

Roman Jakobson

ΔΟΚΙΜΙΑ
ΓΙΑ ΤΗ ΓΛΩΣΣΑ
ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

Εισαγωγή, μετάφραση
ΑΡΗΣ ΜΠΕΡΛΗΣ

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ"
Ι.Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΥ ΚΑΙ ΣΙΑΣ Α.Ε.

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗ
9

1. ΔΥΟ ΑΠΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΚΑΙ
ΔΥΟ ΤΥΠΟΙ ΑΦΑΣΙΚΩΝ ΔΙΑΤΑΡΑΧΩΝ
31

2. ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗ
57

3. ΓΙΑ ΤΟΝ ΡΕΑΛΙΣΜΟ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ
101

4. Η ΔΕΣΠΟΖΟΥΣΑ
115

5. ΤΙ ΕΙΝΑΙ Η ΠΟΙΗΣΗ
125

6. Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΟΠΙΑ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΑΣ
141

Έπιμετρο

MARIA RUEGG: ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΚΑΙ ΜΕΤΩΝΥΜΙΑ:
Η ΛΟΓΙΚΗ ΤΗΣ ΣΤΡΟΥΚΤΟΥΡΑΛΙΣΤΙΚΗΣ ΡΗΤΟΡΙΚΗΣ
151

Πρώτη έκδοση: Άπρίλιος 1998

Μακέτα εξωφύλλου: Πόπη Κρίτα
Στοιχειοθεσία: Μαρία Γεωργακοπούλου
Φίλμ-μοντάζ: «Αλφάθητο»
Έκτύπωση: Γραφικές Τέχνες «Corfu»
Βιβλιοδεσία: Α. Πετρέλης & Υίος

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ «ΒΕΣΤΙΑΣ», Ι. Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΥ & ΣΙΑΣ Α.Ε.

Σόλωνος 60 - Άθήνα 106 72

Πεσμαζόγλου 5 (Στοά του Βιβλίου) - Άθήνα 105 64

Πλάτωνος 17 - Θεσσαλονίκη 561 23

Κ. Παλαιολόγου 14 - Λευκωσία

ISBN 960-05-0497-0

«Η άρμονία είναι αποτέλεσμα αντίθεσης», είπα. «Ο κόσμος όλος είναι φτιαγμένος από αντιτιθέμενα στοιχεία. Καί...» «Καί ή ποίηση», μέ διέκοψε, «ή άληθινή ποίηση – όσο πύό πρωτότυπος και ζωντανός είναι ο κόσμος της, τόσο πύό αντιφατικές και οί αντιθέσεις όπου άπαντάται ή μυστική συγγένεια».

*Κάρελ Σαμπλίνα, βιογράφος και στενός φίλος
του ποιητή Κάρελ Μάτσα*

ΤΙ ΕΙΝΑΙ ή ποίηση; Για νά προσδιορίσουμε τόν όρο, θά πρέπει νά αντιπαραθέσουμε αυτό πού ή ποίηση είναι πρός αυτό πού δέν είναι. Άλλά τό νά καθορίσουμε ακόμη και τό τί δέν είναι ή ποίηση, δέν είναι πιά τόσο άπλό.

Ό κατάλογος τών άποδεκτών ποιητικών θεμάτων στη νεοκλασική ή ρομαντική περίοδο ήταν άρκετά περιορισμένος. Τά παραδοσιακά άπαιτούμενα –τό φεγγάρι, μία λίμνη, ένα άηδόνι, ένας γκρεμός, ένα τριαντάφυλλο, ένα κάστρο, και τά παρόμοια– είναι γνωστά. Άκόμη και τά όνειρα τών ρομαντικών δέν έπιτρεπόταν νά άπομακρυνθούν από τήν πεπατημένη. «Σήμερα όνειρεύτηκα πώς βρισκόμουν ανάμεσα σέ έρείλια πού κατέρρευσαν ολόγυρά μου», γράφει ο Μάτσα. «Και στη λίμνη εκεί κάτω είδα νύμφες πού λούζονταν... έναν έραστή πού πήγαινε στόν τάφο για ν' ανταμώσει τήν αγαπημένη του... Και έπειτα σωροί και σωροί τά κόκαλα πετάχτηκαν από τά παράθυρα του παλιού γοθικού έρειπίου.» Τά γοθικά παράθυρα, κατά προτίμηση μέ φεγγαρόφωτο, έξετιμώντο περισσότερο από κάθε άλλο παράθυρο. Σήμερα, οί τερατόμορφοι καθρέφτες τών πολυκαταστημάτων και τά μυγοχεσμένα τζάμια της ταβέρνας του χωριού θεωρούνται ίσοδύναμης ποιητικής άξίας. Και μπορούμε νά δούμε σχεδόν οτιδήποτε νά έκσφενδονίζεται έξω από αυτά. Ό τσέχος ύπερρεαλιστής ποιητής Βίτεξλαβ Νέζβαλ γράφει:

*Μπορώ νά θαμπωθώ καταμεσίς μιās πρότασης από έναν κήπο
ή ένα άφοδευτήριο δέν ύπάρχει διαφορά
δέν ξεχωρίζω πιά τά πράγματα από τή γοητεία
ή τήν άσχήμια πού τούς άποδόθημε.*

Γιά τόν σύγχρονο ποιητή, όπως και για τόν Καραμαζώφ, «δέν ύπάρχει

ἀσχημη γυναίκα». Δέν υπάρχει πράγμα, δραστηριότητα, τοπίο ἢ σκέψη πού νά θεωρεῖται ἀπόβλητο ὡς θεματικό ὑλικό. Μέ ἄλλα λόγια, τό ζήτημα τοῦ ποιητικοῦ θεματικοῦ ὑλικοῦ δέν ἔχει ἔννοια σήμερα.

Εἶναι ὅμως δυνατόν νά περιορίσουμε τήν κλίμακα τῶν ποιητικῶν ἐπινοημάτων; Οὔτε κατ' ἐλάχιστον. Ἡ ἱστορία τῶν τεχνῶν μαρτυρεῖ τή συνεχή μεταβλητότητά τους. Οὔτε ἡ πρόθεση ἑνός ἐπινοήματος ἐπιβάλλει στήν τέχνη περιορισμούς. Ἐξ θυμηθοῦμε μόνον πόσο συχνά ντανταϊστές καί ὑπερρεαλιστές ἄφησαν τό τυχαῖο νά γράφει τά ποιήματά τους. Τήν εὐχαρίστηση πού ἔδιναν στόν Χλέμπνικωφ τά τυπογραφικά λάθη. Τό τυπογραφικό λάθος, εἶπε κάποτε, εἶναι συχνά πρώτης τάξεως καλλιτέχνης. Κατά τόν Μεσαίωνα, ἡ ἄγνοια εὐθυνόταν γιά τό διαμελισμό τῶν κλασικῶν ἀγαμάτων. Σήμερα ὁ γλύπτης διαμελίζει ὁ ἴδιος τό ἔργο του, ἀλλά τό ἀποτέλεσμα (ὀπτική συνεκδοχή) εἶναι τό ἴδιο. Πῶς θά ἐρμηνευθεῖ ἡ μουσική ἑνός Μουσόργκι καί οἱ πίνακες ἑνός Ἀνρί Ρουσώ; Μέ τήν ἰδιοφυΐα τῶν δημιουργῶν τους ἢ μέ τήν καλλιτεχνική τους ἀγραμματοσύνη; Τί προκαλεῖ τά γραμματικά λάθη τοῦ Νέξβαλ; Ἐλλειψη βασικῶν γραμματικῶν γνώσεων ἢ ἀπόρριψή τους; Πῶς θά χαλάρωναν ποτέ οἱ ἀύστηροί κανόνες τῆς ρωσικῆς λογοτεχνικῆς γλώσσας ἂν δέν εἶχε υπάρξει ὁ οὐκρανός Γκόγκολ καί τά ἀτελή ρωσικά του; Τί θά εἶχε γράφει ὁ Λωτρεαμόν τῶν Ἀσμάτων τοῦ Μαλντορόρ ἂν εἶχε σῶας τάς φρένας; Αὐτοῦ τοῦ εἶδους ἡ εἰκονολογία ἀνήκει στήν κατηγορία τῶν ἀνεκδοτολογικῶν ἐκείνων θεμάτων τοῦ τύπου «Ἄν ἡ Γκρέτεν ἦταν ἄνδρας, πῶς θά ἀνταποκρινόταν στόν Φάουστ;»

