

ROLAND BARTHES

## ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΓΙΑ ΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Ἐκείνη ἀπὸ πάντα ἐνδιαφερόσασταν γιὰ τὰ προβλήματα τῆς σημασίας (*Signification*) ἀλλὰ φαίνεται ὅτι μόνο πρόσφατα, δώσατε σ' αὐτὸ τὸ ἐνδιαφέρον σας τὴ μορφή μιᾶς συστηματικῆς ἔρευνας ἐμπνευσμένης ἀπὸ τὴ στρουκτουραλιστικὴ γλωσσολογία, ἔρευνα πὸν ὀνομάζετε, μετὰ τὸν Saussure καὶ μὲ ἄλλους, σημειολογία (*Semiotologie*). Ἐκείνη ἀπὸ τὴν ἄποψη μιᾶς «σημειολογικῆς» ἀντίληψης τῆς Λογοτεχνίας, ἢ ἰδιαίτερη προσοχὴ πὸν δώσατε ἄλλοτε στὸ θέατρο, σᾶς φαίνεται ἀκόμη καὶ σήμερον δικαιολογημένη ἀπὸ τὸ ὑποδειγματικὸ *status* τῆς θεατρικότητας; Καὶ εἰδικώτερα στὸ ἔργο τοῦ Brecht γιὰ τὸ ὁποῖο «ἀγωνιστήκατε» στὸ *Théâtre Populaire* ἀπὸ τὸ 1955, δηλ. πρὶν ἀπὸ τὴν συστηματοποίηση γιὰ τὴν ὁποία μίλησα;

Τί εἶναι τὸ θέατρο; Ἐνα εἶδος κυβερνητικῆς μηχανῆς. Κατὰ τὴ διακοπὴ αὐτὴ ἡ μηχανὴ εἶναι κρυμμένη πίσω ἀπὸ μιὰ ἀύλαία. Ἐκείνη μόλις τὴν ἐσκεπτάσει κανεὶς ἀρχίζει νὰ κατευθύνει πρὸς ἐσᾶς ἕνα ἀριθμὸ μηνυμάτων. Αὐτὰ τὰ μηνύματα ἔχουν αὐτὸ τὸ ἰδιαίτερον, ὅτι εἶναι ταυτόχρονα καὶ ὁμῶς διαφορετικοῦ ρυθμοῦ· στὸ τάδε σημεῖο τοῦ θεάματος δέχεστε συγχρόνως ἕξη ἢ ἑπτὰ πληροφορίες (πὸν

προέρχονται από το ντεκόρ, από τα κοστούμια, από τους φωτισμούς, από τη θέση των ήθοποιων, από τις κινήσεις τους, από τη μιμική τους, από το λόγο τους) αλλά μερικές από αυτές τις πληροφορίες διαρκούν (είναι ή περίπτωση του ντεκόρ) ενώ άλλες αλλάζουν (ο λόγος, οι κινήσεις). Έχουμε λοιπόν να κάνουμε με μια πραγματική πληροφοριακή πολυφωνία, κι αυτό είναι ή θεατρικότητα: μια πυκνή ποσότητα σημείων (μιλώ έδω σε σχέση με τη λογοτεχνική μονωδία, και αφήνοντας κατά μέρος το πρόβλημα του κινηματογράφου). Ποιές σχέσεις έχουν μεταξύ τους αυτά τα σημεία τα βαλμένα σε αντίστιξη (δηλ. συγχρόνως πυκνά και έκτεταμένα, ταυτόχρονα και διαδοχικά);

Δέν έχουν ούτε σημαίνοντα (signifiants) (από όρισμό). Άλλα έχουν τουλάχιστον πάντα σημαίνόμενο (signifié). Συγκλίνουν σε μια μοναδική κατεύθυνση;

Ποιά είναι ή σχέση που τα ενώνει μέσα από ένα χρόνο συχνά πολύ μακρύ με αυτή την τελική έννοια που είναι, αν μπορεί κανείς να πει, μια έννοια αναδρομική, αφού δεν υπάρχει στην τελευταία φράση και που όμως δεν είναι σαφής παρά αφού τελειώσει το έργο;

Από την άλλη μεριά, πώς σχηματίζεται το θεατρικό σημαίνον; Ποιά είναι τα πρότυπά του; Το ξέρουμε, το γλωσσολογικό σημείο δεν είναι «αναλογικό» (ή λέξη «βόδι» δεν μοιάζει με βόδι) σχηματίστηκε αναφορικά με ένα κώδικα δυαδικό. Τα άλλα όμως σημαίνοντα, ως ποῦμε για ν' απλοποιήσουμε, τα όπτικά σημαίνοντα που κυριαρχούν στη σκηνή; Κάθε παράσταση είναι μια πράξη σημαντική (sémantique) έξαιρετικά πυκνή: συσχέτιση του κώδικα και του παιχνιδιού (δηλ. τῆς γλώσσας και του λόγου), φύση (αναλογική, συμβολική, συμβατική;) του θεατρικού σημείου, σημαίνουσες παραλλαγές αυτού του σημείου, έπιταγές αλληλουχίας, έπιδήλωσις και παραδήλωσις (dénotation et connotation) του μηνύματος, όλα αυτά τα θεμελιώδη προβλήματα τῆς

σημειολογίας είναι παρόντα στο θέατρο· μπορούμε ακόμη να πούμε ότι το θέατρο είναι ένα σημειολογικό αντικείμενο προνομιοῦχο ἀφοῦ τὸ σύστημά του είναι ἐκ πρώτης ὄψεως πρωτότυπο (πολυφωνικό) σὲ σχέση με τὸ σύστημα τῆς γλώσσας (ποῦ εἶναι γραμμικό).

Ὁ Brecht εἰκονογράφησε—καὶ δικαιολόγησε—μ' ἐπιτυχία αὐτὸ τὸ σημαντικό status τοῦ θεάτρου. Κατ' ἀρχὴν κατάλαβε ὅτι τὸ θεατρικὸ γεγονός μπορούσε νὰ ἐξετάζεται με ὄρους νοητικῆς ὀρολογίας καὶ ὄχι με ὄρους συγκινησιακῆς ὀρολογίας· δέχτηκε νὰ σκέφτεται τὸ θέατρο διανοητικά, ἐξαφανίζοντας τὴ μυθικὴ διάκριση (παλιωμένη ἀλλὰ ποῦ ἀκόμη ζεῖ) ἀνάμεσα στὴ δημιουργία καὶ τὴ σκέψη, τὴ φύση καὶ τὸ σύστημα, τὸ αὐθόρμητο καὶ τὸ λογικό, τὴν «καρδιά» καὶ τὸ «κεφάλι»· τὸ θέατρό του δὲν εἶναι οὔτε παθητικὸ (pathétique) οὔτε ἐγκεφαλικό· εἶναι ἓνα θέατρο *θεμελιωμένο*. Ἐπειτα, ἀποφάσισε πὼς οἱ δραματικὲς φόρμες εἶχαν μιὰ πολιτικὴ ὑπευθυνότητα· πὼς ἡ θέση ἑνὸς προβολέα, ἡ διακοπὴ μιᾶς σκηνῆς ἀπὸ ἓνα τραγούδι, ἡ προσθήκη μιᾶς ταμπέλας, ὁ βαθμὸς φθορᾶς ἑνὸς κοστουμιοῦ, ἡ ἄρθρωση ἑνὸς ἠθοποιοῦ *σήμαιναν* (signifiaient) μιὰ ὀρισμένη θέση, ὄχι πάνω στὴν τέχνη, ἀλλὰ πάνω στὸν ἄνθρωπο καὶ τὸν κόσμο· με λίγα λόγια πὼς ἡ ὑλικότητα τοῦ θεάματος δὲν ἔβγαινε μόνο ἀπὸ μιὰ αἰσθητικὴ ἢ ἀπὸ μιὰ ψυχολογία τῆς συγκίνησης, ἀλλὰ ἐπίσης καὶ κυρίως ἀπὸ μιὰ τεχνικὴ τῆς σημασίας· με ἄλλα λόγια, πὼς τὸ νόημα ἑνὸς θεατρικοῦ ἔργου (ἔννοια πλαδαρὴ ποῦ συνήθως συγχέεται με τὴ «φιλοσοφία» τοῦ συγγραφέα) ἐξαρτιόταν, ὄχι ἀπὸ ἓνα σύνολο προθέσεων καὶ «εὐρημάτων» ἀλλὰ ἀπ' αὐτὸ ποῦ πρέπει νὰ ὀνομάσουμε διανοητικὸ σύστημα σημαίνοντων. Τέλος, ὁ Brecht προαισθάνθηκε τὴν ποικιλία καὶ τὴ σχετικότητα τῶν συστημάτων σημαντικῆς· τὸ θεατρικὸ σημεῖο δὲν εἶναι *αὐτόνοητο*· αὐτὸ ποῦ ὀνομάζουμε *φυσικότητα* ἑνὸς ἠθοποιοῦ ἢ *ἀλήθεια* τοῦ παίξιματος δὲν εἶναι παρὰ μιὰ λαλιὰ ἀνάμεσα σὲ ἄλλες (μιὰ λαλιὰ ἐκπληροῖ τὴ λειτουργία της ποῦ εἶναι τὸ νὰ ἐπικοινωνεῖ, μέσα ἀπ' τὴν ἰσχύ της ὄχι μέσα ἀπ' τὴν ἀλήθειά της), κι αὐτὴ ἡ λαλιὰ ὑπόκειται σ' ἓνα ὀρισμένο νοητικὸ πλαίσιο, δηλ. μιὰ ὀρισμένη ἱστορία, ἔτσι ποῦ τὸ νὰ ἀλλάξει

κ αν ε ί σ τ ά σ η μ ε ῖ α (καί ὄχι μόνο αὐτὸ πού λένε) εἶναι τὸ νὰ δώσει κανεὶς στὴ φύση μιὰ νέα διανομὴ (ἐπιχείρηση πού ὀρίζει τὴν τέχνη) καὶ νὰ θεμελιώσῃ αὐτὴ τὴ διανομὴ ὄχι πάνω σὲ νόμους «φυσικούς» ἀλλὰ ἀκριβῶς ἀντίθετα πάνω στὴν ἐλευθερία πού ἔχουν οἱ ἄνθρωποι νὰ κάνουν τὰ πράγματα νὰ «σημαίνουν».

