

ΤΑΚΗΣ ΚΟΥΦΟΠΟΥΛΟΣ

Γλώσσα και Γραφή

ΑΘΗΝΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Η φυσιολογία του κυκλώματος	13
Σημειώσεις για τη Γλώσσα	23
Σημειώσεις για τη Γραφή	38

Η φυσιολογία του κυκλώματος

Συνηθίζω ν' αρχίζω το διάβασμα ενός καινούργιου λογοτεχνικού βιβλίου ρίχνοντας πρώτα μια ματιά σε δυο τρεις μεσαίες και δυο τρεις τελευταίες σελίδες. Πίστευα πως αυτό είναι κάποια ιδιοτροπία μου, μαζί με τις τόσες άλλες παρόμοιες, όπως π.χ. να σβήνω λέξεις, να τις μεταθέτω, να τις αλλάζω με άλλες συνώνυμες, να παραλείπω φράσεις, ν' αλλάζω επεισόδια και άλλα, παρακολουθώντας κάθε φορά αν και πως μεταβάλλεται το κείμενο. Επεμβάσεις, που όταν δεν καταλήγουν να είναι νεκροτομικές, έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, βέβαια λίγο διαστροφικό -μοιάζει σαν να σηκώνεις τα ρούχα του κειμένου, ή σαν να του μογατιάζεις το πρόσωπο- αλλά γεμάτο εκπλήξεις για τον τρόπο που δημιουργεί κάποιος τη γλώσσα και τον τρόπο που δημιουργείται απ' αυτήν.

Πίστευα λοιπόν πως και το ανάποδο διάβασμα είναι μια από τις ιδιοτροπίες μου, μέχρι που διαπίστωσα ότι όχι μόνο εγώ αλλά και πολλοί άλλοι, είτε με τούτη είτε μ' εκείνη την παραλλαγή, το συνηθίζουν. Ξέρω ότι υπάρχει τελευταία μια τάση να παρουσιάζει ο καθένας τις προτιμήσεις ή τα βίτσια του σαν κοσμοθεωρίες, νομίζω όμως ότι σ' αυτή την ειδική περίπτωση δεν είμαι θύμα αυτής της τάσης. Το ανάποδο διάβασμα είναι πράγματι κάτι γενικότερο και βαθύτερο. Βέβαια δεν έχει καμιά αξιολογική πρόθεση -ένα κείμενο, όπως ένας έρωτας ή ένας σεισμός αποτιμάται αφού ολοκληρωθεί και αφού βγει κανείς σώος απ' αυτόν. Όλα δείχνουν ότι πρόκειται μάλλον για ενέργεια αυτοπροστασίας, κάποια αυτόματη κίνηση άμυνας

μπροστά σ' εκείνο που θα συμβεί. Γιατί όταν αποφασίζεις ένα διάβασμα είναι σαν ν' αποφασίζεις ένα σπουδαίο ταξίδι. Κι αυτή η φυλλομέτρηση μοιάζει σαν το λοξό βλέμμα που ρίχνουμε γύρω μας για να γνωρίσουμε το σκάφος, αυτό που πρόκειται να μας πάρει και να μας ταξιδέψει για πολλές ώρες, ίσως για χρόνια, ίσως για όλη μας τη ζωή. Πράγματι, φτάνουν λίγες σειρές, ίσως μια δυο σελίδες για να καταλάβει κανείς πόσο είναι ακάλυπτος. Αντίθετες απόψεις (αισθητικές ή άλλες), κριτικές θεωρήσεις, επιφυλάξεις θέματος, μεθόδου, υλικού κ.λπ. έχουνε κάποια πέραση μόνο σε κείμενα σειράς. Στα πρώτα κείμενα κανείς δεν μπορεί ν' αντισταθεί. Θέλει δεν θέλει παραδίνεται, χωρίς όρους και μ' άγνωστες γι' αυτόν συνέπειες. Προσπαθεί λοιπόν πριν ξεκινήσει αυτό το ταξίδι της γλώσσας να κατατοπιστεί, να μαντέψει πού πρόκειται να πάει τι πρόκειται να δει ίσως και τι πρόκειται να πληρώσει. Βέβαια, τις περισσότερες φορές αυτά αποδεικνύονται δονκιχωτικά, το ταξίδι είναι ένας σύντομος περίγυρος σε τουριστικά αξιοθέατα -εξωτερικά ή εσωτερικά- όπου το μόνο που έχεις να κάνεις είναι να αγοράσεις αναμνηστικές κάρτες. Συμβαίνουν όμως καμιά φορά ταξίδια που καταλήγουν -ή ναυαγούν- σε κόσμους αλλόκοτους που καμιά φαντασία, όσο δαιμονισμένη ή όσο ονειρική, δεν θα μπορούσε να διανοηθεί, άλλα που σε εγκαταλείπουν σε μια ενδιάμεση έρημο μ' ένα παγούρι κι ένα κομμάτι ψωμί, άλλα που σε γυρίζουν πίσω αλλά με συνοδεία νοσοκόμου κ.λπ. Κι είναι γι' αυτά τα σπάνια μα τελεσίδικα ταξίδια που προσπαθείς να μαντέψεις και να κατατοπιστείς.

Υπήρξαν άνθρωποι -και υπάρχουν ακόμη- πού είδαν το διάβασμα και το γράψιμο σαν μέσα ικανοποίησης κάποιας τους φιλαρέσκειας -το γράψιμο μάλιστα, πολλές φορές μεταθανάτιας- άλλοι που

θεμελίωσαν πάνω σ' αυτά τρόπους ζωής, και άλλοι που ανακάλυψαν μέσα τους επιχειρήματα πεπρωμένων. Δεν έχει τώρα σημασία εδώ πού και πόσο μεγάλη είναι η απάτη. Σημασία έχει ότι μ' έναν τέτοιο κάποιο τρόπο ο άνθρωπος δημιουργεί τη μυθολογία του, την αγκαλιάζει και πορεύεται μαζί της μέχρι το άλλο αδιέξοδο. Εκεί, αν λειτουργεί σαν άξια του μέλλοντός της αχιβάδα, αποθέτει αυτή τη μυθολογία για την επόμενη μετάλλαξη. Αν όχι, τότε παίρνει φόρα και χτυπά το κεφάλι του στον τοίχο.

Σήμερα που δεν υπάρχουν παραμύθια, θρύλοι, έθιμα ή άλλα ανάλογα φυσιογνωμικά στοιχεία από αυτά που παλαιότερα μόρφωναν και διέκριναν ομαδικά πρόσωπα -γιατί ουσιαστικά δεν υπάρχουν διαφορετικά ούτε ομαδικά ούτε ατομικά πρόσωπα αλλά παντού ένα και το ίδιο κουβάρι νευρώνες τυλιγμένο μ' επίδεσμο που κοιτάζεται αλλάζοντας μορφασμούς σ' έναν καθρέφτη, ή καλύτερα, σε πολλούς καθρέφτες καλειδοσκοπικά τοποθετημένους- το κύκλωμα συγγραφέας-κείμενο-αναγνώστης, ή, γενικότερα καλλιτέχνης-έργο-δέκτης, απομένει ο πυρήνας εκείνου που ονομάζουμε κουλτούρα ενός τόπου ή ενός λαού. Σε ευρύτερη γεωγραφική ή φυλετική κλίμακα, η κουλτούρα είναι το εκτό-πλασμα αυτού του κυκλώματος. Αν και κανείς από τους τρεις πόλους του κυκλώματος δεν έχει αυτάρκεια -ούτε εννοιολογική- αλλά ανάγεται ή προκύπτει από τον προηγούμενο ή τον επόμενο, τα δύο δίπολα συγγραφέας-κείμενο και κείμενο-αναγνώστης (και τα γενικότερα αντίστοιχά τους), είναι εντελή και αυθυπόστατα.

Κάθε δίπολο έχει δική του δυναμική, που είναι ανεξάρτητη απ'

τη δυναμική των στοιχείων του (γι' αυτό και οι ποιητικοί αγώνες τον μεσαίωνα ήταν τόσο δημοφιλείς όσο και το κάψιμο των αιρετικών) και που ακόμη δεν καθορίζει ούτε καθορίζεται από τη δυναμική του κυκλώματος. Έτσι, υπάρχουν μεγάλοι συγγραφείς χωρίς κείμενο -όπως, ας πούμε ο Σολωμός- μεγάλα κείμενα χωρίς συγγραφέα -όπως η Ιλιάδα- και φυσικά κείμενα που δεν βρίσκουν αναγνώστη και αναγνώστες που δεν βρίσκουν κείμενα.

Στην πρώτη φάση λειτουργίας του το κύκλωμα είναι ανοιχτό, δηλαδή η ροή ενέργειας μέσα του είναι μονόδρομη, από τον συγγραφέα στον αναγνώστη. Αυτό είναι χαρακτηριστικό δομής και συνεπώς δεν αντιθέτει ούτε αξιολογεί. Η μετάδοση της ενέργειας γίνεται με τη βοήθεια του κειμένου, έπειτα από μια σειρά διαδοχικών μετατροπών. Ένα κυτταρικό ερέθισμα -ίσως από το φτέρνισμα κάποιου μεσομοριακού φύλακα Μάξγουελ- μεταλλάσσεται σε νοητική λειτουργία, κι αυτή με τη σειρά της σε γλωσσική έκφραση. Από το κείμενο και πέρα οι μορφές ενέργειας ακολουθούν την αντίστροφη ακριβώς πορεία. Δεν είναι οι σχέσεις και οι νόμοι που ρυθμίζουν αυτές τις μετατροπές -όχι βέβαια από νευροψυχική άποψη- όμως είναι τέτοια, κάθε φορά, η απώλεια και συγχρόνως η υποβάθμιση της ενέργειας, ώστε ο συγγραφέας όταν αντικρίσει τελειωμένο το έργο του δεν το δέχεται, ο δε αναγνώστης δεν το καταλαβαίνει, ή στη χειρότερη περίπτωση, το παρανοεί. Η υποδυνάμωση και ο εκπεσμός της αρχικής σύλληψης είναι εγγενή χαρακτηριστικά της καλ-λιτεχνικής διαδικασίας. Η άλλη δυνατότητα, του υπερθεματισμού, αποτελεί προνόμιο, αποκλειστικό, των κάθε είδους πιστών.

Όταν η στάθμη ενέργειας μέσα στον αναγνώστη φτάσει στο ύψος πανικού, αρχίζουν να λειτουργούν οι μηχανισμοί βιολογικής

άμυνας και η ενέργεια που περισσεύει επιστρέφει πίσω στον συγγραφέα, όχι βέβαια μέσα από κείμενο, αλλά μ' ένα είδος κυματικής εκπομπής και σε κατάσταση εντροπιακής σάλτσας. Έτσι σχηματίζεται ένα τρίτο δίπολο, το κύκλωμα κλείνει και το ενεργειακό τέλμα αποκαθίσταται.

Ανάλογα με τις συνθήκες -πολιτικές, οικονομικές, ξηρασίας κ.ά.- το κλείσιμο του κυκλώματος μπορεί να πάρει μια μορφή ομαδικής υστερίας, οπότε σημειώνεται το απόγειο της κουλτούρας εκείνου του τόπου ή εκείνου του λαού. Τέτοιες στιγμές ομαδικού θανάτου υπάρχουν άφθονες στην πνευματική ιστορία μας. Μπορεί όμως ακόμη αυτό το κλείσιμο του κυκλώματος να συμβεί σε έναν μόνο συγγραφέα, χωρίς κανένα συσχετισμό, σε άσχετο χρόνο ή τόπο, κάτι σαν περίπτωση ή σαν λάθος -από εκείνα τα ανεξίτηλα της βιολογικής πορείας του πνεύματος. Τότε έχουμε μεμονωμένους θανάτους, ή καλύτερα αυτοχειριασμούς, μια και όπως είναι γνωστό, ένας συγγραφέας δεν πεθαίνει μόνο αυτοκτονεί.

