

ROLAND BARTHES

ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΓΙΑ ΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

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 πὺδ ὀνομάζεστε, μετὰ τὸν *Saussure* καὶ μὲ ἄλλους, σημειολογία (*Semiotologie*). Ἀπὸ τὴν ἄποψη μιᾶς «σημειολογικῆς» ἀντίληψης τῆς Λογοτεχνίας, ἡ ἰδιαίτερη προσοχὴ πὺδ δώσατε ἄλλοτε στὸ θέατρο, σᾶς φαίνεται ἀκόμη καὶ σήμερα 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; Ἕνα εἶδος κυβερνητικῆς μηχανῆς. Κατὰ τὴ διακοπὴ αὐτὴ ἡ μηχανὴ εἶναι κρυμένη πίσω ἀπὸ μιὰ αὐλαία. Ἀλλὰ μόλις τὴν ἐσσκεπάσει κανεὶς ἀρχίζει νὰ κατευθύνει πρὸς ἐσᾶς ἕνα ἀριθμὸ μηνυμάτων. Αὐτὰ τὰ μηνύματα ἔχουν αὐτὸ τὸ ἰδιαίτερο, ὅτι εἶναι ταυτόχρονα καὶ ὁμῶς διαφορετικοῦ ρυθμοῦ· στὸ τάδε σημεῖο τοῦ θεάματος δέχεστε συγχρόνως ἕξη ἢ ἑπτὰ πληροφορίες (πὺδ

προέρχονται από τὸ ντεκόρ, ἀπὸ τὰ κοστούμια, ἀπὸ τοὺς φωτισμούς, ἀπ' τὴ θέση τῶν ἡθοποιῶν, ἀπὸ τὶς κινήσεις τους, ἀπ' τὴ μιμική τους, ἀπ' τὸ λόγο τους) ἀλλὰ μερικὲς ἀπ' αὐτὲς τὶς πληροφορίες διαρκοῦν (εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ ντεκόρ) ἐνῶ ἄλλες ἀλλάζουν (ὁ λόγος, οἱ κινήσεις). ἔχουμε λοιπὸν νὰ κάνουμε μὲ μιὰ πραγματική πληροφοριακή πολυφωνία, κι αὐτὸ εἶναι ἡ θεατρικότητα : μιὰ πυκνὴ ποσότητα σημείων (μιλῶ ἐδῶ σὲ σχέση μὲ τὴ λογοτεχνικὴ μονωδία, καὶ ἀφήνοντας κατὰ μέρος τὸ πρόβλημα τοῦ κινηματογράφου). Ποιὲς σχέσεις ἔχουν μεταξύ τους αὐτὰ τὰ σημεία τὰ βαλμένα σὲ ἀντίστιξη (δηλ. συγχρόνως πυκνὰ καὶ ἐκτεταμένα, ταυτόχρονα καὶ διαδοχικά);

Δὲν ἔχουν οὔτε σημαίνοντα (signifiants) (ἀπὸ ὀρισμό). Ἀλλὰ ἔχουν τουλάχιστον πάντα σημαινόμενο (signifié). Συγκλίνουν σὲ μιὰ μοναδικὴ κατεύθυνση ;

Ποιὰ εἶναι ἡ σχέση ποὺ τὰ ἐνώνει μέσα ἀπὸ ἓνα χρόνο συχνὰ πολὺ μακρὺ μὲ αὐτὴ τὴν τελικὴ ἔννοια ποὺ εἶναι, ἂν μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ, μιὰ ἔννοια ἀναδρομική, ἀφοῦ δὲν ὑπάρχει στὴν τελευταία φράση καὶ ποὺ ὅμως δὲν εἶναι σαφὴς παρὰ ἀφοῦ τελειώσει τὸ ἔργο ;

Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, πῶς σχηματίζεται τὸ θεατρικὸ σημαῖνον; Ποιὰ εἶναι τὰ πρότυπά του; Τὸ ξέρουμε, τὸ γλωσσολογικὸ σημεῖο δὲν εἶναι «ἀναλογικὸ» (ἡ λέξη «βόδι» δὲν μοιάζει μὲ βόδι) σχηματίστηκε ἀναφορικὰ μ' ἓνα κώδικα δυαδικό. Τὰ ἄλλα ὅμως σημαίνοντα, ἃς ποῦμε γιὰ ν' ἀπλοποιήσουμε, τὰ ὀπτικὰ σημαίνοντα ποὺ κυριαρχοῦν στὴ σκηνή; Κάθε παράσταση εἶναι μιὰ πράξη σημαντική (sémantique) ἐξαιρετικὰ πυκνὴ : συσχέτιση τοῦ κώδικα καὶ τοῦ παιξίματος (δηλ. τῆς γλώσσας καὶ τοῦ λόγου), φύση (ἀναλογική, συμβολική, συμβατική;) τοῦ θεατρικοῦ σημείου, σημαίνουσες παραλλαγές αὐτοῦ τοῦ σημείου, ἐπιταγὲς ἀλληλουχίας, ἐπιδήλωση καὶ παραδήλωση (dénotation et connotation) τοῦ μηνύματος, ὅλα αὐτὰ τὰ θεμελιώδη προβλήματα τῆς

σημειολογίας είναι παρόντα στὸ θέατρο· μπορούμε ἀκόμη νὰ ποῦμε ὅτι τὸ θέατρο εἶναι ἓνα σημειολογικὸ ἀντικείμενο προνομιοῦχο ἀφοῦ τὸ σύστημά του εἶναι ἐκ πρώτης ὄψεως πρωτότυπο (πολυφωνικὸ) σὲ σχέση μετὰ τὸ σύστημα τῆς γλώσσας (ποῦ εἶναι γραμμικὸ).

Ὁ Brecht εἰκονογράφησε—καὶ δικαιολόγησε—μ' ἐπιτυχία αὐτὸ τὸ σημαντικὸ status τοῦ θεάτρου. Κατ' ἀρχὴν κατάλαβε ὅτι τὸ θεατρικὸ γεγονός μπορούσε νὰ ἐξετάζεται μετὰ ὅρους νοητικῆς ὁρολογίας καὶ ὄχι μετὰ ὅρους συγκινησιακῆς ὁρολογίας· δέχτηκε νὰ σκέφτεται τὸ θέατρο διανοητικὰ, ἐξαφανίζοντας τὴ μυθικὴ διάκριση (παλιωμένη ἀλλὰ ποῦ ἀκόμη ζεῖ) ἀνάμεσα στὴ δημιουργία καὶ τὴ σκέψη, τὴ φύση καὶ τὸ σύστημα, τὸ αὐθόρμητο καὶ τὸ λογικὸ, τὴν «καρδιά» καὶ τὸ «κεφάλι»· τὸ θέατρό του δὲν εἶναι οὔτε παθητικὸ (pathétique) οὔτε ἐγκεφαλικό· εἶναι ἓνα θέατρο *θεμελιωμένο*. Ἐπειτα, ἀποφάσισε πῶς οἱ δραματικὲς φόρμες εἶχαν μιὰ πολιτικὴ ὑπευθυνότητα· πῶς ἡ θέση ἑνὸς προβολέα, ἡ διακοπὴ μιᾶς σκηνῆς ἀπὸ ἓνα τραγούδι, ἡ προσθήκη μιᾶς ταμπέλας, ὁ βαθμὸς φθορᾶς ἑνὸς κοστουμιοῦ, ἡ ἄρθρωση ἑνὸς ἥθοιοῦ *σήμαιναν* (signifiaient) μιὰ ὁρισμένη θέση, ὄχι πάνω στὴν τέχνη, ἀλλὰ πάνω στὸν ἄνθρωπο καὶ τὸν κόσμον· μετὰ λίγα λόγια πῶς ἡ ὑλικότητα τοῦ θεάματος δὲν ἐβγαίνει μόνο ἀπὸ μιὰ αἰσθητικὴ ἢ ἀπὸ μιὰ ψυχολογία τῆς συγκίνησης, ἀλλὰ ἐπίσης καὶ κυρίως ἀπὸ μιὰ τεχνικὴ τῆς σημασίας· μετὰ ἄλλα λόγια, πῶς τὸ νόημα ἑνὸς θεατρικοῦ ἔργου (ἔννοια πλαδαρὴ ποῦ συνήθως συγχέεται μετὰ 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 ἥθοιοῦ 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 αὕτὴ ἡ λαλιὰ ὑπόκειται σ' ἓνα ὁρισμένο νοητικὸ πλαίσιο, δηλ. μιὰ ὁρισμένη ἱστορία, ἔτσι ποῦ τὸ νὰ ἀλλάξει

