

# **ΓΣΓ 231**

**Διδ. : Ιω. Ναούμ**

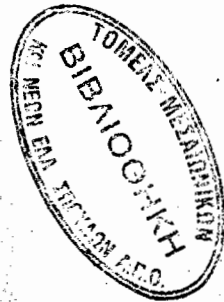
**ΕΑΡΙΝΟ ΕΞΑΜΗΝΟ 2010**

M. H. ABRAMS

# ΛΕΞΙΚΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΟΡΩΝ

Μετάφραση

ΓΙΑΝΝΑ ΔΕΛΗΒΟΡΙΑ  
ΣΟΦΙΑ ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΙΔΟΥ



μο του έργου του *Η όπερα της πεντάρας* (*Die Dreigroschenoper*, 1928). Βλέπε *πλοκή*.

**Αποδόμηση** (Deconstruction). Ο όρος *αποδόμηση*, έτσι όπως εφαρμόζεται στην κριτική της λογοτεχνίας, περιγράφει μια θεωρία και πρακτική ανάγνωσης που θέτει υπό αμφισβήτηση και επιζητεί να «ανατρέψει» ή να «υπονομεύσει» την υπόθεση ότι το σύστημα της γλώσσας είναι ικανό να εδραιώσει τα όρια, τη συνοχή ή την ενότητα και τα οριστικά νοήματα ενός λογοτεχνικού κειμένου. Κατά κανόνα, μια αποδομητική ανάγνωση επιχειρεί να καταδείξει ότι μέσα στο ίδιο το κείμενο λειτουργούν αντικρουόμενες δυνάμεις που διαλύουν τη φαινομενική οριστικότητα της δομής και των νοημάτων του σε μια αόριστη τάξη ασύμβατων και μη αποφασίσμων δυνατοτήτων.

Ο γεννήτορας και ανάδοχος της αποδόμησης είναι ο Γάλλος στοχαστής Jacques Derrida· πρόδρομοί του υπήρξαν μεταξύ άλλων ο Friedrich Nietzsche (1844-1900) και ο Martin Heidegger (1889-1976) –Γερμανοί φιλόσοφοι που έθεσαν υπό ριζική αμφισβήτηση θεμελιώδεις φιλοσοφικές έννοιες όπως «γνώση», «αλήθεια» και «ταυτότητα»– καθώς και ο Sigmund Freud (1856-1939), η *ψυχαναλυτική θεωρία* του οποίου ανέτρεψε τις παραδοσιακές αντιλήψεις γύρω από μια συνεκτική ατομική συνείδηση και έναν ενιαίο εαυτό. Ο Derrida παρουσίασε τις βασικές του θέσεις σε τρία βιβλία, που όλα δημοσιεύτηκαν το 1967, με τους τίτλους *De la grammatologie / Περί γραμματολογίας*, *L'écriture et la différence / Η γραφή και η διαφορά* και *La voix et le phénomène / Η φωνή και το φαινόμενο*· έκτοτε έχει επανηλάβει, επεκτείνει και εφαρμόσει τις θέσεις αυτές σε μια πυκνή ακολουθία δημοσιεύσεων.

Τα κείμενα του Derrida είναι σύνθετα και διαφεύγοντα ως προς το νόημά τους, επομένως η παρούσα σύνοψη δεν μπορεί παρά να είναι ενδεικτική ορισμένων μόνο βασικών κατευθύνσεων. Η σκοπιά του συγκεκριμένου κειμένου είναι η ονομαζόμενη «άξονική πρόταση ότι δεν υπάρχει τίποτα εκτός του κειμένου» («il n'y a rien hors du texte» ή, εναλλακτικά, «il n'y a pas de hors-texte»), όπως γράφει στο βιβλίο του *Περί γραμματολογίας*. Όπως όλοι οι βασικοί όροι και οι δηλώσεις του Derrida, έτσι και η παραπάνω δήλωση έχει πολλαπλές σημασίες, ωστόσο, μια πρωταρχική σημασία είναι ότι ο αναγνώστης δεν μπορεί να φτάσει πέρα από τα ρηματικά σημεία στα πράγματα αυτά καθαυτά, που, όντας ανεξάρτητα από το σύστημα της γλώσσας, θα ήταν ικανά να εδραιώσουν ένα οριστικό νόημα. Ο σταθερός ισχυρισμός του Derrida είναι πως ολόκληρος ο δυτικός πολιτισμός είναι λογοκεντρικός (logocentric), γεγονός που διαπιστώνεται σε

όλες τις δυτικές φιλοσοφίες και θεωρίες της γλώσσας, αλλά και σε όλες τις χρήσεις της γλώσσας στο δυτικό κόσμο· αυτό σημαίνει ότι ο δυτικός πολιτισμός επικεντρώνεται και θεμελιώνεται σε ένα «λόγο» («λέξη») όσο και «λογική» στην ελληνική γλώσσα) ή, όπως το έθεσε ο Derrida σε μια φράση δανεισμένη από τον Heidegger, βασίζεται στη «μεταφυσική της παρουσίας». Είναι λογοκεντρικός, σύμφωνα με τον Derrida, εν μέρει διότι είναι φωνοκεντρικός (phonocentric), δηλαδή αποδίδει –ρητά ή υπόρρητα– λογική «προτεραιότητα» ή «πρωτοκαθεδρία» στην ομιλία έναντι της γραφής, προβάλλοντάς την ως πρότυπο για την εν γένει ανάλυση του λόγου. Με τον όρο «λόγος» ή παρουσία (presence), ο Derrida εννοεί το «απώτατο αναφερόμενο» –όπως το ονομάζει ο ίδιος–, δηλαδή μια αυταπόδεικτη και αυτάρχη βάση ή θεμελιακή οντότητα, που είναι δυνατόν να την προσεγγίσουμε σε ένα πεδίο εντελώς έξω από το παιχνίδι της γλώσσας, που είναι απευθείας παρούσα στην αντίληψή μας και που η λειτουργία της είναι να προσδίδει ένα «κέντρο» (δηλαδή να σταθεροποιεί, να οργανώνει και να εγγυάται) στη δομή του γλωσσικού συστήματος, να επομένως είναι ικανή να εδραιώνει τα όρια, τη συνοχή και τα οριστικά νοήματα κάθε προφορικού ή γραπτού εκφωνήματος μέσα στο σύστημα αυτό. (Για την «αποκέντρωση» του δομισμού από τον Derrida, βλέπε *μεταδομισμό*.) Ιστορικά δείγματα σε ό,τι αφορά τα αξιωματικά θεμέλια της γλώσσας είναι: ο Θεός ως εγγυητής της ισχύος της γλώσσας· η πλατωνική εκδοχή για την αληθινή αναφορά ενός γενικού όρου· το εγγεγραμμένο «τέλος» ή το σκοπούμενο στο οποίο αγωνίζεται να φτάσει κάθε πορεία· η πρόθεση να δώσουμε οριστική σημασία σε κάτι που να είναι άμεσα παρόν στην αντίληψη του ανθρώπου που διατυπώνει ένα εκφώνημα. Ο Derrida επιχειρεί να αποδείξει ότι αυτές και όλες οι άλλες απόπειρες της δυτικής φιλοσοφίας να εδραιώσει μια απόλυτη βάση στην παρουσία, όπως και κάθε υπόρρητη εξάρτηση από τέτοιου είδους βάσεις όταν μεταχειριζόμαστε τη γλώσσα, είναι καταδικασμένες να αποτύχουν. Ειδικότερα, στρέφει τα βέλη του σκεπτικισμού του ενάντια στη φωνοκεντρική υπόθεση –η οποία, κατά τη γνώμη του, κατέχει κεντρική θέση στις δυτικές θεωρίες της γλώσσας– ότι τη στιγμή της ομιλίας η «πρόθεση» ενός ομιλητή να εννοήσει κάτι οριστικό με ένα εκφώνημα είναι άμεσα και πλήρως παρούσα στη συνείδησή του, και ότι επίσης είναι κοινωνήσιμη σε έναν ακροατή. (Βλέπε *πρόθεση* στο λήμμα *ερμηνεία και ερμηνευτική*.) Σύμφωνα με τον Derrida, είναι αναπόφευκτο να λέμε πάντοτε περισσότερα και άλλα από αυτά που είχαμε την πρόθεση να πούμε.

Ο Derrida εκφράζει την εναλλακτική άποψη ότι το παιχνίδι των γλωσσικών νοημάτων είναι «μη αποφασίσιμο», χρησιμοποιώντας όρους που βα-

αίζονται στην εξής θέση του Saussure: σε ένα σύστημα σημείων, τόσο τα σημαίνοντα (τα υλικά στοιχεία μιας γλώσσας στον προφορικό ή στο γραπτό λόγο) όσο και τα σημαίνόμενα (το εννοιολογικό τους περιεχόμενο) δεν οφείλουν τη φαινομενική τους ταυτότητα στα δικά τους «θετικά» ή εγγενή χαρακτηριστικά, αλλά στις «διαφορές» τους από άλλους φθόγγους, γραπτά σημάδια ή εννοιολογικές σημασίες. (Βλέπε Saussure, στα λήμματα *η γλωσσολογία στη λογοτεχνική κριτική και σημειωτική*.) Εκκινώντας από τη θέση αυτή, ο Derrida αναπτύσσει το ριζοσπαστικό ισχυρισμό ότι τα γνωρίσματα εκείνα που σε οποιοδήποτε εκφώνημα θα μπορούσαν να εδραιώσουν το σημαίνόμενο νόημα μιας λέξης δεν είναι ποτέ «παρόντα» σε μας με μια προσίδια θετική ταυτότητα, αφού τόσο τα γνωρίσματα αυτά όσο και οι σημασίες τους δεν αποτελούν στην ουσία παρά ένα πλέγμα διαφορών. Από την άλλη πλευρά όμως, αυτά τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα δεν είναι δυνατόν να θεωρηθούν απολύτως «απόντα»: αυτό που συμβαίνει είναι ότι, σε κάθε προφορικό ή γραπτό εκφώνημα, το φαινομενικό νόημα προκύπτει απλώς από ένα *(χνος)* (trace) που «αυτοεξαλείφεται» –καθότι δε γίνεται αντιληπτό– και αποτελείται από όλες τις μη παρούσες διαφορές του από άλλα στοιχεία μέσα στο σύστημα της γλώσσας, διαφορές οι οποίες επενδύουν το εκφώνημα με την «εντύπωση» ότι διαθέτει ένα καθαρά δικό του νόημα. Το επακόλουθο, κατά τον Derrida, είναι ότι δεν μπορούμε ποτέ, σε καμιά περίπτωση ομιλίας ή γραφής, να έχουμε ένα αποδεδειγμένα πάγιο και αποφασίσιμο παρόν νόημα. Υποστηρίζει πως το διαφορικό παιχνίδι (*jeu*) της γλώσσας μπορεί μεν να δημιουργεί «εντυπώσεις» αποφασισμών νοημάτων σε ένα εκφώνημα ή κείμενο, αλλά ο ίδιος δηλώνει ότι πρόκειται απλώς για εντυπώσεις, ανίκανες να παράσχουν ασφαλές έδαφος κατά τη διαδικασία της ερμηνείας.

Με μια χαρακτηριστική χειρονομία, ο Derrida επινοεί τον όρο-σύμφωρμα *διαφωρά* (*différance*), όπου υποστηρίζει ότι χρησιμοποιεί την ορθογραφία «-ance» αντί της κανονικής «-ence» για να υποδείξει μια συγχώνευση των δύο εννοιών του γαλλικού ρήματος «différer»: διαφέρω και αναβάλλω. Αυτή η διπλή έννοια παραπέμπει στο φαινόμενο κατά το οποίο αφενός ένα κείμενο παρέχει την «εντύπωση» ότι έχει μια σημασία που είναι προϊόν της διαφοράς του, και αφετέρου, αφού αυτή η παρεχόμενη σημασία δεν κατορθώνει ποτέ να στηριχθεί σε μια πραγματική «παρουσία» –ή σε μια ανεξάρτητη από τη γλώσσα πραγματικότητα, την οποία ο Derrida ονομάζει *υπερβατικό σημαίνόμενο* (*transcendental signified*)–, ο τελικός της καθορισμός αναβάλλεται από τη μια γλωσσολογική ερμηνεία στην άλλη, ακολουθώντας μια κίνηση ή ένα «παιχνίδι» –κατά τη

διατύπωση του Derrida– *en abîme*, δηλαδή μια ατέρμονη παλινδρόμηση. Κατά την άποψή του λοιπόν, η διαφορά είναι αυτή που καθιστά εφικτό το νόημα, ενώ παράλληλα και αναγκαστικά μεταιώνει τη δυνατότητα ύπαρξής του (ως αποφασίσιμου νοήματος). Όπως λέει ο Derrida σε έναν άλλο νεολογισμό του, επειδή σε κάθε προφορικό ή γραπτό εκφώνημα δρουν αντιθετικές εσωτερικές δυνάμεις της γλώσσας, είναι αναπόφευκτο το νόημα του εκφώνηματος να διασπείρεται (*disseminates*) – ένας όρος που, ανάμεσα στις εσκεμμένα αντιφατικές σημασίες του, εμπεριέχει την εντύπωση του νοήματος (μια «σημασιολογική» εντύπωση), τη διάχυση των νοημάτων σε αμέτρητες εναλλακτικές επιλογές και την αναιρέση οποιουδήποτε συγκεκριμένου νοήματος. Επομένως, στο αέναο παιχνίδι της διαφοράς όπου στηρίζεται κάθε γλώσσα, δεν υπάρχει βάση για να καθορίσουμε ένα αποφασίσιμο νόημα ή έστω ένα πεπερασμένο σύνολο πολλαπλών πλην οριστικών νοημάτων (το οποίο ονομάζει «πολυσημία») σε οποιοδήποτε προφορικό ή γραπτό εκφώνημα. (Αυτό που ο Derrida ονομάζει «πολυσημία» ταυτίζεται με την «αμφισημία» του William Empson: βλέπε *αμφισημία*.) Όπως ισχυρίζεται ο Derrida στο *L'écriture et la différence / Η γραφή και η διαφορά*: «Η απουσία υπερβατικού σημαίνόμενου διευρύνει επ' άπειρον το πεδίο και το παιχνίδι της σημασίας»<sup>8</sup>.

Αρκετές από τις μεθόδους που διέπουν το σκεπτικισμό του Derrida έχουν επηρεάσει σε σημαντικό βαθμό την αποδομητική κριτική της λογοτεχνίας. Μια από αυτές είναι η αναιρέση των αμέτρητων διπολικών αντιθέσεων –όπως ομιλία/γραφή, φύση/πολιτισμός, αλήθεια/πλάνη, αρσενικό/θηλυκό– που συνιστούν τα απαραίτητα δομικά στοιχεία της λογοκεντρικής γλώσσας. Ο Derrida καταδεικνύει ότι αυτού του τύπου οι αντιθέσεις στοιχειοθετούν μια σιωπηρή ιεραρχία στην οποία ο πρώτος όρος λειτουργεί ως προνομιακός και ανώτερος, ενώ ο δεύτερος όρος ως παράγωγος και κατώτερος. Η πορεία που ακολουθεί ο Derrida είναι ότι αντιστρέφει την ιεραρχία, δείχνοντας ότι ο πρωτεύων όρος μπορεί να θεωρηθεί παράγωγος ή μια ειδική περίπτωση του δευτερεύοντος όρου: αντί όμως να αρκείται σε αυτήν την αντιστροφή, προχωρά στην αποσταθεροποίηση και των δύο ιεραρχιών, αφήνοντάς τες σε μια κατάσταση μη αποφασισιμότητας. (Ένας αποδομιστής στο χώρο της λογοτεχνικής κριτικής θα μπορούσε να επιδείξει τη μέθοδο αυτή αντιστρέφοντας την τυπική ιεραρχική αντίθεση μεταξύ «λογοτεχνίας/κριτικής» έτσι ώστε να φέρει την κριτική σε πρωτεύουσα θέση και τη λογοτεχνία σε δευτερεύουσα, και

8. Derrida, Jacques, *Η γραφή και η διαφορά*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σελ. 436.

έπειτα να παρουσιάσει ως ένα μη αποφασίσιμο σύνολο αντιθέσεων την υπόθεση ότι η κριτική είναι ένα είδος λογοτεχνίας και αντίστοιχα η λογοτεχνία ένα είδος κριτικής.) Μια δεύτερη εφαρμογή που γνώρισε απήχηση στη λογοτεχνική κριτική είναι η τάση του Derrida να αποδομεί κάθε απόπειρα να εδραιωθεί ένα διασφαλισμένο οριστικό σύνορο, όριο ή περιθώριο σε ένα κειμενικό έργο, έτσι που να διαφοροποιείται αυτό που βρίσκεται «εντός» και αυτό που βρίσκεται «εκτός» του έργου. Μια τρίτη μέθοδος είναι να αναλύεται η εγγενής απουσία λογικής, ή αλλιώς η «ρητορικότητα» (δηλαδή η αναπόδραστη εξάρτηση από τα ρητορικά σχήματα και τη μεταφορική γλώσσα) σε κάθε χρήση της γλώσσας, ακόμη και στα φιλοσοφικά εκείνα επιχειρήματα τα οποία οι φιλόσοφοι κατά παράδοση θεωρούσαν απολύτως κυριολεκτικά και λογικά. Ο Derrida, για παράδειγμα, υπογραμμίζει ότι κάθε τύπος λόγου μοιραία βασίζεται σε μεταφορές, οι οποίες θεωρούνται απλώς βολικά υποκατάστατα των κυριολεκτικών ή «κανονικών» νοημάτων· κατόπιν, επιχειρεί να αποδείξει ότι οι μεταφορές είναι αδύνατον να αναχθούν σε κυριολεκτικά νοήματα και ότι οι υποτιθέμενα κυριολεκτικοί όροι συνιστούν και αυτοί μεταφορές που η μεταφορική τους φύση έχει περάσει στη λήθη.

Η χαρακτηριστική συλλογιστική πορεία του Derrida δεν είναι να αναπτύσσει συστηματικά τις αποδομητικές του ιδέες και μεθόδους αλλά να τις αφήνει να αναδυθούν μέσα από μια σειρά υποδειγματικών εκ του σύνεγγυς αναγνώσεων, στις οποίες συμπεριλαμβάνονται κειμενικά χωρία από τον Πλάτωνα και τον Jean-Jacques Rousseau μέχρι σύγχρονους συγγραφείς – κείμενα κυρίως φιλοσοφικά, σύμφωνα με την τυπική ταξινόμηση, αλλά ενίοτε και λογοτεχνικά. Ο ίδιος περιγράφει τη μέθοδο που ακολουθεί ως «διπλή ανάγνωση»: δηλαδή, αρχικά ερμηνεύει ένα κείμενο με το συνήθη τρόπο, ως «*lisible*» (αναγνώσιμο ή καταληπτό), καθότι το κείμενο δημιουργεί την «εντύπωση» ότι έχει οριστικά νοήματα· όμως αυτή η ανάγνωση, ισχυρίζεται ο Derrida, δεν είναι παρά «προσωρινή», ένα στάδιο προς μια δεύτερη ή αποδομητική «κριτική ανάγνωση», η οποία διασπείρει τα προσωρινά νοήματα σε ένα αόριστο φάσμα σημασιών· το πλήθος των σημασιών, υποστηρίζει, συνεπάγεται πάντα (σύμφωνα με έναν όρο δανεισμένο από τη Λογική) μίαν απορία (απορία) –ένα ανυπέβλητο αδιέξοδο ή τα «διπλά δεσμά» («*double bind*») ασύμβατων ή αντιφατικών νοημάτων, που είναι «μη αποφασίσιμα», γιατί δεν έχουμε μια ασφαλή βάση ώστε να επιλέξουμε μεταξύ αυτών. Το αποτέλεσμα, κατά την εκδοχή του Derrida, είναι ότι κάθε κείμενο αυτοαποδομείται, υπονομεύοντας τα υποτιθέμενα θεμέλιά του και διασπείροντας τον εαυτό του σε νοήματα μη συνεκτικά με έναν

τρόπο που, όπως ισχυρίζεται, δεν προκαλεί ούτε επιφέρει ο αποδομητικός αναγνώστης· η αποδόμηση είναι κάτι που απλώς «συμβαίνει» σε μια κριτική ανάγνωση. Ο Derrida διατείνεται επιπλέον ότι δεν έχει άλλη επιλογή από το να προσπαθεί να κοινοποιήσει τις αποδομητικές του αναγνώσεις με όργανο την κυρίαρχη λογοκεντρική γλώσσα, οπότε και τα δικά του ερμηνευτικά κείμενα αυτοαποδομούνται τη στιγμή ακριβώς που ο ίδιος αποδομεί τα κείμενα με τα οποία καταπιάνεται. Επιμένει, ωστόσο, ότι «η αποδόμηση δεν ταυτίζεται επ' ουδενί λόγω με τη διάλυση» και ότι όλες οι τυπικές χρήσεις της γλώσσας εξακολουθούν αναπόφευκτα να ισχύουν· όπως λέει, δεν επιχειρεί παρά να «τοποθετήσει» ή να «επανεγγράψει» το κείμενο σε ένα σύστημα διαφοράς που δείχνει την αστάθεια των εντυπώσεων χάρη στις οποίες το κείμενο μοιάζει να είναι καταληπτό.

Ο Derrida δεν εισηγήθηκε την αποδόμηση ως έναν τρόπο λογοτεχνικής κριτικής, αλλά ως τρόπο ανάγνωσης κάθε είδους κειμένων, με στόχο να αποκαλύψει και να ανατρέψει τις σωτηρικές μεταφυσικές προϋποθέσεις της δυτικής σκέψης. Ωστόσο, οι απόψεις και οι μέθοδοί του έχουν υιοθετηθεί από κριτικούς της λογοτεχνίας, ιδιαίτερα στην Αμερική, οι οποίοι προσάρμοσαν την «κριτική ανάγνωση» του Derrida στην εκ του σύνεγγυς ανάγνωση συγκεκριμένων λογοτεχνικών κειμένων, που κυρίτερα υπήρξε η συνήθης μέθοδος της *Νέας Κριτικής*. Εντούτοις, όπως είπε ο Paul de Man, η εφαρμογή αυτή αποκαλύπτει ότι οι εκ του σύνεγγυς αναγνώσεις της *Νέας Κριτικής* «δεν ήταν αρκετά εκ του σύνεγγυς». Οι εκ του σύνεγγυς αναγνώσεις της μίας και της άλλης σχολής καταλήγουν σε εντελώς διαφορετικά αποτελέσματα. Οι εξηγήσεις κειμένων από τη Νέα Κριτική είχαν στόχο να αποδείξουν ότι ένα σπουδαίο λογοτεχνικό έργο, χάρη στις πυκνές εσωτερικές σχέσεις των μεταφορικών και παραδοξολογικών νοημάτων του, αποτελεί μια αυτόνομη, πεπερασμένη και οργανική οντότητα, με πολυσύνθετα πλην οριστικά νοήματα. Αντιθέτως, μια ριζικά αποδομητική εκ του σύνεγγυς ανάγνωση επιχειρεί να καταδείξει ότι ένα λογοτεχνικό κείμενο δεν έχει «στεγανά» όρια που να το καθιστούν οντότητα, πόσο μάλλον οργανική ενότητα· επίσης, ότι το κείμενο, μέσα από ένα παιχνίδι ανταγωνιστικών εσωτερικών δυνάμεων, διασπείρεται σε ένα αόριστο φάσμα σημασιών που αντιφάσκουν με τον εαυτό τους. Ορισμένοι αποδομητές κριτικοί ισχυρίζονται ότι ένα λογοτεχνικό κείμενο είναι ανώτερο από τα μη λογοτεχνικά κείμενα, όμως μόνο επειδή –μέσω της αυτοαναφοράς του– αποδεικνύεται ότι έχει μεγαλύτερη επίγνωση των γνωρισμάτων που, μοιραία, διαθέτουν όλα τα κείμενα: του μυθοπλαστικού χαρακτήρα, της έλλειψης αυθεντικής βάσης και κυρίως της εμφανούς «ρη-

τορικότητας» ή της χρήσης μεταφορικών στρατηγικών, γνωρισμάτων δηλαδή που καθιστούν αδύνατη οποιαδήποτε «ορθή» ή «σωστή» ανάγνωση ενός κειμένου.

Ο Paul de Man υπήρξε ο πιο νευτεριστής και ο πιο βαρυσήμαντος από τους κριτικούς που εφάρμοσαν την αποδόμηση στην ανάγνωση λογοτεχνικών κειμένων. Στα όψια γραπτά του παρουσίασε τις βασικές δυνάμεις που συγκρούονται μέσα σε ένα κείμενο, κατατάσσοντάς τις στις εξής δύο κατηγορίες: «γραμματική» (ο κώδικας ή οι κανόνες της γλώσσας) και «ρητορική» (το ανυπότακτο παιχνίδι των ρητορικών σχημάτων και των λεκτικών τρόπων), και τις παραλλήλισε με άλλες αντιθετικές δυνάμεις, όπως η «διαπιστωτική» και η «επιτελεστική» γλωσσική λειτουργία, κατά τη διάκριση του John Austin (βλέπε *θεωρία των γλωσσικών πράξεων*). Από την πλευρά της γραμματικής, η σταθερή φιλοδοξία της γλώσσας είναι να διατυπώνει καθορισμένες, αναφορικές και λογικά διατεταγμένες δηλώσεις, τις οποίες εξίσου σταθερά διασπείρει η ρητορική της όψη σε ένα ανοιχτό σύνολο μη αναφορικών και άλογων δυνατοτήτων. Το λογοτεχνικό κείμενο, επομένως, από εσωτερική αναγκαιότητα, λέει κάτι και επιτελεί κάτι άλλο ή, αλλιώς, όπως το θέτει ο de Man, ένα κείμενο «ταυτόχρονα βεβαιώνει και αρνείται την αυθεντία του ρητορικού του χαρακτήρα» (*Allegories of Reading*, 1979, σελ. 17). Είναι αναπόφευκτο, επομένως, μια κριτική ανάγνωση να καταλήγει σε μια απορία «ιλιγγιών δυνατοτήτων».

Η Barbara Johnson, που υπήρξε μαθήτρια του de Man, έχει εφαρμόσει την αποδομητική ανάγνωση όχι μόνο σε λογοτεχνικά κείμενα, αλλά και σε κείμενα άλλων κριτικών, συμπεριλαμβανόμενου του ίδιου του Derrida. Συχνά μνημονεύεται η ευσύνοπτη δήλωσή της γύρω από το σκοπό και τις μεθόδους μιας αποδομητικής ανάγνωσης:

Η αποδόμηση δεν είναι συνώνυμη της διάλυσης [...] Η αποδόμηση ενός κειμένου δεν είναι αποτέλεσμα τυχαίας αμφιβολίας ή αυθαίρετης ανατροπής, αλλά προκύπτει από την προσεκτική εκμείωση των αντιμαχόμενων σημασιοδοτικών δυνάμεων στο εσωτερικό του ίδιου του κειμένου. Αν κάτι διαλύεται σε μια αποδομητική ανάγνωση, αυτό δεν είναι το κείμενο, αλλά η αξίωση της αδιαμφισβήτητης κυριαρχίας ενός τρόπου σημασιοδότησης έναντι ενός άλλου.

(*The Critical Difference*, 1980, σελ. 5)

Ο J. Hillis Miller, που υπήρξε ο κυριότερος Αμερικανός εκπρόσωπος της κριτικής της συνείδησης που πρέσβευε η *Σχολή της Γενεύης*, είναι σήμερα ένας από τους πιο επιφανείς αποδομητές, ιδιαίτερα γνωστός για την εφαρμογή αυτού του τύπου κριτικής ανάγνωσης στη μυθοπλαστική πεζογραφία. Η δήλωσή του Miller για το είδος της κριτικής που εξασκεί

μαρτυρά πόσο δραστικό αποτέλεσμα μπορεί να έχουν στα λογοτεχνικά έργα οι ιδέες και οι μέθοδοι που ανέπτυξε ο Derrida για να αποδομήσει τα θεμέλια της δυτικής μεταφυσικής:

Η αποδόμηση είναι ένας τρόπος να ερμηνεύουμε τα έργα μπαίνοντας με προσοχή και με επιφύλαξη στο λαβύρινο κάθε κειμένου. [...] Ο αποδομητής κριτικός αναζητά, μέσα από αυτήν την πορεία αναψηλάφησης, το άλογο στοιχείο που ενυπάρχει στο υπό εξέταση σύστημα, το νήμα στο υπό σύζήτηση κείμενο που θα το ξετυλίξει απ' άκρη σ' άκρη, ή μια χαλαρή πέτρα που θα κάνει όλο το κτίσμα να καταρρεύσει. Θα λέγαμε ότι η αποδόμηση ακυρώνει τη βάση πάνω στην οποία στηρίζεται το κτίσμα, αποδεικνύοντας ότι το ίδιο το κείμενο, εν γνώσει του ή μη, έχει ήδη ακυρώσει τη βάση. Η αποδόμηση δεν εξαρθρώνει τη δομή ενός κειμένου, αντιθέτως καταδεικνύει ότι η δομή αυτή έχει ήδη αυτοεξαρθρωθεί.

Το συμπέρασμα του Miller είναι ότι κάθε λογοτεχνικό κείμενο, ως αδιάκοπο παιχνίδι «ασυμφιλίωτων» και «αντιφατικών» νοημάτων, είναι «απροσδιόριστο» και «μη αποφασίσιμο», επομένως, «κάθε ανάγνωση είναι υποχρεωτικά παρανάγνωση». («Steven's Rock and Criticism as Cure, II», στο *Theory Then and Now* [1991], σελ. 126 και «Walter Pater: A Partial Portrait», *Daedalus*, τόμος 105, 1976.)

Για άλλες πτυχές των θέσεων του Derrida, βλέπε *μεταδομισμός* επίσης, βλέπε σχετικά Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida* (1993). Ορισμένα καίρια βιβλία του Jacques Derrida που κυκλοφορούν σε αγγλική μετάφραση είναι τα: *Of Grammatology*, μετάφραση και Εισαγωγή Gayatri C. Spivak, 1976· *Writing and Difference* (1978)· και *Dissemination* (1981). Μια χρήσιμη ανθολογία με επιλεγμένα κείμενα του Derrida είναι το *A Derrida Reader: Between the Blinds*, επιμ. Peggy Kamuf (1991). Το *Acts of Literature*, επιμ. Derek Attridge (1992), περιλαμβάνει μια επιλογή από λογοτεχνικές αναλύσεις του Derrida. Μια προσιτή εισαγωγή στις απόψεις του Derrida είναι η περιφημη διαμάχη του Derrida με τον John R. Searle σχετικά με τη θεωρία των γλωσσικών πράξεων του John Austin, σε επιμέλεια Gerald Graff και με τον τίτλο *Limited Inc.* (1988)· σχετικά με τη διαμάχη αυτή βλέπε επίσης Jonathan Culler, «Meaning and Iterability», στο *On Deconstruction* (1982). Βιβλία που περιέχουν δείγματα αποδομητικής λογοτεχνικής κριτικής: Paul de Man, *Blindness and Insight* (1971) και *Allegories of Reading* (1979)· Barbara Johnson, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (1980) και *A World of Difference* (1987)· J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition: Seven English Novels* (1982), *The Linguistic Moment: From Wordsworth to Stevens* (1985) και *Theory Then and Now* (1991)· Cynthia Chase, *Decomposing Figures: Rhetorical Readings in the Romantic Tradi-*

tion (1986). Βιβλία που παρουσιάζουν με τρόπο κατατοπιστικό την αποδόμηση του Derrida και τις εφαρμογές της στη λογοτεχνική κριτική: Geoffrey Hartman, *Saving the Text* (1981)· Jonathan Culler, *On Deconstruction* (1982)· Richard Rorty, «Philosophy as a Kind of Writing», στο *Consequences of Pragmatism* (1982)· Michael Ryan, *Marxism and Deconstruction* (1982)· Mark C. Taylor, επιμ., *Deconstruction in Context* (1986)· Christopher Norris, *Paul de Man* (1988). Μεταξύ των πολυάριθμων επικριτικών κειμένων με στόχο τον Derrida και τους διάφορους άλλους αποδομητές στη λογοτεχνική κριτική είναι τα: Terry Eagleton, *The Function of Criticism* (1984)· M. H. Abrams, «The Deconstructive Angel», «How to Do Things with Texts» και «Construing and Deconstructing», στο *Doing Things with Texts* (1989)· John M. Ellis, *Against Deconstruction* (1989)· Wendell V. Harris, επιμ., *Beyond Poststructuralism* (1996).

**Απόσταση και συμμετοχή** (Distance and involvement). Στο έργο του Κριτική της κριτικής δύναμης (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), ο Immanuel Kant ανέλυσε την εμπειρία που προκαλεί ένα αισθητικό αντικείμενο ως μια πράξη «ενατένισης», που είναι «ανιδιοτελής» (δηλαδή ανεξάρτητη από προσωπικά συμφέροντα και επιθυμίες) και ελεύθερη από κάθε αναφορά στην πραγματική φύση, στις ηθικές επιπτώσεις ή στη χρησιμότητα ενός αντικειμένου. Αρκετοί φιλόσοφοι της τέχνης ανέπτυξαν την ιδέα αυτή επιχειρώντας να διακρίνουν την «αισθητική εμπειρία» από οποιαδήποτε άλλη εμπειρία, με κριτήριο την απρόσωπη και ανιδιοτελή στάση με την οποία ατενίζουμε ένα αισθητικό αντικείμενο ή έργο τέχνης. Σε ένα κείμενο του 1912, ο Edward Bullough εισήγαγε τον όρο «απόσταση» σε αυτόν τον τύπο θεωρίας. Επισημαίνει, για παράδειγμα, τη διαφορά ανάμεσα στην κοινή εμπειρία μιας πυκνής ομίχλης σε ένα θαλάσσιο ταξίδι, που συνοδεύεται από ένταση, αγωνία και φόβο για τους άρατους κινδύνους, και σε μια αισθητική εμπειρία, στη διάρκεια της οποίας παρακολουθούμε με απόλαυση τα «αντικειμενικά» γνωρίσματα και τις αισθητηριακές ποιότητες της ίδιας της ομίχλης. Αυτός ο αισθητικός τρόπος να βιώνουμε την ομίχλη είναι, κατά τον Bullough, το αποτέλεσμα μιας «ψυχικής απόστασης» που «επιτυγχάνεται όταν διαχωρίζουμε τον εαυτό μας από το αντικείμενο και την έλξη που αυτό ασκεί, απομονώνοντάς το από την πρακτική του χρησιμότητα και σκοπιμότητά». Ο βαθμός αυτής της ψυχικής απόστασης ποικίλλει ανάλογα με τη φύση του καλλιτεχνικού αντικειμένου και, ακόμη, ανάλογα με την «ικανότητα του ατόμου να διατηρεί, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό», μια τέτοια απόσταση.

Στη νεότερη λογοτεχνική κριτική ο όρος **αισθητική απόσταση** (aesthetic distance), ή απλά **απόσταση**, συχνά χρησιμοποιείται όχι μόνο για να ορίσει τη φύση της λογοτεχνικής και της εν γένει αισθητικής εμπειρίας, αλλά και για να αναλυθούν οι πολυάριθμες τεχνικές με τις οποίες οι συγγραφείς ελέγχουν το βαθμό της απόστασης ή της «απαγκρίστρωσης» του αναγνώστη (που είναι αντιστρόφως ανάλογος με το βαθμό της συμμετοχής ή του «ενδιαφερόντος» του) σε ό,τι αφορά τη δράση και την τύχη ενός χαρακτήρα σε ένα λογοτεχνικό έργο. Βλέπε, για παράδειγμα, τη λεπτομερή ανάλυση του Wayne C. Booth για το χειρισμό της απόστασης στην *Έμμα* (*Emma*) της Jane Austen, στο *The Rhetoric of Fiction*, 1961, κεφάλαιο 9.

Βλέπε Edward Bullough, «Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle», *British Journal of Psychology* 5 (1912), αναδημοσιευμένο στο Melvin Rader, επιμ., *A Modern Book of Aesthetics* (αναθ. 1952). Μια χρήσιμη επισκόπηση των θεωριών της αισθητικής στάσης και της αισθητικής απόστασης είναι το Jerome Stollnitz, *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism* (1960), κεφάλαιο 2. Σχετικά με την άποψη ότι οι θεωρίες αυτές είναι εσφαλμένες, βλέπε George Dickie, *Art and the Aesthetic* (1974), κεφάλαια 4 και 5.

**Αποστασιοποίησης, τέχνασμα** (Alienation effect). Στο επικό θέατρο που καλλιέργησε από τη δεκαετία του 1920 και μετά ο Γερμανός δραματουργός Bertolt Brecht εφάρμοσε την έννοια της «ανοικείωσης» του ρωσικού φορμαλισμού σε αυτό που ο ίδιος ονόμαζε «τέχνασμα αποστασιοποίησης» (*Verfremdungseffekt*)<sup>9</sup>. Ο γερμανικός όρος μεταφράζεται επίσης ως **τέχνασμα παραξενίσματος** (estrangement effect). Αυτό το τέχνασμα, έλεγε ο Brecht, χρησιμοποιείται για να αποδίδει τις οικείες όψεις της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας με τέτοιο τρόπο ώστε να φαίνονται παράξενες, κι έτσι να αποτρέπεται η συναισθηματική ταύτιση ή εμπλοκή του κοινού με τους χαρακτήρες και τις πράξεις τους σε ένα έργο. Στόχος του ήταν οι θεατές να τηρούν μια κριτική στάση και απόσταση, προκειμένου να αντιδράσουν στις κοινωνικές καταστάσεις και στις συμπεριφο-

9. Ο αγγλικός όρος με τον οποίο αποδίδει ο Abrams το γερμανικό «Verfremdungseffekt» στο επικό θέατρο του Brecht είναι μεν «alienation effect», ωστόσο στην ελληνική απόδοση προτιμήσαμε να αποφύγουμε όρους όπως «αποξένωση» ή «αλλοτρίωση», οι οποίοι παραπέμπουν στη μαρξιστική ή σε κάποια άλλη κοινωνιολογική θεωρία. Υιοθετήσαμε τον πιο διαδεδομένο όρο «αποστασιοποίηση», τον οποίο άλλωστε δίνει και ο Abrams ως εναλλακτική λύση (distancing effect), για να παρακάμψει τις ψυχολογικές ή κοινωνιολογικές συνδηλώσεις της «αλλοτρίωσης».