Ἀλλά ἀκόμη καί ἂν μπορέσουμε νά ἀπομονώσουμε τά ἐπινοήματα πού χαρακτηρίζουν τούς ποιητές μιᾶς ὀρισμένης περιόδου, παραμένει ἀκόμη τό πρόβλημα τῆς χάραξης τῆς διαχωριστικῆς γραμμῆς μεταξύ αὐτοῦ πού εἶναι ποίηση καί αὐτοῦ πού δέν εἶναι. Οἱ ἴδιες παρηγήσεις καί ἄλλοι τύποι εὐφωνικῶν ἐπινοημάτων χρησιμοποιοῦνται στή ρητορική τῆς ἴδιας περιόδου καί, ἐπιπλέον, ἀπαντῶνται καί στήν καθημερινή, καθομιλούμενη γλώσσα. Κουβέντες τοῦ δρόμου εἶναι γεμάτες ἀνέκδοτα πού βασίζονται στά ἴδια ἀκριβῶς σχήματα πού ἐμφανίζονται στήν πιό περίτεχνη λυρική ποίηση, καί ἡ σύνθεση τοῦ καθημερινοῦ κουσκούς ἀνταποκρίνεται συχνά στούς νόμους τῆς σύνθεσης πού ἀκολουθοῦν τά best-sellers, ἢ τουλάχιστον τα best-sellers τῆς περσικῆς χρονιάς (ἀνάλογα μέ τό βαθμό εὐφυΐας τοῦ σπερμολόγου).

Ἡ διαχωριστική γραμμή μεταξύ ἑνός ποιητικοῦ ἔργου καί αὐτοῦ

πού δέν εἶναι ποίηση εἶναι λιγότερο σταθερή ἀπό τά σύνορα τῶν ἐδαφῶν τοῦ κινέζου αὐτοκράτορα. Ὁ Νοβάλις καί ὁ Μαλλαρμέ θεωροῦσαν τό ἀλφάδιτο ὡς τό μεγαλύτερο ποιητικό ἔργο. Ρῶσοι ποιητές ἔχουν θαυμάσει τίς ποιητικές ἀρετές ἑνός καταλόγου κρασιῶν (Βιαζέμκι), μιᾶς ἀπογραφῆς τῶν ρούχων τοῦ τσάρου (Γκόγκολ), ἑνός πίνακος δρομολογίων (Παστερνάκ), ἢ ἀκόμη ἑνός λογαριασμοῦ τοῦ καθαριστήριου (Κρουσένυξ). Πόσοι ποιητές δέν ἰσχυρίζονται σήμερα ὅτι τό ρεπορτάζ εἶναι πιό καλλιτεχνικό εἶδος ἀπό τό μυθιστόρημα ἢ τό διήγημα; Μολονότι τό διήγημα «Ἐνα ὄρεινό χωριό» τῆς Μποξένα Νέμκοβα (1820-1862), κορυφαίας πεζογράφου τῆς τσέχικης λογοτεχνίας τῶν μέσων τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα, πολύ λίγους ἐνθουσιάζει σήμερα, ἡ προσωπική ἀλληλογραφία τῆς εἶναι γιά μᾶς λαμπρό ποιητικό ἔργο.

Ἐνα μικρό ἀνέκδοτο ἔχει ἐδῶ τή θέση του. Κάποτε, ὅταν ἕνας διεθνῆς πρωταθλητής τῆς πυγμαχίας νικήθηκε ἀπό ἕναν ἄσημο πυγμάχο, ἕνας θεατής πετάχτηκε πάνω, κατήγγειλε πῶς ὁ ἀγώνας ἦταν αἰκέ, προκάλεσε τόν νικητή καί τόν νίκησε. Τήν ἄλλη μέρα μιᾶ ἐφημερίδα δημοσίευσε ἕνα ἄρθρο ὅπου ἔλεγε ὅτι ὁ δεύτερος, ὅπως καί ὁ πρῶτος ἀγώνας, ἦταν αἰκέ. Ὁ θεατής πού εἶχε προκαλέσει τόν νικητή τοῦ πρῶτου ἀγώνα εἰσέβαλε στά γραφεῖα τῆς ἐφημερίδας, ἀναζήτησε τόν υπεύθυνο τοῦ ἄρθρου καί τόν χαστούκισε. Ἀργότερα ἀποκαλύφθηκε ὅτι ἡ σχετική εἶδηση τῆς ἐφημερίδας ὅπως καί ἡ ὀργίλη ἀντίδραση τοῦ θεατῆ ἦταν ἐξίσου προκατασκευασμένες.

Μήν πιστεύετε τόν ποιητή πού, στό ὄνομα τῆς ἀλήθειας, τοῦ πραγματικοῦ κόσμου, ἢ οὔτε ποτε ἄλλου, ἀποποιεῖται τό παρελθόν του στήν ποίηση ἢ στήν τέχνη. Ὁ Τολστόι προσπάθησε, μέ ὀργή καί ἀπόγνωση, νά ἀποκηρύξει τά ἔργα του, ἀλλά ἀντί νά πάψει νά εἶναι ποιητής, ἄνοιξε τό δρόμο σέ νέες, πρωτότυπες λογοτεχνικές μορφές. Ὅπως ὀρθά ἔχει εἰπωθεῖ, ὅταν ἕνας ἠθοποιός σχίζει τή μάσκα του, περιμένετε νά φανεῖ τό μεῖκάπ.

Μήν πιστεύετε τόν κριτικό πού ψήνει τόν ποιητή στά κάρβουνα στό ὄνομα τοῦ Ἀληθοῦς καί τοῦ Φυσικοῦ. Αὐτό πού πράγματι κάνει εἶναι νά ἀπορρίπτει μιᾶ ποιητική σχολή—δηλαδή, ἕνα σύνολο ἐπινοημάτων πού παραμορφώνουν τό ὑλικό— στό ὄνομα μιᾶς ἄλλης ποιητικῆς σχολῆς, ἑνός ἄλλου συνόλου παραμορφωτικῶν ἐπινοημάτων. Τό ἴδιο παιχνίδι παίζει ὁ καλλιτέχνης πού ἀνακινῶνει πῶς αὐτήν τή φορά τόν ἀπασχολεῖ ἡ Wahrheit μᾶλλον παρά ἡ Dichtung, ὅταν δεβαιώνει τό

ἀκροατήριό του ότι τό ἔργο εἶναι σκέτη ἐφεύρεση, ότι «ἡ ποίηση ἐν γένει εἶναι μέγα ψεῦδος, καί ὁ ποιητής πού δέν καταφέρνει νά πεῖ θρασύτατα ψέματα ἀπό τήν πρώτη λέξη δέν ἀξίζει τίποτα».

