2.2.5. Ο ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ

Περικλής Πολίτης

Η θεωρητική φύση της λογοτεχνίας [1] αποτέλεσε ένα από τα πιο πολυσυζητημένα προβλήματα στην ιστορία του δυτικού πολιτισμού. Είναι αδύνατο αλλά και αναποτελεσματικό να προσπαθήσει κανείς να διεξέλθει, στα πλαίσια ενός εισαγωγικού κειμένου, έστω και τις πιο αντιπροσωπευτικές από τις θεωρίες που έχουν διατυπωθεί από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας σχετικά με την «οντολογία» της λογοτεχνίας. Μπορούμε, ωστόσο, να κατατάξουμε τις θεωρίες αυτές σε τέσσερις μεγάλες κατηγορίες, που αντιστοιχούν στους γνωστούς θεμελιώδεις παράγοντες κάθε επικοινωνιακής περίστασης. Έχουμε, λοιπόν, προσεγγίσεις που αντιμετωπίζουν τη λογοτεχνία ως όχημα προσωπικής έκφρασης του *καλλιτέχνη*, προσεγγίσεις που βλέπουν τη λογοτεχνία ως μέσο μετάδοσης ενός χρήσιμου μηνύματος στο *αναγνωστικό κοινό*, προσεγγίσεις που την περιγράφουν ως καθρέφτη της *πραγματικότητας* και, τέλος, προσεγγίσεις που εστιάζουν στη δομή του λογοτεχνικού έργου ως *αντικειμένου*.

Η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει «εκφραστικές» προσεγγίσεις του λογοτεχνικού έργου, οι οποίες, υποβαθμίζοντας όλους τους υπόλοιπους παράγοντες, συγκεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στην έκφραση της *ατομικότητας*, κυρίως των συναισθημάτων, του συγγραφέα. Η έμπνευση του δημιουργού, η διαίσθησή του και η χαλάρωση του ελέγχου της λογικής έχουν πρωτεύουσα σημασία για την αναγνώριση της ταυτότητας του έργου, επειδή το δημιούργημα θεωρείται παιδί του δημιουργού του. Το αναγνωστικό κοινό, η πραγματικότητα αναφοράς και το έργο ως καλλιτεχνική δομή ελάχιστη σημασία έχουν. Ήταν αναμενόμενο οι προσεγγίσεις αυτές να ενδιαφερθούν κυρίως για τη βιογραφία και το ψυχολογικό υπόβαθρο των συγγραφέων ως πραγματικών προσώπων. Αξίζει να σημειωθεί ότι η σχολική ανάγνωση του λογοτεχνικού έργου όχι σπάνια εξαναγκάζεται να κάνει μια πρώτη στάση στο ληξιαρχείο, πριν καταπιαστεί με το ίδιο το έργο.

Η κριτική που ασκήθηκε στις «εκφραστικές» θεωρίες αναρωτήθηκε αν μέσα από μια τέτοια οπτική είναι δυνατό να αντιδιαστείλει κανείς τη συναισθηματική έκφραση του λογοτέχνη προς κάθε άλλο είδος γλωσσικής έκφρασης συναισθημάτων (π.χ. τα αυτοεκφραζόμενα συναισθήματα του αφηγητή και των ηρώων ή τα αφηγούμενα συναισθήματα), επίσης, αν οι «εκφραστικές» θεωρίες προσφέρουν *καν* κριτήρια ανάγνωσης της λογοτεχνίας και αν η λογοτεχνική έκφραση συναισθημάτων διαφέρει από την καθ' οιονδήποτε τρόπο (= μη καλλιτεχνική) έκφραση συναισθημάτων, αφού η μορφή της λογοτεχνικής έκφρασης (συναισθημάτων) θεωρείται άνευ σημασίας.

Η δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνει «πραγματολογικές» προσεγγίσεις, οι οποίες υπογραμμίζουν με έμφαση τον παράγοντα «αναγνωστικό κοινό». Ενώ οι προηγούμενες προσεγγίσεις χαρακτηρίζονται από ένα είδος ψυχολογισμού, αυτές διακρίνονται για τον «ωφελιμισμό» τους, αφού αναζητούν ηθικό ή κοινωνικό «μήνυμα» και πρακτικό αποτέλεσμα σε κάθε λογοτεχνικό έργο. Χαρακτηριστική περίπτωση «φρονηματιστικής» ερμηνείας της λογοτεχνίας συνιστά δυστυχώς ακόμη η σχολική πρακτική του οικείου μαθήματος. Πετυχημένο έργο είναι αυτό που πείθει συναισθηματικά και διανοητικά τον «οικουμενικό» αναγνώστη (το είδωλο του «μέσου» αναγνώστη), με αποτέλεσμα να υπεγείρει και τη θετική συναισθηματική του ανταπόκριση.