Ἄλλὰ κυρίως, τὴν ἴδια στιγμή πού ὁ Brecht σύνδεε αὐτὸ τὸ θέατρο τῆς σημασίας μὲ μιὰ σκέψη πολιτικὴ δεχόταν, ἂν μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ, τὴν ἔννοια ἀλλὰ δὲν τὴν ἐκπλήρωνε. Βέβαια, τὸ θέατρό του εἶναι ἰδεολογικό, πιὸ εἰλικρινὲς ἀπὸ πολλὰ ἄλλα: παίρνει θέση πάνω στὴ φύση, στὴν ἐργασία, στὸ ρατσισμό, στὸ φασισμό, στὴν ἱστορία, στὸν πόλεμο, στὴν ἀλλοτρίωση· μολαταῦτα εἶναι ἓνα θέατρο τῆς συνείδησης-ὄχι τῆς πράξης, τοῦ προβλήματος—ὄχι τῆς ἀπάντησης· ὅπως κάθε λογοτεχνικὴ λαλιά, χρησιμεύει στὸ νὰ «διατυπώνει»—ὄχι στὸ νὰ «κάνει»· ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Brecht τελειώνουν σιωπηρὰ μ' ἓνα «Ψ Ἄ Ξ Τ ε τ ἦ ν ἔ Ξ ο δ ο» πού ἀπευθύνεται στὸ θεατὴ ἓν ὀνόματι αὐτῆς τῆς ἀποκρυπτογράφησης πού σ' αὐτὴν θὰ πρέπει νὰ τὸν ὀδηγήσει ἢ ὑλικότητα τοῦ θεάματος: σ υ ν ε ἰ δ ῆ σ η τ ῆ ς ἄ - σ υ - ν ε ἰ δ ῆ σ η ς, συνείδηση πού ἢ αἴθουσα πρέπει νὰ ἔχει τῆς ἄ-συνείδησης πού βασιλεύει στὴ σκηνή, τέτοιο εἶναι τὸ θέατρο τοῦ Brecht. Χωρὶς ἀμφιβολία αὐτὸ εἶναι πού ἐξηγεῖ πὼς αὐτὸ τὸ θέατρο εἶναι τόσο ἔντονα «σημαῖνον» καὶ τόσο λίγο κηρυγματικό· ὁ ρόλος τοῦ συστήματος ἐδῶ δὲν εἶναι νὰ μεταδώσῃ ἓνα μήνυμα θετικό (δὲν εἶναι ἓνα θέατρο σημαινομένων) ἀλλὰ νὰ κάνει νὰ καταλάβουν πὼς ὁ κόσμος εἶναι ἓνα ἀντικείμενο πού πρέπει νὰ ἀποκρυπτογραφηθεῖ (εἶναι θέατρο σημαινόντων). Ὁ Brecht ἐμβαθύνει ἔτσι τὸ ταυτολογικὸ status κάθε λογοτεχνίας, πού εἶναι μήνυμα τῆς σημασίας τῶν πραγμάτων καὶ ὄχι τοῦ νοήματός τους (ἐννοῶ πάντα τὴ σημασία σὰν διαδικασία πού παράγει τὸ νόημα κι ὄχι τὸ νόημα τὸ ἴδιο). Αὐτὸ πού κάνει τὴν ἐπιχείρηση τοῦ Brecht παραδειγματικὴ, εἶναι πὼς εἶναι περισσότερο παρακινδυνευμένη ἀπὸ κάθε ἄλλη· ὁ Brecht πλησίασε στὰ ὅρια μιᾶς ὀρισμένης ἔννοιας (πού χονδρικὰ θὰ μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε μαρξιστικὴ ἔννοια) ἀλλὰ τὴ στιγμή πού

«έπαιρνε πάνω της» (στερεοποιόταν σε θετικό σημαινόμενο) την ανά-  
 χαίτισε σε έρώτηση (άναχαίτιση που ξαναβρίσκουμε στην ιδιαίτερη  
 ποιότητα του ιστορικού χρόνου που παριστάνει στο θέατρό του, και  
 που είναι ένας χρόνος του ὄχι άκόμη). Αύτος ὁ έπιδέξιος  
 συγχρωτισμός μιᾶς έννοιας (πλήρους) και μιᾶς σημασίας (άναχαιτι-  
 σμένης) είναι μιᾶ έπιχείρηση που ξεπερνᾶ πολύ, σε τόλμη, σε δυ-  
 σκολία, σε ανάγκη έπίσης, την άναχαίτιση τῆς έννοιας που ἡ πρω-  
 τοπορία νόμιζε πῶς έκανε με μιᾶ καθαρή άνατροπή τῆς συνηθισμέ-  
 νης λαλιᾶς και του θεατρικού κομπορμιμοῦ. Μιᾶ έρώτηση άόριστη  
 άπ' αυτές που μιᾶ φιλοσοφία του παράλογου (absurde) μπορούσε  
 νά θέσει στον κόσμο έχει πολύ λιγότερη δύναμη, (ταράζει λιγότερο)  
 άπό μιᾶ έρώτηση που ἡ άπάντησή της είναι πολύ κοντινή αλλά  
 που μολαταῦτα είναι σταματημένη, (ὅπως αὐτή του Brecht) : στη  
 λογοτεχνία, που είναι παραδηλωτικῆς τάξης, δέν ὑπάρχει έρώτηση  
 καθαρή· μιᾶ έρώτηση δέν είναι ποτέ τίποτα άλλο παρά ἡ ἴδια  
 της ἡ άπάντηση, διασπαρμένη, διασκορπισμένη σε κομμάτια που  
 ανάμεσά τους ἡ έννοια τήκεται και γλυστρᾶ συγχρόνως.

II. *Τί νόημα δίνετε στο πέρασμα, που ὁ ἴδιος ὑπογραμμίσατε, από τῆ  
 «στρατευμένη» λογοτεχνία τῆς ἐποχῆς Camus - Sartre, στην «ἀφηρη-  
 μένη» λογοτεχνία του σήμερα ; Τί σκέπτεσθε γι' αὐτή τῆ μαζική και  
 θεαματική ἀπο - πολιτικοποίηση τῆς λογοτεχνίας, από συγγραφείς, που  
 οἱ περισσότεροι δέν είναι ἀπολιτικοί, και είναι μάλιστα, γενικά, «τῆς  
 ἀριστερᾶς» ; Πιστεύετε πῶς αὐτός ὁ «βαθμός μηδέν» τῆς ιστορίας  
 είναι μιᾶ σιωπῆ γεμάτη νόημα ;*

Μποροῦμε πάντα νά συσχετίσουμε ένα πολιτιστικό γεγονός με κά-  
 ποια ιστορική «περίσταση»· μποροῦμε νά δοῦμε μιᾶ σχέση (αίτια-  
 κή, ἢ ἀναλογική, ἢ συγγενείας) ανάμεσα στη σημερινή ἀπο-πολι-  
 τικοποίηση του έργου άπ' τῆ μιᾶ μεριά και τὸ χρουστωβισμό ἢ  
 τὸν γκωλισμό, άπ' τῆν ἄλλη, σάν νά εἶχε ὁ συγγραφέας ἀφεθεῖ νά  
 κερδηθεῖ από ένα γενικό κλίμα μή συμμετοχῆς· (άκόμη, θάπρεπε τότε

νά λεχθεῖ γιατί ὁ σταλινισμός ἢ ἡ IV Δημοκρατία προκαλοῦσαν τὴν ὀλοένα μεγαλύτερη «στράτευση» τοῦ ἔργου !)

Μὰ ἂν θέλουμε νὰ ἐξετάσουμε τὰ πολιτιστικὰ φαινόμενα μὲ ὄρους βαθιὰ ἱστορικούς, θὰ πρέπει νὰ περιμένουμε νὰ μᾶς ἐπιτρέψει ἡ ἱστορία νὰ τὴ διαβάσουμε σὲ βάθος (κανεὶς ἀκόμη δὲν μᾶς εἶπε αὐτὸ ποὺ ἦταν ὁ γκωλισμός). αὐτὸ ποὺ ὑπάρχει κάτω ἀπὸ τὴ διακηρυγμένα στρατευμένη λογοτεχνία καὶ κάτω ἀπὸ τὴν ἐκ πρώτης ὄψεως ἀστράτευτη λογοτεχνία, καὶ ποὺ ἴσως εἶναι κοινό, δὲν θὰ μπορέσει νὰ διαβαστεῖ παρὰ ἀργότερα· εἶναι δυνατὸν τὸ ἱστορικὸ νόημα νὰ μὴν ξεπηδήσει παρὰ τὴ μέρα ποὺ θὰ μπορέσουμε νὰ συγκεντρώσουμε, παραδείγματος χάρη, τὸν ὑπερρεαλισμό, τὸν Sartre, τὸν Brecht, τὴν «ἀφηρημένη» λογοτεχνία κι ἀκόμη καὶ τὸ στρουκτουραλισμό, σὰν ἰσάριθμους τρόπους μιᾶς ἴδιας ιδέας.

Αὐτὰ τὰ «κομμάτια» λογοτεχνίας δὲν ἔχουν νόημα παρὰ μόνον ἂν μποροῦμε νὰ τὰ συσχετίσουμε μὲ σύνολα πολὺ πιὸ πλατιά : Σήμερα π.χ.—ἢ ἐν πάσῃ περιπτώσει σύντομα—δὲν εἶναι ἢ δὲν θὰ εἶναι πιὰ δυνατό νὰ καταλαβαίνουμε τὴν «εὐριστική» λογοτεχνία (αὐτὴ ποὺ ψάχνει) χωρὶς νὰ τὴ συσχετίσουμε λειτουργικὰ μὲ τὴν παιδεία τῆς μάζας, ποὺ μ' αὐτὴν θὰ διατηρεῖ (καὶ διατηρεῖ ἤδη) σχέσεις συμπληρωματικῆς ἀντίστασης, ἀνατροπῆς, ἀνταλλαγῆς ἢ συνενοχῆς· (εἶναι ἢ ἀπο-ἐκπαίδευση ποὺ κυριαρχεῖ τὴν ἐποχὴ μας, καὶ μποροῦμε νὰ ὀνειρευόμαστε μιὰ ἱστορία παράλληλη καὶ συσχετικὴ τοῦ νέου Μυθιστορήματος καὶ τοῦ δακρύβρεκτου τύπου). Λογοτεχνία «στρατευμένη» ἢ λογοτεχνία «ἀφηρημένη». Στὴν πραγματικότητα ἐμεῖς οἱ ἴδιοι δὲν μπορούσαμε νὰ ἀντιληφθοῦμε ἐδῶ παρὰ μιὰ διαχρονία (diachronie), ὄχι μιὰ ἱστορία. Αὐτὲς οἱ δύο λογοτεχνίες (ἐλάχιστες ἄλλωστε : καμιά σύγκριση μὲ τὴν ἔκταση τοῦ κλασικισμοῦ, τοῦ ρομαντισμοῦ ἢ τοῦ ρεαλισμοῦ) εἶναι μᾶλλον μόδες (ἀφαιρώντας βέβαια ἀπ' αὐτὴ τὴ λέξη κάθε ἔννοια περιφρονητικῆ), καὶ ἐγὼ τουλάχιστον, αἰσθάνομαι τὸν πειρασμὸ νὰ δῶ στὴν ἐναλλαγὴ τους αὐτὸ τὸ φαινόμενο τὸ καθαρὰ φορμαλιστικὸ τῆς κυκλικῆς ἐναλ-

λαγής τών διαφόρων δυνατῶν περιπτώσεων που ἀκριβῶς καθορίζει τή Μόδα : ὑπάρχει ἐξάντληση ἑνὸς λόγου καὶ πέρασμα στὸν ἀντίνομο λόγο· ἐδῶ βρίσκεται ἡ διαφορά που εἶναι ἡ κινητήρια δύναμη, ὄχι τῆς ἱστορίας, ἀλλὰ τῆς διαχρονίας· ἡ ἱστορία δὲν ἐπεμβαίνει στὴν πραγματικότητα παρὰ ὅταν διαταραχθοῦν αὐτοὶ οἱ μικρο-ρυθμοὶ καὶ ὅταν αὐτὸ τὸ εἶδος διαφορικῆς ὀρθογένεσης (orthogenèse) τῶν φορμῶν εἶναι ἐξαιρετικὰ μπλοκαρισμένο ἀπὸ ἕνα ὀλόκληρο σύνολο ἱστορικῶν λειτουργιῶν : αὐτὸ που διαρκεῖ, εἶναι που πρέπει νὰ ἐξηγηθεῖ, ὄχι αὐτὸ που «ἀλλάζει»· θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ἀλληγορικὰ πῶς ἡ ἱστορία (ἀκίνητη) τοῦ ἀλεξανδρινοῦ μέτρου εἶναι πιὸ σημαντικὴ ἀπὸ τὴ μόδα (περαστικὴ) τοῦ τρίμετρου (trimètre) : ὅσο πιὸ πολὺ ἀντέχουν οἱ φόρμες, τόσο πλησιάζουν πρὸς αὐτὸ τὸ ἱστορικὸ διανοητὸ (intelligible) που μοῦ φαίνεται νὰ εἶναι σήμερα τὸ ἀντικείμενο κάθε κριτικῆς.

