

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ

Οι γραμματολογικές σπουδές, και μόνο για τον λόγο ότι παράγουν κείμενα επί κειμένων, συναντούν μια εγγενή δυσκολία και μάλλον τελούν σε αντικειμενική αδυναμία να συμμετάσχουν στην εξελισσόμενη από τον 17^ο αιώνα επιστημονική επανάσταση, που στις αρχές της βρήκε με τον Βάκωνα τη ρητορική της επένδυση. Η λογοτεχνία ανήκει στο σύνολο των «ηθικών πραγμάτων», αν και η διατύπωση είναι ξένη, ή τουλάχιστον περιθωριακή, στον 20^ο αιώνα. Πάντως, δεν είναι φυσικό φαινόμενο, πράγμα που με όρους πιο οικείους στον 20^ο αιώνα σημαίνει ότι μετέχει στην ιδεολογία, στις μετακινήσεις, τις προσαρμογές και τις μεταπλάσεις της.

Η ιδεολογία αποτελεί άξιο, όσο και προβληματικό, αντικείμενο ενασχόλησης. Στις ιδεολογικές σπουδές (δηλαδή στις λεγόμενες «ανθρωπιστικές επιστήμες») η απόσταση ανάμεσα στη θεωρία και το αντικείμενό της συνιστά το κύριο επιστημολογικό πρόβλημα. Είναι λοιπόν επόμενο, όχι μόνο η έννοια της λογοτεχνίας, αλλά και το σώμα της, το λογοτεχνικό corpus ως αντικείμενο, να αλληλεπιδρούν με τη θεωρία της. Περισσότερο, στην περιπέτεια των ιδεών κατά τον εικοστό αιώνα, εκδοχές της θεωρίας φτάνουν να ακυρώνουν την αφετηρία και το “τέλος” τους (αντι-θεωρητική θεωρία) ή να συμφύρονται με το αντικείμενό τους (η θεωρία ως λογοτεχνία). Ήδη, πριν φτάσουμε εκεί, και σε όλη τη διαδρομή του αιώνα, από τον ρώσικο φορμαλισμό ως τη μετα-αποικιακή κριτική, οι θεωρίες της λο-

γοτεχνίας σχετίζονται με τις σύγχρονες τους φιλοσοφικές παραδόσεις, κυρίως της λεγόμενης «ηπειρωτικής φιλοσοφίας», και συμμετέχουν στη διαμόρφωση των κριτικών ρευμάτων που υποδέχονται στην κοίτη τους τις ανθρωπιστικές σπουδές.

Το ανά χείρας *Ανθολόγιο* συνιστά ένα από τα καλύτερα αποστάγματα της εν λόγω θεωρητικής παραγωγής στη διεθνή βιβλιογραφία. Πρόκειται για έργο αναφοράς από το οποίο η ανάγνωση μπορεί να εξακτινωθεί σε πολλές κατευθύνσεις: ένα βιβλίο βάσης, βιβλίο εκκίνησης και επιστροφής. Τα κείμενα που ανθολογούνται είναι στο σύνολό τους κείμενα σημαντικά, τουλάχιστον υπό την έννοια ότι το καθένα τους συνιστά από έναν σταθμό στη σκέψη γύρω από τη λογοτεχνία. Ορισμένα, είναι «κλασικά», δηλαδή αποτελούν υποχρεωτικά αναγνώσματα για τον ασχολούμενο ή προτιθέμενο ν' ασχοληθεί με τη θεωρία της. Πολλά από τα κείμενα, όπως συνήθως συμβαίνει, διαλέγονται μεταξύ τους. Ο διάλογος απεικονίζεται στη διάταξή τους, όσο το επιτρέπει η τυπογραφική γραμμικότητα, την οποία ο αναγνώστης, αργά ή γρήγορα ή αμέσως, θα υπερβεί.

Κρίσιμη εκδοτική επιλογή του επιμελητή Κ. Μ. Newton ήταν να χωρέσει πολλά κείμενα σ' ένα αρκετά ευσύνοπτο βιβλίο. Ως συνέπεια, τα κείμενα συντομεύθηκαν. Η αριστοτεχνική συντόμευσή τους είναι περισσότερο από αβλαβής: συντελεί στο σκοπό του βιβλίου. Η επιχειρηματολογική γραμμή διαφυλάσσεται, το νόημα δεν αλλοιώνεται και το νοηματικό βάρος παραμένει στη θέση του. Παρά την αφαιρετική αυτή επέμβαση, η παρουσία του επιμελητή Newton είναι διακριτική και κυρίως μη μεροληπτική, σ' έναν χώρο που χαρακτηρίζεται από συγκρούσεις με πολλή αναίμακτη βία, δηλαδή αρκετά θεατρικές. Η επιστημολογική ουδετερότητα του επιμελητή επιτρέπει την κατόπτευση του χώρου από τον αναγνώστη-χρήστη του βιβλίου χωρίς προηγούμενη δέσμευση για το σημείο της θέασης.

Το *Ανθολόγιο*, εντέλει, συντομεύει την επίσκεψη των θεωρητικών πηγών, που είναι απαραίτητη στις γραμματολογικές σπουδές. Ιδανικά, συνδυάζεται με την πρώτη επαφή του

σπουδαστή ή του ενδιαφερόμενου με το αντικείμενο, ως μέρος ενός τρίπτυχου: εισαγωγή, πηγές, και πριν απ' όλα, η ίδια η λογοτεχνία.

Με αυτά τα χαρακτηριστικά, σε μια εποχή όπου η πρόσβαση στις ξενόγλωσσες πηγές γίνεται όλο και πιο ευχερής και μαζική, η μεταφρασμένη έκδοσή του από τις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης προορίζεται να ανταποκριθεί σε μια πραγματική ανάγκη του ελληνόγλωσσου κοινού.

Θα προσκαλούσα, πάντως, τον αναγνώστη να αντισταθεί στην κατάληψή του από δέος αν στη διαδρομή του βιβλίου, και ιδιαίτερα όσο πλησιάζει στο τέλος του, συναντήσει κείμενα που ξεπερνούν (ή μήπως απλά παρακάμπτουν;) την ικανότητά του για κατανόηση. Το δέος αυτό μπορεί να είναι το προστάδιο της γοητείας ως πάθους, δηλαδή της παράδοσής του σε μια ρητορική που αναπαράγεται υπονομεύοντας και απεμπολώντας το αίτημα της κατανοησιμότητας. Ο συγγραφικός ναρκισσισμός και το σύστοιχό του, η διανοητική γοητευτική βία, φαινόμενα ενδημικά στον ευρύτερο χώρο των ανθρωπιστικών σπουδών, ενδέχεται κάποτε να ελλοχεύουν στον αντίποδα της αμφιβολίας, της αβεβαιότητας και της αμφισβήτησης που θα μπορεί να χαρακτηρίζει (και συχνά χαρακτηρίζει, όπως τεκμαίρεται επίσης από το *Ανθολόγιο*) τον λόγο των γραμματολογικών σπουδών, ως λόγο πρακτικό που σχετίζεται με στάσεις ζωής, όπως λέμε «αναστοχαστικές», οι οποίες περιλαμβάνουν αλλά και υπερβαίνουν τη λογοτεχνία.

Κείμενα με τέτοια χαρακτηριστικά έχουν βεβαίως τη θέση τους σε μια κατά το δυνατόν αμερόληπτη ανθολογία. Χωρίς αυτά, η συνολική εικόνα της θεωρίας της λογοτεχνίας θα ήταν λειψή από πρόθεση. Και με αυτά, ωστόσο, η εικόνα δεν είναι πλήρης – και δεν θα μπορούσε να είναι. Για παράδειγμα, οι γνωσιακές προσεγγίσεις, που εντάσσονται, αυτές, στα ρεύματα της αναλυτικής φιλοσοφίας, και αναπτύσσονται κυρίως στο γύρισμα του 20^{ου} προς τον 21^ο αιώνα, ξεφεύγουν εκ των πραγμάτων από το *Ανθολόγιο*.

Όμως, το βιβλίο διεκδικεί χρηστικότητα, όχι αυτάρκεια. Ο χρήστης του βιβλίου, αναγνώστης κριτικών κειμένων, χρειάζεται να είναι ή να γίνει κριτικός αναγνώστης. Προς τούτο, πρέπει να κινητοποιεί τη διάνοιά του, αφού προηγουμένως την εμπιστευθεί, όπως ο καθένας μας οφείλει στον εαυτό του.

Αλέξης Καλοκαιρινός
Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο
École des Hautes Études en Sciences Sociales, Παρίσι

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κανένας από όσους ασχολούνται με τις εξελίξεις στη λογοτεχνική κριτική τα τελευταία τριάντα περίπου χρόνια δεν μπορεί να αγνοήσει το γεγονός ότι υπήρξε μια σημαντική αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για τα θεωρητικά ερωτήματα. Ο κύριος λόγος γι' αυτό είναι πιθανώς η επίδραση που άσκησαν κατά τη δεκαετία του 1960 και 1970 στη λογοτεχνική κριτική ο δομισμός και ο μεταδομισμός, που αμφισβήτησαν σοβαρά τόσο τη συμβατική ιστορικά προσανατολισμένη κριτική όσο και την αγγλοαμερικανική παράδοση της Νέας Κριτικής. Διάφορα θεωρητικά ζητήματα, που βρισκόνταν εν υπνώσει στον αγγλόφωνο κόσμο για αρκετές δεκαετίες, ήρθαν και πάλι στο προσκήνιο, ενώ εμφανίστηκαν και νέες μορφές κριτικής προσέγγισης οι οποίες αναμείγνυαν θεωρία και πρακτική, όπως η αποδόμηση, η θεωρία της πρόσληψης, η κριτική της αναγνωστικής ανταπόκρισης, ο φεμινισμός, η ψυχαναλυτική κριτική ή τα διάφορα είδη μαρξιστικής και μαρξίζουσας κριτικής. Ακόμα και σήμερα ακούμε για την «κρίση» που προκλήθηκε στις γραμματολογικές σπουδές ως συνέπεια αυτής της κατάστασης, αν και η κρίση αυτή χρειάζεται πολύ χρόνο για να κορυφωθεί. Ωστόσο, ένα σαφές επακόλουθο ήταν η κατάρρευση οποιασδήποτε κριτικής συναίνεσης και η αντικατάστασή της από αλληλοσυγκρουόμενες ομάδες. Τα τελευταία χρόνια, οι ομάδες αυτές έμαθαν ίσως να ανέχονται η μία την άλλη. Ωστόσο, αν και έλαβαν τέλος οι λεγόμενοι «θεωρητικοί πόλεμοι»,¹ η

ίδια η θεωρία αποτελεί κεντρικό στοιχείο της σύγχρονης κριτικής πρακτικής.

