την οποία λειτουργεί το σημειακό σύστημα της γλώσσας στον γραπτό λόγο».*

Δεν θα είχε κανείς αντίρρηση στα λεγόμενα του σ., εάν αναλογιστεί τη σημασία του γραπτού λόγου για την ανάπτυξη και διατήρηση του πολιτισμού αλλά και, ειδικότερα —από τη σκοπιά που μας ενδιαφέρει εδώ—, της ίδιας της λογοτεχνίας. Μάλιστα, υπήρξαν και παλαιότερα και, ιδίως, στα νεότερα και τα νεότερα χρόνια κάποιες τάσεις όπου ορισμένα χαρακτηριστικά της γραφής, του γραπτού μέσου, αποτελούν μέρος του λογοτεχνικού μηνύματος, έχουμε δηλαδή κωδικοποίηση του μηνύματος όχι μόνον με φωνολογικά μέσα, αλλά και με οπτικά σύμβολα, που είναι είτε διάφορα 'γραφήματα' ('graphemes', σε συνδυασμό ή όχι με τα 'αλλόγραφα' / 'allographs' τους — οι όροι αυτοί σχηματίστηκαν κατά τα 'φώνημα' vs. 'αλ-

λόφωνα'), είτε διάφορα σχήματα και παραστάσεις που γίνονται με τα στοιχεία του αλφαβήτου, κτλ. Αυτό έχει παρουσιαστεί περισσότερο στην ποίηση, γι' αυτό και γίνεται λόγος και για 'οπτική ποίηση' ή για 'συγκεκριμένη ποίηση' ('concrete poetry') κ.τ.ό. (δες πρόχειρα, μεταξύ άλλων, M. Cummings και R. Simmons, *The Language of Literature*, 1983, ιδίως κεφ. 2: «Graphology»). Από γραφολογική άποψη, μπορούν ακόμη ν' αξιοποιηθούν, και αξιοποιούνται, η υποδιαίρεση σε παραγράφους, η στίξη μεταξύ των προτάσεων, τα πλάγια στοιχεία, διάφορες παρορθογραφίες, διαφόρων ειδών παρενθέσεις, η χρησιμοποίηση λευκών κενών, το μέγεθος της σελίδας, η τυπογραφική οικογένεια των γραμμάτων κτλ. Όλα αυτά όμως δεν ξεπερνούν ίσως το επίπεδο του περιθωριακού και, οπωσδήποτε, δεν επηρεάζουν τον βασικό σημειακό χαρακτήρα της γλώσσας, που είναι ο συνδυασμός σημασίας και ήχου, εξού και η έμφαση που έδωσε όλη σχεδόν η νεότερη γλωσσολογία στη μελέτη του προφορικού λόγου έναντι του γραπτού. Από την άλλη πλευρά, οι περιπτώσεις που μνημονεύσαμε καθώς και το ότι «εξίσου απορρίπτει κανείς ως 'αντιγλωσσικό' [ ] έναν τύπο που παραβιάζει το ακουστικό αίσθημα της γλώσσας (π.χ. το *\*/κοιγένια/* αντί */ικογένια/*), όσο απορρίπτει κι έναν τύπο που καταστρέφει το οπτικό *ίνδαλμα* μιας λέξεως (π.χ. *\*<ύκογαίνοια>* αντί *<οικογένεια>*, *\*<ιροίνι>* αντί *<ειρήνη>* κ.τ.ό.)» δεν αποτελούν ικανές ενδείξεις για να στηρίξει κανείς το «θεωρητικό υπόβαθρο της ιστορικής ορθογραφίας». Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει τη διατήρηση της ιστορικής ορθογραφίας σ' ό,τι αφορά τη ρίζα ή το θέμα των λέξεων. Αντιθέτως, σ' ό,τι αφορά τα προθήματα, τα επιθήματα, κάποια 'συνδεδημένα' λεγόμενα φωνήεντα κ.ά., ο άκρατος ιστορισμός, όπου εφαρμόστηκε, οδήγη-