Η κυριότερη κριτική που δέχθηκαν οι τέτοιου είδους προσεγγίσεις υπογραμμίζει τη σύγχυση (ανάμεσα στα είδη λόγου) που μπορεί να προκαλέσει η ταύτιση της λογοτεχνίας με την μετάδοση συναισθημάτων και την πειθώ. Εξάλλου, η αδιαφορία που επιδεικνύεται για τη λογοτεχνική μορφή μας αφήνει με πολλά ερωτηματικά για το τι θεωρείται καλλιτεχνική έκφραση συναισθημάτων και ιδεών, όπως συμβαίνει και με τις «εκφραστικές» προσεγγίσεις.

Η τρίτη κατηγορία περιλαμβάνει τις «μιμητικές» προσεγγίσεις, σύμφωνα με τις οποίες αυτό που κάνει το λογοτεχνικό έργο αντικείμενο καλλιτεχνικό είναι η μίμηση της πραγματικότητας. Ιδιαίτερα ο ρεαλισμός και ο νατουραλισμός είναι τα ρεύματα που κατεξοχήν στοιχούν στην προσέγγιση αυτή. Η έκφραση ατομικών συναισθημάτων, η φροντίδα για τη μορφή του έργου και η μετάδοση μηνύματος στον αναγνώστη είναι απλά συμπληρώματα της καλλιτεχνικής

διεργασίας, που στηρίζεται στη μίμηση. Αλλά τι της πραγματικότητας μιμείται το λογοτεχνικό έργο; Πώς διακρίνεται η λογοτεχνική από άλλα είδη μίμησης; Και είναι άραγε αρκετή η μίμηση της πραγματικότητας, για να προκύψει ένα καλλιτεχνικό αντικείμενο;

Οι προσεγγίσεις που αντιμετωπίζουν το λογοτεχνικό έργο ως «κλειστό» αντικείμενο δημιουργίας χαρακτηρίζονται συνήθως «δομιστικές» ή «φορμαλιστικές». Οι βασικές παραδοχές τέτοιων προσεγγίσεων είναι: ότι το λογοτεχνικό έργο είναι προϊόν ή αντικείμενο δημιουργίας «εκ του μηδενός», δηλαδή μιας δημιουργίας που δεν αντιγράφει την πραγματικότητα αλλά την κτίζει εξ υπαρχής, δημιουργώντας ένα παραξένισμα στον αναγνώστη, ακριβώς επειδή τον υποχρεώνει να αναπτύξει καινούργια αισθητήρια, ότι οι δομές και η μορφή του έργου, που συνιστούν «παρεκκλίσεις» από την ομιλούμενη γλώσσα, έχουν πρωτεύουσα σημασία για την παραγωγή και την πρόσληψή του από το κοινό του, ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να αντιμετωπίζεται ως προσωπικός δημιουργός και ότι η απόλαυση του κειμένου είναι το πρώτο αίτημα της λογοτεχνίας σε σχέση με τους αποδέκτες της. Εφόσον η λογοτεχνία αντλεί από την πραγματικότητα, η μίμηση είναι αναπόφευκτη. Όμως, δεν είναι φωτογραφική απεικόνιση της πραγματικότητας, είναι αναπαράσταση μορφολογικά επεξεργασμένη.

Ούτε οι προσεγγίσεις αυτές απέφυγαν την επίκριση, αν και συγκριτικά με τις προηγούμενες είναι οι πιο ολοκληρωμένες. Η κύρια κατηγορία είναι αυτή που διατυπώθηκε και εναντίον του δόγματος «η τέχνη για την τέχνη», ότι δηλαδή η αντιμετώπιση του λογοτεχνικού έργου ως κλειστού σύμπαντος διαγράφει εντελώς την πραγματικότητα που το τροφοδότησε και την ανατροφοδότηση από το κοινό που θα το «καταναλώσει». Μ' άλλα λόγια, κάθε φορμαλιστική προσέγγιση ενδιαφέρεται για το λογοτεχνικό κείμενο και όχι για τον λογοτεχνικό λόγο ως συνολική επικοινωνιακή πρακτική.