Είναι σαφές ότι η κατάσταση αυτή θέτει όσους ξεκινούν τη μελέτη της λογοτεχνίας ενώπιον σοβαρών δυσκολιών, μια και η σύγχρονη κριτική προϋποθέτει κάποια γνώση των πρόσφατων θεωρητικών εξελίξεων. Για τον λόγο αυτό, έχουν εκδοθεί διάφορες συλλογές κειμένων και επισκοπήσεις της θεωρίας της λογοτεχνίας, σε μια προσπάθεια να καταστήσουν τα θεωρητικά ζητήματα πιο προσιτά στο ευρύτερο κοινό της λογοτεχνίας. Το ανά χείρας βιβλίο συνεχίζει αυτή την παράδοση. Ωστόσο, σε αντίθεση με άλλες συλλογές θεωρητικών κειμένων, δεν περιορίζεται στα θεωρητικά ρεύματα που εμφανίστηκαν μετά τον δομισμό, καθώς περιλαμβάνει και πολλά κείμενα γραμμένα πριν από το 1960. Ως επί το πλείστον, πάντως, αναφέρεται στα πιο πρόσφατα θεωρητικά κινήματα. Κατά τη γνώμη μου, για να κατανοήσουμε τις μεταγενέστερες εξελίξεις είναι απαραίτητο να γνωρίζουμε τις παλαιότερες θεωρίες. Εκτός αυτού, οι περισσότερες ανάλογες συλλογές περιλαμβάνουν συνήθως ολόκληρα άρθρα και δοκίμια. Η συλλογή αυτή υιοθετεί μια διαφορετική προσέγγιση, καθώς επεμβαίνει στα παρατιθέμενα κείμενα. Αυτό, πιστεύω, έχει δύο μεγάλα πλεονεκτήματα. Τα πλήρη δοκίμια δύσκολα κατανοούνται και αφομοιώνονται από όσους μόλις ξεκινούν τη μελέτη της θεωρίας της λογοτεχνίας. Στις εκδοχές που προέκυψαν από την επιμέλεια, προσπάθησα να διασώσω, έστω και σε συντομωμένη μορφή, τη δομή της επιχειρηματολογίας κάθε κειμένου, παρουσιάζοντάς την όσο πιο συνεκτικά και αυστηρά γινόταν. Σκοπός μου ήταν να χρησιμοποιήσω όσο το δυνατόν περισσότερα κείμενα για να δώσω στον αναγνώστη τη δυνατότητα να κατανοήσει ένα συγκεκριμένο επιχείρημα, είτε για να πειστεί είτε για να βρει λόγους να το αμφισβητήσει. Το άλλο μεγάλο πλεονέκτημα είναι ότι μας επιτρέπει να συμπεριλάβουμε ένα ευρύτερο φάσμα κειμένων –επιλέξαμε 54 κείμενα– σε έναν τόμο κανονικού μεγέθους. Ελπίζω, βεβαίως, ότι οι αναγνώστες

θα βρουν κάποια από τα κείμενα που επιλέξαμε αρκετά ενδιαφέροντα, ώστε να μπου στον κόπο να διαβάσουν ολόκληρο το δοκίμιο, άρθρο, κεφάλαιο ή βιβλίο από το οποίο προέρχονται.

Η θεωρία είναι ένας χώρος συνεχών συζητήσεων και αντιπαραθέσεων και, για να μπορεί κανείς να την κατανοήσει επαρκώς, είναι αναγκαίο να γνωρίζει όχι μόνο τα κομβικά επιχειρήματα της μίας ή της άλλης πλευράς, αλλά και τις εναλλακτικές απόψεις που, ρητά ή υπόρητα, συγκρούονται μαζί τους. Δεν αρκεί, επίσης, να παρουσιάζουμε τις μεγάλες θεωρίες με ένα και μόνο παράδειγμα, γιατί υπάρχουν συγκρούσεις και διαμάχες όχι μόνο μεταξύ των διαφόρων θεωριών, αλλά και στο εσωτερικό καθεμιάς από αυτές. Παρουσιάζοντας, λοιπόν, ένα αρκετά ευρύ φάσμα θεωρητικών απόψεων, το βιβλίο προσπαθεί να δείξει τις διαφορετικές αντιλήψεις και σημεία έμφασης στο εσωτερικό των επιμέρους θεωριών. Εκτός αυτού, επιχείρησα να ισορροπήσω ανάμεσα σε συγγραφείς ή συγκεκριμένα κείμενα που πρέπει να συμπεριλαμβάνονται σε μια αντιπροσωπευτική ανθολογία των λογοτεχνικών θεωριών του 20ού αιώνα, και σε έργα που, αν και λιγότερο οικεία και προσίτα στο ευρύτερο κοινό της λογοτεχνίας, είναι, ενδεχομένως, το ίδιο σημαντικά και ενδιαφέροντα. Η σχετική γνώση του ευρύτερου συγκειμένου των θεωριών του 20ού αιώνα αποτελεί, οπωσδήποτε, σημαντικό βοήθημα και, σε ορισμένες περιπτώσεις, αναγκαία προϋπόθεση για την κατανόηση των συγχρόνων θεωριών. Προσπάθησα όχι μόνο να παραθέσω αντιπροσωπευτικά δείγματα των διαφόρων θεωρητικών τάσεων, αλλά και να επιλέξω κείμενα τα οποία, αφενός, φωτίζουν τον διάλογο που αναπτύχθηκε ανάμεσά τους και, αφετέρου, δείχνουν κάποιες από τις διαφορές στο εσωτερικό τους.

Θα μπορούσε κανείς να αντιτείνει ότι ένα τέτοιο βιβλίο, που σχεδιάστηκε για να εισαγάγει τους φοιτητές της φιλολογίας, αλλά και το μη εξειδικευμένο αναγνωστικό κοινό, στις λογοτεχνικές θεωρίες του 20ού αιώνα, θα έκανε περισσότερο κακό παρά καλό. Αλήθεια, γιατί νιώθουμε την ανάγκη να παραγεμί-

σουμε το μυαλό των φοιτητών ή των αναγνωστών της λογοτεχνίας γενικότερα με θεωρητικά ερωτήματα; Δεν έχει υποστηριχτεί ότι η θεωρία απλώς μπερδεύει αυτούς τους αναγνώστες, ενώ ελάχιστα συμβάλλει στην ανάγνωση; Πράγματι, πολλοί ισχυρίζονται ότι μόνο οι ώριμοι κριτικοί έχουν τη δυνατότητα να ασχοληθούν με τις θεωρητικές περιπλοκές της δραστηριότητάς τους, ενώ οι αναγνώστες, που δεν έχουν τη γνώση και εμπειρία των πρώτων, δεν θα έπρεπε να εκτίθενται στη θεωρία.² Οφείλουμε να απαντήσουμε στις αντιρρήσεις αυτές.

Εν πρώτοις, θα λέγαμε ότι η θεωρία ή οι αρχές της λογοτεχνικής κριτικής που έχουν κάποια θεωρητική βάση, υπάρχουν υπόρρητα σε κάθε μορφή ανάγνωσης του λογοτεχνικού κειμένου, ακόμα και την πιο αφελή. Το να μην έχουμε συνείδηση ή να μη δείχνουμε ενδιαφέρον για τη θεωρία δεν σημαίνει ότι αυτή δεν είναι παρούσα. Σε όλες σχεδόν τις μορφές του μη λογοτεχνικού λόγου, κάποιοι κανόνες και περιορισμοί πρέπει να διέπουν τον τρόπο που τις διαβάζουμε, έτσι ώστε οι λόγοι αυτοί να εξυπηρετήσουν τα ενδιαφέροντα και τους σκοπούς που κατευθύνουν την ανάγνωσή μας. Έτσι, παρότι μπορεί να τεθούν θεωρητικά ερωτήματα γύρω από αυτούς τους λόγους, η θεωρία πρέπει να έχει δευτερεύουσα θέση έναντι των ενδιαφερόντων και των σκοπών αυτών. Και αυτό ανεξάρτητα από το αν κάποιος διαβάζει μια συνταγή μαγειρικής, κάποιο άρθρο σε μια εφημερίδα, ένα ιστορικό ή φιλοσοφικό έργο ή ένα επιστημονικό κείμενο. Αλλά στον λόγο της λογοτεχνίας δεν υπάρχουν πρακτικές ή λογικές αναγκαιότητες, εξωτερικές ως προς το λόγο αυτόν, που καθορίζουν τον τρόπο ανάγνωσής του. Ως εκ τούτου, κατά την ανάγνωση ενός λογοτεχνικού λόγου, η θεωρία είναι πάντοτε έστω και υπόρρητα παρούσα, μια και οι όποιοι κανόνες και περιορισμοί διέπουν τον τρόπο που διαβάζονται τα λογοτεχνικά κείμενα δεν μπορούν να εκληφθούν ως ενιαίο και αναπόσπαστο τμήμα του ίδιου του λόγου, αλλά επιλέγονται, συνειδητά ή ασυνείδητα, από τον αναγνώστη ως μία από τις πολλές υφιστάμενες δυνατότητες.