Μιλώντας για τον συγγραφέα πρέπει να γίνει η διευκρίνιση ότι δεν μιλάμε για κάποιο πρόσωπο, γιατί ο συγγραφέας δεν είναι πρόσωπο αλλά εκφορά προσώπου. Γι' αυτό, ανάμεσα στα άλλα, δεν μπορεί να περπατά στον δρόμο, να κουβεντιάζει, να έχει όνομα ταυτότητα κ.λπ. Αυτή η εκφορά προσώπου δεν είναι ιδιότητα, ούτε κατάσταση αλλά μια αυτόνομη αντιληπτική διαδικασία, πέρα απ' τα τελάρα της νόησης που πάνω τους αφήνει την κηρήθρα της η εμπειρία. Ο άνθρωπος μπορεί να γνωρίσει μόνο ό,τι εξυπηρετεί τις φυσικοχημικές του διεργασίες. Ο συγγραφέας προσπαθεί να συμπληρώ-

σει αυτόν τον υπόχωρο με τη διάσταση που του λείπει, γνωρίζοντας ότι μέσα στο νέο διάστημα ο ίδιος δεν θα είναι παρά μια απαγωγή στο άπειρο.

Αν και ο συγγραφέας λειτουργεί συνεχώς, εμφανίζεται ελάχιστα, πολλές φορές όσο μια λέξη. Μετά αποσύρεται πάλι βαθιά στο αίμα του εκφορέα του, που αρχίζει πια να μασουλάει τη λέξη προσπαθώντας να την γευθεί.

Ο συγγραφέας είναι η έκφραση της καθολικής απορίας, γι' αυτό και δεν αποτελεί προνόμιο κανενός. Βρίσκεται μέσα σ' όλους και ανακαλείται μ' ένα κομμάτι γυαλόχαρτο που τρίβει το κρέας σε μερικά σημεία μέχρι το κόκαλο. Γίνεται έτσι φανερό ότι ο Αισχύλος ο Κάφκα και ο κ. Γεωργίου είναι το ίδιο αντιπρόσωπο -plus ή minus δεν έχει σημασία. Ένα αντιπρόσωπο που διαδέχτηκε τον homo sapiens κι εξανεμίζει την περιουσία του για λίγα ψίχουλα αμφίβολου μυστηρίου.

Η ταύτιση συγγραφέα και εκφορέα στάθηκε το μοιραίο λάθος μας. Από κει και πέρα οι συνέπειες διαδέχονται η μια την άλλη αναπόφευκτα. Πρώτο θύμα ο ίδιος ο εκφορέας που μάταια προσπαθεί να στριμωχτεί μέσα σε ένα κοστούμι που μοιάζει να είναι δικό του αλλά δεν του χωράει. Δεύτερο θύμα εμείς, που αναζητάμε τον συγγραφέα δίπλα μας ενώ αυτός είναι μέσα μας, και προσπαθούμε να επικοινωνήσουμε μαζί του ενώ αυτός δεν επικοινωνεί, γενικά δεν απευθύνεται, μόνο αυτοκαθαίρεται και αυτοανάγεται αντιστρέφοντας την εξέλιξη -που βγήκε λάθος- πίσω πάλι, μέχρι το πρωτόπλασμα.

Μιλώντας κάποιος για τον συγγραφέα πρέπει να καταλάβει ότι

μιλά για τον ίδιο τον εαυτό του. Ο συγγραφέας είναι αποκλειστικότητα του καθενός.

Το κυριότερο στοιχείο που κυκλοφορεί μέσα στο κύκλωμα συγγραφέας - κείμενο - αναγνώστης είναι η ευθύνη, γι' αυτό και κουλτούρα είναι η υλοποίηση της ευθύνης. Δημιουργός και κύριος μέτοχος της ευθύνης - που δεν θα συχωρευθεί ποτέ - ο συγγραφέας. (Γιατί η εποχή της αφέλειας ή της υποκρισίας πέρασε πια, ο συγγραφέας δεν είναι ο θαυματοποιός της γλώσσας που μ' αυτήν μορφώνει καταστάσεις και "θέτει" προβλήματα, αφού όλα τα προβλήματα και όσα υπάρχουν και όσα πρόκειται να δημιουργηθούν έχουν ήδη καταλεπτώς "τεθεί", αλλά ο απόστολος της γλώσσας που μ' ό,τι λέει - και κυρίως ό,τι δεν λέει -, προσποιούμενος άγνοια, προωθεί λύσεις, και μάλιστα δόλια και βίαια, δηλαδή σε σαγητεύει σε υπνωτίζει και στις καρφώνει στην πλάτη). Λιγότερο μέτοχος στην ευθύνη - κι ίσως σχεδόν αθώος αν δεν συνεργούσε στην συντήρησή της - ο αναγνώστης.

Ο αναγνώστης είναι πρόσωπο προαιρετικό. Αν θέλει κανείς τον παίζει - και μάλιστα όσο περνούν τα χρόνια παίζεται λιγότερο. Ο αναγνώστης δεν προβλέπεται. Είναι κάποιος εθελοντής που ξαφνικά προσφέρεται να επαναλάβει την απόπειρα του συγγραφέα, αυτήν που κατέληξε σε ατύχημα, ελπίζοντας να φανεί πιο τυχερός. Το μεγάλο του πλεονέκτημα είναι ότι δεν έχει φτάσει ακόμη στην οξεία φάση, τη φάση του παροξυσμού - ή την έχει περάσει σε ήπια μορφή και βρίσκεται σε κατάσταση χρόνια -, κι έτσι μπορεί με αρκετή ηρεμία να τραβήξει το κείμενο από την άκρη του γκρεμού που το έσπρωξε ο συγγραφέας και να το γλιτώσει. Μετά το διπλώνει κατάλληλα

και το χρησιμοποιεί για δεκανίκι. Ένα άλλο του πλεονέκτημα είναι ότι δεν έχει τη συνταγή της γλώσσας. Δεν ξέρει δηλαδή πόση γλώσσα να πάρει κάθε φορά, από αυτήν που διατυπώνεται και αυτήν που υποβόσκει, και πόσο να την εντείνει. Έτσι, ο κίνδυνος ν' αποπληγεί είναι μικρότερος. Στο τέλος ο αναγνώστης, σε πείσμα του συγγραφέα -και του κειμένου- θα επιζήσει. Όμως πάντοτε επισφαλής.

Αν αλλάζει κάτι στην περίπτωση του συγγραφέα όταν αυτός λειτουργεί ως αναγνώστης, είναι η επιμονή του να χρησιμοποιεί τη δική του συνταγή -κι ας πρόκειται για άλλο φάρμακο-, η αισθαντική του μονομέρεια, και η αναληγσία της προκρούστειας προβληματικής του. Ο συγγραφέας πάσχει από την αρρώστια της προσήλωσης -βλέπει μόνο ό,τι βρίσκεται μέσα στη δική του εστιακή γωνία και, αργότερα, μόνο στη δική του εστιακή απόσταση. Ο συγγραφέας είναι ο χειρότερος αναγνώστης. Ένας πιστός που του ζητείται να λειτουργηθεί σε άλλο θρήσκευμα.

Στην άλλη άκρη της αυταπάτης βρίσκεται ο "επαρκής" αναγνώστης. Ένα πλάσμα της φαντασίας του συγγραφέα, που έχει την ίδια με αυτόν εμπειρία, γνώση και ωριμότητα, τις ίδιες ανησυχίες και απαιτήσεις, ίσως και λίγα απ' τα δικά του φυσιολογικά χαρακτηριστικά. Αυτό το ανταύγασμά του ο συγγραφέας το καθίζει δίπλα του τις νύχτες της μεγάλης αγωνίας και αμφιβολίας και του μιλά. Γι' αυτόν γράφει, αυτόν συμβουλεύεται, και γι' αυτόν ποζάρει μέχρι την τελευταία του στιγμή -πολλές φορές και μετά απ' αυτήν. Και μ' όλη την οξύνοια του δεν θα μπορέσει να διακρίνει, ή κι αν διακρίνει δεν θα τολμήσει να δεχτεί -αυτός που παίζει την πνευματική του ακεραιότητα κορώνα γράμματα κάθε στιγμή- ότι αυτός ο επαρκής αναγνώστης είναι μονάχα ένα αλληγόρημα, ένας ευφημισμός του φόβου της απόλυτης μοναξιάς.

Ο αναγνώστης είναι ό,τι κυκλοφορεί ανάμεσα σ' αυτόν. Το υπόλοιπο, το πλήρες, είναι ο συγγραφέας εαυτός του.

Ανάμεσα σε δυο ανθρώπους υπάρχει μια απόσταση αναπνοής που δεν παραβιάζεται χωρίς συνέπειες. Μπορείς ίσως να την μικρύνεις, κονταίνοντας την αναπνοή σου, όχι όμως και να την μηδενίσεις. Εδώ ή εκεί, σήμερα ή αύριο, περιμένει η βρεφική προσωπίδα, ή η πανοπλία, ή έστω η άλως, που πια δεν βγαίνει και έγινε κελί. Πιο πέρα απλώνεται μια νεκρή ζώνη. Αρχίζεις λοιπόν πια να δοκιμάζεις τις λέξεις ψάχνοντας, αιώνια, για εκείνη τη λέξη-κλειδί που θα λύσει τα μάγια. Όλες τις λέξεις που δοκιμάστηκαν και απέτυχαν τις ρουφά ακατάπαυστα η νεκρή ζώνη, εξαφανίζοντας απ' την πορεία της γλώσσας κάθε ίχνος.

Το έργο είναι μια σχέση μετατροπής που λειτουργεί με δύο υποθέσεις. Πρώτα ότι έχεις κάτι να μετατρέψεις. Κι έπειτα ότι θα βάλεις στους συντελεστές αυτής της σχέσης τις τιμές που πρέπει. Αν αυτό δεν συμβεί, τότε το έργο ή είναι "κάτι από το ίδιο" ή δεν είναι τίποτα.