Αν ο υψηλότερος στόχος της λογοτεχνίας είναι η πρόκληση αισθητικής απόλαυσης, τότε αυτή δεν μπορεί να προκύπτει τυχαία. Εργαλεία της είναι οι τεχνικές δόμησης του λογοτεχνικού έργου. Βέβαια, κάθε γλωσσική δομή *δεν* προκαλεί αισθητική απόλαυση. Είναι, λοιπόν, απαραίτητο να αντιδιαστείλουμε τις αισθητικές από τις μη αισθητικές δομές. Προκαταρκτικά μπορούμε να πούμε ότι η ζύμη της λογοτεχνικής απόλαυσης συνδέεται με την έμπνευση του δημιουργού και την επινόηση νέων δομών ή την επεξεργασία παλαιών. Πάντως, δεν είναι οι παραδοσιακές περιγραφές λογοτεχνικών δομών (μέτρο, ρυθμός, ομοιοκαταληξία, παρήχηση, στροφικά συστήματα) ή τεχνικών (εικονοποιία, συμβολισμός, ειρωνεία) που μας προσφέρουν το κλειδί της αποκρυπτογράφησης των αισθητικών δομών. Αν υπάρχει ένα τέτοιο κλειδί, αυτό βρίσκεται σε ολιστικές ερμηνείες της λογοτεχνικής απόλαυσης, όπως για παράδειγμα η αριστοτελική θεωρία των αιτίων, που δεν αφήνει τίποτε στην τύχη σε ό,τι αφορά τη δόμηση του λογοτεχνικού έργου. Το περιεχόμενο του έργου είναι η *υλική* του αιτία, η οποία «υφίσταται» την επενέργεια της *μορφικής* αιτίας, δηλαδή της ειδικής μορφολογικής επεξεργασίας. Ο δημιουργός, που είναι υπεύθυνος για τη διαμόρφωση της κατάλληλης δομής είναι η *αποτελεσματική* αιτία και η αισθητική απόλαυση του αποδέκτη είναι η *τελική* αιτία της λογοτεχνικής δημιουργίας.

Για να αντιληφθούμε τη φύση μιας λογοτεχνικής δομής, πρέπει πρώτα να ξέρουμε τι είναι αυτό που δομείται. Κι αυτό που δομείται είναι μορφή και περιεχόμενο μαζί, μια *σημαίνουσα μορφή*, γιατί το ένα δεν μπορεί να υπάρξει χωριστά από το άλλο. Η γλωσσική (φωνήματα, μορφήματα, συντάξεις και σημασίες) και η μη γλωσσική (χαρακτήρες ηρώων, συναισθήματα, πράξεις, ιδέες και αξίες) ύλη της λογοτεχνίας δεν διαφέρει από την ύλη των άλλων ειδών λόγου. Αυτό που διαφέρει είναι ο τρόπος μορφοποίησής της. Η οργάνωση του λογοτεχνικού έργου δίνει –όσο κανένα άλλο είδος λόγου– προτεραιότητα στις δομές, οι οποίες έχουν οριζόντια διάταξη και ενότητα, λόγω της γραμμικότητας του λόγου, συγκρατιούνται όμως από την κάθετη ενότητα, που κατεξοχήν υλοποιεί το μορφικό αίτιο ενός έργου και επιτρέπει την εσωτερική συνομιλία των μερών με το σύνολο. Μια τέτοια οργάνωση έχει ως αποτέλεσμα τη *διαφορετικότητα της λογοτεχνικής γλώσσας* σε σύγκριση με την καθημερινή, διαφορετικότητα ήχων, σημασιών αλλά και προσώπων και καταστάσεων, εντέλει θεμάτων. Και έτσι μπαίνουμε στην επικράτεια του ύφους.

Το λογοτεχνικό ύφος είτε ως *παρέκκλιση* από το ύφος της καθημερινής συνομιλίας είτε ως *γλωσσική δομή* έχει συγκεντρώσει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον των μελετητών της λογοτεχνίας. Το μόνο που μπορεί κανείς να επισημάνει σχετικά με το λογοτεχνικό ύφος στα όρια ενός

μικρού άρθρου είναι τα επίπεδα ανάλυσής του. Η μελέτη των επιπέδων αυτών οδηγεί σε εσωτερικές διαφοροποιήσεις (από έργο σε έργο ή από λογοτέχνη σε λογοτέχνη) ή διαφοροποιήσεις του λογοτεχνικού ύφους από το ύφος άλλων ειδών λόγου. Μπορεί, λοιπόν, το ύφος του λογοτεχνικού έργου να αναλυθεί σε *φωνολογικό* (συνδυασμοί φωνημάτων), *γραμματικό* (συνδυασμοί γραμματικών κατηγοριών), *συντακτικό* (προτασιακές ποικιλίες), *ρυθμολογικό* (επιτονισμός) και *μεταγλωσσικό* επίπεδο (χώρος, χρόνος, πλοκή μύθου). Μπορεί, επιπλέον, να μελετηθεί και μέσα στα εποχικά, πολιτισμικά και καταστασιακά του συμφραζόμενα, γιατί το ύφος διαμορφώνεται και από εξωγλωσσικούς παράγοντες, όπως είδαμε να γίνεται και στα άλλα είδη λόγου.