Όταν μιλάμε για διαφορετικές μορφές λόγου, όροι όπως «ιστορικός», «φιλοσοφικός» ή «επιστημονικός» υποδηλώνουν ένα φάσμα χαρακτηριστικών ή ιδιοτήτων που συνδέονται με τον συγκεκριμένο λόγο, αλλά ο όρος «λογοτεχνικός» –παρά τις πολλές προσπάθειες ορισμού του, που υποστηρίζουν ότι τα κείμενα που χαρακτηρίζονται ως «λογοτεχνικά» έχουν ένα τουλάχιστον κοινό γνώρισμα– είναι κενός περιεχομένου. Δεν αναφέρεται σε κοινές ποιότητες των κειμένων, αλλά σε κάτι που μοιάζει με την ανθρώπινη ανάγκη να υπάρχει ένα σώμα κειμένων πέραν των πρακτικών ορίων εντός των οποίων υποχρεωτικά επιτελούμε την ανάγνωση άλλων μορφών λόγου. Δεν υπάρχει κάποια πρακτική αναγκαιότητα ή κάποιος εγγενής περιορισμός που να μας εμποδίζουν να χρησιμοποιήσουμε ένα κείμενο το οποίο έχει χαρακτηριστεί «λογοτεχνικό» για οποιοδήποτε άλλο σκοπό. Η κατηγορία «λογοτεχνία», λοιπόν, με τη στενότερη αξιολογική έννοια του όρου, αναφέρεται σε ορισμένα από τα κείμενα που εντάχθηκαν στην κατηγορία των μη πρακτικών τα οποία οι αναγνώστες και οι κριτικοί εδώ και πολλές γενιές έχουν κρίνει ως ιδιαίτερα αποτελεσματικά στην εξυπηρέτηση των ποικίλων ενδιαφερόντων τους.

Από όσα είπα προηγουμένως προκύπτει ότι οι λογοτεχνικές θεωρίες θα μπορούσαν να είναι όσοι και οι αναγνώστες της λογοτεχνίας. Προφανώς, αυτό δεν συμβαίνει. Πράγματι, ο λόγος της κριτικής της λογοτεχνίας διαθέτει έναν υψηλό βαθμό τάξης και συνοχής, που μόνο πρόσφατα έχουν εν μέρει υπονομευθεί. Για την υπονόμηση αυτή, πολλοί θα μέμφονταν το σημερινό λογοτεχνικό και κριτικό πλαίσιο, που εμφανίζεται να ενθαρρύνει την πληθυντικότητα των θεωριών. Αλλά και υπό τις σημερινές συνθήκες δεν υπάρχει κανένα σημάδι απόλυτου σχετικισμού. Όσοι μιλούν για «χάος» και «αναρχία» αναπτύσσουν μια ρητορική που αποσκοπεί είτε στο να εκφράσουν την απέχθειά τους για τις αλλαγές που έχουν σημειωθεί στη λογοτεχνική κοινότητα είτε στο να αποσταθεροποιήσουν τις γραμματολογικές σπουδές για συγκεκριμένες πολιτικές σκο-

πιμότητες. Μια πιο ενδιαφέρουσα ερώτηση θα ήταν η εξής: γιατί, ενώ ο λογοτεχνικός λόγος δεν προϋποθέτει καμία τάξη, υπάρχει τόσο μεγάλη τάξη στη μελέτη της λογοτεχνίας;

Μια και δεν υπάρχουν κάποιοι πρακτικοί λόγοι που να επιβάλλουν συγκεκριμένους κανόνες και περιορισμούς στην ανάγνωση των λογοτεχνικών κειμένων, οι κανόνες και οι περιορισμοί που πραγματικά διέπουν την ανάγνωσή τους θα πρέπει να έχουν επιλεγεί από μας, παρόλο που ενδέχεται να μην έχουμε επίγνωση της επιλογής μας. Ο λόγος λοιπόν που η λογοτεχνική κριτική διέπεται από μια σχετική τάξη, ενώ δεν φαίνεται να υπάρχει κάποια εγγενής ανάγκη για κάτι τέτοιο, είναι το γεγονός ότι οι περισσότεροι αναγνώστες κάνουν την ίδια επιλογή μεταξύ των διάφορων διαθέσιμων επιλογών. Το γιατί υπήρξαν τόσες πολλές και διαφορετικές θεωρητικές προσεγγίσεις της λογοτεχνίας κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα και το γιατί οι αναγνώστες επιλέγουν να υποστηρίξουν τη μία ή την άλλη είναι δύο ενδιαφέροντα ερωτήματα. Δεν είναι εδώ το κατάλληλο σημείο για να απαντήσουμε λεπτομερώς στα ερωτήματα αυτά, αλλά είναι σαφές ότι η θεωρία της λογοτεχνίας δεν μπορεί να κατανοηθεί έξω από τις πολιτικές και ιδεολογικές συγκρούσεις που αποτέλεσαν το κύριο χαρακτηριστικό του 20ού αιώνα. Οι αναγνωστικές επιλογές, ιδιαίτερα σε σχέση με κείμενα που υπερβαίνουν τα πρακτικά όρια που διέπουν την ανάγνωση άλλων μορφών λόγου, δεν μπορούν να είναι ιδεολογικά ουδέτερες, και αυτό ο αναγνώστης δεν πρέπει να το ξεχνά, καθώς θα διαβάσει τα κείμενα των διαφόρων θεωρητικών που περιλαμβάνονται στο βιβλίο.

Πριν από τις εξελίξεις του 20ού αιώνα στον χώρο της λογοτεχνικής κριτικής, η μεγάλη πλειονότητα των αναγνωστών συσχέτιζε τα λογοτεχνικά κείμενα με το ιστορικό συγκείμενό τους και τις προθέσεις των συγγραφέων τους. Ακόμα και σήμερα, η προσέγγιση αυτή υποστηρίζεται από πολλούς. Αντίθετα όμως, πολλοί αναγνώστες του 20ού αιώνα επέλεξαν να δώσουν ελάχιστη ή καθόλου προσοχή στο ιστορικό συγκείμε-

νο και τις προθέσεις του συγγραφέα, επιτρέποντας σε σύγχρονα ρεύματα σκέψης, όπως η ψυχαναλυτική ή η φεμινιστική θεωρία, να καθορίσουν τον τρόπο με τον οποίο θα διάβαζαν τα λογοτεχνικά κείμενα. Οι αναγνώστες αυτοί θα υποστήριζαν ότι η σημαντικότερη μέριμνά τους κατά τη μελέτη της λογοτεχνίας είναι η σχέση του κειμένου με τα ενδιαφέροντα ενός σύγχρονου ακροατηρίου. Εκτός αυτού, δεν υπάρχει κανένα όριο στον αριθμό και το είδος των ενδιαφερόντων που οι αναγνώστες μπορούν να επιστρατεύσουν για να διαβάσουν τα λογοτεχνικά κείμενα, μεταξύ αυτών αισθητικά, ιστορικά, γλωσσολογικά, κοινωνιολογικά, βιογραφικά, φιλοσοφικά, ψυχολογικά και πολιτικά, αλλά και διάφοροι συνδυασμοί τους.

Είναι ωστόσο σημαντικό να τονίσουμε ότι οι αναγνώστες δεν μπορούν παρά να επιλέξουν. Αν και δεν υφίστανται εγγενείς κανόνες και περιορισμοί που να καθορίζουν τον τρόπο ανάγνωσης των λογοτεχνικών κειμένων, μόλις αρχίσουμε να διαβάζουμε ένα κείμενο, θα ενεργοποιηθούν ορισμένοι κανόνες και περιορισμοί, μια και η ίδια η δραστηριότητα της ανάγνωσης δεν μπορεί να λάβει χώρα χωρίς αυτούς. Είναι αναπόφευκτο κάποιοι από τους αναγνώστες να κάνουν τις ίδιες επιλογές, με αποτέλεσμα να σχηματίζονται ομάδες αναγνωστών και κριτικών, ή, όπως τις αποκαλεί ο Στάνλεϋ Φις, «ερμηνευτικές κοινότητες». Είναι ωστόσο πιθανό να αναπτύξει κάποιος αναγνώστης έναν εντελώς προσωπικό τρόπο ανάγνωσης των λογοτεχνικών κειμένων, που να μη συμμορφώνεται με καμία υπαρκτή κοινότητα αναγνωστών τώρα ή στο παρελθόν. Όσοι διορθώνουν φοιτητικές εργασίες ίσως θα συμμαρρίζονταν αυτή την ιδέα. Αλλά είναι βέβαιο ότι η συντριπτική πλειονότητα των αναγνωστών θα αποδεχτεί τους κανόνες και τους περιορισμούς που διέπουν τις θεωρίες οι οποίες κυριαρχούν στην κουλτούρα σε μια συγκεκριμένη εποχή.

Ως εκ τούτου, ένα από τα σημαντικότερα επιχειρήματα υπέρ της λογοτεχνικής θεωρίας είναι ότι, εφόσον οι κανόνες και οι περιορισμοί δεν αποτελούν εγγενές στοιχείο των κειμέ-

νων αλλά επιλέγονται για συγκεκριμένους λόγους, δεν δικαιούμαστε να αγνοήσουμε την ύπαρξή τους όπως θα μπορούσαμε να κάνουμε κατά την ανάγνωση μη λογοτεχνικών μορφών λόγου, παρόλο που αυτό μπορεί να προκαλέσει, όπως έχει προειδοποιήσει ο Ρενέ Βέλλεκ,³ σύγχυση στους νέους μελετητές. Θα ήταν κακοπιστία να αποκρύψουμε, ακόμα και από τους νέους μελετητές, το γεγονός ότι δεν υπάρχουν κανόνες και περιορισμοί που να αποτελούν αναπόσπαστα και συνεπώς προνομιακά στοιχεία του λογοτεχνικού λόγου. Ορισμένοι κανόνες, βέβαια, θα είναι κυρίαρχοι, πράγμα που δικαιολογεί την επισήμανση τόσο των πλεονεκτημάτων όσο και των κινδύνων της απόρριψής τους, αλλά τίποτα δεν μπορεί να δικαιολογήσει τον ισχυρισμό ότι οι κανόνες αυτοί αποτελούν εγγενή στοιχεία της ίδιας της ύπαρξης του λογοτεχνικού λόγου.