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

Ἀλλὰ κυρίως, τὴν ἴδια στιγμή ποὺ 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 ῆ ν ἔ ξ ο δ ο» ποὺ ἀπευθύνεται στὸ θεατὴ ἐν ὀνόματι αὐτῆς τῆς ἀποκρυπτογράφησης ποὺ σ' αὐτὴν θὰ πρέπει νὰ τὸν ὀδηγήσει ἡ ὑλικότητα τοῦ θεάματος: σ υ ν ε ἰ δ ῆ σ η τ ῆ ς ἁ - σ υ - ν ε ἰ δ ῆ σ η ς, συνείδηση ποὺ ἡ αἴθουσα πρέπει νὰ ἔχει τῆς ἁ-συνείδησης ποὺ βασιλεύει στὴ σκηνή, τέτοιο εἶναι τὸ θέατρο τοῦ Brecht. Χωρὶς ἀμφιβολία αὐτὸ εἶναι ποὺ ἐξηγεῖ πῶς 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 πῶς ὁ κόσμος εἶναι ἓνα ἀντικείμενο ποὺ πρέπει νὰ ἀποκρυπτογραφηθεῖ (εἶναι θέατρο σημαινόντων). Ὁ Brecht ἐμβαθύνει ἔτσι τὸ ταυτολογικὸ status κάθε λογοτεχνίας, ποὺ εἶναι μήνυμα τῆς σημασίας τῶν πραγμάτων καὶ ὄχι τοῦ νοήματός τους (ἐννοῶ πάντα τὴ σ η μ α σ ί α σὰν διαδικασία ποὺ παράγει τὸ νόημα κι ὄχι τὸ νόημα τὸ ἴδιο). Αὐτὸ ποὺ κάνει τὴν ἐπιχείρηση τοῦ Brecht παραδειγματικὴ, εἶναι πῶς εἶναι περισσότερο παρακινδυνευμένη ἀπὸ κάθε ἄλλη· ὁ Brecht πλησίασε στὰ ὅρια μιᾶς ὀ ρ ι σ μ έ ν η ς ἔννοιας (ποὺ χονδρικὰ θὰ μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε μαρξιστικὴ ἔννοια) ἀλλὰ τὴ στιγμή ποὺ

«έπαιρνε πάνω της» (στερεοποιόταν σέ θετικό σημαινόμενο) τήν ἀναχαίτισε σέ ἐρώτηση (ἀναχαίτιση πού ξαναβρίσκουμε στήν ἰδιαίτερη ποιότητα τοῦ ἱστορικοῦ χρόνου πού παριστάνει στό θέατρό του, καί πού εἶναι ἕνας χρόνος τοῦ ὅχι ἀκόμη). Αὐτός ὁ ἐπιδέξιος συγχρωτισμός μιᾶς ἔννοιας (πλήρους) καί μιᾶς σημασίας (ἀναχαιτισμένης) εἶναι μιᾶ ἐπιχείρηση πού ξεπερνᾷ πολύ, σέ τόλμη, σέ δυσκολία, σέ ἀνάγκη ἐπίσης, τήν ἀναχαίτιση τῆς ἔννοιας πού ἡ πρωτοπορία νόμιζε πῶς ἔκανε μέ μιᾶ καθαρή ἀνατροπή τῆς συνηθισμένης λαλιᾶς καί τοῦ θεατρικοῦ κομπορμιμοῦ. Μιᾶ ἐρώτηση ἀόριστη ἀπ' αὐτές πού μιᾶ φιλοσοφία τοῦ παράλογου (absurde) μπορούσε νά θέσει στόν κόσμο ἔχει πολύ λιγότερη δύναμη, (ταράζει λιγότερο) ἀπό μιᾶ ἐρώτηση πού ἡ ἀπάντησή της εἶναι πολύ κοντινὴ ἀλλὰ πού μολαταῦτα εἶναι σταματημένη, (ὅπως αὐτὴ τοῦ Brecht) : στή λογοτεχνία, πού εἶναι παραδηλωτικῆς τάξης, δὲν ὑπάρχει ἐρώτηση καθαρή· μιᾶ ἐρώτηση δὲν εἶναι ποτὲ τίποτα ἄλλο παρὰ ἡ ἴδια της ἡ ἀπάντηση, διασπαρμένη, διασκορπισμένη σέ κομμάτια πού ἀνάμεσά τους ἡ ἔννοια τήκεται καί γλυστρᾷ συγχρόνως.

II. *Τί νόημα δίνετε στό πέρασμα, πού ὁ ἴδιος ὑπογραμμίσατε, ἀπὸ τὴ «στρατευμένη» λογοτεχνία τῆς ἐποχῆς Camus - Sartre, στὴν «ἀφηρημένη» λογοτεχνία τοῦ σήμερα ; Τί σκέπτεσθε γι' αὐτὴ τὴ μαζικὴ καὶ θεαματικὴ ἀπο - πολιτικοποίηση τῆς λογοτεχνίας, ἀπὸ συγγραφεῖς, πού οἱ περισσότεροί δὲν εἶναι ἀπολιτικοί, καὶ εἶναι μάλιστα, γενικά, «τῆς ἀριστερᾶς» ; Πιστεύετε πῶς αὐτός ὁ «βαθμὸς μηδέν» τῆς ἱστορίας εἶναι μιὰ σιωπὴ γεμάτη νόημα ;*

Μποροῦμε πάντα νὰ συσχετίσουμε ἕνα πολιτιστικὸ γεγονὸς μέ κάποια ἱστορικὴ «περίσταση»· μποροῦμε νὰ δοῦμε μιᾶ σχέση (αἰτιακή, ἢ ἀναλογικὴ, ἢ συγγενείας) ἀνάμεσα στὴ σημερινὴ ἀπο-πολιτικοποίηση τοῦ ἔργου ἀπ' τὴ μιᾶ μεριὰ καί τὸ χρουστωβισμό ἢ τὸν γκωλισμό, ἀπ' τὴν ἄλλη, σὰν νὰ εἶχε ὁ συγγραφέας ἀφεθεῖ νὰ κερδηθεῖ ἀπὸ ἕνα γενικὸ κλίμα μὴ συμμετοχῆς· (ἀκόμη, θάπρεπε τότε

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

Μὰ ἂν θέλουμε νὰ ἐξετάσουμε τὰ πολιτιστικὰ φαινόμενα μὲ ὅρους βαθιὰ ἱστορικούς, θὰ πρέπει νὰ περιμένουμε νὰ μᾶς ἐπιτρέψει ἡ ἱστορία νὰ τὴ διαβάσουμε σὲ βάθος (κανεῖς 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 δυνατόν τὸ ἱστορικὸ νόημα νὰ μὴν ξεπηδήσει παρὰ τὴ μέρα ποὺ θὰ μπορέσουμε νὰ συγκεντρώσουμε, παραδείγματος χάριν, 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 συμπληρωματικὲς 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), ὅχι 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 περιφρονητικὴ), καὶ ἐγὼ τουλάχιστον, αἰσθάνομαι τὸν πειρασμὸ νὰ δῶ στὴν ἐναλλαγή τους αὐτὸ τὸ φαινόμενο τὸ καθαρὰ φορμαλιστικὸ τῆς κυκλικῆς ἐναλ-