---

[1] ***Κείμενο 1:***

Ελένη Μπακαγιάννη

Σημειώσεις για το θέμα «γλώσσα και λογοτεχνία»

Poetic form is the organised coercion of language
R. Jakobson, "O cheshskom stikhe", 1923

Τί είναι λογοτεχνία; Ας δεχτούμε ως προκαταρκτική παραδοχή την απάντηση ότι λογοτεχνία είναι η τέχνη των λέξεων (Todorov), η ρηματική τέχνη (Jakobson) ή, αλλιώς, η τέχνη της γλώσσας. Αναγνωρίζουμε έτσι την ίδια στιγμή ότι ο ορισμός της λογοτεχνίας εξαρτάται και από ζητήματα όπως τί είναι τέχνη και τί είναι γλώσσα.

Σχετικά με το πρώτο ερώτημα, θεωρώ βοηθητικό να αναφερθώ σε κάποιες επισημάνσεις που κάνει ο ρώσος κριτικός Victor Shklovsky στο άρθρο του «Η τέχνη ως τεχνική» (1924). Ο Shklovsky ξεκινάει από την παρατήρηση ότι σύμφωνα με τους νόμους της ανθρώπινης αντίληψης, οι πράξεις που επαναλαμβάνονται περνάνε στο χώρο της συνήθειας (βλ. 1). Την πρώτη φορά που ερχόμαστε σε επαφή με ένα αντικείμενο (το βλέπουμε, το αγγίζουμε κλπ.), που βιώνουμε μια κατάσταση, που εκτελούμε μια πράξη, καταγράφουμε μια σημαντική, άμεση αίσθηση. Με την επανάληψη, η έκπληξη υποχωρεί και η επαφή, η κατάσταση ή η πράξη αυτή χάνει το νόημα που έχει από μόνη της και τελικά γίνεται αυτόματη. Το αντικείμενο από ξένο γίνονται γνωστό, δικό μας και δεδομένο. Δεν το αντιλαμβανόμαστε όπως είναι, αλλά όπως γνωρίζουμε ότι είναι (βλ. 2).

Ο ρόλος της τέχνης, κατά τον Shklovsky, είναι να επαναφέρει την πρώτη, σωματική και βιωματική επαφή που είχαμε με τα αντικείμενα, πριν αυτά καταγραφούν στη συνείδησή μας ως γνωστά· είναι η άρση της συνήθειας (βλ. 3).

Αυτό το κατορθώνει η τέχνη με τον γενικό μηχανισμό που ο Shklovsky ονομάζει *ανοικείωση*. Η τεχνική της ανοικείωσης σε γενικές γραμμές μας παρουσιάζει τα γνωστά, *οικεία* αντικείμενα σαν άγνωστα και διαφορετικά. Αναφέρω εδώ ένα πολύ πρόχειρο παράδειγμα, το έργο του Andy Warhol με τίτλο *Campbell's Soup.* Στον πίνακα 6μτό) θεατής 6γαγνωρίζει με "μκολία μια □ογαέρβα

1. *...Εάν θελήσουμε να εξετάσουμε τους γενικούς νόμους της αντίληψης, βλέπουμε ότι η αντίληψη, καθώς γίνεται συνήθεια, γίνεται αυτόματη. Έτσι, για παράδειγμα, όλες οι συνήθειές μας υποχωρούν στην περιοχή του υποσυνείδητα αυτοματικού. Αν θυμηθεί κανείς την αίσθηση της πρώτης φοράς που κράτησε ένα στυλό, ή που μίλησε σε μια ξένη γλώσσα, και τη συγκρίνει με την αίσθηση της χιλιοστής φοράς που το έκανε αυτό, θα συμφωνήσει μαζί μας…*
Shklovsky, 1924, Η τέχνη ως τεχνική.