Οι Έλληνες Θεόφραστος και Πλούταρχος και οι Ρωμαίοι Κικέρων και Σενέκας έγραψαν δοκίμια πολύ πριν το είδος αυτό αποκτήσει το καθιερωμένο του όνομα από τα γαλλικά *Δοκίμια* (*Essais*) του Montaigne το 1580. Η λέξη *essai* σημαίνει «δοκιμή», «απόπειρα», και υποδεικνύει τη δοκιμαστική και μη συστηματική φύση των σχολίων του Montaigne πάνω σε διάφορα θέματα, όπως τα «Περί ασθeneίας» και «Περί ύπνου», σε αντίθεση με τις επίσημες και τεχνικές πραγματείες πάνω στα ίδια θέματα. Ο Francis Bacon, στα τέλη του 16ου αιώνα, εγκαινίασε την αγγλική χρήση του όρου στα δικά του *Δοκίμια* (*Essays*): τα περισσότερα από αυτά είναι σύντομες πραγματεύσεις, π.χ. «Περί αληθείας», «Περί αντιξοότητων», «Περί έγγαμου και άγαμου βίου». Ο Alexander Pope υιοθέτησε τον όρο για τις έμμετρες δοκιμαχίες του συνθέσει *Essay on Criticism* (1711) και *Essay on Man* (1733), ωστόσο το έμμετρο δοκίμιο είχε ελάχιστους οπαδούς μετά το 18ο αιώνα. Στις αρχές του 18ου αιώνα τα περιοδικά *Tatler* και *Spectator* των Joseph Addison και Sir Richard Steele, καθώς και οι πολυάριθμοι διάδοχοί τους, παρέιχαν στο πεζό δοκίμιο το καθιερωμένο του πλέον όχημα, το λογοτεχνικό περιοδικό (παλιότερα, τα δοκίμια δημοσιεύονταν μόνο σε βιβλία).

Στις αρχές του 19ου αιώνα η ίδρυση νέου τύπου περιοδικών και η σταθερή αύξηση του αριθμού τους έδωσαν μεγάλη ώθηση στη συγγραφή δοκιμίων, καθιστώντας τα σημαντικό μέρος της λογοτεχνίας. Ήταν η εποχή που ο William Hazlitt, ο Thomas De Quincey, ο Charles Lamb και, σε μια μεταγενέστερη φάση του 19ου αιώνα, ο Robert Louis Stevenson οδήγησαν το αγγλικό δοκίμιο –και ιδίως το προσωπικό δοκίμιο– σε ένα επίπεδο που παραμένει αξεπέραστο. Σημαντικοί Αμερικανοί δοκιμογράφοι του 19ου αιώνα υπήρξαν οι Washington Irving, Emerson, Thoreau, James Russell Lowell και Mark Twain. Τα πολυάριθμα πλέον περιοδικά της εποχής μας δημοσιεύουν δεκάδες δοκίμια σε εβδομαδιαία βάση. Τα περισσότερα από αυτά είναι αποδεικτικά ως προς το είδος τους: ωστόσο, η Virginia Woolf, ο George Orwell, ο E. M. Forster, ο James Thurber, ο E. B. White, ο James Baldwin, ο John Didion, η Susan Sontag και η Toni Morrison είναι σημαντικοί εκπρόσωποι του στοχαστικού δοκιμίου του 20ού αιώνα.

Βλέπε Hugh Walker, *The English Essay and Essayists* (1915, επανέκδ. 1923)· Robert Scholes και Carl H. Klaus, *Elements of the Essay* (1969)· John Gross, επιμ., *The Oxford Book of Essays* (1991)· Wendy Martin, επιμ., *Essays by Contemporary American Women* (1996). Ο τόμος W. F. Bryan και R. S. Crane, επιμ., *The English Familiar Essay* (1916) περιέχει μια κατατοπιστική ιστορική εισαγωγή στο λογοτεχνικό είδος του δοκιμίου.

**Δομιστική κριτική** (Structuralist criticism). Σχεδόν κάθε θεωρητικός της λογοτεχνίας, από τον Αριστοτέλη και μετά, έχει επισημάνει τη σημασία της –ποικιλοτρόπως νοούμενης– δομής για την ανάλυση ενός λογοτεχνικού έργου. Ο όρος «δομιστική κριτική», εντούτοις, χαρακτηρίζει την πρακτική όσων αναλύουν τη λογοτεχνία με βάση το ρητό μοντέλο της δομιστικής γλωσσολογίας. Στην κατηγορία αυτή εντάσσονται και πολλοί Ρώσοι φορμαλιστές, ιδίως ο Roman Jakobson, αλλά κυρίως μια ομάδα συγγραφέων οι οποίοι, με έδρα το Παρίσι, εφάρμοσαν στη λογοτεχνία τις έννοιες και τις αναλυτικές διακρίσεις που ανέπτυξε ο Ferdinand de Saussure στο *Cours de linguistique générale* (1915) / *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας* (1979). Αυτός ο τρόπος κριτικής προσέγγισης ανήκει σε ένα ευρύτερο ρεύμα, το γαλλικό δομισμό (structuralism), τον οποίο εγκαινίασε τη δεκαετία του 1950 ο πολιτισμικός ανθρωπολόγος Claude Lévi-Strauss, αναλύοντας με βάση το σοσσυριανό γλωσσολογικό μοντέλο πολιτισμικά φαινόμενα όπως η μυθολογία, οι σχέσεις συγγένειας και η παρασκευή τροφής. Βλέπε *γλωσσολογία στη λογοτεχνική κριτική*.

Στην πρώμη εκδοχή του, έτσι όπως εφαρμόζεται από τον Lévi-Strauss και άλλους συγγραφείς τις δεκαετίες του 1950 και του 1960, ο δομισμός διατέμνει τα παραδοσιακά γνωστικά πεδία των ανθρωπιστικών σπουδών και των κοινωνικών επιστημών, προκειμένου να εξετάσει αντικειμενικά κάθε κοινωνική και πολιτισμική πρακτική, σε ένα φάσμα που περιλαμβάνει μυθικές αφηγήσεις, λογοτεχνικά κείμενα, διαφημίσεις, μόδα και τύπους κοινωνικής ευπρέπειας. Προσεγγίζει τις πρακτικές αυτές ως συνδυασμούς σημείων που έχουν μια καθιερωμένη σημασία για τα μέλη μιας δεδομένης κουλτούρας και επιχειρεί να φέρει στο φως τους κανόνες και τις διαδικασίες που προσέδωσαν στις πρακτικές αυτές την πολιτισμική τους σημασία· επιπλέον, αναλαμβάνει να προσδιορίσει την προκειμένη σημασία, ανατρέχοντάς στο υποβαστάζον σύστημα (το οποίο αντιστοιχεί στη γλώσσα του Saussure, δηλαδή στο υπόρρητο σύστημα μιας συγκεκριμένης γλώσσας) των σχέσεων που αναπτύσσουν τα σημαίνοντα στοιχεία, καθώς και στους κανόνες συνδυασμού τους. Τα στοιχειώδη πολιτισμικά φαινόμενα –όπως και τα γλωσσικά στοιχεία στην ανάλυση του Saussure– δε συνιστούν αντικειμενικά γεγονότα, αναγνωρίσιμα με βάση εγγενείς ιδιότητες, αλλά αμιγώς «συσχεσιακές» οντότητες· δηλαδή, η ταυτότητά τους ως σημείων οφείλεται στις διαφορικές και αντιθετικές σχέσεις που αναπτύσσουν με άλλα στοιχεία εντός του ίδιου πολιτισμικού συστήματος. Αυτό το σύστημα που αποτελείται από εσωτερικές σχέσεις (και «κώδικες» οι οποίοι καθορίζουν σημαντικούς συνδυασμούς) το κατέχει στην εντέλεια κάθε ικανό μέλος μιας δεδομένης κουλτούρας, παρά το γεγονός



ότι, ως επί το πλείστον, αγνοεί τη φύση και τις λειτουργίες του εν λόγω συστήματος. Το πρωταρχικό ενδιαφέρον ενός δομιστή, όπως άλλωστε και του Saussure, δεν αφορά την πολιτισμική ομιλία (parole) αλλά τη γλώσσα (langue). Δηλαδή, δεν εστιάζει σε ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό φαινόμενο ή συμβάν παρά μόνο αν αυτό συνιστά μια διόδο για να φτάσει κανείς στη δομή, στα γνωρίσματα και στους κανόνες του εν γένει συστήματος που παράγει τη σημασία του επιμέρους φαινομένου.

Έτσι όπως εφαρμόζεται στις γραμματολογικές σπουδές, η δομιστική κριτική εξετάζει τη λογοτεχνία ως δευτεροβάθμιο σημαίνον σύστημα, το οποίο στηρίζεται στο πρωτοβάθμιο δομικό σύστημα της γλώσσας και, ως εκ τούτου, αναλύεται κυρίως με βάση το μοντέλο της γλωσσολογικής θεωρίας. Όταν οι δομιστές κριτικοί αναλύουν λογοτεχνικά κείμενα, συχνά μεταχειρίζονται διάφορες γλωσσολογικές έννοιες, όπως τη διάκριση ανάμεσα σε φωνημικά και μορφημικά επίπεδα ανάλυσης, ή ανάμεσα σε παραδειγματικές και συνταγματικές σχέσεις. Ορισμένοι κριτικοί επίσης αναλύουν τη δομή ενός λογοτεχνικού κειμένου με βάση το μοντέλο της σύνταξης σε μια καλοσχηματισμένη πρόταση. Το εγχείρημα, ωστόσο, ενός ριζικού λογοτεχνικού δομισμού είναι να εξηγήσει πώς ένας ικανός αναγνώστης είναι σε θέση να αντλεί νόημα από ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό κείμενο· η μέθοδος δε που ακολουθεί ο δομισμός είναι να προσδιορίζει το υποβασιζόμενο σύστημα λογοτεχνικών συμβάσεων και κανόνων συνδυασμού που ασυνείδητα κατέχει αυτός ο αναγνώστης. Επομένως, στόχος του κλασικού λογοτεχνικού δομισμού δεν είναι (όπως στην περίπτωση της Νέας Κριτικής) να δώσει ερμηνείες για ένα μεμονωμένο κείμενο, αλλά να διασαφηνίσει, με έναν οιονεί επιστημονικό τρόπο, την άρρητη γραμματική (το σύστημα κανόνων και κωδικών) που διέπει τις μορφές και τα νοήματα κάθε λογοτεχνικής παραγωγής. Όπως το έθεσε ο Jonathan Culler στην εναργή του πραγματεύση, στόχος της δομιστικής κριτικής είναι «να κατασκευάσει μια ποιητική που να είναι για τη λογοτεχνία ό,τι είναι η γλωσσολογία για τη γλώσσα» (*Structuralist Poetics*, 1975, σ. 257). Ο Roland Barthes, ο Gérard Genette, η Julia Kristeva και ο Tzvetan Todorov υπήρξαν επιφανείς δομιστές κριτικοί της λογοτεχνίας.

Ο δομισμός εναντιώνεται ρητά στη μιμητική κριτική (στην άποψη ότι η λογοτεχνία συνιστά κατά κύριο λόγο μίμηση της πραγματικότητας), στην εκφραστική κριτική (στην άποψη ότι η λογοτεχνία εκφράζει κατά κύριο λόγο τα συναισθήματα ή την ιδιοσυγκρασία ή τη δημιουργική φαντασία του συγγραφέα) και σε κάθε εκδοχή της άποψης ότι η λογοτεχνία αποτελεί έναν τρόπο επικοινωνίας μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη. Γενικότερα, σε ό,τι αφορά την προσπάθειά του να αναπτύξει μια επιστήμη της λογο-

τεχνίας και σε πολλές από τις βασικές του έννοιες, ο δομισμός στις ακραίες μορφές του αποκλίνει από τις παραδοχές και τις δεσπόζουσες αντιλήψεις της παραδοσιακής ουμανιστικής κριτικής. (Βλέπε *ουμανισμός*.) Για παράδειγμα:

- (1) Κατά τη δομιστική άποψη, αυτό που μέχρι πρότινος ονομαζόταν λογοτεχνικό «έργο» τώρα γίνεται «κείμενο», δηλαδή ένας τρόπος γραφής που συνίσταται σε ένα παιχνίδι συνθετικών στοιχείων, σύμφωνα με συμβάσεις και κώδικες που προσιδιάζουν στη λογοτεχνία. Οι παράγοντες αυτοί είναι δυνατόν να δημιουργήσουν την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας, αλλά δεν κατέχουν αξία αλήθειας, ούτε οποιαδήποτε αναφορά σε μια πραγματικότητα που υφίσταται πέραν του ίδιου του λογοτεχνικού συστήματος.
- (2) Στον επιμέρους συγγραφέα ή στο υποκείμενο ως «πηγή» ή παραγωγό του έργου δεν αποδίδεται κάποια πρωτοβουλία, εκφραστική ή σχεδιαστική πρόθεση. Αντ' αυτού, ο συνειδητός «εαυτός» λέγεται ότι είναι μια κατασκευή, προϊόν των διεργασιών του γλωσσικού συστήματος, και ο συγγραφικός νους περιγράφεται ως τεκμαρτό «διάστημα» (space) διαμέσου του οποίου το απρόσωπο, «πάντοτε-ήδη» υφιστάμενο σύστημα της λογοτεχνικής γλώσσας, των συμβάσεων, των κωδικών και των κανόνων συνδυασμού, διοχετεύεται σε ένα συγκεκριμένο κείμενο. Ο Roland Barthes διατύπωσε σε δραματικό τόνο την ανατροπή αυτή της παραδοσιακής ουμανιστικής άποψης: «Ως θεσμός, ο συγγραφέας έχει πεθάνει» («Ο θάνατος του συγγραφέα», στο *Εικόνα - Μουσική - Κείμενο*). Βλέπε *συγγραφέας και συγγραφική ταυτότητα και μεταδομισμός*.
- (3) Ο δομισμός μεταφέρει το κέντρο βάρους της κριτικής από το συγγραφέα στον αναγνώστη· όμως ο παραδοσιακός αναγνώστης, ως άτομο με αυτοσυνείδηση, βούληση και συναισθήματα, αντικαθίσταται από την απρόσωπη δραστηριότητα της «ανάγνωσης», και αυτό το οποίο διαβάζεται δεν είναι ένα έργο διαποτισμένο με νοήματα, αλλά μια *écriture*, δηλαδή γραφή. Κατά συνέπεια, η δομιστική κριτική εστιάζει στην απρόσωπη διαδικασία της ανάγνωσης, η οποία, ενεργοποιώντας τις συμβάσεις, τους κώδικες και τις προσδοκίες που απαιτούνται, προσδίδει λογοτεχνικό νόημα στην ακολουθία των λέξεων, φράσεων και προτάσεων που συνιστούν ένα κείμενο. Βλέπε *κείμενο και γραφή (écriture)*.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960, το συνολικό δομιστικό εγχείρημα, με την αυστηρή του μορφή και τις μεγαλεπήβολες βλέψεις του, παραχώρησε τα πρωτεία στην αποδόμηση και σε άλλες μεταδομιστικές θεωρίες, οι οποίες απέρριπταν τους επιστημονικούς ισχυρισμούς του δομισμού, καθώς και την άποψή του ότι τα λογοτεχνικά νοήματα καθορίζονται από ένα σύστημα αμετάβλητων συμβάσεων και κωδίκων. (Βλέπε μεταδομισμός.) Αυτή η μεταστροφή στη δεσπίζουσα οπτική εμφανίζεται χαρακτηριστικά στις διαφορετικές τάσεις που διαπιστώνουμε στα γλαφυρά και βαρυσήμαντα κείμενα του Γάλλου κριτικού και διανοούμενου Roland Barthes (1915-1980). Στο πρώιμο έργο του, ανέπτυξε και κατέστησε δημοφιλή τη δομιστική θεωρία που βασιζόταν στη γλωσσολογία του Saussure – μια θεωρία την οποία ο Barthes δεν εφάρμοσε μόνο στη λογοτεχνία αλλά και για να αποκωδικοποιήσει πολλές πτυχές της λαϊκής κουλτούρας ανατρέχοντας στο υποβαστάζον σημαίνον σύστημά της (στο *Mythologies* [1957] / *Μυθολογίες* [1979]). Στα μεταγενέστερα κείμενά του, ο Barthes εγκατέλειψε τις επιστημονικές βλέψεις του δομισμού και έκανε ένα διαχωρισμό ανάμεσα σε «αναγνώσιμα» κείμενα, όπως είναι το ρεαλιστικό μυθιστόρημα, που επιχειρεί να «κλείσει» την ερμηνεία εμμένοντας σε συγκεκριμένα νοήματα, και σε «εγγράψιμα» κείμενα, τα οποία αποβλέπουν στο ιδανικό ενός «γαλαξία σημαίνοντων», και επομένως ενθαρρύνουν τον αναγνώστη να γίνει παραγωγός των δικών του νοημάτων, όχι πλέον σύμφωνα με έναν κώδικα αλλά με μια πληθώρα κωδίκων. Και στο βιβλίο του *Le plaisir du texte* (1973) / *Η απόλαυση του κειμένου* (1977), ο Barthes εξαιρεί –σε αντίθεση με τη βολική απόλαυση την οποία παρέχει το παραδοσιακό κείμενο που ακολουθεί τις πολιτισμικές συμβάσεις– την ηδονή (ή οργανική ευδαιμονία) που προκαλεί ένα κείμενο το οποίο υποθάλλει την ηδονική άφεση στο ανεξέλεγκτο παιχνίδι των σημαίνοντων του.

Εντούτοις, οι συλλογιστικές βάσεις και μέθοδοι του δομισμού επιβιώνουν σε πολλά κριτικά εγχειρήματα των ημερών μας, και ιδίως στη σημειωτική ανάλυση των πολιτισμικών φαινομένων, στην υφολογία και στη διερεύνηση των μορφικών δομών οι οποίες, με διάφορους συνδυασμούς και παραλλαγές, συγκροτούν την εκάστοτε πλοκή των μυθιστορημάτων. Βλέπε σημειωτική, πολιτισμικές σπουδές, υφολογία και αφήγηση και αφηγηματολογία.

Μια εναργής και εμπειριστικωμένη έρευνα σχετικά με το πρόγραμμα και τα επιτεύγματα της δομιστικής λογοτεχνικής κριτικής, τόσο στην ποίηση όσο και στην πεζογραφία, είναι αυτή του Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (1975)· επίσης Robert Scholes, *Structuralism in Literature: An Introduction* (1974). Για μια εισαγωγή στο ευρύτερο κίνημα του δομισμού,

βλέπε Philip Pettit, *The Concept of Structuralism: A Critical Analysis* (1975)· Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics* (1977)· και Peter Caws, *Structuralism: The Art of the Intelligible* (1960). Για απόψεις που ασχούν κριτική στο δομισμό, βλέπε Gerald Graff, *Literature Against Itself* (1979)· Frank Lentricchia, *After the New Criticism* (1980), κεφάλαια 4-5· J. G. Merquior, *From Prague to Paris: A Critique of Structuralist and Post-Structuralist Thought* (1986)· Leonard Jackson, *The Poverty of Structuralism: Literature and Structuralist Theory* (1991). Ορισμένες συλλογές δομιστικών κειμένων: Richard T. De George και M. Fernande, επιμ., *The Structuralists: From Marx to Lévi-Strauss* (1972)· David Robey, επιμ., *Structuralism: An Introduction* (1973)· και Richard Macksey και Eugenio Donato, επιμ., *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man* (1970). Μεταξύ των βιβλίων δομιστικής λογοτεχνικής θεωρίας που κυκλοφορούν στην αγγλική γλώσσα συγκαταλέγονται και τα: Roland Barthes, *Critical Essays* (1964)· Stephen Heath, *The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing* (1972)· Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (1968, 1971) / *Ποιητική* (1989 [αγγλ. μτφρ. *The Poetics of Prose*, 1977])· Gérard Genette, *Figures 1966-1972* (αγγλ. μτφρ. *Figures of Literary Discourse*, 1984). Δομιστικές αναλύσεις για τον κινηματογράφο: Christian Metz, *Essais sur la signification du cinéma*, 1967 (αγγλ. μτφρ. *Language of Film*, 1973) και Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (1969).

**Δράμα** (Drama). Είναι μια καλλιτεχνική μορφή προορισμένη για σκηνική παράσταση, στην οποία ηθοποιοί υποδύονται τους ρόλους των χαρακτήρων, εκτελούν τη δράση που τους υποδεικνύει το κείμενο και απαγγέλλουν το γραπτό διάλογο. (Η κοινή εναλλακτική ονομασία για τη δραματική σύνθεση είναι θεατρικό έργο [play].) Στο ποιητικό δράμα (poetic drama) ο διάλογος είναι έμμετρος, και το μέτρο του στην αγγλική λογοτεχνία είναι συνήθως ο ανομοιοκατάληκτος στίχος, ενώ στη γαλλική ο δωδεκασύλλαβος στίχος που ονομάζεται *αλεξανδρινός* εντούτοις; όλα σχεδόν τα ηρωικά δράματα της αγγλικής Παλινόρθωσης είναι γραμμένα σε ηρωικά δίστιχα (ιαμβικοί ζευγαρωτοί πεντάμετροι στίχοι). Το δράμα προς ανάγνωση (closet drama) έχει τη μορφή θεατρικού έργου, με διάλογο και σκηνικές οδηγίες, όμως ο συγγραφέας το προορίζει για ανάγνωση και όχι για σκηνική παράσταση· παραδείγματα αυτού του τύπου είναι το *Samson Agonistes* (1671) του Milton, το *Manfred* (1817) του Byron, το *Prometheus Unbound* (1820) του Shelley και το *The Dynasts* (1904-1908) του Hardy.

Για τις κατηγορίες θεατρικών έργων και τα συστατικά τους στοιχεία, βλέπε δράμα στο «Ευρετήριο Όρων».

ναι μια εξαιρετη τραγωδία που υπερβαίνει τους περιορισμούς του είδους. Ακόμη, στην ηρωική τραγωδία χρωστάμε εμμέσως δύο πολύ διασκεδαστικές παρωδίες αυτού του είδους: *The Rehearsal* (1672) του δούκα του Buckingham και *The Tragedy of Tragedies, or the Life and Death of Tom Thumb the Great* (1731) του Henry Fielding.

Βλέπε Bonamy Dobrée, *Restoration Tragedy* (1929)· Allardyce Nicoll, *Restoration Drama* (1955)· Arthur C. Kirsch, *Dryden's Heroic Drama* (1965).

**Θεατρικός μονόλογος** (Soliloquy). Μονόλογος είναι η πράξη τού να μιλά κανείς στον εαυτό του, είτε σιωπηρά είτε μεγαλόφωνα. Στο θέατρο ο όρος δηλώνει τη σύμβαση σύμφωνα με την οποία ένα πρόσωπο, μόνο του επί σκηνής, εκφέρει μεγαλόφωνα τις σκέψεις του. Οι θεατρικοί συγγραφείς το χρησιμοποιούν σαν ένα βολικό τέχνασμα για να μεταφέρουν πληροφορίες σχετικά με τα κίνητρα και την ψυχική κατάσταση ενός προσώπου ή για να επεξηγήσουν κάτι ή ενίοτε για να καθοδηγήσουν την κρίση και την ανταπόκριση του κοινού. Το *Δόκτωρ Φάουστους* (*Dr Faustus*) του Christopher Marlowe (το οποίο πρωτοανέβηκε το 1594) αρχίζει με ένα μακρύ επεξηγηματικό μονόλογο και τελειώνει με έναν άλλο, που εκφράζει την αλλόφρονα διανοητική και ψυχική κατάσταση του Φάουστους στην καθυστερημένη πλέον προσπάθειά του να αποφύγει την αιώνια καταδίκη. Ο πιο διάσημος θεατρικός μονόλογος είναι αυτός του Άμλετ που ξεκινά με τη φράση: «Να ζει κανείς ή να μη ζει» («To be or not to be»). (Πρβλ. μονόλογος.)

Μια συναφής σκηνική τεχνική είναι το κατ' ιδίαν (aside), ένας σύντομος μονόλογος με τον οποίο ένας χαρακτήρας φανερώνει στο κοινό τις σκέψεις του χωρίς να μπορούν, κατά σύμβαση, να τον ακούσουν οι υπόλοιποι χαρακτήρες επί σκηνής. Και οι δύο τεχνικές, κοινές στο ελισαβετιανό και στο μεταγενέστερο δράμα, περιέπεσαν σε αχρησία στα τέλη του 19ου αιώνα, οπότε η αυξανόμενη απαίτηση για έργα που δίνουν την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας ανάγκασε τους δραματουργούς να καλλιεργήσουν έμμεσους τρόπους πληροφόρησης και διαφώτισης του κοινού. Ο Ευγένιος Ο'Νιλ (Eugene O'Neill), ωστόσο, επανέφερε και διεύρυνε το κατ' ιδίαν, αναδεικνύοντάς το σε κεντρική τεχνική του έργου του *Παράξενο Ιντερλούδιο* (*Strange Interlude*, 1928).

**Θέατρο προβλημάτων** (Problem Play). Είναι ένα είδος δράματος που έκανε δημοφιλές ο Νορβηγός θεατρικός συγγραφέας Henrik Ibsen. Στα έργα αυτά, η κατάσταση την οποία αντιμετωπίζει ο πρωταγωνιστής προβάλλεται από το συγγραφέα ως παραδειγματική περίπτωση ενός κοινω-

νικού προβλήματος της εποχής του. Συχνά ο συγγραφέας κατορθώνει –είτε μέσα από ένα χαρακτήρα που μιλά επ' ονόματί του είτε μέσα από την εξέλιξη της πλοκής ή και με τους δύο τρόπους– να προτείνει μια λύση στο πρόβλημα η οποία αντιβαίνει στην κρατούσα αντίληψη. Το ζήτημα μπορεί να είναι η υπερβολικά περιορισμένη αυτονομία, δράση και θέση της γυναίκας στη μεσοαστική οικογένεια του 19ου αιώνα (βλέπε το έργο του Ibsen *Νόρα*, 1879), η ηθική της πορνείας, ως αντιπροσωπευτικό προϊόν των οικονομικών συνθηκών σε μια καπιταλιστική κοινωνία (*Το επάγγελμα της κυρίας Γουόρεν* [*Mrs. Warren's Profession*, 1898] του George Bernard Shaw) ή η κρίση στις σχέσεις μεταξύ των φυλετικών και των εθνοτικών μειονοτήτων στη σύγχρονη Αμερική (σε πολυάριθμα θεατρικά και κινηματογραφικά έργα της εποχής μας). Πρβλ. *κοινωνικό μυθιστόρημα*.

Μια υποκατηγορία του σύγχρονου θεάτρου προβλημάτων είναι το θέατρο ιδεών (discussion play), όπου ένα κοινωνικό ζήτημα δεν ενσωματώνεται στην πλοκή αλλά παρουσιάζεται μέσα από τη συνεχή λογομαχία των χαρακτήρων. Βλέπε το έργο του Shaw *Getting Married*, και τη Γ' πράξη από το *Man and Superman* του ίδιου. Επίσης το βιβλίο του για το θέατρο του Ibsen *Η πεμπτουσία του ιφενισμού* (*The Quintessence of Ibsenism*, 1891).

Σε μια εξειδικευμένη περίπτωση, ο όρος θέατρο προβλημάτων χρησιμοποιείται για ορισμένα έργα του Shakespeare, που ονομάζονται επίσης και «πικρές κωμωδίες» –ειδικά τα *Τρωίλος και Χρυσήδα* (*Troilus and Cressida*), *Με το ίδιο μέτρο* (*Measure for Measure*), *Τέλος καλό όλα καλά* (*All's Well That Ends Well*)–, τα οποία διερευνούν τις ποταπές πτυχές της ανθρώπινης φύσης και στα οποία η έκβαση της πλοκής φαίνεται προβληματική σε πολλούς αναγνώστες, επειδή δεν αποκαθιστά ούτε επιλύει, παρά μόνο επιφανειακά, τα ηθικά ζητήματα που θέτει το έργο. Κατ' επέκταση, ο όρος χρησιμοποιήθηκε και σε άλλα σαιξπηρικά έργα που πραγματεύονται τη σκοτεινή όψη της ανθρώπινης φύσης ή που μοιάζουν να αφήνουν άλυτα τα ζητήματα που προκύπτουν στην πορεία της δράσης. Βλέπε Α. Ρ. Rossiter, «The Problem Plays», στο *Shakespeare: Modern Essays in Criticism*, επιμ. Leonard F. Dean (αναθ. 1967).

**Θεωρία της πρόσληψης** (Reception-Theory). Πρόκειται για μια ιστορικά εφαρμοσμένη εκδοχή της θεωρίας της αναγνωστικής ανταπόκρισης, την οποία εισηγήθηκε ο Hans Robert Jauss στη μελέτη του «Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft» (1970) / «Η ιστορία της λογοτεχνίας ως πρόκληση για τις γραμματολογικές σπουδές» (1995). Όπως και η υπόλοιπη κριτική της αναγνωστικής ανταπόκρισης, ασχολείται με την

πρόσληψη ενός κειμένου από τον αναγνώστη: το πρωταρχικό της ενδιαφέρον, ωστόσο, δεν εστιάζεται στην ανταπόκριση ενός μόνο αναγνώστη σε μια δεδομένη εποχή αλλά στις μεταβαλλόμενες –ερμηνευτικές και αξιολογικές– ανταποκρίσεις του ευρύτερου αναγνωστικού κοινού στην πάροδο του χρόνου. Ο Jass υποστηρίζει ότι, παρ' όλο που ένα κείμενο δεν έχει «αντικειμενικό νόημα», διαθέτει εντούτοις ορισμένα γνωρίσματα που είναι δυνατόν να περιγραφούν αντικειμενικά. Η ανταπόκριση ενός συγκεκριμένου αναγνώστη, η οποία για τον ίδιο ταυτίζεται με το νόημα και τις αισθητικές ιδιότητες ενός κειμένου, πηγάζει τόσο από τον «ορίζοντα προσδοκιών» του όσο και από την επαλήθευση, τη διάψευση, την ανατροπή και την αναδιατύπωση των προσδοκιών αυτών, όταν έρχονται «αντιμέτωπες» με τα γνωρίσματα του ίδιου τού κειμένου. Εφόσον οι γλωσσικές και αισθητικές προσδοκίες του αναγνωστικού κοινού μεταβάλλονται με την πάροδο του χρόνου, και εφόσον οι μεταγενέστεροι αναγνώστες και κριτικοί δεν έχουν πρόσβαση μόνο στο κείμενο αλλά και στις δημοσιευμένες ανταποκρίσεις των προηγούμενων αναγνωστών, αναπτύσσεται μια εξελισσόμενη ιστορική «παράδοση» από κριτικές ερμηνείες και αξιολογήσεις γύρω από ένα δεδομένο λογοτεχνικό έργο. Δανειζόμενος τις έννοιες του Hans-Georg Gadamer (βλέπε το λήμμα *ερμηνεία και ερμηνευτική*), ο Jass παρουσιάζει την παράδοση αυτή ως συνεχή «διαλεκτική» ή «διάλογο» ανάμεσα σε ένα κείμενο και στους ορίζοντες των διαδοχικών αναγνωστών: αυτό καθαυτό το λογοτεχνικό κείμενο δεν έχει οριστικά νοήματα ή πάγια αξία.

Η προσέγγιση αυτή που εξετάζει την αναγνωστική πρόσληψη ως διάλογο ή «συγκερασμό» («fusion») οριζόντων έχει δύο όψεις. Ως αισθητική της πρόσληψης (reception-aesthetic), «ορίζει» το νόημα και τις αισθητικές ιδιότητες κάθε επιμέρους κειμένου ως ένα σύνολο υπόρρητων σημασιολογικών και αισθητικών «δυναμικότητων» («potentialities»), οι οποίες θα εκδηλωθούν μόνο εφόσον τις πραγματώσουν οι σωρευτικές ανταποκρίσεις των αναγνωστών στην πορεία του χρόνου. Από την άλλη πλευρά, ως ιστορία της πρόσληψης (reception-history), αυτός ο τρόπος μελέτης μετασχηματίζει επιπλέον και την ιστορία της λογοτεχνίας (που κατά παράδοση θεωρείται ότι καταγράφει τη διαδοχική παραγωγή διαφόρων έργων με παγιωμένα νοήματα και αξίες), υποχρεώνοντάς τη σε «διαρκή αναδιατύπωση», καθότι η ιστορία της λογοτεχνίας διηγείται το διαφορετικό –αν και σωρευτικό– τρόπο με τον οποίο ερμηνεύονται και αποτιμώνται κάποια επιλεγμένα κείμενα καθώς μεταβάλλονται μέσα στο χρόνο οι ορίζοντες των διαδοχικών αναγνωστικών γενεών.

Βλέπε Hans Robert Jass, *Literaturgeschichte als Provokation* (1970) (αγγλ.

μτφρ. *Towards an Aesthetic of Reception*, 1982), και *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1977) (αγγλ. μτφρ. *The Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, 1982): και για μια ιστορία και ανάλυση αυτής της οπτικής, βλέπε Robert C. Holub, *Reception Theory: A Critical Introduction* (1984).

**Θεωρία των γλωσσικών πράξεων** (Speech-act theory). Η θεωρία των γλωσσικών πράξεων, εισηγητής της οποίας υπήρξε ο φιλόσοφος John Austin, σκιαγραφήθηκε με κάθε λεπτομέρεια στο βιβλίο του *How to Do Things with Words*, που δημοσιεύτηκε μετά το θάνατό του: τη θεωρία αυτή κατόπιν διερεύνησαν και διέδρυναν άλλοι «φιλόσοφοι της καθημερινής γλώσσας», όπως ο John Searle και ο H. P. Grice. Η θεωρία του Austin στρέφεται εναντίον των παραδοσιακών φιλοσοφικών τάσεων οι οποίες (1) αναλύουν το νόημα των επιμέρους προτάσεων αποκομμένο από τα συμφραζόμενα του λόγου και από τις συμπαρόμαρτους συνθήκες στις οποίες εκφωνείται η πρόταση, και (2) προϋποθέτουν, με αυτό που ο Austin χαρακτηρίζει «λογική εμμονή», ότι η απλή πρόταση (απλές παραλλαγές της οποίας είναι όλοι οι άλλοι τύποι προτάσεων) είναι μια δήλωση που περιγράφει μια κατάσταση ή βεβαιώνει ένα γεγονός, άρα μπορεί να κριθεί ως αληθής ή ψευδής. Ο John Searle, ενστερνιζόμενος και επεξεργαζόμενος τη θεωρία των γλωσσικών πράξεων του Austin, αντιτάσσει τον ισχυρισμό ότι, αν δώσουμε προσοχή στα συνολικά γλωσσικά και καταστασιακά συμφραζόμενα –όπως είναι οι θεσμικές συνθήκες που διέπουν πολλές χρήσεις της γλώσσας–, θα διαπιστώσουμε πως, όταν μιλάμε ή γράφουμε, επιτελούμε συγχρόνως τρεις, ενίοτε δε και τέσσερις, διακριτές γλωσσικές πράξεις (speech acts): (1) εκφωνούμε μια πρόταση: ο Austin ονόμαζε την πράξη αυτή «λεκτική»: (2) αναφερόμαστε σε ένα αντικείμενο, παρέχοντάς του ένα κατηγορημα: (3) επιτελούμε μια ελλεκτική πράξη: (4) συχνά, δε, επιτελούμε και μια απολεκτική πράξη.