Οι συντελεστές είναι αναγκαίοι όροι όχι όμως και ικανοί. Επιτρέπουν αλλά δεν εξασφαλίζουν. Από εκεί και πέρα έχεις να αντιμετωπίσεις την ορμή αναγκών και απαιτήσεων στοιβαγμένων από αιώνες, έναν χείμαρρο ιστορίας και παραφροσύνης που παρασύρει και συντρίβει. Χρειάζονται γερά χέρια και γερός μεταβολισμός για να μπορέσεις να ξεχωρίσεις να διαβαθμίσεις και να διατάξεις. Το κείμενο είναι το αποτέλεσμα μιας συνδιαλλαγής. Ή αποδέχεσαι και επιχειρείς, ή, αποφασίζεις ν' ασχοληθείς με το δουλεμπόριο στα βάθη της

Αφρικής, αν βέβαια αυτό μπορεί να επαναληφθεί δυο φορές στον ίδιον αιώνα -και μάλιστα τον εικοστό. Εντούτοις, κάθε τελειωμένο έργο είναι μια οικοδομή που καταρρέει. Δεν αναγνωρίζει συμφωνημένα, δεν ξέρει από στρατηγικές και αναπνευστικές ανάγκες, τώρα ζητάει τον ίδιο τον πρωτομάστορα και βλέπουμε πάλι. Η απληστία υποσκελίζει τη σωφροσύνη και η ίδια σου η φωνή που της ανάθεσες την υπεράσπισή σου και μετά την απολογία σου, εξαγγέλλει στο τέλος την ενοχή σου. Βέβαια, τα άλλα έργα τέχνης που παρακάμπουν τη γλώσσα μπορούν και αποφεύγουν τον κίνδυνο, γι' αυτό και είναι τραγικό να βλέπεις γλύπτες, ζωγράφους, ή μουσικούς, να προσπαθούν με λόγια να αποδώσουν ή να αναλύσουν τα έργα τους. Όμως το κείμενο είναι μέσα στη γλώσσα. Ο μόνος τρόπος να γλιτώσει είναι να πολεμήσει τη γλώσσα με τη γλώσσα -λογοτεχνία είναι η ομοιοπαθητική της γλώσσας-, να την τραβήξει έξω απ' τα πλοκάμια της λογικής σε κάποιο άλλο τμήμα του εγκεφάλου. Έτσι, κείμενο και γλώσσα ανταγωνίζονται σ' έναν αγώνα καταστροφικής επιβολής. Το κείμενο, όταν υπερτερεί εξαντλεί τη σταδιοδρομία της γλώσσας. Μέσα σ' αυτό οι λέξεις φτάνουν η μια την άλλη σε αδιέξοδο και πεθαίνουν. Το κείμενο τρέφεται μ' αυτούς τους θανάτους. Αντίθετα, όταν υπερτερεί η γλώσσα, το κείμενο γίνεται έρμαιο της κυκλοθυμίας της, της πλήξης της, ή της αποστροφής της. Οι πιο αγαπημένες της τιμωρίες είναι ο φαφλατισμός, η αισθηματολογία (ηθική ή φιλοσοφική) και η ωραιοπάθεια. Η γλώσσα είναι η Κίρκη του κειμένου. Από τη μια λέξη στην άλλη, από τη μια γραμμή στην άλλη, το μεταλλάζει από πορφύρα ή τήβεννο σ' ένα κουρελούφασμα που σέρνεται πίσω της σκουπίζοντας το δρόμο.

Σημειώσεις για τη Γλώσσα

Θέλοντας κάποιος να μιλήσει για τη γλώσσα, και αφού τεχνηέντως παρακάμψει τον σκόπελο αν εκφραζόμαστε ή σκεφτόμαστε με την γλώσσα, βρίσκεται αντιμέτωπος με το ερώτημα για ποια γλώσσα θα μιλήσει. Και βέβαια δεν αναφέρομαι στα είδη των εθνικών γλωσσών και τα, μέσα στην ίδια γλώσσα, διαφορετικά ιδιώματα, αλλά στη γλώσσα ως σύνολον, ως σημειακό σύστημα. Το ερώτημα τίθεται γιατί η γλώσσα, στην εκφραστική λειτουργία της, διαφοροποιείται ανάλογα με τον σκοπό που επιδιώκει.

Κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα εκδηλώνεται με την πρόθεση να ικανοποιήσει δύο θεμελιώδεις κατηγορίες αναγκών. Στην πρώτη κατηγορία υπάγονται οι ανάγκες που σχετίζονται με την επιβίωση, οι βιοτικές ανάγκες. Εκείνο όμως που διακρίνει τον άνθρωπο από τα άλλα ζώα, λένε, είναι η συνείδηση της ύπαρξής του. Είναι αυτή που οργανώνει τη σκέψη του, αξιολογεί και ιεραρχεί τις πράξεις του, δημιουργεί αξίες, ιδανικά, αλλά και απορίες και ερωτήματα. Όλα αυτά, μαζί με το σύνολον των αισθημάτων του και των ψυχικών εμπειριών του, συνιστούν τον βιωματικό του κόσμο. Η δεύτερη κατηγορία αναγκών περιλαμβάνει όσες σχετίζονται με αυτόν τον κόσμο, που θα μπορούσαν να ονομάζονται βιωματικές.

Τουλάχιστον στον παρόντα κοσμικό κύκλο, ο άνθρωπος γεννήθηκε μόνος. Δεν γεννήθηκε μέσα σε κοινότητα. Δημιούργησε την κοινότητα, σε κάποιο προχωρημένο στάδιο λογικής ανάπτυξής του,

όταν συνειδητοποίησε ότι ο καταμερισμός εργασιών και αρμοδιοτήτων εξασφαλίζει καλύτερους όρους επιβίωσης, δηλαδή αποτελεσματικότερη αντιμετώπιση των εξωτερικών κινδύνων και ευκολότερη ικανοποίηση των βιοτικών του αναγκών.

Στο πρώτο λοιπόν στάδιο, της μοναχικής ζωής του, η γλώσσα, ως ενέργημα, ήταν γι' αυτόν περιττή, εκτός από κάποιες κραυγές με τις οποίες προσπαθούσε να απομακρύνει τα επικίνδυνα γι' αυτόν ζώα, ή να προσελκύσει το θήραμά του, δραστηριότητες ανάλογες με εκείνες των ζώων που τον περιτριγύριζαν. Γρήγορα όμως ο άνθρωπος άρχισε να διαφοροποιείται από τα άλλα όντα, αναπτύσσοντας ένα ιδιόμορφο χαρακτηριστικό: την ικανότητα να σκέπτεται, που σημαίνει, την ικανότητα να οργανώνει τις δραστηριότητές του κατά τον αποτελεσματικότερο και επωφελέστερο γι' αυτόν τρόπο. Αλλαγές συμπεριφοράς, μεταβολές ανακλαστικών δράσεων και εγκλιματισμός σε μεταβαλλόμενα περιβάλλοντα και, γενικά, προσαρμογές που στα άλλα όντα πραγματοποιούνταν βαθμιαία έπειτα από πολλές γενιές, αυτός τις συνειδητοποιούσε και τις εφάρμοζε, ή προσαρμοζόταν σ' αυτές, γρήγορα και αποτελεσματικά. Και τότε, σε κάποια στιγμή, ο ταχύτατα εξελισσόμενος εγκέφαλός του μπόρεσε να πραγματοποιήσει το μεγάλο άλμα, αυτό που τον κατέστησε κυρίαρχο του κόσμου του. Μπόρεσε να συλλάβει την αρχή της αιτιότητας. Όχι ως ανακλαστικό αυτοσυντήρησης, όπως την έβλεπε να εκδηλώνεται στα ζώα γύρω του, αλλά ως φυσική νομοτέλεια. Η συνειδητοποίηση ότι ζούσε σ' ένα περιβάλλον με απαραβίαστες σχέσεις αιτίας και αποτελέσματος και ότι μεταβάλλοντας καταλλήλως τις αρχικές συνθήκες μιας διαδικασίας μπορούσε να πετυχαίνει το επιθυμητό γι' αυτόν αποτέλεσμα, τον οδήγησε σε αλματώδη βελτίωση των όρων

διαβίωσής του, αλλά συγχρόνως και σε μια οδυνηρή διαπίστωση: υπήρχαν φυσικά συμβάντα, καταστρεπτικά γι' αυτόν, των οποίων δεν μπορούσε να προσδιορίσει την αιτία και συνεπώς να τα επηρεάσει. Ό,τι οικοδομούσε ή κατασκεύαζε ή καλλιεργούσε, εκμεταλλευόμενος την αιτιακή αναγκαιότητα, ένας τυφώνας, μια πλημμύρα, ένας σεισμός, που δεν μπορούσε να προβλέψει ή ν' αποτρέψει, μέσα σε λίγη ώρα το κατέστρεφαν. Οι δυνατότητές του θα παραμένουν πάντοτε περιορισμένες, θα υπάρχει πάντοτε μια ανώτερη δύναμη, η οποία θα επεμβαίνει, απρόκλητα και απρόσμενα, καθορίζοντας τη μοίρα του ίδιου και των έργων του. Αυτή τη δύναμη, μια και δεν μπορεί να την αντιμετωπίσει, αποπειράται να την εξευμενίσει.

Η αρχή της γλώσσας βρίσκεται στην πίστη στο θεό. Οι κραυγές, με τις οποίες προσπαθούσε να φοβίσει και ν' απομακρύνει τα άγρια ζώα, γίνονται τώρα μαλακές μακρόσυρτες, οι ήχοι αλλάζουν εύρος και συχνότητα, ενώνονται κατά τμήματα σε ηχητικούς ρυθμούς, έπειτα σε φράσεις (ίσως βάσει νόμων κάποιας γλωσσικής νομοτέλειας που υπερβαίνει τις κοσμικές φάσεις) και η πρώτη προσωπική προσευχή, ένα τραγούδι στοιχειώδες, ήταν έτοιμη. Σιγά σιγά θα οργανώνεται, θα προσπαθεί να εκφράσει αιτήματα συγκεκριμένα, άρα θα υποχρεωθεί να ονομάσει πράγματα και συναισθήματα. Η γλώσσα μοιάζει με το ποτάμι. Ξεκινάει από λίγες σταγόνες βροχής, μετά γίνεται ρυάκι, χείμαρρος. Τα ποτάμια, σε κάθε τόπο διαφέρουν, οι νόμοι όμως της ροής τους είναι ίδιοι.

Ο άνθρωπος δεν έχει συγκεκριμένη περίοδο αναπαραγωγής. Αυτό του δημιουργεί συνθήκες ερωτικής ελευθερίας σχετικά με την επιλογή του συντρόφου και τον χρόνο ερωτικής επαφής. Στην αρχή,

ασφαλώς, ο άντρας ικανοποιούσε τις ερωτικές του επιθυμίες με τη βία, δεν θα άργησε όμως να αντιληφθεί πώς η συναίνεση της γυναίκας, βελτιώνει την ικανοποίησή του, και γι' αυτό αναζήτησε τρόπους να την εξασφαλίσει. Για το ερωτικό του κάλεσμα, πέρα από την κόσμηση του σώματός του, ασφαλώς θα κατέφυγε και στη φωνή του, όπως άλλωστε έβλεπε να κάνουν γύρω του όλα τα ζώα στην αντίστοιχη περίπτωση. Οι προσωδιακές εκφωνήσεις της προσευχής θα αποτέλεσαν την εκφραστική του βάση, για ένα δεύτερο τραγούδι, με άλλα βέβαια σημεινόμενα -εξασφάλιση τροφής, υπόσχεση προστασίας κ.ά.-, αλλά με την ίδια πρόθεση, να κάμψη κάποια αντίσταση, να δηλώσει υποταγή, να προσελκύσει, να συγκινήσει.

Ήταν λοιπόν ο θεός και ο έρωτας η αιτία της δημιουργίας της γλώσσας, μιας γλώσσας κατ' αρχήν προσωδιακής, με παρακλητικό, υμνητικό και λατρευτικό χαρακτήρα.