λαγής τών διαφόρων δυνατῶν περιπτώσεων πού ἀκριβῶς καθορίζει τή Μόδα : ὑπάρχει ἐξάντληση ἑνὸς λόγου καί πέρασμα στὸν ἀντίνομο λόγο· ἐδῶ βρίσκεται ἡ διαφορά πού εἶναι ἡ κινητήρια δύναμη, ὅχι τῆς ἱστορίας, ἀλλὰ τῆς διαχρονίας· ἡ ἱστορία δὲν ἐπεμβαίνει στὴν πραγματικότητα παρὰ ὅταν διαταραχθοῦν αὐτοὶ οἱ μικρο-ρυθμοὶ καί ὅταν αὐτὸ τὸ εἶδος διαφορικῆς ὀρθογένεσης (orthogenèse) τῶν φορμῶν εἶναι ἐξαιρετικὰ μπλοκαρισμένο ἀπὸ ἓνα ὁλόκληρο σύνολο ἱστορικῶν λειτουργιῶν : αὐτὸ πού διαρκεῖ, εἶναι πού πρέπει νὰ ἐξηγηθεῖ, ὅχι αὐτὸ πού «ἀλλάζει»· θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ἀλληγορικὰ πὼς 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) πού μοῦ φαίνεται νὰ εἶναι σήμερα τὸ ἀντικείμενο κάθε κριτικῆς.

III. Ἔχετε πεῖ (στὶς «*Clartés*») ὅτι ἡ λογοτεχνία εἶναι «ἀπὸ τὴ σύστασή της ἀντιδραστικὴ» καὶ ἄλλοῦ (στὰ «*Arguments*») ὅτι «θέτει ὠραῖες ἐρωτήσεις στὸν κόσμο» κι ὅτι ἀποτελεῖ ἓνα γόνιμο ἐρωτηματικό. Πὼς αἰρετε αὐτὴ τὴ φαινομενικὴ ἀντίφαση; Θὰ λέγατε τὸ ἴδιο γιὰ τὶς ἄλλες τέχνες ἢ θεωρεῖτε ὅτι ὑπάρχει ἓνα ἰδιαίτερο *status* τῆς λογοτεχνίας πού τὴν καθιστᾷ πιὸ ἀντιδραστικὴ ἢ πιὸ γόνιμη ἀπ' τὶς ἄλλες τέχνες;

Ἐπάρχει ἓνα ἰδιαίτερο *status* στὴν λογοτεχνία πού βασίζεται στὸ ἐξῆς : ὅτι εἶναι φτιαγμένη μὲ λαλιά δηλ. μὲ μιὰ ὕλη πού εἶναι ἡ δὴ σημαίνουσα τὴ στιγμή πού ἡ λογοτεχνία ἀρχίζει νὰ τὴ χρησιμοποιεῖ : πρέπει ἡ λογοτεχνία νὰ γ λ υ σ τ ρ ῆ σ ε ι σ' ἓνα σύστημα πού δὲν τῆς ἀνήκει μὰ πού 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 ἓνα παρασιτικὸ ἀντικείμενο τῆς λαλιᾶς· ὅταν διαβάσετε ἓνα μυθιστόρημα δὲν καταναλώνετε π ρ ῶ τ α τὸ σημαινόμενο, «μυθιστό-

ρημα»· ή ιδέα περί λογοτεχνίας (ή άλλων θεμάτων που εξαρτώνται απ' αυτήν) δεν είναι το μήνυμα που δέχεστε· είναι ένα σημαινόμενο που δέχεστε επί πλέον, στο περιθώριο· το αίσθάνεστε να πλανᾶται άόριστα σε μιὰ παρα-όπτική ζώνη· αυτό που καταναλώνετε είναι οί ένότητες, οί σχέσεις, μέ δυό λόγια οί λέξεις και ή σύνταξη του πρώτου συστήματος (που είναι ή γαλλική γλώσσα)· έντούτοις το είναι αυτής τής όμιλίας (discours) που διαβάζετε (το «πραγματικό» του) είναι βέβαια ή λογοτεχνία, και δεν είναι το ανέκδοτο που σᾶς μεταδίδει· τελικά, έδῶ, το παρασιτικό σύστημα είναι το κύριο, διότι κατέχει τήν τελευταία διανοητότητα του συνόλου· μ' άλλα λόγια, αυτό είναι το «πραγματικό». Αυτό το είδους ή πολύτροπη άναστροφή τῶν λειτουργιῶν έξηγεῖ τὰ πασίγνωστα διαφορούμενα τής λογοτεχνικής όμιλίας : είναι μιὰ όμιλία που σ' αυτήν πιστεύουμε, χωρίς να πιστεύουμε γιατί ή πράξη τής άνάγνωσης θεμελιώνεται σε μιὰ άδιάκοπη παλινδρόμηση άνάμεσα στα δυό συστήματα : δέστε τίς λέξεις μου, είμαι λαλιά, δέστε το νόημά μου, είμαι λογοτεχνία.

Οί άλλες «τέχνες» δέ γνωρίζουν αυτό το συγκροτικό διαφορούμενο. Βέβαια, ένας πίνακας εικονικός μεταδίδει (μέσα απ' το «στύλ» του, τίς πολιτισμικές άναφορές του) πολλά άλλα μηνύματα έκτός από τήν ίδια τή «σκηνή» που παριστᾶ, αρχίζοντας απ' αυτή τήν ιδέα του πίνακα· αλλά ή «ούσία» του (για να μιλήσουμε όπως οί γλωσσολόγοι) άποτελεῖται από γραμμές, χρώματα, σχέσεις που δεν είναι σημαίνουσες άφ' έαυτές (άντίθετα από τήν γλωσσολογική ούσία που είναι πάντοτε σημαίνουσα)· αν άπομονώσετε μιὰ φράση ένός διαλόγου από ένα μυθιστόρημα, τίποτα δέ μπορεί έκ τῶν προτέρων να τήν διακρίνει από ένα κομμάτι τής κοινῆς λαλιᾶς, δηλ. του πραγματικού που τής χρησιμεύει κατ' άρχή σαν πρότυπο· αλλά κι αν διαλέξετε τόν πιό ρεαλιστικό πίνακα, τήν πιό νατουραλιστική λεπτομέρεια, δέ θα μπορέσετε να έχετε παρά μιὰ έπιφάνεια επίπεδη και έπιχρισμένη και όχι τήν ύλη του αντικειμένου που παριστᾶται· άνάμεσα στο μοντέλο και στο αντίγραφό του παραμένει μιὰ ούσιαστική άπόσταση. Άκολουθεῖ μιὰ περίεργη αντιμετάθεση· στήν