Η ελλεκτική πράξη (illocutionary act) που επιτελείται όταν εκφέρουμε μια πρόταση ενδέχεται να είναι όντως αυτή που η παραδοσιακή φιλοσοφία και λογική ονομάζουν κατηγορημα (αυτή που υποστηρίζει, δηλαδή, ότι κάτι αληθεύει), αλλά ενδέχεται εξίσου να είναι μία μεταξύ πολλών πιθανών γλωσσικών πράξεων, όπως ερώτηση, προσταγή, υπόσχεση, προειδοποίηση, έπαινος, ευχαριστία και ούτω καθεξής. Μια πρόταση που αποτελείται από τις ίδιες λέξεις στην ίδια γραμματική μορφή, όπως λ.χ. «θα σε αφήσω αύριο», ενδέχεται, σε συγκεκριμένα ρηματικά και καταστασιακά συμφραζόμενα, να αποδειχθεί ότι έχει την «ελλεκτική δύναμη» είτε μιας δήλωσης είτε μιας υπόσχεσης είτε μιας απειλής. Σε μια ελλεκτική πράξη

που δεν είναι δήλωση, το πρωταρχικό κριτήριο (ακόμη και αν το εκφώνημα αναφέρεται σε μια δεδομένη κατάσταση πραγμάτων) δεν είναι η αλήθεια ή η αναλήθειά της, αλλά η επιτυχής ή –κατά την ορολογία του Austin– «εύστοχη» επιτέλεσή της. Η εύστοχη επιτέλεση μιας ελλεκτικής πράξης εξαρτάται από το κατά πόσον εκπληρώνει τους «όρους καταλληλότητας» που ισχύουν για κάθε τύπο πράξης. Οι όροι αυτοί είναι σωπτικές συμβάσεις ή κανόνες γλωσσικής και κοινωνικής (ή θεσμικής) φύσεως, τους οποίους μοιράζονται οι επαρκείς ομιλητές και ερμηνευτές μιας γλώσσας. Για παράδειγμα, η ελλεκτική πράξη υπόσχεσης «θα έρθω να σε δω αύριο» θα επιτελεστεί με επιτυχία εφόσον εκπληρώνει κάποιους συγκεκριμένους όρους καταλληλότητας: ο ομιλητής πρέπει να είναι ικανός να πραγματοποιήσει την υπόσχεσή του, πρέπει να προτίθεται να είναι αυτός να το κάνει και πρέπει να πιστεύει ότι ο ακροατής το επιθυμεί και αυτός. Αν δεν ισχύει ο τελευταίος όρος, λόγου χάριν, το ίδιο ρηματικό εκφώνημα μπορεί να έχει την ελλεκτική δύναμη μιας απειλής.

Στο *How to Do Things with Words* ο John Austin εγκαθίδρυσε αρχικά μια διάκριση ανάμεσα σε δύο τύπους εκφωνημάτων: τα διαπιστωτικά (constatives) (προτάσεις που δηλώνουν κάτι σχετικά με ένα γεγονός ή μία κατάσταση και κρίνονται ως αληθείς ή ψευδείς) και επιτελεστικά (performatives) (προτάσεις που είναι ενέργειες και πραγματοποιούν κάτι, φέρ' ειπείν, ρωτούν, υπόσχονται, επαινούν και ούτω καθεξής). Συνεχίζοντας την οξυδερκή του ανάλυση, ωστόσο, ο Austin απέδειξε ότι αυτή η αρχική διαίρεση των εκφωνημάτων σε δύο αυστηρά διαχωρισμένες τάξεις δεν ισχύει, αφού πολλά επιτελεστικά εκφωνήματα περιλαμβάνουν επίσης μια αναφορά σε μια κατάσταση πραγμάτων, ενώ τα διαπιστωτικά εκφωνήματα επιτελούν και αυτά μια ελλεκτική πράξη. Παρ' όλα αυτά, ο Austin έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στο «ρητά επιτελεστικό εκφώνημα», δηλαδή μία πρόταση της οποίας η εκφώνηση και μόνο, όταν γίνεται στις κατάλληλες θεσμικές ή άλλες συνθήκες, επιφέρει την κατάσταση την οποία σημαίνει: π.χ., «ονομάζω αυτό το πλοίο "Βασίλισσα Ελισάβετ"», «ζητώ συγγνώμη», «κηρύσσω την έναρξη της συνεδρίασης», «τα σπαθιά να έχουν το ατού» (σε ένα χαρτοπαίγνιο).

Αν μια ελλεκτική πράξη επενεργεί στη δράση ή στην ψυχική κατάσταση του ακροατή με έναν τρόπο που υπερβαίνει την απλή κατανόηση των λεγομένων, τότε είναι συγχρόνως και μία απολεκτική πράξη (perlocutionary act). Έτσι, το εκφώνημα «θα σε αφήσω», με την ελλεκτική δύναμη της προειδοποίησης, ενδέχεται να μην προσληφθεί απλώς ως προειδοποίηση, αλλά να έχει (ή να μην κατορθώσει να έχει) την πρόσθετη απολεκτική επενέργεια του εκφοβισμού του ακροατή. Παρομοίως, προβαίνο-

ντας στην ελλεκτική πράξη της υπόσχεσης ενός πράγματος, μπορεί κανείς να ευχαριστήσει (ή να εξοργίσει) τον ακροατή και, δηλώνοντας κάτι, μπορεί κανείς να επενεργήσει έτσι στον ακροατή ώστε να τον διαφωτίσει, να τον ενθαρρύνει ή να του προκαλέσει αμηχανία. Ορισμένες απολεκτικές επενέργειες μπορεί να είναι ηθελημένες από την πλευρά του ομιλητή: άλλες προκύπτουν χωρίς τη θέλησή του, ή ακόμη και ενάντια σε αυτήν. Για μια χρήσιμη διερεύνηση των σχέσεων ανάμεσα σε προσλεκτικές και ελλεκτικές γλωσσικές πράξεις σε διάφορες περιστάσεις, βλέπε Ted Cohen, «Illocutions and Perlocutions», στο *Foundations of Language* 9 (1973).

Πολλοί θεωρητικοί της αποδόμησης υποστήριξαν ότι η χρήση της γλώσσας στη μυθοπλαστική λογοτεχνία (την οποία ο Austin είχε αποκλείσει από τη δική του ανάλυση των γλωσσικών πράξεων που γίνονται με «σοβαρή» πρόθεση) είναι ουσιαστικά μια πρωταρχική περίπτωση επιτελεστικού εκφωνήματος, καθόσον δεν αναφέρεται σε μια προϋπάρχουσα κατάσταση πραγμάτων, αλλά συνεπιφέρει –ή δημιουργεί– τα πρόσωπα, τη δράση και τον κόσμο που περιγράφει. Από την άλλη πλευρά, αφού οι επιτελεστικές γλωσσικές πράξεις υποχρεωτικά προσφεύγουν στη γλώσσα της δήλωσης και της βεβαίωσης, οι θεωρητικοί της αποδόμησης μετατρέπουν τη διάκριση του Austin μεταξύ διαπιστωτικού και επιτελεστικού εκφωνήματος σε ένα μετέωρο αδιέξοδο ή σε μια αμφιταλάντευση μεταξύ ασυμφιλίωτων αντιθέσεων. Βλέπε αποδόμηση και βλέπε σχετικά Barbara Johnson, «Poetry and Performative Language: Mallarmé and Austin», στο *The Critical Difference* (1980)· Sandra Petrey, *Speech Acts and Literary Theory* (1990)· Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction* (1997) / *Λογοτεχνική θεωρία: μια συνοπτική εισαγωγή* (2000), κεφ. 7, «Επιτελεστική γλώσσα». Η Judith Butler υποστήριξε ότι οι όροι που χρησιμοποιούμε για να περιγράψουμε το φύλο και τη σεξουαλικότητα είναι τρόποι της επιτελεστικής χρήσης της γλώσσας, καθότι η επαναλαμβανόμενη εφαρμογή τέτοιων όρων, σε συνδυασμό με τις συμβάσεις που διέπουν τη χρήση τους, ουσιαστικά επιφέρει/παράγει (ή «επιτελεί») τις ταυτότητες και τους τρόπους συμπεριφοράς που οι όροι αυτοί υποτίθεται ότι περιγράφουν. Βλέπε Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) και *Excitable Speech* (1997)· βλέπε επίσης ομοφυλοφιλική θεωρία.

Από τη δεκαετία του 1970 και μετά, η θεωρία των γλωσσικών πράξεων έχει επηρεάσει εμφανώς και ποικιλοτρόπως την πρακτική της λογοτεχνικής κριτικής. Όταν εφαρμόζεται για να αναλύσει τον ευθύ λόγο που εκφέρει ένας χαρακτήρας σε ένα λογοτεχνικό κείμενο, αποτελεί ένα συστηματικό –αν και ενίοτε δύσκαμπτο– πλαίσιο για να προσδιοριστούν οι

άρρητες προϋποθέσεις, συνέπειες και επενέργειες των γλωσσικών πράξεων που ανέκαθεν λάμβαναν υπόψη τους οι επαρκείς αναγνώστες και κριτικοί, με οξυδέρκεια μιν, χωρίς σύστημα δε. (Βλέπε *ανάλυση λόγου*.) Ωστόσο, η θεωρία των γλωσσικών πράξεων εφαρμόστηκε και κατά τρόπο πιο ριζικό, ως μοντέλο για μια γενικότερη αναδιατύπωση της λογοτεχνικής θεωρίας, και ειδικότερα της αφηγηματικής θεωρίας (βλέπε *μυθοπλασία και αλήθεια*). Τα όσα αφηγείται ο συγγραφέας ενός μυθοπλαστικού έργου (ή, αλλιώς, ο επισημασμένος από το συγγραφέα αφηγητής) θεωρείται ότι συνιστούν ένα «προσωπικό» σύνολο βεβαιώσεων, τις οποίες κατασκευάζει ο συγγραφέας και κατανοεί ο επαρκής αναγνώστης, χωρίς τη συνήθη δέσμευση του ομιλητή ότι οι δηλώσεις του πρέπει να αληθεύουν. Στο πλαίσιο του μυθοπλαστικού κόσμου που στήνει η αφήγηση, εντούτοις, θεωρούμε ότι τα εκφωνήματα των μυθοπλαστικών προσώπων—είτε αυτά είναι βεβαιώσεις είτε υποσχέσεις είτε συζυγικοί όρκοι—βαρύνονται με τις συνηθισμένες προσλεκτικές δεσμεύσεις. Εναλλακτικά, ορισμένοι θεωρητικοί των γλωσσικών πράξεων προτείνουν μια νέα εκδοχή μιμητικής θεωρίας (βλέπε *μίμηση*). Οι παραδοσιακοί κριτικοί της μίμησης είχαν υποστηρίξει ότι η λογοτεχνία μιμείται την πραγματικότητα, καθώς αναπαριστά σε ένα ρηματικό μέσο το σκηνικό, τη δράση, τα εκφωνήματα και τις σχέσεις των ανθρώπων. Ορισμένοι θεωρητικοί των γλωσσικών πράξεων, από την άλλη πλευρά, φρονούν ότι η λογοτεχνία στο σύνολό της δεν είναι παρά ένας «μιμητικός λόγος». Ένα λυρικό ποίημα, φέρ' ειπείν, μιμείται τη μορφή εκείνη του καθημερινού λόγου με την οποία εκφράζουμε τα συναισθήματά μας για κάτι, ενώ το μυθιστόρημα μιμείται μια συγκεκριμένη μορφή γραπτού λόγου, όπως για παράδειγμα τη βιογραφία (*Η ιστορία του Τομ Τζόουνς / The History of Tom Jones, 1749*, του Henry Fielding) ή την αυτοβιογραφία (*Δαβίδ Κόπερφιλντ / David Copperfield, 1849-1850*, του Charles Dickens), ή ακόμα και τη σχολιασμένη έκδοση ενός ποιητικού κειμένου από ένα λόγιο (*Χλωμή φωτιά / Pale Fire, 1962*, του Nabokov). Βλέπε Barbara Hernstein Smith, *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language* (1978).

Για τις βασικές φιλοσοφικές αναλύσεις των γλωσσικών πράξεων, βλέπε John Austin, *How to Do Things with Words* (1962)· John R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (1970)· και H. P. Grice, «Logic and Conversation», στο *Syntax and Semantics* 3 (1975). Στις απόπειρες να διαμορφωθεί μια γενική θεωρία λογοτεχνίας, ή τουλάχιστον πεζογραφίας, με βάση τη θεωρία των γλωσσικών πράξεων περιλαμβάνονται οι εξής: Richard Ohmann, «Speech Acts and the Definition of Literature», *Philosophy and Rhetoric* 4 (1971)· Charles Altieri, «The Poem as Act», *Iowa Review* 6

(1975)· John R. Searle, «The Logical Status of Fictional Discourse», στο βιβλίο του *Expression and Meaning* (1979), κεφ. 3. Μια λεπτομερής εφαρμογή στη λογοτεχνική θεωρία είναι το βιβλίο της Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (1977). Για απόψεις που έχουν διατυπωθεί σχετικά με τους περιορισμούς της θεωρίας των γλωσσικών πράξεων όταν αυτή εφαρμόζεται στη λογοτεχνική κριτική, βλέπε Stanley Fish, «How to Do Things with Austin and Searle: Speech-Act Theory and Literary Criticism», στο *Is There a Text in This Class?* (1980)· Joseph Margolis, «Literature and Speech Acts», *Philosophy and Literature* 3 (1979). Για την αποδομητική ανάλυση των απόψεων του Austin από τον Jacques Derrida, καθώς και για την απάντηση του John Searle, βλέπε το λήμμα *αποδόμηση*.

**Θεωρίες κριτικής, σύγχρονες** (Theories of criticism, current). Το λήμμα για την κριτική στο ανά χείρας Λεξικό περιγράφει τους παραδοσιακούς τύπους της λογοτεχνικής θεωρίας και κριτικής που εφαρμόζονται από την εποχή του Αριστοτέλη ως τις αρχές του 20ού αιώνα. Από τον Α' Παγκόσμιο πόλεμο, και ιδίως μετά τη δεκαετία του 1960, έκαναν την εμφάνισή τους πολυάριθμες νεωτερικτικές θεωρίες λογοτεχνίας και μέθοδοι κριτικής ανάλυσης, και μεταξύ αυτών αναθεωρημένες και διευρυμένες εκδοχές της προγενέστερης *μαρξιστικής κριτικής* και της *ψυχαναλυτικής κριτικής*. Για καθεμία από αυτές τις νέες τάσεις της κριτικής υπάρχει χωριστό λήμμα στο Λεξικό, σύμφωνα με την αλφαβητική σειρά των ονομάτων τους. Παρακάτω δίνεται ένας κατάλογος που παρουσιάζει κατά προσέγγιση την εποχή κατά την οποία μεσουράνησε καθεμία από τις τάσεις αυτές στο χώρο της λογοτεχνικής κριτικής:

Δεκαετίες 1920 και 1930:	ρωσικός φορμαλισμός
Δεκαετίες 1930 και 1940:	αρχετυπική κριτική
Δεκαετίες 1940 και 1950:	Νέα Κριτική φαινομενολογική κριτική
Δεκαετία 1960:	δομιστική κριτική σύγχρονες μορφές της φεμινιστικής κριτικής υφολογία
Δεκαετία 1970:	θεωρία για την αγωνία της επίδρασης αποδόμηση ανάλυση λόγου διάφορες μορφές της κριτικής της αναγνωστικής ανταπόκρισης θεωρία της πρόσληψης σημειωτική θεωρία των γλωσσικών πράξεων
Δεκαετία 1980:	διαλογική κριτική νέος ιστορισμός πολιτισμικές σπουδές
Δεκαετία 1990:	μεταποικιακές σπουδές ομοφυλοφιλική θεωρία

ρικτές του δόγματος η τέχνη για την τέχνη στα τέλη του 19ου αιώνα, ενώ πολλοί σημαντικοί κριτικοί από τη δεκαετία του 1920 και μετά, όπως οι οπαδοί της *Νέας Κριτικής* και της *Σχολής του Σικάγου*, αλλά και εκπρόσωποι του ευρωπαϊκού *φορμαλισμού*, κατέληξαν μέσα από διάφορες τροποποιήσεις της θέσης αυτής σε ενδελεχείς μορφές εφαρμοσμένης κριτικής.

Ένα βασικό εγχείρημα το οποίο αναλαμβάνει η κριτική και το οποίο ο μέσος αναγνώστης θεωρεί δεδομένο είναι να συστήσει το κείμενο ενός λογοτεχνικού έργου που προορίζεται να εκδοθεί: βλέπε το λήμμα *κριτική των κειμένων*. Συχνά επίσης επιχειρείται μια διάκριση ανάμεσα σε διάφορους τύπους κριτικής που κομίζουν στο χώρο της λογοτεχνίας τη γνώση ποικίλων γνωστικών κλάδων, σε μια προσπάθεια να προσδιοριστούν οι συνθήκες και οι επιδράσεις που διαμορφώνουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και τις αξίες ενός λογοτεχνικού έργου. Έτσι λοιπόν, έχουμε την «ιστορική κριτική», τη «βιογραφική κριτική», την «κοινωνιολογική κριτική» (βλέπε *κοινωνιολογία της λογοτεχνίας και μαρξιστική κριτική*), την *ψυχολογική κριτική* (υποκατηγορία της οποίας είναι η *ψυχαναλυτική κριτική*) και την *αρχετυπική ή μυθική κριτική* (η οποία επιχειρεί να εξηγήσει τη διαμόρφωση των λογοτεχνικών ειδών σε σχέση με τις απόψεις της σύγχρονης πολιτισμικής ανθρωπολογίας για το μύθο και την τελετουργία).

Για μια λεπτομερή πραγμάτευση των παραδοσιακών θεωριών έτσι όπως αυτές παρουσιάζονται κατηγοριοποιημένες στο δοκίμιο αυτό, βλέπε M. H. Abrams, *The Mirror and The Lamp* (1953) / *Ο καθρέφτης και το φως* (2001), κεφάλαιο 1, και «Types and Orientations of Critical Theories» στο *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory* (1989). Για τα είδη των κριτικών προσεγγίσεων, βλέπε επίσης René Wellek και Austin Warren, *Theory of Literature* (αναθ. 1970) / *Θεωρία λογοτεχνίας* (1965). Ιστορίες της κριτικής: *Classical Criticism*, επιμ. George A. Kennedy (1989)· Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (2 τόμοι, 1963)· René Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750-1950* (7 τόμοι, 1955 κ.ε.)· *The Cambridge History of Literary Criticism* (πολύτομο, 1989-). Για την κριτική στις αρχές του 19ου αιώνα βλέπε Abrams, *The Mirror and the Lamp / Ο καθρέφτης και το φως*, και για την κριτική του 20ού αιώνα, S. E. Hyman, *The Armed Vision* (1948)· Murray Krieger, *The New Apologists for Poetry* (1956)· Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (1975) και *Literary Theory: A Very Short Introduction* (1997) / *Λογοτεχνική θεωρία: μια συνοπτική εισαγωγή* (2000)· Grant Webster, *The Republic of Letters: A History of Postwar American Literary Opinion* (1979)· Frank Lentricchia, *After the New*

*Criticism* (1980)· Chris Baldick, *Criticism and Literary Theory, 1890 to the Present* (1996).

Εύχρηστες ανθολογίες λογοτεχνικής κριτικής: A. H. Gilbert και G. W. Allen, *Literary Criticism, Plato to Croce* (2 τόμοι, 1940-1941)· W. J. Bate, *Criticism: The Major Texts* (1952)· Lionel Trilling, *Literary Criticism: An Introductory Reader* (1970). Ανθολογίες πρόσφατης και σύγχρονης κριτικής: Hazard Adams και Leroy Searle, επιμ., *Critical Theory since 1965* (1986)· Vassilis Lambropoulos και David Neal Miller, επιμ., *Twentieth-Century Literary Theory: An Introductory Anthology* (1987)· David Lodge, επιμ., *Modern Criticism and Theory* (1988)· Robert Con Davis και Ronald Schleifer, *Contemporary Literary Criticism* (αναθ. 1988). Προτεινόμενη βιβλιογραφία για τους σύγχρονους τύπους κριτικής θεωρίας περιλαμβάνεται στο αντίστοιχο λήμμα κάθε τύπου στο ανά χειράς *Λεξικό*.

**Κριτική της αναγνωστικής ανταπόκρισης** (Reader-response criticism). Ο όρος δεν περιγράφει μια συγκεκριμένη κριτική θεωρία όσο την εστίαση στη διαδικασία της ανάγνωσης ενός λογοτεχνικού κειμένου, εστίαση κοινή σε πολλές από τις κριτικές τάσεις που επικράτησαν σε Αμερική και Ευρώπη από τη δεκαετία του 1960 και μετά. Οι κριτικοί της αναγνωστικής ανταπόκρισης εγκαταλείπουν την παραδοσιακή αντίληψη που βλέπει το έργο ως τετελειωμένη δομή νοημάτων και στρέφονται στις νοητικές διεργασίες και λειτουργίες που εκτυλίσσονται εντός του αναγνώστη ενόσω τα μάτια του διατρέχουν το κείμενο επί της σελίδας. Η κριτική της αναγνωστικής ανταπόκρισης, στις πιο ακραίες εκδοχές της, αναλύει τα στοιχεία που κατά παράδοση αποδίδονταν στο ίδιο το έργο (όπως ο αφηγητής, η πλοκή, οι χαρακτήρες, το ύφος, η δομή και τα νοήματα) ως μια εξελισσόμενη διαδικασία, την οποία συγκροτούν κατά βάση διάφορα είδη προσδοκίας, αλλά και η παραβίαση, η αναστολή, η ικανοποίηση και η τροποποίηση των προσδοκιών αυτών κατά τη ροή της αναγνωστικής εμπειρίας. Οι κριτικοί της αναγνωστικής ανταπόκρισης κάθε θεωρητικής απόχρωσης συμφωνούν ότι –τουλάχιστον ως ένα βαθμό– τα νοήματα του κειμένου είναι «πρόϊον» ή «δημιούργημα» του αναγνώστη, επομένως, σε ό,τι αφορά τους αναγνώστες εν γένει, δεν υφίσταται «ορθό» νόημα ούτε ως προς το γλωσσικό μέρος ούτε ως προς το καλλιτεχνικό σύνολο του κειμένου. Οι βασικές διαφορές των κριτικών αυτών εντοπίζονται στα εξής σημεία: (1) στην άποψή τους για τους πρωταρχικούς παράγοντες που διαμορφώνουν τις ανταποκρίσεις του αναγνώστη· (2) στο σημείο όπου χαράσσουν μια διαχωριστική γραμμή ανάμεσα σε ό,τι είναι «αντικειμενικά» δεδομένο εντός του κειμένου και στις «υποκειμενικές» ανταποκρίσεις του

κάθε αναγνώστη· (3) στην απόφασή τους κατά πόσο (ή εάν) το κείμενο ελέγχει –ή τουλάχιστον «περιστέλλει»– τις ανταποκρίσεις του αναγνώστη, γεγονός που μας επιτρέπει να απορρίπτουμε ορισμένες τουλάχιστον αναγνώσεις ως παρααναγνώσεις, έστω και αν (όπως δηλώνουν ομόφωνα σχεδόν οι κριτικοί της αναγνωστικής ανταπόκρισης) είναι αδύνατον να υποδείξουμε μια δεδομένη ανάγνωση ως την πλέον ορθή.

Η παρακάτω σύνοψη διατρέπει ορισμένες από τις πιο σημαντικές εκδοχές της θεωρίας της αναγνωστικής ανταπόκρισης:

Ο σύγχρονος Γερμανός κριτικός Wolfgang Iser αναπτύσσει τη φαινομενολογική ανάλυση της αναγνωστικής διαδικασίας έτσι όπως την εισήγησε ο Roman Ingarden, αλλά, ενώ ο Ingarden είχε περιοριστεί σε μια περιγραφή της ανάγνωσης εν γένει, ο Iser εφαρμόζει τη θεωρία του για να αναλύσει πολλά επιμέρους λογοτεχνικά έργα, ιδίως πεζογραφικά. (Για τον Ingarden, βλέπε *φαινομενολογία και κριτική*.) Ο Iser πιστεύει ότι το λογοτεχνικό κείμενο, ως προϊόν των αποβλεπτικών ενεργημάτων του συγγραφέα, ελέγχει εν μέρει τις ανταποκρίσεις του αναγνώστη, αλλά περιέχει πάντοτε ένα πλήθος «χασμάτων» ή «απροσδιόριστων στοιχείων» (που ο αριθμός τους μάλιστα αυξάνεται σε πολλά μοντέρνα λογοτεχνικά κείμενα). Ο αναγνώστης οφείλει να τα συμπληρώσει μετέχοντας ενεργητικά σε ό,τι του παρέχει το κείμενο. Η εμπειρία της ανάγνωσης είναι μια εξελισσόμενη διαδικασία που περιλαμβάνει εικασία, διάψευση, ανασκόπηση, ανασύνθεση και ικανοποίηση. Ο Iser κάνει μια διάκριση ανάμεσα στο λανθάνοντα αναγνώστη (implied reader) αφενός, που εγκαθιδρύεται από το ίδιο το κείμενο ως το πρόσωπο που αναμένεται να ανταποκριθεί με ένα συγκεκριμένο τρόπο στις κειμενικές εκείνες δομές που ενθαρρύνουν την ανταπόκριση, και στον «πραγματικό αναγνώστη» αφετέρου, οι ανταποκρίσεις του οποίου χρωματίζονται αναπόφευκτα από την προσωπική εμπειρία του. Σε κάθε περίπτωση, ωστόσο, η συνείδηση του αναγνώστη, στην πορεία που ακολουθεί, δε συστήνει μόνο τα επιμέρους σχηματικά πρότυπα (τα οποία συνήθως αποδίδουμε στα αντικειμενικά γνωρίσματα του έργου), αλλά και τη συνοχή ή ενότητα του έργου στο σύνολό του. Κατά συνέπεια, τα λογοτεχνικά κείμενα επιδέχονται πάντοτε ένα φάσμα πιθανών νοημάτων. Το γεγονός όμως ότι τα αποβλεπτικά ενεργήματα του συγγραφέα εγκαθιδρύουν όρια –αλλά και εναύσματα– για τις δημιουργικές προσθήκες του αναγνώστη στο κείμενο μας δίνει τη δυνατότητα να απορρίπτουμε ορισμένες αναγνώσεις ως παρααναγνώσεις. (Για μια εφαρμογή της φαινομενολογικής ανάλυσης στην ιστορία των μεταβαλλόμενων αναγνωστικών ανταποκρίσεων σε ένα δεδομένο κείμενο, βλέπε *θεωρία της πρόσληψης*.)

Η κριτική του γαλλικού δομισμού, όπως γράφει ο Jonathan Culler στο *Structuralist Poetics*, «είναι ουσιαστικά μια θεωρία ανάγνωσης» που αποσκοπεί στο να «προσδιορίσει πώς αντλούμε νόημα από τα κείμενα» (σ. viii, 128). Η κριτική αυτή (όπως την εφαρμόζει, μεταξύ άλλων, και ο Culler στο βιβλίο του) δίνει έμφαση στις συμβάσεις, στους κώδικες και στους κανόνες της λογοτεχνίας, στοιχεία τα οποία, αφού έχουν γίνει κτήμα ενός επαρκούς αναγνώστη, τον βοηθούν να δομήσει την αναγνωστική του εμπειρία και του επιτρέπουν να προβεί –θέτοντάς του παράλληλα ορισμένους περιορισμούς– στην εν μέρει δημιουργική δραστηριότητα της ερμηνείας. Παρ' όλα αυτά, ο δομιστής Roland Barthes, στη μεταγενέστερη θεωρία του, υπερασπίστηκε έναν τρόπο ανάγνωσης ο οποίος διανοίγει το κείμενο σε ένα ατέρμονο παιχνίδι εναλλακτικών νοημάτων. Επιπλέον, το μεταδομιστικό κίνημα της αποδόμησης συνιστά μια θεωρία ανάγνωσης που ανατρέπει τη δομιστική άποψη ότι η ερμηνεία υπόκειται εν μέρει στον έλεγχο των γλωσσικών και λογοτεχνικών κωδίκων, και αντ' αυτού προτείνει ότι η «δημιουργική» ανάγνωση οποιουδήποτε κειμένου δεν μπορεί παρά να είναι παιχνίδι «διαφορών» που παράγουν αμέτρητα και αμοιβαίως αντιφατικά, πλην όμως «μη αποφασίσιμα» (undecidable), νοήματα.

Οι Αμερικανοί κριτικοί που ασπάζονται κάποια μορφή της ερμηνευτικής θεωρίας της αναγνωστικής ανταπόκρισης έχουν συχνά ως εφάπτηρο την αντίθεσή τους στην αμερικανική *Νέα Κριτική* και στη θέση της ότι το λογοτεχνικό έργο είναι ένα αυτόαρκες αντικείμενο επενδυμένο με νοήματα διαθέσιμα σε όλους και ότι τα εσώτερα γνωρίσματα και η δομή του θα πρέπει να αναλύονται χωρίς να γίνεται «εξωτερική» αναφορά στις ανταποκρίσεις των αναγνωστών του (βλέπε *θυμική πλάνη*). Αντιτασσόμενοι ριζικά στην άποψη αυτή, οι εν λόγω νεότεροι κριτικοί εστιάζουν αποκλειστικά στις ανταποκρίσεις του αναγνώστη, παρουσιάζοντας, ωστόσο, σημαντικές διαφορές σε ό,τι αφορά τους παράγοντες που θεωρούν καθοριστικούς για τη διαμόρφωση των αναγνωστικών ανταποκρίσεων.

Ο David Bleich, στο *Subjective Criticism* (1978), επιχειρεί να αποδείξει, με βάση πειράματα που διεξήγαγε στην αίθουσα διδασκαλίας, ότι οποιαδήποτε υποτιθέμενα «αντικειμενική» ανάγνωση ενός κειμένου –στο βαθμό που δε συνιστά απλώς μια στεγνή εφαρμογή θεωρητικών τύπων– βασίζεται ουσιαστικά σε μια ανταπόκριση η οποία δεν υπαγορεύεται από το κείμενο, αλλά είναι μια «υποκειμενική διαδικασία» που καθορίζεται από την ιδιαίτερη προσωπικότητα του κάθε αναγνώστη. Σε μια εναλλακτική ψυχαναλυτική προσέγγιση της ανάγνωσης, ο Norman Holland επικαλείται φροϋδικές έννοιες για να περιγράψει τις ανταποκρίσεις του αναγνώστη σε ένα κείμενο (βλέπε *ψυχαναλυτική κριτική*). Το θεματικό υλικό



ενός λογοτεχνικού έργου αποτελεί μια προβολή των φαντασιώσεων (πρόϊοντα αλληλεπίδρασης ανάμεσα σε ασυνείδητες ανάγκες και άμυνες) που απαρτίζουν τη συγκεκριμένη «ταυτότητα» του συγγραφέα. Η «υποκειμενική» ανταπόκριση του αναγνώστη σε ένα κείμενο είναι μια «συναλλαγική» ανάμεσα στις φαντασιώσεις που προβάλλει ο συγγραφέας και στις εκάστοτε άμυνες, προσδοκίες και φαντασιώσεις εκπλήρωσης επιθυμιών που συγκροτούν την ταυτότητα του κάθε αναγνώστη. Σε αυτή τη διαδικασία συναλλαγής ο αναγνώστης μετασχηματίζει το φαντασιακό περιεχόμενο —το οποίο δημιούργησε από τα υλικά εκείνα της ιστορίας που αποδέχτηκαν οι άμυνές του— σε μια ενότητα ή ένα «σημαίνον σύνολο», που συνιστά και τη δική του ερμηνεία για το κείμενο αυτό. Δεν υφίσταται οικουμενικά καθορισμένο νόημα για ένα έργο· η ερμηνεία δύο αναγνωστών θα συμπέσει μόνο εφόσον τα «θέματα της ταυτότητάς» τους είναι επαρκώς όμοια ώστε ο τρόπος με τον οποίο ανα-δημιουργεί ο ένας το κείμενο να ταυιάζει με τις χαρακτηριστικές ανταποκρίσεις του άλλου.

Στη δική του θεωρία για την ανάγνωση, ο Harold Bloom επίσης μεταχειρίζεται ψυχαναλυτικές έννοιες. Συγκεκριμένα, δανειζεται τη σύλληψη του Freud για τους μηχανισμούς άμυνας που εμποδίζουν τις απωθημένες επιθυμίες να αποκαλυφθούν στη συνείδηση, και την προσαρμόζει στη δική του άποψη για την αναγνωστική διαδικασία, κατά την οποία οι «αμυντικοί μηχανισμοί» αποσοβούν την «επίδραση» (ή τον κίνδυνο που απειλεί την αυτονομία της αναγνωστικής φαντασίας) που ασκεί ο συγγραφέας του κειμένου το οποίο διαβάζουμε. Ο Bloom εφαρμόζει φροϋδικές έννοιες με τρόπο πολύ πιο σύνθετο απ' ό,τι ο Holland, ωστόσο καταλήγει σε ανάλογο συμπέρασμα, ότι δηλαδή δεν μπορεί να υπάρξει καθορισμένο ή ορθό νόημα για ένα κείμενο: κάθε «ανάγνωση είναι [...] παρανάγνωση»· η μόνη διαφορά είναι αυτή ανάμεσα σε μια «ισχυρή» παρανάγνωση και σε μια «ασθενή» παρανάγνωση. Βλέπε *αγωνία της επίδρασης*.

Ο Stanley Fish είναι υπέρμαχος αυτού που ο ίδιος ονομάζει θυμική υπολογία (affective stylistics). Στα προγενέστερα κείμενά του, ο Fish παρουσίαζε την ανάγνωση ως μια δραστηριότητα που μετατρέπει τη χωρική ακολουθία των τυπωμένων λέξεων επί της σελίδας σε μια χρονική ροή εμπειρίας εντός του αναγνώστη που έχει αποκτήσει «λογοτεχνική επάρκεια». Παρακολουθώντας το τυπωμένο κείμενο με τα μάτια του, ο αναγνώστης αντλεί νόημα από ό,τι έχει διαβάσει ως τώρα, εικάζοντας τι πρόκειται να συμβεί στη συνέχεια. Αυτές οι εικασίες ενδέχεται να επαληθευτούν από την εξέλιξη της πλοκής· συχνά, ωστόσο, αποδεικνύονται εσφαλμένες. Από τη στιγμή όμως που, σύμφωνα με τον Fish, «το νόημα ενός εκφωνήματος» ταυτίζεται με την αναγνωστική «εμπειρία εξολοκλή-

ρου» και τα σφάλματα του αναγνώστη είναι «μέρος της εμπειρίας που προσφέρει η γλώσσα του συγγραφέα», τότε τα σφάλματα αυτά αποτελούν αναπόσπαστο μέρος του κειμενικού νοήματος. (Βλέπε «Literature in the Reader: Affective Stylistics», που εκδόθηκε το 1970 και αναδημοσιεύθηκε ελαφρά τροποποιημένο στο *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth Century Literature*, 1974, και στο *Is There a Text in this Class?*, 1980.) Οι αναλύσεις εκτενών λογοτεχνικών έργων από τον Fish είχαν στόχο να αποδείξουν τη συνοχή που παρουσιάζουν τα σφάλματα (ως συστατικά μιας συγκεκριμένης νοηματοδοτικής εμπειρίας) στα οποία οδηγεί τον αναγνώστη το κείμενο του John Milton *Χαμένος Παράδεισος* (*Paradise Lost*), καθώς και διάφοροι άλλοι δοκιμογράφοι και ποιητές του 17ου αιώνα.

Ο Fish αρχικά ισχυριζόταν ότι περιγράφει μια καθολική μέθοδο για την επαρκή ανάγνωση των λογοτεχνικών κειμένων. Στα μεταγενέστερα κείμενά του, εντούτοις, εισήγαγε την έννοια των ερμηνευτικών κοινοτήτων (interpretive communities), τα μέλη των οποίων μοιράζονται μια συγκεκριμένη αναγνωστική «στρατηγική» ή «ένα σύνολο κοινοτικών υποθέσεων». Ο Fish, επομένως, παρουσίαζε τώρα τη δική του θυμική υπολογία ως έναν τρόπο ερμηνείας μεταξύ πολλών εναλλακτικών άλλων, τους οποίους εμμέσως είχε προτείνει στους αναγνώστες του σε προηγούμενα γραπτά του. Υποστήριζε επίσης ότι κάθε κοινοτική στρατηγική ουσιαστικά «δημιουργεί» όλα όσα εκ πρώτης όψεως μοιάζουν να είναι αντικειμενικά γνωρίσματα του κειμένου, καθώς και «τις προθέσεις, τους ομιλητές και τους συγγραφείς» που ενδεχομένως συνάγουμε από το κείμενο. Το αποτέλεσμα είναι ότι δεν μπορεί να υπάρξει μια καθολικά «ορθή ανάγνωση» ενός κειμένου· η εγκυρότητα οποιασδήποτε ανάγνωσης, όσο προφανής κι αν φαίνεται σε έναν αναγνώστη, θα εξαρτάται πάντοτε από τις συλλογιστικές υποθέσεις και τη στρατηγική ανάγνωσης που ο ίδιος τυχαίνει να μοιράζεται με τα άλλα μέλη μιας δεδομένης ερμηνευτικής κοινότητας. Ο Fish διατείνεται ότι κάθε αξία και κάθε νόημα σε ένα κείμενο σχετίζονται με την κεντρική έννοια ή το σχήμα της εκάστοτε ερμηνευτικής κοινότητας· επιπλέον, ότι τέτοιου είδους εννοιολογικά σχήματα είναι «ασύμμετρα», καθότι δεν υφίσταται μια σκοπιά εκτός ερμηνευτικής κοινότητας, η οποία, ως ουδέτερο πεδίο, θα μας διευκόλυνε να μεταφράσουμε το λόγο μιας κοινότητας στο λόγο μιας άλλης ή θα μπορούσε να λειτουργήσει διαμεσολαβητικά μεταξύ τους. (Βλέπε Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, 1980· και για μια συνοπτική παρουσίαση των φιλοσοφικών επικρίσεων που δέχθηκαν οι ισχυρισμοί του Fish περί ερμηνευτικού σχετικισμού και ασυμμετρίας, βλέπε James Battersby, *Reason and the Nature of Texts*, 1996.) Σε ένα μεταγενέστερο βιβλίο, το *Doing*

*What Comes Naturally: Change, Rhetoric and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies* (1989), ο Fish αναλύει και υπερασπίζεται το ρόλο της επαγγελματικής «ερμηνευτικής κοινότητας» των ακαδημαϊκών κριτικών στις γραμματολογικές σπουδές. Επεκτείνει επίσης τις απόψεις του για τη λογοτεχνική ερμηνεία και στο πεδίο της νομικής ερμηνείας.