III. \**Έχετε πεῖ (στὶς «Clartès») ὅτι ἡ λογοτεχνία εἶναι «ἀπὸ τὴ σύστασή της ἀντιδραστικὴ» καὶ ἄλλοῦ (στὰ «Arguments») ὅτι «θέτει ὠραῖες ἐρωτήσεις στὸν κόσμο» κι ὅτι ἀποτελεῖ ἕνα γόνιμο ἐρωτηματικὸ. Πῶς αἶρετε αὐτὴ τὴ φαινομενικὴ ἀντίφαση; Θὰ λέγατε τὸ ἴδιο γιὰ τὶς ἄλλες τέχνες ἢ θεωρεῖτε ὅτι ὑπάρχει ἕνα ἰδιαίτερο status τῆς λογοτεχνίας που τὴν καθιστᾷ πιὸ ἀντιδραστικὴ ἢ πιὸ γόνιμη ἀπ' τὶς ἄλλες τέχνες;*

Ἐπὶ αὐτῆς εἶναι ἕνα ἰδιαίτερο status στὴν λογοτεχνία που βασίζεται στὸ ἐξῆς : ὅτι εἶναι φτιαγμένη μὲ λαλιὰ δηλ. μὲ μιὰ ὕλη που εἶναι ἡ δὴ σημαίνουσα τὴ στιγμή που ἡ λογοτεχνία ἀρχίζει νὰ τὴ χρησιμοποιεῖ : πρέπει ἡ λογοτεχνία νὰ γ λ υ σ τ ρ ῆ σ ε ι σ' ἕνα σύστημα που δὲν τῆς ἀνήκει μὰ που ἐντούτοις λειτουργεῖ μὲ τοὺς ἴδιους σκοποὺς ὅπως κι αὐτή, δηλ. : νὰ ἐπικοινωνήσῃ. Ἔτσι οἱ διαμάχες τῆς λαλιᾶς καὶ τῆς λογοτεχνίας δημιουργοῦν κατὰ κάποιον τρόπο τὸ ἴδιο τὸ εἶναι τῆς λογοτεχνίας: δομικά, ἡ λογοτεχνία δὲν εἶναι παρὰ ἕνα παρασιτικὸ ἀντικείμενο τῆς λαλιᾶς· ὅταν διαβάσετε ἕνα μυθιστόρημα δὲν καταναλώνετε π ρ ῶ τ α τὸ σημαινόμενο, «μυθιστό-

ρημα»· ή ιδέα περι λογοτεχνίας (ή άλλων θεμάτων που εξαρτῶνται ἀπ' αὐτήν) δέν εἶναι τὸ μήνυμα που δέχεστε· εἶναι ἓνα σημαϊνόμενο που δέχεστε ἐπὶ πλεον, στὸ περιθώριο· τὸ αἰσθάνεστε νὰ πλανᾶται ἀόριστα σὲ μιὰ παρα-ὄπτική ζώνη· αὐτὸ που καταναλώνετε εἶναι οἱ ἐνότητες, οἱ σχέσεις, μὲ δυὸ λόγια οἱ λέξεις καὶ ἡ σύνταξη τοῦ πρώτου συστήματος (που εἶναι ἡ γαλλικὴ γλώσσα)· ἐντούτοις τὸ εἶναι αὐτῆς τῆς ὁμιλίας (discours) που διαβάζετε (τὸ «πραγματικό» του) εἶναι βέβαια ἡ λογοτεχνία, καὶ δέν εἶναι τὸ ἀνέκδοτο που σᾶς μεταδίδει· τελικά, ἐδῶ, τὸ παρασιτικὸ σύστημα εἶναι τὸ κύριο, διότι κατέχει τὴν τελευταία διανοητότητα τοῦ συνόλου· μ' ἄλλα λόγια, αὐτὸ εἶναι τὸ «πραγματικό». Αὐτοῦ τοῦ εἶδους ἡ πολύτροπη ἀναστροφή τῶν λειτουργιῶν ἐξηγεῖ τὰ πασίγνωστα διαφορούμενα τῆς λογοτεχνικῆς ὁμιλίας: εἶναι μιὰ ὁμιλία που σ' αὐτὴν πιστεύουμε, χωρὶς νὰ πιστεύουμε γιατί ἡ πράξη τῆς ἀνάγνωσης θεμελιώνεται σὲ μιὰ ἀδιάκοπη παλινδρόμηση ἀνάμεσα στὰ δυὸ συστήματα: δέστε τίς λέξεις μου, εἶμαι λαλιά, δέστε τὸ νόημά μου, εἶμαι λογοτεχνία.

Οἱ ἄλλες «τέχνες» δὲ γνωρίζουν αὐτὸ τὸ συγκροτικὸ διαφορούμενο. Βέβαια, ἓνας πίνακας εἰκονικὸς μεταδίδει (μέσα ἀπ' τὸ «στύλ» του, τίς πολιτισμικὲς ἀναφορὲς του) πολλὰ ἄλλα μηνύματα ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ «σκηνή» που παριστᾶ, ἀρχίζοντας ἀπ' αὐτὴ τὴν ιδέα τοῦ πίνακα· ἀλλὰ ἡ «οὐσία» του (για νὰ μιλήσουμε ὅπως οἱ γλωσσολόγοι) ἀποτελεῖται ἀπὸ γραμμὲς, χρώματα, σχέσεις που δέν εἶναι σημαίνουσες ἀφ' ἑαυτῆς (ἀντίθετα ἀπὸ τὴν γλωσσολογικὴ οὐσία που εἶναι πάντοτε σημαίνουσα)· ἂν ἀπομονώσετε μιὰ φράση ἐνὸς διαλόγου ἀπὸ ἓνα μυθιστόρημα, τίποτα δὲ μπορεῖ ἐκ τῶν προτέρων νὰ τὴν διακρίνει ἀπὸ ἓνα κομμάτι τῆς κοινῆς λαλιᾶς, δηλ. τοῦ πραγματικοῦ που τῆς χρησιμεύει κατ' ἀρχὴν σὰν πρότυπο· ἀλλὰ κι ἂν διαλέξετε τὸν πιὸ ρεαλιστικὸ πίνακα, τὴν πιὸ νατουραλιστικὴ λεπτομέρεια, δὲ θὰ μπορέσετε νὰ ἔχετε παρὰ μιὰ ἐπιφάνεια ἐπίπεδη καὶ ἐπιχρισμένη καὶ ὄχι τὴν ἴλη τοῦ ἀντικειμένου που παριστᾶται· ἀνάμεσα στὸ μοντέλο καὶ στὸ ἀντίγραφό του παραμένει μιὰ οὐσιαστικὴ ἀπόσταση. Ἀκολουθεῖ μιὰ περίεργη ἀντιμετάθεση· στὴν



ζωγραφική (εικονική), υπάρχει αναλογία ανάμεσα στα στοιχεία του σημείου σημαίνον και σημαινόμενο) και δυσαναλογία ανάμεσα στην ουσία του αντικειμένου και στην ουσία του αντιγράφου του· στη λογοτεχνία, αντίθετα, υπάρχει σύμπτωση των δύο ουσιών (πάντοτε πρόκειται για λαλιά) αλλά άνομοιότητα ανάμεσα στο πραγματικό και στη λογοτεχνική του έκδοχή επειδή ή σύνδεση γίνεται έδω, όχι μέσα από αναλογικές φόρμες, αλλά μέσα από ένα κώδικα δυαδικό (δυαδικό στο επίπεδο των φωνημάτων), τον κώδικα της λαλιάς. Φτάνουμε έτσι στο μοιραία μη – ρεαλιστικό status της λογοτεχνίας που δέ μπορεί να αποδώσει το πραγματικό παρά μέσα από ένα ενδιάμεσο, τη λαλιά, ενώ αυτό το ίδιο το ενδιάμεσο βρίσκεται σε έγκαθιδρυμένη σχέση με το πραγματικό κι όχι σε φυσική σχέση. 'Η τέχνη (ζωγραφική) όποιες κι' αν είναι οι παρεκκλίσεις και τὰ δικαιώματα του πολιτισμού, πάντα μπορεί να όνειρεύεται τη φύση (και τὸ κάνει ακόμη και στις φόρμες που λέγονται άφηρημένες), ή λογοτεχνία όμως, έχει και σαν όνειρο και σαν άμεση φύση τη λαλιά. Αυτό τὸ «γλωσσολογικό» status της λογοτεχνίας έξηγει έπαρκώς νομίζω, τις ήθικες αντιφάσεις που πλήττουν τὴν χρήση της. Κάθε φορά που αξιολογοῦμε ή θεοποιοῦμε τὸ «πραγματικό» (αυτό που μέχρι τώρα ήταν ίδιο των προοδευτικῶν ιδεολογιῶν) αντιλαμβανόμαστε ὅτι ή λογοτεχνία δέν είναι παρά λαλιά και ακόμη : δεύτερη λαλιά, παρασιτική έννοια έτσι που μόνο να παραδηλώσει τὸ πραγματικό μπορεί όχι να τὸ έπιδηλώσει· ὁ λόγος (logos) έμφανίζεται έτσι άθεράπευτα άποκομμένος από τὴν πράξη (praxis)· άδύναμη στο να τελειώσει τη λαλιά, δηλ. να τὴν ξεπεράσει προς ένα μετασχηματισμὸ του πραγματικού, στερημένη από κάθε μεταβατικότητα, καταδικασμένη να αυτοσημαίνεται άδιάκοπα ή ίδια τὴ στιγμή που δέ θά ήθελε παρά να σημαίνει τὸν κόσμο, ή λογοτεχνία είναι λοιπόν ένα άκίνητο αντικείμενο, ξεκομμένη άπ' τὸν κόσμο που γίνεται. 'Αλλά ακόμη, κάθε φορά που δέν κλείνουμε τὴν περιγραφή, κάθε φορά που γράφουμε με τρόπο έπαρκώς διαφορούμενο για να αφήνουμε να περνᾷ τὸ νόημα, κάθε φορά που κάνουμε σαν ὁ κόσμος να σημαίνει, χωρίς όμως να λέμε τί, τότε ή γραφή έλευ-

θερώνει μιὰ ἐρώτηση, ἀναδεύει αὐτὸ ποὺ ὑπάρχει, χωρὶς ὡστόσο ποτὲ νὰ προ-σχηματίζει αὐτὸ ποὺ δὲν ὑφίσταται ἀκόμη, δίνει πνοὴ στὸν κόσμο : μὲ δύο λόγια ἡ λογοτεχνία δὲν ἐπιτρέπει τὸ βάδισμα, ἐπιτρέπει ὅμως τὴν ἀναπνοή.

Ἐδῶ βρίσκεται ἓνα στενὸ status, ἀσφυκτικὰ κατειλημμένο ἄλλωστε μὲ πολλαπλοὺς τρόπους ἀπ' τοὺς συγγραφεῖς· πάρτε γιὰ παράδειγμα ἓνα ἀπ' τὰ τελευταῖα μυθιστορήματα τοῦ Zola (ἓνα ἀπ' τὰ *Quatre Evangiles*) : αὐτὸ ποὺ δηλητηριάζει τὸ ἔργο εἶναι πὼς ὁ Zola ἀπαντᾷ στὴν ἐρώτηση ποὺ θέτει (λέει, δηλώνει, ὀνομάζει τὸ κοινωνικὸ Καλὸ) ἀλλὰ αὐτὸ ποὺ τοῦ ἀφήνει τὴν ἀναπνοή του, τὸ ὄνειρό του ἢ τὴ δόνησή του, εἶναι αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ μυθιστορηματικὴ τεχνικὴ, ἓνας τρόπος νὰ δώσει στὸ δηλωτικὸ μιὰ ὄψη σημείου. Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε νομίζω, ὅτι ἡ λογοτεχνία εἶναι ὁ Ὀρφέας ποὺ ἐπιστρέφει ἀπ' τὸν Ἄδη· ὅσο προχωρεῖ μπρὸς τῆς, ξέροντας ὡστόσο ὅτι ὁδηγεῖ κάποιον, τὸ πραγματικὸ ποὺ βρίσκεται πίσω τῆς καὶ ποὺ σέρνει σιγὰ-σιγὰ ἔξω ἀπὸ τὸ μὴ-ὀνομασμένο, ἀναπνέει, περπατᾷ, ζεῖ, κατευθύνεται πρὸς μιὰ διαύγεια τοῦ νοήματος, ἀλλὰ μόλις γυρίζει πρὸς αὐτὸ ποὺ ἀγαπᾷ, δὲν τῆς μένει πιὰ στὰ χέρια τῆς παρὰ μιὰ ὀνομασμένη ἔννοια, δηλ. μιὰ ἔννοια νεκρή.