Ἐπάρχουν ἱστορικοί τῆς λογοτεχνίας πού γνωρίζουν γιά τόν ποιητή περισσότερο ἀπό ὅσα γνωρίζει ὁ ἴδιος ἢ ὁ κριτικός πού ἀναλύει τήν αισθητική διάσταση τοῦ ἔργου του, ἢ ὁ ψυχολόγος πού ἐρευνᾷ τή δομή τῆς ψυχῆς τοῦ ποιητή. Μέ τή βεβαιότητα τῶν δασκάλων τοῦ Κατηχητικοῦ, αὐτοί οἱ ἱστορικοί τῆς λογοτεχνίας ξεχωρίζουν αὐτό πού εἶναι «ἀνθρώπινο ντοκουμέντο» στό ἔργο τοῦ ποιητή ἀπό αὐτό πού εἶναι «μαρτυρία καλλιτεχνικῆς ἀξίας», αὐτό πού εἶναι «εἰλικρινές» καί «φυσική θέαση τῆς ζωῆς» ἀπό αὐτό πού εἶναι «προσποίηση» καί «κατεργασμένη λογοτεχνική θέαση», αὐτό πού «θγαίνει ἀπό τήν καρδιά» ἀπό αὐτό πού εἶναι «ἐπίπλαστο». Ὅλες οἱ ἀναφορές ἐδῶ εἶναι ἀπό τή μελέτη «Ἡ παρηκμασμένη ἐρωτογραφία τοῦ Χλάδατοσκ», κεφάλαιο ἐνός ἔργου τοῦ Φεντόρ Σολντάν. Ὁ Σολντάν περιγράφει τή σχέση ἀνάμεσα σέ ἕνα ἐρωτικό ποίημα καί τήν ἐρωτική ζωή τοῦ ποιητή σάν νά ἀσχολεῖται μέ στατικά λήμματα μιᾶς ἐγκυκλοπαιδείας μᾶλλον παρά μέ ἕναν διαλεκτικό δεσμό πού ὑφίσταται συνεχῆς μεταστροφές, σάν νά θεωρεῖ τό σημεῖο καί τό ἀντικείμενο τό ὁποῖο προσδιορίζει δεμένα μονογαμικά καί ἀναλλοιώτα τό ἕνα μέ τό ἄλλο, σάν νά μὴν ἀκουσε ποτέ γιά τήν πανάρχαια ψυχολογική ἀρχή τῆς ἀμφιθυμίας τῶν αισθημάτων – κανένα αἶσθημα δέν εἶναι τόσο ἀγνό ὥστε νά ἀποκλείει ἐντελῶς τή μόλυνσή του ἀπό τό ἀντίθετο αἶσθημα.

Πολυάριθμες μελέτες στό χῶρο τῆς ἱστορίας τῆς λογοτεχνίας ἐφαρμόζουν ἀκόμη τό δυαδικό σχῆμα «ψυχική πραγματικότητα ἐναντι ποιητικῆς ἐπιπόνησης», ἀναζητώντας μηχανιστικές σχέσεις αἰτίου καί αἰτιατοῦ μεταξύ τῶν δύο, τόσο πού δέν μπορεῖ κανεὶς νά μὴ θυμηθεῖ τό πρόβλημα τοῦ παλιοῦ ἐκείνου γάλλου ἀριστοκράτη – ἡ οὐρά εἶναι δεμένη στό σκύλο ἢ ὁ σκύλος στήν οὐρά;

Ὡς παράδειγμα τοῦ πόσο ἄγονες εἶναι αὐτές οἱ ἐξισώσεις μέ δύο ἀγνώστους, μποροῦμε νά χρησιμοποιήσουμε τό ἡμερολόγιο τοῦ Μάτσα, ἕνα ἰδιαίτερα ἀποκαλυπτικό ντοκουμέντο πού ἔχει δημοσιευτεῖ μέ σοβαρότατες περικοπές. Μερικοὶ ἱστορικοὶ συγκεντρώνουν τό ἐνδιαφέρον τους μόνο στό ἐκδοθέν ἔργο τοῦ ποιητή, ἀφήνοντάς κατά μέρος τά βιογραφικά προβλήματα. Ἄλλοι προσπαθοῦν νά ἀνασυνθέσουν τή ζωή τοῦ ποιητή ὅσο πῶς λεπτομερειακά μποροῦν. Χωρὶς νά ὑποτιμοῦμε τήν ἀξία καί τῶν δύο αὐτῶν προσβάσεων, ἀπορρίπτουμε

σαφῶς τήν προσέγγιση ἐκείνων τῶν ἱστορικῶν πού ἀντικαθιστοῦν τήν αὐθεντική βιογραφία μέ τίς ἐπίσημες ἐρμηνεῖες πού βρῖσκει κανεὶς στά σχολικά βιβλία. Τό ἡμερολόγιο τοῦ Μάτσα ἔχει λογοκριθεῖ ἄγρια γιά νά μὴν ἀπογοητευθοῦν οἱ ὄνειροπόλοι νέοι πού θαυμάζουν τόν ἀνδριάντα του στό πάρκο Πετρίν τῆς Πράγας. Ἄλλὰ ὅπως εἶπε κάποτε ὁ Πούσκιν, ἡ λογοτεχνία (καί πόσο μᾶλλον ἡ ἱστορία τῆς λογοτεχνίας) δέν μπορεῖ νά λάβει ὑπ' ὄψιν δεκαπεντάχρονα κορίτσια. Καί τά δεκαπεντάχρονα κορίτσια διαβάζουν, οὕτως ἢ ἄλλως, πολύ πῶς ἐπικίνδυνα πράγματα ἀπό τό ἡμερολόγιο τοῦ Μάτσα.

Τό ἡμερολόγιο περιγράφει μέ ἐπική ἡρεμία σωματικές δραστηριότητες τοῦ συγγραφέα, πού ἀφοροῦν τήν αἰδουκὴ καί τήν προικτικὴ χώρα. Καταγράφει ἐξαντλητικά, μέ τήν ἀμείλικτη ἀκριβεία ἐνός λογιστῆ, τόν τρόπο καί τή συχνότητα τῶν σεξουαλικῶν του ἐπαφῶν μέ τήν ἐρωμένη του Λόρι. Ὁ Κάρελ Σαμπίνα (1813-1877) γράφει γιά τόν Μάτσα ὅτι «τό κοφτερό βλέμμα σκοτεινῶν ματιῶν, ἕνα ὑπέροχο μέτωπο αὐλακωμένο ἀπό θατιές σκέψεις, ἕνα μελαγχολικό ὄφρος, πού συχνά συνοδεύει τή χλωμάδα τοῦ προσώπου – αὐτά κυρίως σὺν τά θηλυκά χαρακτηριστικά τῆς λεπτότητας καί πιστότητας καθιστοῦσαν προσφιλές σέ αὐτόν τό ὠραῖο φύλο». Καί ἔτσι πράγματι ἐμφανίζεται ἡ γυναικεία ὁμορφιά στά ποιήματα καί στά διηγήματα τοῦ Μάτσα. Ὅστόσο, οἱ λεπτομερεῖς ἡμερολογιακές περιγραφές τῆς ἐρωμένης του θυμίζουν περισσότερο τοὺς ὑπερρεαλιστικούς πίνακες τοῦ Γιόζεφ Σίμα μέ τοὺς ἀκέφαλους γυναικίους κορμούς.¹

Εἶναι δυνατόν ἡ σχέση μεταξύ λυρικῆς ποίησης καί ἡμερολογίου νά ἀντιστοιχεῖ στή σχέση μεταξύ *Dichtung* καί *Wahrheit*; Καθόλου. Καί οἱ δύο ἀπόψεις εἶναι ἐξίσου ἔγκυρες. Εἶναι ἀπλῶς διαφορετικά νοήματα ἢ, σέ πῶς ἐπιστημονικὴ ὀρολογία, διαφορετικά σημασιολογικά ἐπίπεδα τοῦ ἴδιου ἀντικειμένου, τῆς ἴδιας ἐμπειρίας, ἢ ὅπως ἕνας κινηματογραφιστῆς θά τό διατύπωνε, δύο διαφορετικὲς λήψεις τῆς ἴδιας σκηνῆς. Τό ἡμερολόγιο τοῦ Μάτσα εἶναι τόσο ποιητικό ὅσο καί τά ἔργα του *Μάης* (τό ἀφηγηματικό ποίημα πού τόν ἔκανε γνωστό) καί *Μαρίνγκα* (διήγημα). Δέν ἔχει ἴχνος ὠφελιμισμοῦ. Εἶναι καθαρὴ τέχνη γιά τήν τέχνη, ποίηση γιά τόν ποιητή. Ἄν ζοῦσε σήμερα ὁ Μάτσα, μπορεῖ νά εἶχε φυλάξει τή λυρική ποίηση («ἐλαφάκι, λευκὸ ἐλαφάκι, ἀκου τά παρακάλια μου») γιά δική του, προσωπικὴ χρήση, καί νά ἐξέδιδε τό ἡμερολόγιο. Συνεπῶς, θά συγκρινόταν σήμερα μέ τόν Τζόυς καί τόν Λῶρενς, μέ τοὺς ὁποίους ἔχει πολλὰ κοινά, καί κάποιος

κριτικός προφανώς θά ἔγραφε πώς αὐτοί οἱ τρεῖς συγγραφεῖς «ἀποπειρῶνται νά δώσουν μίαν ἀληθῆ εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπινου ἐκείνου τύπου ὁ ὁποῖος ἔχει ἐλευθερωθεῖ ἀπό ὅλους τούς νόμους καί τούς κανόνες καί τώρα πλανᾶται, ἀφήνεται νά παρασυρθεῖ, καί σηκώνεται σάν καθαρό ζωῶδες ἔνστικτο».