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1980, ακολουθώντας τη διαδεδομένη τάση να δίνεται έμφαση στους πολιτισμικούς και πολιτικούς παράγοντες που υπεισέρχονται στη μελέτη της λογοτεχνίας, οι κριτικοί της αναγνωστικής ανταπόκρισης άρχισαν ολοένα και περισσότερο να «τοποθετούν» την ανάγνωση ενός κειμένου στα ιστορικά της συμφραζόμενα, σε μια προσπάθεια να καταδείξουν το βαθμό στον οποίο οι ανταποκρίσεις –που ταυτίζονται τόσο με την ερμηνεία όσο και με την αξιολόγηση της λογοτεχνίας– καθορίζονται από την ιδεολογία του αναγνώστη και από τις βαθιά ριζωμένες φυλετικές, ταξικές ή έμφυλες προκαταλήψεις του. Βλέπε Peter J. Rabinowitz, *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, 1987· και για την έμφαση που δίνει η φεμινιστική κριτική στις ανδρικές προκαταλήψεις που επηρεάζουν την αναγνωστική ανταπόκριση, βλέπε Judith Fetterley, *The Resisting Reader* (1978)· και Elizabeth A. Flynn και Patrocínio Schweikart, επιμ., *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts and Contexts* (1986).

Ο Steven Mailloux, συμβάλλοντας και ο ίδιος στην κριτική αυτή τάση, εξετάζει πολλές θεωρίες που ανήκουν στην κριτική της αναγνωστικής ανταπόκρισης στο *Interpretive Conventions* (1982)· μια άλλη διερεύνηση από τη σκοπιά της αποδομητικής θεωρίας είναι αυτή της Elizabeth Freund, *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism* (1987). Ανθολογίες με διάφορα δοκίμια από την οπτική της αναγνωστικής ανταπόκρισης: Susan Suleiman και Inge Crossman, επιμ., *The Reader in the Text* (1980)· Jane P. Tompkins, επιμ., *Reader-Response Criticism* (1980). Σημαντικά πρώιμα δείγματα μιας αναγνωστοκεντρικής κριτικής: Walter J. Slatoff, *With Respect to Readers* (1970)· Louise Rosenblatt, *The Reader, the Text, the Poem* (1978)· Umberto Eco, *The Role of the Reader* (1979).

Εκτός από τους τίτλους που ήδη αναφέρθηκαν στο παρόν δοκίμιο, τα παρακάτω βιβλία συνιστούν εξέχοντα δείγματα της κριτικής της αναγνωστικής ανταπόκρισης: Stanley Fish, *Surprised by Sin: The Reader in «Paradise Lost»* (1967) και *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature* (1972)· Norman Holland, *The Dynamics of Literary Response* (1968) και *Five Readers Reading* (1975)· Wolfgang Iser, *Der Implizite Leser* (1972) (αγγλ. μτφρ. *The Implied Reader*, 1974) και *Der Akt des Lesens* (1976) (αγγλ. μτφρ. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, 1978). Για

την κριτική που ασκήθηκε στη «θυμική υφολογία» του Fish: Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs* (1981)· Eugene Goodheart, *The Skeptic Disposition in Contemporary Criticism* (1984)· M. H. Abrams, «How to Do Things with Texts», στο *Doing Things with Texts* (1989).

**Κριτική των κειμένων** (Textual criticism). Η κριτική των κειμένων επιχειρεί να εγκαθιδρύσει τις εκδοτικές αρχές και τις μεθόδους σύμφωνα με τις οποίες ένας φιλολογικός επιμελητής οργανώνει και παρουσιάζει στο κοινό το κείμενο ενός λογοτεχνικού ή άλλου έργου. Η θεωρία και η πρακτική της κριτικής των κειμένων έχει μακραίωνη ιστορία. Εφαρμόστηκε για πρώτη φορά στα βιβλικά και στα κλασικά κείμενα, όλα τα σωζόμενα χειρόγραφα των οποίων είχαν γραφεί (και συχνά παραποιηθεί) από αντιγραφείς πολύ καιρό μετά το θάνατο των αρχικών συγγραφέων. Αργότερα, η κριτική των κειμένων προσαρμόστηκε στην πρόωμη φάση της τυπογραφίας αλλά συνεχίστηκε και σε μεταγενέστερες εποχές, όταν πλέον οι φιλολογικοί επιμελητές είχαν πρόσβαση στις διαφορετικές εκδόσεις ενός τυπωμένου κειμένου και ενίοτε στα διαφορετικά χειρόγραφα των ίδιων των συγγραφέων, καθώς και στις διαφορετικές μεταγραφές των χειρογράφων αυτών από διάφορα άτομα. (Βλέπε *σχήμα βιβλίου*.) Μέχρι πρόσφατα, η –ρητή ή άρητη– δεσπόζουσα αρχή ήταν πως το καθήκον ενός φιλολογικού επιμελητή είναι να αποκαθιστά ένα κείμενο όσο το δυνατόν πιο πιστά προς το αυθεντικό κείμενο που είχε συντάξει ο συγγραφέας, λαμβάνοντας υπόψη κάθε διαθέσιμο τεκμήριο σε χειρόγραφο ή έντυπη μορφή.

Στα μέσα του 20ού αιώνα, οι περισσότεροι φιλολογικοί επιμελητές προσπέγραφαν τις αρχές του πρότυπου κειμένου (copy-text), τις οποίες εισηγήθηκε ο Άγγλος βιβλιογράφος W. W. Greg σε μια άκρως βαρυσήμαντη εργασία του. Ο Greg διατύπωσε τις απόψεις του αναφερόμενος κυρίως στην έκδοση του Shakespeare και άλλων αναγεννησιακών συγγραφέων, όμως οι αρχές τις οποίες πρότεινε διευρύνθηκαν και τροποποιήθηκαν μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα από τον Fredson Bowers και άλλους, για να βρουν εφαρμογή σε μεταγενέστερους συγγραφείς και σε άλλους τρόπους δημοσίευσης και διάδοσης. Η θεωρία Greg-Bowers (όπως συχνά αποκαλείται) υποστήριζε ότι στόχος της κριτικής έκδοσης είναι να αποκαταστήσει το ένα και μοναδικό «αυθεντικό» ή «οριστικό» κείμενο που αντιπροσώπευε τις «τελικές προθέσεις» του συγγραφέα όταν πλέον είχε ολοκληρώσει τη σύνθεση και την αναθεώρηση ενός έργου. Οι επιμελητές επιλέγουν ως «πρότυπο κείμενο» τη σωζόμενη εκείνη εκδοχή που, κατά την κρίση τους, βρίσκεται πιο κοντά σε ό,τι έγραψε ή σκόπευε να

ὕμνος, για παράδειγμα, είναι ένα λυρικό ποίημα θρησκευτικού περιεχομένου που προορίζεται να γίνει τραγούδι. Το επίθετο «λυρικός» χρησιμοποιείται ορισμένες φορές και σε αφηγηματικά ποιήματα, για να χαρακτηρίσει ένα εκφραστικό χωρίο που μοιάζει με τραγούδι, όπως η ερωτική εξομολόγηση της Εύας προς τον Αδάμ, στο *Χαμένο Παράδεισο* (*Paradise Lost*) του Milton (IV, 639-656): «Μιλώντας μαζί σου, λησμονώ το χρόνο» («With thee conversing I forget all time»).

Βλέπε λογοτεχνικό γένος για τις ευρείες διακρίσεις ανάμεσα στις τρεις μεγάλες ποιητικές τάξεις του δράματος, της αφήγησης (ή του έπους) και της λυρικής ποίησης, καθώς και για την αφηνίδια ανάδειξη της λυρικής ποίησης ως του κατεξοχήν ποιητικού τρόπου κατά τη ρομαντική περίοδο. Για υποκατηγορίες της λυρικής ποίησης, βλ. *aubade*, *δραματικός μονόλογος*, *ελεγεία*, *επιθαλάμιο*, *ὕμνος*, *ωδή*, *σονέτο*. Βλ. σχετικά Norman Maclean, «From Action to Image: Theories of the Lyric in the 18<sup>th</sup> Century», στο *Critics and Criticism*, επιμ. R. S. Crane (1952)· Maurice Bowra, *Mediaeval Love-Song* (1961)· William E. Rogers, *The Three Genres and the Interpretation of Lyric* (1983)· Chaviva Hosek και Patricia Parker, επιμ., *Lyric Poetry: Beyond New Criticism* (1985)· David Lindley, *Lyric* (1985)· Helen Vendler, *The Music of What Happens* (1988).

**«Μαλαπροπισμός»** (Malapropism). Ο «μαλαπροπισμός» είναι ένα είδος σολοικισμού (solecism) (η εξόφθαλμη και ακούσια παραβίαση της καθιερωμένης λεκτικής έκφρασης ή γραμματικής), όταν δηλαδή χρησιμοποιείται εσφαλμένα μια λέξη στη θέση μιας άλλης, παρόμοιας, με κωμικό συνήθως αποτέλεσμα. Η ετυμολογία του όρου προέρχεται από το όνομα της κυρίας Μάλαπροπ (Malaprop) στην κωμωδία του Richard Brinsley Sheridan *The Rivals* (1775), η οποία, στην προσπάθειά της να επιδείξει πλούτο λεξιλογίου, έλεγε πράγματα όπως «κτῆνος μορφώσεως» (αντί για «τέρας»), «Ξεροκέφαλος σαν αλληγορία στις όχθες του Νείλου» (αντί για αλλιγάτορας), «είναι το αβγάτισμα της ευγενείας» (αντί για «απαύγασμα»)<sup>36</sup>.

**Μαρξιστική κριτική** (Marxist criticism). Η μαρξιστική κριτική, στις διάφορες εκδοχές της, εδράζει τη θεωρία και την πρακτική της στην οικονομική και πολιτισμική θεωρία του Karl Marx (1818-1883) και του ομοϊδεά-

36. «A progeny of learning», αντί του ορθού «prodigy» (η κατά λέξη απόδοση εν προκειμένω θα ήταν: «γόνος μορφώσεως» αντί «τέρας μορφώσεως»· «as headstrong as an allegory on the banks of the Nile», αντί του «alligator»· «he is the very pineapple of politeness», αντί για «pinnacle» (η κατά λέξη απόδοση θα ήταν: «είναι ο ανανάς της ευγενείας» αντί «το απαύγασμα της ευγενείας»).

τη φίλου του και στοχαστή Friedrich Engels, ιδίως δε στις ακόλουθες απόψεις:

- (1) Σε τελευταία ανάλυση, η εξελισσόμενη ιστορία της ανθρωπότητας, των κοινωνικών της ομάδων και σχέσεων, των θεσμών και των τρόπων τού σκέπτεσθαι καθορίζονται σε μεγάλο βαθμό από τις μεταβολές που σημειώνονται στον τρόπο της «υλικής παραγωγής» της, δηλαδή της συνολικής οικονομικής οργάνωσης σε ό,τι αφορά την παραγωγή και την κατανομή των υλικών αγαθών.
- (2) Οι ιστορικές αλλαγές στο θεμελιακό τρόπο της υλικής παραγωγής επιφέρουν αλλαγές στην ταξική δομή μιας κοινωνίας, εγκαθιδρύοντας σε κάθε εποχή κυρίαρχες και υποδεέστερες τάξεις οι οποίες αποδίδονται σε έναν αγώνα να κατοχυρώσουν οικονομικά, πολιτικά και κοινωνικά οφέλη.
- (3) Η ανθρώπινη συνείδηση συγκροτείται από μια ιδεολογία (ideology) – δηλαδή, από πεποιθήσεις, αξίες, τρόπους του σκέπτεσθαι και του αισθάνεσθαι που δίνουν στους ανθρώπους τη δυνατότητα να αντιλαμβάνονται και να εξηγούν ό,τι εκλαμβάνουν ως πραγματικότητα. Η ιδεολογία είναι, κατά μια σύνθετη έννοια, προϊόν της θέσης και των συμφερόντων μιας συγκεκριμένης τάξης. Σε οποιαδήποτε ιστορική περίοδο, η κυρίαρχη ιδεολογία ενσαρκώνει –και παράλληλα χρησιμεύει για να νομοποιεί και να διακονίζει– τα συμφέροντα της κυρίαρχης οικονομικής και κοινωνικής τάξης.

Μετά το έργο τους *Deutsche Ideologie*, που συνέγραψαν από κοινού στο διάστημα 1845-1846, ο Marx και ο Engels δεν υπεισήλθαν λεπτομερώς στο θέμα της ιδεολογίας, ωστόσο αυτή εξελίχθηκε σε μια κεντρική έννοια της μαρξιστικής κριτικής τόσο στη λογοτεχνία όσο και στις άλλες τέχνες. Ο Marx δανείστηκε τον όρο από τους Γάλλους φιλοσόφους του όψιμου 18ου αιώνα, για τους οποίους ιδεολογία σήμαινε το να μελετά κανείς τον τρόπο με τον οποίο κάθε γενική έννοια προκύπτει από τις αισθητηριακές αντιλήψεις. Στη σημερινή εποχή, ο όρος «ιδεολογία» έχει διάφορες μη μαρξιστικές χρήσεις, από το μειωτικό χαρακτηρισμό για ένα οποιοδήποτε σύνολο πολιτικών ιδεών με δογματική υποστήριξη και απαρέγκλιτη εφαρμογή, μέχρι την ουδέτερη ονομασία για τον ιδιαίτερο τρόπο αντίληψης και σκέψης που έχει ένα άτομο λόγω της φυλής, του φύλου, της μόρφωσης ή της εθνοτικής του ομάδας. Με τη χαρακτηριστικά μαρξιστική σημασία της, η δεσπόζουσα ιδεολογία μιας εποχής θεωρείται, σε τελευταία ανάλυση, προϊόν της αντίστοιχης οικονομικής δομής, καθώς και των ταξικών σχέσεων και συμφερόντων που η δομή αυτή διαμορφώνει. Σε μια

διάσημη μεταφορά του δανεισμένη από την αρχιτεκτονική, ο Marx παρουσιάζει την ιδεολογία ως «εποικοδόμημα» που στηρίζεται στη «βάση» του εκάστοτε κοινωνικοοικονομικού συστήματος. Ο Friedrich Engels περιέγραψε την ιδεολογία ως «πλαστή συνείδηση», και πολλοί μεταγενέστεροι μαρξιστές φρονούν ότι αποτελείται σε μεγάλο βαθμό από ασυνείδητες προκαταλήψεις (prepossessions) που είναι παραπλανητικές, σε αντίθεση με την «επιστημονική» (δηλαδή τη μαρξιστική) γνώση των οικονομικών παραμέτρων, της ιστορικής εξέλιξης και της τρέχουσας σύστασης της κοινωνίας. Ένας άλλος ισχυρισμός είναι ότι, στη σημερινή εποχή της καπιταλιστικής οικονομικής οργάνωσης, που έλκει την καταγωγή της από το 18ο αιώνα, η δεσπόζουσα ιδεολογία ενσωματώνει τα συμφέροντα της κυρίαρχης και κερδοσκοπικής τάξης, της «μπουρζουαζίας», που έχει στην κατοχή της τα μέσα παραγωγής και κατανομής και βρίσκεται σε θέση διαμετρικά αντίθετη με το «προλεταριάτο», ή, αλλιώς, την τάξη των μισθωτών. Λέγεται ότι, για όσους τη ζουν και την υφίστανται, η προκειμένη ιδεολογία, παρ' ότι μοιάζει να είναι ένας φυσικός και αναπόδραστος τρόπος για να βλέπει, να εξηγεί και να αντιμετωπίζει κανείς τον περιβάλλοντα κόσμο, στην πραγματικότητα λειτουργεί με τέτοιο τρόπο, ώστε υπογείως να νομιμοποιεί και να συντηρεί τη θέση, την εξουσία και τα οικονομικά συμφέροντα της άρχουσας τάξης. Θεωρείται ότι η αστική ιδεολογία παράγει αλλά και διαποτίζει τους θεσμούς και τις πρακτικές της εποχής μας – τη θρησκεία, την ηθική, τη φιλοσοφία, την πολιτική και το νομικό σύστημα, καθώς και τη λογοτεχνία και τις άλλες τέχνες (αν και με λιγότερο άμεσο τρόπο).

Σύμφωνα με μια ορισμένη εκδοχή των απόψεων που μόλις σκιαγραφήσαμε, όταν ένας μαρξιστής κριτικός αναλαμβάνει να εξηγήσει τη λογοτεχνία μιας ιστορικής εποχής, δεν την αποτιμά ως ένα σύνολο έργων που δημιουργήθηκαν με γνώμονα κάποια άχρονα καλλιτεχνικά κριτήρια, αλλά ως «προϊόν» των οικονομικών και ιδεολογικών οριζουσών της δεδομένης εποχής. Αυτό που ακόμη και ορισμένοι μαρξιστές κριτικοί κατακρίνουν ως «χυδαίο μαρξισμό» είναι το να αναλύεται ένα «αστικό» λογοτεχνικό έργο σε άμεση συσχέτιση με την τρέχουσα φάση της ταξικής πάλης, και να προβάλλεται η αξίωση ότι τέτοιου είδους έργα πρέπει να αντικατασταθούν από ένα «σοσιαλιστικό ρεαλισμό» που θα παρουσιάζει την αληθινή πραγματικότητα και τις προοδευτικές δυνάμεις του καιρού μας. Στην πράξη, κάτι τέτοιο αποδείχθηκε ότι ήταν συνήθως η απαίτηση να συμμορφωθεί η λογοτεχνία με μια επίσημη κομματική γραμμή. Πιο μετριопαιείς μαρξιστές, από την άλλη πλευρά, στηριζόμενοι σε διάσπαρτα σχόλια των ίδιων των Marx και Engels για τη λογοτεχνία, παραδέχονται

ότι τα παραδοσιακά λογοτεχνικά έργα διαθέτουν ένα βαθμό αυτονομίας που επιτρέπει σε ορισμένα από αυτά να υπερβαίνουν επαρκώς την κρατούσα αστική ιδεολογία, και ως εκ τούτου να παρουσιάζουν (ή, κατά το σύννηθες μαρξιστικό ισοδύναμο, να αντανακλούν [reflect]) όψεις της «αντικειμενικής» πραγματικότητας της εποχής τους (βλ. *μίμηση*).

Ο Ούγγρος στοχαστής Georg Lukács, ο επιφανέστερος από τους μαρξιστές κριτικούς, εκφράζει μια πιο διαλλακτική άποψη για το ρόλο της ιδεολογίας. Υποστηρίζει ότι κάθε σπουδαίο λογοτεχνικό έργο δημιουργεί «το δικό του κόσμο», που είναι μοναδικός και φαινομενικά διακριτός από την «καθημερινή πραγματικότητα». Ωστόσο, οι δεξιότητες του ρεαλιστικού μυθιστορήματος, όπως ο Balzac ή ο Tolstoy, «ζωντανεύουν τις αντικειμενικές συνθήκες ζωής με το μεγαλύτερο δυνατό πλούτο» και πλάθουν «τυπικούς» χαρακτήρες που εκφράζουν στο έπακρο τις ουσιαστικές τάσεις και ορίζουσες της εποχής τους, επομένως κατορθώνουν – συχνά «αντιβαίνοντας στη συνειδητή ιδεολογία [του συγγραφέα τους]» – να δημιουργήσουν ένα μυθοπλαστικό κόσμο που συνιστά «μια αντανάκλαση της ζωής με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια και ενάργεια και με όλες τις καθοριστικές αντιφάσεις της». Συνεπώς, ο μυθοπλαστικός κόσμος αυτών των συγγραφέων συμβαδίζει με τη μαρξιστική σύλληψη για τον πραγματικό κόσμο, ότι δηλαδή αποτελείται από ταξικές συγκρούσεις, οικονομικές και κοινωνικές «αντιφάσεις» καθώς και από την αλλοτριώσή του από μόνον στο καπιταλιστικό καθεστώς. (Βλ. *αστικό έπος* στο *λήμμα έπος*, και βλ. σχετικά Georg Lukács, *Writer and Critic and Other Essays*, αγγλ. μτφρ. 1970· ο τόμος περιλαμβάνει επίσης τη χρήσιμη επισκόπηση των θεμελιωδών θέσεων της μαρξιστικής κριτικής από τον Lukács, στο «Marx and Engels on Aesthetics».)

Ενώ επαινεί το λογοτεχνικό ρεαλισμό του 19ου αιώνα, ο Lukács βάλλει εναντίον των μοντερνιστών πειραματικών συγγραφέων, κατηγορώντας τους ως «παρακμαικά» δείγματα ενασχόλησης με την υποκειμενικότητα του αλλοτριωμένου ατόμου στον κατακερματισμένο κόσμο μας, ο οποίος διανύει το όψιμο στάδιο του καπιταλισμού. (Βλ. *μοντερνισμός*.) Ο Lukács εγκαινίασε έτσι μια σθεναρή διαμάχη στους κόλπους της μαρξιστικής κριτικής σχετικά με την πολιτική στάση όσων επιχειρούν μορφικούς νεωτερισμούς στη λογοτεχνία του 20ού αιώνα. Σε αντίθεση με αυτόν, η Σχολή της Φραγκφούρτης (the Frankfurt School), που απαρτίζεται από Γερμανούς μαρξιστές, με προεξάρχοντες τον Theodor Adorno και τον Max Horkheimer, επικροτεί μοντερνιστές συγγραφείς όπως ο James Joyce, ο Marcel Proust και ο Samuel Beckett, υποστηρίζοντας ότι οι μορφικοί πειραματισμοί τους, επειδή ακριβώς κατακερματίζουν και αποδιαιρώνουν

τη ζωή την οποία «αντανακλούν», πετυχαίνουν μια απόσταση και μια απαγκίστρωση (detachment) του αναγνώστη, στοιχεία που λειτουργούν ως υπόρρητη κριτική –ή, αλλιώς, αποφέρουν μια «αρνητική γνώση»– σε ό,τι αφορά τους θεσμούς και τις διεργασίες της κοινωνίας που στερούν από το άτομο την ανθρωπινή υπόστασή του σε ένα καπιταλιστικό καθεστώς.

Δύο μάλλον ανορθόδοξοι Γερμανοί μαρξιστές, ο Bertolt Brecht και ο Walter Benjamin, οι οποίοι ήταν επίσης θιασώτες της μοντερνιστικής και μη ρεαλιστικής τέχνης, άσκησαν εξίσου μεγάλη επίδραση στη μαρξιστική και στη μη μαρξιστική κριτική. Στην κριτική του θεωρία όσο και στα θεατρικά του κείμενα (βλ. *επικό θέατρο*), ο Bertolt Brecht απέρριπτε αυτό που ο ίδιος ονόμαζε «αριστοτελική» αντίληψη, ότι δηλαδή ένα τραγικό έργο συνιστά μια μίμηση της πραγματικότητας με ενιαία πλοκή και οικουμενικό θέμα, η οποία εγκαθιδρύει την ταύτιση του κοινού με τον ήρωα και επιφέρει μια κάθαρση στα συναισθήματα του θεατή. (Βλ. Αριστοτέλης, στα *λήμματα τραγωδία και πλοκή*.) Ο Brecht υποστηρίζει αντιθέτως ότι η ψευδαίσθηση της πραγματικότητας πρέπει σκόπιμα να διαλύεται με μια πλοκή βασισμένη σε επεισόδια, με πρωταγωνιστές που δεν κινούν τη συμπάθεια του κοινού, με μια εξόφθαλμη θεατρικότητα τόσο στη σκηνοθεσία όσο και στην υποκριτική πράξη, και με άλλους τρόπους που απογυμνώνουν το θεατρικό τεχνούργημα έτσι ώστε να επιτευχθεί η «αποστασιοποίηση» (βλ. στο *λήμμα απόσταση και συμμετοχή*). Το αποτέλεσμα αυτής της αποστασιοποίησης είναι ότι το κοινό συνταράσσεται και παύει να δέχεται παθητικά τη σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία ως φυσικό τρόπο ζωής και υιοθετεί μια στάση όπου όχι απλώς (όπως στην περίπτωση του Adorno) κάτανόει κριτικά τις αδυναμίες του καπιταλισμού, αλλά επιπλέον στρατεύεται ενεργά στις δυνάμεις της αλλαγής. Ένας άλλος αξιόλογος κριτικός, θαυμαστής του Brecht και συνεργάτης της Σχολής της Φραγκφούρτης για ένα σύντομο διάστημα, ήταν ο Walter Benjamin. Ιδιαίτερα σημαντική ήταν η προσήλωση του Benjamin στην επίδραση που ασκούν οι μεταβαλλόμενες υλικές συνθήκες στην καλλιτεχνική παραγωγή, ιδίως δε οι πρόσφατες τεχνολογικές εξελίξεις στα μαζικά μέσα, τα οποία προήγαγαν, καθώς έλεγε, «μια επαναστατική κριτική επί των παραδοσιακών αντιλήψεων για την τέχνη». Στο δοκίμιό του «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit» [Το έργο τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής] (1936) («The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», στο *Illuminations*, 1969), ο Benjamin υποστηρίζει ότι οι σύγχρονοι τεχνικοί νεωτερισμοί, όπως η φωτογραφία, ο φωνόγραφος, το ραδιόφωνο και ιδίως ο κινηματογράφος, μετασχημάτισαν την έννοια και το καθεστώς του έργου τέχνης. Παλαιότερα,

ο καλλιτέχνης ή ο συγγραφέας παρήγε ένα έργο που ήταν ένα μοναδικό αντικείμενο και θεωρούνταν αποκλειστικό προνόμιο μιας αστικής ελίτ γύρω από αυτό αναπτυσσόταν μια οιοει θρησκευτική «αύρα» μοναδικότητας, αυτονομίας και αισθητικής αξίας, ανεξάρτητης από οποιαδήποτε κοινωνική λειτουργία – μια αύρα η οποία επέβαλλε στο θεατή μια παθητική στάση εμβριβούς ρεμβασμού απέναντι στο αντικείμενο. Τα νέα μέσα δεν επιτρέπουν απλώς την επ' άπειρον πιστή αναπαραγωγή των αντικειμένων τέχνης, αλλά και συντελούν στην παραγωγή έργων τα οποία (όπως π.χ. οι κινηματογραφικές ταινίες) είναι ειδικά σχεδιασμένα για να αναπαράγονται σε πολλαπλά αντίτυπα. Δεδομένου ότι σε τέτοιες μορφές τέχνης, υποστηρίζει ο Benjamin, καταστρέφεται ο μυστηριώδης χαρακτήρας του μοναδικού έργου που προορίζεται να γίνει αντικείμενο καθαρού ρεμβασμού, τα έργα τέχνης μπορούν ευκολότερα να αποκτήσουν ένα ριζοσπαστικό ρόλο, αφού ανοίγει ο δρόμος για «να διατυπωθούν επαναστατικά αιτήματα στην πολιτική της τέχνης». (Μια χρήσιμη συλλογή με καίρια δοκίμια των μαρξιστών κριτικών Lukács, Brecht, Benjamin και Adorno είναι αυτή του R. Taylor, επιμ., *Aesthetics and Politics*, 1977.)

Από τα μέσα του 20ού αιώνα και μετά, σημειώθηκε μια επανάκαμψη της μαρξιστικής κριτικής, με ορισμένα νέα χαρακτηριστικά: τη δεκτικότητα, σε ένα ορισμένο επίπεδο λογοτεχνικής ανάλυσης, απέναντι σε άλλες τρέχουσες κριτικές απόψεις· τη διαλλακτικότητα που αναγνωρίζει ότι και η ίδια η μαρξιστική κριτική θεωρία δε συνιστά ένα σύνολο από άχρονες αλήθειες αλλά, τουλάχιστον ως ένα βαθμό, μια εξελισσόμενη ιστορική διαδικασία· την εκλέπτυνση της έννοιας της ιδεολογίας έτσι όπως αυτή εφαρμόζεται στο περιεχόμενο της λογοτεχνίας και, τέλος, μια τάση να αποδίδεται σημαντικότερος ρόλος στις μη ιδεολογικές και διαχρόνως καλλιτεχνικές οριζόντιες των λογοτεχνικών δομών.

Στη δεκαετία του 1960 ο επιφανής Γάλλος μαρξιστής Louis Althusser ενέταξε το *δομισμό* της εποχής στην άποψή του ότι η δομή της κοινωνίας δεν είναι ένα μονολιθικό όλον, αλλά συναρπάζεται από ποικίλους «μη σύγχρονους» κοινωνικούς σχηματισμούς ή «ιδεολογικούς μηχανισμούς του κράτους», όπως είναι οι θρησκευτικοί, νομικοί, πολιτικοί και λογοτεχνικοί θεσμοί. Καθένας από αυτούς σχετίζεται αμοιβαία με τους υπόλοιπους κατά τρόπο σύνθετο, ωστόσο διαθέτει μια «σχετική αυτονομία»· «εν τέλει» μόνο, η ιδεολογία ενός συγκεκριμένου θεσμού καθορίζεται από την υλική του βάση επί της σύγχρονης οικονομικής παραγωγής. Αναθεωρώντας σημαντικά τη φύση της ιδεολογίας, ο Althusser αντιτάσσεται στον απλό ορισμό της ως «πλαστής συνείδησης»· δηλώνει απεναντίας ότι οι ιδεολογίες ποικίλλουν ανάλογα με τη μορφή και τις πρακτικές του κάθε

κρατικού μηχανισμού και ότι κάθε είδος ιδεολογίας λειτουργεί μέσα από έναν τύπο λόγου που εγκυβερνά (interpellates) το υποκειμένο να αναλάβει μια προεγκυβερνημένη «θέση υποκειμένου» – δηλαδή τη θέση ενός υποκειμένου με ορισμένες απόψεις και αξίες, οι οποίες, σε κάθε περίπτωση, εξυπηρετούν τα απώτερα συμφέροντα της άρχουσας τάξης. (Βλ. λόγος στο λήμμα μεταδομισμός.) Επιπλέον, ενταταγμένο σε μια δεδομένη λογοτεχνία που καθορίζεται από κοινωνικές παραμέτρους, ένα σημαντικό έργο δεν είναι απλώς ιδεολογικό προϊόν, καθότι η μυθοπλασία δημιουργεί προς όφελος του αναγνώστη μια απόσταση, από όπου αυτός μπορεί να αναγνωρίσει –άρα και να ξεσκεπάσει– «την ιδεολογία που το γέννησε [...], από την οποία αυτό, όντας έργο τέχνης, απαγκιστρώνεται, και στην οποία υπαινικτικά παραπέμπει». Ο Pierre Macherey, στο έργο του *Pour une théorie de la production littéraire* (1966) (αγγλ. μτφρ., *A Theory of Literary Production*, 1978), τονίζει επιπλέον ότι δεν είναι μόνο η μυθοπλασία και η μορφή που εξασφαλίζουν την απόσταση ανάμεσα σε ένα κείμενο και στην ιδεολογία του, αλλά επίσης οι «σιωπές» ή τα «χάσματά» του (δηλαδή τα όσα παραλείπει να αναφέρει ένα κείμενο επειδή η ιδεολογία του το απαγορεύει) εκθέτουν τις εγγενείς «αντιφάσεις» της προκειμένης ιδεολογίας. Τέτοιου είδους κειμενικές «απουσίες» είναι συμπτώματα ιδεολογικής απώθησης του περιεχομένου στο «ασυνείδητο» του ίδιου του κειμένου. Στόχος της μαρξιστικής κριτικής, υποστηρίζει ο Macherey, είναι να «μιλήσουν» αυτές οι σιωπές έτσι ώστε να αποκαλυφθεί, πίσω από αυτό που σκόπευε να πει συνειδητά ο συγγραφέας, το ασυνείδητο περιεχόμενο του κειμένου, δηλαδή να έρθει στην επιφάνεια η απωθημένη επίγνωση του κειμένου σχετικά με τις αδυναμίες, τις εμφάσεις και την ασυνέχεια της ιδεολογίας που αυτό ενσωματώνει.

Στο διάστημα μεταξύ 1929 και 1935, ενώ βρισκόταν φυλακισμένος από τη φασιστική κυβέρνηση, ο Ιταλός κομμουνιστής Antonio Gramsci έγραψε περίπου τριάντα κείμενα γύρω από πολιτικά, κοινωνικά και πολιτιστικά ζητήματα, γνωστά ως «τετράδια της φυλακής». Ο Gramsci υιοθετεί την αρχική μαρξιστική διάκριση ανάμεσα σε οικονομική βάση και πολιτισμικό εποικοδόμημα, αλλά αντικαθιστά την παλαιότερη αντίληψη ότι ο πολιτισμός είναι μια συγκαλυμμένη «αντανάκλαση» της υλικής βάσης με την ιδέα ότι η μεταξύ τους σχέση είναι μια σχέση «αμοιβαιότητας» ή αμφίδρομης επίδρασης. Ο Gramsci δίνει ιδιαίτερη έμφαση στα λαϊκά στοιχεία του πολιτισμού, αντιδιαστέλλοντάς τα προς τα αντίστοιχα λόγια, και υποστηρίζει ότι το φάσμα τους εκτείνεται από τη λαϊκή παράδοση ως τη λαϊκή μουσική και τον κινηματογράφο. Η σύλληψη του Gramsci που γνώρισε τη μεγαλύτερη απήχηση ήταν αυτή της ηγεμονίας (hegemony):

μια κοινωνική τάξη δεν αποκτά κυρίαρχη επιρροή και εξουσία εφαρμόζοντας άμεσα και απροκάλυπτα μέσα, αλλά προωθώντας την ιδεολογική της σκοπιά για την κοινωνία με τόσο «χρωστικό» τρόπο ώστε οι κατώτερες τάξεις να δέχονται και να συμμερίζονται ακούσια την ίδια τους την καταπίεση. Τα κείμενα που έγραψε ο Gramsci στη φυλακή άσκησαν μεγάλη επίδραση από τότε που πρωτοεκδόθηκαν, στα τέλη της δεκαετίας του 1940, ιδίως σε κριτικούς της λογοτεχνίας και της κοινωνιολογίας, όπως ο Terry Eagleton στην Αγγλία και οι Fredric Jameson και Edward Said στην Αμερική, οι οποίοι ασχολούνται με τη δύναμη του λογοτεχνικού πολιτισμού να παρεμβαίνει και να μετασχηματίζει τις υφιστάμενες οικονομικές και πολιτικές διευθετήσεις και δραστηριότητες. Βλ. Gramsci, *Selection from Cultural Writings*, αγγλ. μτφρ. William Boelhower, 1985· Chantal Mouffe, επιμ., *Gramsci and Marxist Theory*, 1979.

Στην Αγγλία, τα πολυάριθμα κοινωνιολογικά και κριτικά κείμενα του Raymond Williams εκφράζουν μια προσαρμογή των μαρξιστικών ιδεών στα ανθρωπιστικά του ενδιαφέροντα μέσα στο ευρύτερο πλέγμα της «βιωμένης εμπειρίας» του ατόμου. Κορυφαίος θεωρητικός της μαρξιστικής κριτικής στην Αγγλία είναι ο Terry Eagleton, ο οποίος διεύρυνε και επεξεργάστηκε τις ιδέες του Althusser και του Macherey για να καταλήξει στην άποψη ότι το λογοτεχνικό κείμενο είναι ένα ιδιαίτερο είδος παραγωγής όπου ο ιδεολογικός λόγος –ο οποίος περιγράφεται όπως κάθε άλλο σύστημα διανοητικής αναπαράστασης της βιωμένης εμπειρίας– υφίσταται μια εκ νέου επεξεργασία για να καταστεί ένας διαζώντως λογοτεχνικός λόγος. Για να πραγματευθεί την ιδεολογία εντός της λογοτεχνίας, ο Eagleton άρχισε τα τελευταία χρόνια να υιοθετεί όλο και πιο συχνά έννοιες δανεισμένες από την αποδόμηση και από τη λακανική εκδοχή της φροϋδικής ψυχανάλυσης. Ο ίδιος πιστεύει ότι τέτοιου είδους αναλύσεις είναι χρήσιμες για τους μαρξιστές κριτικούς των λογοτεχνικών κειμένων στο βαθμό που μπορούν να υπονομεύσουν τις κρατούσες πεποιθήσεις και βεβαιότητες, αλλά δεν παύουν να είναι προαιρετικές για το αμιγώς μαρξιστικό εγχείρημα να αποκαλυφθεί το ιδεολογικό υπόβαθρο των εν λόγω κειμένων, καθώς και για τη στράτευση της λογοτεχνικής κριτικής σε πολιτικούς σκοπούς.

Ο επιφανέστερος Αμερικανός θεωρητικός, ο Fredric Jameson, είναι επίσης και ο πιο εκλεκτικός<sup>37</sup> μεταξύ των σημερινών μαρξιστών κριτικών.

37. Ο όρος «εκλεκτικός» εν προκειμένω αναφέρεται στο φιλοσοφικό ρεύμα του εκλεκτικισμού, το οποίο προάγει την επιλογή θέσεων από διάφορα συστήματα σκέψης και την ένταξή τους σε ένα νέο σύστημα, που καταργεί τις αντιφάσεις και συμφιλιώνει τις αντιθέσεις τους.

