

Ένα σχόλιο με αφορμή τον *Ραμπελαί* του Μπαχτίν

Ο Μιχαήλ Μπαχτίν (1895-1875) έγραψε το βιβλίο που αργότερα επρόκειτο να γίνει γνωστό με τον τίτλο *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του* στη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, εκτοπισμένος ήδη μία και πλέον δεκαετία στην άγρια και αφιλόξενη ρωσική επαρχία. Αρχικός τίτλος τής μελέτης ήταν «Ο Ραμπελαί και ο λαϊκός πολιτισμός του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης»· σχεδιάστηκε για να υποβληθεί ως διδακτορική διατριβή, που υποστηρίχτηκε μερικά χρόνια αργότερα, για ν' απορριφθεί οριστικά εντέλει (αθέλητα σκέφτεται κανείς την περίπτωση του Βάλτερ Μπένγκιαμιν, που η αντίστοιχη διατριβή του *Η καταγωγή του γερμανικού μπαρόκ δράματος* απορρίφθηκε επίσης, το 1924, από το γερμανικό πανεπιστήμιο). Το βιβλίο εκδόθηκε μόλις το 1965, μετά την «ανακάλυψη» του Μπαχτίν –κι όταν είχε αρχίσει βέβαια ο χορός των φιλελευθεροποιήσεων του σοβιετικού καθεστώτος– για να γίνει σύντομα ένα από τα κλασικά κείμενα πάνω στη αναγεννησιακή λογοτεχνία. Από τους όψιμους θαυμαστές τού Μπαχτίν διαβάζεται ως μια από τις δύο κορυφώσεις της ισόβιας ενασχόλησής του με τη θεωρία της λογοτεχνίας (η άλλη είναι οπωσδήποτε τα *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*). Στην πραγματικότητα, ο *Ραμπελαί* του Μπαχτίν είναι κάτι πολύ περισσότερο από «θεωρία της λογοτεχνίας», και δεν είναι καθόλου με την έννοια τουλάχιστον που είναι ο *Ντοστογιέφσκι* του. Το ότι διαλέγει να ασχοληθεί με ένα προδρομικό δείγμα τού είδους «μυθιστόρημα» έχει τη σημασία του: ο Μπαχτίν δεν στοχάζεται πλέον εντός της μυθιστορηματικής μορφής, αλλά *επί της τομής* από την οποία η ίδια θα γεννηθεί (και η οποία εν συνεχεία κρύβεται, όπως είναι φυσικό, στην υποτιθέμενη μορφική συνέχεια ενός δόκιμου λογοτεχνικού είδους).

Τίθεται δηλαδή ένα ζήτημα καταγωγής. Και αυτή η καταγωγή δεν είναι απλώς ειδολογική (μολονότι περιλαμβάνει εντυπωσιακές ειδολογικές διερευνήσεις) αλλά ιστορική και, σε τελευταία, ανάλυση, ανθρωπολογική. Το ερώτημα για τον Μπαχτίν είναι πώς από τον ζωντανό λαϊκό πολιτισμό γεννιέται ένα ορισμένο φιλολογικό εί-

Ο Φώτης Τερζάκης είναι συγγραφέας.