Ὁ Πούσκιν ἔγραψε ἕνα ποίημα πού ἀρχίζει ἔτσι:

*Θυμᾶμαι μιά θαυμάσια στιγμή:
Εμφανίστηκες μπροστά μου σάν φευγαλέο ὄραμα,
Σάν πνεῦμα καθαρῆς ὁμορφιάς.*

Ὁ Τολστόι στά γεράματά του ἐξοργίστηκε ἀπό ἕνα σκαπτικό γράμμα τό ὁποῖο εἶχε στείλει ὁ Πούσκιν σέ ἕναν φίλο του, ὅπου ἀναφερόταν στή γυναίκα τοῦ ἀνωτέρω ποιήματος ὡς ἐξῆς: «Μέ τή βοήθεια τοῦ Θεοῦ σήμερα πήρα τήν Ἄννα Πετρόβνα».² Ἀλλά οἱ μεσαιωνικές φαρσοκωμωδίες, ὅπως ἡ τσέχικη *Mastičkař* (Ἄλοιφοπώλης) δέν εἶναι βλάσφημες! Ὡδή καί παρωδία εἶναι ἐξίσου ἐγκυρες: ἀποτελοῦν ἀπλῶς δύο ποιητικά γένη, δύο μορφές ἐκφρασης ἑνός θέματος.

Ἐνα θέμα πού ποτέ δέν ἔπαψε νά βασανίζει τόν Μάτσα ἦταν ἡ ὑποψία πώς δέν ὑπῆρξε ὁ πρῶτος ἐραστής τῆς Λόρι. Στόν *Μάη* αὐτό τό μοτίβο παίρνει τίς ἀκόλουθες μορφές:

*ὦ ὄχι! Εἶναι αὐτή! Ὁ ἀγγελός μου!
Γιατί παραστράτησε προτοῦ τή γνωρίσω;
Γιατί τή διέφθειρε ὁ πατέρας μου;*

καί

*Ὁ ἀντίζηλός μου – ὁ πατέρας μου! Ὁ δολοφόνος του – ὁ γιός του!
Αὐτός, ὁ διαφθορεῦς τῆς ἐρωμένης μου,
Ἄγνωστος σ' ἐμένα.*

Σέ ἕνα σημεῖο τοῦ ἡμερολογίου ὁ Μάτσα περιγράφει πώς, ἀφοῦ πήρε τή Λόρι δύο φορές, κουβέντιασε ἄλλη μιά φορά μαζί της «πώς ἄφησε κάποιον ἄλλο νά τήν πάρει. Ἡ Λόρι φώναζε πώς ἤθελε νά πεθάνει. “Ο Gott” εἶπε, “wie unglücklich bin ich!”». Ἀκολουθεῖ ἄλλη μιά βίαιη ἐρωτική σκηνή καί κατόπιν δίδεται μιά λεπτομερῆς περιγραφή τῆς ἀφόδευσης τοῦ ποιητῆ. Τό ἀπόσπασμα τελειώνει ὡς ἐξῆς: «Ἄν μέ

ἀπατᾶ, ὁ Θεός νά τήν συγχωρέσει. Ἐγώ δέν πρόκειται. Μόνο νά μ' ἀγαποῦσε. Καί μιά πόρνη θά παντρευόμουν, ἄν ἤξερα ὅτι μ' ἀγαπάει».

Ὅποιος ἰσχυρίζεται ὅτι τό ἡμερολόγιο εἶναι φωτογραφικά πιστή ἀναπαραγωγή τῆς πραγματικότητας καί ὁ *Μάης* ἐπινόηση τοῦ ποιητῆ, εἶναι τόσο ἀπλουστευτικός ὅσο καί τά σχολικά βιβλία. Τελικά, ἴσως ὁ *Μάης* νά εἶναι πιό ἀποκαλυπτικός ἀπό τό ἡμερολόγιο ὡς ἐκδήλωση ψυχικῆς ἐπιδειξιμανίας μέ οἰδιπόδειες προεκτάσεις («Ὁ ἀντίζηλός μου – ὁ πατέρας μου»).³ Τό θέμα τῆς αὐτοκτονίας στήν ποίηση τοῦ Μαγιακόφσκι ἐθεωρεῖτο κάποτε ποιητικό ἐπινόημα. Μπορεῖ καί νά ἐθεωρεῖτο ἀκόμη σήμερα, ἄν ὁ Μαγιακόφσκι εἶχε πεθάνει, ὅπως ὁ Μάτσα, ἀπό πνευμονία στά εἴκοσι ἕξι του χρόνια.

Ὁ Σαμπίνα γράφει ὅτι «οἱ σημειώσεις τοῦ Μάτσα περιλαμβάνουν μίαν ἀποσπασματική περιγραφή ἑνός προσώπου τοῦ νεο-ρομαντικοῦ τύπου. Ἡ περιγραφή αὐτή φαίνεται νά εἶναι πιστή εἰκόνα τοῦ ἴδιου τοῦ ποιητῆ, ὅπως ἐπίσης καί τό κύριο πρότυπο τῶν ἐρωτοπαθῶν ἡρώων του». Ὁ ἥρωας τοῦ ἀποσπάσματος «αὐτοκτόνησε στά πόδια τῆς κόρης πού ἀγαποῦσε παράφορα, καί ἡ ὁποία ἀνταπέδιδε τήν ἀγάπη του ἀκόμη πιό παράφορα. Πιστεύοντας πώς κάποιος ἄλλος τήν εἶχε διαφθεῖρει, προσπάθησε νά τῆς ἀποσπάσει τό ὄνομα τοῦ διαφθορέα γιά νά ἐκδικηθεῖ. Αὐτή τά ἀρνῆθηκε ὅλα. Αὐτός ἔβραζε ἀπό θυμό. Αὐτή ὀρκιζόταν ὅτι δέν συνέβη τίποτα. Ἐλεῖται μιά ἰδέα τοῦ πέρασε ἀπό τό μυαλό σάν ξαφνική ἀστραπή. “Γιά νά ἐκδικηθῶ πρέπει νά τόν σκοτώσω. Ἡ τιμωρία μου θά εἶναι θάνατος. Ἄς ζήσει αὐτός. Ἐγώ δέν μπορῶ”». Κι ἔτσι ἀποφασίζει νά αὐτοκτονήσει μέ τήν ἀκλόνητη πεποίθηση ὅτι ἡ ἐρωμένη του εἶναι «ἄγγελος μακροθυμίας, ἀνίκανη νά λυπήσει ἄνθρωπο, ἀκόμη καί τόν διαφθορέα της». Ξαφνικά, τήν τελευταία στιγμή, συνειδητοποιεῖ ὅτι «αὐτή τόν ἐξαπάτησε», ὅτι «τό ἀγγελικό της πρόσωπο ἐγινε διαβολικό». Ἴδου πώς ὁ Μάτσα περιγράφει τόν δικό του τραγικό ἐρωτικό δεσμό σέ γράμμα του σέ ἕναν ἐμπιστο φίλο: «Κάποτε σοῦ εἶπα πώς ἕνα πράγμα θά μποροῦσε νά μέ κάνει τρελό. Συνέβη. Eine Notzucht ist unterlaufen. Ἡ μητέρα τῆς ἀγαπημένης μου πέθανε. Ἐνας φοβερός ὄρκος δόθηκε τά μεσάνυχτα πλάι στό φέρετρό της... καί... δέν ἦταν ἀλήθεια – κι ἐγώ – χά! χά! χά! – Ἐδουάρδε, δέν τρελάθηκα, ἀλλά παραληροῦσα καί μαινόμουν».