Στο δεύτερο στάδιο, όταν ο άνθρωπος διακρίνει τα πλεονεκτήματα που του προσφέρει ο καταμερισμός δραστηριοτήτων και ευθυνών και αρχίζει να εντάσσεται σε ομάδα, υποχρεώνεται πια να συναλλάσσεται με ακριβείς όρους και έννοιες. Περνώντας ίσως, στην αρχή, από μια φάση σκληρών συγκρούσεων με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας, συγκρούσεων που οφείλονταν σε παρανοήσεις και παρεξηγήσεις, αντιλαμβάνεται πως πρέπει να συντάξει κάποιον κώδικα συνεννόησης, με τον οποίο θα σημαίνονται τα πράγματα, οι ποσότητες, οι σχέσεις, και γενικά όλοι οι όροι που εξασφαλίζουν αρμονική και αποδοτική συνεργασία και συμβίωση στην ομάδα. Η χρήση της λατρευτικής γλώσσας την οποία ήδη διέθετε αποδεικνύεται ανεπαρκής. Ο κώδικας πρέπει να είναι απολύτως σαφής και τα σημεία

του μονοσήμαντα. Η πολυσημία των λέξεων στην προσευχή δεν είχε τόση σημασία γιατί ο θεός μπορούσε να αντιληφθεί τα υποκείμενα αιτήματα και αισθήματα, στις σχέσεις όμως με τους άλλους είναι καταστρεπτική. Χρειάζεται λοιπόν έναν κώδικα, όχι πια "επικοινωνίας" αλλά "συνεννοήσεως".

Έτσι η γλώσσα, θέλοντας να ικανοποιήσει δύο ανάγκες, τη συνεννόηση, μια λειτουργία λογική, και την επικοινωνία, μια λειτουργία υπαρξιακή, διχάζεται σε δύο μορφές και μένει έκτοτε διχασμένη.

Γλώσσα συνεννοήσεως

Η γλώσσα συνεννοήσεως, λοιπόν, επεβλήθη από την ανάγκη βελτίωσης των όρων ζωής και αρμονικής συμβίωσης μέσα στην ομάδα. Η κατανομή εργασίας, η συλλογή (και αργότερα, η παραγωγή) αγαθών, οι όροι ανταλλαγής τους, η αντιμετώπιση κοινών κινδύνων και άλλα, συνέτειναν στη δημιουργία ακριβούς κώδικα για την ομαλή και επιτυχή ολοκλήρωση αυτών των ενεργειών. Με τις εξελίξεις στην τεχνική και τη διεύρυνση των συναλλακτικών σχέσεων, ο κώδικας εμπλουτιζόταν σε σημεία συνεχώς. Σήμερα πια, η πολυπλοκότητα της κοινωνικής οργάνωσης, η ανάπτυξη ειδικών επιστημονικών κλάδων και ο χείμαρρος πληροφοριών, πολλές από τις οποίες ανατρέπουν παραδοχές αιώνων -και συμβάσεις που θεμελιώνονταν σ' αυτές- δημιουργεί επιμέρους γλώσσες συνεννοήσεως, με ειδικά γλωσσικά σημεία και ειδικούς γραμματοσυντακτικούς κανόνες. Σε όλες όμως τις περιπτώσεις, είτε πρόκειται για τη γλώσσα των υπολογιστών είτε πρόκειται για τη γλώσσα της αγοράς, το θεμελιώδες χαρακτηριστικό της καθεμιάς, που καθορίζει και τον βαθμό αρτιότητάς της, είναι η ακρίβεια της σημασίας των σημείων της και

η σαφήνεια των προτάσεών της, έτσι ώστε κάθε μέλος της κοινότητας να σχηματίζει τις ίδιες έννοιες και να εκδηλώνει, υπό τους ίδιους όρους, τις ίδιες αντιδράσεις.

Γλώσσα επικοινωνίας.

Με τον καιρό, η γλώσσα επικοινωνίας με τον θεό και το θηλυκό, που ήταν έκφραση ψυχικών καταστάσεων και διαθέσεων, άρχισε να απευθύνεται, με το ίδιο περιεχόμενο, προς άλλους αποδέκτες (άρχοντες συγγενείς, φίλους κ.λπ.) αλλά και να εκφέρεται χωρίς συγκεκριμένους αποδέκτες, για μια ιδιότυπη ικανοποίηση εκείνου που την αρθρώνει, κάτι που σημειώνει την αρχή της λογοτεχνίας και -χρησιμοποιώντας άλλα σημειακά συστήματα όπως το χρώμα, τις γραμμές, τους ήχους- της τέχνης γενικότερα.

Η γλώσσα της λογοτεχνίας μπορεί να χρησιμοποιεί τη γλώσσα συνεννοήσεως, αλλά μόνο προσχηματικά και για να την υπερβεί. Σε αντίθεση με αυτήν, η αμφισημία, ή η πολυσημία των λέξεων όχι μόνο είναι αποδεκτή, αλλά η κάθε λέξη λειτουργεί με ολόκληρο το ιστορικό φορτίο που απέκτησε κατά τη χρήση της, τα εννοιολογικά της ισοδύναμα, τα ιδιωματικά παρασημαινόμενά της, τον εικονισμό της αλλά και την ηχητική της σύσταση και εξέλιξη. Π.χ. η λέξη βότσαλο, στη λογοτεχνική της χρήση, δεν σημαίνει μόνο τη μικρή στρογγυλεμένη από τη φύση πέτρα, αλλά συγχρόνως τη λεία αφή της, το μήκος του χρόνου που τη δημιούργησε, τον αποθηκευμένο μέσα της ήλιο, την όποια αισθηματικά φορτισμένη ακρογαλιά, το καθαρό θαλασσίνο νερό που έρποντας τη διαβρέχει, ή που, έχοντάς την μέσα του τη διαθλά, τη μυρωδιά του κύματος, τον ανοιχτό ορίζοντα και άλλα πολλά.

Μιλώντας μόνο μεταφορικά μπορεί κάποιος να θεωρήσει τη λογοτεχνική γλώσσα κώδικα, εφόσον το κυριότερο χαρακτηριστικό της είναι ότι λειτουργεί με την κατάλυση του καθιερωμένου κώδικα της γλώσσας συνεννοήσεως, οδηγώντας, μέσω της δημιουργούμενης γενικότητας και πολυσημίας, στην υπέρβαση της κοσμικής εικόνας, της προσπελάσιμης από τις αντιληπτικές δυνατότητες του ανθρώπινου εγκεφάλου (τουλάχιστον στην παρούσα κοσμική φάση), στην ανάκληση εμπειριών μιας, ίσως, χαμένης ψυχοπνευματικής Ατλαντίδας. Ακόμη περισσότερο που η κατάλυση δεν ακολουθεί προδιαγραφόμενους κανόνες και δεν καθιερώνει καινούργια σχέση σημαίνοντος και σημαινομένου με ευρεία αποδοχή -οπότε θα κατέληγε σε δεύτερης τάξεως κώδικα-, αλλά αναπτύσσεται αυθαίρετα, διαφέροντας από δημιουργό σε δημιουργό, αλλά και από έργο σε έργο του ίδιου δημιουργού. Το ότι κάποτε ο ποταμός Νέσσος, βλέποντας τον Πυθαγόρα να έρχεται να τον διασχίσει, αναφώνησε "Χαίρε Πυθαγόρα", σημειώνεται στη γλώσσα συνεννοήσεως ως πληροφορία ενός υπερφυσικού γεγονότος, το οποίο αποκαλύπτει και νομιμοποιεί τη θεϊκή φύση του Πυθαγόρα. Όταν όμως τα "πουλάκια" συζητούν μεταξύ τους απολύτως φυσικά, με "ανθρωπινή ομιλία" και λένε "Ποιος είδε κόρην νόμορφη να σέρνει ο πεθαμένος", τότε το σημειικό σύστημα της γλώσσας συνεννοήσεως σπάζει και η καθιερωμένη σχέση σημαίνοντος και σημαινομένου καταλύεται δημιουργώντας μια νέα απρόοπτη πραγματικότητα, και συνακόλουθα μια νέα εμπειρία, με ποικίλα συναισθήματα, από αγαλλίαση και ευφορία (όπως στην παρούσα περίπτωση) μέχρι αγωνία και συγκλονισμό.

Σχέση και σύγκριση των δύο μορφών γλώσσας

Η γλώσσα συνεννοήσεως καταγράφει και εικονοποιεί τη λεγόμενη αντικειμενική πραγματικότητα, ή ακριβέστερα, την πραγματικότητα κοινής εμπειρίας, και ο βαθμός επιτυχίας της κρίνεται από την ποιότητα της καταγραφής και την πιστότητα της εικονοποίησης. Η γλώσσα επικοινωνίας οργανώνει μια φανταστική πραγματικότητα (το ποια πραγματικότητα χαρακτηρίζεται φανταστική και ποια φυσική συζητείται) με δικούς της νόμους και διαδικασίες και ο βαθμός επιτυχίας της εξαρτάται από το πλήθος και την ένταση των ψυχολογικών καταστάσεων και αντιδράσεων που προκαλεί. Όπως αναφέρθηκε, βασική διαφορά μεταξύ των δύο, είναι ότι η πρώτη εξυπηρετεί, αμέσως ή εμμέσως, βιοτικές ανάγκες, ακόμη και όταν διατυπώνει σκέψεις και απόψεις για τον εαυτό της, ενώ η δεύτερη εκφράζει, αλλά και δημιουργεί, βιοματικές λειτουργίες, καταστάσεις και εμπειρίες..

Πίσω και από τις δύο γλωσσικές δραστηριότητες βρίσκεται η ανθρώπινη τάση για γνώση, μόνο που στην πρώτη περίπτωση πρόκειται για την ανακάλυψη μιας θεωρητικής αλήθειας που αποκτάται μέσω λογικής διεργασίας, ενώ στη δεύτερη πρόκειται για αλήθεια βίου, αλήθεια εξ αποκαλύψεως, μέσω θαυματικής έκλαμψης. Η πρώτη οδηγεί σε πνευματική ικανοποίηση και αυτοβεβαίωση, η δεύτερη σε μια ιδιότυπη κατάσταση ψυχικής ανάτασης και πλήρωσης.

Ειδικότερα, η γλώσσα συνεννοήσεως, είτε ως άμεσα συναλλακτική είτε ως επιστημονική, διέπεται από τις αρχές της τυπικής λογικής. Οποιαδήποτε απόκλισή της από αυτές καταλήγει σε ασυνεννο-

ησία, δηλαδή σε κοινωνική διάλυση. Στη λογοτεχνική γλώσσα η τυπική λογική παρέλκει γιατί ο σκοπός δεν είναι η μετάδοση πληροφοριών εφαρμογής, αλλά η δημιουργία υπέρλογου κλίματος μέσα στο οποίο επιχειρείται -στην ουσία- υπερβατική αναζήτηση και γνώση. Αυτό δεν σημαίνει πως το λογοτεχνικό έργο δεν επιτρέπεται να χρησιμοποιεί λογικά σχήματα (περιγραφές, διαλόγους κ.ά). Αντιθέτως, πολλές φορές, η αντιδιαστολή και αντιπαράθεση λογικών και μη σχημάτων αποκαλύπτει την άλογη ή υπέρλογη συγκρότηση της πραγματικότητας, ωθώντας στην υπέρβασή της.

Τόσο η συνεννόηση όσο και η επικοινωνία δεν εκδηλώνονται μόνο με γλωσσικά σημεία, αλλά και με χρωματικά, γραμμικά (στο σχέδιο), πλαστικά (στην γλυπτική), ακόμη σημεία κινήσεως (στον χορό), μορφασμού (στην μιμητική) και άλλα, που ανήκουν στην πρώτη ή τη δεύτερη, ανάλογα με το αν έχουν βιοτικό ή βιωματικό προσανατολισμό. Έτσι, ένα σήμα του Κώδικα Οδικής Κυκλοφορίας λειτουργεί διαφορετικά στη γωνία ενός δρόμου και διαφορετικά, ως έκθεμα, σε μια αίθουσα έργων ζωγραφικής, ακριβώς επειδή έχει διαφορετικό προορισμό. Και το ίδιο συμβαίνει με το σάλπισμα της σάλπιγγας σε κάποιο στρατόπεδο και το ίδιο σάλπισμα σε ένα συμφωνικό έργο, ή τη χειρονομία του αστυφύλακα της τροχαίας και την ίδια κίνηση εκτελεσμένη από έναν χορευτή στη σκηνή. Μπορούμε λοιπόν να μιλήσουμε για σημειακά συστήματα συνεννοήσεως και σημειακά συστήματα επικοινωνίας.