Μια προφανής συνέπεια είναι το γεγονός ότι, από τη στιγμή που γνωρίζουμε πως οι κανόνες και οι περιορισμοί που διέπουν την ανάγνωση των λογοτεχνικών κειμένων είναι αποτέλεσμα επιλογής, μπορούμε να επιλέξουμε να τους αλλάξουμε. Αν και κάποιος μπορεί να θεωρήσουν ότι η δυνατότητα αυτή οδηγεί στον απόλυτο σχετικισμό, το γεγονός ότι κάθε αλλαγή δεν ισοδυναμεί αναγκαστικά με ολοκληρωτική απόρριψη κάθε κανόνα, αλλά μόνο με υιοθέτηση ενός διαφορετικού συνόλου κανόνων, σημαίνει ότι οι φόβοι αυτοί είναι αβάσιμοι. Πράγματι, αυτό μπορεί να είναι θετικό από την άποψη ότι κάποιος αναγνώστης, που χρησιμοποιούσαν κανόνες ξένους προς την ιδιοσυγκρασία, την ιδεολογία ή την κοσμοθεωρία τους, έχουν τη δυνατότητα να επιλέξουν ένα σύνολο κανόνων που τους ταιριάζει πιο πολύ. Από την άποψη αυτή, το ανά χείρας βιβλίο έχει διπλό στόχο: αφενός, να κάνει τους αναγνώστες πιο συνειδητούς έναντι των κανόνων και των περιορισμών που διέπουν τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζουν κριτικά τη λογοτεχνία, προσφέροντάς τους τη δυνατότητα να τον υπερασπιστούν έναντι εναλλακτικών προσεγγίσεων και, αφετέρου, μέσω της σύγκρισης των υφιστάμενων κανόνων και ερμηνευτικών στρα-

τηγικών με άλλες, να είναι σε θέση να υιοθετήσουν μια διαφορετική προσέγγιση που θα θεωρήσουν πιο πειστική.

Θα ήταν ωστόσο ανακριβές να υποστηρίξουμε ότι η τρέχουσα κατάσταση (απληθυντικότητα των θεωριών) δεν επηρέασε τα θεμέλια της λογοτεχνικής κριτικής. Ένα από τα μειονεκτήματα της έννοιας των «ερμηνευτικών κοινοτήτων» του Στάνλεϋ Φις είναι ότι υπαινίσσεται πως, από τη στιγμή που οι αναγνώστες των λογοτεχνικών κειμένων έχουν επιλέξει, συνειδητά ή ασυνείδητα, την κοινότητά τους, δεν έχει ιδιαίτερο νόημα να διαφωνήσουν με όσους ανήκουν σε άλλες κοινότητες, γιατί το θέμα δεν είναι ότι μια κοινότητα έχει δίκιο και όλες οι άλλες λάθος. Η ίδια η λέξη «κοινότητα» υποδηλώνει ότι κάποιος είναι μέλος μιας αυτόνομης κοινωνικής ομάδας και δεν υπάρχει λόγος να ενδιαφέρεται για τις άλλες κοινότητες. Ωστόσο, με μεγάλη έκπληξη βλέπει κανείς τις συνεχείς συζητήσεις και διαμάχες που λαμβάνουν χώρα στις γραμματολογικές σπουδές. Οι αναγνώστες των λογοτεχνικών κειμένων δεν ακούονται στην υιοθέτηση μιας ανεκτικής φιλοσοφίας. Αυτό σημαίνει ότι η θεωρητική μεταφορά των «ερμηνευτικών κοινοτήτων» πρέπει να τροποποιηθεί.

Θα έλεγα πως ο λόγος για τον οποίο υπάρχουν τόσες πολλές διαμάχες και συζητήσεις στον χώρο των λογοτεχνικών σπουδών είναι ότι οι κριτικοί και οι αναγνώστες αισθάνονται πως ανήκουν σε μία και μόνο κοινότητα, έστω κι αν έχουν κάνει εντελώς διαφορετικές επιλογές σχετικά με τον τρόπο ανάγνωσης των λογοτεχνικών κειμένων. Το ίδιο το γεγονός ότι έπρεπε να κάνουν μια τέτοια επιλογή τους συνδέει με άλλους αναγνώστες και ερμηνευτές κειμένων. Αλλά και το ότι θα μπορούσαν να έχουν κάνει διαφορετική επιλογή γεννά την ανάγκη να δικαιολογήσουν την επιλογή τους και ενισχύει την επιθυμία να πείσουν τους άλλους ότι, αφενός, η επιλογή αυτή είναι η σωστή και, αφετέρου, ότι οι άλλες επιλογές είναι λανθασμένες. Κατά συνέπεια, η λογοτεχνική κριτική είναι ένα πεδίο διαρκούς συζήτησης. Ακόμα κι αν δεχτούμε ότι η

συζήτηση αυτή δεν μπορεί να οδηγηθεί σε κάποιο οριστικό συμπέρασμα, η προσπάθειά μας να δικαιολογήσουμε και να υπερασπιστούμε με λογικά επιχειρήματα την επιλογή μας έναντι των εναλλακτικών θέσεων είναι αναγκαία, αν θέλουμε να διατηρήσουμε ζωντανές τις γραμματολογικές σπουδές. Ως εκ τούτου, οι διαμάχες και οι συζητήσεις δεν πρέπει να εκλαμβάνονται ως ενδείξεις κρίσης ή αποσταθεροποίησης, αλλά ως σημάδια υγείας και αλκής. Στο κάτω κάτω, η λογοτεχνική κριτική άπτεται της πολιτικής και της εξουσίας, και ένδειξη κρίσης θα ήταν μάλλον μια κατάσταση όπου η συζήτηση και η ορθολογική επιχειρηματολογία θα καταπνίγονταν, παρά μια κατάσταση που ευνοεί τη δυναμική διεξαγωγή τους.

Η θεωρητική μεταφορά λοιπόν που ίσως περιγράφει καλύτερα την παρούσα κατάσταση της λογοτεχνικής κριτικής δεν είναι αυτή που την περιγράφει ως ένα σύνολο απομονωμένων «κοινοτήτων», αλλά μάλλον εκείνη που την παρομοιάζει με κοινοβούλιο. Στον αγγλόφωνο κόσμο, πριν από την πρόσφατη έκρηξη στον χώρο της λογοτεχνικής θεωρίας, στο κοινοβούλιο αυτό κυριαρχούσαν δύο μεγάλα κόμματα, ενώ τα μικρότερα διαδραμάτιζαν ασήμαντο ρόλο. Με τα δύο αυτά κόμματα να κυριαρχούν εναλλάξ και, σε κάθε περίπτωση, να είναι αρκετά μεγάλα ώστε να μην αισθάνονται ότι απειλούνται, επικρατούσε μια σχετική σταθερότητα και τάξη. Οι συζητήσεις έτειναν να είναι προβλέψιμες και, με την εξαίρεση των ειδικών, το γενικότερο ενδιαφέρον για τα θεωρητικά ζητήματα ήταν σχετικά μικρό. Τα δύο αυτά κόμματα ήταν η ιστορική κριτική, που έδινε έμφαση σε ζητήματα όπως η σχέση του κειμένου με την εποχή του, τις προθέσεις του συγγραφέα ή κάποιες γενικές παρατηρήσεις, και η παράδοση της Νέας Κριτικής, που αδιαφορούσε για τις προθέσεις του συγγραφέα και αντιμετώπιζε το κείμενο ως μια αυτάρκη δομή.

Η είσοδος πολλών μικρών κομμάτων στο «κοινοβούλιο» της λογοτεχνικής θεωρίας και κριτικής απείλησε τα τελευταία χρόνια την κυριαρχία των δύο μεγάλων κομμάτων, γιατί τους

στέρησε τη δυνατότητα να έχουν την απόλυτη πλειοψηφία. Τα περισσότερα από αυτά τα κόμματα πιστεύουν ότι έχουν κάποια πιθανότητα να κατακτήσουν στο μέλλον την εξουσία και γι' αυτό προσπαθούν να πείσουν όσους ανήκουν σε άλλα κόμματα να ταχθούν στο πλευρό τους. Υπάρχει, μάλιστα, η πιθανότητα να συναφθούν διάφορες συμμαχίες και να σημειωθούν αναδιατάξεις δυνάμεων. Οι συζητήσεις έχουν γίνει πιο επίμονες και οξείες, ενώ τα θεωρητικά ζητήματα έχουν αποκτήσει και πάλι κεντρική σημασία. Από την άποψη αυτήν, η λογοτεχνική κριτική εμφανίζεται ως μια πάλη για την εξουσία μεταξύ κομμάτων που είναι σε θέση να χρησιμοποιούν μόνο ορθολογικά επιχειρήματα, αλλά και τη ρητορική, ως μέσα για να πείσουν ικανό αριθμό υποστηρικτών και έτσι να κατακτήσουν την πλειοψηφία. Επιπλέον, οι συζητήσεις αυτές έχουν σημασία για την κοινωνία στο σύνολό της, καθώς εγείρουν ζητήματα που οι συνέπειές τους υπερβαίνουν την καθαρά λογοτεχνική σφαίρα. Σε τούτη την ανθολογία θεωρητικών κειμένων οι αναγνώστες μπορούν να παρακολουθήσουν τις εν λόγω συζητήσεις προκειμένου να αποφασίσουν αν θα ψηφίσουν κάποιο από τα υπάρχοντα κόμματα ή αν πρέπει να δημιουργηθεί κάποιο άλλο. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, όσοι ενδιαφέρονται για τη λογοτεχνία δεν έχουν άλλη επιλογή από το να ψηφίσουν.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Antony Easthope, *Literary Into Cultural Studies*, Λονδίνο 1991, σ. 11.
2. Βλ. René Wellek, «Respect for Tradition», *The Times Literary Supplement*, 10 Δεκεμβρίου 1982, σ. 1356.
3. Ο.π.

Στην παρούσα ελληνική έκδοση, τα γερμανικά και γαλλικά κείμενα μεταφράστηκαν από τις πρωτότυπες εκδόσεις τους. Για όσα κείμενα υπάρχουν έγκυρες ελληνικές μεταφράσεις, αυτές αναδημοσιεύονται με την άδεια των εκδοτών, με μικρές τροποποιήσεις ώστε να εξασφαλιστεί η απαραίτητη ορολογική ομοιομορφία (κεφ. 16, 18, 24, 25, 27, 28, 38, 51 και 53).