Κι ἔτσι ἔχουμε τρεῖς ἐκδοχές: ἐγκλημα καί τιμωρία, αὐτοκτονία, καί παραλήρημα, τό ὁποῖο ἀκολουθεῖ παραίτηση. Ὁ ποιητής τά δοκίμασε ὅλα. Καί ὅλα εἶναι ἐξίσου ἐγκυρα, ἀσχέτως τοῦ ποιά δυνατότητα

ρο του Τζάνκο για την κοιλιά της μάνας του, θυμίζουν τά θέματα των σύγχρονων υπερρεαλιστών ποιητών, όπως ο Νέζβαλ.

Νά ένα απόσπασμα από τό έργο του Νέζβαλ «Historie žesti grázdnyck domŭ» (Ιστορία έξι άδειανών σπιτιών):

Μητέρα

*Μπορείς νά μ' αφήσεις γιά πάντα εκεί κάτω
Στό άδειανό δωμάτιο όπου ποτέ δέν μπαίνουν οί καλεσμένοι;
Μ' άρέσει νά είμαι ό ένοικιαστής σου
Καί θά 'ναι φοβερό όταν τελικά ύποχρεωθώ νά φύγω
Πόσες μετακομίσεις άκόμη μέ περιμένουν
Καί ή φοβερότερη άπ' όλες
Ή μετακόμιση στό θάνατο.*

Καί τώρα ένα απόσπασμα από τό ποίημα του Κράλ «Zverbovaný» (Ό στρατολογημένος):

*Ό μητέρα, αν σ' άλήθεια μ' αγαπούσες,
Γιατί μέ παρέδωσες στό χέρι της μοίρας;
Δέν βλέπεις ότι μ' έθγαλες έξω σ' έναν έχθρικό κόσμο
Σάν νιό λουλούδι πού ξερίζωσαν άπ' τή γλάστρα,
Λουλούδι πού κανείς δέν έχει μυρίσει;
Αν ήταν νά τό κόψουν, γιατί τό φύτεψαν;
Είμαι σκληρό, πολύ σκληρό, ένα λιβάδι χωρίς βροχή,
Άλλά έκατό φορές σκληρότερο γιά τόν Τζάνκο νά βασανίζεται.*

Η άναπόφευκτη αντίθεση πού δημιουργείται από τήν ξαφνική ροή τής ποίησης στή ζωή είναι τόσο αϊφνίδια όσο και ή υποχώρησή της. Νά πάλι ό Νέζβαλ, τή φορά αυτή μέ τούς τρόπους του «ποιητισμού», ποιητικής σχολής τής όποίας ό ίδιος υπήρξε πρωτεργάτης:

*Ποτέ δέν περπάτησα σέ τούτο τό μονοπάτι
Αν έχασα τ' αύγό ποιός τό βρήκε;
Ένα άσπρο αύγό μιάς μαύρης κότας
Καίγεται στόν πυρετό τρεις δλόκληρες μέρες*

*Τό σκυλί γανγίζει όλη νύχτα
Ό παλάς, ό παλάς έρχεται
Εύλογεί όλες τίς πόρτες*

Σάν παγώνι μέ τό φτέρωμά του

*Νά μιά κηδεία, μιά κηδεία, χιονίζει
Τό αύγό τρέχει γύρω από τό φέρετρο
Ακου πλάκα
Ό διάβολος είναι στό αύγό*

*Ή κακά μου συνείδηση μέ χαλάει
Μετά ζω χωρίς αύγό
Αναγνώστη παράφρονα
Τό αύγό ήταν άδειανό*

Αυτά τα ποιητιστικά παιχνίδια έφεραν τούς άσυμβίβαστους όπαδούς τής ποίησης τής εξέγερσης σέ τόσο δύσκολη θέση ώστε είτε έκαναν ό,τι μπορούσαν γιά νά τά άποσιωπήσουν είτε κατηγορήσαν τόν Νέζβαλ ως παρακμία και προδότη του άγώνα. Ωστόσο, είμαι άπολύτως πεπεισμένος ότι αυτοί οί παιδαριώδεις στίχοι είναι τόσο σημαντικοί και καινοτόμοι, όσο και ό πολύ προσεκτικά ύπολογισμένος, άνηλεής λογικός έξιμπιονισμός των άντι-λυρικών «τραγουδιών» του. Συνιστούν ένα ενιαίο μέτωπο ένάντια στή χρήση τής λέξης ως φετίχ. Τό δεύτερο ήμισυ του δέκατου ένατου αιώνα ήταν μιά περίοδος αϊφνίδιου, βίαιου πληθωρισμού γλωσσικών σημείων. Ή θέση αυτή μπορεί εύκολα νά άποδειχθεί από τήν πλευρά τής κοινωνιολογίας. Τά πιο χαρακτηριστικά πολιτιστικά φαινόμενα τής έποχής άποκαλύπτουν μιά σύντομη προσιπάθεια νά άποκρυβεί αυτός ό πληθωρισμός πάση θυσία και νά στηριχτεί ή πίστη στή χάριτη λέξη μέ κάθε μέσο. Ό θετικισμός και ό άφελής ρεαλισμός στή φιλοσοφία, ό φιλελευθερισμός στή πολιτική, ή νεογραμματική σχολή στή γλωσσολογία, ένας κατευναστικός ιλουζιονισμός στή λογοτεχνία και επί σκηνης (πού περιλαμβάνει και τίς δύο παραλλαγές ψευδαισθητικών παρακμιακή), ή άτομικευση τής μετουραλιστική και τή σολιφιστική παρακμιακή), ή άνθρωπιστικές σπουδές και στίς έπιστήμες έν γενεί) – αυτά είναι τά όνόματα των διαφόρων και ποικίλων μέσων πού χρησιμοποιήθηκαν γιά νά στηρίξουν τήν έμπιστοσύνη στή λέξη και νά δυναμώσουν τήν πίστη στήν άξία της.

Καί σήμερα; Ή σύγχρονη φαινομενολογία ξεσκεπάζει τόν ένα γλωσσικό μύθο μετά τόν άλλο. Έδειξε μέ μεγάλη έπιτηδειότητα τήν πρωταρχική σπουδαιότητα τής διάκρισης μεταξύ σημείου και προσδιορι-

ζόμενου αντικειμένου, μεταξύ του νόηματος μιάς λέξης και του περιεχομένου προς τό οποίο κατευθύνεται τό νόημα. Ένα ανάλογο φαινόμενο παρατηρείται στον πολιτικό-κοινωνικό χώρο: ή παθιασμένη αντίσταση στη θολή, κενή, επίζημία, άφηρημένη φρασεολογοκαπληεία, ό ιδεοκρατικός αγώνας ενάντια στην «μπουρδολογία», για νά χρησιμοποιήσουμε μιά παραστατική έκφραση. Στην τέχνη, ό κινηματογράφος έδειξε καθαρά και μέ έμφαση ότι ή γλώσσα δέν είναι τό μόνο σημειωτικό σύστημα πού μπορεί νά υπάρξει, ακριβώς όπως ή αστρονομία αποκάλυψε κάποτε πώς ή γη είναι ένας μόνον ενός αριθμού πλανητών και άλλαξε έτσι ριζικά τή σκοπιά του ανθρώπου για τόν κόσμο. Τό ταξίδι του Κολόμβου είχε ήδη σημαδέψει τό τέλος του μύθου τής αποκλειστικότητας του Παλαιού Κόσμου, αλλά τό καιρίο πλήγμα δόθηκε πρόσφατα μέ τήν άνοδο τής Αμερικής. Ό κινηματογράφος στην αρχή θεωρήθηκε έξωτική άποικία τής τέχνης, και μόνον όταν αναπτύχθηκε βήμα προς βήμα, έκανε κομμάτια τήν κυρίαρχη ιδεολογία πού προηγήθηκε. Τέλος, ή ποίηση των ποιητιστών και των ποιητών πού ανήκουν σέ συγγενείς σχολές έδωσε μίαν άσφαλή έγγύηση τής άυτονομίας τής λέξης. Οι παιγνιώδεις ρίμες του Νέζβαλ δρῆκαν έτσι ούσιαστικούς συμμάχους.