2. *...Δεν αντιλαμβανόμαστε το οικείο, δεν το βλέπουμε, αλλά το αναγνωρίζουμε. Δεν βλέπουμε τους τοίχους του δωματίου μας, μας είναι τόσο δύσκολο να*

Στον πίνακα αυτό ο θεατής αναγνωρίζει με ευκολία μια κονσέρβα έτοιμης σούπας από αυτές που ο αμερικανός καταναλωτής, τουλάχιστον, συναντά καθημερινά στα ράφια του σούπερ μάρκετ. Το έργο απομονώνει την κονσέρβα από το περιβάλλον της, την τοποθετεί σε λευκό φόντο και την μεγεθύνει, ζητώντας να γίνει το κέντρο της προσοχής μας. Η ανοικείωση βέβαια λειτουργεί με πολλούς τρόπους. Κύριο χαρακτηριστικό της είναι το παραξένισμα του δέκτη, η τοποθέτησή του απέναντι σε μια κατάσταση που δυσκολεύεται να αναγνωρίσει αυτόματα, με βάση το αποθεματικό των παραστάσεων που έχει καταγράψει ως γνωστές (βλ. 4). Είναι, τελικά, μια έκκληση για ενεργοποίηση των αισθήσεων και της άμεσης, βιωματικής σχέσης με τα πράγματα.

Επιστρέφουμε τώρα στην πρώτη μας παραδοχή (θυμίζω: ο ορισμός της λογοτεχνίας εξαρτάται και από ζητήματα όπως τί είναι τέχνη και τί είναι γλώσσα). Για την παρούσα διερεύνηση μπορούμε να απομονώσουμε στο σημείο αυτό τη χρήσιμη διαπίστωση –που προκύπτει από τα παραπάνω– ότι υπάρχει κάποια είδους σχέση ανάμεσα στους όρους *γλώσσα* και *λογοτεχνία*: είναι προφανές ότι το βασικό υλικό της λογοτεχνίας είναι η γλώσσα, όπως το βασικό υλικό της μουσικής είναι οι ήχοι, το βασικό υλικό του κινηματογράφου είναι οι εικόνες κ.ο.κ.

Κάθε τέχνη λοιπόν έχει τα υλικά της. Στη λογοτεχνία η ανοικείωση επιτυγχάνεται βασικά μέσω της γλώσσας (βλ. 5). Για παράδειγμα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η φράση *κινήθηκα προς το παγωμένο λευκό κέντρο του δωματίου* προκαλεί στο πρώτο της άκουσμα ένα παραξένισμα. Η γλώσσα εδώ λειτουργεί ανοικειωτικά, αφού ο δέκτης δυσκολεύεται να αναγνωρίσει αμέσως κάποιο γνωστό αντικείμενο. Δεν θα είχε το ίδιο πρόβλημα αν άκουγε τη φράση *κινήθηκα προς το ψυγείο.* Επιπλέον, θα λέγαμε ότι ο στόχος της πρώτης φράσης δεν είναι καθόλου να δώσει με τον πιο σύντομο τρόπο μια πληροφορία, δίνοντας δηλαδή το όνομα του αντικειμένου, αλλά να δημιουργήσει έναν ειδικό τρόπο περιγραφής του, μέσα από κάποια χαρακτηριστικά του, και, τελικά, να εστιάσει σε μια αισθητηριακή πρόσληψή του. Βέβαια, αν όλοι αναφερόμασταν στο ψυγείο με τις λέξεις *λευκό παγωμένο κέντρο του δωματίου* το αποτέλεσμα δεν θα ήταν το ίδιο. Η ανοικείωση, και άρα η λογοτεχνικότητα, λειτουργεί πάντα σε σχέση με το ποια είναι κάθε φορά η δεδομένη γλωσσική, κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα (βλ. 6). Έτσι, αν πω *ακόμη μια φορά μας φορτώθηκε το φεγγάρι με την μπουκωμένη, παραμορφωμένη όψη του*, το πιθανότερο είναι να καταχωρίσει κάποιος τη φράση μου στο πεδίο της λογοτεχνίας, αφού η αποκρουστική εικόνα του φεγγαριού δεν συμφωνεί με την εικόνα που τρέφει ο πολιτισμός μας για το φεγγάρι.

Κατά συνέπεια, αν δεχτούμε ότι συναντάμε την τέχνη οπουδήποτε υπάρχει αυτή η ανοικειωτική λειτουργία, τότε «λογοτεχνική» χρήση της γλώσσας δεν συναντά κανείς μόνο στα είδη που ονομάζουμε «λογοτεχνικά» (ποίηση, πεζογραφία κλπ.) αλλά και σε οποιαδήποτε χρήση της γλώσσας με τα χαρακτηριστικά που περιγράψαμε.