σε, όπως είναι γνωστό, σε ορθογραφικές λύσεις που έρχονταν πλέον σε φανερή αντίθεση με άλλα ορθογραφικά συστήματα, που είτε κληρονομήθηκαν είτε αναπτύχθηκαν στο μεταξύ ως προϊόντα εξέλιξης ή ως μεταγενέστεροι σχηματισμοί είτε, ακόμη, ρυθμίστηκαν συμβατικά, κτλ. (φτάνει να θυμηθούμε τις ορθογραφικές προτάσεις του τύπου των *ελαιά, παλαιός, Ρωμαίος, γέρω, δράκος, προεστώς, γερωθύμιος, Γερωνικόλας, κλωθωγυρίζω, παιζογελώ, Βασίλει, Δημήτρις, Θανάσις, πατεράκις, Δημητράκις, καβαλλάρις, περιβολάρις, η θέσι-της θέσις, η πράξι-της πράξις, το σκέλη, το χείλη, το γένει, το κατώγει, ασπρογένεις*, κ.ά.ό., επειδή ήταν σύμφωνες με την ιστορική παράδοση, αντί των *ελιά, Ρωμιάς, γέρος, δράκος, παιζογελώ, Βασίλης, Δημητράκης, περιβολάρης, η θέση, η πράξη, το χείλι, το γένη, ασπρογένης* κτλ.)

Τέλος, ως προς το δεύτερο θέμα, το θέμα της στίξης, θα ήθελα απλώς να μεταφέρω εδώ μερικές απόψεις του σ. που θα τις προσυπέγραφα ανεπιφύλακτα: «Τι είναι —γράφει— γλωσσολογικά τα λεγόμενα 'σημεία στίξεως'; Τι δηλώνουν; Είναι απαραίτητα στον γραπτό λόγο και γιατί; Πολύ γενικά και, κατ' ανάγκην, σχηματικά μπορούμε να πούμε πως τα σημεία στίξεως είναι συμβατικά σημειολογικά μέσα που επιτελούν δύο κύριες λειτουργίες: α) δηλώνουν διάφορες σημασιολογικές σχέσεις· β) σχολιάζουν τα γραφόμενα. Η αντίστοιχη λειτουργία στον προφορικό λόγο πραγματοποιείται με φωνολογικά κυρίως μέσα (παύση, συνεχή λόγο, γρήγορο και αργό ρυθμό, κύμανση —ανέβασμα ή κατέβασμα— της φωνής κλπ.). [ ] Εξάλλου, η χρήση θαυμαστικού ή αποσιωπητικών είναι συγκεκριμένη θέση και στάση, σχολιασμός των γραφομένων από τον γράφοντα κι όχι απλό τεχνικό μέσο. Η δήλωση παρενθετικών σχολίων, ευθέως λόγου ή διαλόγου ή εσωτερικού μονολόγου αναλαμβάνεται

ομοίως από τη στίξη. Υπόταξη, παράταξη, επεξήγηση, παράθεση, συμπληρωματικές, συχνά, προτάσεις κι ένα πλήθος άλλων σημασιολογικών σχέσεων θα δηλωθούν γραπτώς, δηλ. οπτικά, επίσης με την στίξη [ ] Ως σημειακό σύστημα η στίξη έχει καθαρώς 'συμβατικό χαρακτήρα', όπως και η γραφή γενικότερα. Έτσι εξηγούνται, μεταξύ άλλων, και οι διαφοροποιήσεις που υφίσταται το σύστημα της στίξεως κατά γλώσσες (χρήση λ.χ. κόμματος προ του και σε ορισμένες γλώσσες ή προ των συμπληρωματικών ειδικών προτάσεων με το ότι κ.ο.κ.), αλλά και κατά άτομα —ιδίως από λογοτεχνικούς συγγραφείς— καθώς και από τους φιλολόγους εκδότες κειμένων της κλασικής και της βυζαντινής γραμματείας [ ] Η κατάργηση της στίξεως [ιδίως στη λογοτεχνία] αποτελεί, από σημειολογικής πλευράς, αύξηση της 'πολυσημίας' του λόγου, αφού αίρονται μ' αυτήν οι προκαθορισμένοι δείκτες συνδέσεως ή οι συμβατικές μορφές σχολιασμού. Παραμονεύει, φυσικά, εδώ —όπως και σε κάθε κατάλυση των συμβάσεων— ο κίνδυνος της 'πολυ-ερμηνείας' ή της 'αυθαίρετης ερμηνείας' ή ακόμη και της 'παρ-ερμηνείας' των γραφομένων. Έτσι το τίμημα της επιδιωκόμενης ελευθερίας στην έκφραση μπορεί να αποβεί βαρύ».