IV. Ἐπανειλημμένως, ὁρίσατε τὴ λογοτεχνία σὰν ἓνα σύστημα σημασίας ἐκπτωτικὸ (*un système de signification déceptif*) στὸ ὁποῖο ἡ ἔννοια ταυτόχρονα «τίθεται καὶ ἐκπίπτει». Αὐτὸς ὁ ὀρισμὸς ἰσχύει γιὰ ὅλη τὴ λογοτεχνία ἢ γιὰ τὴ σύγχρονη λογοτεχνία μόνο ; Ἡ ἀκόμη μόνο γιὰ τὸν σύγχρονο ἀναγνώστη ποὺ δίνει ἔτσι μιὰ νέα λειτουργία ἀκόμη καὶ σὲ παλαιὰ κείμενα ; Ἡ ἀκόμη ἡ σύγχρονη λογοτεχνία δηλώνει μὲ πιὸ καθαρὸ τρόπο ἓνα status λανθάνον<sup>1</sup> μέχρι τώρα ; καὶ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση ἀπὸ ποῦ θὰ προέρχονταν αὐτὴ ἡ ἀποκάλυψη ;

Ἡ λογοτεχνία διαθέτει μιὰ φόρμα ἂν ὄχι αἰώνια τουλάχιστον δια-ἱστορικὴ ; Γιὰ νὰ ἀπαντήσουμε σοβαρὰ σ' αὐτὴ τὴν ἐρώτηση,

μᾶς λείπει ένα ούσιαστικό ὄργανο: μιὰ ἱστορία τῆς Ἰδέας τῆς λογοτεχνίας. Ἔχουν γράψει ἀδιάκοπα (τουλάχιστον ἀπ' τὸν 19ο αἰώνα, πράγμα πὺ εἶναι ἤδη χαρακτηριστικὸ) ἱστορίες τῶν ἔργων, τῶν σχολῶν, τῶν κινημάτων, τῶν συγγραφέων, ἀλλὰ ποτὲ μέχρι σήμερα δὲ γράφτηκε ἡ ἱστορία τοῦ λογοτεχνικοῦ εἶναι.

Τί εἶναι ἡ λογοτεχνία; Αὐτὴ ἡ περίφημη ἐρώτηση παραδόξως παραμένει μιὰ ἐρώτηση τοῦ φιλοσόφου ἢ τοῦ κριτικοῦ, δὲν εἶναι ἀκόμη μιὰ ἐρώτηση τοῦ ἱστορικοῦ. Συνεπῶς δὲν μπορῶ νὰ ριψοκινδυνέψω παρὰ μιὰ ὑποθετικὴ ἀπάντηση—καὶ κυρίως πολὺ γενικὴ. Μιὰ τεχνικὴ ἐκπτωτικὴ τοῦ νοήματος (une technique déceptive du sens) τί σημαίνει; Σημαίνει πῶς ὁ συγγραφέας ἀσχολεῖται νὰ πολλαπλασιάσει τὶς σημασίες χωρὶς νὰ τὶς τελειώνει οὔτε νὰ τὶς κλείνει κι ὅτι χρησιμοποιεῖ τὴ λαλιὰ γιὰ νὰ δημιουργήσει ἓνα κόσμον ἐμφαντικὰ σημαίνοντα, ἀλλὰ τελικὰ ποτὲ σημαινόμενο. Ἔτσι συμβαίνει γιὰ κάθε λογοτεχνία; Χωρὶς ἀμφιβολία ναί, διότι τὸ νὰ προσδιορίσεις τὴ λογοτεχνία ἀπ' τὴν τεχνικὴ τῆς τῆς ἔννοιας, σημαίνει νὰ τῆς δώσεις σὰ μόνον ὄριο μιὰ ἀντίθετη λαλιὰ πὺ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι παρὰ ἡ μεταβατικὴ λαλιὰ· αὐτὴ ἡ μεταβατικὴ λαλιὰ, εἶναι αὐτὴ πὺ τείνει στὸ νὰ μετασχηματίζει ἄμεσα τὸ πραγματικό, ὅχι στὸ νὰ ἀντιστοιχίσει: λόγοι «πρακτικοί» δεμένοι μὲ πράξεις, μὲ τεχνικὲς, μὲ συμπεριφορές, λόγοι ἐπικλητικοὶ δεμένοι μὲ τελετουργίες, ἀφοῦ καὶ αὐτοὶ ὑποτίθεται ὅτι ἀνοίγουν τὴ φύση· ἀλλὰ ἀπ' τὴ στιγμή πὺ μιὰ λαλιὰ παύει νὰ εἶναι ἐνσωματωμένη σὲ μιὰ πράξη, ἀπ' τὴ στιγμή πὺ καταπιάνεται νὰ διηγηθεῖ, νὰ ἱστορίσει τὸ πραγματικό, καὶ γίνεται ἔτσι μιὰ λαλιὰ γιὰ τὸν ἑαυτό της, ἐμφανίζονται δεύτερες ἔννοιες, ξαναχυμένες καὶ φευγαλέες καὶ συνεπῶς ἐγκαθίδρυση αὐτοῦ τοῦ πράγματος πὺ ὀνομάζουμε ἀκριβῶς λογοτεχνία, ἀκόμη κι' ὅταν μιλάμε γιὰ ἔργα βγαλμένα σὲ καιροὺς πὺ δὲν ὑπῆρχε ἡ λέξη· ἓνας τέτοιος ὀρισμὸς δὲν μπορεῖ λοιπὸν νὰ ἀναφέρει τὴ «μὴ-λογοτεχνία» παρὰ σὲ μιὰ προϊστορία πὺ δὲ γνωρίζουμε, ἐκεῖ ὅπου ἡ λαλιὰ δὲν ἦταν παρὰ θρησκευτικὴ ἢ πρακτικὴ (θὰ ἔπρεπε μᾶλλον νὰ ποῦμε: πραξικὴ). Ὑπάρ-

χει λοιπόν χωρίς αμφιβολία μια μεγάλη λογοτεχνική φόρμα που καλύπτει ό,τι γνωρίζουμε για τον άνθρωπο. Αυτή η φόρμα (άνθρωπολογική) δέχτηκε, φυσικά, περιεχόμενα, χρήσεις και παραπληρωματικές φόρμες («είδη») πολύ διάφορες ανάλογα με τις ιστορίες και τις κοινωνίες. 'Απ' τήν άλλη μεριά μέσα σε μια ιστορία περιορισμένη όπως είναι η ιστορία της Δύσης μας (αν και εδώ που τὰ λέμε, από την άποψη της τεχνικής του λογοτεχνικού νοήματος, δεν υπάρχει καμιά διαφορά ανάμεσα σε μια ωδή του 'Οράτιου κι ένα ποίημα του Prévert, σ' ένα κεφάλαιο του 'Ηρόδοτου και σ' ένα άρθρο του Paris-Match), η εγκαθίδρυση και η έκπτωση του νοήματος μπόρεσαν να επιτελεσθούν μέσα από δευτερεύουσες τεχνικές μεγάλης ποικιλίας: τὰ στοιχεῖα της σημασίας μπορούν να τονισθούν διαφορετικά έτσι που να παράγουν γραφές πολύ ανόμοιες και έννοιες λίγο ως πολύ πλήρεις· μπορούμε π.χ. να κωδικοποιήσουμε σε μεγάλο βαθμό τὰ λογοτεχνικά σημαίνοντα, όπως στην κλασική γραφή ή αντίθετα να τὰ αφήσουμε στην τύχη, δημιουργοῦ ἀνήκουστων ἐνοιῶν, όπως σε μερικές σύγχρονες ποιητικές. Μπορούμε να τὰ ἐξουθενώσουμε, να τὰ διαλευκάνουμε, να τὰ προσεγγίσουμε τελικά, στην ἐπιδήλωση, ή αντίθετα να τὰ ἐξυψώσουμε, να τὰ ἐξαντλήσουμε (ὅπως στη γραφή ἐνὸς Léon Bloy π.χ.): με δύο λέξεις τὸ π α ι χ ν ἰ δ ἰ τῶν σημαίνοντων μπορεί να εἶναι ἀτέλειωτο, τὸ λογοτεχνικὸ ἄσημεῖο ὅμως μένει ἀμετάβλητο· ἀπ' τὸν Ὅμηρο καὶ μέχρι τις πολυνησιακές διηγήσεις, κανείς ποτὲ δὲν παρέβη τὴ φύση τὴν ταυτόχρονα σημαίνουσα καὶ ἐκπτώτικὴ αὐτῆς τῆς ἀμετάβλητης λαλιᾶς που «ἀντιστοιχεῖ» τὸ πραγματικὸ (χωρίς να τὸ φτάνει) καὶ που ὀνομάζουμε «λογοτεχνία»: ἴσως ἀκριβῶς ἐπειδὴ εἶναι μιὰ π ο λ υ τ ἔ λ ε ι α, ἡ ἄσκηση μιᾶς ἀνώφελης ἐξουσίας που ἔχουν οἱ ἄνθρωποι να δίνουν π ο λ λ ἔ ς ἔννοιες με μιὰ μόνη λέξη.

Μολαταῦτα, ἂν ἡ λογοτεχνία ἦταν πάντοτε ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν τεχνική της (που εἶναι τὸ εἶναι της) ἓνα σύστημα τῆς ἐννοίας που τίθεται καὶ ἐκπίπτει κι ἂν ἐκεῖ βρίσκεται ἡ ἀνθρωπολογικὴ φύση της. Ὑπάρχει μιὰ ἄποψη (που δὲν εἶναι πιά ἡ ἱστορικὴ) ὅποι ἡ ἀντίθεση τῶν

λογοτεχνιῶν τοῦ πλήρους νοήματος καὶ τοῦ μετέωρου νοήματος ἀνακτᾶ μία ὀρισμένη πραγματικότητα: εἶναι ἡ κανονιστικὴ ἄποψη. Φαίνεται πῶς σήμερα, ἀπονέμουμε ἓνα προνόμιο ἡμι-αἰσθητικό, ἡμι-ἠθικό στὰ ἀπροκάλυπτα ἐκπτώτικὰ συστήματα, στὸ μέτρο ποῦ ἡ λογοτεχνικὴ ἔρευνα ὀδηγεῖται ἀδιάκοπα στὰ ὅρια τῆς ἔννοιας: τελικὰ εἶναι ἡ εἰλικρίνεια τοῦ λογοτεχνικοῦ status ποῦ γίνεται ἀξιολογικὸ κριτήριον: «κακὴ» λογοτεχνία εἶναι αὐτὴ ποῦ χρησιμοποιεῖ μιὰ ἀγαθὴ συνείδηση πλήρων ἐννοιῶν καὶ «καλὴ» λογοτεχνία ἀντίθετα εἶναι αὐτὴ ποῦ μάχεται ἀνοικτὰ μὲ τὸν πειρασμὸ τῆς ἔννοιας.