δος. Σε προηγούμενα δοκίμιά του είχε δείξει ότι το «είδος» είναι αποκρυστάλλωση μιας ορισμένης τελετουργικής περιστασης εκφοράς, η οποία εσωτερικεύεται γλωσσικά εν είδει πάγιων μορφολογικών γνωρισμάτων (π.χ. πανηγυρικός, νεκρολογία, κ.ο.κ.). Τώρα, εστιάζοντας το φακό στο σεισμικό ρήγμα τής λεγόμενης Αναγέννησης, θ' ανακαλύψει μια ολόκληρη χαμένη ήπειρο πίσω από την εδραίωση του νεωτερικού αστικού πολιτισμού και των ιδιαιτερώσεων θεσμικών του μορφών ή κοινωνικών συμβάσεων: το λαϊκό πανηγύρι, τη γήινη λειτουργία της γιορτής ή, αν θέλετε, το ξέφρενο οργιαστικό στοιχείο: τελετουργικά της ανατροπής και της υπονόμησης οιασδήποτε θεσμικής ιεραρχίας, πανάρχαια στρατηγήματα αντίστασης στην κοινωνική τάξη (κάθε κοινωνική τάξη) που αναβαπτίζουν τον ίδιο τον κοινωνικό δεσμό στο αρχέγονο χάος της φύσης, πριν από το σύμπλεγμα «Νόμου-και-απάθησης» που γεννάει τη θεσμική σφαίρα. Στο εύρημά του αυτό (που είναι στην πραγματικότητα, όπως κάθε μελετητής της βακχικής λατρείας γνωρίζει, η λυδία λίθος για όλη την ανθρωπολογία της θρησκείας) ο Μπαχτίν δίνει το όνομα *καρναβαλικό στοιχείο* (carnavalesque) – και όλο το έργο είναι μια μακροσκελής διερεύνηση των γνωρισμάτων και των μεταμορφώσεων του καρναβαλικού στοιχείου σε συσχετισμό με το τεχνοτροπικό του ομόλογο: τον *γκροτέσκο ρεαλισμό*.

Γιατί ο Μπαχτίν οδηγήθηκε τη συγκεκριμένη στιγμή σε μια τέτοια ενόραση, και σε τι ήθελε ν' αντιπαρατεθεί; Εν πρώτοις μπορεί να πει κανείς, αυτό στο οποίο ο ίδιος ο λαϊκός οργιασμός αντιπαρατίθεται: στην καταπιεστική κοινωνική τάξη. Αυτή όμως ενσαρκώνεται πάντα σε συγκεκριμένες ιστορικές μορφές. Δύο απ' αυτές –ως ιστορικές– ακτινογραφούνται διεξοδικά στη μελέτη για τον Ραμπελαί: η μεσαιωνική ιεραρχία και η αστική ευπρέπεια· μια τρίτη –επίκαιρη, γι' αυτό και αποσιωπούμενη– υποβάλλεται έμμεσα: ο ολοκληρωτικός χαρακτήρας του σοβιετικού καθεστώτος. Σωστά προφανώς η εκπαιδευτική του γραφειοκρατία απέρριψε τη διατριβή, γιατί διέγνωσε σε αυτή μια επικίνδυνη ανατρεπτική συνδήλωση· δεν πρόκειται όμως για μια φιλελεύθερη κριτική υπέρ κάποιου τύπου αστικών «ελευθεριών», διότι αυτές τοποθετούνται στο ίδιο σκέλος με τις καταπιεστικές μορφές ταξικής διαστρωμάτωσης και πολιτικής ανελευθερίας, για τον Μπαχτίν. Το έργο διαπνέεται από μια ουτοπική απελευθερωσιακή ρητορική, κάνοντας πρόδηλα τα επικαιρικά κίνητρα που ωθούν το συγγραφέα στην κοπιαστική του ιστορική ανασύσταση. Κοντολογίς, ο Μπαχτίν ανασύρει εδώ μια έννοια του *λαϊκού* και της *λαϊκότητας* που μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως ουτοπικός πυρήνας στην προοπτική μιας επαναστατικής ρήξης με τη αστική νεωτερικότητα (μέρος τής οποίας είναι οι ψευδοσοσιαλιστικές γραφειοκρατίες), στην κατεύθυνση μιας επανεύρεσης του συλλογικού δεσμού με όρους ισότητας, υλικής αφθονίας και απεριόριστης αυτοδιάθεσης: ένα όραμα δηλαδή αυθεντικού κομμουνισμού.