Στο βιβλίο του *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981), ο Jameson συνδυάζει εμφανώς στο συνθετικό κριτικό του εγχείρημα απόψεις φαινομενικά ασύμβατες, όπως η μεσαιωνική θεωρία για τα τέσσερα επίπεδα νοήματος στην αλληγορική ερμηνεία της Βίβλου, η αρχετυπική κριτική του Northrop Frye, η δομιστική κριτική, οι επανερμηνείες του Freud από τον Lacan, η σημειωτική και η αποδόμηση. Ο Jameson υποστηρίζει ότι αυτοί οι κριτικοί τρόποι είναι δυνατόν να εφαρμοστούν σε διάφορα στάδια της κριτικής ερμηνείας ενός λογοτεχνικού έργου· αντιτείνει, ωστόσο, ότι η μαρξιστική κριτική «συμπεριλαμβάνει» όλους τους άλλους «ερμηνευτικούς τρόπους», περιχαράκωνοντας τα θετικά τους πορίσματα και εντάσσοντάς τα σε μια «πολιτική ερμηνεία των λογοτεχνικών κειμένων», η οποία και θεωρείται η «τελική» ή ο «απόλυτος ορίζοντας κάθε ανάγνωσης και κάθε ερμηνείας». Αυτή η απώτερη ανάλυση που συνεπάγεται την «πολιτική ερμηνεία» ενός λογοτεχνικού κειμένου εκθέτει τον αφανή ρόλο του «πολιτικού ασυνείδητου» – μια έννοια την οποία ο Jameson περιγράφει ως δική του «συλλογική» ή «πολιτική» εκδοχή της αντίστοιχης έννοιας του Freud για το ατομικό ασυνείδητο ως παρακαταθήκη απωθημένων επιθυμιών. (βλ. *ψυχολογική και ψυχαναλυτική κριτική*.) Σε κάθε λογοτεχνικό προϊόν της ύστερης καπιταλιστικής εποχής που διανύουμε, οι «ρωγμές και οι ασυνέχειες» σε ένα κείμενο, και ιδίως τα στοιχεία εκείνα που, κατά τη γαλλική έκφραση, αποτελούν τα «non-dit» του (τα «μη λεχθέντα»), είναι συμπτώματα της απώθησης που επιβάλλει μια κυρίαρχη ιδεολογία στις αντιφάσεις της «Ιστορίας», εκτοπίζοντάς τις στα βάθη του πολιτικού ασυνείδητου. Το περιεχόμενο της απωθημένης αυτής Ιστορίας, δηλώνει ο Jameson, είναι η επαναστατική πορεία του «συλλογικού αγώνα για να κατακτηθεί ένας χώρος Ελευθερίας μέσα από ένα χώρο Αναγκαιότητας». Στο τελικό στάδιο της ερμηνείας, υποστηρίζει ο Jameson, ο μαρξιστής κριτικός «ξαναγράφει» –κατά τον τρόπο της «αλληγορίας»– το λογοτεχνικό κείμενο «με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορούμε να θεωρήσουμε ότι [το κείμενο] ανασυνθέτει ένα προγενέστερο ιστορικό ή ιδεολογικό υπο-κείμενο» – δηλαδή την άρρητη, καθότι απωθημένη και ασυνείδητη, επίγνωση του κειμένου για τους τρόπους με τους οποίους παρεμβαίνουν καθοριστικά σε αυτό, όχι μόνο η τρέχουσα ιδεολογία, αλλά και η μακροπρόθεσμη διαδικασία της αληθινής «Ιστορίας».

βλ. *κοινωνιολογία της λογοτεχνίας*, και για τη μαρξιστική πτέρυγα του νέου ιστορικισμού, βλ. *πολιτισμικός υλισμός στο λήμμα νέος ιστορικισμός*. Πέρα από τα κείμενα που προαναφέρθηκαν, βλ. σχετικά: Georg Lukács, *Studies in European Realism* (1950) / *Μελέτες για τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό*

(1957)· Raymond Williams, *Culture and Society, 1780-1950* (1960) και *Marxism and Literature* (1977)· Peter Demetz, *Marx, Engels and the Poets: Origins of Marxist Literary Criticism* (1967)· Walter Benjamin, *Illuminations* (επιλογή από το έργο του σε αγγλ. μτφρ., 1968)· Louis Althusser, *Lenine et la philosophie* (1969) / *Ο Λένιν και η φιλοσοφία* (χ.χ.)· Fredric Jameson, *Marxism and Form* (1971)· Lee Baxandall και Stefan Morawski, επιμ., *Marx and Engels on Literature and Art* (1973)· Terry Eagleton, *Criticism and Ideology* (1976) και *Marxism and Literary Criticism* (1976) / *Ο μαρξισμός και η λογοτεχνική κριτική* (1981) – αυτή η δεύτερη μελέτη είναι μια χρήσιμη εισαγωγή στη μαρξιστική κριτική εν γένει· Chris Bullock και David Peck, επιμ., *Guide to Marxist Literary Criticism* (1980)· Michael Ryan, *Marxism and Deconstruction* (1982)· J. J. McGann, *The Romantic Ideology* (1983)· J. G. Merquior, *Western Marxism* (1986)· και την εμπειριστατωμένη έρευνα του Walter Cohen με τίτλο «Marxist Criticism» στο *Redrawing the Boundaries*, επιμ. Stephen Greenblatt και Giles Gunn (1992). Διάφορα δοκίμια της Gayatri Chakravorty Spivak ενοφθαλμίζουν μαρξιστικές αντιλήψεις τόσο στην αποδόμηση όσο και στη σκοπιά της φεμινιστικής κριτικής· βλ., για παράδειγμα, τη μελέτη της «Displacement and Discourse of Women» στο *Displacement: Derrida and After*, επιμ. Mark Krupnick (1983). Για μια δριμεία κριτική ενάντια στους νεότερους θεωρητικούς της μαρξιστικής κριτικής, βλ. Frederick Crews, «Dialectical Immaterialism», στο *Skeptical Engagements* (1986)· επίσης Richard Levin, «The New Interdisciplinarity in Literary Criticism», στο Nancy Easterlin και Barbara Riebling, επιμ., *After Poststructuralism: Interdisciplinarity and Literary Theory* (1993). Οι Ernest Laclau και Chantal Mouffe, στο *Hegemony and Socialist Strategy* (1985), συντάσσουν μια μεταδομιστική αμφισβήτηση της «πρωτο-αφήγησης» της μαρξιστικής θεωρίας.

**Μάσκα** (Masque/Mask). Η μάσκα ως είδος πρωτοεμφανίστηκε στην Ιταλία της Αναγέννησης και άνησε στην Αγγλία κατά τη βασιλεία της Ελισάβετ της Α', του Ιάκωβου του Α' και του Κάρολου του Α'. Την περίοδο της ακμής της ήταν μια περίτεχνη μορφή αυλικής ψυχαγωγίας, που συνδυάζε ποιητικό δράμα, μουσική, τραγούδι, χορό, εντυπωσιακά κοστούμια και σκηνικό θέαμα. Η πλοκή –συχνά υποτυπώδης και κατά βάση μυθολογική και αλληγορική– λειτουργούσε συνεκτικά ως προς όλα αυτά τα ετερόκλητα στοιχεία. Τους ομιλούντες χαρακτήρες, οι οποίοι φορούσαν μάσκες (εξ ου και η ονομασία), τους υποδύονταν συχνά ερασιτέχνες αυλικοί. Το έργο τελείωνε με ένα χορό όπου οι ηθοποιοί πετούσαν τις μάσκες τους και ενώνονταν με το κοινό.

ήταν σταθερό στοιχείο στις βωβές ταινίες με καουμπόηδες και Ινδιάνους ή με κλέφτες και αστυνόμους, και παραμένει ζωντανό και ακμάζον στις κινηματογραφικές και τηλεοπτικές παραγωγές της εποχής μας.

Βλ. M. W. Disher, *Blood and Thunder: Mid-Victorian Melodrama and Its Origins* (1949) και *Plots that Thrilled* (1954)· Frank Rahill, *The World of Melodrama* (1967)· R. B. Heilman, *Tragedy and Melodrama* (1968)· David Thorburn, «Television Melodrama», *Television as a Cultural Force*, επιμ. Douglass Cater (1976)· Bruce McConachie, *Melodramatic Formations: American Theatre and Society, 1820-1870* (1992).

**Μεταδομισμός (Poststructuralism).** Ο όρος αυτός καλύπτει το ευρύ φάσμα των κριτικών στάσεων και μεθόδων που, κατά τη δεκαετία του 1970, διαδέχθηκαν το δομισμό ως ριζοσπαστικός και νεωτεριστικός τρόπος προσέγγισης της γλώσσας και των άλλων σημειώντων συστημάτων. Μια περίφημη μετάγχιση της μεταδομιστικής οπτικής στους Αμερικανούς μελετητές ήταν η ανακοίνωση του Jacques Derrida με θέμα «Η δομή, το σημείο και το παιχνίδι μέσα στο λόγο των επιστημών του ανθρώπου» («La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines»), στο Διεθνές Συνέδριο του 1966, που οργανώθηκε στο Johns Hopkins University. (Η ανακοίνωση περιλαμβάνεται στο βιβλίο του Derrida, *L'écriture et la différence* [1967] / *Η γραφή και η διαφορά* [2003].) Ο Derrida επιτέθηκε στις συστηματικές, οιονεί επιστημονικές, βλέψεις του αυστηρού δομισμού —ο οποίος βασιζόταν στη σύλληψη του Saussure για τη δομή της γλώσσας και είχε ως εκφραστή τον πολιτισμικό ανθρωπολόγο Claude Lévi-Strauss— υποστηρίζοντας ότι, ενώ η ιδέα της συστημικής δομής, γλωσσικής ή άλλης, προϋποθέτει ένα «κέντρο» που οργανώνει και ρυθμίζει τη δομή αυτή, η ίδια «διαφεύγει τη δομικότητα». Στη θεωρία του Saussure για τη γλώσσα, το κέντρο αυτό αναλαμβάνει τη λειτουργία να ελέγχει την αδιάκοπη διαφορική δράση των εσωτερικών σχέσεων, ενώ το ίδιο παραμένει εξωτερικό και αμέτοχο στη δράση αυτή. (Βλέπε *δομισμός*.) Όπως γίνεται σαφές από άλλα κείμενα του Derrida, ο ίδιος θεωρεί ότι αυτή η ασυνεχής και ανέφικτη έννοια ενός πάντοτε ενεργού αλλά μονίμως απόντος κέντρου δεν είναι παρά μια απόδειξη μεταξύ πολλών άλλων του γεγονότος ότι η δυτική σκέψη είναι «λογοκεντρική» και εξαρτώμενη από την ιδέα μιας αυτοπιστοποιούμενης θεμελιακής αρχής (ή ενός απόλυτου ή μιας ουσίας ή μιας βάσης), μονίμως αναγκαίας αλλά ποτέ παρούσας. (Βλέπε *αποδόμηση*.) Άλλοι σύγχρονοι στοχαστές, όπως ο Michel Foucault, ο Jacques Lacan και (στην όψιμη φάση του) ο Roland Barthes, αν και με διαφορετικούς τρόπους ο καθένας, επιχείρησαν να «απόκεντρώσουν», να

«υπονομεύσουν» ή να «ανατρέψουν» τους παραδοσιακούς ισχυρισμούς για την ύπαρξη αυταπόδεικτων θεμελιακών αρχών που εγγυώνται την εγκυρότητα της γνώσης και της αλήθειας και που εγκαθιδρύουν τη δυνατότητα μιας καθορισμένης επικοινωνίας. Αυτός ο αντιθεμελιωτισμός (antifoundationalism) στη φιλοσοφία, σε συνδυασμό με την αμφισβήτηση των παραδοσιακών ιδεών για το νόημα, τη γνώση, την αλήθεια και το υποκείμενο του «εαυτού», είναι εμφανής σε ορισμένους σημερινούς υπέρμαχους (αν και όχι σε όλους) των διαφόρων τάσεων που επικρατούν στο χώρο των γραμματολογικών σπουδών, όπου συνυπάρχουν η μαρξιστική και η φεμινιστική κριτική, ο νέος ιστορισμός και η αναγνωστική ανταπόκριση. Στην ακραία εκδοχή του, ο μεταδομισμός ισχυρίζεται ότι ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί η γλώσσα μοιραία υπονομεύει τα διάφορα νοήματα μέσα από τη διαδικασία που ακολουθεί για να τα διατυπώσει, ή ότι κάθε μορφή λόγου κατασκευάζει ή συστήνει τα γεγονότα ή τις αλήθειες που ισχυρίζεται ότι ανακαλύπτει.

Ο όρος «μεταμοντέρνο» χρησιμοποιείται ενίοτε παράλληλα με ή αντί για τον όρο «μεταδομιστικό». Είναι πιο χρήσιμο, ωστόσο, να ακολουθήσουμε το παράδειγμα όσων μεταχειρίζονται το «μεταμοντέρνο» για να χαρακτηρίσουν τις πρόσφατες εξελίξεις στη λογοτεχνία και στις άλλες τέχνες, και να κρατήσουμε το «μεταδομιστικό» για τις πρόσφατες θεωρίες της κριτικής και των στοχαστικών διερευνήσεων εν γένει. (Βλέπε *μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός*.)

Ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά ή θέματα, κοινά στους διάφορους τύπους της μεταδομιστικής σκέψης και κριτικής, είναι τα εξής:

- (1) Η πρωτοκαθεδρία της θεωρίας. Από την εποχή του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, ο λόγος περί ποίησης ή λογοτεχνίας περιελάμβανε μια «θεωρία»: ένα παραδοσιακό εννοιολογικό σχήμα ή σύνολο αρχών, διακρίσεων και κατηγοριών (που ενίοτε ήταν ρητό, αλλά τις περισσότερες φορές δεν εκδηλωνόταν παρά μόνο στην πρακτική της κριτικής), το οποίο χρησίμευε για το χαρακτηρισμό, την κατάταξη, την ανάλυση και την αξιολόγηση των λογοτεχνικών έργων. (Βλέπε *κριτική*.) Στη μεταδομιστική κριτική δίνεται τόση έμφαση σε αυτό που ονομάζεται «θεωρία», ώστε πολλοί κριτικοί το θεωρούν επιβεβλημένο να «θεωρητικοποιούν» τη θέση και την πρακτική τους. Η φύση της θεωρίας, ωστόσο, νοείται πλέον διαφορετικά: γιατί η λέξη θεωρία (theory), όταν στέκει αυτόνομα, δίχως άλλο προσδιορισμό, συχνά σημαίνει ότι περιγράφουμε τους γενικούς όρους σημασιодότησης που καθορίζουν το νόημα και την ερ-



μηνεία σε κάθε πεδίο της ανθρώπινης δράσης, παραγωγής και διάνοησης. Στις περισσότερες περιπτώσεις, αυτή η περιγραφή δεν εφαρμόζεται μόνο στη ρηματική γλώσσα, αλλά και στα ψυχοσεξουαλικά και κοινωνιοπολιτισμικά σημαίνοντα συστήματα. Κατά συνέπεια, η δραστηριότητα της λογοτεχνικής κριτικής πιστεύεται ότι εντάσσεται στο σύνολο όλων των άλλων δραστηριοτήτων που κατά παράδοση ορίζονται ως «ανθρωπιστικές επιστήμες» και ότι οφείλει απαρέγκλιτα να εξετάζει την εν γένει φύση της ανθρώπινης «υποκειμενικότητας» και να αναφέρεται σε κάθε είδους κοινωνικό και πολιτισμικό φαινόμενο. Συχνά η πρωτοκαθεδρία δίνεται στη θεωρία της σημασιολογίας, με την πρόσθετη έννοια πως, όταν η κοινή εμπειρία γύρω από τη χρήση ή την ερμηνεία της γλώσσας δε συμβαδίζει με το περιεχόμενο της θεωρίας, τότε αυτή η εμπειρία απορρίπτεται ως αστήρικτη και παραπλανητική ή, αλλιώς, της καταλογίζεται πως το ιδεολογικό της φορτίο συγκαλύπτει την πραγματική λειτουργία του σημαίνοντος συστήματος.

Μια βασική πτυχή των μεταδομιστικών θεωριών είναι ότι αντιπαρατίθενται στους κληροδοτημένους τρόπους σκέψης σε κάθε γνωστικό πεδίο. Αυτό σημαίνει ότι οι προκειμένες θεωρίες «προκαλούν» ευθέως και επιχειρούν να «αποσταθεροποιήσουν» —σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα να «υπονομεύσουν» και να «ανατρέψουν»— ό,τι εκτιμούν πως αποτελεί θεμελιακή υπόθεση, έννοια, μέθοδο και πόρισμα των παραδοσιακών εκδοχών λόγου (discourse) στο δυτικό πολιτισμό (συμπεριλαμβανόμενης και της λογοτεχνικής κριτικής). Πολλοί πολιτικοποιημένοι κριτικοί συνδυάζουν αυτή την αμφισβήτηση των καθιερωμένων τρόπων σκέψης και γνώσης με μια πολεμική ενάντια στους καθιερωμένους θεσμούς, στις ταξικές δομές και στις πρακτικές της πολιτικής εξουσίας και της κοινωνικής οργάνωσης.

- (2) Η αποκέντρωση του υποκειμένου (subject). Η αντιπολιτευτική στάση πολλών μεταδομιστών κριτικών εκδηλώνεται σε μια οξεία κριτική ενάντια σε αυτό που οι ίδιοι αποκαλούν «ουμανισμό»: πρόκειται, δηλαδή, για την παραδοσιακή άποψη ότι ο συγγραφέας —ή, γενικότερα, το ανθρώπινο «υποκείμενο»— αποτελεί μια συνεκτική ταυτότητα, προικισμένη με στόχο και πρωτοβουλία, της οποίας οι επιδιώξεις και οι προθέσεις καθορίζουν τη μορφή και το νόημα ενός λογοτεχνικού ή άλλου γραπτού προϊόντος. (Βλέπε *ουμανισμός*.) Ο δομισμός είχε ήδη την τάση να αφαιρεί από το υποκείμενο την καθοριστική πρωτοβουλία και τον έλεγχο, υποβιβάζοντας

το βουλητικό ανθρώπινο παράγοντα σε ένα απλό τόπο ή «χώρο», εντός του οποίου τα διαφορετικά στοιχεία και οι κώδικες μιας συστηματικής γλώσσας (*langue*) διοχετεύονται σε μια επιμέρους ομιλία (*parole*) ή ένα σημαίνον προϊόν. Ο Derrida, ωστόσο, εξαιρέοντας το δομικό γλωσσικό «κέντρο», είχε ταυτόχρονα διαγράψει και τη δυνατότητα ενός ελεγκτικού συντελεστή στη γλώσσα, κι έτσι η χρήση της γλώσσας απέμεινε σε ένα καθεστώς ακανόνιστης δράσης καθαρά συσχετιστικών στοιχείων. Κατά την άποψη πολλών αποδομιστών, το υποκείμενο ή ο συγγραφέας ή ο αφηγητής ενός κειμένου καθίσταται ένα καθαρά γλωσσικό προϊόν· όπως το έβασε ο Paul de Man στο *Allegories of Reading* (1979), «ανάγουμε δικαιωματα» το υποκείμενο «στο επίπεδο μιας απλής γραμματικής ανωνυμίας». Εναλλακτικά, το μέγιστο που παραχωρείται στο υποκείμενο-συγγραφέα είναι η λειτουργία να επιχειρεί (αν και πάντοτε ματαιώς) να «διαφεντέψει» την αδιάκοπη ελεύθερη κίνηση των αποκεντρωμένων σημειόντων.

Τόσο ο Michel Foucault όσο και ο Roland Barthes επισήμαναν την ακύρωση της παραδοσιακής έννοιας του συγγραφέα, αναγγέλλοντας την «εξαφάνιση του συγγραφέα» ή, ακόμα πιο μελοδραματικά, «το θάνατο του συγγραφέα» («the death of the author»). (Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur?», 1969, αγγλ. μτφρ. «What Is an Author?» στο *Language, Counter-Memory, Practice*, 1977<sup>40</sup>. Barthes, «O θάνατος του συγγραφέα» [1968] στον τόμο *Image, Music, Text* [1977] / *Εικόνα - Μουσική - Κείμενο* [1988].) Πρόθεσή τους δεν ήταν να αρνηθούν ότι ο άνθρωπος είναι ο απαραίτητος σύνδεσμος στη σειρά γεγονότων που καταλήγουν σε μια ομιλία ή σε ένα κείμενο. Αυτό που απέρριπταν ήταν η εγκυρότητα της «λειτουργίας» ή του «ρόλου» που απέδιδε ως τότε η δυτική σκέψη στη μοναδική ατομικότητα και βούληση του συγγραφέα, ο οποίος θεωρείται: το «cogito» ή η προέλευση κάθε γνώσης· εμπνευστής, εκούσιος επινοητής και (κατά την πρόθεσή του) παραγωγός της μορφής και των νοημάτων ενός κειμένου· τέλος, το «κέντρο» ή η οργανωτική αρχή των ζητημάτων που πραγματεύονται η παραδοσιακή κριτική και

40. Πρόκειται για μια αγγλική έκδοση με δοκίμια και συνεντεύξεις του Foucault και όχι για τη μετάφραση μιας ήδη υπάρχουσας γαλλικής έκδοσης στα αγγλικά (Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, επιμέλεια και εισαγωγή Donald F. Bouchard, μετάφραση Donald F. Bouchard και Sherry Shimon, Cornell University Press, Ithaca 1977).

ιστορία της λογοτεχνίας. Επιπλέον, πολλές νεότερες μορφές ψυχαναλυτικής, μαρξιστικής και νεοϊστοριστικής κριτικής εκδηλώνουν μια παρόμοια τάση αποκέντρωσης και, σε ακραίες περιπτώσεις, απάλειψης αυτού που συχνά ονομάζεται ο συγγραφέας ως «θεσμός», με την έννοια ενός συνεκτικού, ιθύνοντος και καθοριστικού ανθρώπινου υποκειμένου. Αντ' αυτού, λέγεται ότι το ανθρώπινο ον είναι μια ασυνεχής ταυτότητα που διαμορφώνεται από διάφορες ψυχοσεξουαλικές παραμέτρους και υπόκειται στις ανεξέλεγκτες διεργασίες των ασυνειδητών καταναγκασμών. Εναλλακτικά, υποστηρίζεται ότι το υποκείμενο είναι μια «κατασκευή» της τρέχουσας ιδεολογίας ή ένας «τόπος» που διέπεται από τις «πολιτισμικές κατασκευές» και τα «έλλογα μορφώματα» που δημιουργούν οι εννοιολογικοί και εξουσιαστικοί σχηματισμοί σε μια δεδομένη εποχή. (Βλέπε συγγραφέας και συγγραφική ταυτότητα.)

- (3) Ανάγνωση, κείμενα και γραφή. Η αποκέντρωση ή διαγραφή του συγγραφέα αναδεικνύει τον αναγνώστη ή τον ερμηνευτή σε κεντρική μορφή των μεταδομιστικών αναλύσεων γύρω από τις σημαίνουσες πρακτικές. Αυτή η μορφή εντούτοις, όπως και ο συγγραφέας, απογυμνώνεται από τα παραδοσιακά της κατηγορήματα περί πρόθεσης και πρωτοβουλίας και μετατρέπεται σε μια απρόσωπη διαδικασία που ονομάζεται «ανάγνωση». Το αντικείμενο αυτής της ανάγνωσης δεν αποκαλείται πλέον λογοτεχνικό «έργο» (εφόσον αυτός ο παραδοσιακός όρος υποδηλώνει έναν εμπορούμενο από πρόθεση δημιουργό του εν λόγω προϊόντος): αντ' αυτού, η ανάγνωση αφορά ένα «κείμενο» – δηλαδή μια δομή σημαίνοντων που αντιμετωπίζονται απλώς ως ένα δεδομένο για την αναγνωστική διαδικασία. Τα κείμενα, με τη σειρά τους (ιδιαίτερα στην κριτική της αποδόμησης), χάνουν την ατομικότητά τους και συχνά παρουσιάζονται ως εκδηλώσεις της γραφής (*écriture*) – δηλαδή μιας αδιακρίτως συμπεριληπτικής «κειμενικότητας» ή εν γένει γραφής, όπου τα παραδοσιακά «όρια» ανάμεσα στη φιλοσοφική, στην ιστορική, στη νομική ή όποια άλλη τάξη κειμένων θεωρούνται τεχνητά και επιφανειακά. Βλέπε κείμενο και γραφή (*écriture*).

Μια χαρακτηριστική μεταδομιστική άποψη είναι ότι κανένα κείμενο δε σημαίνει αυτό που μοιάζει να λέει. Για έναν αποδομιστή, λόγου χάριν, ένα κείμενο είναι μια σειρά σημαινόντων, όπου η φαινομενική οριστικότητα του νοήματος και η φαινομενική αναφορά σε έναν εξωκειμενικό κόσμο δεν είναι παρά «εντυπώσεις» (effects) που προκαλεί η διαφορεική δράση των αντικρουόμενων εσωτερικών

δυνάμεων, οι οποίες, σε μια βαθύτερη ανάλυση, αποδεικνύεται ότι αποδομούν το κείμενο σε μια διασπορά αντίθετων σημασιών. Όπως το παρουσιάζει ο Roland Barthes, ο «θάνατος» του συγγραφέα δίνει στον αναγνώστη το ελεύθερο να εισέλθει στο λογοτεχνικό κείμενο με όποιο τρόπο επιλέξει, και η απόλαυση που αντλεί ο αναγνώστης από το κείμενο είναι ανάλογη με το βαθμό στον οποίο ενδίδει ο ίδιος στις σημασιολογικές δυνατότητες του κειμένου. Στην εκδοχή του Stanley Fish για την κριτική της αναγνωστικής ανταπόκρισης, όλα τα νοήματα και τα μορφικά γνωρίσματα που βρίσκει κανείς σε ένα κείμενο δεν είναι παρά μια προβολή του αναγνώστη επί των τυπωμένων λέξεων: η ενδεχόμενη σύμπτωση απόψεων δύο ατόμων ως προς το νόημα που εντοπίζουν σε ένα κείμενο οφείλεται στο τυχαίο γεγονός ότι ανήκουν και οι δύο σε μία από τις πολυάριθμες «ερμηνευτικές κοινότητες».

- (4) Η έννοια του λόγου (discourse). Οι κριτικοί της λογοτεχνίας ήδη χρησιμοποιούσαν ευρύτατα τον όρο «λόγος», ιδίως για τα χωρία εκείνα ενός λογοτεχνικού έργου όπου παρουσιάζονταν διάλογος μεταξύ των χαρακτήρων: στη δεκαετία του 1970 όμως αναπτύχθηκε μια συγκεκριμένη πρακτική που ονομάστηκε ανάλυση λόγου και που εστιαζόταν σε τέτοιου είδους διαλογικές συναλλαγές. Αυτός ο τύπος κριτικής (καθώς και η διαλογική κριτική, εισηγητής της οποίας ήταν ο Mikhail Bakhtin) ασχολείται με το λογοτεχνικό λόγο των διάφορων χαρακτήρων που οι φωνές τους εμπλέκονται σε μια δυναμική ανταλλαγή πεποιθήσεων, στάσεων, συναισθημάτων και άλλων εκφάνσεων της ατομικής συνείδησης.

Στη μεταδομιστική κριτική, ο λόγος (discourse) βρίσκεται σε περίοπτη θέση, δεδομένου ότι συμπληρώνει (και ενίοτε αντικαθιστά) τον όρο «κείμενο» για να δηλώσει το ρηματικό υλικό που αποτελεί το πρωταρχικό μέλημα της λογοτεχνικής κριτικής. Στη μεταδομιστική χρήση του, εντούτοις, ο λόγος δεν περιορίζεται στα διαλογικά χωρία, αλλά, όπως και η «γραφή», καλύπτει κάθε είδους ρηματική κατασκευή και υποδηλώνει ότι τα διαχωριστικά όρια μεταξύ λογοτεχνικών και μη λογοτεχνικών τρόπων σημασιολόγησης είναι επιφανειακά. Πιο χαρακτηριστικά, ο λόγος έγινε ένας όρος-κλειδί για τους κριτικούς που αντιμάχονται την αποδομιστική έννοια ενός «γενικού κειμένου» το οποίο λειτουργεί ανεξάρτητα από τις επιμέρους ιστορικές συνθήκες. Αυτοί, αντιθέτως, αντιλαμβάνονται το λόγο ως κοινωνική ιδιόλεκτο ή γλώσσα εν χρήσει, και θεωρούν ότι δεν είναι προϊόν και έκφραση ενός άχρονου

γλωσσικού συστήματος αλλά συγκεκριμένων κοινωνικών συνθηκών, ταξικών δομών και σχέσεων εξουσίας που μεταβάλλονται στην πορεία της ιστορίας. Για τον Michel Foucault, ο καθαυτό λόγος είναι το κεντρικό ζήτημα που απασχολεί την ανάλυση. Ο Foucault πιστεύει ότι ο «λόγος» πρέπει να αναλύεται ως εντελώς ανώνυμο αντικείμενο, καθότι βρίσκεται απλώς «στο επίπεδο του “λέγεται” (on dit)». (*L'Archéologie du savoir* [1969] / *Η αρχαιολογία της γνώσης*, [1987], σσ. 187-188 [ελλ. μτφρ.]). Για παράδειγμα, οι νέοι ιστορικοί (για τους οποίους, από αυτή την άποψη, ο Foucault λειτουργεί ως πρότυπο) θα ήταν δυνατόν να εξετάσουν κάθε αναφορά στην τοκογλυφία κατά την περίοδο της Αναγέννησης ως μέρος του ανώνυμου «λόγου» που κυκλοφορεί μέσα στα νομικά, θρησκευτικά, φιλοσοφικά και οικονομικά κείμενα της εποχής· κυκλοφορεί επίσης σε λογοτεχνικά κείμενα, όπως τα σονέτα ή ο *Έμπορος της Βενετίας* του Shakespeare, όπου η τοκογλυφία μνημονεύεται κυριολεκτικά ή μεταφορικά. Θεωρείται πως κάθε τέτοια μνεία στην τοκογλυφία μπορεί να γίνει καλύτερα κατανοητή αν συσχετιστεί με το συνολικό σώμα του λόγου που αφορά το συγκεκριμένο θέμα, καθώς και με τις κοινωνικές δυνάμεις και τους θεσμούς που παρήγαγαν την έννοια της τοκογλυφίας στο δεδομένο τόπο και χρόνο.

- (5) Πολλοί αναλυτές του λόγου με κοινωνικό προσανατολισμό συμπεριφέρονται την πεποίτηση (ή τουλάχιστον τη βάσιμη υποψία) των μεταδομιστών ότι κανένα κείμενο δε σημαίνει αυτό που μοιάζει να λέει ή αυτό που επεδίωκε να πει ο συγγραφέας του. Ενώ όμως οι αποδομιστές αποδίδουν την αναίρεση του φαινομενικού νοήματος στην ασταθή και αντιφατική φύση της ίδιας της γλώσσας, αυτοί οι αναλυτές του λόγου –καθώς και οι ψυχαναλυτικοί κριτικοί– θεωρούν ότι η επιφάνεια ή τα «έκδηλα» νοήματα ενός κειμένου συγκαλύπτουν ή υποκαθιστούν τα λανθάνοντα νοήματα, που δεν είναι δυνατόν να ειπωθούν φανερά, επειδή τα απωθούν ψυχικές ή ιδεολογικές ή έλλογες αναγκαιότητες. Ορισμένοι κριτικοί πιστεύουν πως τα συγκαλυμμένα νοήματα απωθούνται και από τις τρεις αυτές δυνάμεις ταυτόχρονα. Τόσο οι κοινωνικοί όσο και οι ψυχαναλυτικοί κριτικοί του λόγου, επομένως, ερμηνεύουν τα έκδηλα νοήματα ενός κειμένου ως διαστρέβλωση, μετάθεση ή απόλυτη «φίμωση» των πραγματικών του νοημάτων και αυτά τα πραγματικά νοήματα, ανάλογα με το θεωρητικό προσανατολισμό του κριτικού, αποδεικνύεται ότι είναι εντέλει οι ψυχικοί και ψυχολογικοί κα-

αναγκασμοί του συγγραφέα, η υλική πραγματικότητα της ιστορίας ή οι κοινωνικές εξουσιαστικές δομές κυριαρχίας, καθυπόταξης και περιθωριοποίησης που επικρατούσαν την εποχή της συγγραφής του κειμένου. Η ευρέως διαδεδομένη μεταδομιστική άποψη ότι η επιφάνεια ή τα φανερά νοήματα ενός λογοτεχνικού ή άλλου κειμένου λειτουργούν ως «συγκάλυψη» ή «μεταμφίεση» των πραγματικών του νοημάτων, ή αλλιώς του υπο-κειμένου (subtext), ονομάστηκε, από μια φράση του Γάλλου φιλόσοφου της γλώσσας Paul Ricœur, ερμηνευτική της υποψίας (hermeneutics of suspicion).

Η πρωτοκαθεδρία της «θεωρίας» στη μεταδομιστική κριτική προκάλεσε αντιθεωρητικές αμφισβητήσεις, κυρίως με τη μελέτη «Against Theory» των Steven Knapp και Walter Benn Michaels, η οποία δημοσιεύτηκε το 1982. Ορίζοντας τη θεωρία (κατά τη διαδεδομένη μεταδομιστική χρήση του όρου) ως «απόπειρα να χειριστεί κανείς την ερμηνεία συγκεκριμένων κειμένων ανατρέχοντας σε μια περιγραφή της ερμηνείας εν γένει», οι δύο συγγραφείς ισχυρίζονται ότι είναι αδύνατον «να σταθεί κανείς εκτός πρακτικής προκειμένου να χειριστεί την πρακτική απ' έξω»· δηλώνουν επίσης ότι οι γενικές περιγραφές της ερμηνείας δεν έχουν κανέναν αντίκτυπο στην πραγματική πρακτική της ερμηνείας και συμπεραίνουν ότι κάθε θεωρία «θα έπρεπε επομένως να πάψει». Σε παρόμοιο συμπέρασμα καταλήγουν και πολλοί άλλοι μελετητές, συμπεριλαμβανομένου και του Stanley Fish και του σημαντικού πραγματιστή φιλοσόφου Richard Rorty, οι οποίοι (παρά τα διαφορετικά υποστηρικτικά επιχειρήματα που μετέρχονται) συμφωνούν ότι καμιά γενική περιγραφή της ερμηνείας δεν έχει ιδιαίτερο αντίκτυπο στη λογοτεχνική ερμηνεία και κριτική έτσι όπως αυτές εφαρμόζονται στην πραγματικότητα. (Βλέπε W. J. T. Mitchell, επιμ. *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, 1985, που περιλαμβάνει την αρχική μελέτη και ένα συμπληρωματικό δοκίμιο των Knapp και Michaels, μαζί με άλλες μελέτες και κριτικές των Fish, Rorty, E. D. Hirsch και άλλων.) Ο Γάλλος φιλόσοφος Jean-Francois Lyotard πραγματοποίησε επίσης μια βαρυσήμαντη επίθεση εναντίον της «θεωρίας», την οποία αντιμετωπίζει ως απόπειρα να επιβληθεί ένα κοινό λεξιλόγιο και σύνολο αρχών για να ελέγχονται και να περιορίζονται με αθέμιτο τρόπο τα διάφορα ανεξάρτητα «γλωσσικά παιχνίδια» που συναρτίζονται του λόγου· βλέπε το βιβλίο του *La condition postmoderne* (1979) / *Η μεταμοντέρνα κατάσταση* (1988). Μια απάντηση σε όσους αμφισβητούν την αποτελεσματικότητα της θεωρίας στην πράξη (μια αμφισβήτηση που συχνά χαρακτηρίζεται νέος πραγματισμός [new pragmatism]) είναι ότι, ενώ καμιά

γενική θεωρία για το νόημα δεν επιφέρει συνέπειες στην ερμηνευτική πρακτική (με την αυστηρά λογική έννοια της λέξης «επιφέρω»), είναι κοινή διαπίστωση ότι οι διάφορες τρέχουσες θεωρίες ουσιαστικά εξέθρεψαν και ενδυνάμωσαν πολλές από τις ερμηνευτικές πρακτικές που εφαρμόστηκαν μεταξύ άλλων και στο μυθιστόρημα. (Για μια άποψη σχετικά με την αναγκαιότητα και την πρακτική λειτουργία της λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής θεωρίας στην παραδοσιακή κριτική, βλέπε M. H. Abrams, «What's the Use of Theorizing about the Arts?», 1972, που αναδημοσιεύτηκε στο *Doing Things with Texts*, 1989.)

Το βιβλίο του Jonathan Culler *Literary Theory: A Very Short Introduction* (1997) / *Λογοτεχνική θεωρία: μια συνοπτική εισαγωγή* (2000) είναι μια διαφωτιστική ανάλυση γύρω από τα βασικά ζητήματα και τις διαφωνίες που εντοπίζονται σε διάφορες τρέχουσες θεωρίες. Βλέπε επίσης Richard Harland, *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism* (1987)· Anthony Easthope, *British Poststructuralism since 1968* (1988). Ανθολογίες που περιλαμβάνουν σημαντικές μεταδομιστικές μελέτες και επιλογές κειμένων είναι οι παρακάτω: David Lodge, επιμ., *Modern Criticism and Theory* (1988)· K. M. Newton, επιμ., *20th Century Literary Theory* (1988)· Robert Con Davis και Ronald Schleifer, επιμ., *Contemporary Literary Criticism* (αναθ. 1989). Για αναλύσεις και κριτικές των μεταδομιστικών θεωριών και εφαρμογών από διάφορες οπτικές γωνίες: Howard Felperin, *Beyond Deconstruction: The Uses and Abuses of Literary Theory* (1985)· Fredric Jameson, *Poststructuralism and Its Critics* (1991)· Jonathan Arac και Barbara Johnson, επιμ., *The Consequence of Theory* (1991)· Dwight Eddin, επιμ., *The Emperor Redressed: Critiquing Critical Theory* (1995)· James Battersby, *Reason and the Nature of Texts* (1996)· Wendell V. Harris, επιμ., *Beyond Structuralism* (1996).