*V. Φαίνεται ὅτι ὑπάρχουν δύο ἀρκετὰ διαφορετικὲς στάσεις στὴ σύγχρονη κριτικὴ: ἀπ' τῆ μιὰ μεριὰ οἱ κριτικοὶ τῆς σημασίας ὅπως ὁ Richard, Poulet, Starobinski, Mauro, Goldmann ποῦ δλοιο τοὺς παρὰ τὶς ἔντονες μεταξὺ τοὺς διαφορῆς, τείνουν νὰ «δώσουν νόημα», καὶ μάλιστα συνεχῶς νέα νοήματα στὰ ἔργα, ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρὰ, ὁ Blanchot ποῦ τείνει νὰ βγάλει τὰ ἔργα ἀπ' τὸν κόσμον τοῦ νοήματος ἢ τουλάχιστον νὰ τὰ ἐξετάζει ἔξω ἀπὸ κάθε τεχνικὴ παραγωγὴς νοήματος καὶ μὲς στὴ σιωπὴ τοὺς ἀκόμη. Ἐσεῖς δίνετε τὴν ἐντύπωση ὅτι μετέχετε ταυτόχρονα καὶ στὶς δύο αὐτῆς στάσεις. Ἐὰν εἶναι ἔτσι πῶς βλέπετε τὴν συμφιλίωση ἢ ἓνα πιθανὸ ξεπέρασμα; Τὸ χρέος τῆς κριτικῆς εἶναι νὰ κάνει νὰ μιλήσουν τὰ ἔργα ἢ νὰ εὐρύνει τὴν σιωπὴ τοὺς ἢ καὶ τὰ δύο καὶ μὲ ποῖο ποσοστό;*

Ἡ κριτικὴ τῆς σημασίας γιὰ τὴν ὁποῖα μιλάτε, μπορεῖ καὶ ἡ ἴδια νομίζω νὰ διαιρεθεῖ σὲ δύο ξεχωριστῆς ομάδες: ἀπ' τὴ μιὰ πλευρὰ μιὰ κριτικὴ ποῦ δίνει μιὰ πολὺ μεγάλη πληρότητα κι ἓνα πολὺ σταθερὸ περίγυρον στὸ σημαινόμενο τοῦ λογοτεχνικοῦ ἔργου, ἀφοῦ, γιὰ νὰ τὸ ποῦμε ξεκάθαρα, τὸ ὀνομάζει. Αὐτὸ τὸ ὀνομασμένο σημαινόμενο εἶναι στὴν περίπτωσιν τοῦ Goldmann, ἡ πραγματικὴ πολιτικὴ κατάστασις μιᾶς ὀρισμένης κοινωνικῆς ομάδας (γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Ρακίνα καὶ τοῦ Πασκάλ, εἶναι ἡ δεξιὰ πτέρυγα

της Γιανσενιστικής\* αστικής τάξης)· στην περίπτωση του Maugon, είναι η βιογραφική κατάσταση του συγγραφέα κατά την παιδική του ηλικία. (Ο Ρακίνας όρφανός, μεγαλωμένος από ένα αντικαταστάτη-πατέρα, το Port Royal). Αυτός ο τονισμός—ή αυτή η ονομασία—του σημαίνοντος αναπτύσσει πολύ λιγώτερο απ' ό,τι θα νόμιζε κανείς το σημαίνοντα χαρακτήρα του έργου, αλλά το παράδοξο δεν είναι παρά φαινομενικό, αν θυμηθούμε πως η δύναμη ενός σημείου (ή μάλλον ενός συστήματος σημείων) δεν εξαρτάται από τον πλήρη χαρακτήρα του (παρουσία έκπληρωμένη από ένα σημαίνον και ένα σημαίνόμενο) ή απ' αυτό που θα μπορούσε κανείς να ονομάσει ρίζα του, αλλά πολύ περισσότερο από τις σχέσεις που διατηρεί με τα γειτονικά του (πραγματικά ή δυνάμει) και που θα μπορούσε κανείς να ονομάσει περίγυρό του· με άλλους όρους, είναι η προσοχή, που δίνεται στην οργάνωση των σημαινόντων, που θεμελιώνει μια αληθινή κριτική της σημασίας, πολύ περισσότερο παρά η ανακάλυψη του σημαίνοντος και της σχέσης που το ένώνει με το σημαίνον του. Αυτό είναι που εξηγεί πως μ' ένα σημαίνόμενο ισχυρό, οι κριτικές του Goldmann και του Maugon απειλούνται συνεχώς από δυο φαντάσματα συνήθως πολύ έχθρικά προς τη σημασία. Στην περίπτωση του Goldmann, το σημαίνον (το έργο ή για να είμαστε πιο ακριβείς το ενδιαμέσο που εισάγει ακριβώς και που είναι το όραμα του κόσμου) κινδυνεύει πάντα να φαίνεται σαν το προϊόν της κοινωνικής συναλλαγής, αφού η σημασία κατά βάθος χρησιμεύει στο να μεταμφιέσει το παλιό ντετερμινιστικό σχήμα· στην περίπτωση του Maugon αυτό το ίδιο σημαίνον έβγαине άσχημα από την έκφραση, αγαπητή στην παλιά ψυχολογία (είναι γι' αυτό, χωρίς άμφιβολία που η Σορβόννη κατάπτε τόσο εύκολα την λογοτεχνική ψυχανάλυση, κάτω από την μορφή της θέσης του Maugon).

---

\* Jansénisme : Θεωρία που διατυπώθηκε από τον επίσκοπο Jansénius (1585 - 1638) πάνω στο πρόβλημα της χάρις και του προκαθορισμού. Κίνημα θρησκευτικό και διανοητικό (Λεξικό Petit-Robert).

Πάντα μέσα στην κριτική τῆς σημασίας, ἀλλὰ ἐπιφανειακά, βρίσκειται ἡ ομάδα τῶν κριτικῶν πού θά μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε θεματικούς (Poulet - Starobinski - Richard). Αὐτή ἡ κριτική μπορεί πράγματι νά ὀρισθεῖ ἀπό τόν τόνο πού βάζει στό ντεκουπάζ τοῦ ἔργου καί στή ὀργάνωσή του σέ πλατεῖς πυρῆνες ἀπό σημαίνουσες φόρμες. Βέβαια, αὐτή ἡ κριτική ἀναγνωρίζει στό ἔργο ἕνα σημαίνόμενο σιωπηρό, πού χονδρικά εἶναι τὸ ὑπαρξιακὸ σχέδιο τοῦ συγγραφέα, καί ἐδῶ, ὅπως στήν πρώτη ομάδα τὸ σημεῖο ἀπειλοῦνταν ἀπὸ τὸ προϊόν ἢ τὴν ἔκφραση, ἔτσι ἐδῶ βγαίνει ἄσχημα ἀπὸ τὸν ἰνδίκτη· ἀλλὰ ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά αὐτὸ τὸ σημαίνόμενο δὲν εἶναι ὀνομασμένο, καί ὁ κριτικὸς τὸ ἀφήνει ἀπλωμένο στὶς φόρμες πού ἀναλύει· δὲν ἀναδύεται παρὰ ἀπ' τὸ ντεκουπάζ αὐτῶν τῶν φορμῶν, δὲν εἶναι ἔξωτερικὸ ὡς πρὸς τὸ ἔργο, καί αὐτή ἡ κριτική μένει μιὰ κριτικὴ ὑστέρησης (εἶναι γι' αὐτὸ δίχως ἄλλο, πού ἡ Σορβόννη μοιάζει νά τῆς ἀντιστέκεται λίγο)· ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά μεταφέροντας ὅλη τὴν ἐργασία της (τὴν δραστηριότητά της) πάνω σ' ἕνα εἶδος μεμβρανοειδοῦς ὀργάνωσης τοῦ ἔργου, αὐτή ἡ κριτικὴ συγκροτεῖται κυρίως σέ κριτικὴ τοῦ σημαίνοντος καί ὄχι τοῦ σημαίνομένου.

Βλέπει κανεὶς πῶς, ἀκόμη καί μέσα ἀπὸ τὴν κριτικὴ τῆς σημασίας, ὑπάρχει ἕνα προοδευτικὸ σβήσιμο τοῦ σημαίνομένου, πού φαίνεται καθαρὰ νά εἶναι τὸ ἐπίμαχο ἀντικείμενο ὅλης αὐτῆς τῆς συζήτησης· μολαταῦτα, τὰ σημαίνοντα εἶναι πάντα παρόντα, βεβαιωμένα ἐδῶ ἀπὸ τὴν «πραγματικότητα» τοῦ σημαίνομένου, ἐκεῖ ἀπὸ τὸ «ντεκουπάζ» τοῦ ἔργου· σύμφωνα μὲ μιὰ νομοτέλεια, πού δὲν εἶναι πιὰ αἰσθητικὴ ἀλλὰ δομικὴ, καί εἶναι ἀκριβῶς μ' αὐτό, πού μπορεί κανεὶς νά ἀντιπαραθέσει, ὅπως τὸ κάνατε, ὅλη αὐτὴ τὴν κριτικὴ στὴν ὁμιλία τοῦ Blanchot, μᾶλλον λαλιά ἄλλωστε παρὰ μετα-λαλιά, πράγμα πού δίνει στό Blanchot μιὰ θέση ἀναποφάσιστη ἀνάμεσα στὴν κριτικὴ καί τὴ λογοτεχνία. Μολαταῦτα, ἀρνούμενος κάθε «στερεοποίηση» σημαντικὴ στό ἔργο, ὁ Blanchot δὲν κάνει τίποτα ἄλλο ἀπὸ τὸ νά σχεδιάζει τὸ κ ο ὑ φ ι ο

του νοήματος, και έδω πρόκειται για μιὰ ἐπιχείρηση πού ἡ ἴδια τῆς ἡ δυσκολία ἀφορᾷ τὴν κριτικὴ τῆς σημασίας (καὶ ἴσως θὰ τὴν ἀφορᾷ ὅλο καὶ πιὸ πολὺ). δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾷμε πὼς τὸ «μὴ νόημα» (non-sens) δὲν εἶναι παρὰ ἓνα ἐλκυστικὸ ἀντικείμενο, ἓνα εἶδος φιλοσοφικῆς λίθου, ἴσως ἓνας παράδεισος (χαμένος ἢ ἀπρόσιτος) τῆς διανόησης· τὸ νὰ κατασκευάσει κανεὶς νόημα εἶναι πολὺ εὐκόλο, ὅλη ἡ μαζικὴ διαπαιδαγώγηση ἐπεξεργάζεται νόημα ὅλη μέρα· τὸ νὰ ἀκίνητοποιήσουμε μετέωρο τὸ νόημα εἶναι κιόλας μιὰ ἐπιχείρηση ἀπειραπιὸ πολὺπλοκῆ, εἶναι ἂν θέλετε, μιὰ «τέχνη»· ἀλλὰ τὸ νὰ «ἐκμηδενίσουμε» τὸ νόημα εἶναι ἓνα ἀπελπισμένον σχέδιον, ἀνάλογο μὲ τὴν ἀδυνατότητά του. Γιατί; Διότι τὸ «ἐκτὸς-νόημα» (hors-sens) εἶναι πάντοτε ἀπορροφημένο (σὲ μιὰ ὀρισμένη στιγμή πού τὸ ἔργο ἔχει μόνο τὴ δύναμη νὰ καθυστερήσει) ἀπὸ τὸ μὴ-νόημα (non-sens) πού αὐτὸ εἶναι ὅπωςδὴποτε νόημα (κάτω ἀπὸ τὸ ὄνομα τοῦ παρὰ λόγου): τί πιὸ «σημαῖνον» ἀπὸ τίς ἐρωτήσεις πάνω στὴν ἔννοια ἢ τίς ἀνατροπὲς τῆς ἔννοιας ἀπὸ τὸν Camus στὸν Ionesco; Για νὰ ποῦμε τὴν ἀλήθεια, ἡ ἔννοια δὲ μπορεῖ νὰ γνωρίσει παρὰ τὸ ἀντίθετό της, πού εἶναι ὄχι ἡ ἀπουσία, ἀλλὰ ὁ ἀντίποδας, ἔτσι πού κάθε «μὴ-νόημα» δὲν εἶναι κατὰ γράμμα, παρὰ ἓνα «ἀντι-νόημα» (contre-sens): δὲν ὑπάρχει (ἐκτὸς μὲ τὴ μορφή σχεδίου, δηλαδὴ εὐθραυστης ἀναστολῆς) «βαθμὸς μηδέν» τῆς ἔννοιας. Τὸ ἔργο τοῦ Blanchot (κριτικὸ ἢ «μυθιστορηματικὸ») παριστάνει λοιπὸν μὲ τὸν τρόπο του, πού εἶναι μοναδικὸς (ἀλλὰ πιστεύω πὼς πρέπει νὰ χεῖ ἀντίστοιχα στὴ ζωγραφικὴ καὶ τὴ μουσικὴ) ἓνα εἶδος ἐποποιίας τῆς ἔννοιας, ἀδαμικῆς, ἂν μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ, ἀφοῦ εἶναι ἐκείνη τοῦ πρώτου ἀνθρώπου τοῦ πρὸ-τῆς-ἔννοιας (avant le sens).