Ο παραπάνω ορισμός της «ρηματικής τέχνης» ως ειδικής γλωσσικής

επισημάνουμε ένα λάθος σε ένα τυπογραφικό δοκίμιο – ιδιαίτερα αν είναι γραμμένο σε μια γλώσσα που ξέρουμε καλά, γιατί δεν μπορούμε να κάνουμε τον εαυτό μας να δει και να διαβάσει ενδελεχώς, και να μην αναγνωρίσει την οικεία λέξη...
Shklovsky, 1914, Η ανάσταση της λέξης.

3. *…Η τέχνη υπάρχει για να επαναφέρει την αίσθηση της ζωής. Υπάρχει για να αισθανόμαστε τα πράγματα, για να κάνει την πέτρα* πέτρινη. *Ο σκοπός της τέχνης είναι να αποδίδει την αίσθηση των πραγμάτων όπως συλλαμβάνονται από τις αισθήσεις και όχι όπως γνωρίζουμε ότι είναι…*
Shklovsky, 1924, Η τέχνη ως τεχνική.

4. *...Η τεχνική της τέχνης είναι να κάνει τα αντικείμενα «ασυνήθιστα», να κάνει τις μορφές δύσκολες, να αυξάνει τη δυσκολία και τη διάρκεια της αντίληψης γιατί η διαδικασία της αντίληψης αποτελεί από μόνη της αισθητικό στόχο και πρέπει να παρατείνεται…*
Shklovsky, 1924, Η τέχνη ως τεχνική.

5. *...Εξετάζοντας τον ποιητικό λόγο, και συγκεκριμένα την φωνητική και λεξική δομή του, την ιδιαίτερη κατανομή των λέξεων και τις ιδιαίτερες νοητικές δομές που συγκροτούν οι λέξεις, βρίσκουμε παντού την υπογραφή της τέχνης – με άλλα λόγια, βρίσκουμε υλικό που*

χρήσης θα μπορούσε να προσεγγιστεί και από άλλο δρόμο: με βάση την ανάλυση της ποιητικής λειτουργίας της γλώσσας από τον Roman Jakobson (*Γλωσσολογία και ποιητική*), την οποία θα εξετάσουμε στη συνέχεια.

Η αφετηρία του Jakobson είναι ένα επικοινωνιακό μοντέλο στο οποίο συμμετέχουν έξι βασικοί παράγοντες –ο αποστολέας ή πομπός, ο παραλήπτης ή δέκτης, το μήνυμα, ο επικοινωνιακός κώδικας, το πλαίσιο αναφοράς και το κανάλι. Καθένας από τους παράγοντες αυτούς ορίζει μια επικοινωνιακή λειτουργία. Ειδικότερα, κάθε παράγοντας της γλωσσικής επικοινωνίας ορίζει μία λειτουργία της γλώσσας. Ανάλογα λοιπόν με τον παράγοντα στον οποίο εστιάζει η επικοινωνία, διακρίνονται έξι βασικές γλωσσικές λειτουργίες: Η *αναφορική* εστιάζει στο πλαίσιο αναφοράς, η *συγκινησιακή* εστιάζει στον πομπό, η *βουλητική* εστιάζει στον δέκτη, η *φατική* εστιάζει στο κανάλι, η *μεταγλωσσική* εστιάζει στον κώδικα και η *ποιητική* εστιάζει στο μήνυμα. Ακολουθεί μια σχηματική αναπαράσταση του επικοινωνιακού μοντέλου όπου φαίνονται οι λειτουργίες και οι παράγοντες στους οποίους αναφέρονται:

πλαίσιο αναφοράς
αναφορική

αποστολέας — μήνυμα — δέκτης

συγκινησιακή — ποιητική — βουλητική

κανάλι
φατική

κώδικας
μεταγλωσσική

Οι έξι λειτουργίες είναι παρούσες σε κάθε γλωσσικό γεγονός· μία από αυτές είναι κάθε φορά η δεσπόζουσα. Για παράδειγμα, η εκφώνηση της λέξης *εμπρός* όταν κάποιος σηκώνει το τηλέφωνο, πέρα από την πληροφορία που μεταφέρει σχετικά με το πλαίσιο αναφοράς της επικοινωνίας («είμαι εδώ και σου μιλάω», αναφορική λειτουργία), χρησιμεύει βασικά για να σημάνει –ως γλωσσική χειραψία– την έναρξη της συνομιλίας, επιτελεί δηλαδή φατική λειτουργία. Η ερώτηση *τί εννοείς;* λειτουργεί μεταγλωσσικά, αφού εστιάζει στον γλωσσικό κώδικα. Μια προστακτική (π.χ. *σήκω*) δηλώνει κυρίως μια αποπειρατική συμπεριφορά του πομπού, την επιθυμία του να κάνει κάτι ο δέκτης (βουλητική λειτουργία). Στα επιφωνήματα είναι άμεσα φανερή η συγκινησιακή φόρτιση του πομπού, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η συγκινησιακή λειτουργία είναι απούσα από μηνύματα όπου κυριαρχεί άλλου τύπου λειτουργία.

Με την ίδια λογική, η ποιητική λειτουργία, χωρίς να είναι η αποκλειστική, είναι όμως η δεσπόζουσα λειτουργία της «ρηματικής τέχνης». Η λειτουργία αυτή πετυχαίνει την «εστίαση στο μήνυμα χάριν του μηνύματος», δηλαδή την πρόσληψη του ηχητικού πλέγματος μέσω των αισθήσεων, την προβολή της «απτικότητας»του σημείου (βλ. 7).

δημιουργήθηκε για να αφαιρέσει τον αυτοματισμό της αντίληψης…
Shklovsky, 1924, Η τέχνη ως τεχνική.

6. *…Το γεγονός ότι ένα γλωσσικό απόσπασμα ήταν «ανοίκειο» δεν αποτελούσε απόδειξη ότι ήταν τέτοιο παντού και πάντοτε. Ήταν ανοίκειο μόνο σε σχέση με ένα συγκεκριμένο κανονιστικό γλωσσικό φόντο, και αν αυτό άλλαζε, ίσως το απόσπασμα αυτό θα έπαυε να νοείται ως λογοτεχνικό...*
Ήγκλετον, 1996, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας.*

7. *…Η ποιητικότητα είναι παρούσα όταν η λέξη γίνεται αισθητή ως λέξη και όχι ως απλή αναπαράσταση του αντικειμένου που ονομάζεται, ή εκδήλωση συγκίνησης. Όταν οι λέξεις και η σύνθεσή τους □ □ήμά □ας □*

Ο Jakobson ασχολήθηκε με τους μηχανισμούς με τους οποίους η ποιητική λειτουργία είναι δεσπόζουσα στην ποίηση. Σύμφωνα με μια γλωσσολογική παρατήρηση, όταν κάποιος μιλάει, επιτελεί ταυτόχρονα δύο ενέργειες: επιλέγει από ένα απόθεμα ισοδύναμων γλωσσικών μονάδων μία κατάλληλη και τη συνδυάζει με άλλες γλωσσικές μονάδες προκειμένου να σχηματίσει ακολουθίες. Για παράδειγμα, σε επίπεδο λεξικών μονάδων, θα έλεγε κανείς ότι στην πρόταση *χθες ο μικρός πήγε στον γιατρό* ο ομιλητής αφενός επέλεξε το στοιχείο *πήγε* από ένα σύνολο που περιλαμβάνει άλλα ισοδύναμα όπως *έτρεξε, τηλεφώνησε* κλπ., αφετέρου το συνδύασε ώστε να συμφωνεί με τα υπόλοιπα στοιχεία που είναι παρόντα στο λόγο του. Κάθε γλωσσική μονάδα, επομένως, ορίζεται με βάση δύο συντεταγμένες: τον άξονα της επιλογής ή παραδειγματικό άξονα, που απαρτίζεται από στοιχεία που βρίσκονται μεταξύ τους σε σχέση ομοιότητας, και τον άξονα του συνδυασμού ή συνταγματικό άξονα, τα στοιχεία του οποίου σχετίζονται με βάση τη συνάφεια (βλ. και 8). Ο Jakobson παρατηρεί ότι «η ποιητική λειτουργία προβάλλει την αρχή του ισοδυνάμου από τον άξονα της επιλογής στον άξονα του συνδυασμού». εντοπίζει δηλαδή την ποιητική λειτουργία σε ακολουθίες όπου η σχέση ομοιότητας επιβάλλεται στη συνάφεια. Και συνεχίζει: «στην ποίηση κάθε συλλαβή εξισώνεται με κάθε άλλη συλλαβή της ακολουθίας» φέρνοντας για παράδειγμα τη συμμετρία που παρουσιάζει η φράση *veni, vidi, vici.*