**Μεταποικιακές σπουδές** (Postcolonial studies). Πρόκειται για την κριτική ανάλυση της ιστορίας, της κουλτούρας, της λογοτεχνίας και των διαφόρων εκδοχών λόγου που χαρακτηρίζουν τις πρώην αποικίες της Αγγλίας, της Ισπανίας, της Γαλλίας και άλλων ευρωπαϊκών αποικιοκρατικών δυνάμεων. Οι σπουδές αυτές επικεντρώνονται κυρίως στις χώρες του Τρίτου Κόσμου που βρίσκονται στην Αφρική, στην Ασία, στα νησιά της Καραϊβικής και στη Νότια Αμερική. Ορισμένοι μελετητές, ωστόσο, επεκτείνουν το φάσμα της ανάλυσης στο λόγο και στην πολιτισμική παραγωγή χωρών όπως η Αυστραλία, ο Καναδάς και η Νέα Ζηλανδία, οι οποίες απέκτησαν την ανεξαρτησία τους πολύ νωρίτερα απ' ό,τι οι χώρες του Τρίτου Κόσμου. Οι μεταποικιακές σπουδές συμπεριλαμβάνουν ενίοτε πτυχές της

βρετανικής λογοτεχνίας του 18ου και του 19ου αιώνα, μέσα από μια οπτική που αποκαλύπτει το βαθμό στον οποίο η αποικιακή εκμετάλλευση καθόριζε σιωπηρά τη λογοτεχνική αναπαράσταση της κοινωνικής και οικονομικής ζωής.

Ένα σημαντικό ιδρυτικό κείμενο για τη θεωρία και την πρακτική αυτού του νεότευκτου πεδίου μελέτης ήταν το *Orientalism* (1978) / *Οριενταλισμός* (1996) του Αμερικανοπαλαιστίνιου Edward Said, ο οποίος εφαρμόσε μια αναθεωρημένη μορφή της ιστοριστικής κριτικής του λόγου που είχε εισαγάγει ο Michel Foucault (βλέπε το λήμμα *νέος ιστορισμός*) για να αναλύσει αυτό που ο ίδιος ονομάζει «πολιτισμικό ιμπεριαλισμό». Αυτό το είδος ιμπεριαλισμού δεν επιβλήθηκε διά της βίας, αλλά με την αποτελεσματική διάδοση στις υπό κατοχή αποικίες ενός ευρωκεντρικού λόγου που θεωρούσε δεδομένη την κανονικότητα και την υπεροχή καθετί «δυτικού», ενώ παράλληλα αναπαριστούσε το «ανατολικό» ως Άλλο, εξωτικό και κατώτερο. Από τη δεκαετία του 1980, αυτού του είδους η ανάλυση συμπληρώθηκε με άλλες θεωρητικές αρχές και μεθόδους, όπως ο εκ νέου ορισμός της μαρξιστικής ιδεολογικής θεωρίας από τον Althusser και η αποδομητική θεωρία του Derrida. Ως εκ τούτου, το γοργά αναπτυσσόμενο πεδίο των μεταποικιακών σπουδών δεν είναι ένα ενιαίο κίνημα με διακριτή μεθοδολογία. Είναι όμως δυνατόν να εντοπίσει κανείς ορισμένα βασικά και σταθερά θέματα:

- (1) Απορρίπτεται η δεσποτική αφήγηση του δυτικού ιμπεριαλισμού (όπου ο αποικιακός Άλλος δεν καθυποτάσσεται και περιθωριοποιείται απλώς, αλλά ουσιαστικά διαγράφεται από το χώρο της πολιτισμικής δράσης) και αντικαθίσταται από μια αντι-αφήγηση στην οποία οι κουλτούρες των αποικιών αγωνίζονται να βρουν τη θέση τους σε μια ιστορία γραμμένη από Ευρωπαίους. Η βαρυσήμαντη συλλογή δοκιμίων *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (1989), επιμ. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths και Helen Tiffins, δίνει έμφαση στη λεγόμενη υβριδισμοποίηση (hybridization) των αποικιακών γλωσσών και πολιτισμών, η οποία επέβαλε ιμπεριαλιστικά εισαγόμενα δάνεια στις γηγενείς παραδόσεις. Η συλλογή αυτή περιλαμβάνει επίσης πολλά μεταποικιακά κείμενα τα οποία εναντιώνονται στα ηγεμονικά κείμενα που παρουσιάζουν την ευρωκεντρική εκδοχή της αποικιακής ιστορίας.
- (2) Υπάρχει ένα σταθερό ενδιαφέρον για το πώς διαμορφώνονται, στο πλαίσιο των έλλογων πρακτικών της Δύσης, αφενός το αποικιακό και το μεταποικιακό «υποκείμενο» και αφετέρου οι κατηγορίες

διαμέσου των οποίων το υποκείμενο αντιλαμβάνεται τον εαυτό του και τον κόσμο εντός του οποίου ζει και λειτουργεί. (Βλέπε υποκείμενο στο λήμμα μεταδομισμός.) Η έκφραση «υποδεέστερος» (subaltern) έγινε ένας χαρακτηρισμός που αποδιδόταν τυπικά στο αποικιακό υποκείμενο έτσι όπως το είχε κατασκευάσει ο ευρωπαϊκός λόγος και έτσι όπως το είχαν εσωτερικεύσει οι ίδιοι οι λαοί των αποικιών που μεταχειρίζονταν το λόγο αυτό: «subaltern» είναι μια αγγλική έκφραση που σημαίνει αυτόν που ανήκει σε κατώτερο αξίωμα, και συνδυάζει τις λατινικές λέξεις «sub», που σημαίνει «υπό», και «alter», που σημαίνει «άλλος». Ένα συχνό θέμα διαφωνίας είναι το πώς και κατά πόσο ένα υποδεέστερο υποκείμενο που γράφει στην αγγλική γλώσσα καταφέρνει να λειτουργήσει ως παράγοντας αντίδρασης και όχι συναίνεσης προς το λόγο ακριβώς που δημιούργησε την καθυποταγμένη ταυτότητά του. Βλέπε, π.χ., Gayatri Chakravorty Spivak, «Can the Subaltern Speak?» (1988), το οποίο αναδημοσιεύθηκε στο *The Postcolonial Studies Reader*, που παρατίθεται στη συνοπτική βιβλιογραφία παρακάτω.

- (3) Ένα σημαντικό στοιχείο του μεταποικιακού προγράμματος είναι να αποκαθλώσει τα ευρωκεντρικά κανονιστικά πρότυπα για τις λογοτεχνικές και καλλιτεχνικές αξίες και να διευρύνει το λογοτεχνικό κανόνα έτσι ώστε αυτός να συμπεριλάβει αποικιακούς και μεταποικιακούς συγγραφείς. Στις ΗΠΑ και στη Μεγάλη Βρετανία, υπάρχει μια διαρκώς αυξανόμενη τάση να συμπεριλαμβάνονται στα βασικά ακαδημαϊκά προγράμματα σπουδών τα εξαιρέτα όσο και πρωτοποριακά μυθιστορήματα, ποιήματα και θεατρικά έργα μεταποικιακών λογοτεχνών που έγραψαν στην αγγλική γλώσσα, όπως είναι οι Αφρικανοί Chinua Achebe και Wole Soyinka, οι V. S. Naipul και Derek Walcott από τα νησιά της Καραϊβικής, και οι συγγραφείς G. V. Desani και Salman Rushdie από την ινδική ενδοχώρα. Βλέπε Homi Bhabha, *The Location of Culture* (1994) και για μια έρευνα σχετικά με το εκτεταμένο και αναπτυσσόμενο σώμα των λογοτεχνικών κειμένων που έχουν γραφεί στα αγγλικά από μεταποικιακούς συγγραφείς ανά τον κόσμο, βλέπε Martin Coyle κ.ά., *Encyclopedia of Literature and Criticism* (1990), σσ. 1113-1236.

Μια περιεκτική ανθολογία είναι το *The Post-Colonial Studies Reader* (1995), επιμ. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths και Helen Tiffin. Βλ. επίσης Franz Fanon, *The Wretched of the Earth* (αγγλ. μτφρ. 1966): Ranajit Guha και Gayatri

Chakravorty Spivak, *Selected Subaltern Studies* (1988): Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism* (1989): Terry Eagleton, Fredric Jameson και Edward W. Said, *Nationalism, Colonialism, and Literature* (1990): Christopher L. Miller, *Theories of Africans: Francophone Literature and Anthropology in Africa* (1990): Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (1993) / *Κουλτούρα και ιμπεριαλισμός* (1996).

**Μεταφορά, θεωρίες της μεταφοράς** (Metaphor, theories of). Όταν κάποιος λέει, σχολιάζοντας τις συνήθειες του ενός ατόμου στο φαγητό, ότι «ο Γιάννης είναι γουρούνι» και όταν ο Coleridge γράφει στην «Μπαλλάντα του γέρου ναυτικού» («The Ancient Mariner»)

Με σιγή το φεγγαρόφωτο έλουζε  
Τον σταθερό ανεμοδείκτη πετεινό<sup>41</sup>

αναγνωρίζουμε ότι οι εκφράσεις «γουρούνι» και «έλουζε» είναι μεταφορές και δε δυσκολευόμαστε να τις κατανοήσουμε. Ωστόσο, μετά από είκοσι πέντε αιώνες σταθερής ενασχόλησης με τις μεταφορές, οι ρητορικοί, οι γραμματικοί και οι κριτικοί της λογοτεχνίας (στη χορεία των οποίων προστέθηκαν κατά το β' μισό του 20ού αιώνα και πολλοί φιλόσοφοι) δεν κατέληξαν σε ευρύτερη ομοφωνία για τον τρόπο με τον οποίο τις αναγνωρίζουμε, πώς είμαστε σε θέση να τις κατανοούμε και ποιο είναι το μήνυμα (εάν υφίσταται βέβαια) που μας μεταφέρουν. (Βλ. μεταφορά στο λήμμα *μεταφορική γλώσσα*.) Παρακάτω δίνεται μια σύντομη περίληψη των σημαντικότερων απόψεων για τη μεταφορά:

- (1) Η άποψη της ομοιότητας. Αυτός ήταν ο παραδοσιακός τρόπος ανάλυσης των μεταφορών, από την εποχή που τον εισηγήθηκε ο Αριστοτέλης, τον 4ο π.Χ. αιώνα, μέχρι το πρόσφατο παρελθόν. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, η μεταφορά συνιστά μια απόκλιση από την κυριολεξιακή (δηλαδή την καθιερωμένη) χρήση της γλώσσας και λειτουργεί ως συμπυκνωμένη ή ελλειπτική *παρομοίωση*, καθότι ενέχει μια υπόρρητη σύγκριση ανάμεσα σε δύο διακριτά στοιχεία. (Τα δύο αυτά στοιχεία στα παραπάνω παραδείγματα είναι αφενός το πώς συνηθίζει να τρώει ο Γιάννης και πώς ένα γουρούνι, και αφετέρου το λούσιμο –δηλαδή όταν κάτι περιχύνεται με υγρό– και η όψη του φεγγαροφωτισμένου τοπίου.) Η άποψη αυτή συνήθως προϋποθέτει ότι τα υπό σύγκριση γνωρίσματα προηγού-

41. S. T. Coleridge, *Η μπαλλάντα του γέρου ναυτικού, εισαγωγή-μετάφραση Βαγγέλης Αθανασόπουλος*, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1987, σ. 130.

του John Milton υπό μορφή πνευματικής αυτοβιογραφίας)· η οραματική και προφητική επική ποίηση του Blake· το *Prometheus Unbound* [Προμηθέας Λυόμενος] του Shelley (με πρότυπο την αρχαιοελληνική τραγωδία)· το επικό ποίημα του Keats *Hyperion*, κατά το πρότυπο του Milton· και η ειρωνική επισκόπηση του σύγχρονου ευρωπαϊκού πολιτισμού *Don Juan* (Don Juan) του Lord Byron.

Βλέπε Διαφωτισμός, και βλέπε σχετικά το λήμμα «Neoclassical Criticism» [Νεοκλασική κριτική] που υπογράφει ο R. S. Crane στο *Dictionary of World Literature*, επιμ. Joseph T. Shipley (αναθ. 1970)· A. O. Lovejoy, *Essays in the History of Ideas* (1948)· James Sutherland, *A Preface to Eighteenth Century Poetry* (1948)· W. J. Bate, *From Classic to Romantic* (1948)· Harold Bloom, *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry* (1961)· René Wellek, «The Concept of Romanticism in Literary History» και «Romanticism Re-examined», στο *Concepts of Criticism* (1963)· Northrop Frye, επιμ., *Romanticism Reconsidered* (1963) και *A Study of English Romanticism* (1968)· M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953) / *Ο καθρέφτης και το φως. Ρομάντική θεωρία και κριτική παράδοση* (2001) και *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (1971)· Thomas McFarland, *Romanticism and the Forms of Ruin* (1981)· Marilyn Butler, *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and Its Background 1760-1830* (1982)· Jerome McGann, *The Romantic Ideology* (1983)· Marilyn Gaull, *English Romanticism: The Human Context* (1988)· Philippe Lacoue-Labarthe και Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (1978) (αγγλ. μτφρ. *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, 1988)· Isaiah Berlin, *The Crooked Timber of Humanity: Chapters in the History of Ideas* (1990). Ο Hugh Honour, στα βιβλία του για το νεοκλασικισμό (*Neo-classicism*, 1969) και το ρομαντισμό (*Romanticism*, 1979), δίνει έμφαση στις εικαστικές τέχνες. Μια συλλογή δοκιμίων που ορίζουν ή πραγματεύονται το ρομαντισμό είναι αυτή των Robert F. Gleckner και Gerald E. Enesco, *Romanticism: Points of View* (αναθ. 1975). Στο βιβλίο του *Poetic Form and British Romanticism* (1986), ο Stuart Curran δίνει έμφαση στη σχέση των νεωτεριστικών ρομαντικών μορφών με τα παραδοσιακά ποιητικά γένη.

**Νέος ιστορικισμός** (New historicism). Από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 έχει καθιερωθεί να ονομάζεται έτσι μια τάση των ιστορικών σπουδών οι υπέρμαχοι της οποίας αντιτάσσονται στο *φορμαλισμό* τον οποίο καταλογίζουν τόσο στη *Νέα Κριτική* όσο και στην *αποδόμηση*, που τη δια-

δέχθηκε. Αντί να αναλύουν ένα κείμενο αποκομμένο από τα ιστορικά του συμφραζόμενα, οι νέοι ιστορικιστές επικεντρώνονται κυρίως στις ιστορικές και πολιτισμικές συνθήκες, στις οποίες εντάσσονται η παραγωγή, τα νοήματα και οι επιδράσεις του εν λόγω κειμένου, καθώς και οι μεταγενέστερες ερμηνείες και αξιολογήσεις του από την πλευρά της κριτικής. Αυτή η τάση δε συνιστά επιστροφή σε ένα προγενέστερο είδος φιλολογικής ανάλυσης, καθότι οι απόψεις και οι πρακτικές των νέων ιστορικιστών διαφέρουν σαφώς από εκείνες των παλαιότερων μελετητών, οι οποίοι είτε έμεναν προσηλωμένοι στα ιστορικά δεδομένα της κοινωνίας και της διανόησης, χρησιμοποιώντας τα ως «υπόβαθρο» βάσει του οποίου έκριναν το λογοτεχνικό έργο ως ανεξάρτητη οντότητα, είτε αντιμετώπιζαν τη λογοτεχνία ως «αντανάκλαση» της κοσμοαντίληψης που χαρακτήριζε μια εποχή. Απεναντίας, οι νέοι ιστορικιστές φρονούν ότι το λογοτεχνικό κείμενο είναι «τοποθετημένο» («situated») εντός των θεσμών, των κοινωνικών πρακτικών και των λόγων (discourses) που απαρτίζουν τη συνολική κουλτούρα ενός συγκεκριμένου τόπου και χρόνου, και ότι αλληλεπιδρά με τους παράγοντες αυτούς τόσο ως προϊόν όσο και ως παραγωγός πολιτισμικών ενεργειών και κωδίκων.

Το χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτού του νέου τρόπου ιστορικής μελέτης είναι το γινόμενο των ιδεών και των πρακτικών για την ανάλυση και την ερμηνεία της λογοτεχνίας, το οποίο αφομοίωσαν διάφοροι νεότεροι θεωρητικοί του μεταδομισμού (βλέπε *μεταδομισμός*). Ιδιαίτερα σημαντικές στάθηκαν: (1) οι απόψεις του στοχαστή Louis Althusser, που υπήρξε αναθεωρητής του μαρξισμού και υποστήριξε ότι η ιδεολογία εκδηλώνεται ποικιλοτρόπως μέσα στο λόγο κάθε ημι-αυτόνομου θεσμού μιας εποχής, συμπεριλαμβανομένης και της λογοτεχνίας, και επίσης ότι η ιδεολογία, με μια συγκαλυμμένη δράση, διαμορφώνει και καθορίζει τους χρήστες της γλώσσας ως «υποκείμενα» ενός λόγου με τέτοιο τρόπο ώστε ουσιαστικά να «υπόκεινται» —δηλαδή να υποτάσσονται— στα συμφέροντα της άρχουσας τάξης (βλέπε *ιδεολογία* στο λήμμα *μαρξιστική κριτική*)· (2) η άποψη του Michel Foucault ότι ο λόγος μιας εποχής, αντί να αποτυπώνει προϋπάρχουσες οντότητες και τάξεις, δημιουργεί τις έννοιες, τις αντιθέσεις και τις ιεραρχίες τις οποίες εκφράζει· ότι τα στοιχεία αυτά είναι ταυτόχρονα προϊόντα και φερέφωνα της «εξουσίας» ή των κοινωνικών δυνάμεων· και ότι, ως εκ τούτου, οι επιμέρους έλλογοι σχηματισμοί μιας εποχής καθορίζουν τι λογίζεται ως «γνώση» και «αλήθεια», καθώς και τι θεωρείται κανονικό, αντιδιαστέλλοντάς το προς αυτό που θεωρείται έγκλημα, παραφροσύνη ή σεξουαλική απόκλιση· (3) η κεντρική έννοια της *αποδομητικής* κριτικής, ότι κάθε κείμενο περιλαμβάνει αντιμαχόμενες εκδοχές σημασίας,

σε συνδυασμό με τη θεωρία του Bakhtin για τη διαλογική φύση πολλών λογοτεχνικών έργων, ότι δηλαδή τα έργα εμπεριέχουν ένα πλήθος αντικρουόμενων φωνών που εκπροσωπούν διάφορες κοινωνικές τάξεις (βλέπε *διαλογική κριτική*). (4) οι πρόσφατες εξελίξεις στην πολιτισμική ανθρωπολογία, ιδίως η άποψη του Clifford Geertz ότι ένας πολιτισμός συγκροτείται από διακριτά σύνολα σημαινόντων συστημάτων, και η εφαρμογή αυτού που ο ίδιος ονομάζει *συμπαγείς περιγραφές* (thick descriptions): η εκ του σύνεγγυς ανάλυση ή «ανάγνωση» ενός συγκεκριμένου κοινωνικού προϊόντος ή συμβάντος, προκειμένου να αποκαλυφθούν τα νοήματα που παρουσιάζει για όσους εμπλέκονται σε αυτό, καθώς και για να εντοπιστούν, στο πλαίσιο ενός πολιτισμικού συστήματος, τα γενικά πρότυπα που ακολουθούν οι συμβάσεις, οι κώδικες και οι συλλογιστικές που επενδύουν το συμβάν αυτό με τα δεδομένα νοήματα.

Σε μια διάσημη φράση του, ο Louis Montrose χαρακτήριζε το νέο ιστορικό ως «το αμοιβαίο ενδιαφέρον για την ιστορική διάσταση των κειμένων και την κειμενική διάσταση της ιστορίας». Με άλλα λόγια, η ιστορία δε νοείται ως σύνολο πάγιων, αντικειμενικών γεγονότων αλλά –όπως και η λογοτεχνία, με την οποία βρίσκεται σε σχέση αλληλεπίδρασης– ως κείμενο που χρήζει ερμηνείας. Κάθε κείμενο, από την άλλη πλευρά, θεωρείται ένας λόγος (discourse) ο οποίος, παρ' όλο που ενδέχεται να δίνει την εντύπωση ότι παρουσιάζει ή αντανακλά μια εξωτερική πραγματικότητα, στην ουσία αποτελείται από τις λεγόμενες *αναπαραστάσεις* (representations) – δηλαδή από ρηματικούς σχηματισμούς που είναι «ιδεολογικά προϊόντα» των ιστορικών συνθηκών μιας δεδομένης εποχής. Οι νέοι ιστορικοί συχνά υποστηρίζουν επίσης ότι αυτές οι πολιτισμικές και ιδεολογικές αναπαραστάσεις εντός των κειμένων χρησιμεύουν κυρίως για να αναπαράγουν, να επικυρώνουν και να επεκτείνουν τις εξουσιαστικές δομές κυριαρχίας και καθυπόταξης που χαρακτηρίζουν μια συγκεκριμένη κοινωνία.

Παρά την κοινή τους οπτική για το ρόλο των πολιτισμικών συμφραζόμενων στη λογοτεχνία, συναντάμε αξιοσημείωτη ποικιλομορφία και διχογνωμία μεταξύ των διαφόρων εκφραστών του νέου ιστορικού. Οι ακόλουθες απόψεις, εντούτοις, εμφανίζονται συχνά στα γραπτά τους, άλλοτε σε πιο ακραίες και άλλοτε σε πιο μετριοπαθείς εκδοχές. Όλες αυτές οι απόψεις διατυπώνονται σε αντιπαράθεση με τις αντιλήψεις εκείνες που, σύμφωνα με πολλούς νέους ιστορικούς, αποτελούσαν τις βασικές ιδεολογικές κατασκευές της παραδοσιακής κριτικής της λογοτεχνίας. Πολλοί ιστορικοί τοποθετούν την περίοδο διαμόρφωσης αυτών των παραδοσιακών απόψεων στην πρώτη εποχή του καπιταλισμού, κατά το 17ο και 18ο αιώνα.

- (1) Η λογοτεχνία δεν εδρεύει σε κάποια «υπερ-ιστορική» αισθητική σφαίρα, ανεξάρτητη από τις οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες μιας εποχής, ούτε υπόκειται σε αchronικά κριτήρια καλλιτεχνικής αξίας. Αντιθέτως, το λογοτεχνικό κείμενο δεν είναι παρά ένα είδος κειμένου μεταξύ πολλών άλλων –όπως τα θρησκευτικά, φιλοσοφικά, νομικά, επιστημονικά κ.ο.κ.–, που το καθένα τους διαμορφώνεται και δομείται από τις επιμέρους συνθήκες ενός τόπου και χρόνου και που μεταξύ αυτών το λογοτεχνικό κείμενο δεν κατέχει κάποια μοναδική θέση ούτε κάποια ιδιαίτερα προνόμια. Μια συνακόλουθη πλάνη της κριτικής, σύμφωνα με τους νέους ιστορικούς, είναι ότι αντιμετωπίζει το λογοτεχνικό κείμενο ως αυτόνομο σώμα πάγιων νοημάτων που συνέχονται για να συγκροτήσουν ένα οργανικό σύνολο, όπου κάθε σύγκρουση επιλύεται μέσω της τέχνης. Οι νέοι ιστορικοί, απεναντίας, υποστηρίζουν ότι πολλά λογοτεχνικά κείμενα αποτελούνται από ένα πλήθος παράταιρων φωνών και ότι οι φωνές αυτές δεν εκφράζουν μόνο τις ορθόδοξες, αλλά και τις καθυποταγμένες και ανατρεπτικές δυνάμεις της εποχής κατά την οποία γράφτηκε το κείμενο. Επιπλέον, αυτό που ενδέχεται να μοιάζει ως καλλιτεχνική επίλυση μιας λογοτεχνικής πλοκής και προσφέρει απόλαυση στον αναγνώστη είναι στην πραγματικότητα παραπλανητικό, γιατί δεν είναι παρά ένα τέχνασμα που συγκαλύπτει τις ανεπίλυτες συγκρούσεις μεταξύ της εξουσίας, των κοινωνικών τάξεων, των φύλων και διάφορων κοινωνικών ομάδων· οι συγκρούσεις αυτές εντέλει είναι και οι πραγματικές εντάσεις που υποκρύπτονται στα επιφανειακά νοήματα ενός λογοτεχνικού κειμένου.
- (2) Η ιστορία δε συνιστά ένα ομοιογενές και σταθερό σχήμα από γεγονότα και συμβάντα που μπορεί να τα χρησιμοποιήσει κανείς ως «υπόβαθρο» για να αποτιμήσει τη λογοτεχνία μιας εποχής ή τα οποία μπορεί να θεωρήσει ότι αντανακλώνται στη λογοτεχνία ή στα οποία μπορεί να επικεντρωθεί αποκλειστικά (όπως στην περίπτωση της πρώιμης *μαρξιστικής κριτικής*), εκλαμβάνοντάς τα ως «υλικές» συνθήκες που μονομερώς καθορίζουν τις ιδιομορφίες ενός λογοτεχνικού κειμένου. Αντιτασόμενοι σε τέτοιου είδους απόψεις, οι νέοι ιστορικοί πιστεύουν ότι το λογοτεχνικό κείμενο βρίσκεται «ενθυλακωμένο» (embedded) στα συμφραζόμενά του και σε διαρκή αλληλεπίδραση και αμοιβαία συνδιαλλαγή με άλλα στοιχεία, που ανήκουν στο πλέγμα των θεσμών, των πεποιθήσεων, των πολιτισμικών σχέσεων εξουσίας, των πρακτικών και των προϊόντων

εκείνων που, στο σύνολό τους, απαρτίζουν αυτό που αποκαλούμε ιστορία. Οι νέοι ιστορικοί εν γένει πιστεύουν ότι ακόμη και τα εννοιολογικά «όρια» με τα οποία συνηθίζουμε να διαχωρίζουμε τα λογοτεχνικά από τα μη λογοτεχνικά κείμενα είναι μια κατασκευή των μεταναγεννησιακών ιδεολογικών μορφωμάτων. Εξακολουθούν μεν να μεταχειρίζονται τέτοιου είδους διακρίσεις, αλλά μόνο ως μεθοδολογική διευκόλυνση για τη διεξαγωγή μιας κριτικής συζήτησης, τονίζοντας πως όλα αυτά τα όρια θα πρέπει να θεωρούνται εντελώς διαπερατά στην αμοιβαία συνδιαλλαγή των διαφόρων στοιχείων και δυνάμεων. Οι όροι που συνήθως χρησιμοποιούνται για τις συνδιαλλαγές αυτές – είτε αφορούν εκδοχές λόγου μέσα στο ίδιο λογοτεχνικό κείμενο είτε αφορούν διάφορα είδη κειμένων είτε ένα κείμενο σε σχέση με τα θεσμικά και πολιτισμικά του συμφραζόμενα – είναι «διαπραγμάτευση», «εμπόριο», «ανταλλαγή», «συναλλαγή» και «κυκλοφορία». Στόχος τέτοιου είδους μεταφορών δεν είναι μόνο να δηλώσουν τις αμφίδρομες, αμφίτροπες σχέσεις μεταξύ της λογοτεχνίας και των άλλων συστατικών στοιχείων μιας κουλτούρας, αλλά και να καταδείξουν, με την εμφανή ετυμολογική τους προέλευση από το νομισματικό λόγο της αγοράς, το βαθμό στον οποίο οι λειτουργίες και οι αξίες του σύγχρονου καταναλωτικού καπιταλισμού διαποτίζουν τους λογοτεχνικούς, τους αισθητικούς και όλους τους υπόλοιπους θεσμούς και δεσμούς. Όπως το έθεσε ο Stephen Greenblatt, η «διαπραγμάτευση» που καταλήγει στην παραγωγή και στην κυκλοφορία ενός έργου τέχνης συνεπάγεται μια «αμοιβαία επικερδή ανταλλαγή» – συμπεριλαμβανόμενης «μιας απόδοσης που κανονικά αποτιμάται σε απόλαυση και ενδιαφέρον», όπου «μετέχουν εξίσου το κυρίαρχο κοινωνικό νόμισμα, το χρήμα και το κύρος». («Toward a Poetics of Culture», στο *The New Historicism*, επιμ. H. Aram Veeser, 1989.)

- (3) Η ουμανιστική σύλληψη μιάς ουσιώδους ανθρώπινης φύσης, κοινής για το συγγραφέα ενός λογοτεχνικού έργου, τους χαρακτήρες εντός του έργου αλλά και το κοινό για το οποίο γράφει ο συγγραφέας, είναι μια από τις πλέον διαδεδομένες ιδεολογικές πλάνες που, σύμφωνα με πολλούς νέους ιστορικούς, οφείλονται κυρίως στην κουλτούρα του καπιταλισμού (βλέπε ουμανισμό). Σε αυτόν τον «αστικό» και «ουσιακρατικό ουμανισμό» αποδίδουν επίσης την άποψη ότι το λογοτεχνικό έργο είναι το φανταστικό δημιουργήμα ενός ελεύθερου – ή «αυτόνομου» – συγγραφέα, ο οποίος διαθέτει μια ενιαία, μοναδική και ανεξάλειπτη προσωπική ταυτότητα.

Στον επίλογο του *Renaissance Self-Fashioning* (1980), ο Stephen Greenblatt λέει ότι, καθώς έγραφε το βιβλίο, έχασε την αρχική του πίστη στο «ρόλο της ανθρώπινης αυτονομίας», καθώς «το ίδιο το ανθρώπινο υποκείμενο άρχισε να μοιάζει εντυπωσιακά ανελεύθερο, ένα ιδεολογικό προϊόν που απορρέει από τις σχέσεις εξουσίας μέσα σε μια δεδομένη κοινωνία». Ένα σημείο αντιπαράθεσης μεταξύ των νέων ιστορικών είναι το κατά πόσον ένας συγγραφέας, που και ο ίδιος είναι ένα υποκείμενο το οποίο έχει κατασκευαστεί και «τοποθετηθεί» από τη διαπλοκή της εξουσίας και της ιδεολογίας μέσα στο λόγο μιας συγκεκριμένης εποχής, μπορεί να διατηρήσει ένα πεδίο προσωπικής πρωτοβουλίας και «δράσης». Οι ιστορικοί εκείνοι που παραχωρούν ένα βαθμό ελευθερίας και πρωτοβουλίας στο συγγραφέα συνήθως δεν το πράττουν όπως στην παραδοσιακή κριτική, για να αιτιολογήσουν δηλαδή τη λογοτεχνική φαντασία και την ξεχωριστή δεξιότητά ενός συγγραφέα, αλλά για να διατηρήσουν τη θεωρητική δυνατότητα ότι ένας μεμονωμένος συγγραφέας μπορεί να επέμβει και να επιφέρει ριζικές αλλαγές στην κοινωνική δομή εξουσίας, προϊόν της οποίας είναι και η δική του ατομική «υποκειμενικότητα» και λειτουργία.

- (4) Όπως οι συγγραφείς που παράγουν λογοτεχνικά κείμενα, έτσι και οι αναγνώστες είναι «υποκείμενα» που κατασκευάζονται και καθορίζονται από τις συνθήκες και τα ιδεολογικά μορφώματα της εποχής τους. Κάθε ισχυρισμός, επομένως, ότι είναι δυνατόν να ερμηνεύσουμε και να αξιολογήσουμε αμερόληπτα και αντικειμενικά ένα λογοτεχνικό κείμενο – όπως, δηλαδή, μας προτρέπει ο Matthew Arnold, να δούμε το έργο «έτσι όπως ακριβώς είναι» – ανήκει στις πλάνες του ουμανιστικού ιδεαλισμού. Στο βαθμό που η ιδεολογία των αναγνωστών συντάσσεται με την ιδεολογία του συγγραφέα ενός λογοτεχνικού κειμένου, οι αναγνώστες έχουν την τάση να φυσικοποιούν το κείμενο – δηλαδή να ερμηνεύουν τις πολιτισμικά και χρονικά προσδιορισμένες αναπαραστάσεις σαν να ήταν γνωρίσματα μιας οικουμενικής και πάγιας ανθρώπινης εμπειρίας. Από την άλλη πλευρά, όταν η ιδεολογία των αναγνωστών διαφέρει από αυτή του συγγραφέα, τότε έχουν την τάση να οικειοποιούνται (appropriate) το κείμενο – δηλαδή να το ερμηνεύουν με τέτοιο τρόπο ώστε να ταυριάζει με τις δικές τους πολιτισμικές προδιαθέσεις.

Οι νέοι ιστορικοί αναγνωρίζουν πως και οι ίδιοι, όπως όλοι οι συγγραφείς, είναι «υποκειμενικότητες» διαμορφωμένες και επηρεασμένες



από τις συνθήκες και τους λόγους που χαρακτηρίζουν την εποχή τους, κι έτσι πολλά από τα κριτικά τους κείμενα κατασκευάζουν μάλλον, παρά ανακαλύπτουν ήδη έτοιμα, τα κειμενικά νοήματα τα οποία περιγράφουν και τις λογοτεχνικές και πολιτισμικές ιστορίες τις οποίες αφηγούνται. Για να μετριάσουν τον κίνδυνο να οικειοποιηθούν άκριτα τα διάφορα κείμενα που έχουν γραφεί στο παρελθόν, τονίζουν ότι η πορεία της ιστορίας από το παρελθόν έως το παρόν δεν είναι συνεχής, αλλά παρουσιάζει ασυνέχειες, ρήξεις και σχάσεις· με αυτόν τον τρόπο, ευελπιστούν να «απομακρύνουν» και να «ανοικειώσουν» ένα παλαιότερο κείμενο, και ως εκ τούτου να εξασκηθούν ώστε να εντοπίζουν τις διαφορές του κειμένου από τις τρέχουσες ιδεολογικές αντιλήψεις τους. Ορισμένοι ιστορικιστές παρουσιάζουν τις αναγνώσεις τους για έργα που έχουν γραφεί στο παρελθόν ως «διαπραγματεύσεις» (κατά την προσφιλή τους μεταφορική έκφραση) μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Σε αυτή την αμφίδρομη σχέση, τα γνωρίσματα ενός πολιτισμικού προϊόντος (τα οποία ο ιστορικιστής είναι δυνατόν να τα εντοπίσει μόνο αν τα αντιπαραβάλει με τη δική του υποκειμενική θέση) μας επιτρέπουν να κατανοήσουμε καλύτερα τις δυνάμεις και τα μορφώματα της εξουσίας –ιδίως σε ό,τι αφορά την τάξη, το φύλο, τη φυλή και το έθνος– που επικρατούν στο πολιτισμικό πλαίσιο του ιστορικού και συμβάλλουν στη διαμόρφωση της δικής του ιδεολογίας.

Οι έννοιες, τα θέματα και οι μέθοδοι του νέου ιστορικού αποκρυσταλλώθηκαν γύρω στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και στις αρχές της δεκαετίας του 1980, κυρίως μέσα από τα γραπτά των μελετητών της αγγλικής Αναγέννησης. Αυτοί έστρεψαν την προσοχή τους σε συγκεκριμένα λογοτεχνικά είδη, όπως η ποιμενική ποίηση και η μάσκα και, πάνω απ' όλα, το δράμα· υπογράμμισαν το ρόλο που έπαιζαν για τη διαμόρφωση ενός κειμένου κοινωνικοί και οικονομικοί θεσμοί όπως η λογοτεχνική πατρωνεία, η λογοκρισία και ο έλεγχος της πρόσβασης στην τυπογραφία· ανέλυσαν τα κείμενα ως έλλογους «τόπους» (sites), που εκπροσωπούσαν και αναπαρήγαν τα συμφέροντά και την εξουσία της δυναστείας των Τυδώδ· ήταν όμως ιδιαίτερα προσεκτικοί ώστε να εντοπίζουν μέσα σε τέτοιου είδους κείμενα τις φωνές των καταπιεσμένων, των περιθωριοποιημένων και των απόκληρων. Την ίδια εποχή περίπου, ερευνητές που μελετούσαν την περίοδο του αγγλικού Ρομαντισμού ανέπτυξαν ανάλογες ιδέες σχετικά με τη διακειμενικότητα της λογοτεχνίας και της ιστορίας και παρόμοιες απόψεις σχετικά με το γεγονός ότι οι «αναπαραστάσεις» που συναντάμε στα λογοτεχνικά κείμενα δεν είναι κάτοπτρα της πραγματικότητας αλλά «συγκεκριμενοποιημένες» μορφές ιδεολογίας. Οι ιστορικιστές της ρομαντικής περιόδου, εντούτοις, σε αντίθεση με τους περισσότερους

ιστορικιστές της Αναγέννησης, συχνά αποκαλούν τις διαδικασίες που ακολουθεί η κριτική τους προσέγγιση πολιτικές αναγνώσεις (political readings) ενός λογοτεχνικού κειμένου – αναγνώσεις όπου προβάλλονται οιονεί φρουδικοί μηχανισμοί, όπως η «απόθεση», η «μετάθεση» και η «υποκατάσταση», μέσω των οποίων, όπως ισχυρίζονται, η πολιτική ιδεολογία ενός συγγραφέα (με μια διαδικασία την οποία ο ίδιος αγνοεί, εν μέρει ή απόλυτα) μοιραία συγκαλύπτει ή εκθλίβει ολοκληρωτικά σε καθεστώς σωπής και «απουσίας» τις συνθήκες και τις αντιφάσεις της σύγχρονης του ιστορίας. Ο πρωταρχικός στόχος που θέτει ο πολιτικός αναγνώστης ενός λογοτεχνικού κειμένου είναι να καταλύσει αυτές τις ιδεολογικές συγκαλύψεις και απωθήσεις, προκειμένου να αποκαλύψει κάθε ιστορική και πολιτική σύγκρουση και καταστολή, οι οποίες και συνιστούν το πραγματικό –αν και λανθάνον ή άρρητο– θέμα του κειμένου. (Βλέπε Pierre Macherey, στο λήμμα *μαρξιστική κριτική*.)