ζωγραφική (εἰκονική), ὑπάρχει ἀναλογία ἀνάμεσα στὰ στοιχεῖα τοῦ σημείου σημαῖνον καὶ σημαϊνόμενον) καὶ δυσαναλογία ἀνάμεσα στὴν οὐσία τοῦ ἀντικειμένου καὶ στὴν οὐσία τοῦ ἀντιγράφου του· στὴ λογοτεχνία, ἀντίθετα, ὑπάρχει σύμπτωση τῶν δύο οὐσιῶν (πάντοτε πρόκειται γιὰ λαλιά) ἀλλὰ ἀνομοιότητα ἀνάμεσα στὸ πραγματικὸ καὶ στὴ λογοτεχνικὴ του ἐκδοχὴ ἐπειδὴ ἡ σύνδεση γίνεται ἐδῶ, ὅχι μέσα ἀπὸ ἀναλογικὲς φόρμες, ἀλλὰ μέσα ἀπὸ ἓνα κώδικα δυαδικὸ (δυαδικὸ στὸ ἐπίπεδο τῶν φωνημάτων), τὸν κώδικα τῆς λαλιᾶς. Φτάνουμε ἔτσι στὸ μοιραῖα μὴ – ρεαλιστικὸ status τῆς λογοτεχνίας ποὺ δὲ μπορεῖ νὰ ἀποδώσει τὸ πραγματικὸ παρὰ μέσα ἀπὸ ἓνα ἐνδιάμεσο, τὴ λαλιά, ἐνῶ αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ ἐνδιάμεσο βρίσκεται σὲ ἐγκαθιδρυμένη σχέση μὲ τὸ πραγματικὸ κι ὅχι σὲ φυσικὴ σχέση. Ἡ τέχνη (ζωγραφικὴ) ὅποιες κι’ ἂν εἶναι οἱ παρεκκλίσεις καὶ τὰ δικαιώματα τοῦ πολιτισμοῦ, πάντα μπορεῖ νὰ ὀνειρεύεται τὴ φύση (καὶ τὸ κάνει ἀκόμη καὶ στὶς φόρμες ποὺ λέγονται ἀφηρημένες), ἡ λογοτεχνία ὅμως, ἔχει καὶ σὰν ὄνειρο καὶ σὰν ἄμεση φύση τὴ λαλιά. Αὐτὸ τὸ «γλωσσολογικὸ» status τῆς λογοτεχνίας ἐξηγεῖ ἐπαρκῶς νομίζω, τὶς ἠθικὲς ἀντιφάσεις ποὺ πλήττουν τὴν χρῆση της. Κάθε φορὰ ποὺ ἀξιολογοῦμε ἢ θεοποιοῦμε τὸ «πραγματικὸ» (αὐτὸ ποὺ μέχρι τώρα ἦταν ἴδιο τῶν προοδευτικῶν ιδεολογιῶν) ἀντιλαμβανόμαστε ὅτι ἡ λογοτεχνία δὲν εἶναι παρὰ λαλιά καὶ ἀκόμη : δεύτερη λαλιά, παρασιτικὴ ἔννοια ἔτσι ποὺ μόνο νὰ παραδηλώσει τὸ πραγματικὸ μπορεῖ ὅχι νὰ τὸ ἐπιδηλώσει· ὁ λόγος (logos) ἐμφανίζεται ἔτσι ἀθεράπευτα ἀποκομμένος ἀπὸ τὴν πρᾶξη (praxis)· ἀδύναμη στὸ νὰ τελειώσῃ τὴ λαλιά, δηλ. νὰ τὴν ξεπεράσῃ πρὸς ἓνα μετασχηματισμὸ τοῦ πραγματικοῦ, στερημένη ἀπὸ κάθε μεταβατικότητα, καταδικασμένη νὰ αὐτοσημαίνεται ἀδιάκοπα ἢ ἴδια τὴ στιγμὴ ποὺ δὲ θὰ ἤθελε παρὰ νὰ σημαίνει τὸν κόσμον, ἡ λογοτεχνία εἶναι λοιπὸν ἓνα ἀκίνητο ἀντικείμενον, ξεκομμένη ἀπ’ τὸν κόσμον ποὺ γίνεται. Ἀλλὰ ἀκόμη, κάθε φορὰ ποὺ δὲν κλείνοῦμε τὴν περιγραφή, κάθε φορὰ ποὺ γράφουμε μὲ τρόπο ἐπαρκῶς διαφορούμενον γιὰ νὰ ἀφήνοῦμε νὰ περνᾷ τὸ νόημα, κάθε φορὰ ποὺ κάνουμε σὰν ὁ κόσμος νὰ σήμαινε, χωρὶς ὅμως νὰ λέμε τί, τότε ἡ γραφὴ ἐλευ-

θερώνει μιὰ ἐρώτηση, ἀναδεύει αὐτὸ ποὺ ὑπάρχει, χωρὶς ὥστόσο 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 τεχνική, ἓνας τρόπος νὰ δώσει στὸ δηλωτικὸ μιὰ ὁψησήμεῖον. Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε νομίζω, ὅτι ἡ λογοτεχνία εἶναι ὁ Ὀρφέας ποὺ ἐπιστρέφει ἀπ' τὸν Ἄδη· ὅσο προχωρεῖ μπρὸς της, ξέροντας ὥστόσο ὅτι ὁδηγεῖ κάποιον, τὸ πραγματικὸ ποὺ βρίσκεται πίσω της 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 της παρὰ μιὰ ὀνομασμένη ἔννοια, δηλ. μιὰ ἔννοια νεκρή.

IV. Ἐπανειλημμένως, ὁρίσατε τὴ λογοτεχνία σὰν ἓνα σύστημα σημασίας ἐκπρωτικὸ (*un systèrne de signification déceptif*) στὸ ὁποῖο ἡ ἔννοια ταυτόχρονα «τίθεται καὶ ἐκπίπτει». Αὐτὸς ὁ ὁρισμὸς 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 πιο καθαρὸ τρόπο ἓνα status λανθάνον¹ μέχρι τώρα ; καὶ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση ἀπὸ ποῦ θὰ προέρχονταν αὐτὴ ἡ ἀποκάλυψη ;

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

μᾶς λείπει ένα οὐσιαστικὸ ὄργανο: μιὰ ἱστορία τῆς *ἰδέας* τῆς λογοτεχνίας. Ἔχουν γράψει ἀδιάκοπα (τουλάχιστον ἀπ' τὸν 19ο αἰώνα, πράγμα ποὺ 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*; Αὕτῃ 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 χρησιμοποιοεῖ τὴ λαλιά γιὰ νὰ δημιουργήσει ἓνα κόσμον ἐμφαντικὰ σημαίνοντα, ἀλλὰ τελικὰ ποτὲ σημαίνόμενο. 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 λαλιά ποὺ δὲ μπορεῖ νὰ εἶναι παρὰ ἡ μεταβατικὴ λαλιά· αὕτῃ ἡ μεταβατικὴ λαλιά, εἶναι αὕτῃ ποὺ τείνει στὸ νὰ μετασχηματίζει ἄμεσα τὸ πραγματικό, ὅχι στὸ νὰ τὸ 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 ποὺ μιὰ λαλιά παύει νὰ εἶναι ἐνσωματωμένη σὲ μιὰ *πράξη*, ἀπ' τὴ στιγμή ποὺ καταπιάνεται νὰ διηγηθεῖ, νὰ *ἱστορίσει* τὸ πραγματικό, καὶ γίνεται ἔτσι μιὰ λαλιά γιὰ τὸν *ἐαυτό* τῆς, ἐμφανίζονται δεύτερες ἔννοιες, ξαναχυμένες καὶ φευγαλέες καὶ συνεπῶς ἐγκαθίδρυση αὐτοῦ τοῦ πράγματος ποὺ ὀνομάζουμε ἀκριβῶς λογοτεχνία, ἀκόμη κι' ὅταν μιλάμε γιὰ ἔργα βγαλμένα σὲ καιροὺς ποὺ δὲν ὑπῆρχε ἡ λέξη· ἓνας τέτοιος ὀρισμὸς δὲ μπορεῖ λοιπὸν νὰ ἀναφέρει τὴ «μὴ-λογοτεχνία» παρὰ σὲ μιὰ προϊστορία ποὺ δὲ γνωρίζουμε, ἐκεῖ ὅπου ἡ λαλιά δὲν ἦταν παρὰ θρησκευτικὴ ἢ πρακτικὴ (θὰ ἔπρεπε μᾶλλον νὰ ποῦμε: *πραξική*). 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' την 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 έγκαθίδρυση 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, δημιουργοί ανήκουστων έννοιων, όπως σε μερικές σύγχρονες ποιητικές. Μπορούμε να τὰ έξουθενώσουμε, να τὰ διαλευκάνουμε, να τὰ προσεγγίσουμε τελικά, στην επιδήλωση, ή αντίθετα να τὰ έξυψώσουμε, να τὰ έξαντλήσουμε (όπως στη γραφή ενός Léon Bloy π.χ.): με δυο λέξεις τὸ π α ι χ ν ἰ δ ῖ τ ῶ ν σημαίνοντων μπορεί να είναι ἀτέλειωτο, τὸ λογοτεχνικὸ ὅσημο όμως μένει ἀμετάβλητο: ἀπ' τὸν Ὅμηρο και μέχρι τις πολυνησιακές διηγήσεις, κανείς ποτέ δεν παρέβη τὴ φύση τὴν ταυτόχρονα σημαίνουσα και ἐκπτώτικὴ αὐτῆς τῆς ἀμετάβλητης λαλιᾶς που «ἀντιστοιχεῖ» τὸ πραγματικὸ (χωρίς να τὸ φτάνει) και που ὀνομάζουμε «λογοτεχνία»: ἴσως ἀκριβῶς ἐπειδὴ εἶναι μιὰ π ο λ υ τ έ λ ε ι α, ἡ ἄσκηση μιᾶς ἀνώφελης έξουσίας που ἔχουν οἱ ἄνθρωποι να δίνουν π ο λ λ έ ς έννοιες με μιὰ μόνη λέξη.