Αυτό που συμβαίνει σε παρόμοιες ακολουθίες είναι ότι η μορφική, ηχητική, μετρική, ρυθμική ομοιότητα των στοιχείων του μηνύματος επιφέρει την νοηματική ισοδυναμία. Πλήττεται έτσι ο συμβατικός χαρακτήρας του γλωσσικού σημείου, η αυθαίρετη σύναψη ήχου και νοήματος, αφού το νόημα «αντηχεί» τον ήχο. Επιπλέον, η σχέση ομοιότητας που αναπτύσσεται μεταξύ των νοημάτων σε βάρος της συνάφειας φέρνει στην επιφάνεια έναν άμεσο τρόπο πρόσλήψης, χωρίς τη μεσολάβηση κάποιου κώδικα.

Στην αισθητηριακή πρόσληψη της ποιητικής γλώσσας συμβάλλει και η σωματική ενεργοποίηση που επιτυγχάνεται μέσω της εκφοράς (βλ. 9).

Η μετάφραση των παραθεμάτων του Jakobson είναι από το βιβλίο Roman Jakobson, *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, εισ. και μτφρ. Ά. Μπερλής (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της "Εστίας", 1998). Όπου δεν υπάρχει μεταφραστής, η απόδοση είναι δική μου.

τους, το νόημά τους, η εξωτερική και εσωτερική τους μορφή αποκτούν βάρος και αξία δική τους, αντί να αναφέρονται απαθώς στην πραγματικότητα… Jakobson, 1960, Τί είναι η ποίηση;

8. *…Τα συστατικά μέρη ενός πλέγματος συμφραζομένων βρίσκονται σε κατάσταση συνάφειας, ενώ σε ένα σύνολο στοιχείων υποκαταστάσεως τα σημεία συνδέονται με διάφορους βαθμούς ομοιότητας, που κυμαίνονται από την ισοδυναμία των συνωνύμων ως τον κοινό πυρήνα των αντωνύμων…* Jakobson, 1956, Δύο απόψεις της γλώσσας και δύο τύποι αφασικών διαταραχών.

9. *...Ο ρόλος της αρθρωτικής πλευράς του λόγου είναι αναμφίβολα σημαντικός για την απόλαυση μιας χωρίς νόημα «ακαταλαβίστικης λέξης». Ίσως γενικά, ένα μεγάλο μέρος της ευχαρίστησης που προσφέρει η ποίηση να οφείλεται στην πραγματικότητα της εκφοράς, στον ανεξάρτητο χορό των γλωσσικών οργάνων...* Shklovsky, 1916, O poezii i zaumnom yazyke",

Βιβλιογραφία

EICHENBAUM, B. [1926] 1965. The theory of the «Formal Method». Στο *Russian Formalist Criticism: Four Essays,* μτφρ. και επιμ. L. T. Lemon & M. J. Reis. Linckoln, Nebraska: University of Nebraska Press.

ΗΓΚΛΕΤΟΝ, Τ. 1996. *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας.* Εισαγωγή και θεώρηση μετάφρασης Δ. Τζιόβας, 4η έκδ. Αθήνα: Οδυσσέας.

JAKOBSON, R. [1933-1934] 1987. What is poetry? Στο *Language in Literature,* επιμ. K. Pomorska & S. Rudy. Cambridge, Mass.: The Belknap Press.

JAKOBSON, R. [1956] 1987. Two aspects of language and two types of aphasic disturbances. Στο *Language in Literature,* επιμ. K. Pomorska & S. Rudy. Cambridge, Mass.: The Belknap Press.

JAKOBSON, R. [1960] 1987. Linguistics and Poetics. Στο *Language in Literature,* επιμ. K. Pomorska & S. Rudy. Cambridge, Mass.: The Belknap Press.

MUKAROVSKY, J. [1940] 1976. On Poetic Language. Επιμ. και μτφρ. J. Burbank & P. Steiner. Lisse: The Peter de Ridder Press.

SHKLOVSKY, V. [1924] 1965. Art as technique. Στο *Russian Formalist Criticism: Four Essays,* μτφρ. και επιμ. L. T. Lemon & M. J. Reis. Linckoln, Nebraska: University of Nebraska Press.

SHKLOVSKY, V.. [1914] 1979. Η ανάσταση της λέξης. Στο *Για τον Φορμαλισμό,* μτφρ. Β. Λαμπρόπουλος. Αθήνα: Έρασμος.

TODOROV,T. [1975] 1977. Λογοτεχνία και σημειωτική, μτφρ. Α. Παρίση. *Σπείρα* 6.