Η ουτοπική επανεύρεση –ή κατασκευή– της «λαϊκότητας» έχει τη δική της ιστορία στους νεωτερικούς χρόνους. Θεωρείται ότι εγκαινιάζεται με τους Ρομαντικούς, αρχής γενομένης από τον Χέρντερ, και διατρέχει ολόκληρο τον 19ο αιώνα. Στο πλαί-

σιο ενός τόσο πολυσχιδούς και ανομοιογενούς ρεύματος όπως ο Ρομαντισμός, ωστόσο, υπηρέτησε κάθε είδους πολιτική στράτευση, από τις φεουδαρχικές νοσταλγίες της Παλινόρθωσης μέχρι τον επιθετικό εθνικισμό των νεαρών ευρωπαϊκών κρατών – και οπωσδήποτε άφησε επίσης το ίχνος της σε πολλά κινήματα ρομαντικού αντικαπιταλισμού που αναδύονται προς το τέλος του αιώνα. Αν κάποιος αναζητά τις αφετηρίες της ως χειρονομίας κριτικής απέναντι στην αστική νεωτερικότητα, πιστεύω ότι πρέπει να πάει τουλάχιστον ένα βήμα πίσω, σε μια από τις πηγές άλλωστε και του ίδιου του Ρομαντισμού: στη σκέψη του Ζαν-Ζακ Ρουσσώ. Όποιος αντιλαμβάνεται το Διαφωτισμό όχι απλώς ως πορεία ακατάσχετου εξορθολογισμού αλλά κυρίως ως κριτικό εγχείρημα, υποχρεωμένο να στρέφει διαρκώς τις απομυθοποιητικές του παρορμήσεις ενάντια στον ίδιο τον εαυτό του, οφείλει ν' αναγνωρίσει στον Ρουσσώ τον απώτατο πρόγονό του. Διότι αυτός ο ιδιόρρυθμος στοχαστής του 18ου αιώνα διέγινωσεν με διαβολεμένη οξυδέρκεια μερικές από τις σημαντικότερες παθολογίες του μοντέρνου κόσμου και επέφερε το πρώτο ρήγμα στο αισιόδοξο ιστορικό αφήγημα της προόδου. Ανέστρεψε απερίφραστα την αξιολόγηση της φύσης και του φυσικού και κατέδειξε τις κοινωνικές ρίζες της ανισότητας και της αδικίας· έδειξε την αντίστροφη αναλογία ανάμεσα στην τεχνική πρόοδο και την ηθική βελτίωση, στηλίτευσε την αποξένωση μέσα στο αστικό περιβάλλον και τους τεχνητούς τρόπους ζωής, κι επέκτεινε αυτή του την κριτική στις ίδιες τις πολιτισμικές παραγωγές του κόσμου του.

Στους δύο νεανικούς του Λόγους (*Λόγος περί των τεχνών και των επιστημών* και *Λόγος περί της καταγωγής και των θεμελίων της ανισότητας μεταξύ των ανθρώπων*), στα διάσπαρτα κείμενά του για τη μουσική (κυρίως τα μουσικά άρθρα στην *Εγκυκλοπαίδεια* και τις σχετικές του αναφορές στο *Δοκίμιο περί της καταγωγής των γλωσσών*), καθώς και στις απόψεις του για το θέατρο που εκτίθενται στην επιστολή προς τον Ντ' Αλαμπέρ («Περί των θεαμάτων»), ο Ρουσσώ αρθρώνει μια κριτική του πολιτισμού, και ιδίως της αστικής νεωτερικότητας, που αγγίζει μερικές από τις βαθύτερες ευαισθησίες των ριζοσπαστικών ρευμάτων του 20ού αιώνα. Στις πολεμικές του κατά του Ραμόν, αρχιτέκτονα της μουσικής αρμονίας στον 18ο αιώνα, όσο και στη θέση που πήρε στη διαμάχη της εποχής ανάμεσα στην ιταλική και στη γαλλική μουσική, ο Ρουσσώ υποστήριξε πάντα την προτεραιότητα της μελωδίας ως του πρωτογενούς και «φυσικού» στοιχείου απέναντι στην αρμονική κατασκευή, τεχνητή κι εξεζητημένη, η οποία ασκεί στη μουσική έκφραση την ίδια καταστροφική επίδραση που ασκούν οι εκμαθημένοι τρόποι ζωής στα αυθόρμητα ήθη· στον φαινομενικά πουριτανικό λιβελό του κατά του θεάτρου και των ηθοποιών μπορεί παρά ταύτα ν' ακούσει κάποιος την πιο πρώιμη αναγγελία μιας κριτικής σε αυτό που σήμερα –μετά τη Σχολή της Φρανκφούρτης, το Νταντά και τους Situationnistes– ονομάζουμε «μαζική κουλτούρα» και «θέαμα». Το αποφασιστικό ερώτημα είναι και πάλι σε τι ο Ρουσσώ αντιπαραθέτει τις μορφές που επικρίνει. Ιδού ένα εύγλωττο χωρίο:

Όχι, λαοί ευτυχισμένοι, δεν είναι αυτές οι γιορτές σας! Είναι στους ανοιχτούς χώρους, κάτω από τον ουρανό, που οφείλετε να μαζεύεστε και να παραδίνεστε στο γλυκό συναίσθημα της ευτυχίας σας [...] Τίποτα με τη μυρωδιά του καταναγκασμού ή του ιδιωτικού συμφέροντος να μην τις δηλητηριάζει. Ας είναι ελεύθερες και γενναιοφρόνες όπως εσείς. Ας φωτίζει ο ήλιος τις αθώες διασκεδάσεις σας: θα συστήσετε μία από μόνοι σας, την πολυτιμότερη που μπορεί να φωτίσει.¹

Ουσιαστικά, εκείνο που αντιπαράθετει ο Ρουσσώ στην κουλτούρα των αστικών σαλονιών είναι το λαϊκό πανηγύρι, η απροσχεδίαστη και συλλογική γιορτή, οι ατέρμονοι αυτοσχεδιασμοί στο τραγούδι και το χορό, ένα μαζικό ξεφάντωμα όπου κανένας δεν είναι «θεατής» αλλά συμμετέχει όσο και όλοι οι άλλοι στην αμοιβαιότητα ενός κοινού και σωματικού ξεφαντώματος – συμβολικό ισοδύναμο της κοινότητας και της δημοκρατίας.

Ο φιλοσοφικά σπουδαιότερος επίγονος της ριζοσπαστικής συνιστώσας τού Διαφωτισμού στον 20ό αιώνα είναι αναμφίβολα η Σχολή της Φρανκφούρτης. Η δραματική κριτική στον πολιτισμό που άρθρωσαν οι Χορκχάιμερ και Αντόρνο στη *Διαλεκτική του διαφωτισμού* είναι, θα μπορούσε να πει κανείς, ο απώτατος κληρονόμος μιας φιλοσοφίας της ιστορίας η οποία υποβάλλεται στον *Λόγο περί της καταγωγής και των θεμελίων της ανισότητας* – ενισχυμένη από τα δραστικά εννοιακά εργαλεία του Μαρξ, του Φρόυντ, του Νίτσε, του γερμανικού ιδεαλισμού και του Μαξ Βέμπερ... Οι ενασχολήσεις της Σχολής με την πολιτισμική σφαίρα ξεπέρασαν οιαδήποτε άλλη μαρξιστική φιλοσοφία σε αυτό το πεδίο, βλέποντάς την όχι ως «εποικοδόμημα» αλλά –όπως ίσως μόνον ο Γκράμσι προαισθάνθηκε– ως πεδίο συμπίκνωσης των κοινωνικών αντιθέσεων και μετάθεσης των πολιτικών αγώνων. Στην κρίση της μεγάλης αστικής τέχνης –του ρεαλιστικού μυθιστορήματος, της αναπαραστατικής ζωγραφικής, του τονικού μουσικού κανόνα– στις αρχές του 20ού αιώνα διέβλεψαν αμέσως μια διττή σημασία: ως παράλληλη με την πτώση της αστικής ατομικότητας σε συνθήκες μονοπωλιακής υπερσυσώρευσης, κοινωνικής μαζοποίησης και γραφειοκρατικού εξορθολογισμού, σηματοδοτεί ένα ανεπούλωτο τραύμα στη νεωτερική συνείδηση· ως καταστροφή εκείνου που ήταν εξαρχής κάπως τεχνητό και ιδεολογικό (το ψέμα της «υψηλής» κουλτούρας και της «ελεύθερης» υποκειμενικότητας) άνοιξε μια ορισμένη απελευθερωσιακή δυνατότητα, της οποίας η ανάπτυξη εξαρτιόταν αυστηρά από το τι θ' ακολουθούσε. Εκείνο που κατά βάθος ανέμεναν ήταν η παγκόσμια επανάσταση και ο σοσιαλιστικός μετασχηματισμός της κοινωνίας. Αφότου η ελπίδα αυτή διαψεύσθηκε, στην κρίση του «υψηλού» αστικού πολιτισμού συνέχισαν πλέον να βλέπουν μόνο την αρνητική σημασία: υποχώρηση της καλλιέργειας και της κριτικής σκέψης υπέρ ενός μαζικού και τυφλού ανακλαστικού που χειραγωγείται άνωθεν μέσα από στρατηγικές χρήσεις των Μαζικών Μέσων και τη σχεδιασμένη επιβολή ψευδοπολιτισμικών προϊόντων: η διαφήμιση και η τηλεό-