Όλες οι Σ.τ.Ε. είναι του K. M. Newton.

I.

Ο ΡΩΣΙΚΟΣ ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ Ο ΔΟΜΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΤΗΣ ΠΡΑΓΑΣ

Οι απαρχές του ρωσικού φορμαλισμού χρονολογούνται πριν από τη Ρωσική Επανάσταση, καθώς συνδέονται με τις δραστηριότητες του Γλωσσολογικού Κύκλου της Μόσχας και της ΟΡΟJAZ (Εταιρεία για τη Μελέτη της Ποιητικής Γλώσσας) στην Πετρούπολη, δύο ομίλων που ασχολούνταν με τη μελέτη της ποιητικής γλώσσας. Οι πιο σημαντικοί εκπρόσωποι του ρωσικού φορμαλισμού ήταν οι Βίκτορ Σκλόφσκι, Ρομάν Γιάκομπσον, Μπορίς Άιχενμπαουμ, Όσιπ Μπρικ και Γιούρι Τυνιάνοφ. Οι Ρώσοι φορμαλιστές απέρριψαν τις μη συστηματικές και εκλεκτικιστικές κριτικές προσεγγίσεις που κυριαρχούσαν μέχρι τότε στη μελέτη της λογοτεχνίας, και επιχείρησαν να συγκροτήσουν μια «λογοτεχνική επιστήμη». Σύμφωνα με τη διατύπωση του Γιάκομπσον, «Αντικείμενο της λογοτεχνικής επιστήμης δεν είναι η λογοτεχνία, αλλά η λογοτεχνικότητα, αυτό δηλαδή που κάνει ένα δεδομένο έργο λογοτεχνικό». Γι' αυτό και οι φορμαλιστές έπαψαν να ενδιαφέρονται για τις αναπαραστατικές και εκφραστικές πλευρές των λογοτεχνικών κειμένων, εστιάζοντας σε εκείνα ακριβώς τα στοιχεία τον χαρακτήρα των οποίων θεωρούσαν αποκλειστικά λογοτεχνικό. Αρχικά έδωσαν έμφαση στις διαφορές ανάμεσα στη λογοτεχνική και τη μη λογοτεχνική ή πρακτική γλώσσα. Η πιο γνωστή έννοια του φορμαλισμού είναι εκείνη της «ανοικείωσης» (ostranenie). Η έννοια αυτή συνδέεται ιδιαίτερα με τον Σκλόφσκι, ο οποίος την πραγματεύεται στο

δοκίμιό του «Η τέχνη ως τεχνική», που δημοσιεύτηκε το 1917 και όπου ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι η τέχνη ανανεώνει την ανθρώπινη αντίληψη μέσω της δημιουργίας τεχνασμάτων που υποσκάπτουν και υπονομεύουν τις συνήθειες και αυτοματοποιημένες μορφές αντίληψης.

Αργότερα, ο φορμαλισμός έστρεψε το ενδιαφέρον του από τη σχέση λογοτεχνικής και μη λογοτεχνικής γλώσσας στις γλωσσικές και μορφολογικές όψεις των ίδιων των λογοτεχνικών κειμένων. Οι Γιάκομπσον και Τυνιάνοφ υποστήριξαν ότι ακόμα και τα λογοτεχνικά τεχνάσματα καθίσταντο οικεία και γι' αυτό εστίασαν την προσοχή τους στα μέσα με τα οποία κάποια τεχνάσματα κυριαρχούν στα λογοτεχνικά κείμενα και αναλαμβάνουν έναν «ανοικειωτικό» ρόλο σε σχέση με άλλα τεχνάσματα και στοιχεία του κειμένου που γίνονται αντιληπτά ως οικεία και αυτοματικά. Αυτή η τάση του φορμαλισμού αποτυπώνεται στο δοκίμιο του Γιάκομπσον με τίτλο «Η δεσπόζουσα».

Το έργο των Π. Ν. Μεντβέντεφ και Μιχαήλ Μπαχτίν με τον τίτλο *Η μορφική μέθοδος στη φιλολογική επιστήμη*, αποσπάσματα του οποίου περιλαμβάνονται εδώ, εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1928 με την υπογραφή του Μεντβέντεφ, αν και μάλλον γράφτηκε από τον Μπαχτίν. Εκ πρώτης όψεως, πρόκειται για μια μαρξιστική κριτική στον φορμαλισμό, αν και η έμφαση στον μαρξισμό οφειλόταν μάλλον στις πολιτικές αναγκαιότητες της εποχής, αφού, όπως φαίνεται, ο Μπαχτίν δεν υιοθετούσε πλήρως τον μαρξισμό, τουλάχιστον στη δογματική μορφή του. Θεμελιώδες στοιχείο της σκέψης του είναι η άποψη ότι η γλώσσα είναι «διαλογική», με την έννοια ότι κάθε χρήση της γλώσσας προϋποθέτει την ύπαρξη ενός ακροατή ή παραλήπτη. Η γλώσσα πρέπει να γίνεται αντιληπτή ως κοινωνικό γεγονός. Συνεπώς το κέντρο της μελέτης πρέπει να είναι η γλώσσα εντός του κοινωνικού και επικοινωνιακού της πλαισίου. Οι Μπαχτίν και Μεντβέντεφ ασκούν κριτική στον φορμαλισμό για την άρνησή του να αναγνωρίσει το γεγονός

ότι η γλώσσα δεν μπορεί να μελετηθεί έξω από το κοινωνιολογικό της πλαίσιο. Είναι, ωστόσο, φανερά αντίθετοι προς τις αντιφορμαλιστικές τάσεις της μαρξιστικής κριτικής.

Ο δομισμός της Σχολής της Πράγας αποτέλεσε κατ' ουσίαν συνέχεια του ρωσικού φορμαλισμού. Ο Γιάκομπσον είχε εγκατασταθεί στην Τσεχοσλοβακία ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1920. Πράγματι, «Η δεσπόζουσα» ήταν μια διάλεξη που έδωσε στην Τσεχοσλοβακία το 1935. Ο Γιαν Μουκαρόφσκι, ο σημαντικότερος Τσέχος θεωρητικός της λογοτεχνίας, επηρεάστηκε έντονα στο πρώιμο έργο του από τον ρωσικό φορμαλισμό, όπως για παράδειγμα όταν περιγράφει τη λογοτεχνικότητα ως τη «μέγιστη δυνατή πρόταξη της εκφώνησης», μια ιδέα που προερχόταν σαφώς από τη φορμαλιστική έννοια της δεσπόζουσας. Στο ύστερο έργο του πάντως, ο Μουκαρόφσκι μετακινείται από μια καθαρά φορμαλιστική θέση προς μια αντίληψη που αναδεικνύει τον σημαίνοντα ρόλο του παραλήπτη ή αναγνώστη, υποστηρίζοντας ότι πρέπει να βλέπουμε τον παραλήπτη ενός έργου τέχνης από κοινωνική άποψη, δηλαδή ως προϊόν της κοινωνίας και των ιδεολογιών της και όχι ως ένα απομονωμένο υποκείμενο. Στο έργο του «Η αισθητική λειτουργία, ο αισθητικός κανόνας και η αισθητική αξία ως κοινωνικά γεγονότα», που γράφτηκε το 1938, προαναγγέλλει τις σημειωτικές προσεγγίσεις στη μελέτη της λογοτεχνίας (βλ. Ενότητα V, «Δομισμός και σημειωτική», σ. 148-192).

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Mikhail Bakhtin, *Problems in Dostoevsky's Poetics*, μτφρ. R. W. Rotsel, Αν Άρμπορ, Μίσιγκαν 1973 [ελλ. έκδ.: *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Πόλις, Αθήνα 2000].
- Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, Λονδίνο 1979 [ελλ. έκδ.: *Φορμαλισμός και μαρξισμός*, μτφρ. Σπύρος Τσακνιάς, Νεφέλη, Αθήνα 1983].

Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ

Paul de Man, «Dialogue and Dialogism», περ. *Poetics Today*, 4, 1983, σ. 99-107 (κριτική στον Μπαχτίν).

Victor Ehrlich, *Russian Formalism: History-Doctrine*, Χάγη 1980.

Paul L. Garvin (επιμ.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, Ουάσινγκτον 1964.

L. M. O'Toole, Ann Shukman (επιμ.), *Russian Poetics in Translation*, Κόλτσεστερ, τόμ. 4, 5.

Peter Steiner (επιμ.), *The Prague School: Selected Writings 1929-1946*, Ώστιν 1982.

René Wellek, «The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School», στο *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, Νιου Χέιβεν 1970.

1 Βίκτορ Σκλόφσκι: «Η τέχνη ως τεχνική»*

«Τέχνη σημαίνει να σκέφτεσαι με εικόνες». Το απόφθεγμα αυτό μπορεί να το παπαγαλίζουν ακόμα και οι μαθητές του λυκείου, αποτελεί ωστόσο την αφετηρία και για τον λόγιο φιλόλογο που ξεκινά να συγκροτεί μια κάποιου είδους συστηματική λογοτεχνική θεωρία. Η ιδέα αυτή, που εν μέρει οφείλεται στον Ποτέμπνια, είναι ευρύτατα διαδεδομένη. «Χωρίς εικονοποιία δεν υπάρχει τέχνη και κυρίως δεν υπάρχει ποίηση», υποστηρίζει ο Ποτέμπνια. Και σημειώνει κάπου αλλού: «Η ποίηση, όπως και η πρόζα, είναι πρώτα και πάνω από όλα ένας ιδιαίτερος τρόπος σκέψης και γνώσης».¹ [...]