VI. Διαπιστώνετε (στὸ «*Sur Racine*») πὼς ὁ Ρακίνας εἶναι ἀνοιχτὸς σὲ ὅλες τίς σύγχρονες κριτικὲς λαλιὲς καὶ μοιάζει νὰ εὐχεσθε νὰ ἀνοίχτει καὶ σ' ἄλλες ἀκόμη. Ταυτόχρονα μοιάζει νὰ ἔχετε υἱοθετήσει, χωρὶς κανένα δισταγμὸ, τὴ λαλιὰ τῆς ψυχαναλυτικῆς κριτικῆς γιὰ τὸ *Racine*, ὅπως εἶχατε υἱοθετήσει γιὰ τὸ *Michelet* τὴ λαλιὰ τῆς οὐσιαστικῆς ψυχνάλυσης. Φαίνεται λοιπὸν πὼς στὰ μύτια σας ἓνας τάδε



συγγραφέας ζητᾶ αὐθόρμητα μιὰ τάδε λαλιά· αὐτὸ τὸ γεγονὸς δηλώνει μιὰ ὀρισμένη σχέση ἀνάμεσα στὸ ἔργο καὶ σὲ σᾶς τὸν ἴδιο, ἐνῶ καὶ μιὰ ἄλλη προσέγγιση θὰ σᾶς φαινόταν κατ' ἀρχὴν τὸ ἴδιο νόμιμη, ἢ μῆπως πιστεύετε πὼς ὑπάρχει ἀντικειμενικὰ πλήρης ἀντιστοιχία ἀνάμεσα σὲ τάδε συγγραφέα καὶ σὲ τάδε κριτικὴ λαλιά;

Πῶς νὰ ἀρνηθοῦμε ὅτι ὑπάρχει προσωπικὴ σχέση ἀνάμεσα σὲ ἓνα κριτικὸ (ἢ ἀκόμη σὲ κάποια στιγμή τῆς ζωῆς του) καὶ στὴ λαλιά του; Μὰ ἀκριβῶς ἐδῶ ὑπάρχει ἓνας καθορισμὸς ποὺ ἡ κριτικὴ τῆς σημασίας συνιστᾶ νὰ ξεπεράσουμε: δὲν ἐκλέγουμε μιὰ λαλιά γιατί μᾶς φαίνεται ἀναγκαία, ἀλλὰ καθιστοῦμε ἀναγκαία τὴ λαλιά ποὺ διαλέγουμε. Ἀπέναντι στὸ ἀντικείμενό του ἐπομένως ὁ κριτικὸς ἀπολαμβάνει μιὰ ἀπόλυτη ἐλευθερία· μένει μονάχα νὰ ἐξετάσουμε τί ἐπιτρέπει ὁ κόσμος νὰ κάνουμε αὐτὴ τὴν ἐλευθερία.

\*Ἄν, πράγματι, ἡ κριτικὴ εἶναι μιὰ λαλιά — ἢ ἀκριβέστερα μιὰ μεταλαλιά — ἔχει γιὰ ἐπικύρωση ὄχι τὴν ἀλήθεια, ἀλλὰ τὸ ἴδιο τῆς τὸ κῦρος καὶ ὁποιαδήποτε κριτικὴ μπορεῖ νὰ πιάσει ὁποιοδήποτε ἀντικείμενο· ὅμως αὐτὴ ἡ ἐλευθερία ἀρχῆς ὑπόκειται σὲ δύο συνθήκες, καὶ αὐτὲς οἱ συνθήκες, μολονότι εἶναι ἐσωτερικὲς, εἶναι αὐτὲς ἀκριβῶς ποὺ ἐπιτρέπουν στὸν κριτικὸ νὰ συναντήσῃ τὸ διανοητὸ τῆς δικιᾶς του ἱστορίας: ἀπ' τὴ μιὰ μεριὰ ἡ κριτικὴ λαλιά, ποὺ ἔχει ἐκλέξει, πρέπει νὰ εἶναι ὁμογενὴς, δομικὰ συνεκτικὴ, καὶ ἀκόμη πρέπει νὰ κατορθώνει νὰ ἐξαντλεῖ ὀλόκληρο τὸ ἀντικείμενο, ποὺ γι' αὐτὸ μιλά. Μὲ ἄλλα λόγια, στὸ ξεκίνημα, δὲν ὑπάρχει στὴν κριτικὴ καμιὰ ἀπαγόρευση, μόνον ἀπαιτήσεις καὶ ἀργότερα ἀντιστάσεις. Αὐτὲς οἱ ἀντιστάσεις ἔχουν νόημα, δὲν μποροῦμε νὰ τὶς μεταχειρισθοῦμε μὲ τρόπο ἀδιάφορο καὶ ἀνεύθυνο, ἀπ' τὴ μιὰ μεριὰ πρέπει νὰ τὶς ἀντιμετωπίσουμε (ἂν θέλουμε νὰ «ἀποκαλύψουμε» τὸ ἔργο), ἀλλὰ ἀπ' τὴν ἄλλη πρέπει ἀκόμη νὰ καταλάβουμε πὼς ἐκεῖ ὅπου εἶναι πάρα πολὺ ἰσχυρὲς, φανερώνουν ἓνα νέο πρόβλημα καὶ τότε μᾶς ἀναγκάζουν νὰ ἀλλάξουμε κριτικὴ λαλιά.

Κατ' αρχήν δέν πρέπει νά ξεχνᾶμε πῶς ἡ κριτική εἶναι μιὰ δραστηριότητα, ἕνας «χειρισμός» καί πῶς ἐπομένως εἶναι νόμιμο νά ἀναζητᾶμε συγχρόνως τὸ δυσκολώτερο πρόβλημα καί τή «διευθέτησή» του τήν πιό κομψή (μέ τήν ἔννοια πού αὐτή ἡ λέξη μπορεῖ νά ἔχει στά μαθηματικά). εἶναι συνεπῶς γόνιμο τὸ νά ζητᾶ ἡ κριτική νά βρεῖ μέσα στό ἀντικείμενό της τήν καταλληλότητα πού τῆς ἐπιτρέπει νά ἐκπληρώνει καλύτερα τή φύση της σά λαλιά, συγχρόνως συνεκτική καί ὀλική, δηλ. νά εἶναι μέ τή σειρά της σημαίνουσα (τῆς δικιᾶς της ἱστορίας).

Τί ἐνδιαφέρον θά παρουσίαζε τὸ νά ὑποβάλλει κανεῖς σέ ἰδεολογική κριτική τὸν Michelet, ἀφοῦ ἡ ἰδεολογία τοῦ Michelet εἶναι ἐντελῶς σαφής; Ἐκεῖνο πού ζητᾶ ἀνάγνωση εἶναι οἱ παραμορφώσεις πού ὑπέστη τὸ μικροαστικό πιστεύω τοῦ ΧΙΧου αἰῶνα ἀπὸ τή λαλιά τοῦ Michelet, ἡ διάθλαση αὐτῆς τῆς ἰδεολογίας σέ μιὰ ποιητική οὐσιῶν, πού ἠθικοποιοῦνται σύμφωνα μέ μιὰ ὀρισμένη ἰδέα τοῦ πολιτικοῦ Καλοῦ καί Κακοῦ, κι εἶναι σ' αὐτὸ πού ἡ οὐσιαστική ψυχανάλυση (στήν περίπτωση τοῦ Michelet) ἔχει κάποια πιθανότητα νά εἶναι ὀλική : μπορεῖ νά ἐπανακτήσει τήν ἰδεολογία, ἐνῶ ἡ ἰδεολογική κριτική δέν ἐπανακτᾶ τίποτα ἀπὸ τήν ἐμπειρία τοῦ Michelet μπροστὰ στά πράγματα : θᾶπρεπε νά ἐκλέγουμε πάντα τήν πιό μεγάλη κριτική, αὐτή πού δέχεται μέσα της, τήν μεγαλύτερη δυνατὴ ποσότητα τοῦ ἀντικειμένου της. Ἡ κριτική τοῦ Goldmann, παραδείγματος χάριν, εἶναι δικαιολογημένη, ἀφοῦ τίποτα ἐκ πρώτης ὄψεως στὸν Ρακίνα, συγγραφέα φαινομενικὰ ἀδέσμευτο, δέν προδιαθέτει γιὰ ἰδεολογικὴ ἀνάγνωση· ἡ κριτικὴ τοῦ Stendhal πού ἔδωσε ὁ Richard εἶναι κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο παραδειγματική, γιατί τὸ «ἐγκεφαλικὸ» προσφέρεται γιὰ ψυχανάλυση, πολὺ πιό δύσκολα ἀπὸ τὸ «θυμικὸ»· δέν πρόκειται, βέβαια νά βραβεύσουμε τήν πρωτοτυπία (παρ' ὅλο πού καί ἡ κριτικὴ, ὅπως κάθε τέχνη ἐπικοινωνίας, ὑπόκειται σέ ἀξίες πληροφοριακές), ἀλλά, νά ἐκτιμήσουμε τήν ἀπόσταση, πού πρέπει νά διατρέξει ἡ κριτικὴ λαλιά, γιὰ νά συναντήσῃ τὸ ἀντικείμενό της.

Αυτή ή απόσταση, όμως, δέν μπορεί νά είναι άπειρη, γιατί άν ή κριτική έχει κάτι από παίχνι δ ι, είναι στη μηχανική του έννοια, πού πρέπει νά πάρουμε έδω τον όρο (ψάχνει νά αποκαλύψει τή λειτουργία όρισμένης συσκευής, δοκιμάζοντας τόν σύνδεσμο τών εξαρτημάτων άλλα και άφίνοντάς τα νά πα ί ζ ο υ ν) και όχι στην ψυχαγωγική του έννοια: ή κριτική είναι έλεύθερη, άλλα ή έλευθερία της τελικά έπιτηρείται από όρισμένα ό ρ ι α του άντικειμένου πού εκλέγει. "Έτσι, δουλεύοντας πάνω στον Ρακίνα, στην άρχή είχα τήν ιδέα μιās ούσιαστικής ψυχανάλυσης (πού ήδη είχε ύποδείξει ό Starobinski), άλλα αυτή ή κριτική, όπως τουλάχιστον τήν έβλεπα έγώ, συναντούσε πάρα πολλές άντιστάσεις και βρέθηκα έκτοπισμένος σε μιάν ψυχανάλυση ταυτόχρονα πιό κλασική (άφοϋ δίνει μεγάλη σημασία στον Πατέρα) και πιό δομική (άφοϋ από τόν Ρακινικό θέατρο φτιάχνει ένα παίχνι δ ι από φιγοϋρες καθαρά συσχετικές). "Όμως αυτή ή άνίκητη άντίσταση δέν είναι μή-σημαίνουσα : γιατί, άν είναι δύσκολο νά ψυχαναλυθεί ό Ρακίνας με όρους ούσίας, είναι έπειδή τόν μεγαλύτερο μέρος τών ρακινικών εικώνων ανήκει σε ένα είδος φ ο λ κ λ ό ρ έποχης, ή άν προτιμάμε σ' ένα γενικό κώδικα, πού ήταν ή ρητορική γλώσσα μιās όλόκληρης κοινωνίας, ένώ τόν φανταστικό του Ρακίνα δέν είναι παρά λ ό γ ο ς πού προέρχεται άπ' αυτή τή γλώσσα: ό συλλογικός χαρακτήρας αυτού του φανταστικού δέν τόν αποκλείει καθόλου από μιάν ψυχανάλυση ούσίας, μόνο πού άναγκάζει νά διευρύνουμε σημαντικά τήν έρευνα και νά δοκιμάσουμε μιάν ψυχανάλυση τής έποχης και όχι μιάν ψυχανάλυση του συγγραφέα : ό J. Rommier ζητούσε ήδη, π.χ. νά μελετηθεί τόν θέμα τής με τ α - μ ό ρ φ ω σ η ς στην κλασική λογοτεχνία. Μιάν τέτοια ψυχανάλυση έποχης (ή «κοινωνίας») θά ήταν πιά έπιχείρηση έντελώς νέα (τουλάχιστον στη λογοτεχνία) και άκόμη θάπρεπε νάχει κανείς τά μέσα γι' αυτό.