Η μόνη επισήμανση που θα ήθελα να κάνω, θα ήταν ότι προϋπόθεση για την καλύτερη μελέτη της λειτουργίας της στίξης ή της α-στιξίας στη λογοτεχνία είναι να έχουν ξεκαθαριστεί τα σχετικά ζητήματα σε ό,τι αφορά τη γλώσσα της καθημερινής συμβατικής επικοινωνίας. Η ίδια προϋπόθεση πρέπει να ισχύει και σε ό,τι αφορά όλα τα άλλα θέματα που συζητούνται από τον σ. και για τα οποία έγινε λόγος και σ' αυτό εδώ το άρθρο.

14. Ως απόδοση του 'performative' (σε αντιδιαστολή με το 'constative'), εγώ θα προτιμούσα το 'επιτελεστική' (π.χ. χρήση ρήματος) και όχι το 'πρακτική' που έχει ο σ. (σελ. 251).

★ ★ ★ ★ ★

Κλείνω την εκτενή συζήτηση που άνοιξα με το βιβλίο του σ. με τη γενική διαπίστωση ότι δεν υπάρχει θεωρία ή σχολή που να εμφανίστηκε τα τελευταία ιδίως χρόνια και ν' αναφέρεται στη μελέτη και την ερμηνεία των λογοτεχνικών φαινομένων (από γλωσσολογική, κριτική ή άλλη σκοπιά) για την οποία να μη γίνεται μικρή η μεγαλύτερη μνεία από τον σ. Μια άλλη αρετή του βιβλίου, γνωστή και από άλλες μελέτες του σ., είναι η επιτυχεστάτη απόδοση των ξένων όρων στα ελληνικά (απόδοση που εμένα προσωπικά με βρίσκει κατά το 90-95% σύμφωνο<sup>14</sup>). Δίκαιος έπαινος για τον σ. θα ήταν ό,τι ο ίδιος ο σ. είχε διατυπώσει ως τελική εκτίμηση για κάποιο βιβλίο του Lyons. Τη μεταφέρω εδώ προσαρμόζοντάς την κατάλληλα: «Βιβλία όπως το [Γλωσσολογία και Λογοτεχνία· από την Τεχνική στην Τέχνη του Λόγου] πραγματικά αποκαλύπτουν στον αναγνώστη τους, ακόμη και τον ειδικό, εντελώς νέες διαστάσεις του ανεξερευνήτου ακόμη κόσμου της γλώσσας και της επιστήμης που την μελετά. Το γεγονός ότι τέτοια βιβλία απευθύνονται στους πολλούς αποτελεί μάλλον ευτυχές 'τέχνασμα' προσελκύσεως ενός μεγαλύτερου κοινού αναγνωστών σ' ένα συγκεκριμένο επιστημονικό χώρο παρά ύποπτη εκλαϊκευση ή πτώση της στάθμης για εκδοτικούς σκοπούς. Από την άποψη αυτή τέτοια βιβλία είναι περισσότερο από ευπρόσδεκτα· είναι απαραίτητα. Ο δε [σ.] αποδεικνύεται μεγάλος τεχνίτης της δύσκολης αυτής τεχνικής. Διδάσκει, ελκύει, προειδοποιεί, κρίνει και, πάνω απ' όλα, προβληματίζει. Το τελευταίο αυτό είναι και το κύριο —και θετικότερο— χαρακτηριστικό ολόκληρου του βιβλίου».

Θ. Νάκας  
Κέντρο Ιστ. Λεξ. Ακαδ. Αθηνών