Το συμπέρασμα του Ποτέμπνια, που μπορεί να διατυπωθεί ως εξής: «ποίηση σημαίνει εικονοποιία», οδήγησε στην εμφάνιση όλης εκείνης της θεωρίας σύμφωνα με την οποία «Η εικονοποιία σημαίνει συμβολισμός», ότι η εικόνα μπορεί να χρησιμεύσει ως το αμετάβλητο κατηγορήμα διαφόρων υποκειμένων. [...] Το συμπέρασμα αυτό προκύπτει εν μέρει από το γεγονός ότι ο Ποτέμπνια δεν διέκρινε τη γλώσσα της ποίησης από τη γλώσσα της πρόζας. Κατά συνέπεια, αγνόησε το γεγονός ότι η εικονοποιία έχει δύο πλευρές: εκείνη που την καθιστά ένα πρακτικό μέσο σκέψης, ένα μέσο κατηγοριοποίησης των αντικειμένων, και εκείνη που την καθιστά ποιητική, ένα μέσο ενίσχυσης μιας εντύπωσης. Θα αποσαφηνίσω το ζήτημα αυτό

* Victor Shklovsky, «Art as Technique», *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, μτφρ., επιμ. Lee T. Lemon και Marion J. Reis, Λίνκολν 1965, σ. 5-22.

με ένα παράδειγμα. Θέλω να προσελκύσω την προσοχή ενός μικρού παιδιού που τρώει ψωμί με βούτυρο και λερώνει τα δάχτυλά του. Του λέω λοιπόν: «Ε, βουτυροδάχτυλε!». Πρόκειται για ένα σχήμα λόγου, για έναν καθαρά πεζολογικό τρόπο. Θα σας δώσω τώρα ένα διαφορετικό παράδειγμα. Το παιδί παίζει με τα γυαλιά μου και τα ρίχνει κάτω. Του φωνάζω: «Ε, βουτυροδάχτυλε!». Αυτό το σχήμα λόγου είναι ένας ποιητικός τρόπος. (Στο πρώτο παράδειγμα, το «βουτυροδάχτυλε» λειτουργεί μετωνυμικά, ενώ στο δεύτερο μεταφορικά – αλλά το στοιχείο που θέλω να τονίσω δεν είναι αυτό.)

Η ποιητική εικονοποιία είναι ένα μέσο για να προκαλέσουμε την ισχυρότερη δυνατή εντύπωση. Ως μέθοδος, δεν είναι, ανάλογα με τον σκοπό της, ούτε περισσότερο ούτε λιγότερο αποτελεσματική από άλλες ποιητικές τεχνικές: δεν είναι ούτε λιγότερο ούτε περισσότερο αποτελεσματική από τη συνηθισμένη ή αρνητική παραλληλία, την παρομοίωση, την επανάληψη, την ισορροπημένη δομή, την υπερβολή, τα κοινώς αποδεκτά ρητορικά σχήματα και όλες εκείνες τις μεθόδους που ενισχύουν τον συναισθηματικό αντίκτυπο μιας έκφρασης (συμπεριλαμβανομένων και των λέξεων, ακόμα και των αρθρωμένων ήχων). [...] Η ποιητική εικονοποιία δεν είναι παρά ένα από τα τεχνάσματα της ποιητικής γλώσσας.

Αν αρχίσουμε να εξετάζουμε τους γενικούς νόμους της αντίληψης, θα δούμε ότι καθώς η αντίληψη γίνεται επαναληπτική συνήθεια, γίνεται επίσης αυτοματική. Έτσι, για παράδειγμα, όλες μας οι συνήθειες υποχωρούν στην περιοχή του ασυνείδητου αυτοματισμού: αν κάποιος θυμάται την αίσθηση του να κρατά ένα στυλό ή να μιλά σε μια ξένη γλώσσα για πρώτη φορά και τη συγκρίνει με αυτό που αισθάνεται όταν επιτελεί αυτές τις πράξεις για χιλιοστή φορά, θα συμφωνήσει μαζί μας. [...]

[...] Η συνήθεια καταβροχθίζει έργα, ρούχα, έπιπλα, την ίδια τη γυναίκα μας και τον φόβο του πολέμου. [...] Και η τέχνη υπάρχει για να μπορούμε να ανακτήσουμε την αίσθηση της ζωής: η τέχνη υπάρχει για να μας κάνει να νιώσουμε τα

Ι. Ο ΡΩΣΙΚΟΣ ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΣΧΟΛΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΑΣ

πράγματα, για να κάνει την πέτρα *πέτρινη*. Στόχος της είναι να μεταδίδει την αίσθηση των πραγμάτων όπως τα αντιλαμβανόμαστε και όχι όπως τα γνωρίζουμε. Η τεχνική της είναι να κάνει τα αντικείμενα «ανοίχεια», να κάνει τις μορφές δύσκολες, να αυξάνει τη δυσκολία και τη διάρκεια της αντίληψης, διότι η διαδικασία της αντίληψης είναι ένας αισθητικός αυτοσκοπός και πρέπει να παραταθεί. *Η τέχνη είναι ένας τρόπος να βιώσουμε την καλλιτεχνικότητα ενός αντικειμένου· το ίδιο το αντικείμενο είναι ασήμαντο. [...]*

Όταν έχουμε δει ένα αντικείμενο μερικές φορές, αρχίζουμε να το αναγνωρίζουμε. Βρίσκεται μπροστά μας και το ξέρουμε, αλλά δεν το βλέπουμε – γι' αυτό και δεν μπορούμε να πούμε κάτι σημαντικό γι' αυτό. Η τέχνη απομακρύνει με διάφορους τρόπους τα αντικείμενα από την περιοχή του αυτοματισμού της αντίληψης. Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να αναφερθώ σε έναν τρόπο που χρησιμοποίησε επανειλημμένα ο Λέων Τολστόι, αυτός ο συγγραφέας που [...] μοιάζει να παρουσιάζει τα πράγματα σαν να τα έχει δει ο ίδιος – σαν να τα είδε στην ολόκληρά τους και να μην τα αλλοίωσε.

Ο Τολστόι κάνει το οικείο να φαίνεται ανοίκειο με το να μην κατονομάζει το οικείο αντικείμενο. Περιγράφει ένα αντικείμενο σαν να το βλέπει για πρώτη φορά, ένα γεγονός σαν να συμβαίνει για πρώτη φορά. Όταν περιγράφει κάτι, αποφεύγει τα καθιερωμένα ονόματα των μερών του και προτιμά τα ονόματα των αντίστοιχων μερών άλλων αντικειμένων. Για παράδειγμα, στην «Ντροπή», «ανοικειώνει» την ιδέα του μαστιγώματος με τον εξής τρόπο: «να γυμνώνεις όσους παραβιάζουν τον νόμο, να τους πετάς στο πάτωμα και να τους χτυπάς τα οπίσθια με βίτσα», και, λίγο πιο κάτω, «να χτυπάς με μανία τα γυμνά κωλομέρια». Στη συνέχεια, παρατηρεί:

Γιατί λοιπόν αυτό το ηλίθιο και βάρβαρο μέσο πρόκλησης πόνου και όχι κάποιο άλλο – γιατί να μην μπήγουμε βελόνες στους ώμους ή σε κάποιο άλλο μέρος του σώματος, να μη σφίγγουμε τα χέρια ή τα πόδια με μια μέγκενη ή κάτι παρόμοιο;

Σας ζητώ συγγνώμη γι' αυτό το τραχύ παράδειγμα, αλλά είναι χαρακτηριστικό του τρόπου που ο Ρώσος συγγραφέας κεντρίζει τη συνείδηση του αναγνώστη. Η οικεία πράξη του μαστιγώματος καθίσταται ανοίκεια μέσω της περιγραφής, αλλά και της πρότασης να αλλάξουμε τη μορφή της χωρίς να αλλάξουμε τη φύση της. Ο Τολστόι χρησιμοποιεί διαρκώς την τεχνική της «ανοικείωσης». [...]

Έχοντας εξηγήσει τη φύση της τεχνικής αυτής, ας επιχειρήσουμε να προσδιορίσουμε, κατά προσέγγιση, τα όρια της εφαρμογής της. Προσωπικά, πιστεύω ότι η «ανοικείωση» βρίσκεται σχεδόν παντού όπου υπάρχει μορφή. Με άλλα λόγια, η διαφορά ανάμεσα στην άποψη του Ποτέμπνια και τη δική μου συνίσταται στο εξής: Μια εικόνα δεν είναι ένα σταθερό αντικείμενο αναφοράς για εκείνες τις ρευστές πολυπλοκότητες της ζωής που αποκαλύπτονται μέσω αυτής· σκοπός της δεν είναι να μας κάνει να αντιληφθούμε το νόημα, αλλά να δημιουργήσει μια μοναδική αντίληψη του αντικειμένου – δημιουργεί ένα «όραμα» του αντικειμένου αντί να χρησιμεύει ως ένα μέσο για να το γνωρίσουμε. [...]

Αρκετά συχνά στη λογοτεχνία «ανοικειώνεται» η ίδια η σεξουαλική πράξη· για παράδειγμα, το *Δεκαήμερο* αναφέρεται στο «ξύσιμο ενός βαρελιού», στο «κυνήγι αηδονιών», στο «εύθυμο γνέσιμο του μαλλιού» (το τελευταίο δεν αναπτύσσεται στην πλοκή). Η «ανοικείωση» χρησιμοποιείται συχνά και για την περιγραφή των γεννητικών οργάνων.

Μια ολόκληρη ομάδα από πλοκές βασίζονται σε αυτή την έλλειψη αναγνώρισης· για παράδειγμα, στα *Ερωτικά παραμύθια* του Αφανάσιεφ, όλη η υπόθεση του παραμυθιού «Η ντροπαλή κυρά» στηρίζεται στο γεγονός ότι ένα αντικείμενο δεν λέγεται με το κανονικό του όνομα – ή, με άλλα λόγια, σε ένα παιχνίδι μη αναγνώρισης. Το ίδιο και στο «Γυναικείο καθήκον», από τα παραμύθια του Οντσούκοφ (αρ. 525), όπως επίσης και στο «Η αρκούδα και ο λαγός» από τα *Ερωτικά παραμύθια*, όπου η αρκούδα και ο λαγός γιατρεύουν μια «πληγή».