Αυτοί οί καθορισμοί μπορεί νά φαίνονται έμπειρικοί, και είναι πράγματι σε μεγάλο μέρος, άλλα τόν έμπειρικό είναι αυτό καθαυτό ση-

μαϊνον, ἀφοῦ εἶναι φτιαγμένο ἀπὸ δυσκολίες ποὺ ἐκλέγει κανεὶς νὰ ἀντιμετωπίσει, νὰ παρακάμψει ἢ νὰ ἀναφέρει.

Πολλές φορές ὄνειρεύτηκα μιὰ εἰρηνικὴ συνύπαρξη τῶν κριτικῶν λαλιῶν, ἢ ἂν προτιμᾷ κανεὶς, μιὰ «παραμετρικὴ» κριτικὴ, ποὺ θὰ τροποποιοῦσε τὴ λαλιά της σὲ συνάρτηση μὲ τὸ ἔργο ποὺ τῆς προτείνεται, ὄχι βέβαια μὲ τὴν πεποίθηση πὼς τὸ σύνολο αὐτῶν τῶν λαλιῶν θὰ κατέληγε νὰ ἐξαντλήσει τὴν ἀλήθεια τοῦ ἔργου γιὰ τὴν αἰωνιότητα, μὰ μὲ τὴν ἐλπίδα πὼς ἀπ' αὐτὲς τὶς ποικίλες λαλιές (ὄχι ὁμως ἄπειρες, ἀφοῦ ὑπόκεινται σὲ ὀρισμένες ἐπικυρώσεις) θὰ ξεπηδοῦσε μιὰ γενικὴ φόρμα ποὺ θὰ ἦταν τὸ ἴδιο τὸ διανοητὸ ποὺ ἡ ἐποχὴ μας δίνει στὰ πράγματα, καὶ πὼς ἡ κριτικὴ δραστηριότητα βοηθᾷ ταυτόχρονα, διαλεκτικά, στὸ νὰ ἀποκρυπτογραφήσουμε καὶ νὰ συγκρατήσουμε. Μὲ λίγα λόγια, εἶναι γιὰτὶ θὰ ὑπῆρχε ἀπὸ τώρα μέσα μας, μιὰ γενικὴ φόρμα ἀναλύσεων, μιὰ ταξινομήση τῶν ταξινομήσεων, μιὰ κριτικὴ τῶν κριτικῶν, ποὺ ἡ ταυτόχρονη πολυπληθότητα τῶν κριτικῶν λαλιῶν θὰ μπορούσε νὰ δικαιολογηθεῖ.

VII. *Ἀπ' τὴ μιὰ μεριά οἱ ἐπιστῆμες τοῦ ἀνθρώπου, καὶ ἴσως ἀκόμη κι ἄλλες ἐπιστῆμες, τείνουν ὄλο καὶ πὶὸ πολὺ στὸ νὰ βλέπουν στὴ λαλιά τὸ πρότυπο κάθε ἐπιστημονικοῦ ἀντικειμένου καὶ στὴ γλωσσολογία μιὰ ἐπιστῆμη παραδειγματικὴ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, πολλοὶ συγγραφεῖς (Queneau, Ionesco, κ.λ.π.) ἢ δοκιμογράφοι (Parain) θέτουν τὴ λαλιά ὑπὸ κατηγορίαν καὶ βασίζονται τὸ ἔργο τους πάνω στὸ σαρκασμὸ της. Τί σημαίνει αὐτὴ ἡ σύμπτωση μιᾶς ἐπιστημονικῆς «μόδας» καὶ μιᾶς λογοτεχνικῆς «κρίσης» τῆς λαλιᾶς;*

Φαίνεται πὼς εἶναι πάντα διαφοροῦμενο τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ δείχνουμε γιὰ τὴ λαλιά, καὶ πὼς αὐτὸ τὸ διαφοροῦμενο ἔχει ἀναγνωρισθεῖ καὶ καθιερωθεῖ ἀπὸ τὸ μῦθο τὸν ἴδιο ποὺ θεωρεῖ τὴ λαλιά «τὸ καλύτερο καὶ τὸ χειρότερο ἀπὸ τὰ πράγματα» (ἴσως ἔξ αἰτίας τῶν στενῶν δεσμῶν τῆς λαλιᾶς καὶ τῆς νεύρωσης). Στὴ λογοτεχνία, εἰδικά, κάθε ἀνατροπὴ τῆς λαλιᾶς συγχέεται ἀντιφατικὰ μὲ μιὰ ἔξαρση τῆς λαλιᾶς, γιὰτὶ τὸ

νά ξεχειρόμαστε ενάντια σέ μιὰ λαλιά μέ τή βοήθεια τῆς ἴδιας, δέν εἶναι παρά τὸ νά προσπαθοῦμε νά ἐλευθερώσουμε μιὰ «δεύτερη» λαλιά, πού θά ἦταν ἡ βαθειὰ «ἀνώμαλη» (πού ξεφεύγει ἀπὸ τοὺς κανόνες) ἐνέργεια τοῦ λόγου· ἀκόμη οἱ καταστροφές τῆς λαλιᾶς, ἔχουν συχνὰ κάτι τὸ μεγαλοπρεπές. Ὅσο γιὰ τοὺς «σαρκασμούς» τῆς λαλιᾶς, εἶναι πάντοτε πολὺ μερικοί· δέν ξέρω παρά ἓνα πού κάνει πράγματι διάννα δηλ. μᾶς δίνει νά αἰσθανθοῦμε τὸν ἴλιγγο ἑνὸς διαλυμένου συστήματος: ὁ μονόλογος τοῦ σκλάβου Lucky στὸν *Godot* τοῦ Beckett. Ὁ σαρκασμὸς τοῦ Ionesco ἀναφέρεται σέ κοινούς τόπους· τῆ λαλιά τῆς θυρωροῦ, τῆς διανόησης ἢ τῆς πολιτικῆς, μέ λίγα λόγια σέ γραφές, ὄχι στή λαλιά (καὶ ἀπόδειξη σ' αὐτὸ εἶναι πὼς αὐτὸς ὁ σαρκασμὸς εἶναι κωμικὸς ἀλλὰ καθόλου τρομερός: εἶναι σὰν τὸν Molière πού κοροϊδεύει τὶς *Précieuses*\* ἢ τοὺς γιατρούς). Μὲ τὸν Queneau, εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία ἐντελῶς ἄλλη ὑπόθεση: δέν νομίζω πὼς ὑπάρχει στὸ ἀρκετὰ στριφνὸ ἔργο τοῦ Queneau καμιὰ «ἀρνητικότητα» ἀπέναντι στή λαλιά, ἀλλὰ μᾶλλον μιὰ ἐξερεύνηση ἐξαιρετικὰ γεμάτη ἐμπιστοσύνη, πού ἄλλωστε βασίζεται σέ μιὰ διανοητικὴ γνώση αὐτῶν τῶν προβλημάτων. Καὶ ἂν κυττάξουμε πρὸς μιὰ πιὸ νέα γενιά, τῆ γενιά τοῦ Νέου Μυθιστορήματος ἢ τοῦ *Tel Quel*, π.χ., βλέπουμε πὼς οἱ παλιές ἀνατροπές τῆς λαλιᾶς, μοιάζουν ἐντελῶς χωνεμένες ἢ ξεπερασμένες· οὔτε ὁ Cayrol, οὔτε ὁ Robbe—Grillet, οὔτε ὁ Simon, οὔτε ὁ Butor, οὔτε ὁ Sollers νοιάζονται νά καταστρέψουν τὶς πρῶτες ἐπιταγές τοῦ λεκτικοῦ συστήματος (ὑπάρχει μᾶλλον ἀναζωογόνηση μιᾶς ὀρισμένης ρητορικῆς, μιᾶς ὀρισμένης ποιητικῆς ἢ μιᾶς ὀρισμένης «λευκότητος» τῆς γραφῆς), καὶ ἡ ἔρευνα ἐδῶ ἀναφέρεται στὶς ἔννοιες τοῦ λογοτεχνικοῦ συστήματος, ὄχι στὶς ἔννοιες τοῦ γλωσσολογικοῦ· μέ τεχνικούς ὅρους, θά μπορούσαμε νά ποῦμε πὼς ἡ προηγούμενη γενιά, μέ τὸν ὑπερρεαλισμὸ καὶ τοὺς ἐπιγόνους του, προκάλεσε, βέβαια, μιὰ ὀρισμένη κρίση τῆς ἐπιδή-

\* Σημ.: *Précieuses* (θηλ. γένους): εἰπώθηκε τὸν 19ον αἰώνα γιὰ τὶς γυναῖκες πού υἱοθέτησαν μιὰ νέα καὶ ἐκλεπτυσμένη στάση ἀπέναντι στὰ αἰσθήματα καὶ χρησιμοποίησαν μιὰ λαλιά ἐξεζητημένη (Λεξ. Petit Robert).

λωσης (μέ τὸ νὰ ἐπιτεθεῖ στους στοιχειώδεις κανόνες τοῦ συστήματος), ἀλλὰ πὼς αὐτὴ ἡ κρίση (ποὺ ἄλλωστε τὴν ἔζησαν σὰν μιὰ ἐπέκταση τῆς λαλιᾶς) ὑπερπηδήθηκε—ἢ ἐγκαταλείφθηκε, καὶ πὼς ἡ τωρινὴ γενιὰ ἐνδιαφέρεται κυρίως γιὰ τὴ δεύτερη ἐπικοινωνία ποὺ ἔχει ἐπενδυθεῖ στὴ λογοτεχνικὴ λαλιά: αὐτὸ ποὺ εἶναι προβληματικὸ σήμερα, δὲν εἶναι ἡ ἐπιδήλωση, εἶναι ἡ παραδήλωση. Ὅλα αὐτὰ γιὰ νὰ ποῦμε πὼς στὸ πρόβλημα τῆς λαλιᾶς χωρὶς ἀμφιβολία δὲν ὑπάρχει ἀληθινὴ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸ «θετικὸ» καὶ τὸ «ἀρνητικὸ».