ραση, το Χόλλυγουντ και η μουσική βιομηχανία είναι οι επίγονοι του τομέα προπαγάνδας του Γκαίμπελς.

Μια λεπτομερής εξέταση των αισθητικών ιδεών της Σχολής της Φρανκφούρτης, και πιο ειδικά ίσως του Μπένγιαμιν, θα είχε να δείξει πολλές ενδιαφέρουσες συγγένειες και αναλογίες με τις αισθητικές αντιλήψεις του Μπαχτίν (αρθρωμένες κυρίως σε δοξίμια του των αρχών της δεκαετίας του 1930). Υπάρχει ωστόσο μια διαφορά που είναι αδύνατον να μην εντυπωσιάσει το μελετητή. Στη Σχολή της Φρανκφούρτης, και πιο συγκεκριμένα στον σημαντικότερο αισθητικό στοχαστή της, τον Αντόρνο, δεν υπάρχει καμία απολύτως προβληματική του λαϊκού ή της λαϊκότητας. Στα πολυάριθμα γραπτά του για τη μουσική, παραδείγματος χάριν, προσπερνά βιαστικά τις μουσικές παραδόσεις των προαστικών, αγροτικών κοινοτήτων και δεν έχει μάτια καθόλου για τους μη ευρωπαϊκούς μουσικούς κόσμους. Ξεκινάει απευθείας από την Αναγέννηση και διαβάξει όλη την έντεχνη μουσική ιστορία της Ευρώπης σαν να κατευθυνόταν εξ αρχής στο σημείο το οποίο κατεξοχήν τον ενδιαφέρει: τη ρήξη της τονικότητας γύρω στα χρόνια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Η πολυσυζητημένη απόρριψή του της τζαζ βασιζόταν σε μια ενδεικτική παρανόηση: ουσιαστικά, τη «διάβασε» σαν μία ακόμα μορφή μαζικής κουλτούρας, αντίστοιχη προς την ελαφρά μουσική βιομηχανία της Αμερικής του Μεσοπολέμου. Τα μουσικολογικά γνωρίσματα που της αποδίδει «φωτογραφίζουν» το εμπορικό σουίνγκ της δεκαετίας του 1930, ενώ τα αφρικανικά της στοιχεία τα είδε μόνο σαν άνευ σημασίας διακοσμητικά τεχνάσματα. Το πρόβλημα προφανώς δεν είναι ότι ο Αντόρνο δεν πρόλαβε ν' ακούσει τον Τσάρλι Πάκερ ή τον Τζον Κόλτρεϊν (που είναι βέβαια αλήθεια) αλλά μάλλον ότι, για τα κριτήρια ενός εκλεπτυσμένου αστού, διαποτισμένου μέχρι τα κύτταρα από την υψηλή κεντροευρωπαϊκή καλλιέργεια και τους περίτεχνους κωδικούς της, τα στοιχεία αυτά είναι αόρατα: δεν υπάρχουν αισθητηριακοί δέκτες για να τα συλλάβουν. Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν θαυμάζει με ανάλογο τρόπο τη χρήση λαϊκών στοιχείων στην ποίηση του Μπρεχτ –ενδεικτικά, της παραδοσιακής φόρμας της θρηνητικής μπαλάντας– ακριβώς για τον παρωδιακό τους χαρακτήρα: εκείνο που θρηνείται εδώ, σχολιάζει, είναι ότι ο θρήνος δεν είναι πια δυνατός στον σύγχρονο κόσμο. Για τη Σχολή της Φρανκφούρτης, εν ολίγοις, το λαϊκό αντιπροσωπεύει μιαν ανέκκλητη βυθισμένη ήπειρο, μη ανακτήσιμη μετά την καταλυτική μεσολάβηση της αστικής νεωτερικότητας, και οποιαδήποτε επανεμφάνισή του επισύρει την υποψία ενός τεχνητού, χειραγωγικού στρατηγήματος: το λαϊκό (folk) είναι πλέον μια κενή θέση την οποία τείνει αμέσως να καταλάβει το «λαϊκό» (popular).