Μολαταῦτα, αν ἡ λογοτεχνία ἦταν πάντοτε ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν τεχνική της (που εἶναι τὸ εἶναι της) ἓνα σύστημα τῆς έννοιας που τίθεται και ἐκπίπτει κι αν ἐκεῖ βρίσκεται ἡ ἀνθρωπολογικὴ φύση της, ὑπάρχει μιὰ ἄποψη (που δεν εἶναι πιά ἡ ἱστορικὴ) ὅποι ἡ ἀντίθεση τῶν

λογοτεχνιών του πλήρους νοήματος και του μετέωρου νοήματος άνακτᾶ μία όρισμένη πραγματικότητα: είναι ή κανονιστική άποψη. Φαίνεται πώς σήμερα, άπονέμουμε ένα προνόμιο ήμι - αίσθητικό, ήμι - ήθικό στα άπροκάλυπτα έκπτωτικά συστήματα, στο μέτρο που ή λογοτεχνική έρευνα όδηγεϊται άδιάκοπα στα όρια τής έννοιας: τελικά είναι ή είλικρίνεια του λογοτεχνικού status που γίνεται άξιολογικό κριτήριο: «κακή» λογοτεχνία είναι αύτή που χρησιμοποιεί μια άγαθή συνείδηση πλήρων έννοιών και «καλή» λογοτεχνία αντίθετα είναι αύτή που μάχεται άνοικτά με τον πειρασμό τής έννοιας.

V. Φαίνεται ότι υπάρχουν δύο άρκετά διαφορετικές στάσεις στη σύγχρονη κριτική: άπ' τή μιᾷ μεριά οί κριτικοί τής σημασίας όπως ο *Richard, Poulet, Starobinski, Mauron, Goldmann* που δλοι τους παρᾶ τις έντονες μεταξύ τους διαφορές, τείνουν νᾶ «δώσουν νόημα», και μάλιστα συνεχώς νέα νοήματα στα έργα, άπ' τήν ἄλλη πλευρά, ο *Blanchot* που τείνει νᾶ βγάλει τᾶ έργα άπ' τόν κόσμο του νοήματος ή τουλάχιστον νᾶ τᾶ έξετάζει έξω άπό κάθε τεχνική παραγωγής νοήματος και μές στη σιωπή τους άκόμη. 'Εσεϊς δίνετε τήν έντύπωση ότι μετέχετε ταυτόχρονα και στις δυό αυτές στάσεις. 'Εάν είναι έτσι πώς βλέπετε τήν συμφιλίωση ή ένα πιθανό ξεπέρασμα; Τό χρέος τής κριτικής είναι νᾶ κάνει νᾶ μιλήσουν τᾶ έργα ή νᾶ εϋρύνει τήν σιωπή τους ή και τᾶ δυό και με ποίό ποσοστό;

Ή κριτική τής σημασίας για τήν όποία μιλάτε, μπορεί και ή ίδια νομίζω νᾶ διαιρεθεϊ σε δυό ξεχωριστές ομάδες: άπ' τή μιᾷ πλευρά μιᾷ κριτική που δίνει μιᾷ πολύ μεγάλη πληρότητα κι ένα πολύ σταθερό περίγυρο στο σημαϊνόμενο του λογοτεχνικού έργου, άφου, για νᾶ τό ποῦμε ξεκάθαρα, τό ό ν ο μ ᾶ ζ ε ι. Αυτό τό όνομασμένο σημαϊνόμενο είναι στην περίπτωση του *Goldmann*, ή πραγματική πολιτική κατάσταση μιᾶς όρισμένης κοινωνικῆς ομάδας (για τό έργο του Ρακίνα και του Πασκάλ, είναι ή δεξιᾶ πτέρυγα

τῆς γιανσενιστικῆς * ἀστικῆς τάξης)· στήν περίπτωση τοῦ Maugon, εἶναι ἡ βιογραφική κατάσταση τοῦ συγγραφέα κατὰ τήν παιδική του ἡλικία. (Ὁ Ρακίνας ὀρφανός, μεγαλωμένος ἀπὸ ἓνα ἀντικαταστάτη-πατέρα, τὸ Port Royal). Αὐτὸς ὁ τονισμὸς —ἡ αὐτὴ ἡ ὀνομασία— τοῦ σημαίνοντος ἀναπτύσσει πολὺ λιγώτερο ἀπ’ ὅτι θὰ νόμιζε κανεὶς τὸ σημαίνοντα χαραχτῆρα τοῦ ἔργου, ἀλλὰ τὸ παράδοξο δὲν εἶναι παρὰ φαινομενικό, ἂν θυμηθοῦμε πὼς ἡ δύναμη ἑνὸς σημείου (ἡ μᾶλλον ἑνὸς συστήματος σημείων) δὲν ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸν πλήρη χαραχτῆρα του (παρουσία ἐκπληρωμένη ἀπὸ ἓνα σημαῖνον καὶ ἓνα σημαίνοντο) ἢ ἀπ’ αὐτὸ ποὺ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὀνομάσει ρίζα του, ἀλλὰ πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὶς σχέσεις ποὺ διατηρεῖ μὲ τὰ γειτονικά του (πραγματικά ἢ δυνάμει) καὶ ποὺ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὀνομάσει περίγυρό του· μὲ ἄλλους ὅρους, εἶναι ἡ προσοχή, ποὺ δίνεται στήν ὀργάνωση τῶν σημαινόντων, ποὺ θεμελιώνει μιὰ ἀληθινὴ κριτικὴ τῆς σημασίας, πολὺ περισσότερο παρὰ ἡ ἀνακάλυψη τοῦ σημαίνοντος καὶ τῆς ὁχέσης ποὺ τὸ ἐνώνει μὲ τὸ σημαῖνον του. Αὐτὸ εἶναι ποὺ ἐξηγεῖ πὼς μ’ ἓνα σημαίνοντο ἰσχυρό, οἱ κριτικὲς τοῦ Goldmann καὶ τοῦ Maugon ἀπειλοῦνται συνεχῶς ἀπὸ δυὸ φαντάσματα συνήθως πολὺ ἐχθρικά πρὸς τὴν σημασία. Στὴν περίπτωση τοῦ Goldmann, τὸ σημαῖνον (τὸ ἔργο ἢ γιὰ νὰ εἴμαστε πιὸ ἀκριβεῖς τὸ ἐνδιάμεσο ποὺ εἰσάγει ἀκριβῶς καὶ ποὺ εἶναι τὸ ὄραμα τοῦ κόσμου) κινδυνεύει πάντα νὰ φαίνεται σὰν τὸ π ρ ο ῖ ὶ ο ν τῆς κοινωνικῆς συναλλαγῆς, ἀφοῦ ἡ σημασία κατὰ βάθος χρησιμεύει στὸ νὰ μεταμφιέσει τὸ παλιὸ ντετερμινιστικὸ σχῆμα· στήν περίπτωση τοῦ Maugon αὐτὸ τὸ ἴδιο σημαῖνον ἔβγαине ἄσχημα ἀπὸ τὴν ἔ κ φ ρ α σ η, ἀγαπητὴ στήν παλιὰ ψυχολογία (εἶναι γι’ αὐτό, χωρὶς ἀμφιβολία ποὺ ἡ Σορβόννη κατάπιε τόσο εὐκολὰ τὴν λογοτεχνικὴ ψυχανάλυση, κάτω ἀπὸ τὴν μορφὴ τῆς θέσης τοῦ Maugon).