Έργο

Κάθε ανθρώπινο έργο δημιουργείται με τη συμμετοχή τεσσάρων

στοιχείων, σκέψης, αίσθησης, ενός σημειακού συστήματος με το οποίο το έργο μορφώνεται και αρτιώνεται, και ενός υλικού μέσου με το οποίο εκφράζεται ή παρουσιάζεται. Τα τέσσερα αυτά στοιχεία δεν είναι δυνατόν να διαχωριστούν, πολλές φορές ούτε να διακριθούν (η στρατευμένη τέχνη είναι τέχνη μόνο στα σημεία που δεν είναι στρατευμένη). Αναλυτικότερα:

- Εφόσον σκέψη είναι η διαδικασία αλλά και το αντικείμενο της νοητικής λειτουργίας, δεν υπάρχει τέχνη χωρίς σκέψη. Μόνο που η σκέψη δεν είναι θεωρητική αλλά ορμέμφυτη, όπως άλλωστε και η αίσθηση δεν είναι σωματική αλλά ψυχική. Σε πολλά έργα η σκέψη λανθάνει, όπως π.χ. σε μουσικά έργα, ή σε έργα αφηρημένης τέχνης. Σε άλλα έργα λανθάνει η αίσθηση, όπως στο χωρίς καλλιτεχνικές αξιώσεις χρηστικό σκεύος.
- Το σημειακό σύστημα, έχει ουσιαστική σημασία γιατί διαχωρίζει τα έργα σε δύο κατηγορίες. Εκείνα που έχουν βιωματικό προορισμό, δηλαδή είναι έργα επικοινωνίας και εκείνα που έχουν βιοτικό προορισμό, δηλαδή είναι έργα συνεννοήσεως. Στα πρώτα ανήκουν τα καλλιτεχνικά και λογοτεχνικά έργα, γενικά τα έργα τέχνης, και στα δεύτερα τα πρακτικά ή χρηστικά.
- Ο τελευταίος παράγοντας, το υλικό μέσον, είναι ο εμφανέστερος σε κάθε έργο, το ξύλο σε μια καρέκλα, το χαρτί και το μελάνι στο κείμενο, ο ήχος ως ταλάντωση του αέρα στο τραγούδι κ.λπ. με εξαίρεση το χορό, όταν δεν έχει καταγραφεί με σύμβολα, όπου το μέσον με το οποίο εκφράζεται, δηλαδή η απόδοση της κίνησης, είναι η φυσική χάρη του χορευτή, το ταλέντο του, που δεν μπορεί να θεωρηθεί μέσον υλικό. Στα έργα συνεννοήσεως το υλικό δεν επηρεάζει σημαντικά τη λειτουργία τους (ένα σήμα τροχαίας λει-

τουργεί εξίσου αποτελεσματικά είτε είναι από πλαστικό είτε από λαμαρίνα). Στα έργα επικοινωνίας, το υλικό συμμετέχει στη λειτουργία του έργου, γιατί καθορίζει εμμέσως και το σημειακό σύστημα που θα χρησιμοποιηθεί, μεταβάλλοντας, έτσι, το μήνυμα. Επί παραδείγματι, ένα θέμα ζωγραφισμένο με τέμπερα σε χαρτί είναι τελείως διαφορετικό από το ίδιο θέμα ζωγραφισμένο με λάδι σε μουσαμά. Το ίδιο συμβαίνει με ένα απαγγελόμενο ποίημα, όπου το μήνυμα επηρεάζεται από τον ήχο της φωνής (ενώ ο γλωσσικός κώδικας παραμένει ο ίδιος), το ίδιο και με ένα χορευτικό όταν αποδίδεται από δύο διαφορετικούς χορευτές, με την ίδια χορογραφία.

Το λογοτεχνικό έργο δεν γράφεται με σκοπό να διαβαστεί. Διαβάζεται εκ των υστέρων, οπότε και αναγνωρίζεται ή απορρίπτεται. Αν προγραμματιστεί ως ανάγνωσμα, ολισθαίνει συνήθως σε υποχωρήσεις προς τη γλώσσα συνεννοήσεως, με αποτέλεσμα να απομακρύνεται από τον στόχο του. Και ως έργο συνεννοήσεως, δηλαδή ως θεωρητικός λόγος, δεν έχει τίποτα να προσφέρει στην περιοχή των επιστημών του ανθρώπου, ο οποίος σήμερα καλύπτεται εξαντλητικά (μάλλον ασφυκτικά, με επί μέρους επικαλύψεις) από ειδικές επιστήμες (ψυχολογία, εθνολογία, κοινωνιολογία, φιλοσοφία, γλωσσο-λογία, λογική κ.ά) με ποικίλους επιθετικούς προσδιορισμούς (ατομική, ομαδική, συγκριτική, θετική, πραγματική, υπερβατική, διαλεκτική, μαθηματική κ.ά.)

Το ίδιο ισχύει και για όλα τα άλλα έργα τέχνης, όταν τα "γράφο" και "διαβάζω" αντικατασταθούν με τις αντίστοιχες, κατά περίπτωση, ενέργειες του δημιουργού (ζωγραφίζω, συνθέτω κ.λπ.) και

του δέκτη (βλέπω, ακούω κ.λπ.). Ο ρεαλισμός, όχι με την έννοια που είχε στην κλασική Ελλάδα, ως όργανο εκθέσεως¹ γενικών αρχών και αξιών αλλά με την έννοια που απέκτησε στη Γαλλία του 19ου αιώνα, δηλαδή ως πιστή αντιγραφή του μοντέλου, οδήγησε, ακόμη και τους δημιουργούς του, στην παρανόηση ότι η τέχνη απευθύνεται στο λαό ("η τέχνη για το λαό" ήταν η απάντηση στο σύνθημα του Ρομαντισμού "η τέχνη για την τέχνη"), με σκοπό την καλύτερη συνεννόηση². Παρανόηση που εξακολουθεί να σέρνεται, και θα σέρνεται, με τα διάφορα, κατά καιρούς, μοντερνίζοντα κινήματα.

Τα έργα τέχνης, λοιπόν, δεν δημιουργούνται για να μεταδώσουν κάποια πληροφορία, είδηση, ή συμβάν. Για τη μετάδοση τέτοιων στοιχείων το καταλληλότερο μέσον είναι οι φυσικές και οι, πολυ-άριθμες σήμερα, τεχνητές γλώσσες συνεννόησης. Ουσιαστικά, το έργο τέχνης δεν μεταδίδει, τίποτα. Μόνο αναπαράγει, στο δέκτη, το ψυχικό αυτοερευνητικό κλίμα -όχι ακριβώς το ίδιο, αλλά ανάλογο- μέσα στο οποίο το έργο δημιουργήθηκε. Και με την προϋπόθεση ότι ο δέκτης είναι κατάλληλα διαμορφωμένος γενετικά, ή πολιτισμικά,

¹ Στον Αριστοτέλη, "μίμησις" δεν είναι η ρεαλιστική αντιγραφή, αλλά η "με-τά λόγου" έκθεση.

² Ο θαυμάσιος κλασικός ζωγράφος μας Γ. Ιακωβίδης έγραφε, λέει η Όλγα Μεντζάφου-Πολύζου, (ένθετο Καθημερινής της 27.2.2000), ότι "... το σχέδιον, ο χρωματισμός και οι διαβαθμίσεις της φωτοσκίασεως εν τη ζωγραφική, αποτελούσιν την γλώσσαν δια της οποίας εκφράζεται ο καλλιτέχνης. Όταν ταύτα είναι σφαλερά και ελλιπή, ή **συνεννόησις** είναι ατελής". (Η υπογράμμιση δική μου).

έχει δηλαδή προσλαμβάνουσες παραστάσεις, αρχείο εμπειριών και βιωματικό κώδικα, που να επιτρέπουν τέτοιου είδους αναπαραγωγή.

Ένα από τα καθοριστικά στοιχεία του είδους αλλά και της ποιότητας του έργου επικοινωνίας είναι η ανταπόκριση ή μη, στην προσδοκία που γεννά το ίδιο το έργο. Θα έλεγα πως η πλήρης ικανοποίηση της προσδοκίας, χαρακτηρίζει αυτό που ονομάζουμε κλασικό έργο. Αντιθέτως, το απροσδόκητο, με όλες τις ποικιλίες των συναισθηματικών του ισοδυνάμων (ευχαρίστησης, δυσαρέσκειας, οδύνης κ.ά) χαρακτηρίζει το μοντέρνο έργο, όπου οι όροι κλασικό και μοντέρνο δεν νοούνται εδώ με τους ορισμούς-τανάλιες που τους αποπνίγουν (κλασικό, νεοκλασικό, μοντέρνο, μεταμοντέρνο και ό,τι άλλο εφευρεθεί στο μέλλον). Βέβαια η προσδοκία μεταβάλλεται ανάλογα με την εποχή και το πολιτιστικό περιβάλλον -την αποκαλούμενη "κουλτούρα". Έτσι, η Ιεροτελεστία της άνοιξης, που ξεσήκωσε θύελλα διαμαρτυριών στην εποχής της, θεωρείται πια έργο κλασικό, όπως κλασικό θεωρείται και το Περιμένοντας τον Γκοντό.

Γενικά

Γενικεύοντας μπορούμε να πούμε ότι τα σημειακά συστήματα εκφέρονται με δύο μορφές : ως συστήματα συνεννοήσεως και ως συστήματα επικοινωνίας, ανάλογα με τον σκοπό τον οποίον εξυπηρετούν. Εκτός από ορισμένα τεχνητά συστήματα που δημιουργήθηκαν μόνο για συνεννόηση, όπως η μαθηματική γλώσσα, η γλώσσα των υπολογιστών κ.λπ.

Το γεγονός ότι το σύστημα επικοινωνίας λειτουργεί με την κα-

τάλυση γραμματικοσυντακτικών κανόνων του συστήματος συνεννόησης δεν σημαίνει ότι η οποιαδήποτε κατάλυση αυτών των κανόνων οδηγεί σε σύστημα επικοινωνίας. Το είδος και το εύρος των επεμβάσεων καθορίζει την ποιότητα του αποτελέσματος-μηνύματος.

Επίμετρο - Συμπεράσματα

Η εμπειρία των αιώνων που πέρασαν κατέδειξε πως η πλήρης επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων είναι αδύνατη. Κανείς λογοτέχνης ή καλλιτέχνης δεν αισθάνεται ότι η προσπάθειά του τελεσφόρησε και ότι το αίσθημα της μόνωσης και ερημίας του αμβλύθηκε -το ίδιο άλλωστε αισθανόταν και ο πρώτος άνθρωπος όταν αποζητούσε συντροφιά στο θεό. Όσοι ακόμη δεν έχουν αντιληφθεί ότι η επικοινωνία είναι αδύνατη, παρασύρονται (πολλές φορές ασυνείδητα) στην εισαγωγή στοιχείων συνεννόησης, στο έργο τους, για να προσεγγίσουν τους αναγνώστες τους (ή τους θεατές ή ακροατές τους), και εκλαμβάνουν την κατάφαση ως επικοινωνία.