Κατά τη δεκαετία του 1980, οι χαρακτηριστικές αντιλήψεις και πρακτικές του νέου ιστορικού δεν άργησαν να βρουν εφαρμογή σε κάθε περίοδο των γραμματολογικών σπουδών, και σταδιακά ολοένα και περισσότεροι μελετητές τις ενστερνίστηκαν, τις περιέγραψαν ή τις πολέμησαν σε συνέδρια, βιβλία και περιοδικές δημοσιεύσεις. Οι ερμηνευτικές διαδικασίες αυτής της κριτικής τάσης διασταυρώθηκαν με τους στόχους που είχε θέσει νωρίτερα η *φεμινιστική κριτική*, η οποία τόνιζε το διαμορφωτικό ρόλο που έπαιξαν οι ανδρικές δομές εξουσίας στις κυρίαρχες ιδεολογικές και πολιτισμικές κατασκευές. Οι μέθοδοι των νέων ιστορικών παρουσιάζουν επίσης αντιστοιχίες με τους *Αφροαμερικανούς κριτικούς* και με άλλες *εθνοτικές λογοτεχνίες*, καθώς εστιάζουν στο πόσο συνέβαλαν τα πολιτισμικά μορφώματα υπό την κυριαρχία των λευκών Ευρωπαίων ώστε να καταπνιγούν, να περιθωριοποιηθούν ή να διαστρεβλωθούν τα επιτεύγματα μη λευκών και μη ευρωπαϊκών λαών. Είναι σαφές ότι, στη δεκαετία του 1990, οι διάφορες μορφές του νέου ιστορικού και τα συναφή είδη κριτικής που τονίζουν τη στενή συνάρτηση της λογοτεχνίας με τις ιστορικές συνθήκες αντικατέστησαν την αποδόμηση ως κυρίαρχη τάση της *πρωτοπορίας* σε επίπεδο κριτικής θεωρίας και πρακτικής.

Ο Stephen Greenblatt ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε την επωνυμία «νέος ιστορικός» στην Εισαγωγή του για ένα ειδικό τεύχος του περιοδικού *Genre*, τόμ. 15 (1982). Ο ίδιος, ωστόσο, προτιμά να αποκαλεί τη δική του κριτική προσέγγιση *πολιτισμική ποιητική* (cultural poetics), για να υπογραμμίσει ότι το ενδιαφέρον του για τη λογοτεχνία και τις τέχνες είναι αναπόσπαστο μέρος των υπόλοιπων κοινωνικών πρακτικών που, με τις πολυσύνθετες αλληλεπιδράσεις τους, συγκροτούν τη συνολική κουλ-

τούρα μιας εποχής. Στο δοκίμιο του Greenblatt με τίτλο «Invisible Bullets», που δημοσιεύτηκε στο *Shakespearean Negotiations* (1988), διαπιστώνει κανείς τις χαρακτηριστικές ερμηνευτικές μεθόδους που εφαρμόζει ένας από τους κορυφαίους εκφραστές αυτής της κριτικής τάσης. Ο Greenblatt ξεκινά εξετάζοντας μια επιλογή από το *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia* του Thomas Harriot (1588) ως αντιπροσωπευτικό δείγμα λόγου ενός Άγγλου αποίκου της Αμερικής, που, εν αγνοία του συγγραφέα του, επαληθεύει «τη μακιαβελική υπόθεση ότι η πριγκιπική εξουσία πηγάζει από την ισχύ και την απάτη», ωθώντας ωστόσο «με τρόπο ακαταμάχητο το κοινό [του] να αποδεχθεί την εξουσία αυτή». Ο Greenblatt υποστηρίζει επίσης ότι ο Harriot ελέγχει την αγγλική δομή εξουσίας την οποία παρουσιάζει παραθέτοντας στο βιβλίο του τις αντίθετες φωνές των Ινδιάνων της Αμερικής, επί των οποίων η εξουσία αυτή λειτουργεί ληστρικά και καταπιεστικά. Ο Greenblatt κατόπιν εντοπίζει παραλληλίες σε επίπεδο λόγου και αντιλογου εξουσίας στους διαλόγους που διαμείβονται στη σαιξπηρική *Τρικυμία* (*The Tempest*) ανάμεσα στον Πρόσπερο σε ρόλο ιμπεριαλιστή άρπαγα και στον Κάλιμπαν σε ρόλο ιθαγενούς που υφίσταται την απαλλοτρίωση του νησιού του· στη συνέχεια επισημαίνει παρόμοιους έλλογους σχηματισμούς σε άλλα κείμενα του Shakespeare, όπως ο *Ερρίκος ο Δ', πρώτο και δεύτερο μέρος* (*Henry IV, 1 and 2*), και ο *Ερρίκος ο Ε'* (*Henry V*). Στην ανάγνωση του Greenblatt, ο διάλογος και τα περιστατικά που διαδραματίζονται στα έργα του Ερρίκου αποκαλύπτουν το βαθμό στον οποίο η πριγκιπική εξουσία βασίζεται στο σφετερισμό, στον υπολογισμό, στην εξαπάτηση και στην υποκρισία· την ίδια στιγμή, τα έργα αυτά δε διστάζουν να καταγράψουν τις παράταιρες και ανατρεπτικές φωνές του Φάλσταφ και διάφορων άλλων εκπροσώπων της ελισαβετιανής υποκοουλτούρας. Αυτές οι αντικαθεστωτικές εκδηλώσεις στα έργα του Shakespeare, εντούτοις, είναι στην πραγματικότητα έτσι διευθετημένες ώστε να καθοδηγούν το κοινό τους να αποδεχθεί, ακόμα και να υμνήσει, τη δομή εξουσίας στην οποία υπόκειται. Ο Greenblatt εφαρμόζει στα έργα αυτά ένα εννοιολογικό σχήμα, τη διαλεκτική ανατροπής και ανάσχεσης (*subversion-containment dialectic*), η οποία απασχόλησε σημαντικά τους κριτικούς του νέου ιστορισμού που μελέτησαν τη λογοτεχνία της Αναγέννησης. Η θέση του Greenblatt ήταν πως, για να διατηρήσει την εξουσία της, κάθε μακρόβια πολιτική και πολιτισμική τάξη όχι μόνο επιτρέπει ως ένα σημείο αλλά κυριολεκτικά υποθάλλει στοιχεία και δυνάμεις «ανατροπής», με τέτοιο τρόπο όμως, ώστε να «συγκρατεί» πιο αποτελεσματικά ανάλογες προκλήσεις απέναντι στην υφιστάμενη τάξη. Αυτή η άποψη για το γενικό θρίαμβο της ανάσχεσης

επί των δυνάμεων ανατροπής επικρίθηκε ως «πεσιμιστική» και «ηουχαστική»<sup>65</sup> από τους νέους ιστορικούς που είναι γνωστοί ως οπαδοί του «πολιτισμικού υλισμού» και υποστηρίζουν ότι οι ανατρεπτικές ιδέες και πρακτικές – συμπεριλαμβανομένων και αυτών που διατυπώνονται στα δικά τους κριτικά κείμενα – είναι ικανές να επιφέρουν δραστικές αλλαγές στην κοινωνία.

Πολιτισμικός υλισμός (*cultural materialism*) είναι ένας όρος ο οποίος χρησιμοποιήθηκε από το νεομαρξιστή Βρετανό κριτικό Raymond Williams και υιοθετήθηκε από πολλούς άλλους Βρετανούς λόγιους, ιδίως από εκείνους που ασχολούνται με τη λογοτεχνία της Αναγέννησης, για να δηλωθεί ο μαρξιστικός προσανατολισμός που διακρίνει την τάση αυτή του νέου ιστορισμού – μαρξιστικός, υπό την έννοια ότι διατηρεί μια εκδοχή της θεωρίας του Μαρξ για τα πολιτισμικά φαινόμενα ως «εποικοδομημα», το οποίο, σε τελευταία ανάλυση, καθορίζεται από την οικονομική «βάση» (βλέπε *μαρξιστική κριτική*). Υποστηρίζουν ότι, όσο κι αν η ιστορία εμπεριέχει ένα ποσοστό «κεμεικότητας», ο πολιτισμός και τα λογοτεχνικά του προϊόντα καθορίζονται πάντοτε σε σημαντικό βαθμό από τις πραγματικές υλικές δυνάμεις και σχέσεις παραγωγής που επικρατούν στην εκάστοτε ιστορική περίοδο. Δείχνουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την πολιτική σημασία, και μάλιστα για τις ανατρεπτικές πτυχές και συνέπειες ενός λογοτεχνικού έργου (όχι μόνο στην εποχή κατά την οποία γράφεται, αλλά και στις μεταγενέστερες διασκευές του για το θέατρο και τον κινηματογράφο), καθώς και για τις μεταβαλλόμενες ερμηνείες ενός κειμένου από τους κριτικούς της λογοτεχνίας στην πάροδο του χρόνου. Οι οπαδοί του πολιτισμικού υλισμού υπογραμμίζουν ότι η κριτική τους επιχειρεί μια πολιτική «παρέμβαση» στη δική τους εποχή, και μάλιστα «στρατεύονται» ρητά, όπως έγραφαν οι Jonathan Dollimore και Alan Sinfield, «για να μετασχηματίσουν μια κοινωνική διευθέτηση στην οποία οι άνθρωποι γίνονται αντικείμενο εκμετάλλευσης λόγω της φυλής, του φύλου ή της τάξης τους» (πρόλογος στο βιβλίο *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, 1985). Παρόμοιες απόψεις εκφράζουν και οι Αμερικανοί υπέρμαχοι της νέας λογοτεχνικής ιστορίας που είναι πολιτικοί ακτιβιστές· ορισμένοι από αυτούς, μάλιστα, ισχυρίζονται ότι, εάν οι νέοι ιστορικοί περιοριστούν στο να περιγράφουν περιπτώσεις ταξικής κυριαρχίας και εκμετάλλευσης στα λογοτεχνικά κείμενα και αμελήσουν τη στράτευσή τους να ανασκευάσουν την τρέχουσα κοινωνική κατάσταση, θα γίνουν

65. Ηουχασμός: μοναστική αναχωρητική τάση που αναπτύχθηκε στο Άγιο Όρος κατά το 14ο αιώνα.

«συνένοχοι» με το *φορμαλισμό* της λογοτεχνικής εκείνης κριτικής που οι ίδιοι επιχειρούν να ανατρέψουν.

Βλέπε *πολιτισμικές σπουδές*, που συνδέονται στενά με τις ιδέες και τις πρακτικές του νέου ιστορικισμού. Για συγγραφείς που συνέβαλαν καθοριστικά στη διαμόρφωση των ιδεών και των πρακτικών του νέου ιστορικισμού, βλέπε Louis Althusser, *Lenine et la philosophie* (1969) / *Ο Λένιν και η φιλοσοφία* (χ.χ.)· Louis McKay, *Foucault: A Critical Introduction* (1994)· και Clifford Geertz, «Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture», στο *The Interpretation of Cultures* (1973). Το βιβλίο *The New Historicism*, επιμ. H. Aram Veeseer (1989) είναι μια χρήσιμη συλλογή δοκιμών των Louis Montrose, Stephen Greenblatt και άλλων επιφανών ιστορικών οι οποίοι ασχολούνται με την Αναγέννηση· βλέπε επίσης τα δοκίμια που περιέχονται στο βιβλίο των Jeffrey N. Cox και Larry J. Reynolds, *New Historical Literary Study* (1993)· Stephen Greenblatt, επιμ., *Representing the English Renaissance* (1988), καθώς και το δικό του *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture* (1990)· επίσης την έρευνα που καταγράφεται στο *Historicism: The New Critical Idiom* (1996) του Paul Hamilton. Για μια φεμινιστική εφαρμογή του νέου ιστορικισμού, βλέπε Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan και Nancy J. Vickers, επιμ., *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe* (1986). Στις διάφορες πραγματεύσεις της ρομαντικής λογοτεχνίας που συνιστούν δείγματα του νέου ιστορικισμού συγκαταλέγονται τα: Jerome J. McGann, *The Romantic Ideology: A Critical Investigation* (1983)· Marjorie Levinson, *Wordsworth's Great Period Poems* (1986)· Clifford Siskin, *The Historicity of Romantic Discourse* (1988)· Alan Liu, *Wordsworth: The Sense of History* (1989)· και Marjorie Levinson κ.ά., *Rethinking Historicism: Critical Readings in Romantic History* (1989).

Οι Jonathan Dollimore και Alan Sinfield παρουσιάζουν κείμενα Βρετανών οπαδών του πολιτισμικού υλισμού στο *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (1985), το ίδιο και ο John Drakakis στο *Alternative Shakespeares* (1985)· βλέπε επίσης Raymond Williams, *Marxism and Literature* (1977), και Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism* (1976) / *Ο μαρξισμός και η λογοτεχνική κριτική* (1981). Ο Walter Cohen, «Political Criticism of Shakespeare» στο Jean. E. Howard και Marion F. O'Connor, επιμ., *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology* (1987), διερευνά το νέο ιστορικισμό από μαρξιστική σκοπιά· ενώ ο J. Hillis Miller, στο λόγο που εκφώνησε ως πρόεδρος στην Ένωση Σύγχρονων Γλωσσών (Modern Language Association) για το «Θρίαμβο της Θεωρίας» («The Triumph of Theory») (PMLA, τόμ. 102, 1987, σσ. 281-291), κάνει το ίδιο από τη σκο-

πιά της αποδομητικής κριτικής. Στη φεμινιστική πτέρυγα του νέου ιστορικισμού ανήκουν η Lynda Boose, «The Family in Shakespeare Studies», *Renaissance Quarterly* 40 (1987) και η Carol Thomas Neely, «Constructing the Subject: Feminist Practice and the New Renaissance Discourse» (*English Literary Renaissance*, τόμ. 18, 1988). Επικριτές του νέου ιστορικισμού που αφορμώνται από πιο παραδοσιακές θέσεις είναι ο Edward Pechter, «The New Historicism and Its Discontents», *PMLA* 102 (1987) και ο M. H. Abrams, «On Political Readings of Lyrical Ballads» στο *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory* (1989), ο Richard Levin, «Unthinkable Thoughts in the New Historicizing of English Renaissance Drama», *New Literary History* 21 (1989-1990), σσ. 433-447, και ο Brook Thomas, *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics* (1991). Για τις τάσεις που επικρατούν στη συγγραφή της γενικής ιστορίας και σχετίζονται άμεσα με το νέο ιστορικισμό στις γραμματολογικές σπουδές, βλέπε Dominick La Capra, *History and Criticism* (1985)· και Lynn Hunt, επιμ., *The New Cultural History* (1989).

**Ντεϊσμός** (Deism). Πρόκειται για μια δημοφιλή τάση θρησκευτικού στοχασμού η οποία διακήρυττε την πίστη στην ανθρώπινη λογική, μια αντίληψη που χαρακτήριζε τον ευρωπαϊκό Διαφωτισμό στα τέλη του 17ου και στο 18ο αιώνα. Ο ντεϊσμός έχει ευσύνοπτα περιγραφεί ως «θρησκεία δίχως αποκάλυψη». Ο ακραιφνής ντεϊστής αποκήρυσε, ως παραβίαση της λογικής, κάθε «αποκαλυπτική θρησκεία» – δηλαδή οποιαδήποτε θρησκεία που, όπως ο χριστιανισμός, βασιζέται στην πίστη της σε αλήθειες που αποκαλύπτονται σε ειδικές γραφές, σε ορισμένο χρόνο και χώρο, και επομένως είναι διαθέσιμες σε ένα μόνο άτομο ή ομάδα. Ο ντεϊστής, αντιθέτως, εμπιστεύεται τις αλήθειες εκείνες που, όπως έχει υποστηριχθεί, αποδεικνύονται σύμφωνες με την οικουμενική ανθρώπινη λογική βάσει του γεγονότος ότι συναντώνται σε όλες τις θρησκείες, παντού και πάντα. Επομένως τα βασικά πιστεύω του ντεϊσμού (όπως το ότι υπάρχει μια θεότητα, την οποία μπορεί κανείς να ανακαλύψει διανύοντας μια λογική πορεία από τη δημιουργία έως το δημιουργό και η οποία αξίζει τη λατρεία μας και επικυρώνει όλες τις ηθικές αξίες) είναι, θεωρητικά, στοιχεία που εμφανίζονται σε όλες τις συγκεκριμένες ή «θετικές» θρησκείες. Πολλοί στοχαστές υιοθέτησαν όψεις του ντεϊσμού, ενώ συνέχισαν να δηλώνουν χριστιανοί. Ο Alexander Pope, χωρίς να αποκηρύσσει τον καθολικισμό του, εξέφρασε λακωνικά τα βασικά πιστεύω του ντεϊσμού στο ποήμά του «The Universal Prayer» (1738), που αρχίζει ως εξής:

κή εντύπωση με την περιορισμένη παρήχηση συμφώνων στις ατελείς ομοιοκαταληξίες. Οι δεξιοτέχνες του στίχου δε μεταχειρίζονται την ομοιοκαταληξία απλώς σαν ένα επικουρικό ηχητικό μέσο· τη χρησιμοποιούν για να ενισχύσουν ή να συμπληρώσουν τη σημασία των λέξεων. Όταν ο Pope στις αρχές του 18ου αιώνα σατίριζε δύο λόγιους της εποχής του με τους στίχους

Yet ne'er one sprig of laurel graced these ribalds,  
From slashing Bentley down to piddling Tibalds

[Όμως ούτε ένα κλαράκι δάφνης δε στόλισε ποτέ αυτούς τους μασκαράδες, από το φαρμακερό τον Μπέντλεϊ ως τον κατουρλιάρη Τιμπάλντς]

η ομοιοκαταληξία «ribalds/Tibalds», όπως έχει παρατηρήσει ο W. K. Wimsatt, αποδεικνύει «τι σημαίνει να έχεις ένα τέτοιο όνομα», καθώς υποδηλώνει ότι ο λόγιος αυτός είναι εξίσου άχαρος με το όνομά του. Επιπλέον, μια από τις σπουδαιότερες λειτουργίες της ομοιοκαταληξίας είναι ότι συνδέει τους επιμέρους στίχους εντάσσοντάς τους στο ευρύτερο σχήμα της στροφής.

Βλέπε George Saintsbury, *History of English Prosody* (3 τόμ., 1906-1910)· H. C. K. Wyld, *Studies in English Rhymes* (1923)· W. K. Wimsatt, «One Relation of Rhyme to Reason», στο *The Verbal Icon* (1954)· Donald Westling, *The Chances of Rhyme: Device and Modernity* (1980)· John Hollander, *Rhyme's Reason: A Guide to English Verse* (1981). Για μια ανάλυση των σύνθετων σχέσεων ανάμεσα στις ηχητικές επαναλήψεις και στο νόημα, βλέπε Roman Jakobson, «Linguistics and Poetics» στο *Language and Literature* (1987) / «Γλωσσολογία και ποιητική» στο *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας* (1998).

**Ομοφυλοφιλική θεωρία** (Queer theory) είναι ένας όρος που χρησιμοποιείται συχνά για να δηλώσει την κοινή περιοχή των λεσβιακών και γκέι σπουδών και της αντίστοιχης κριτικής, καθώς και τα θεωρητικά και κριτικά κείμενα που πραγματεύονται κάθε είδους παρέκκλιση (όπως ο τρανσβεστιτισμός) από το κανονιστικό πρότυπο του βιολογικού φύλου, της έμφυλης ταυτότητας και της σεξουαλικής επιθυμίας. Ο όρος «queer» ήταν αρχικά μειωτικός και χρησιμοποιούνταν για να στιγματίσει τον ομοφυλοφιλικό έρωτα ως αποκλίνοντα και αφύσικο. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1990, ωστόσο, τον υιοθέτησαν σταδιακά οι ίδιοι οι ομοφυλόφιλοι χωρίς τις προσβλητικές συνδηλώσεις του, για να προσδιορίσουν έναν τρόπο ζωής αλλά και ένα πεδίο λόγιας έρευνας. (Βλέπε Teresa de Laurentis, *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*, 1991, και Annamarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, 1996.)

Τόσο οι λεσβιακές (lesbian studies) όσο και οι γκέι σπουδές (gay studies) ξεκίνησαν ως «απελευθερωτικά κινήματα» –αντίστοιχα με τα κινήματα της αφροαμερικανικής και της φεμινιστικής απελευθέρωσης– μέσα στο γενικότερο αναβρασμό που επικρατούσε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές της δεκαετίας του 1970 και προωθούσε μια εναλλακτική μορφή κουλτούρας, ενάντια στον πόλεμο του Βιετνάμ αλλά και στο κατεστημένο γενικότερα. Από την εποχή εκείνη οι εν λόγω σπουδές συνέχισαν την πολιτική τους δράση, διεκδικώντας για λογαριασμό των γκέι και των λεσβιών τα πολιτικά, νομικά και οικονομικά δικαιώματα που απολαμβάνει η ετεροφυλόφιλη πλειοψηφία. Τη δεκαετία του 1970 όμως τα δύο αυτά κινήματα παρουσίαζαν κατά βάση αποσχιστικές τάσεις: οι γκέι θεωρούσαν τους εαυτούς τους κατεξοχήν άνδρες, ενώ πολλές λεσβίες, που ήταν μέλη του φεμινιστικού κινήματος, ισχυρίζονταν ότι το κίνημα των γκέι ασπαζόταν τις αντιφεμινιστικές αντιλήψεις της δεσπόζουσας πατριαρχικής κουλτούρας. Πιο πρόσφατα, εντούτοις, άρχισε να γίνεται ολοένα και περισσότερο αποδεκτό (γεγονός το οποίο επιβεβαιώνει και η από κοινού υιοθέτηση του όρου «ομοφυλόφιλος») ότι οι δύο ομάδες μοιράζονται εν πολλοίς μια κοινή ιστορία ως καταπιεσμένη και περιφρονημένη μειονότητα και ότι οι επιδιώξεις τους σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο συμπίπτουν.

Τη δεκαετία του 1970 οι περισσότεροι ερευνητές υποστήριζαν ότι υπάρχει μια πάγια, ενιαία ταυτότητα γκέι ή λεσβίας, που παρέμεινε σταθερή σε όλη την ιστορία της ανθρωπότητας. Ένας βασικός στόχος ήταν να εντοπιστούν και να αναδειχθούν τα έργα μη ετεροφυλόφιλων συγγραφέων, από τον Πλάτωνα ως τον Walt Whitman, τον Proust, τον Gide, τον Auden και τον James Baldwin, και από τη Σαπφώ ως τη Virginia Woolf, την Adrienne Rich και την Audre Lorde. Ο κατάλογος περιελάμβανε και συγγραφείς (όπως ο Shakespeare και η Christina Rossetti) που παρουσίαζαν μεν ομοερωτικά θέματα αλλά που η σεξουαλικότητά τους παραμένει αβέβαιη από τα διαθέσιμα βιογραφικά τεκμήρια. (Βλέπε Claude J. Summers, *The Gay and Lesbian Literary Heritage: A Reader's Companion to the Writers and Their Works, from Antiquity to the Present*, 1995.) Τις δεκαετίες του 1980 και του 1990 ωστόσο (κυρίως επειδή οι σπουδές αυτές υιοθέτησαν τις θέσεις και τις αναλυτικές μεθόδους του Derrida, του Foucault και άλλων μεταδομιστών) οι προηγούμενες απόψεις που υποστήριζαν την ύπαρξη μιας ενιαίας και σταθερής λεσβιακής ή γκέι ταυτότητας τέθηκαν συχνά υπό αμφισβήτηση, ενώ παράλληλα οι ιστορικές και κριτικές αναλύσεις άρχισαν σταδιακά να γίνονται πιο διεισδυτικές και σύνθετες.

Πολλοί θεωρητικοί του χώρου αυτού, λόγου χάριν, υιοθέτησαν τη μέ-

θοδο της αποδόμησης για να αποδιαρθρώσουν τα θεμελιώδη αντιθετικά δίπολα της δυτικής κουλτούρας, όπως αρσενικό/θηλυκό, ετεροφυλόφιλος/ομοφυλόφιλος και φυσιολογικός/αφύσικος, βάσει των οποίων ένα ολόκληρο φάσμα από διακριτούς όρους κατατάσσεται αναγκαστικά σε δύο μόνο κατηγορίες, εκ των οποίων η πρώτη διαθέτει προνόμια, εξουσία και κεντρική θέση, ενώ η δεύτερη υποβιβάζεται, καθυποτάσσεται και περιθωριοποιείται. (Βλέπε το λήμμα *αποδόμηση*.) Σε μια σημαντική μελέτη της δεκαετίας του 1980 με τίτλο «Compulsive Heterosexuality and Lesbian Existence», η Adrienne Rich εισηγήθηκε αυτό που η ίδια ονομάζει «λεσβιακό συνεχές», για να τονίσει την ποικιλομορφία και την έκταση του φάσματος που καλύπτουν η αγάπη και οι δεσμοί μεταξύ των γυναικών, όπως είναι η γυναικεία φιλία, οι οικογενειακές σχέσεις μητέρας-κόρης, οι συνεταιρισμοί και οι κοινωνικές ομάδες που αποτελούνται από γυναίκες, καθώς και οι έκδηλα σεξουαλικές ομοφυλοφιλικές σχέσεις. Μεταγενέστερες θεωρητικοί όπως η Eve Sedgwick και η Judith Butler αντέστρεψαν την καθιερωμένη ιεραρχική αντίθεση που ήθελε την ομοφυλοφιλία περιθωριοποιημένη και αφύσικη, παρατηρώντας ότι η υποτιθέμενη κανονικότητα της ετεροφυλοφιλίας βασιίζεται στην απώθηση και στην απάρνηση των ομοφυλοφιλικών επιθυμιών και σχέσεων.

Άλλο ένα σημαντικό θεωρητικό εγχείρημα ήταν να καταρριφθεί η προγενέστερη άποψη ότι ο ομοφυλόφιλος και ο ετεροφυλόφιλος συνιστούν ουσιώδεις, οικουμενικούς και διστορικούς τύπους υποκειμένων (ή ταυτοτήτων): η μέθοδος για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο ήταν να ιστοριοποιηθούν οι προκείμενες κατηγορίες, να αποδειχθεί, δηλαδή, ότι οι τύποι αυτοί συνιστούν κοινωνικές και έλλογες «κατασκευές» που αναδύθηκαν μέσα από τις ιδιαίτερες ιδεολογικές συνθήκες μιας συγκεκριμένης κουλτούρας σε μια συγκεκριμένη εποχή. (Βλέπε το λήμμα *νέος ιστορισμός*.) Ένα βασικό κείμενο είναι ο πρώτος τόμος από την *Histoire de la sexualité* (1976) / *Ιστορία της σεξουαλικότητας* (1982) του Michel Foucault, ο οποίος ισχυρίζεται ότι, ενώ προϋπήρχε μια κοινωνική κατηγορία για το σοδομισμό ως παραβατική ανθρώπινη πράξη, ο «ομοφυλόφιλος», ως ιδιαίτερος τύπος υποκειμένου ή ταυτότητας, ήταν μια κατασκευή του ιατρικού και νομικού λόγου στα τέλη του 19ου αιώνα. Αναπτύσσοντας περαιτέρω τη θεωρία περί κατασκευών, η Judith Butler, στο *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), περιέγραψε τις κατηγορίες του φύλου και της σεξουαλικότητας ως *επιτελεστικές*, υπό την έννοια ότι τα γνωρίσματα που θεσπίζει ένας πολιτισμικός λόγος ως ανδρικά ή γυναικεία, ετεροφυλοφιλικά ή ομοφυλοφιλικά, είναι δημιουργήματα του ίδιου του λόγου, καθότι αυτός εγκαθιδρύει όχι μόνο την ταυτότητα που υιοθετεί το

κοινωνικοποιημένο άτομο αλλά και τα πρότυπα συμπεριφοράς που το εν λόγω άτομο ακολουθεί. Η ομοφυλοφιλία, από αυτή την άποψη, δεν είναι μια συγκεκριμένη ταυτότητα που οδηγεί σε ένα μοντέλο δράσης, αλλά ένα κοινωνικά προκαθορισμένο μοντέλο δράσης που δίνει την εντύπωση ότι απορρέει από μια συγκεκριμένη ταυτότητα. (Για ανάλογες προεκτάσεις της έννοιας του John Austin περί «επιτελεστικού», βλέπε *θεωρία των γλωσσικών πράξεων*.)

Στην πρόσφατη κειμενική παραγωγή, η άποψη περί κατασκευής διερευνήθηκε ακόμη περισσότερο, συνεξετάζοντας την παράλληλη επίδραση που ασκούν στις ταυτότητες και στους τρόπους της έμφυλης και σεξουαλικής συμπεριφοράς παράγοντες όπως η φυλή και η οικονομική τάξη. (Βλέπε, π.χ., το δοκίμιο της Barbara Smith «Toward a Black Feminist Criticism», 1977, που αναδημοσιεύθηκε στο *Within the Circle: An Anthology of African-American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*, Angelyn Mitchell, επιμ., 1994· και Ann Allen Slickley, «The Black Lesbian in American Literature: An Overview», στο: *Conditions: Five* 2, 1979.) Η συνεχιζόμενη διαμάχη στους κόλπους της ομοφυλοφιλικής θεωρίας στρέφεται γύρω από τον κίνδυνο που ενέχει μια κάθετη άποψη περί κατασκευής, η οποία θα ήταν δυνατόν να αποσυνθέσει τη λεσβιακή ή γκέι ταυτότητα, καθιστώντας την έτσι ένα καθαρά έλλογο προϊόν: έτσι λοιπόν, προβάλλεται η ανάγκη να επικυρωθεί μια ιδιαίτερη και σταθερή ταυτότητα –ικανή να αναγνωρίζεται και να επιδοκιμάζεται ως τέτοια–, καθώς και η ανάγκη να εγκαθιδρυθεί μια βάση για συντονισμένη πολιτική δράση.

Πολλά περιοδικά έντυπα είναι πλέον αφιερωμένα στην ομοφυλοφιλική θεωρία, στις λεσβιακές και γκέι σπουδές και στην αντίστοιχη κριτική. Ο χώρος αυτός έχει γίνει θέμα τακτικών συνεδρίων και έχει ενταχθεί στο πρόγραμμα σπουδών των ανθρωπιστικών και των πολιτικών επιστημών σε πολυάριθμα κολέγια και πανεπιστήμια. Ανθολογίες: Karla Jay και Joanne Glasgow, επιμ., *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions* (1990)· Diana Fuss, επιμ., *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (1991)· και Henry Abelove, Michèle Aina Barale και David M. Halperin, επιμ., *The Lesbian and Gay Studies Reader* (1993), όπου περιλαμβάνονται επιλογές από το έργο σχεδόν όλων των κριτικών και των θεωρητικών που αναφέρθηκαν στο παρόν λήμμα. Υπάρχει ένα ευρύ και ταχύτατα αναπτυσσόμενο σώμα βιβλίων σχετικά με τα θέματα αυτά. Εκτός από τα παραπάνω κείμενα, βλέπε Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985) και *Epistemology of the Closet* (1990)· Diana Fuss, *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference* (1989)· Richard Dyer, *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film* (1990)· Gregory W. Bredbeck, *Sodomy and*

διαλύει, διαχέει, διασκορπίζει, με στόχο να αναδημιουργήσει ή, όπου αυτή η διεργασία καθίσταται αδύνατη, πάντοτε, ωστόσο, παλεύει να εξιδανικεύσει και να ενοποιήσει. Είναι ουσιαστικά ζωτική, ακόμη και όταν όλα τα αντικείμενα (ως αντικείμενα) είναι ουσιαστικά σταθερά και νεκρά.

Η δημιουργική φαντασία του Coleridge, με άλλα λόγια, είναι σε θέση να «δημιουργεί», αντί απλώς να επανασυναρμολογεί, διαλύοντας τις σταθερές και οριστικές οντότητες – τις νοητικές εικόνες που προσλαμβάνουν οι αισθήσεις – και ενοποιώντας τις σε ένα νέο σύνολο. Και, ενώ η απλή φαντασία είναι απλώς μηχανική, η δημιουργική φαντασία είναι «ζωτική» δηλαδή, είναι μια οργανική ικανότητα που δε λειτουργεί ως μηχανή ταξινόμησης, αλλά ως ένα ζωντανό και αναπτυσσόμενο φυτό. Όπως γράφει αλλού ο Coleridge, η δημιουργική φαντασία «γεννά και παράγει μια δική της μορφή», ενώ οι κανόνες στους οποίους υπακούει είναι «οι δυνάμεις της ανάπτυξης και της παραγωγής». Και στο δέκατο τέταρτο κεφάλαιο της *Biographia*, ο Coleridge προσθέτει την περίφημη δήλωσή του ότι η «συνθετική» δύναμη της «δημιουργικής φαντασίας [...] φανερώνεται στην ισορροπία ή στη συμφιλίωση αντίθετων ή ασύμφωνων ποιημάτων: της ομοιότητας με τη διαφορά: του γενικού με το συγκεκριμένο: της ιδέας με την εικόνα [...]». Η δύναμη της δημιουργικής φαντασίας, με άλλα λόγια, απομοιώνει και συνθέτει τα πλέον ασύμβατα στοιχεία σε ένα οργανικό όλο – δηλαδή, αποφέρει μια εκ νέου δημιουργημένη ενότητα, αποτελούμενη από την αλληλεξάρτηση των μερών, η ταυτότητα των οποίων χάνεται εάν αφαιρεθούν από το σύνολο. (Βλέπε *οργανική μορφή*.)

Οι περισσότεροι κριτικοί που ακολούθησαν τη διάκριση του Coleridge ανάμεσα σε φαντασία και δημιουργική φαντασία είχαν την τάση να θεωρούν την απλή φαντασία ως την ικανότητα που παράγει ένα ήσσον, πιο ελαφρό ή εύθυμο είδος ποίησης, ενώ τη δημιουργική φαντασία ως την ικανότητα που παράγει μια υψηλότερη, σοβαρότερη και περιπαθέστερη ποίηση. Η έννοια της «δημιουργικής φαντασίας» αυτής καθαυτήν ποικίλλει ανάλογα με την κατεύθυνση της ψυχολογίας που υιοθετούν οι κριτικοί (συνειρμική, Gestalt, φροϊδική, γιουγκιανή), ενώ οι διεργασίες της ποικίλλουν ανάλογα με τον τρόπο με τον οποίο ο κριτικός αντιλαμβάνεται τη φύση ενός ποιήματος (ως κυρίως ρεαλιστικό ή κυρίως οραματικό, ως ρηματική κατασκευή ή ως «μύθος», ως «καθαρή ποίηση» ή ως έργο σχεδιασμένο να ασκήσει μια επενέργεια επί του κοινού).

Βλέπε I. A. Richards, *Coleridge on Imagination* (1934)· M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (1953) / *Ο καθρέφτης και το φως* (2001), κεφ. 7· Richard H. Fogle, *The Idea of Coleridge's Criticism* (1962).

**Φεμινιστική κριτική** (Feminist criticism). Ως διακριτή και συντονισμένη προσέγγιση της λογοτεχνίας, η φεμινιστική κριτική πρωτοεμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Πίσω της, εντούτοις, εκτείνονται δύο αιώνες αγώνα για την αναγνώριση των πολιτισμικών ρόλων και επιτευγμάτων των γυναικών, καθώς και για τα κοινωνικά και πολιτικά τους δικαιώματα, με βιβλία-ορόσημα, όπως τα *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) της Mary Wollstonecraft, *The Subjection of Women* (1869) του John Stuart Mill και *Women in the Nineteenth Century* (1845) της Αμερικανίδας Margaret Fuller. Μεγάλο μέρος της φεμινιστικής λογοτεχνικής κριτικής συνεχίζει στην εποχή μας να συνδέεται με το πολιτικό κίνημα των φεμινιστριών, που διεκδικούν κοινωνική, νομική και πολιτισμική ελευθερία και ισότητα.