Είναι του συρμού, σέ όρισμένους κριτικούς κύκλους, νά εκφράζονται άμφιβολίες γι' αυτό πού καλείται φορμαλιστική μελέτη τής λογοτεχνίας. Η σχολή αυτή, λένε, αδυνατεί νά συλλάβει τή σχέση τής τέχνης μέ τήν πραγματική ζωή· προτείνει μιά προσέγγιση του τύπου 'ή τέχνη για τήν τέχνη'· ακολουθεί τήν όδό τής καντιανής αισθητικής. Οι κριτικοί πού διατυπώνουν άντιρρήσεις αυτού του είδους είναι τόσο μονόπλευροι στον ριζοσπαστισμό τους ώστε, ξεχνώντας πώς υπάρχει μιά τρίτη διάσταση, τά βλέπουν όλα σέ ένα και μόνον επίπεδο. Ούτε ό Τυνιάνοβ ούτε ό Μουκαρόβσκι ούτε ό Σλόβσκι ούτε εγώ υποστηρίξαμε ποτέ τήν αυτόρκεια τής τέχνης. Προσπαθήσαμε νά δείξουμε ότι ή τέχνη είναι αναπόσπαστο μέρος τής κοινωνικής δομής, ένα στοιχείο πού άλληλενεργεί μέ άλλα στοιχεία και είναι μεταβλητό, καθόσον και ή περιοχή τής τέχνης και ή σχέση της μέ τά άλλα στοιχεία τής κοινωνικής δομής βρίσκονται σέ συνεχή ρευστότητα. Δέν υποστηρίζουμε τήν άποσύνδεση τής τέχνης από τή ζωή, αλλά τήν άυτονομία τής αισθητικής λειτουργίας.

Όπως ήδη έδειξα, τό περιεχόμενο τής έννοιας τής ποίησης είναι άσταθές και πρόσκαιρο. Αλλά ή ποιητική λειτουργία, ή ποιητικότητα,

είναι, όπως τόνισαν οι 'φορμαλιστές', στοιχείο *sui generis*, τό οποίο δέν μπορεί νά αναχθεί σέ άλλα στοιχεία. Μπορεί νά άπομονωθεί και νά άνεξαρτοποιηθεί, όπως, ως πούμε, τά διάφορα έπινοήματα του κυβισμού. Αλλά τούτο είναι μιά ειδική περίπτωση από τήν πλευρά τής διαλεκτικής τής τέχνης, έχει τή δική της *raison d'être*, αλλά παραμένει μιά ειδική περίπτωση. Έν γένει ή ποιητικότητα είναι μέρος μόνο μιάς πολύπλοκης δομής, αλλά τό μέρος αυτό μεταμορφώνει κατ' ανάγκη τά άλλα στοιχεία και καθορίζει μαζί μέ αυτά τό χαρακτήρα του όλου. Κατά τόν ίδιο τρόπο τό λάδι δέν μπορεί νά άποτελέσει πλήρες γεύμα ούτε τυχαία προσθήκη σ' αυτό, μηχανικό στοιχείο· αλλάζει τή γεύση του φαγητού και, μερικές φορές, είναι τόσο ισχυρό ώστε ένα ψάρι έμποτισμένο στο λάδι νά χάνει, όπως στην τέχνη γλώσσα, τό αρχικό όνομα του γένους του (*sardinka*, σαρδέλα) και νά διαφίττει ξανά μέ τό όνομα *olejotka* (από τό *olej-*, λάδι, *otka*, παραγωγική κατάληξη). Μόνον όταν ένα γλωσσικό έργο αποκτά ποιητικότητα, μιά ποιητική λειτουργία καθοριστικής σημασίας, μπορούμε νά μιλούμε για ποίηση.

Αλλά πώς εκδηλώνεται ή ποιητικότητα; Η ποιητικότητα είναι παρούσα όταν ή λέξη γίνεται αισθητή ως λέξη και όχι ως άπλή αναπαράσταση του αντικειμένου πού όνομάζεται, ή εκδήλωση συγκίνησης. Όταν οι λέξεις και ή σύνθεσή τους, τό νόμά τους, ή έξωτερική και έσωτερική τους μορφή, αποκτούν βάρος και αξία δική τους, αντί νά αναφέρονται άπαθώς στην πραγματικότητα.

Γιατί είναι αυτό αναγκαίο; Γιατί είναι αναγκαίο νά τονίζουμε ιδιαίτερα τό γεγονός ότι τό σημείο δέν συμπίπτει άπολύτως μέ τό αντικείμενο; Διότι, εκτός τής άμεσης επίγνωσης τής ταυτότητας μεταξύ σημείου και αντικειμένου (τό Α είναι Α₁), είναι αναγκαίο νά έχουμε και τήν άμεση επίγνωση τής ανεπάρκειας αυτής τής ταυτότητας (τό Α δέν είναι Α₁). Ό λόγος πού ή άντινομία αυτή είναι ούσιώδης έγκειται στο ότι χωρίς αντίφαση δέν υπάρχει κινητικότητα των έννοιων και των σημείων, και ή σχέση μεταξύ έννοιας και σημείου καθίσταται αυτόματη. Κάθε δράση σταματά τότε και ή επίγνωση τής πραγματικότητας υποχωρεί.

²¹ Wang Li, *Han-yü Shih-lü-hsüeh* (Versification in Chinese; Shanghai 1958). Βλέπε ακόμα Jacobson, «The Modular Design of Chinese Regulated Verse», *Selected Writings* V, σ. 215-223.

²² Βλέπε την εργασία του «Survey of African Prosodic Systems», *Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin*, ed. Stanley Diamond (New York 1960), σ. 927-978. Οι προσωδιακές ανταποκρίσεις λογοπαιγνίου και όμοιοκαταληξίας μεταξύ ερώτησης και απάντησης στις διάφορες παραλλαγές των αφρικανικών τονικών αινιγμάτων ή μεταξύ των μερών μιάς παρομοίωσης σε ανάλογους παροιματικούς τύπους, θά πρέπει, όταν μελετώνται, να διαχωρίζονται από τα προβλήματα των τύπων της στιχοποιίας. Βλ. ακόμη Kenneth L. Pike, «Tone Puns in Mixteco», *International Journal of American Linguistics* 11 (1945) και 12 (1946).

²³ D. C. Simmons, «Specimens of Efik Folklore», *Folklore* 66 (1955), σ. 228. Βλ. ακόμη τις εργασίες του, «Cultural Functions of the Efik Tone-Riddle», *Journal of American Folklore* 71 (1958) «Erotic Ibibio Tone-Riddles», *Man* 61 (1956).

²⁴ Kiril Taranovsky, *Ruski dvodetni ritmovi* (Belgrade 1955). Πρβλ. John Bailey, «Some Recent Developments in the Study of Russian Versification», *Language and Style* 5:3 (1972).

²⁵ E. Colin Cherry, *On Human Communication* (New York 1957).