Η αναζήτηση επικοινωνίας³ είναι εκδήλωση της υποκειμένης (μη συνειδητής στον πρώτον άνθρωπο, απολύτως συνειδητής στον σημερινό) υπαρξιακής ανησυχίας. Τα αναπάντητα "πώς" και "γιατί" προκαλούν την αγωνία της ζωής και τον φόβο του θανάτου, αισθή-

³ Εφόσον το θέμα του Σημειώματος αυτού είναι η Γλώσσα και όχι η Επικοινωνία, παρέλκει η αναφορά και στην αλεκτική -με την ευρύτερη έννοια- μορφή επικοινωνίας, όπως της μητέρας με το παιδί, του ερωτευμένου ζευγαριού, ή των δύο παιδικών φίλων που, γέροι πια, κάθονται δίπλα δίπλα στο παγκάκι, για ώρες, χωρίς να μιλούν. (Κάποτε άκουσα τον έναν, έπειτα από παρατεταμένη σιωπή, να λέει: "Ε, αρκετά είπαμε σήμερα. Τι λες, πηγαίνουμε;". Και σηκώθηκαν και χωρίσαν).

ματα που ο άνθρωπος νομίζει πως αμβλύνονται όταν τα συμεριζεται με κάποιον άλλον. Στην ουσία παραμένουν και οξύνονται. Ο ανθρώπινος νους εργάζεται αναλυτικά: μπορεί να διανοηθεί και να θέσει μόνο ερωτήματα στα οποία δύναται να απαντήσει. Ο θεωρητικός λόγος, προϊόν του ανθρώπινου εγκεφάλου ο οποίος λειτουργεί με τις σύμφυτες σ' αυτόν αρχές της τυπικής λογικής (ουσιαστικά, νόμους όχι αρχές), δεν είναι σε θέση να υπερβεί τον εαυτό του δίνοντας απαντήσεις σε ερωτήματα που δεν έθεσε ο ίδιος. Απομένει ο λογοτεχνικός ή καλλιτεχνικός λόγος.

Το σύνολο της γλώσσας τακτοποιεί, ερευνά και αξιολογεί τον εξωτερικό κόσμο που αποτυπώνουν στη συνείδηση οι αισθήσεις. Αλλά συγχρόνως ερευνά και τον ίδιο τον εαυτό της, όχι μόνο τους νόμους λειτουργίας της αλλά και την καταγωγή της, τον λωρικό της σύνδεσμο με το απώτατο παρελθόν και τις κοσμικές καταβολές της.

Οι γενετικοί συντακτικοί κώδικες του Τσόμσκι, που δεν ισχύουν μόνο για τη γλώσσα αλλά για κάθε σημειακό σύστημα (και με τη γραμμή αρτιώνει κάποιος σχήματα που δεν έχει ξαναδεί, και με τα χρώματα τα ζωγραφίζει), δείχνουν πως η εκφραστική διαδικασία, με τους κώδικές της, ενυπήρχε στον άνθρωπο πριν από την ανάπτυξη του ορθού λόγου, ίσως μεταβιβάστηκε γενετικά στον άνθρωπο από κάποιον προπάτορα, ίσως προϋπήρχε του πρώτου ανθρώπου και του δόθηκε.

Σημειώσεις για τη Γραφή

Και, εν τέλει, τι είναι λογοτεχνία και τέχνη γενικότερα; Είναι η Αριστοτελική "μίμησις πράξεως" που θα μπορούσε να συμπληρωθεί με "μίμησις στάσεως και φύσεως", για να συμπεριλάβει και τις εικαστικές τέχνες; Και δεν αναφέρομαι στην ανάποδη λεκάνη του αποχωρητηρίου, το μουσαμά το μουτζουρωμένο με έμμηνα και τα άλλα δυσώδη, που εκτίθενται ως άρνηση και απεμπόληση των κατεστημένων αισθητικών αρχών, ούτε στη ρόδα ποδηλάτου που κρέμεται από μια κλωστή νάιλον ή το μπουζόκλειδο που το γυρίζεις όπως τον τροχό της ρουλέτας, γιατί αυτά δεν είναι καλλιτεχνήματα αλλά "καλλιτεχνάσματα". Αναφέρομαι στη βουκολική σκηνή που κρέμεται πάνω από τον καναπέ, την πολύ ενδιαφέρουσα αυτοβιογραφία ενός αρνητή συνείδησης, το βιβλίο με την πολυτάραχη ζωή της νεαρής κυρίας που περιφέρεται ανά την υφήλιο (με θαυμάσιες τουριστικές περιγραφές) αναζητώντας, μάταια, σεξουαλική ικανοποίηση, για να καταλήξει επί τέλους, στην "κάθαρσιν", με πολλαπλούς οργανισμούς, στη σπηλιά ενός αναχωρητή στο Ουζντακιστάν.

Ίσως η παρεξήγηση άρχισε από την εσφαλμένη ανάγνωση των αρχαίων πηγών, όπως συμβαίνει σε πάμπολλες άλλες περιπτώσεις. Γράφει ο Λογγίνος⁴ " Τότε γάρ ἡ τέχνη τέλειος, ἤνικ' ἄν φύσις εἶνα δοκῆ...", λέγεται δε ότι ο Ζεύξις ζωγράφιζε σταφύλια με τέτοια φυσικότητα που τα πουλιά πήγαιναν και τα τσιμπούσαν, και ακόμη ότι, προκειμένου να ζωγραφίσει την Ελένη χρησιμοποίησε ως μο-

⁴ Περί Ύψους 22.1

ντέλο τις πέντε ωραιότερες γυναίκες της πόλης, επιλέγοντας από κάθε μια ό,τι ωραιότερο είχε. Όμως ο Ζεύξης όπως και οι άλλοι ζωγράφοι, αλλά και οι γλύπτες και οι τραγικοί ποιητές, δεν παρίσταναν πρόσωπα ή αντικείμενα αλλά αξίες και πανανθρώπινες αρχές, το κάλλος και τη γονιμότητα οι εικαστικές τέχνες, τη μοίρα η τραγωδία. Αρχές, βεβαιότητα, και αισιοδοξία, ήταν τα βασικά στοιχεία της κλασικής τέχνης της αρχαιότητας. Δεν επρόκειτο για αναπαράσταση της φύσης και της ζωής αλλά για εξιδανίκευση. Η καθημερινότητα, η δυστυχία, η απαισιοδοξία θα εκφραστεί αργότερα, από την τέχνη που η αισθητική φιλοσοφία θα ονομάσει ρεαλιστική (ή νατουραλιστική), αντιδιαστέλλοντάς την προς την ιδεαλιστική, όπως αντίστοιχα, στις δύο αυτές κατηγορίες θα διαχωρίσει και τη γνώση, βυθίζοντάς μας έκτοτε σε δαιδάλους αποριών και τύψεων για το σε ποια κατηγορία -και αν θεμιτά και δίκαια- ανήκουμε.

Ολόκληρη η Αισθητική, που ήταν η θεωρία του "ωραίου", και καταταλαιπώρησε τη σκέψη του 19ου αιώνα, για να ερμηνεύσει την επίδραση της τέχνης στην ανθρώπινη συνείδηση εφεύρε διάφορους όρους, με αυστηρότατους ορισμούς, όρους όπως "αισθητική εμπειρία", "αισθητική θέα", "αισθητική συγκίνηση" που όλα αυτά μαζί συντελούσαν στην "αισθητική λειτουργία" της ψυχής. Εκείνος που θα αποτολμούσε τότε να ρωτήσει, "και τι είναι η αισθητική λειτουργία", θα εκδιωκόταν αμέσως από το στρογγυλό τραπέζι ως αφιλοσόφητος. Με τα πρώτα πρωτοποριακά έργα του εικοστού αιώνα, ολόκληρη η Αισθητική, ως φιλοσοφική θεωρία, κατέρρευσε. Ωραίο μπορεί να είναι ένα τριαντάφυλλο, ένα τοπίο, ένα ηλιοβασίλεμα, ένα δημιούργημα της φύσης που έχει όγκο, γραμμές, χρώμα. Για ένα

έργο τέχνης όμως ο όρος "ωραίο" δεν έχει νόημα. Ο ζωγράφος ή ο συγγραφέας, με το έργο του, δεν αποζητά το κάλλος, δεν προσπαθεί να είναι αληθινός, ενδιαφέρον, πρωτότυπος, εύληπτος⁵, αλλά την αλήθεια, αυτήν που η άσκηση της νοητικής του λειτουργίας, στα πλαίσια των αρχών της λογικής -μέσα στα οποία, και μόνο, υφίσταται και νοείται-, δεν μπόρεσε να του αποκαλύψει. Κι αυτό γιατί ο ανθρώπινος νους μπορεί να απαντήσει μόνο στα ερωτήματα που ο ίδιος μπορεί να θέσει⁶. Και ο ζωγράφος ή ο συγγραφέας, απογοητευμένος από τα αποτελέσματα αυτής της διεργασίας στο κλειστό και αυτοτροφοδοτούμενο και αυτοσυντηρούμενο σύστημα της λογικής του, αναζητά τώρα με το έργο του απαντήσεις σε ερωτήματα που δεν μπορεί να θέσει, ίσως δεν μπορεί ούτε να διανοηθεί, και από τα οποία φαίνεται πως εξαρτάται.

Η διαφορά γίνεται σαφέστερη στη λογοτεχνία. Η φύση, ενώ έχει γραμμές, χρώματα, ήχους, δεν έχει λέξεις. Η γλώσσα είναι ανθρώπινο δημιούργημα και γι' αυτό δεν δέχεται αισθητικές αποτιμήσεις.

Η τέχνη είναι μια γνωστική διαδικασία αυτοανάλυσης και αυτοέρευνας. Όχι των ψυχολογικών ιδιομορφιών κλινικής μορφής του

⁵ Διαβάζω συχνά κριτικές που διαφημίζουν ως άριστο προσόν ενός βιβλίου, το ότι διαβάζεται απνευστί, από την πρώτη σελίδα μέχρι την τελευταία. Και απορώ, πώς είναι δυνατόν σε ένα αξιόλογο βιβλίο να μην στέκεσαι κάθε τόσο να σκεφτείς, να αναρωτηθείς, να μην γυρίζεις πίσω να ξαναδιαβάσεις και να προβληματίζεσαι γιατί έτσι και όχι αλλιώς, και γιατί αυτές οι λέξεις και όχι άλλες. Κι αισθάνομαι ένοχος που μια συνηθισμένη μου διασκέδαση, σε ένα βραβευμένο βιβλίο, είναι να αφαιρώ λέξεις, όπως και να αλλάζω λέξεις με άλλες συνώνυμες, και να παρακολουθώ το αποτέλεσμα.

⁶ Όπως και κάθε ερώτημα που τίθεται μπορεί ν' απαντηθεί, και θ' απαντηθεί, αργά ή γρήγορα, αφού η σκέψη λειτουργεί αναλυτικά.