* Jansénisme : Θεωρία ποὺ διατυπώθηκε ἀπὸ τὸν ἐπίσκοπο Jansénius (1585 - 1638) πάνω στὸ πρόβλημα τῆς χάριτος καὶ τοῦ προκαθορισμοῦ. Κίνημα θρησκευτικὸ καὶ διανοητικὸ (Λεξικὸ Petit-Robert).

Πάντα μέσα στην κριτική τῆς σημασίας, ἀλλὰ ἐπιφανειακά, βρίσκει ἡ ομάδα τῶν κριτικῶν πού θά μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε *θεματικοὺς* (Poulet - Starobinski - Richard). Αὐτή ἡ κριτική μπορεῖ πράγματι νά ὀρισθεῖ ἀπὸ τὸν τόνο πού βάζει στὸ ντεκουπάζ τοῦ ἔργου καὶ στὴ ὀργάνωσή του σὲ πλατεῖς πυρῆνες ἀπὸ σημαίνουσες φόρμες. Βέβαια, αὐτή ἡ κριτική ἀναγνωρίζει στὸ ἔργο ἓνα σημαίνόμενο σιωπηρό, πού χονδρικὰ εἶναι τὸ ὑπαρξιακὸ σχέδιο τοῦ συγγραφέα, καὶ ἐδῶ, ὅπως στὴν πρώτη ομάδα τὸ σημεῖο ἀπειλοῦνταν ἀπὸ τὸ προϊόν ἢ τὴν ἔκφραση, ἔτσι ἐδῶ βγαίνει ἄσχημα ἀπὸ τὸν ἰνδίκτη· ἀλλὰ ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ αὐτὸ τὸ σημαίνόμενο δὲν εἶναι ὀνομασμένο, καὶ ὁ κριτικὸς τὸ ἀφήνει ἀπλωμένο στὶς φόρμες πού ἀναλύει· δὲν ἀναδύεται παρὰ ἀπ' τὸ ντεκουπάζ αὐτῶν τῶν φορμῶν, δὲν εἶναι ἐξωτερικὸ ὡς πρὸς τὸ ἔργο, καὶ αὐτή ἡ κριτική μένει μιὰ κριτικὴ ὑστέρησης (εἶναι γι' αὐτὸ δίχως ἄλλο, πού ἡ Σορβόνη μοιάζει νά τῆς ἀντιστέκεται λίγο)· ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ μεταφέροντας ὅλη τὴν ἐργασία της (τὴν δραστηριότητά της) πάνω σ' ἓνα εἶδος μεμβρανοειδοῦς ὀργάνωσης τοῦ ἔργου, αὐτή ἡ κριτικὴ συγκροτεῖται κυρίως σὲ κριτικὴ τοῦ σημαίνοντος καὶ ὄχι τοῦ σημαίνομενου.

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

τοῦ νοήματος, καὶ ἐδῶ πρόκειται γιὰ μιὰ ἐπιχείρηση ποὺ ἡ ἴδια τῆς ἡ δυσκολία ἀφορᾷ τὴν κριτικὴ τῆς σημασίας (καὶ ἴσως θὰ τὴν ἀφορᾷ ὅλο καὶ πιὸ πολὺ). δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾷμε πῶς 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 εὐκολο, ὅλη ἡ μαζικὴ διαπαιδαγώγηση ἐπεξεργάζεται νόημα ὅλη μέρα· τὸ νὰ ἀκίνητοποιήσουμε μετέωρο τὸ νόημα εἶναι κιόλας μιὰ ἐπιχείρηση ἀπειραπιὸ πολὺπλοκη, εἶναι ἂν θέλετε, μιὰ «τέχνη». ἀλλὰ τὸ νὰ «ἐκμηδενίσουμε» τὸ νόημα εἶναι ἓνα ἀπελπισμένον σχέδιο, ἀνάλογο μὲ τὴν ἀδυνατότητά του. Γιατί; Διότι τὸ «ἐκτὸς-νόημα» (hors-sens) εἶναι πάντοτε ἀπορροφημένο (σὲ μιὰ ὀρισμένη στιγμή ποὺ τὸ ἔργο ἔχει μόνο τὴ δύναμη νὰ καθυστερήσει) ἀπὸ τὸ μὴ-νόημα (non-sens) ποὺ αὐτὸ εἶναι ὅπωςδὴποτε νόημα (κάτω ἀπὸ τὸ ὄνομα τοῦ πα ρ ἄ λ ο γ ο υ): τί πιὸ «σημαῖνον» ἀπὸ τίς ἐρωτήσεις πάνω στὴν ἔννοια ἢ τίς ἀνατροπὲς τῆς ἔννοιας ἀπὸ τὸν Camus στὸν Ionesco; Γιὰ νὰ ποῦμε τὴν ἀλήθεια, ἡ ἔννοια δὲ μπορεῖ νὰ γνωρίσει παρὰ τὸ ἀ ν τ ί θ ε τ ό τ η ς, ποὺ εἶναι ὄχι ἡ ἀπουσία, ἀλλὰ ὁ ἀντίποδας, ἔτσι ποὺ 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, ποὺ εἶναι μοναδικός (ἀλλὰ πιστεύω πῶς 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 π ρ ὀ - τ ῆ ς - ἔ ν ν ο ι α ς (avant le sens).

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

συγγραφέας ζητᾷ 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 μὴπως 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 συνιστᾷ 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 ὁλόκληρο 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 ἰσχυρές, φανερώνουν ἓνα νέο πρόβλημα καὶ τότε μᾶς ἀναγκάζουν νὰ ἀλλάξουμε κριτικὴ λαλιά.

Κατ' ἀρχήν δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾷμε πὼς ἡ κριτικὴ εἶναι μιὰ δραστηριότητα, ἓνας «χειρισμὸς» καὶ πὼς ἐπομένως εἶναι νόμιμο νὰ ἀναζητᾷμε συγχρόνως τὸ δυσκολώτερο πρόβλημα καὶ τὴ «διευθέτησή» του τὴν πιὸ κομπή (μὲ τὴν ἔννοια ποὺ αὐτὴ ἡ λέξη μπορεῖ νὰ ἔχει στὰ μαθηματικά). εἶναι συνεπῶς γόνιμο τὸ νὰ ζητᾷ ἡ κριτικὴ νὰ βρεῖ μέσα στὸ ἀντικείμενό της τὴν καταλληλότητα ποὺ τῆς ἐπιτρέπει νὰ ἐκπληρώνει καλύτερα τὴ φύση της σὰ λαλιά, συγχρόνως συνεκτικὴ καὶ ὀλική, δηλ. νὰ εἶναι μὲ τὴ σειρά της σημαίνουσα (τῆς δικιᾶς της ἱστορίας).