Αὐτὸ ποὺ μένει ἀληθινὸ (ἀλλὰ εἶναι προφανές) εἶναι πὼς ἡ λαλιά ἔχει γίνεи ταυτόχρονα πρόβλημα καὶ πρότυπο, καὶ ἴσως πλησιάζει ἡ στιγμή ποὺ αὐτοὶ οἱ δυὸ «ρόλοι» θὰ μπορέσουν νὰ ἐπικοινωνήσουν· ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, ἀφοῦ ἡ λογοτεχνία φαίνεται νὰ ἔχει ξεπεράσει τὶς στοιχειώδεις ἀναταραχές τῆς ἐπιδηλωμένης λαλιᾶς, θὰ πρεπε νὰ μπορεῖ νὰ ὀδηγήσει πιὸ ἐλεύθερα τὴν ἐξερεύνησὴ της στὰ ἀληθινὰ σύνορα τῆς λαλιᾶς, ποὺ δὲν εἶναι τὰ σύνορα τῶν «λέξεων» ἢ τῆς «γραμματικῆς», ἀλλὰ τὰ σύνορα τοῦ παραδηλωτικοῦ νοήματος, ἢ ἂν προτιμᾶμε, τῆς «ρητορικῆς». Ἀπ' τὴν ἄλλη, ἡ ἴδια ἢ γλωσσολογία (τὸ βλέπουμε ἤδη ἀπὸ ὀρισμένες ἐνδείξεις τοῦ Jakobson) προετοιμάζεται ἴσως νὰ συστηματοποιήσει τὰ φαινόμενα τῆς παραδήλωσης, νὰ δώσει ἐπὶ τέλους μιὰ θεωρία τοῦ «στύλ» καὶ νὰ φωτίσει τὴ λογοτεχνικὴ δημιουργία (ἴσως ἀκόμη καὶ νὰ τὴ ζωογονήσει), ἀποκαλύπτοντας τὶς ἀληθινὲς διαχωριστικὲς γραμμὲς τοῦ νοήματος· αὐτὴ ἡ σύζευξη προδιαγράφει μιὰ κοινὴ δραστηριότητα, ταξινομητικῆς φύσης, ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε στρουκτουραλισμό.

VIII. Λέτε (στὸ «*L' Activité Structuraliste*») πὼς δὲν ὑπάρχει τεχνικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ δραστηριότητα ἐνὸς στρουκτουραλιστῆ ἐπιστήμονα ὅπως ὁ Propp ἢ ὁ Dumézil, καὶ ἐνὸς καλλιτέχνη ὅπως ὁ Boulez ἢ ὁ Modrian. Αὐτὴ ἡ ὁμοιότητα εἶναι καθαρὰ τεχνικὴ ἢ εἶναι

βαθύτερη, και στη δεύτερη υπόθεση, πιστεύετε πως υπάρχει έδω ή αρχή μιᾶς σύνθεσης ανάμεσα στην ἐπιστήμη και στην τέχνη;

Ἡ ἐνότητα τοῦ στουκτουραλισμοῦ δημιουργεῖται, ἂν μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ, στὴν πρώτη καὶ τὴν τελευταία στιγμή τῶν ἔργων· ὅταν ὁ ἐπιστήμονας καὶ ὁ καλλιτέχνης ἐργάζονται γιὰ νὰ κατασκευάσουν ἢ νὰ ἀνακατασκευάσουν τὸ ἀντικείμενό τους, ἀσκοῦν τὴν ἴδια δραστηριότητα· αὐτὲς οἱ διεργασίες (operations) ἀφοῦ τελειώσουν καὶ καταναλωθοῦν, παραπέμπουν σὲ μιὰ ἴδια ἱστορική διανοητικότητα, ἢ συλλογική εἰκόνα τους μετέχει στὴν ἴδια ταξινομητική φόρμα· μὲ λίγα λόγια, μιὰ πλατιά ταυτότητα περιλαμβάνει τὶς δραστηριότητες καὶ τὶς εἰκόνες, μὰ ἀνάμεσα στὶς δύο, μένουν οἱ «ρόλοι» (κοινωνικοί), καὶ οἱ «ρόλοι» τοῦ καλλιτέχνη καὶ τοῦ ἐπιστήμονα εἶναι ἀκόμη πολὺ διάφοροι· ἐδῶ πρόκειται γιὰ μιὰ ἀντίθεση ποὺ ἡ μυθική τῆς δύναμη βασίζεται σὲ μιὰ ζωτική οἰκονομία τῶν κοινωνιῶν μας, ὅπου ὁ καλλιτέχνης ἔχει γιὰ λειτουργία νὰ ἐξορκίζει τὸ ἄλογο σταθεροποιώντας το μέσα στὰ ὅρια ἐνὸς θεσμοῦ (τῆς «τέχνης»), ταυτόχρονα ἀναγνωρισμένου καὶ ἐνσωματωμένου· τυπικά, ὁ καλλιτέχνης εἶναι, ἂν μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ, ὁ ξέχωρος (séparé), ποὺ τὸ ἴδιο τὸ ξεχώρισμά του ἀφομοιώνεται σὰν τέτοιο, ἐνῶ ὁ ἐπιστήμονας (ποὺ κι αὐτὸς ἔτυχε στὴ διάρκεια τῆς ἱστορίας μας νὰ βρεθεῖ σ' αὐτὸ τὸ διφορούμενο status τοῦ ἀναγνωρισμένου ἀποκλεισμοῦ· π.χ. οἱ ἀλχημιστὰι) σήμερα εἶναι ἓνα ἄτομο ἐντελῶς προοδευτικό. Μολαταῦτα, εἶναι ἐντελῶς δυνατόν ἡ ἱστορία νὰ ἐλευθερώσει ἢ νὰ ἐπινοήσῃ νέα σχέδια, ἄγνωστες ἐκλογές, ρόλους ποὺ ἡ κοινωνία μας δὲν μπορεῖ νὰ φαντασθεῖ. Ἦδ ἡ τὰ σύνορα πέφτουν, ἂν ὄχι ἀνάμεσα στὸν καλλιτέχνη καὶ τὸν ἐπιστήμονα, τοῦλάχιστον ἀνάμεσα στὸ διανοούμενο καὶ τὸν καλλιτέχνη. Εἶναι ποὺ δύο μύθοι, ἀνθεκτικοὶ παρ' ὅλα αὐτά, ἐτοιμάζονται, ἂν ὄχι νὰ περάσουν, τοῦλάχιστον νὰ μετατοπισθοῦν. Ἀπ' τὴ μιὰ μεριά ὁρισμένος ἀριθμὸς συγγραφέων, κινηματογραφιστῶν, μουσικῶν, ζωγράφων, διανοητικοποιεῖται, ἢ γνώση δὲν πλήττεται πιά ἀπὸ ἓνα αἰσθητικὸ ταμπού· ἀπ' τὴν ἄλλη (ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι συμπληρωματικό) οἱ ἐπιστῆμες τοῦ

άνθρώπου χάνουν λίγη από την θετικιστική μανία : ο στουκτουραλισμός, ο φροϋδισμός, ο ίδιος ο μαρξισμός, κρατᾶνε, πιο πολύ χάρη στη συνοχή του συστήματός τους, παρά από την «ἀπόδειξη» τῆς λεπτομέρειάς τους : δουλεύουμε για να οίκοδομήσουμε μιὰ ἐπιστήμη που να περιλαμβάνει τὸν ἑαυτό της μέσα στὸ ἀντικείμενό της, καὶ εἶναι αὐτὴ ἡ συνεχὴς «στοχαστικὴ ἀντανακλαστικότητα» (réflexivité), πού, συνιστᾶ ἀκριβῶς τὴν τέχνη: ἐπιστήμη καὶ τέχνη, ἀναγνωρίζουν ἀπὸ κοινού μιὰ ἀνέκδοτη σχετικότητα ἀνάμεσα στὸ ἀντικείμενο καὶ τὸ κοίταγμα.

Μιὰ νέα ἀνθρωπολογία, μὲ διανομὲς πού δὲν ὑποψιαζόμαστε ἐτοιμάζεται ἴσως νὰ γεννηθεῖ, ξαναφτιάχνεται ὁ χάρτης τοῦ ἀνθρώπινου π ρ ὶ τ τ ω καὶ ἡ φόρμα αὐτῆς τῆς τεράστιας ἀνάπλασης (ἀλλὰ ὄχι, βέβαια, τὸ περιεχόμενό της) δὲν μπορεῖ παρά νὰ μᾶς θυμίσει τὴν Ἀναγέννηση.

ΙΧ. Λέτε (στὸ «Arguments 6») : «Κάθε ἔργο εἶναι δογματικὸ» καὶ ἄλλοῦ («Arguments 20») : «Ὁ συγγραφέας εἶναι τὸ ἀντίθετο τοῦ δογματικοῦ». Μπορεῖτε νὰ ἐξηγήσετε αὐτὴ τὴν ἀντίφαση ;

Τὸ ἔργο εἶναι πάντα δογματικὸ, γιατί ἡ λαλιὰ εἶναι πάντα ἐπιβεβαιωτική, ἀκόμη καὶ κυρίως ὅταν περιβάλλεται ἀπὸ ἓνα σύνεφο ρητορικῶν σχημάτων. Ἐνα ἔργο δὲν μπορεῖ νὰ κρατήσῃ τίποτα ἀπὸ τὴν «καλὴ πίστη» τοῦ δημιουργοῦ του : οἱ σιωπές του, οἱ μετάνοιές του, οἱ ἀφέλειές του, οἱ φροντίδες του, οἱ φόβοι του, ὅλα αὐτὰ πού θὰ ἔκαναν τὸ ἔργο ἀδερφικό, τίποτα ἀπ' ὅλα αὐτὰ δὲν μπορεῖ νὰ περάσῃ στὸ γραπτὸ ἀντικείμενο· γιατί ἂν ὁ συγγραφέας ἀποφασίσει νὰ τὸ π ε ῖ, δὲν κάνει ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ δείχνῃ αὐτὸ πού θέλει νὰ πιστέψουν, δὲν ξεφεύγει ἀπὸ ἓνα σύστημα θεάτρου, πού εἶναι πάντα ἀπειλητικό. Ἔτσι δὲν ὑπάρχει ποτὲ λαλιὰ γενναιοψυχη (ἢ γενναιοψυχία εἶναι συμπεριφορὰ, δὲν εἶναι λόγος). Γιατί μιὰ γενναιοψυχη λαλιὰ δὲν εἶναι παρά μιὰ λαλιὰ συμαδεμένη ἀπὸ σ η μ ε ῖ α γενναιοψυχίας : ὁ συγγραφέας εἶναι κάποιος πού τοῦ ἔχουν ἀρνηθεῖ



τήν «αὐθεντικότητα»· δὲν εἶναι οὔτε ἡ εὐγένεια, οὔτε τὸ βασάνισμα, οὔτε ἡ ἀνθρωπιά, οὔτε ἀκόμη καὶ τὸ χιοῦμορ ἑνὸς στύλ, ποὺ μποροῦν νὰ νικήσουν τὸν ἀπόλυτα τρομοκρατικὸ χαραχτήρα τῆς λαλιᾶς (ἀκόμη μιὰ φορά, αὐτὸς ὁ χαραχτήρας προέρχεται ἀπὸ τὴ συστηματικὴ φύση τῆς λαλιᾶς, ποὺ γιὰ νὰ ὀλοκληρωθεῖ δὲν χρειάζεται παρὰ νὰ ἰσχύει, καὶ ὄχι νὰ εἶναι ἀληθινή).

Ἄλλὰ ταυτόχρονα, γ ρ ά φ ω (στὴν ἔννοια τὴν περίεργα ἀμετάβατη τοῦ ὄρου), γράφω εἶναι μιὰ πράξη ποὺ ξεπερνᾷ τὸ ἔργο: γ ρ ά φ ω, εἶναι ἀκριβῶς, δέχομαι νὰ βλέπω τὸν κόσμον νὰ μεταμορφώνει σὲ δογματικὴ ὁμιλία (discours) ἕνα λόγο, ποὺ ὅμως ἤθελα (ἂν εἶμαι συγγραφέας) φορέα προσφερόμενης ἔννοιας· γράφω, εἶναι ἀναθέτω σὲ ἄλλους νὰ κλείσουν μόνοι τους τὸν ἴδιο μου τὸν λόγο, καὶ ἡ γραφὴ δὲν εἶναι παρὰ μιὰ π ρ ό τ α σ η ποὺ τὴν ἀπάντησή της δὲν γνωρίζουμε ποτέ. Γράφει κανεὶς γιὰ ν' ἀγαπηθεῖ, διαβάζεται χωρὶς νὰ κατορθώνει ν' ἀγαπηθεῖ, εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία αὐτὴ ἡ ἀπόσταση ποὺ συνιστᾷ τὸν συγγραφέα.