²⁶ Poe, «Magrinalia», *Works* (New York 1855), V, σ. 492.

²⁷ Otto Jespersen, «Cause psychologique de quelques phénomènes de métrique germanique», *Psychologie du langage* (Paris 1933), και «Notes on Metre», *Linguistica* (London 1933).

²⁸ Jakobson, «Slavic Epic Verse: Studies in Comparative Metrics», *Selected Writings* IV, σ. 414-63. Βλ. ακόμη «Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen», *Selected Writings* IV, σ. 51-60.

²⁹ Seymour Chatman, «Comparing Metrical Styles», *Style in Language*, σ. 158.

³⁰ S. I. Karcevskij, «Sur la phonologie de la phrase», *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* 4 (1931).

³¹ B.M. Ejxenbaum, *Melodika russkogo liričeskogo stixa* (1922). Περιλαμβάνεται στο *Opozëit* (Leningrad 1969), σ. 327-511. Βλ. ακόμη V. M. Žirmunskij, *Voprosy teorii literatury* (Leningrad 1928).

³² Wimsatt και Beardsley, «The Concept of Meter», σ. 587.

³³ Archibald A. Hill, άρθρο του στο *Language* 29 (1953).

³⁴ Hopkins, *Journals and Papers*, σ. 276.

³⁵ Hopkins, *Poems*, σ. 46.

³⁶ Eduard Sievers, «Ziele und Wege der Schallanalyse», *Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft: Festschrift für W. Streitberg* (Heidelberg 1924).

³⁷ Paul Valéry, *The Art of Poetry*, στο *Collected Works* VII (New York 1958).

³⁸ Hopkins, *Journals and Papers*, σ. 286.

³⁹ Στο ίδιο, σ. 106.

⁴⁰ William K. Wimsatt, Jr., «On the Relation of Rhyme to Reason», *The Verbal Icon* (Lexington 1954), σ. 152-166.

⁴¹ Hopkins, *Journals and Papers*, σ. 85.

⁴² Στο ίδιο, σ. 106.

και A. Sebeok, «Decoding a Text: Levels and Aspects in a Cheremis Sonnet», *in Language*, σ. 221-235.

⁴³ Thorit Austerlitz, *Ob-Ugric Metrics* (*Folklore Fellows Communications* 174, 1958), στο *Style*, Lang Steinitz, *Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung*

⁴⁴ Robert Fellows Communications 115, 1934.

⁴⁵ και Wolf Crowe Ransom, *The New Criticism* (Norfolk, Conn. 1941), σ. 295.

(*Folklore*, *Style in language*, σ. 205.

⁴⁶ John A. A. Potebnja, *Ob'jasnenija malorussskix i srodnyx narodnyx pesen'*. I

⁴⁷ Βλ. 1883), σ. 160-161, 179-180, και II (1887).

⁴⁸ William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, (New York 1947).

(Warsaw: jiesc, «Sind Märchen Lügen?» *Cahiers S. Puşcariu* (1952).

⁴⁹ William Empson, *The Art of Poetry*, σ. 319.

⁵⁰ W. G. S. «Phonological Aspects of Style».

⁵¹ Valéry και Allan Poe, «The Philosophy of Composition», *Works*, ed. E. C. Stedman

⁵² Hyr Woodberry (Chicago 1895), VI, σ. 46.

⁵³ Edithane Mallarmé, *Divagations* (Paris 1899).

και G. E. amin Lee Whorf, *Language, Thought and Reality*, επιμ. John B. Carroll (New

⁵⁴ Stéfan, σ. 276-277.

⁵⁵ Benimierz Nitsch, «Z historii polskich rymów», *Wybór pism polonistycznych* I

York 1971, σ. 33-77.

⁵⁶ Kazimierz, «Some Linguistic Aspects of American Indian Poetry», *Word* 2 (1946),

(Wrocław: σ. 82. rles Sanders Pierce, *Collected Papers* (Cambridge, Mass. 1931) I, 171.

⁵⁷ Leckins, *Journals and Papers*, σ. 267, 107.

⁵⁸ Chimir Propp, *Morphology of the Folktale* (Bloomington 1958).

⁵⁹ Holde Lévi-Strauss, «Analyse morphologique des contes russes», *International*

⁶⁰ *Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 3 (1960): *La Geste d'Asdival* (École Pratique

⁶¹ *Clas Études*, Paris 1958) και «The Structural Study of Myth», στο Thomas A.

Journal of Myth: A Symposium (Philadelphia, 1955), σ. 50-66.

⁶² des Hau Jakobson, «The Metaphoric and Metonymic Poles», *Selected Writings* II, σ. 254-259.

⁶³ Jakobson, «The Metaphoric and Metonymic Poles», *Selected Writings* II, σ. 254-259.

⁶⁴ John Crow Ransom, *The World's Body* (New York 1938), σ. 235.

⁶⁵ Valéry, «De l'enseignement de la poétique au Collège de France», *Variété* 5

⁶⁶ John Hollander, «The Metrical Emblem», *Kenyon Review* 21 (1959), σ. 295.

(1945),

⁶⁷ John

ΤΙ ΕΙΝΑΙ Η ΠΟΙΗΣΗ;

...τά Πουήματα «Τά γαλανά μάτια σου. Χείλη βατόμουρα. Χρυσά μαλλιά. Ή
...ή τής τά λήστεψε όλα χάραξε μιά γοητευτική λύπη και μελαγχολία στο
... 'Απ
...ώρα πρ

στόμα, τὰ μάτια, τὸ μέτωπό της.» Ἀπὸ τὰ Πεζά: Μαρίνα: «Μαῦρα μαλλιά ἐπεφταν ἀνεπιτήδευτα σὲ πλούσιες μπουκλες γύρω ἀπὸ τὸ χλωμό, κάτιχνο πρόσωπο, πού ἔφερε τὰ τεμῆρια τῆς καλλονῆς, καί, κάτω, στὸ κατάλευκο φόρεμα πού, κουμπωμένο ψηλά στὸ λαμὸ καὶ φθάνοντας ὡς κάτω στὰ μικροσκοπικὰ πόδια της, ἀπεκάλυπτε μιά ψηλὴ, λεπτὴ κορμοστασιά. Μιά μαῦρη ζώνη ἔοφινγε τὸ λιγνὸ σῶμα της, καὶ μιά μαῦρη φουρκέτα ἔξωνε τὸ ὄμορφο, ψηλὸ, λευκὸ μέτωπό της. Ἀλλὰ πένα δὲν μποροῦσε ν' ἀγγίξει τὰ φλογερά, μαῦρα, διαθιά χωμένα μάτια της. Καμία πένα δὲν μπορεῖ νὰ περιγράψει ἐκείνη τὴν ἔκφραση τῆς μελαγχολίας καὶ νοσταλγίας». Οἱ γύφτισσες: «Οἱ μαῦρες μπουκλες της αὐξαιναν τὴ χλωμάδα τοῦ τρυφεροῦ της προσώπου, καὶ τὰ μαῦρα μάτια της, πού χαμογέλιασαν γιὰ πρώτη φορὰ σήμερα, δὲν εἶχαν ἀκόμη διώξει τὴ μόνιμη μελαγχολία τους». Ἀπὸ τὸ Ἡμερολόγιο: «Τῆς ἐσήκωσα τὴ φούστα καὶ τὴν ἐπιθεώρησα ἀπὸ μπρός, ἀπὸ τὰ πλάγια, καὶ ἀπὸ πίσω... Τὶ θρυλικὸς κάλος... Εἶχε ὄμορφα λευκὰ μπουκία... Ἐπαιξά με τὸ πόδι της κι αὐτὴ ἔδωλε μιά κάλπα καὶ κάθισε στὸν καναπέ», κ.ο.κ.

² Τὸ πρωτότυπο εἶναι χυδαιότερο.