Ι. Ο ΡΩΣΙΚΟΣ ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΣΧΟΛΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΑΣ

Τέτοιου είδους κατασκευές, όπως «το γουδί και το γουδοχέρι» ή ο «διάβολος και οι επαρχίες της Κόλασης» (Δεκαήμερο), αποτελούν παραδείγματα των τεχνικών ανοικειώσης στην ψυχολογική παραλληλία. Εδώ λοιπόν επαναλαμβάνω ότι η αντίληψη της δυσαρμονίας σε ένα αρμονικό πλαίσιο είναι πολύ σημαντική στην παραλληλία. Σκοπός της τελευταίας, όπως και ο γενικός σκοπός της εικονοποιίας, είναι να μεταφέρει τη συνήθη αντίληψη ενός πράγματος στη σφαίρα μιας άλλης αντίληψης, δηλαδή να κάνει μια μοναδική σημασιολογική τροποποίηση.

Κατά τη μελέτη του ποιητικού λόγου στη φωνητική και λεξιλογική του δομή, καθώς επίσης και στην ιδιαίζουσα διάταξη των λέξεων, όπως και στις ιδιαίζουσες δομές σκέψης που συγκροτούνται από τις λέξεις, συναντάμε παντού το χαρακτηριστικό σημάδι της τέχνης, βρίσκουμε δηλαδή υλικό που συνειδητά δημιουργήθηκε για να εξαλείψει τον αυτοματισμό της αντίληψης· σκοπός του δημιουργού είναι να διαμορφώσει το όραμα που προκύπτει από την απο-αυτοματοποιημένη αυτή αντίληψη. Ένα έργο δημιουργείται («καλλιτεχνικά») με τέτοιο τρόπο ώστε να παρεμποδίζεται η αντίληψή του και το μέγιστο δυνατό αποτέλεσμα να παράγεται μέσω της παρακώλυσης της αντίληψης. Ως συνέπεια της επιβράδυνσης αυτής, το αντικείμενο δεν γίνεται αντιληπτό στην έκτασή του στον χώρο, αλλά, για να το πούμε έτσι, μέσα στο συνεχές του. Έτσι, η «ποιητική γλώσσα» προσφέρει ευχαρίστηση.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. Alexander Potebnya, *Iz zapisk po teorii slovesnosti* [Σημειώσεις για τη θεωρία της γλώσσας], Χάρκοβο 1905, σ. 83, 97.

2 Ρομάν Γιάκομπσον: «Η δεσπόζουσα»*

Τα τρία πρώτα στάδια της φορμαλιστικής έρευνας έχουν συνοψιστεί ως εξής: (1) ανάλυση των ηχητικών στοιχείων ενός λογοτεχνικού έργου· (2) νοηματικά προβλήματα στο πλαίσιο της ποιητικής· και (3) ενοποίηση του ήχου και του νοήματος σε ένα ενιαίο σύνολο. Κατά τη διάρκεια του τελευταίου αυτού σταδίου, η έννοια της δεσπόζουσας, μια από τις πιο κομβικές, επεξεργασμένες και παραγωγικές έννοιες της ρωσικής φορμαλιστικής θεωρίας, υπήρξε ιδιαίτερα αποδοτική. Μπορούμε να ορίσουμε τη δεσπόζουσα ως το κεντρικό στοιχείο ενός έργου τέχνης: εκείνο που διέπει, καθορίζει και μετασχηματίζει τα υπόλοιπα συστατικά. Η δεσπόζουσα είναι αυτό που διασφαλίζει την ακεραιότητα της δομής.

Η δεσπόζουσα χαρακτηρίζει το έργο. Το ιδιαίτερο γνώρισμα της έμμετρης γλώσσας είναι προφανώς ο προσωδιακός μορφότυπός της, η ένστιχη μορφή της. Αυτό μπορεί να μοιάζει απλώς με ταυτολογία: ο στίχος είναι στίχος. Ωστόσο, πρέπει να έχουμε συνεχώς στο μυαλό μας ότι το ιδιάζον χαρακτηριστικό στοιχείο μιας συγκεκριμένης εκδοχής γλώσσας δεσπάζει σε ολόκληρη τη δομή της και λειτουργεί ως απαραίτητη και αναπαλλοτρίωτη συνιστώσα, η οποία δεσπάζει επί όλων των υπόλοιπων στοιχείων και ασκεί άμεση επίδραση σε αυτά. Παρ' όλα

* Roman Jakobson, «The Dominant», *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist views*, επιμ. Ladislav Matejka και Krystyna Pomorska, Av Άρμπορ 1978, σ. 82-87.

αυτά, ο στίχος, με τη σειρά του, δεν είναι μια απλή έννοια ούτε μια αδιαίρετη μονάδα. Ο ίδιος ο στίχος είναι ένα σύστημα αξιών, και, όπως κάθε σύστημα αξιών, διέπεται από μια ιεραρχία ανώτερων και κατώτερων αξιών: στην κορυφή της ιεραρχίας αυτής βρίσκεται μια υπέρτατη αξία, η δεσπόζουσα, χωρίς την οποία (στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης λογοτεχνικής περιόδου και ενός συγκεκριμένου καλλιτεχνικού ρεύματος) ο στίχος δεν μπορεί να εννοηθεί και να αξιολογηθεί ως τέτοιος. [...]

Μπορούμε να αναζητήσουμε μια δεσπόζουσα όχι μόνο στο ποιητικό έργο ενός μεμονωμένου καλλιτέχνη, όχι μόνο στον ποιητικό κανόνα ή στο σύνολο των νόμων μιας δεδομένης ποιητικής σχολής, αλλά και στην τέχνη μιας εποχής, εκλαμβανομένης ως ένα ιδιαίτερο όλον. Για παράδειγμα, είναι προφανές ότι στην τέχνη της Αναγέννησης, μια τέτοια δεσπόζουσα, μια ανάλογη κορύφωση των αισθητικών κριτηρίων της εποχής, αντιπροσωπεύουν οι εικαστικές τέχνες. Οι άλλες τέχνες προσανατολίστηκαν προς τις εικαστικές και αξιολογήθηκαν ανάλογα με τον βαθμό εγγύτητας προς αυτές. Από την άλλη πλευρά, στη ρομαντική τέχνη αποδόθηκε υπέρτατη αξία στη μουσική. Έτσι, η ρομαντική ποίηση, για παράδειγμα, προσανατολίστηκε προς τη μουσική: ο στίχος της εστιάζει στη μουσική: ο τονισμός του στίχου της μιμείται τη μουσική μελωδία. Η εστίαση σε μια δεσπόζουσα η οποία είναι στην πραγματικότητα εξωτερική προς το ποιητικό έργο αλλάζει ουσιαστικά τη δομή του ποιήματος όσον αφορά την ηχητική υφή, τη συντακτική δομή και την εικονοποιία: μεταβάλλει τα μετρικά και στροφικά κριτήρια, αλλά και τη σύνθεσή του. Στην αισθητική του ρεαλισμού, η τέχνη του λόγου αναδείχτηκε σε δεσπόζουσα και η ιεραρχία των ποιητικών αξιών μεταβλήθηκε αναλόγως.

Επιπλέον, ο ορισμός ενός καλλιτεχνικού έργου σε σύγκριση με άλλα σύνολα πολιτισμικών αξιών μεταβάλλεται ουσιαστικά όταν θέσουμε ως αφετηριακό μας σημείο την έννοια της δεσπόζουσας. Για παράδειγμα, η σχέση ενός ποιητικού έργου με άλλα γλωσσικά μηνύματα μπορεί να καθοριστεί με μεγα-

λύτερη ακρίβεια. Η ταύτιση ενός ποιητικού έργου με μια αισθητική ή, ακριβέστερα, με μια ποιητική λειτουργία, στο μέτρο που έχουμε να κάνουμε με γλωσσικό υλικό, χαρακτηρίζει εκείνες τις εποχές που διακηρύσσουν την αυτάρκη και καθαρή τέχνη, το *l'art pour l'art*. Όταν η φορμαλιστική σχολή έκανε τα πρώτα της βήματα, ήταν ακόμα δυνατόν να παρατηρήσουμε τα φανερά ίχνη μιας τέτοιας ταύτισης. Ωστόσο, η ταύτιση αυτή είναι αναμφίβολα λανθασμένη: ένα ποιητικό έργο δεν περιορίζεται στην αισθητική λειτουργία, αλλά λειτουργεί και με πολλούς άλλους τρόπους. Στην πραγματικότητα, οι προθέσεις ενός ποιητικού έργου συνδέονται συχνά με τη φιλοσοφία, τον κοινωνικό διδακτισμό κ.λπ. Και όπως ένα ποιητικό έργο δεν εξαντλείται στην αισθητική του λειτουργία, έτσι και αυτή δεν περιορίζεται σε ένα ποιητικό έργο· η ομιλία ενός αγορητή, οι καθημερινές συζητήσεις, τα άρθρα των εφημερίδων, οι διαφημίσεις, μια επιστημονική πραγματεία – όλα αυτά τα είδη λόγου μπορεί να μετέρχονται αισθητικού χαρακτήρα αντιλήψεις, να παρέχουν στην αισθητική λειτουργία τη δυνατότητα έκφρασης και, συχνά, να χρησιμοποιούν τις λέξεις χάριν αυτών των ιδίων, και όχι μόνο ως εργαλεία αναφοράς.

Σε ευθεία αντίθεση με την παραδοσιακή μονιστική άποψη βρίσκεται η μηχανιστική θεώρηση που αναγνωρίζει την πολλαπλότητα των λειτουργιών ενός ποιητικού έργου και το κρίνει, συνειδητά ή ασυνείδητα, ως μια μηχανική συσώρευση λειτουργιών. Καθώς ένα ποιητικό έργο έχει και αυτό μια αναφορική λειτουργία, εκλαμβάνεται ενίοτε από τους υποστηρικτές της τελευταίας αυτής άποψης απλώς ως ένα τεκμήριο της πολιτισμικής ιστορίας, των κοινωνικών σχέσεων ή της βιογραφίας. Στον αντίποδα του μονοδιάστατου μονισμού και του μονοδιάστατου πλουραλισμού, υπάρχει η άποψη που συνδυάζει την επίγνωση των πολλαπλών λειτουργιών ενός ποιητικού έργου με την κατανόηση της εσωτερικής συνοχής του, εκείνης δηλαδή της λειτουργίας που το ενοποιεί και το καθορίζει. Από την άποψη αυτή, το ποιητικό έργο δεν μπο-

ρεί να οριστεί ως ένα έργο που εκπληρώνει μια αποκλειστικά αισθητική λειτουργία ή μια αισθητική λειτουργία παράλληλα με κάποιες άλλες· αντίθετα, ένα ποιητικό έργο ορίζεται ως ένα γλωσσικό μήνυμα η αισθητική λειτουργία του οποίου είναι η δεσπόζουσα του. Βεβαίως, τα στοιχεία που αποκαλύπτουν την επιτέλεση της αισθητικής λειτουργίας δεν είναι αμετάβλητα ή πάντοτε ομοιόμορφα. Κάθε συγκεκριμένος ποιητικός κανόνας, κάθε σύνολο ποιητικών νόμων μιας εποχής περιλαμβάνει κάποια αναγκαία και διακριτά στοιχεία, χωρίς τα οποία το έργο δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ποιητικό.