Τί ἐνδιαφέρον θὰ παρουσίαζε τὸ νὰ ὑποβάλλει κανεὶς σὲ ἰδεολογικὴ κριτικὴ τὸν Michelet, ἀφοῦ ἡ ἰδεολογία τοῦ Michelet εἶναι ἐντελῶς σαφής; Ἐκεῖνο ποὺ ζητᾷ ἀνάγνωση εἶναι οἱ παραμορφώσεις ποὺ ὑπέστη τὸ μικροαστικὸ πιστεύω τοῦ ΧΙΧου αἰῶνα ἀπὸ τὴ λαλιά τοῦ Michelet, ἡ διάθλαση αὐτῆς τῆς ἰδεολογίας σὲ μιὰ ποιητικὴ οὐσιῶν, ποὺ ἠθικοποιοῦνται σύμφωνα μὲ μιὰ ὀρισμένη ἰδέα τοῦ πολιτικοῦ Καλοῦ καὶ Κακοῦ, κι εἶναι σ' αὐτὸ ποὺ ἡ οὐσιαστικὴ ψυχανάλυση (στὴν περίπτωσι τοῦ Michelet) ἔχει κάποια πιθανότητα νὰ εἶναι ὀλική: μπορεῖ νὰ ἐπανακτῇ τὴν ἰδεολογία, ἐνῶ ἡ ἰδεολογικὴ κριτικὴ δὲν ἐπανακτᾷ τίποτα ἀπὸ τὴν ἐμπειρία τοῦ Michelet μπροστὰ στὰ πράγματα: θᾶπρεπε νὰ ἐκλέγουμε πάντα τὴν πιὸ μεγάλη κριτικὴ, αὐτὴ ποὺ δέχεται μέσα της, τὴν μεγαλύτερη δυνατὴ ποσότητα τοῦ ἀντικειμένου της. Ἡ κριτικὴ τοῦ Goldmann, παραδείγματος χάριν, εἶναι δικαιολογημένη, ἀφοῦ τίποτα ἐκ πρώτης ὄψεως στὸν Ρακίνα, συγγραφέα φαινομενικὰ ἀδέσμευτο, δὲν προδιαθέτει γιὰ ἰδεολογικὴ ἀνάγνωση· ἡ κριτικὴ τοῦ Stendhal ποὺ ἔδωσε ὁ Richard εἶναι κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο παραδειγματικὴ, γιατί τὸ «ἐγκεφαλικὸ» προσφέρεται γιὰ ψυχανάλυση, πολὺ πιὸ δύσκολα ἀπὸ τὸ «θυμικὸ»· δὲν πρόκειται, βέβαια νὰ βραβεύσουμε τὴν πρωτοτυπία (παρ' ὅλο ποὺ καὶ ἡ κριτικὴ, ὅπως κάθε τέχνη ἐπικοινωνίας, ὑπόκειται σὲ ἀξίες πληροφοριακές), ἀλλὰ, νὰ ἐκτιμήσουμε τὴν ἀπόσταση, ποὺ πρέπει νὰ διατρέξει ἡ κριτικὴ λαλιά, γιὰ νὰ συναντήσῃ τὸ ἀντικείμενό της.

Αὐτὴ ἡ ἀπόσταση, ὅμως, δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄπειρη, γιατί ἂν ἡ κριτική ἔχει κάτι ἀπὸ παίχνιδι, εἶναι στὴ μηχανικὴ τοῦ ἔννοια, ποὺ πρέπει νὰ πάρουμε ἐδῶ τὸν ὅρο (ψάχνει νὰ ἀποκαλύψει τὴ λειτουργία ὀρισμένης συσκευῆς, δοκιμάζοντας τὸ σύνδεσμο τῶν ἐξαρτημάτων ἀλλὰ καὶ ἀφίνοντάς τα νὰ παίζου ν) καὶ ὅχι στὴν ψυχαγωγικὴ τοῦ ἔννοια: ἡ κριτικὴ εἶναι ἐλεύθερη, ἀλλὰ ἡ ἐλευθερία της τελικὰ ἐπιτηρεῖται ἀπὸ ὀρισμένα ὅρια τοῦ ἀντικειμένου ποὺ ἐκλέγει. Ἔτσι, δουλεύοντας πάνω στὸν Ρακίνα, στὴν ἀρχὴ εἶχα τὴν ἰδέα μιᾶς οὐσιαστικῆς ψυχανάλυσης (ποὺ ἤδη εἶχε ὑποδείξει ὁ Starobinski), ἀλλὰ αὐτὴ ἡ κριτικὴ, ὅπως τοῦλάχιστον τὴν ἔβλεπα ἐγώ, συναντοῦσε πάρα πολλές ἀντιστάσεις καὶ βρέθηκα ἐκτοπισμένος σὲ μιὰ ψυχανάλυση ταυτόχρονα πιὸ κλασικὴ (ἀφοῦ δίνει μεγάλη σημασία στὸν Πατέρα) καὶ πιὸ δομικὴ (ἀφοῦ ἀπὸ τὸ Ρακινικὸ θέατρο φτιάχνει ἓνα παίχνιδι ἀπὸ φιγοῦρες καθαρὰ συσχετικές). Ὅμως αὐτὴ ἡ ἀνίκητη ἀντίσταση δὲν εἶναι μὴ-σημαίνουσα: γιατί, ἂν εἶναι δύσκολο νὰ ψυχαναλυθεῖ ὁ Ρακίνας μὲ ὅρους οὐσίας, εἶναι ἐπειδὴ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν ρακινικῶν εἰκόνων ἀνήκει σὲ ἓνα εἶδος φολκλόρ ἐποχῆς, ἢ ἂν προτιμᾶμε σ' ἓνα γενικὸ κώδικα, ποὺ ἦταν ἡ ρητορικὴ γλώσσα μιᾶς ὁλόκληρης κοινωνίας, ἐνῶ τὸ φανταστικὸ τοῦ Ρακίνα δὲν εἶναι παρὰ λόγος ποὺ προέρχεται ἀπ' αὐτὴ τὴ γλώσσα· ὁ συλλογικὸς χαρακτήρας αὐτοῦ τοῦ φανταστικοῦ δὲν τὸ ἀποκλείει καθόλου ἀπὸ μιὰ ψυχανάλυση οὐσίας, μόνο ποὺ ἀναγκάζει νὰ διευρύνουμε σημαντικὰ τὴν ἔρευνα καὶ νὰ δοκιμάσουμε μιὰ ψυχανάλυση τῆς ἐποχῆς καὶ ὅχι μιὰ ψυχανάλυση τοῦ συγγραφέα: ὁ J. Rommier ζητοῦσε ἤδη, π.χ. νὰ μελετηθεῖ τὸ θέμα τῆς μεταμόρφωσης στὴν κλασικὴ λογοτεχνία. Μιὰ τέτοια ψυχανάλυση ἐποχῆς (ἢ «κοινωνίας») θὰ ἦταν πιά ἐπιχείρηση ἐντελῶς νέα (τοῦλάχιστον στὴ λογοτεχνία) καὶ ἀκόμη θάπρεπε νάχει κανεὶς τὰ μέσα γι' αὐτό.