Κατανοεί κανείς όχι μόνο τους ανθρωπινούς περιορισμούς αλλά και τις ιδιαιζουσες ιστορικές εμπειρίες που οδήγησαν αυτούς τους ευαίσθητους στοχαστές σε μια τέτοια οπτική. Όσοι ωστόσο ζήσαμε την πολιτισμική ανατάραξη της δεκαετίας του 1960 –ανεξαρτήτως του πού αυτή οδηγήθηκε– είμαστε σε θέση να μαρτυρήσουμε τον ελπιδοφόρο πειραματισμό για την επεξεργασία μιας νέας, αυθεντικής λαϊ-

κότητας, οικουμενικού όμως χαρακτήρα, στην αντίθετη κατεύθυνση από τη μαζική κουλτούρα, και συχνά μέσα από εμπνευσμένες στρατηγικές εκτροπές αυτής της ίδιας. Μπορεί να θυμηθεί κάποιος το ροκ-εν-ρολ, τους δραματικούς τζαζ αυτοσχεδιασμούς, το θέατρο του δρόμου, την έκρηξη των γραφιστικών και της διακοσμητικής τη διαποτισμένη από εθνοτικές και φυλετικές παραδόσεις ολόκληρου του κόσμου... Πόσα απ' αυτά τα στοιχεία συνεχίζουν να γονιμοποιούν υπόγεια ή λιγότερο υπόγεια τις ημέρες μας, στηρίζοντας τις αντοχές και τις αντιστάσεις μας σε καιρούς πολιτισμικής παράλυσης; Εν πάση περιπτώσει, δεν σκοπεύω εδώ ν' αφηγηθώ πάλι αυτή την ιστορία. Σκέφτομαι μόνον ότι, αν αυτή η εκτίμηση είναι ορθή, δηλαδή ιστορικά ακριβής, ίσως εξηγεί κατά ένα μέρος την επικαιρότητα του Μπαχτίν για τα δυτικά ακροατήρια στα τέλη του 20ού αιώνα – μισό και πλέον αιώνα αφότου τα έργα του γράφτηκαν πραγματικά στην απόλυτη αφάνεια.

Σημειώσεις

1. Γιώργος Μανιάτης, *Το προσώπείο και το πρόσωπο. Ο Ρουσώ και η αναζήτηση της αυθεντικής επικοινωνίας*, Αθήνα, Στάχυ, 2000, σ. 211-212. Το δοκίμιο είναι μια εξαιρετικά εύχρηστη εισαγωγή στο πρώιμο έργο του Ρουσώ, από τη σκοπιά ακριβώς που μας ενδιαφέρει εδώ.