Ο ορισμός της αισθητικής λειτουργίας ως δεσπόζουσα ενός ποιητικού έργου μας επιτρέπει να προσδιορίσουμε την ιεραρχία των διαφόρων γλωσσικών λειτουργιών στο εσωτερικό του. Στην αναφορική λειτουργία, το σημείο έχει μια έστω ελάχιστη εσωτερική σύνδεση με το καθορισμένο αντικείμενο, και ως εκ τούτου το σημείο καθ' εαυτό έχει ελάχιστη σημασία· από την άλλη πλευρά, η εκφραστική λειτουργία απαιτεί μια πιο άμεση και στενή σχέση σημείου και αντικειμένου, και συνεπώς την απόδοση μεγαλύτερης σημασίας στην εσωτερική δομή του σημείου. Σε σύγκριση με την αναφορική γλώσσα, η συναισθηματική, η οποία εκπληρώνει κυρίως μια εκφραστική λειτουργία, είναι, κατά κανόνα, εγγύτερα στην ποιητική γλώσσα (η οποία κατευθύνεται ακριβώς προς το σημείο καθ' εαυτό). Σε πολλές περιπτώσεις, η ποιητική και η συναισθηματική γλώσσα επικαλύπτουν η μία την άλλη και γι' αυτό, πολύ συχνά, οι δύο αυτές εκδοχές της γλώσσας ταυτίζονται, εντελώς λανθασμένα. Αν η αισθητική λειτουργία αποτελεί τη δεσπόζουσα σε ένα γλωσσικό μήνυμα, τότε το μήνυμα αυτό μπορεί ασφαλώς να χρησιμοποιήσει πολλά τεχνάσματα της εκφραστικής γλώσσας· αλλά τα συστατικά αυτά υπόκεινται τότε στην κυρίαρχη λειτουργία του έργου, δηλαδή μεταμορφώνονται από τη δεσπόζουσα του.

Η διερεύνηση της δεσπόζουσας επηρέασε σημαντικά τις απόψεις των φορμαλιστών για την εξέλιξη της λογοτεχνίας.

Κατά την εξέλιξη της ποιητικής μορφής το ζήτημα δεν είναι τόσο η εξαφάνιση κάποιων στοιχείων και η εμφάνιση κάποιων άλλων όσο οι μεταβολές στις σχέσεις μεταξύ των διαφόρων συστατικών στοιχείων του συστήματος, δηλαδή η αλλαγή της δεσπόζουσας. Εντός ενός συγκεκριμένου πλέγματος ποιητικών νόμων εν γένει ή, ειδικότερα, εντός ενός συνόλου ποιητικών νόμων που ισχύουν για ένα συγκεκριμένο ποιητικό είδος, στοιχεία που αρχικά ήταν δευτερεύοντα καθίστανται ουσιώδη και πρωτεύοντα. Από την άλλη πλευρά, στοιχεία που αρχικά ήταν δεσπόζοντα καθίστανται επικουρικά και προαιρετικά. Στα πρώιμα έργα του Σκλόφσκι το ποιητικό έργο οριζόταν ως το απλό άθροισμα των καλλιτεχνικών τεχνασμάτων του, ενώ η ποιητική εξέλιξη παρουσιαζόταν ως απλή αντικατάσταση κάποιων τεχνασμάτων. Με την περαιτέρω εξέλιξη του φορμαλισμού, αναδύθηκε η ακριβής σύλληψη ενός ποιητικού έργου ως δομημένου συστήματος, ως κανονικά διατεταγμένου ιεραρχικού συνόλου καλλιτεχνικών τεχνασμάτων. Η ποιητική εξέλιξη συνίσταται σε μια μεταβολή αυτής της ιεραρχίας. Η ιεραρχία αυτή των καλλιτεχνικών τεχνασμάτων μεταβάλλεται εντός του πλαισίου ενός συγκεκριμένου ποιητικού είδους· η μεταβολή επηρεάζει επιπλέον την ιεραρχία των ποιητικών ειδών και, ταυτόχρονα, την κατανομή των καλλιτεχνικών τεχνασμάτων μεταξύ των επιμέρους ειδών. Είδη που αρχικά θεωρούνταν δευτερεύοντα, επικουρικές παραλλαγές, έρχονται τώρα στο προσκήνιο, ενώ τα καθιερωμένα είδη εξωθούνται στο παρασκήνιο. [...]

Ωστόσο, τα προβλήματα της εξέλιξης δεν περιορίζονται στην ιστορία της λογοτεχνίας. Τίθεται επίσης το ζήτημα των μεταβολών στις σχέσεις μεταξύ των επιμέρους τεχνών, πράγμα που καθιστά την ενδελεχή έρευνα των μεταβατικών περιοχών ιδιαίτερα γόνιμη· παραδείγματος χάριν, η ανάλυση μιας μεταβατικής περιοχής ανάμεσα στη ζωγραφική και την ποίηση, όπως είναι τα εικονογραφημένα κείμενα ή μιας μεθοριακής περιοχής ανάμεσα στη μουσική και την ποίηση, όπως είναι η ρομάντζα.

Τέλος, ανακύπτει το πρόβλημα των μεταβολών στις σχέσεις ανάμεσα στις τέχνες και τα άλλα πολιτισμικά πεδία που συνδέονται στενά μαζί τους, ειδικά όσον αφορά τη σχέση της λογοτεχνίας με τα άλλα είδη γλωσσικών μηνυμάτων. Στο σημείο αυτό, η ρευστότητα των ορίων και η μεταβολή του περιεχομένου και της έκτασης των επιμέρους πεδίων είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικές. Ξεχωριστό ενδιαφέρον για τους μελετητές έχουν τα μεταβατικά είδη. Σε ορισμένες περιόδους, τα είδη αυτά θεωρούνται εξωλογοτεχνικά ή εξωποιητικά, ενώ σε κάποιες άλλες μπορεί να εκπληρώνουν μια σημαντική λογοτεχνική λειτουργία, καθώς περιέχουν εκείνα ακριβώς τα στοιχεία στα οποία δίνει έμφαση η λογοτεχνία, σε αντίθεση με τις καθιερωμένες λογοτεχνικές μορφές που δεν τα διαθέτουν. Τα μεταβατικά αυτά είδη είναι, για παράδειγμα, οι διάφορες μορφές της *littérature intime* [προσωπικής λογοτεχνίας] – επιστολές, ημερολόγια, σημειώσεις, ταξιδιωτικά κείμενα κ.λπ. – που σε ορισμένες περιόδους (λόγου χάριν, στη ρωσική λογοτεχνία του πρώτου μισού του 19ου αιώνα) εκπληρώνουν μια συγκεκριμένη λειτουργία εντός του συνολικού πλέγματος των λογοτεχνικών αξιών.

Με άλλα λόγια, οι συνεχείς μεταβολές του συστήματος των καλλιτεχνικών αξιών συνεπάγονται συνεχείς αλλαγές στην αξιολόγηση των διαφόρων φαινομένων της τέχνης. Ό,τι από την άποψη του παλιού συστήματος θεωρούνταν ή αξιολογούνταν ως ατελές, ερασιτεχνικό, παρεκκλίνον ή απλώς λανθασμένο, ή ό,τι θεωρούνταν αιρετικό, παρηκμασμένο και ασήμαντο, θα μπορούσε να ανατιμηθεί και, από την άποψη ενός νέου συστήματος, να υιοθετηθεί ως θετική αξία. [...]

Η μεταβολή, ο μετασχηματισμός της σχέσης των επιμέρους καλλιτεχνικών συστατικών στοιχείων αποτέλεσε το κεντρικό ζήτημα της έρευνας των φορμαλιστών. Η πλευρά αυτή της φορμαλιστικής ανάλυσης στο πεδίο της ποιητικής γλώσσας υπήρξε πρωτοποριακή για τη γλωσσική έρευνα γενικά. Και αυτό διότι προσέφερε σημαντική ώθηση στην προσπάθεια

γεφύρωσης του χάσματος ανάμεσα στη διαχρονική ιστορική μέθοδο και τη συγχρονική μέθοδο της χρονολογικής διατομής. Ήταν η φορμαλιστική έρευνα που έδειξε με σαφήνεια ότι η μεταβολή και η αλλαγή δεν είναι μόνο ιστορικές αποφάνσεις (πρώτα υπήρχε το A και στη συνέχεια εμφανίστηκε το A_1 στη θέση του A), αλλά ότι η μεταβολή είναι επίσης ένα άμεσα βιωμένο συγχρονικό φαινόμενο, μια σημαντική καλλιτεχνική αξία. Ο αναγνώστης ενός ποιήματος ή ο θεατής ενός πίνακα ζωγραφικής έχει πλήρη συναίσθηση των δύο αυτών επιπέδων· του παραδοσιακού κανόνα και της καλλιτεχνικής πρωτοτυπίας ως παρέκκλισης από αυτόν τον κανόνα. Και μόνο με φόντο αυτή την παράδοση μπορεί να γίνει αντιληπτή η καινοτομία. Οι μελέτες των φορμαλιστών κατέδειξαν ότι αυτή η ταυτόχρονη διατήρηση και ανατροπή της παράδοσης συγκροτούν την ουσία κάθε καινούργιου έργου τέχνης.