³ Βλ. ἐπίσης τὶς Τύφτισσες: «Ὁ πατέρας μου! Ὁ πατέρας μου διέφθειρε τὴ μητέρα μου – ὄχι, σκότωσε τὴ μητέρα μου – χρησιμοποίησε τὴ μητέρα μου – δὲν χρησιμοποίησε τὴ μητέρα μου γιὰ νὰ διαφθεῖρει τὴν ἀγαπημένη μου– διέφθειρε τὴν ἀγαπημένη τοῦ πατέρα μου– τὴ μητέρα μου– καὶ ὁ πατέρας μου σκότωσε τὸν πατέρα μου!»

⁴ Νὰ πῶς περιγράφει ὁ Μάτσα τὴν ἐμπύρετη κατάστασή του τρεῖς μέρες πρὸ τοῦ θανάτου του: «Ὅταν διάβασα πῶς ἡ Λόρι θῆκε ἔξω, μ' ἔπιασε τέτοια λύσσα πού θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι μοιραία. Ἀπὸ τότε πῆρα τὴν κάτω δόλτα. Τὰ ἔκανα ὅλα λίμπτα. Πρῶτῃ μου σκέψη ἦταν νὰ φύγω καὶ νὰ τὴν ἀφήσω νὰ κάνει ὅ, τι της ἀρέσει. Ἦξερα γιατί δὲν ἤθελα κἀν νὰ φύγει ἀπὸ τὸ σπίτι.» Τὴν ἀπειλεῖ μὲ ἰάμβους: «Bei meinem Leben schwor ich Dir, Du siehst mich niemals wieder».

Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΟΠΙΑ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΑΣ

¹ Bertrand Russel, «Logical Positivism», *Revue internationale de philosophie* 4 (1950), 18. Πρὸβλ. σ. 3.

² John Dewey, «Peirce's Theory of Linguistic Signs, Thought, and Meaning», *Journal of Philosophy* 43 (1946), 91.

³ Benjamin Lee Whorf, *Language, Thought, and Reality* (Cambridge, Mass. 1956), σ. 235.

⁴ Niels Bohr, «On the Notions of Casuality and Complementarity», *Dialectica* 1 (1948), σ. 317 καὶ ἐπ.

⁵ James R. Masterson and Wendell Brooks Phillips, *Federal Prose* (Chapel Hill 1948, σ. 40-41).

⁶ Πρὸβλ. Knut Bergsland, «Finsk-ugrisk og almen språkvitenskap», *Nordisk Tidsskrift for Sprogvidenskap* 15 (1949), σ. 374-375.

⁷ Franz Boas, «Language», *General Anthropology* (Boston 1938), σ. 132-133.

⁸ André Vaillant, «La Préface de l'Évangélique vieux slave», *Revue des études slaves* 24 (1948), σ. 5-6.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

¹ Ὁ ὄρος «ἐπιστημονικὴ ρῆξη» – πού ἐμφανίζεται συχνά στὰ στρουκτουραλιστικὰ κείμενα τῆς δεκαετίας τοῦ '60 (ἰδιαίτερα στὰ κείμενα τῶν Althusser, Foucault, καὶ τῆς ομάδας τοῦ *Tel Quel*) – προέρχεται ἀπὸ τὸν Bachelard, ὁ ὁποῖος (στὸ *La Formation de l'esprit scientifique*) χρησιμοποίησε τὸν ὄρο γιὰ νὰ χαρακτηρίσει τὶς «ριζικὲς τομέες» μεταξύ τῶν ἐπιστημονικῶν περιόδων (ἡ «προ-ἐπιστημονικὴ» περίοδος ἀναφέρεται στὴν ἐπιστῆμη πρὸ τοῦ 19ου αἰῶνα· ἡ «ἐπιστημονικὴ» περίοδος εἶναι ὁ 19ος αἰῶνας· ἡ «νέα ἐπιστημονικὴ» περίοδος εἶναι ὁ μετὰ τὸν Ἀινστάιν 20ὸς αἰῶνας· ἡ ἔννοια τῆς «ριζικῆς ρῆξης» εἶναι φανερό πῶς παρουσιάζει ὁμοιότητα μὲ τὴν ἔννοια τῆς «ἐπιστημονικῆς ἐπανάστασης» τοῦ Kuhn). Ἡ ἔμμονη ἐπιθυμία τῶν στρουκτουραλιστῶν νὰ συστήσουν μιά *ἐπιστῆμη* – τοῦ ἀνθρώπου, τῆς γλώσσας, τῆς λογοτεχνίας – θὰ πρέπει κάποτε νὰ ἀναλυθεῖ.

² Ἔτσι, ὁ Barthes ἔγραψε μιά περίληψη τῆς κλασσικῆς ρητορικῆς («L' Ancienne Rhétorique: Aide-mémoire», *Communications* 16, 1970), ἐνῶ ταυτόχρονα χρησιμοποίησε ἔννοιες πού ἀντλήσε ἀπὸ αὐτὴ τὴν ρητορικὴ στὶς «στρουκτουραλιστικὲς» του ἀναλύσεις (βλ. γιὰ παράδειγμα, «L' Analyse rhétorique» στὴ *Littérature et Sociétés*, Brussels 1967· καὶ «La Rhétorique de l'image» *Communications* 4, 1964). Ἡ *Rhétorique Générale* τοῦ Groupe MU (Larousse, 1970) ἀποτελεῖ ἀπόπειρα κατασκευῆς μιᾶς νεώτερης ρητορικῆς. Ὁ Genette (ὁ ὁποῖος ἐπιμελήθηκε τὸ κλασσικὸ ἔργο τοῦ Fontanier *Figures du discours*, Flammarion, 1968) ἔχει κάνει εὐρεία χρῆση τῆς κλασσικῆς ρητορικῆς. Βλ. τὰ ἄρθρα του «Métonymie chez Proust ou la naissance du récit», *Poétique* 2 (1970), καὶ «La Rhétorique restreinte» στὸ *Communications* 16 (1970).

³ Ἡ ἀρχικὴ μορφή τοῦ δοκίμιου δημοσιεύθηκε στὸ διδύλο *Fundamentals of Language* (πού γράφτηκε σὲ συνεργασία μὲ τὸν Morris Halle) (The Hague: Mouton, 1956). [Στὸν παρόντα τόμο: «Δύο ἀπόψεις τῆς γλώσσας καὶ δύο τύποι ἀφασικῶν διαταραχῶν», σελ. 31-54, Σ.τ.Μ.].

⁴ Στὸ ἴδιο, σ. 49-50.

⁵ Σημείωση τοῦ Μεταφραστή: Ἡ Ruegg χρησιμοποιοῖ στὴν ἀνάλυσή της τὰ δείγματα ἀπαντήσεων πού περιέλαβε ὁ Γιάκομπσον στὴν πρώτη μορφή τῆς μελέτης του (πρῶτῃ ἐκδοσῆ: Mouton 1956). Ἡ δεύτερη, ἀναθεωρημένη μορφή (Mouton 1971) περιλαμβάνει λιγότερα δείγματα. (Αὐτῆς τῆς δευτέρας ἐκδοσῆς ἡ μετάφραση χρησιμοποιοῖται σὲ τοῦτο τὸ διδύλο.) Οἱ διαφορῆς, ὡστόσο, δὲν εἶναι ουσιώδεις καὶ δὲν ἐπηρεάζουν τὴν ἐπιχειρηματολογία τῆς Ruegg.

⁶ Στὸ ἴδιο, σ. 50.

⁷ Στὸ ἴδιο, σ. 53.

⁸ Στὸ ἴδιο, σ. 50.

⁹ *Communications* 16 (1970).

¹⁰ *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960). [Στὸν παρόντα τόμο: «Γλωσσολογία καὶ Πουητικὴ», σ. 57-98. (Σ.τ.Μ.).]

¹¹ Στὸ ἴδιο, σ. 86.

¹² Στὸ ἴδιο, σ. 68.

¹³ Paul de Man, «Semiology and Rhetoric», *Diacritics* 3: 3 (1973) [Ἑλληνικὴ μετά-