καθενός, αλλά των δομικών αρχών και καταβολών του. Όχι των καθέκαστα αλλά των καθόλου. Οι περισσότεροι μυθιστορηματικοί χαρακτήρες των βιβλίων που κυκλοφορούν, αποτελούν παθολογικές περιπτώσεις αρμοδιότητας ψυχιάτρου, και ως τέτοιες, παρακολουθούνται πολλές φορές με ενδιαφέρον, όπως και οι ανάλογες περιπτώσεις των ειδησεογραφικών δελτίων, όχι όμως ως λογοτεχνικά δείγματα. Η λογοτεχνία έχει αξία όταν ασχολείται με υγιείς -ακόμη και αν αυτοί οριστούν αρνητικά, ως μη έχοντες ανάγκη άμεσης ιατρικής νοσηλείας⁷. Η γνωστική διαδικασία της τέχνης δεν αναπτύσσεται μέσα στα πλαίσια της τυπικής λογικής όπως η επιστημονική έρευνα και η γνώση⁸, γι' αυτό και δεν αποζητά λογικές απαντήσεις και λύσεις. Είναι ενδοσυνειδησιακή λειτουργία άμεσης εποπτείας με στόχο την αποκάλυψη θεμελιωδών υπαρξιακών καταβολών. Αποτέλεσμα είναι η *κάθαρσις* από τις αντιφάσεις τις συγκρούσεις τις αντινομίες και τα ασυμβίβαστα της κατεστημένης τάξης, φυσικής και ανθρώπινης. Σε ένα παραδείσιο περιβάλλον ψυχικής ευδαιμονίας δεν υπάρχει τέχνη. Ο θεός δεν γράφει ποιήματα ούτε ζωγραφίζει.

Συνεπώς, κάθε έργο τέχνης είναι μια γνωστική απόπειρα άμεσης συνειδησιακής εποπτείας. Απόπειρα όμως που δεν ευοδώνεται. Γι'

⁷ Αλλά και όταν περιγράφεται -ή εικονίζεται- ένας μη υγιής, το κύριο θέμα δεν είναι η αρρώστια του αλλά η διαταραχή που δημιουργεί αυτή στην τάξη του κόσμου.

⁸ Η γνώση μοιάζει με νιφάδα Κωχ. Το μήκος της πριονωτής κλειστής καμπύλης που περιβάλλει την νιφάδα, και είναι το πλήθος των πληροφοριών που δέχεται ο άνθρωπος, αυξάνει συνεχώς και σταθερά τείνοντας στο άπειρο, ενώ το εμβαδόν της νιφάδας, που είναι η συνολική ανθρώπινη γνώση, αυξάνει με μειούμενο ρυθμό, προς ένα όριο, το οποίο και δεν θα υπερβεί ποτέ το εμβαδόν του περιγραφόμενου στη νιφάδα κύκλου, ορισμένου εξ αρχής.

αυτό και διαρκώς επαναλαμβάνεται, δοκιμάζοντας κάθε φορά άλλες ατραπούς, άλλες προσεγγίσεις και ψαύσεις.

Ανάμεσα στις τέχνες η λογοτεχνία φαίνεται -με πρώτη ματιά- πως, χρησιμοποιώντας ως όργανό της τη γλώσσα, πλεονεκτεί. Η γλώσσα αναπτύσσεται πρώτη ως μέσον εκφράσεως διαθέσεων και συναισθημάτων. Σε αντίθεση με τις άλλες τέχνες που απαιτούν υλικά μέσα και κόπο (ακόμη και για να χαράξεις τον τοίχο του σπηλαιού σου χρειάζεσαι κάποιο αιχμηρό εργαλείο), ο λόγος εκφέρεται μαζί με την αναπνοή, σαν απολύτως φυσική λειτουργία. Είτε περπατάς είτε κάθεται, είτε είσαι υγιής είτε άρρωστος, είτε αρτιμελής ή ανάπηρος⁹. Ακόμη, λόγω της φυσικής της προέλευσης, η γλώσσα, με τις έμφυτες συντακτικές της δομές, φαίνεται να συνδέεται εμμέσως με τις αρχές της ανθρώπινης δημιουργίας. Και όπως, προκειμένου να μελετήσουμε το φυσικό κόσμο ανατρέχουμε στα θεμελιώδη στοιχεία της Μεγάλης Έκρηξης, έτσι και θέλοντας να μελετήσουμε τις ανθρώπινες ρίζες, φαίνεται λογικό να αναδρομούμε ακολουθώντας τον λώρο της γλώσσας. Αυτά από τη μια μεριά. Από την άλλη όμως, επειδή η γλώσσα είναι το μοναδικό όργανο καθημερινής συναλλαγής, περιμένει ανοιχτή η παγίδα της γλώσσας συνεννοήσεως, ο κίνδυνος δηλαδή να περιπέσει ο λογοτεχνικός λόγος σε λόγο δημοσιογραφικό, δοκιμακό, επιστημονικοφανή ή κοινωνικο-φιλοσοφούντα (παράδειγμα ο Μικρός Ναυτίλος του μεγάλου Ελύτη).

Η γλώσσα έχει μόνο μια δυνατότητα, την περιγραφή. Κάθε λογοτεχνικό κείμενο από αυτά που βλέπω να κυκλοφορούν (και περι-

⁹ Πώς, αλήθεια, θα ζωγράφιζε ο Μιχαήλ Άγγελος την οροφή της Καπέλα Σιζτίνα αν είχε αυθενικό σύνδρομο;

ορίζομαι εδώ στα πεζά κείμενα) εξαντλείται στην περιγραφή χαρακτήρων, αντικειμένων, τοπίων, και ποικίλων καταστάσεων, που διαφοροποιούν το ένα βιβλίο από το άλλο. Αλλά τη γλώσσα, ως εκφραστικό μέσον, χρησιμοποιεί και το θέατρο, όπως και ο κινηματογράφος και η τηλεόραση. Οτιδήποτε μπορεί να περιγραφεί σε κείμενο μπορεί να παρασταθεί και κινηματογραφικά. Τούτο σημαίνει ότι ένα διήγημα μπορεί να γίνει ταινία μικρού μήκους, ή ένα μυθιστόρημα ταινία μεγάλου μήκους, ας πούμε σε συνέχειες. Το ζήτημα είναι αν αυτή η μεταφορά εξαντλεί την ουσία του βιβλίου. Και φαίνεται πως την εξαντλεί πλήρως, όταν η περιγραφή είναι στατική, δηλαδή διατυπώνεται σε γλώσσα συνεννοήσεως και όχι δυναμική, δηλαδή σε γλώσσα επικοινωνίας. Από την προσωπική μου εμπειρία διαπιστώνω ότι τα μισά περίπου μυθιστορήματα και διηγήματα που κυκλοφορούν μπορούν κάλλιστα, και χωρίς καμιά απώλεια, να Παρασταθούν ως κινηματογραφικά ή τηλεοπτικά έργα. Από τα υπόλοιπα, το 49% βρίσκει κάποιες δυσκολίες διότι επεμβαίνει η γνωστή παντογνωσία του συγγραφέα, κυρίως με ρήματα αισθητικά και γνωστικά ("αισθάνθηκε ότι", "ήξερε ότι", "θυμήθηκε ότι", κ.ά) και απόμένει το 1% που είναι καθαρή λογο-τεχνία.

Η διαφορά γλώσσας συνεννοήσεως και γλώσσας επικοινωνίας αναπτύχθηκε αλλού. Θα μπορούσε εδώ να συμπληρωθεί ότι η δεύτερη προϋποθέτει ένα άρτια συγκροτημένο σύστημα της πρώτης, και ευοδώνεται με την ανατροπή του, δηλαδή την κατάλυση των βασικών κανόνων δομής του. Θα έλεγα ότι όσο αρτιότερο είναι το σύστημα της γλώσσας συνεννοήσεως τόσο αποδοτικότερα λειτουργεί η γλώσσα επικοινωνίας και τόσο -δυνάμει- αξιολογότερο είναι το λο-

γοτεχνικό έργο. Σε μια πρωτόγονη γλώσσα, όπου οι λέξεις δεν έχουν ακόμη φορτιστεί σημασιολογικά από την ιστορική τους χρήση, και οι συντακτικοί κανόνες είναι χαλαροί, η γλώσσα επικοινωνίας (αν έχει διαφοροποιηθεί από τη γλώσσα συνεννόησης) προσπαθεί να λειτουργήσει με τη συνεπικουρία άλλων εκφραστικών μέσων, της χειρονομίας, της μάσκας, του χορού, των κρότων ή ήχων.

Από τα προηγούμενα προκύπτει ένα ουσιώδες χαρακτηριστικό του λογοτεχνικού έργου, που θα μπορούσε ν' αποτελέσει και τη βάση ενός -ιονεί- αρνητικού ορισμού του: λογοτεχνικό είναι το έργο που δεν μπορεί να παρασταθεί κινηματογραφικά, χωρίς να παραμορφωθεί σημαντικά, ή να καταστραφεί τελείως. Για να συμπληρώσω όσα αναφέρθηκαν πιο πάνω, θα μπορούσε κάποιος να φανταστεί το γνωστό κινηματογραφικό έργο "Άννα Καρένινα" σε πολλές σκηνές ώστε να εξαντληθεί πλήρως ο μύθος, και με φυσιογνωμίες περίπου σύμφωνες με εκείνες που έχει φανταστεί ο αναγνώστης του βιβλίου. Λέω "περίπου σύμφωνες" διότι, σε μία κινηματογραφική σκηνή όπου συνδιαλέγονται, έστω, δύο πρόσωπα απαγγέλλοντας τον διάλογο που υπάρχει στο βιβλίο, το σχήμα της μύτης ή του στόματός τους, όπως και ο ήχος της φωνής τους, που ο συγγραφέας δεν περιγράφει αλλά ο φακός δείχνει, επιδρά και μεταβάλλει την εικόνα που είχε σχηματίσει στη συνείδησή του ο αναγνώστης. Το τραύμα του βιβλίου ίσως είναι σημαντικό, αλλά δεν είναι και θανατηφόρο. Τι θα συμβεί όμως με μια σκηνή, κεντρική σε ένα διήγημα, που έστω, εκτυλίσσεται στη Θεσσαλονίκη, και όπου ο αφηγητής, περιγράφοντας τη γυναίκα που αγάπησε και με την οποία συνδέθηκε, συμπληρώνει "Έπειτα πήραμε τον τρούλο του Αγ. Δημητρίου και

στεγαστήκαμε"; Ανεξάρτητα από το τι μπορεί να σημαίνει αυτή η φράση (δεδομένης και της ιστορίας του ναού), το γεγονός είναι ότι δεν μπορεί να παρασταθεί με άλλη γλώσσα. Ή, για να δώσω ένα δεύτερο παράδειγμα πλήρους καταστροφής ενός κειμένου: Στον άξονα μιας ευθύγραμμης, φαρδιάς, ασφαλτοστρωμένης λεωφόρου, ο αφηγητής περπατά. Δεξιά και αριστερά υπάρχουν πολυώροφα σπίτια, κολλητά το ένα στ' άλλο, όμοια το ένα στ' άλλο, με τα παντζούρια κλειστά. Τα σπίτια δεν έχουν βάθος. Υπάρχουν μόνο οι προσόψεις τους. Η λεωφόρος είναι έρημη, και βουβή. Ξαφνικά, μέσα σ' αυτή την ερημιά, ο αφηγητής διακρίνει έναν άλλον άνθρωπο, που έρχεται αντίθετα, από την απέναντι μεριά της λεωφόρου, περπατώντας κι αυτός στον άξονά της. Οι δύο άνθρωποι σιγά σιγά πλησιάζουν. Μέχρι εδώ η σκηνή είναι καθαρή και ο κινηματογραφικός φακός μπορεί να την αποδώσει πιστά. Ο αφηγητής όμως συμπληρώνει : "Σε λίγο διασταυρωθήκαμε, βγάλαμε τα ακάνθινα στεφάνια χαιρετιστήκαμε, και συνεχίσαμε το δρόμο". Μήπως φορούσαν απ' την αρχή ακάνθινα στεφάνια; Όχι βέβαια. Ο συγγραφέας δεν ήταν τόσο ανόητος ώστε να περιγράψει έναν donκιχωτικό περίπατο δύο εσταυρωμένων. Ούτε καπέλα δεν φορούσαν οι άνθρωποι. Τι θα δείξει λοιπόν ο φακός; Και βέβαια περιττεύει κάθε συζήτηση για ύφος κειμένου, για ρυθμό, στίξη, πολυσημία λέξεων, φθογισμό και τόσα άλλα αμετάδοτα.