Αὐτοὶ οἱ καθορισμοὶ μπορεῖ νὰ φαίνονται ἐμπειρικοί, καὶ εἶναι πράγματι σὲ μεγάλο μέρος, ἀλλὰ τὸ ἐμπειρικὸ εἶναι αὐτὸ καθαυτὸ ση-

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

Πολλές φορές ὀνειρεύτηκα 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, ὅχι 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 (ὅχι ὁμῶς ἅπειρες, 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 ὅλο καὶ πὶο πολὺ στὸ νὰ βλέπουν στὴ λαλιά τὸ πρότυπο κάθε ἐπιστημονικοῦ ἀντικειμένου καὶ στὴ γλωσσολογία μιὰ ἐπιστῆμη παραδειγματική. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, πολλοὶ συγγραφεῖς (Queneau, Ionesco, κ.λ.π.) ἢ δοκιμιογράφοι (Parain) θέτουν τὴ λαλιά ὑπὸ κατηγορίαν καὶ βασίζουν τὸ ἔργο τους πάνω στὸ σαρκασμὸ της. Τί σημαίνει αὕτὴ 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 καλὺτερο καὶ τὸ χειρότερο ἀπὸ τὰ πράγματα» (ἴσως ἐξ 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

νὰ ἐξεγείρομαστε ἐνάντια σὲ μιὰ λαλιά μὲ τὴ βοήθεια τῆς ἴδιας, δὲν εἶναι παρὰ τὸ νὰ προσπαθοῦμε νὰ ἐλευθερώσουμε μιὰ «δεύτερη» λαλιά, ποὺ θὰ ἦταν ἡ βαθειὰ «ἀνώμαλη» (ποὺ 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· δὲν ξέρω παρὰ ἓναν ποὺ κάνει πράγματι διάννα δηλ. μᾶς δίνει νὰ αἰσθανθοῦμε τὸν ἱλιγγο ἑνὸς διαλυμένου συστήματος: ὁ μονόλογος τοῦ σκλάβου Lucky στὸν Godot τοῦ Beckett. Ὁ σαρκασμὸς τοῦ Ionesco ἀναφέρεται σὲ κοινούς τόπους· τὴ λαλιά τῆς θυρωροῦ, τῆς διανόησης ἢ τῆς πολιτικῆς, μὲ λίγα λόγια σὲ γραφές, ὅχι στὴ λαλιά (καὶ ἀπόδειξη σ' αὐτὸ εἶναι πὼς αὐτὸς ὁ σαρκασμὸς εἶναι κωμικὸς ἀλλὰ καθόλου τρομερός: εἶναι σὰν τὸν Molière ποὺ κοροϊδεύει τὶς Précieuses * ἢ τοὺς γιατρούς). Μὲ τὸν Queneau, εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία ἐντελῶς ἄλλη ὑπόθεση: δὲν νομίζω πὼς ὑπάρχει στὸ ἀρκετὰ στριφνὸ ἔργο τοῦ Queneau καμιὰ «ἀρνητικότητα» ἀπέναντι στὴ λαλιά, ἀλλὰ μᾶλλον μιὰ ἐξερεύνηση ἐξαιρετικὰ γεμάτη ἐμπιστοσύνη, ποὺ ἄλλωστε βασίζεται σὲ μιὰ διανοητικὴ γνώση αὐτῶν τῶν προβλημάτων. Καὶ ἂν κυττάξουμε πρὸς μιὰ πιὸ νέα γενιά, τὴ 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 νὰ καταστρέψουν τὶς πρῶτες ἐπιταγές τοῦ λεκτικοῦ συστήματος (ὑπάρχει μᾶλλον ἀναζωογόνηση μιᾶς ὀρισμένης ρητορικῆς, μιᾶς ὀρισμένης ποιητικῆς ἢ μιᾶς ὀρισμένης «λευκότητος» τῆς γραφῆς), καὶ ἡ ἐρευνα ἐδῶ ἀναφέρεται στὶς ἐννοιες τοῦ λογοτεχνικοῦ συστήματος, ὅχι στὶς ἐννοιες τοῦ γλωσσολογικοῦ· μὲ τεχνικοὺς ὅρους, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε πὼς ἡ προηγούμενη γενιά, μὲ τὸν ὑπερρεαλισμὸ καὶ τοὺς ἐπιγόνους του, προκάλεσε, βέβαια, μιὰ ὀρισμένη κρίση τῆς ἐπιδή-

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

λωσης (μέ τὸ νὰ ἐπιτεθεῖ στοὺς 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 ἀναταραχὲς τῆς ἐπιδηλωμένης λαλιᾶς, θὰ πρεπε νὰ μπορεῖ νὰ ὁδηγήσει 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 ἡ γλωσσολογία (τὸ βλέπουμε ἤδη ἀπὸ ὁρισμένες ἐνδείξεις τοῦ Jakobson) προετοιμάζεται ἴσως νὰ συστηματοποιήσῃ τὰ φαινόμενα τῆς παραδήλωσης, νὰ δώσῃ ἐπὶ τέλους μιὰ θεωρία τοῦ «στύλ» καὶ νὰ φωτίσῃ τὴ λογοτεχνικὴ δημιουργία (ἴσως ἀκόμη καὶ νὰ τὴ ζωογονήσῃ), 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, καὶ στὴ δεύτερη ὑπόθεση, πιστεύετε πὼς ὑπάρχει ἐδῶ ἡ ἀρχὴ μιᾶς σύνθεσης ἀνάμεσα στὴν ἐπιστήμη καὶ στὴν 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 διανοητότητα, ἡ συλλογικὴ εἰκόνα τους μετέχει στὴν ἴδια ταξινομητικὴ 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 μυθικὴ τῆς δύναμη βασίζεται σὲ μιὰ ζωτικὴ 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. Ἦδη 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 μεριὰ ὁρισμένος ἀριθμὸς συγγραφέων, κινηματογραφιστῶν, μουσικῶν, ζωγράφων, διανοητικοποιεῖται, ἡ 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 «απόδειξη» της λεπτομέρειάς τους : δουλεύουμε για να οίκοδομήσουμε μια ἐπιστήμη που να περιλαμβάνει τον ἑαυτό της μέσα στο ἀντικείμενό της, καὶ εἶναι αὕτη ἡ συνεχὴς «στοχαστικὴ ἀνταντακλαστικότητα» (réflexivité), πού, συνιστᾷ ἀκριβῶς τὴν τέχνη: ἐπιστήμη καὶ τέχνη, ἀναγνωρίζουν ἀπὸ κοινού μια 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 ἄλλου («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 σύννεφο 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 ἀποφασίσῃ νὰ τὸ π ε ῖ, δὲν κάνει ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ δείχνῃ αὐτὸ πού θέλῃ νὰ πιστέψουν, δὲν ξεφεύγει ἀπὸ ἓνα σύστημα θεάτρου, πού εἶναι πάντα ἀπειλητικό. Ἔτσι δὲν ὑπάρχει ποτὲ λαλιὰ γενναιοψυχη (ἢ γενναιοψυχία εἶναι συμπεριφορά, δὲν εἶναι λόγος). Γιατὶ 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

τὴν «αὐθεντικότητα»· δὲν εἶναι οὔτε ἡ εὐγένεια, οὔτε τὸ βασάνισμα, οὔτε ἡ ἀνθρωπιά, οὔτε ἀκόμη καὶ τὸ χιοῦμορ ἐνὸς 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 ὁλοκληρωθεῖ δὲν χρειάζεται παρὰ νὰ ἰσχύει, καὶ ὅχι νὰ εἶναι ἀληθινή).

Ἀλλὰ 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) ἓνα λόγο, ποὺ ὅμως ἤθελα (ἂν εἶμαι συγγραφέας) φορέα προσφερόμενης ἔννοιας· γράφω, εἶναι ἀναθέτω σὲ ἄλλους νὰ κλείσουν μόνοι τους τὸν ἴδιον 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.