Αναφέρθηκα σε παραδείγματα πεζού λόγου όπου η διολίσθηση της γλώσσας επικοινωνίας σε γλώσσα συνεννόησης είναι συνήθης. Στην ποίηση το φαινόμενο είναι σπανιότερο -όχι πως δεν υπάρχει¹⁰.

¹⁰ Αν σώζεται η Σολωμική "Δόξα", το οφείλει στην οικονομία λόγου και τον εκπληκτικό ρυθμό της. Φαντάζομαι πως γράφτηκε αμέσως, χωρίς σκέψη και

Συνοψίζοντας: Η τέχνη είναι αυτογνωστική δραστηριότητα άμεσης εποπτείας, που αναπτύσσει η ίδια η συνείδηση, αναζητώντας μέσα της ίχνη θεμελιωδών υπαρξιακών καταβολών. Και το έργο τέχνης είναι μια τέτοια απόπειρα αναζήτησης που δεν τελεσφόρησε. Γι' αυτό και ο καλλιτέχνης, αφού το τελειώσει, το παραμερίζει και αρχίζει ένα καινούργιο. Προϋποτίθεται ότι ίχνη αυτών των καταβολών πράγματι υπάρχουν (κι αυτό ίσως είναι εκδήλωση ενός ενστίκτου αυτοσυντήρησης του πνεύματος) και ότι η αποδεδειγμένη πια ακαταλληλότητα του ορθού λόγου ως μέσου γι' αυτή την έρευνα, δεν αποκλείει, εκ προοιμίου, τη δυνατότητα ανίχνευσής τους.

Και το κοινό; Η τέχνη δημιουργείται και ολοκληρώνεται στο κύκλωμα καλλιτέχνης-μέσον-έργο. Το κοινό δεν συμμετέχει στη διαδικασία δημιουργίας γι' αυτό, εκ πρώτης όψεως, φαίνεται χωρίς ευθύνη για ό,τι συμβαίνει. Όμως δεν είναι έτσι. Το κοινό είναι ο αποδέκτης του έργου, το κρίνει, το σχολιάζει, και εν τέλει το αποδέχεται ή το απορρίπτει. Οι ενέργειες αυτές επιστρέφουν στον καλλιτέχνη, ο οποίος ισχυριζόμενος πως θέλει να "επικοινωνεί" με το κοινό, διαμορφώνει κατάλληλα το έργο του. Αλλά στόχος του καλλιτέχνη, συνειδητός ή όχι, είναι η αναζήτηση εσωτερικών του στοιχείων, τα οποία το κοινό αγνοεί. Το αποτέλεσμα είναι ότι ο καλλιτέχνης, από

χωρίς διόρθωση, σε μια από εκείνες τις θεϊκές Σολωμικές στιγμές. -Δεν ξέρω γιατί, κάθε φορά που ψιθυρίζω, από μνήμης, αυτό το ποίημα, κάνω λάθος στον τέταρτο στίχο, και αντί να πω "και στην κόμη στεφάνι φορεί / γεναμένο ..." λέω "και στα χέρια στεφάνια κρατεί / καμωμένα ...". Ίσως από αντίδραση, γιατί το απόγειο έτσι, λανθασμένο, την πρώτη φορά, στην πρώτη Δημοτικού, στη σχολική γιορτή της 25ης Μαρτίου -και άκουσα έπειτα τα σχολιανά μου από τον Δάσκαλο.

ερευνητής του μύχιου εαυτού του μετατρέπεται σε θωπευτή, διασκεδαστή, και πολλές φορές, σε γαργαλιστή (μασχαλιαίο ή υπογάστρο) του κοινού. Οι υποχωρήσεις ή παραχωρήσεις είναι στην αρχή μικρές, σχεδόν ανεπαίσθητες, με τον καιρό όμως, σε μια συνεχώς εντεινόμενη προσπάθεια επικοινωνίας, γίνονται όλο και μεγαλύτερες. Ειδικά, στην περίπτωση του συγγραφέα, μια και το όργανο έκφρασής του, η γλώσσα, εύκολα μεταπίπτει σε γλώσσα συνεννοήσεως η διολίσθηση είναι ραγδαία αλλά και αμετάκλητη. Όταν ο συγγραφέας αντιληφθεί τελικά την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει, προσπαθώντας να υπερασπιστεί τον εαυτό του, παίρνει επιθετική στάση και διακηρύσσει πως η επιλογή του είναι συνειδητή και σκόπιμη, σύμφωνη με τις πεποιθήσεις του για τη θέση του συγγραφέα και το ρόλο του μέσα στην κοινωνία, καταλήγοντας τελικά να δηλώνει πως η διαφορά του από τον παραγωγό τυριού είναι ότι εκείνος παράγει και πουλά ένα υλικό προϊόν ενώ αυτός ένα πνευματικό, και ότι όπως η φυσική τροφή έτσι και η πνευματική πρέπει να είναι εύγευστη και εύπεπτη, και διάφορα άλλα ευτράπελα.

Παρότι το κοινό εμφανίζεται έτσι σαν ο εκμαυλιστής του καλλιτέχνη, στην ουσία ο καλλιτέχνης αυτοεκμαυλίζεται και αυτοχειριάζεται ωθούμενος από την επιθυμία αναγνώρισης στην αρχή, δικαίωσης μετά, και στο τέλος αποθέωσης. Έχω δει ηθοποιούς να καταρρέουν όταν, είτε λόγω ατυχήματος είτε λόγω ηλικίας αποχωρούν από τη σκηνή, και χάνουν το "κοινό τους". Δεν είναι η αίσθηση ότι απομονώθηκαν, ούτε ότι είναι αποσυνάγωγοι, γιατί μέσα στη συντεχνία τους εξακολουθούν να παραμένουν άξιοι και τιμώμενοι. Είναι η έλλειψη του μεγάλου κοινού. Όχι γιατί ο καλλιτέχνης εκτιμά πολύ το

κοινό¹¹, αλλά μη όντας ο ίδιος βέβαιος για την καλλιτεχνική του υπαρξη -πολλές φορές και τη βιολογική- αναζητά τεκμήρια έξωθεν, από το μεγάλο πλήθος.

Πράγματι, ποιος συγγραφέας¹² μπορεί να ισχυριστεί ότι το κοινό, αλλά ακόμη και οι κριτικοί, κατάλαβαν τι λέει, ή τι ήθελε να πει, στο βιβλίο του. Ποιος δεν εκπλήσσεται ακούγοντας ή διαβάζοντας χαρακτηρισμούς και κρίσεις για τα κείμενά του, από άσχετες και άστοχες ανόητες μέχρι παρερμηνευτικές και παραμορφωτικές. Γι' αυτό κάνουν εντύπωση τα λόγια κάποιων συγγραφέων, που όταν τους ρωτούν για το καινούργιο βιβλίο τους, απαντούν "Το κοινό θα κρίνει...". Γιατί το βιβλίο δεν κρίνεται από το κοινό, το κοινό κρίνεται από το βιβλίο. Αλλά, βέβαια, το κοινό είναι που χειροκροτεί και επευφημεί -και φενακίζει. Προσπαθώ να φανταστώ πώς αισθάνονται οι συγγραφείς των Νόμπελ την επόμενη μέρα. Όταν ο θόρυβος έχει καταλαγιάσει και καμιά -κατά τεκμήριο- ανώτερη αναγνώριση και συνεπώς καμιά εξωτερική βοήθεια, δεν αναμένεται. Η απογοήτευση οδηγεί τους περισσότερους στην αφάνεια, ελάχιστους στην αναχώρηση και -χωρίς πια από το άγχος της καταξίωσης- στην ανυπόκριτη και ειλικρινή γραφή, δηλαδή στον αυστηρά προσωπικό λόγο, από τον οποίο κάποτε ξεκίνησαν και τον οποίο στο δρόμο νόθευσαν. Γι' αυτό

¹¹ Δεν θυμάμαι ποιος μεγάλος πιανίστας ήταν, νομίζω ο Ραχμάνινοφ, που είπε σε μια κυρία, όταν τον ρώτησε γιατί εξακολουθεί να κάνει exercises κάθε μέρα : "Κυρία μου, αν δεν κάνω exercises μια μέρα, το καταλαβαίνω ο ίδιος. Αν δεν κάνω δύο μέρες, το καταλαβαίνει και ένας καλός μουσικός, όπως είστε εσείς. Και αν δεν κάνω τρεις μέρες, έ τότε το καταλαβαίνει και το κοινό, που μεταξύ μας, δεν καταλαβαίνει τίποτα".

¹² Δεν μιλώ για ζωγράφους και ζωγραφική, όπου δεν υπάρχουν πια κριτικοί αλλά έμποροι τέχνης.

και συνήθως αναζητώ τα μετά τη νομπελική βράβευση βιβλία τους.

Όρες ώρες αναρωτιέμαι πόσα αριστουργήματα θα γράφονταν, αν, μετά από κάποιο κανόνα παγκόσμιας αποδοχής, επιτρεπόταν η εκτύπωση και η κυκλοφορία ενός λογοτεχνήματος, μόνον αφού περάσουν -έστω- πενήντα χρόνια από τη συγγραφή του, και πάντως όχι πριν από τον θάνατο του συγγραφέα του. Στις μέρες μας, όπου η πολύγραφίτιδα έχει πάρει διαστάσεις παγκόσμιας επιδημίας (φαινόμενο διόλου δυσεξήγητο αφού το βιβλίο έχει γίνει είδος εμπορίας όπως το τυρί, και σε κάθε συγγραφέα επενδύονται κεφάλαια, όπως και στην παραγωγή τυριού, τα οποία πρέπει οπωσδήποτε να αποδώσουν) το μέτρο φαίνεται αναγκαίο, αφού και οι ίδιοι οι λογοτέχνες αδυνατούν να διαβάσουν την πληθώρα των βιβλίων των ομοτέχνων τους, ούτε ακόμη τις κριτικές γι' αυτά. Με ένα τέτοιο μέτρο, ενώ κανένα αξιόλογο βιβλίο δεν πρόκειται να χαθεί, αντιθέτως, εκατομμύρια τόνοι σκουπιδιών, που δηλητηριάζουν εκατομμύρια αγνώστων, θα εκλείψουν.

Και διαμαρτύρεται ο φίλος μου: "Η κοινωνία μεταβάλλεται ραγδαία, μαζί και οι ανάγκες και οι απαιτήσεις της. Ένα βιβλίο πρέπει να ανακλά όλα αυτά". Και διαμαρτύρομαι κι εγώ : "Τότε γιατί εξακολουθούμε να διαβάζουμε Τολστόι και Ντοστογιέφσκι, και Ίμεν και Σαίξπηρ, και Αισχύλο και Σοφοκλή;". Και συμπληρώνω : "Διότι μέσα σε αυτή την τερατώδη μεταβολή υπάρχει κάτι που μένει πάντα αμετάβλητο. Ο άνθρωπος και τα ερωτήματά του. Που είτε τα φωνάζει, όρθιος, στην έξοδο του σπηλαίου του, με τα χέρια υψωμένα στον ουρανό, είτε κλεισμένος στο κλιματιζόμενο γραφείο του τα γράφει στον υπολογιστή του.