Μια σημαντική πρόδρομος της φεμινιστικής κριτικής είναι η Virginia Woolf, η οποία, εκτός από τη λογοτεχνική της παραγωγή, έγραψε το βιβλίο *Ένα δικό σου δωμάτιο* (*A Room of One's Own*, 1929) και πολυάριθμα δοκίμια για τις γυναίκες συγγραφείς, καθώς και για την πολιτισμική, οικονομική και εκπαιδευτική υστέρηση των γυναικών μέσα στην αποκαλούμενη «πατριαρχική» κοινωνία, η οποία εμποδίζει ή αποτρέπει τις γυναίκες από το να πραγματώσουν τις παραγωγικές και δημιουργικές τους δυνατότητες. (Βλέπε τη συλλογή δοκιμίων της με τίτλο *Women and Writing*, επιμ. M. Barrett, 1979.) Μια πολύ πιο ριζοσπαστική κριτική προσέγγιση αναδύθηκε στη Γαλλία με το *Δεύτερο Φύλο* (*Le deuxième sexe*, 1949) της Simone de Beauvoir, μια πολύπλευρη κριτική γύρω από το πολιτισμικό φαινόμενο να αντιμετωπίζονται οι γυναίκες απλώς ως το αρνητικό αντικείμενο, ή το «Άλλο», σε σχέση με τον άνδρα, ο οποίος ταυτίζεται με το κυρίαρχο «Υποκείμενο» και θεωρείται ότι αντιπροσωπεύει την ανθρωπότητα εν γένει: το βιβλίο αυτό ασχολείται επίσης με «τους μεγάλους συλλογικούς μύθους» των γυναικών στα έργα πολλών ανδρών συγγραφέων. Στην Αμερική, η σύγχρονη φεμινιστική κριτική εγχειρίστηκε με την επιδέξια και πνευματώδη πραγμάτευση της Mary Ellman στο *Thinking about Women* (1968) σχετικά με τα μειωτικά γυναικεία στερεότυπα στη λογοτεχνία ανδρών συγγραφέων, και επίσης σχετικά με την εναλλακτική και ανατρεπτική σκοπιά που παρουσιάζουν ορισμένα κείμενα γραμμένα από γυναίκες. Ακόμη μεγαλύτερη επίδραση άσκησε το μαχητικό *Sexual Politics* της Kate Millet, που δημοσιεύτηκε την επόμενη χρονιά. Με τον όρο «πολιτική» η Millet εννοεί τους μηχανισμούς που εκφράζουν και ενισχύουν τις σχέσεις εξουσίας εντός της κοινωνίας: αναλύει τις διευθετήσεις και τους θεσμούς των δυτικών κοινωνιών ως συγκαλυμμένους τρόπους χειραγώγησης της εξουσίας, που στόχο έχουν να εδραιώνουν και να διαιωνίζουν την

κυριαρχία των ανδρών και την καθυπόταξη των γυναικών. Στο βιβλίο της καταφέρεται ενάντια στην ανδροκεντρική προκατάληψη της ψυχαναλυτικής θεωρίας του Freud και, επίσης, αναλύει επιλεγμένα χωρία από τους D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer και Jean Genet, ως ενδεικτικά των τρόπων με τους οποίους οι συγγραφείς, στις μυθοπλαστικές τους φαντασιώσεις, μεγενθύνουν τους επιθετικούς φαλλικούς εαυτούς τους και υποβαθμίζουν τις γυναίκες ως υποτακτικά σεξουαλικά αντικείμενα.

Από το 1969 και εξής, παρατηρείται μια αύξηση στα κείμενα φεμινιστικής κριτικής τα οποία έχουν να επιδείξουν απaráμιλλες καινοτομίες, σε ένα κίνημα που, όπως σημειώνει η Elaine Showalter, μαρτυρεί την επιτακτικότητα και τον ενθουσιασμό μιας θρησκευτικής αφύπνισης. Αυτή η τρέχουσα κριτική πρακτική, στην Αμερική, στην Αγγλία, στη Γαλλία και σε άλλες χώρες, δεν αποτελεί μια ενιαία θεωρία ή μέθοδο. Οι επιμέρους εφαρμογές της εμφανίζουν μεγάλη ποικιλομορφία, όσον αφορά την κριτική σκοπιά και μέθοδο που υιοθετείται κάθε φορά (όπως, για παράδειγμα, μια εκδοχή ψυχαναλυτικής, μαρξιστικής ή κάποιας μεταδομιστικής θεωρίας), ενώ η ζωτικότητα της κριτικής αυτής αποδεικνύεται από το σθένος (ενίοτε δε και το μένος) των πολεμικών συζητήσεων στις τάξεις των ίδιων των δεδηλωμένων φεμινιστριών. Οι διάφορες μορφές φεμινισμού, ωστόσο, μοιράζονται ορισμένες γενικές θέσεις και απόψεις, οι οποίες λειτουργούν ως υπόβαθρο για τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους οι κριτικοί διερευνούν το ρόλο της έμφυλης διαφοράς και του έμφυλου προνομίου στην παραγωγή, στη μορφή και στο περιεχόμενο, στην πρόσληψη, καθώς και στην κριτική ανάλυση και αξιολόγηση των λογοτεχνικών έργων:

- (1) Η βασική άποψη είναι ότι ο δυτικός πολιτισμός είναι βαθιά πατριαρχικός (patriarchal) –δηλαδή ανδροκεντρικός και ανδροκρατούμενος– και ότι είναι οργανωμένος και προσανατολισμένος με τέτοιο τρόπο ώστε να καθυποτάσσει τις γυναίκες στους άνδρες σε όλα τα πολιτισμικά πεδία: οικογένεια, θρησκεία, πολιτική, οικονομία, κοινωνία, δικαιοσύνη και τέχνη. Από την εβραϊκή Βίβλο και την ελληνική φιλοσοφία μέχρι σήμερα, το θήλυ τείνει να ορίζεται αρνητικά σε σύγκριση με το άρρεν (το οποίο αντιπροσωπεύει το κανονιστικό πρότυπο) και άρα να παρουσιάζεται ως Άλλο, ή ένα είδος μη άντρα, λόγω της έλλειψης ανδρικού γεννητικού οργάνου, ανδρικών δυνάμεων και εκείνων των ανδρικών χαρακτηριστικών που, σύμφωνα με την πατριαρχική οπτική, ευθύνονται για τις σημαντικότερες επιστημονικές και τεχνικές εφευρέσεις και τα σπου-

δαιότερα έργα στο χώρο του πολιτισμού και της κουλτούρας. Οι ίδιες οι γυναίκες μαθαίνουν, μέσα από τη διαδικασία κοινωνικοποίησής τους, να εσωτερικεύουν τη δεσπόζουσα πατριαρχική ιδεολογία (δηλαδή, τις συνειδητές και ασυνείδητες προϋποθέσεις της ανδρικής ανωτερότητας) και, έτσι, «εθίζονται» στο να υποτιμούν το φύλο τους και να συνεργάζονται στην καθυπόταξή τους.

- (2) Είναι κοινή πεποίθηση ότι, ενώ το βιολογικό φύλο καθορίζεται από την ανατομία, οι κρατούσες αντιλήψεις γύρω από το κοινωνικό φύλο (gender) (δηλαδή τα χαρακτηριστικά που θεωρείται ότι καθορίζουν τι είναι άρρεν και τι θήλυ ως προς την ταυτότητα και τη συμπεριφορά) είναι ως επί το πλείστον –αν όχι εξολοκλήρου– πολιτισμικές κατασκευές τις οποίες δημιούργησαν οι πατριαρχικές προκαταλήψεις που έχουν εμποτίσει τον πολιτισμό μας. Όπως είπε η Simone de Beauvoir, «δε γεννιέσαι γυναίκα, αλλά γίνεσαι [...]». Ο πολιτισμός ως σύνολο είναι αυτός που δημιουργεί το πλάσμα εκείνο [...] το οποίο περιγράφεται ως θηλυκό». Μέσα από αυτή την πολιτισμική διεργασία, το άρρεν έχει ταυτιστεί στον πολιτισμό μας με τον ενεργό ρόλο, την κυριαρχία, την περιπέτεια, τη λογική, τη δημιουργία: το θήλυ, επειδή αντιδιαστέλλεται συστηματικά προς τα παραπάνω χαρακτηριστικά, έχει ταυτιστεί με την παθητικότητα, τη συγκατάβαση, τη δειλία, την ευσυγκινησία και τη συμβατικότητα.
- (3) Ο περαιτέρω ισχυρισμός είναι ότι αυτή η πατριαρχική (ή «ανδροκεντρική») ιδεολογία διαποτίζει όλα εκείνα τα γραπτά που κατά παράδοση θεωρούνται μεγάλη λογοτεχνία και που, μέχρι πρόσφατα, γράφονταν από άνδρες για άνδρες. Κατά κανόνα, τα λογοτεχνικά έργα που χαίρουν της μεγαλύτερης εκτίμησης επικεντρώνονται σε άνδρες πρωταγωνιστές –Οιδίποδας, Οδυσσέας, Άμλετ, Τομ Τζόουνς, Φάουστ, Τρεις Σωματοφύλακες, Καπετάνιος Αχάμπ, Χωκ Φιν, Λέοπολντ Μπλουμ– οι οποίοι ενορκάζουν ανδρικά χαρακτηριστικά και συναισθήματα και έχουν ανδρικά ενδιαφέροντα σε ανδρικά πεδία δράσης. Σε σχέση με αυτούς τους άνδρες, οι γυναικείοι χαρακτήρες, όταν παίζουν κάποιο ρόλο, είναι περιθωριακοί και δευτερεύοντες, και παρουσιάζονται είτε ως συμπληρωματικοί είτε ως αντίθετοι προς τις ανδρικές επιθυμίες και επιδιώξεις. Τέτοια έργα, στα οποία απουσιάζουν αυτόνομα γυναικεία πρότυπα και τα οποία υπόρρητα απευθύνονται σε άνδρες αναγνώστες, είτε αποκλείουν ως παρείσρακτη τη γυναίκα αναγνώστρια είτε της ζητούν να ταυτιστεί με το αντίθετο από τον εαυτό της, παίρνοντας τη θέση του ανδρικού υποκειμένου και υιοθετώντας έτσι ανδρικές

αξίες, αντιλήψεις, συναισθήματα και πράξεις. Θεωρείται επίσης ότι οι παραδοσιακές αισθητικές κατηγορίες και τα κριτήρια που εφαρμόζονται για την ανάλυση και την αξιολόγηση των λογοτεχνικών έργων, αν και παρουσιάζονται από την καθιερωμένη κριτική θεωρία ως αντικειμενικά, αμερόληπτα και οικουμενικά, στην πραγματικότητα εμφορούνται από ανδρικές θέσεις, προτιμήσεις και συλλογιστικές, με αποτέλεσμα η τυπική ανάδειξη, ιεράρχηση και κριτική πραγμάτευση των λογοτεχνικών έργων να βρίθει ουσιαστικά –παρ' ότι σιωπηρά– από έμφυλες προκαταλήψεις.

Ένα βασικό μέλημα της φεμινιστικής κριτικής στις αγγλόφωνες χώρες είναι να αναμορφωθεί ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζουμε τη λογοτεχνία, προκειμένου να αποτιμηθούν δίκαια οι γυναικείες απόψεις, ανησυχίες και αξίες. Ένα σημείο στο οποίο έχει δοθεί ιδιαίτερη έμφαση είναι ότι πρέπει να αλλάξει ο τρόπος με τον οποίο μια γυναίκα διαβάζει τη λογοτεχνία του παρελθόντος, έτσι ώστε να μην είναι μια συγκαταβατική αναγνώστρια, αλλά μια «αναγνώστρια που αντιστέκεται» (από τον τίτλο ενός βιβλίου της Judith Fetterley, δημοσιευμένου το 1978, *The Resisting Reader*): δηλαδή, μια αναγνώστρια που αντιστέκεται στις προθέσεις και στις μεθοδεύσεις του συγγραφέα, έτσι ώστε, μέσα από ένα «αναθεωρητικό ξαναδιάβασμα», να ανασύρει και να αντικρούσει τις συγκαλυμμένες έμφυλες προκαταλήψεις που εγγράφονται σε ένα λογοτεχνικό έργο. Μια άλλη σημαντική διαδικασία είναι να εντοπιστούν κοινές και διαστρεβλωτικές «γυναικείες εικόνες», ιδίως σε μυθιστορήματα και ποιήματα γραμμένα από άνδρες. Οι αναπαραστάσεις στις εικόνες αυτές συχνά τείνουν να προσλαμβάνουν δύο αντιθετικά σχήματα. Από τη μια, βρίσκουμε εξιδανικευμένες προβολές των ανδρικών επιθυμιών (η Παναγία, οι Μούσες, η Βεατρίκη του Δάντη, η αγνή και αμόλυντη παρθένα, ο «Άγγελος του Σπιτιού», όπως αναπαριστάται στα κείμενα του βικτωριανού ποιητή Coventry Patmore). Από την άλλη πλευρά, είναι δαιμονικές προβολές των ανδρικών σεξουαλικών απωθήσεων και φόβων (Εύα και Πανδώρα ως πηγές του κακού, ολέθριοι σεξουαλικοί πειρασμοί, όπως η Δαλιδά και η Κίρκη, η κακιά μάγισσα, η ευνοχιστική μητέρα). Ενώ πολλές φεμινίστριες κριτικοί έχουν αποκηρύξει τη λογοτεχνία που έχει γραφτεί από άνδρες με την αιτιολογία ότι απεικονίζει τις γυναίκες ως περιθωριακές, πειθήνιες και υποταγμένες στις επιθυμίες, στις συναισθηματικές ανάγκες και αγωνίες των ανδρών, παρ' όλα αυτά, κάποιες από αυτές κατονομάζουν άνδρες συγγραφείς που, κατά τη γνώμη τους, κατάφεραν να υπερβούν τις έμφυλες προκαταλήψεις του καιρού τους, έτσι ώστε να κατα-

νοήσουν και να εκθέσουν τις πολιτισμικές πιέσεις που διαμορφώνουν τους χαρακτήρες των γυναικών και υπαγορεύουν τους αρνητικούς ή παραπληρωματικούς ρόλους τους στην κοινωνία: σε αυτή την κατηγορία υποστηρίζεται ότι ανήκουν –σε ορισμένα έργα τους– συγγραφείς όπως ο Chaucer, ο Shakespeare, ο Samuel Richardson, ο Henric Ibsen και ο George Bernard Shaw.

Ορισμένες φεμινίστριες έχουν επικεντρωθεί, όχι στη γυναίκα αναγνώστρια, αλλά σε αυτό που η Elaine Showalter αποκαλεί «γυνοκριτική» (gynocriticism) – δηλαδή, μια κριτική που θεωρεί καθήκον της να αναπτύξει ένα διαχρόνως γυναικείο πλαίσιο για να πραγματευθεί έργα γραμμένα από γυναίκες, εξετάζοντας από κάθε άποψη την παραγωγή, τα εναύσματα, την ανάλυση και την ερμηνεία τους, όπως και κάθε λογοτεχνική μορφή, συμπεριλαμβανόμενων των ημερολογίων και των επιστολών. Σημαντικά βιβλία αυτού του τύπου είναι, μεταξύ άλλων, τα: Patricia Meyer Spacks, *The Female Imagination* (1975), για τα αγγλικά και αμερικανικά μυθιστορήματα που έχουν γραφεί τους τελευταίους τρεις αιώνες: Ellen Moers, *Literary Women* (1976), για τις σημαντικότερες γυναίκες μυθιστοριογράφους και ποιήτριες σε Αγγλία, Αμερική και Γαλλία: Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977): τέλος, Sandra Gilbert και Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979). Αυτό το τελευταίο βιβλίο δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην ψυχολογική δυναμική των γυναικών συγγραφέων του 19ου αιώνα. Οι Gilbert και Gubar υποστηρίζουν ότι η «αγωνία της συγγραφικής ταυτότητας», επακόλουθο της στερεότυπης αντίληψης ότι η λογοτεχνική δημιουργικότητα είναι αποκλειστικά ανδρικό προνόμιο, δημιουργούσε στις γυναίκες συγγραφείς μια ψυχολογική διπλοπροσωπία η οποία προέβαλλε μια τερατώδη δεύτερη μορφή επί της εξιδανικευμένης ηρωίδας, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την τρελή Μπέρθα Ρότσεστερ στην *Τζέιν Έιρ* της Charlotte Brontë: μια τέτοια μορφή είναι «συνήθως κατά μία έννοια σωσίας για τη συγγραφέα, μια εικόνα της δικής της αγωνίας και οργής». (Βλέπε σχετικά επίδραση και αγωνία της επίδρασης.)

Ένα από τα μέληματα της «γυνοκριτικής» είναι να εντοπίσει τα θέματα που θεωρούνται κατεξοχήν γυναικεία στα λογοτεχνικά έργα γυναικών συγγραφέων (τον κόσμο του νοικοκυριού, για παράδειγμα, ή τις ιδιαίτερες εμπειρίες της κυοφορίας, της γέννας και της ανατροφής ενός παιδιού, ή τις σχέσεις μητέρας-κόρης και γυναίκας προς γυναίκα), στα οποία πρωταρχικό ρόλο παίζουν προσωπικά και συναισθηματικά ζητήματα, και όχι κάποια εξωτερική δραστηριότητα. Ένα άλλο της μέλημα είναι να αναδείξει μια γυναικεία παράδοση μέσα στη λογοτεχνική ιστορία, η οποία



εκφράζεται από υποκοινότητες γυναικών συγγραφέων που γνώριζαν, συναγωνίζονταν και στηρίζονταν σε γυναίκες συγγραφείς παλαιότερων εποχών και που, με τη σειρά τους, παρέχουν πρότυπα και συναισθηματική υποστήριξη στις δικές τους αναγνώστριες και διαδόχους. Μια τρίτη επιδίωξη είναι να αποδείξει ότι υπάρχει ένας χαρακτηριστικά γυναικείος τρόπος εμπειρίας –ή «υποκειμενικότητας»– σε ό,τι αφορά τη σκέψη, την αίσθηση, την αξιολόγηση και την αντίληψη του εαυτού και του περιβάλλοντος κόσμου. Με αυτή την επιδίωξη συνδέεται και η απόπειρα (που μέχρι σήμερα δεν έχει καταλήξει σε ομοφωνία ως προς τις λεπτομέρειες) να διευκρινιστούν τα γνωρίσματα μιας «γυναικείας γλώσσας» ή ενός ιδιαίζοντως γυναικείου ύφους ομιλίας και γραφής, που να είναι εμφανές στη δομή της πρότασης, στις διάφορες σχέσεις μεταξύ των στοιχείων ενός λόγου, στα χαρακτηριστικά σχήματα λόγου και στην εικονοποιία. Ορισμένες φεμινίστριες έχουν στρέψει την κριτική προσοχή τους στο πλήθος των γυναικείων «αισθηματικών» και «οικιακών» μυθιστορημάτων, τα οποία, μολοντί μνημονεύονται επιτόλαια και υποτιμητικά στις καθιερωμένες ιστορίες της λογοτεχνίας, ωστόσο κυριάρχησαν στην αγορά της μυθοπλασίας του 19ου αιώνα και αποτέλεσαν μεγάλες εκδοτικές επιτυχίες της εποχής: δείγματα αυτής της κριτικής προσέγγισης είναι: Elaine Showalter, *A Literature of Their Own* (1977) για τις Βρετανίδες συγγραφείς και Nina Baym, *Woman's Fiction: A Guide to Novels by and about Women in America, 1820-1870* (1978). Οι Sandra Gilbert και Susan Gubar έχουν περιγράψει τη μεταγενέστερη ιστορία της γυναικείας γραφής στο *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* (2 τόμοι, 1988-1989).

Ο συχνά δεδηλωμένος στόχος των φεμινιστριών κριτικών είναι να διευρύνουν και να αναδιοργανώσουν –ή, σε ακραίες περιπτώσεις, να εκτοπίσουν εξολοκλήρου– το λογοτεχνικό κανόνα, δηλαδή το σύνολο των έργων που, βάσει μιας αθροιστικής συναίνεσης, έφτασαν να θεωρούνται «κορυφαία» και να αποτελούν τα κυριότερα θέματα για την ιστορία, την κριτική, τη διερεύνηση και τη διδασκαλία της λογοτεχνίας (βλέπε *λογοτεχνικός κανόνας*). Οι φεμινιστικές σπουδές έχουν κατορθώσει να αυξήσουν τη λογοτεχνική υπόληψη πολλών γυναικών συγγραφέων (όπως η Anne Finch, η Γεωργία Σάνδη, η Elizabeth Barret Browning, η Elizabeth Gaskell, η Christina Rossetti, η Harriet Beecher Stow και η Sidonie-Gabrielle Colette), η οποία μέχρι πρότινος θεωρούνταν λίγο πολύ ισχνή από κριτικούς και ερευνητές, και να φέρουν στο προσκήνιο άλλες συγγραφείς, τις οποίες η κριτική είχε εν πολλοίς ή εντελώς αγνοήσει (μεταξύ αυτών και οι Margaret Cavendish, Aphra Behn, Lady Mary Wortley Montagu, Joanna Baillie, Kate Chopin, Charlotte Perkins Gilman, καθώς και Αφροαμερικανίδες συγγρα-

φείς, όπως η Zora Neale Hurston). Ορισμένες φεμινίστριες έχουν αφιερώσει την κριτική τους προσοχή ειδικά στα λογοτεχνικά έργα λεσβιών συγγραφέων ή σε έργα που ασχολούνται με τις λεσβιακές σχέσεις σε μια ετεροφυλοφιλική κουλτούρα. (Βλέπε *ομοφυλοφιλική θεωρία*.)

Οι Αμερικανίδες και Αγγλίδες κριτικοί έχουν εκπονήσει κυρίως εμπειρικές και θεματικές μελέτες πάνω σε κείμενα γραμμένα από γυναίκες και σχετικά με αυτές. Στη Γαλλία, ωστόσο, οι πιο σημαντικές φεμινίστριες κριτικοί ασχολήθηκαν με τη «θεωρία» γύρω από το ρόλο που παίζει το φύλο στη συγγραφή, εφαρμόζοντας έννοιες δανεισμένες από διάφορα μεταδομιστικά πλαίσια αναφοράς, κυρίως δε από τον Jacques Lacan, ο οποίος επεξεργάστηκε εκ νέου τη φρουδική ψυχανάλυση με όρους της σοσσυριανής γλωσσολογικής θεωρίας. Οι αγγλόφωνες φεμινίστριες, για παράδειγμα, επιστούν την προσοχή σε ευατόδεικτα και συγκεκριμένα τεκμήρια γύρω από την ύπαρξη μιας κρυπτογραφημένης ανδρικής προκατάληψης στις γλωσσικές μας συμβάσεις: παράδειγμα μιας τέτοιας σύμβασης είναι η χρήση των αγγλικών λέξεων «man» [άντρας-άνθρωπος] και «mankind» [ανθρωπότητα, ανθρώπινο γένος] για τους ανθρώπους εν γένει, «chairman» [πρόεδρος] και «spokesman» [εκπρόσωπος] για άτομα και των δύο φύλων, καθώς και η χρήση των αντωνυμιών «αυτός» και «του» όταν αναφερόμαστε σε φαινομενικά ουδέτερα ουσιαστικά, όπως «θεός», «άνθρωπος», «εφευρέτης», «συγγραφέας» (βλέπε Sally McConnell-Ginet, Ruth Borker και Nelly Furman, επιμ., *Women and Language in Literature and Society*, 1980). Ο ριζοσπαστικός ισχυρισμός ορισμένων Γαλλίδων θεωρητικών, από την άλλη πλευρά, παρά τις επιμέρους διαφορές, είναι ότι όλες οι δυτικές γλώσσες, σε κάθε τους γνώρισμα, είναι, απόλυτα και αμετάκλητα, ανδρικής παραγωγής, σύνθεσης και κυριαρχίας. Ο λόγος (discourse), ισχυρίζονται, είναι –σύμφωνα με έναν όρο που εισήγαγε ο Lacan– φαλλοκεντρικός (fallogocentric): δηλαδή, ο λόγος επικεντρώνεται στο φαλλό και οργανώνεται εξολοκλήρου με υπόρητες αναφορές σε αυτόν (με τη συμβολική και όχι με την κυριολεκτική του έννοια), χρησιμοποιώντας τον τόσο ως υποτιθέμενο «λόγο» («logos») ή έρεισμά του, όσο και ως πρωταρχικό σημαίνον και πηγή ισχύος του. Ο φαλλοκεντρισμός του δυτικού λόγου, υποστηρίζουν, δεν εκδηλώνεται μόνο στο λεξιλόγιο και στη σύνταξη αλλά και στους αυστηρούς κανόνες της λογικής, στην τάση του για σταθερές κατηγοριοποιήσεις και αντιθέσεις, και στα κριτήριά του για ό,τι κατά παράδοση θεωρείται έγκυρη απόδειξη και αντικειμενική γνώση. Ένα βασικό πρόβλημα για τις Γαλλίδες θεωρητικούς είναι να δημιουργήσουν τις προϋποθέσεις για τη δυνατότητα μιας γυναικείας γλώσσας, η οποία, όταν μια γυναίκα γράφει, δε θα συμμορ-

φώνεται αυτόματα σε αυτή τη φαλλογονκεντρική γλώσσα, αφού πιστεύεται ότι μια τέτοια συμμόρφωση την καθιστά αναγκαστικά συνένοχο με τα γλωσσικά εκείνα γνωρίσματα που επιβάλλουν στις γυναίκες ένα καθεστώς περιθωριοποίησης και υποτέλειας, ή ακόμη και γλωσσικής ανυπαρξίας.

Για να υπερβεί αυτό το δίλημμα, η Hélène Cixous υποθέτει την ύπαρξη μιας αρκτικής «γυναικείας γραφής» (*écriture féminine*), η οποία έχει ως πηγή της τη μητέρα, στο στάδιο της σχέσης μητέρας-παιδιού, προτού το παιδί μάθει την ανδροκεντρική ρηματική γλώσσα. Από αυτό το στάδιο και μετά, κατά την άποψη της Cixous, αυτή η προγλωσσική και ασυνείδητη δυνατότητα εκδηλώνεται στα γραπτά κείμενα τα οποία, αποπέμποντας κάθε απώθηση, υπονομεύουν και ανατρέπουν την οριστική σημασία, τη λογική και το «κλείσιμο» της φαλλοκεντρικής γλώσσας την οποία μεταχειριζόμαστε, και ανοίγονται σε ένα ιδιόμορφο και ελεύθερο παιχνίδι νοημάτων. Εναλλακτικά, η Luce Irigaray υποθέτει μια «γυναικεία γραφή» που διαφεύγει το ανδρικό μονοπώλιο και τον κίνδυνο της συμμόρφωσης στο υπάρχον σύστημα, εδραιώνοντας ως γενεσιουργό αρχή της, αντί του μονολιθικού φαλλού, την ποικιλία, τη ρευστότητα και τις πολλαπλές δυνατότητες που είναι εγγενείς στην ανατομία και στην ερωτική λειτουργία των γυναικείων γεννητικών οργάνων, καθώς και στην ιδιαίτερη φύση των γυναικείων σεξουαλικών εμπειριών. Η Julia Kristeva προτείνει μια «χώρα» (*chora*), ή προγλωσσική, προ-οιδιπόδεια και μη συστηματοποιημένη διεργασία σημασιοδότησης, η οποία επικεντρώνεται στη μητέρα: την ονομάζει δε «σημειωτική». Αυτή η σημειωτική διεργασία, ωστόσο, απωθείται καθώς μαθαίνουμε την ελεγχόμενη από τον πατέρα, συντακτικά οργανωμένη και ορθολογική γλώσσα, την οποία αποκαλεί «συμβολική». Παρ' όλα αυτά, η σημειωτική διεργασία μπορεί να εκδηλωθεί με τρόπο επαναστατικό – το βασικό παράδειγμα της Kristeva είναι η ποίηση της πρωτοπορίας, γραμμένη είτε από γυναίκες είτε από άνδρες – ως «ετερογενής καταστροφική αιτιότητα» που διαρρηγνύει και διασκορπίζει το αυταρχικό «υποκείμενο», ενώ παράλληλα διαφεύγει την καταπιεστική τάξη και τον ορθολογισμό του καθιερωμένου λόγου, ο οποίος, ως προϊόν του «νόμου του Πατέρα», εκτοπίζει τις γυναίκες σε μια αρνητική και περιθωριακή θέση.

Τα τελευταία χρόνια, αρκετές φεμινίστριες κριτικοί έχουν μεταχειριστεί μεταδομιστικές θέσεις και τεχνικές για να ελέγξουν την κατηγορία της «γυναίκας» και άλλες καταστατικές έννοιες του ίδιου του φεμινισμού. Επισημαίνουν την ύπαρξη διαφορών και αντίπαλων τάσεων στο εσωτερικό της υποτιθέμενα μονολιθικής ιστορίας του πατριαρχικού λόγου και υπογραμμίζουν την εγγενή γλωσσική αστάθεια που χαρακτηρίζει τις

βασικές έννοιες της «γυναίκας» και του «θηλυκού», καθώς και τις διαφοροποιήσεις που εντοπίζονται σε αυτές τις υποτιθέμενα καθολικές και ενιαίες θηλυκές ταυτότητες που απορρέουν από τις φυλετικές, ταξικές, εθνικές διαφορές και τις ιστορικές συνθήκες. Βλέπε Barbara Johnson, *A World of Difference* (1987)· Rita Felsky, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change* (1989)· και τα δοκίμια στο *Feminism/Postmodernism*, επιμ. Linda J. Nicholson (1990). Η Judith Butler, σε δύο βιβλία της, αντικρούει την άποψη ότι το φεμινιστικό κίνημα υπαγορεύει την ιδέα μιας γυναίκείας ταυτότητας – ότι, δηλαδή, υπάρχουν ουσιώδεις παράγοντες που ορίζουν μια γυναίκα ως τέτοια. Απεναντίας, υποστηρίζει ότι τα θεμελιώδη γνωρίσματα που ορίζουν το φύλο είναι οι κοινωνικές και πολιτισμικές παράμετροι, οι οποίες δημιουργούν την ψευδαίσθηση ότι είναι φυσικές. Η Butler αντιπροτείνει ότι πρέπει να θεωρήσουμε το φύλο ως «επιτελεστικό», ότι δηλαδή το να είσαι άρρεν ή θήλυ ή ομοφυλόφιλος δεν είναι κάτι που είσαι, αλλά μια προεγκαθιδρυμένη συνθήκη που πληροίς κατ' επανάληψη. (Για την έννοια του «επιτελεστικού», βλέπε θεωρία των γλωσσικών πράξεων.) Βλέπε Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) και *Bodies that Matter* (1993).

Τα φεμινιστικά θεωρητικά και κριτικά κείμενα, αν και έχουν σύντομη ιστορία πίσω τους, αυξάνουν χρόνο με το χρόνο σε όγκο και εύρος. Υπάρχουν αρκετά εξειδικευμένα φεμινιστικά περιοδικά και εκδοτικοί οίκοι, σχεδόν όλα τα κολέγια και τα πανεπιστήμια έχουν πια προγράμματα γυναικείων σπουδών και μαθήματα γυναίκείας λογοτεχνίας και φεμινιστικής κριτικής, ενώ τα κείμενα γυναικών και περί γυναικών κατακτούν όλο και μεγαλύτερο χώρο σε ανθολογίες, περιοδικές εκδόσεις και συνέδρια. Μεταξύ των πολλών καινοτομιών που σημειώθηκαν στο χώρο της θεωρίας και της κριτικής τις τελευταίες δεκαετίες (βλέπε *θεωρίες κριτικής, σύγχρονες*), φαίνεται πως η ενασχόληση με την επενέργεια των έμφυλων διαφορών στη συγγραφή, στην ερμηνεία, στην ανάλυση και στην αποτίμηση της λογοτεχνίας είναι αυτή που θα έχει τα πιο σημαντικά και μακροπρόθεσμα αποτελέσματα στην ιστορία, στην κριτική και ακαδημαϊκή διδασκαλία της λογοτεχνίας, είτε αυτή διεξάγεται από άνδρες είτε από γυναίκες.

Εκτός από τα βιβλία που αναφέρθηκαν παραπάνω, ιδιαίτερα χρήσιμα είναι και τα ακόλουθα έργα: Sandra Gilbert και Susan Gubar, επιμ., *The Norton Anthology of Literature by Women* (β' έκδοση, 1996) – η έκδοση αυτή περιλαμβάνει μια συνοπτική ιστορία, καθώς και βιογραφίες και βιβλιογραφίες για τις γυναίκες συγγραφείς από την εποχή του Μεσαίωνα. Βλέ-

πε επίσης Jane Gallop, *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis* (1982) και Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (1987). Ιστορίες και επικρίσεις της φεμινιστικής κριτικής: K. K. Ruthven, *Feminist Literary Studies: An Introduction* (1984) και Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (1985) – μεγάλο μέρος του βιβλίου αυτού είναι αφιερωμένο στις φεμινίστριες θεωρητικούς της Γαλλίας. Συλλογές άρθρων της φεμινιστικής κριτικής: Elaine Showalter, επιμ., *The New Feminist Criticism* (1985)· Patrocínio P. Schweickart και Elizabeth A. Flynn, επιμ., *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts* (1986)· Robyn R. Warhol και Diane Price Herndl, επιμ., *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism* (1991)· Margo Hendricks και Patricia Parker, επιμ., *Women, «Race», and Writing in the Early Modern Period* (1994). Μια κριτική ορισμένων φεμινιστικών θέσεων από μια δηλωμένη φεμινίστρια είναι το Elizabeth Fox-Genovese, *Feminism without Illusions: A Critique of Individualism* (1991). Ανάμεσα στα βιβλία Γαλλίδων φεμινιστριών θεωρητικών που κυκλοφορούν σε αγγλική μετάφραση είναι τα: Hélène Cixous και Catherine Clément, *La jeune-née* (1975) (αγγλ. μτφρ. *The Newly Born Woman*, 1986)· Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme* (1974) (αγγλ. μτφρ. *Speculum of the Other Woman*, 1985) και *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977) (αγγλ. μτφρ. *This Sex Which Is Not One*, 1985)· Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (1980)<sup>113</sup>. *The Kristeva Reader*, επιμ., Toril Moi (1986). Φεμινιστικές αναλύσεις γύρω από Αφροαμερικανίδες συγγραφείς: Barbara Christian, *Black Feminist Criticism* (1985)· Hazel V. Carby, *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist* (1987)· Henry L. Gates, Jr., *Reading Black, Reading Feminist: A Critical Anthology* (1990). Φεμινιστικές προσεγγίσεις που αφορούν τη λεσβιακή και γκέι λογοτεχνία: Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire* (1985) και *Epistemology of the Closet* (1990). Φεμινιστικό θέατρο και φεμινιστικές κινηματογραφικές σπουδές: Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (1984)· Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre* (1987)· Constance Penley, *The Future of an Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis* (1989)· Peggy Phenan και Lynda Hart, επιμ., *Acting Out: Feminist Performances* (1993).

113. Οκτώ από τα δέκα δοκίμια που περιλαμβάνονται στην έκδοση αυτή είχαν δημοσιευτεί στα γαλλικά στο *Polylogue* (1977) και τα άλλα δύο στο *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse* (1969) της Kristeva.

**Φορμαλισμός** (Formalism). Τύπος λογοτεχνικής θεωρίας και ανάλυσης, που γεννήθηκε στη Μόσχα και στην Αγία Πετρούπολη τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα. Αρχικά, οι πολέμιοι του κινήματος του **ρωσικού φορμαλισμού** (Russian Formalism) χρησιμοποιούσαν τον όρο «φορμαλισμός» με μειωτική πρόθεση, επειδή το κίνημα αυτό εστίαζε την προσοχή του στα μορφικά σχήματα και στα επινοητικά τεχνάσματα της λογοτεχνίας, δίχως να ασχολείται με το θεματικό υλικό και τις κοινωνικές αξίες της· αργότερα, ωστόσο, ο όρος μετεξελίχθηκε σε έναν ουδέτερο χαρακτηρισμό. Από τα ηγετικά μέλη του κινήματος είναι ο Boris Eichenbaum, ο Victor Shklovsky και ο Roman Jakobson. Όταν αυτή η κριτική πρακτική καταπνίγηκε από το σοβιετικό καθεστώς στις αρχές της δεκαετίας του 1930, το κέντρο της φορμαλιστικής μελέτης της λογοτεχνίας μεταφέρθηκε στην Τσεχοσλοβακία, όπου ο φορμαλισμός συνεχίστηκε κυρίως από τα μέλη του Γλωσσολογικού Κύκλου της Πράγας (Prague Linguistic Circle), στον οποίο συμμετείχαν ο Roman Jakobson (που εν τω μεταξύ είχε μεταναστεύσει από τη Ρωσία), ο Jan Mukarovsky και ο René Wellek. Αρχής γενομένης από τη δεκαετία του 1940, τόσο ο Jakobson όσο και ο Wellek συνέχισαν το βαρυσήμαντο έργο τους ως καθηγητές σε αμερικανικά πανεπιστήμια.

Ο φορμαλισμός αντιμετωπίζει τη λογοτεχνία πρωτίστως ως έναν εξειδικευμένο γλωσσικό τρόπο και προτείνει μια θεμελιώδη διάκριση ανάμεσα στη λογοτεχνική (ή ποιητική) χρήση της γλώσσας και στην καθημερινή, «πρακτική» χρήση της γλώσσας. Θεωρεί ότι η κεντρική λειτουργία της καθημερινής γλώσσας είναι να μεταφέρει στους ακροατές ένα μήνυμα ή μια πληροφορία, αναφορικά με τον κόσμο που υφίσταται έξω από τη γλώσσα. Αντιθέτως, υποστηρίζει ότι η λογοτεχνική γλώσσα εστιάζει στον εαυτό της, καθότι η λειτουργία της δεν είναι να μεταφέρει πληροφορίες παραπέμποντας σε κάτι εξωτερικό προς την ίδια, αλλά να προσφέρει στον αναγνώστη έναν ιδιαίτερο τύπο εμπειρίας, επιστώντας την προσοχή του στα δικά της «μορφικά» γνωρίσματα – δηλαδή, στις ιδιότητες και στις εσωτερικές σχέσεις των γλωσσικών σημείων μεταξύ τους. Η γλωσσολογία της λογοτεχνίας διαφέρει από τη γλωσσολογία του πρακτικού λόγου, επειδή οι νόμοι της αποβλέπουν στην παραγωγή των διακριτικών εκείνων γνωρισμάτων που οι φορμαλιστές αποκαλούν **λογοτεχνικότητα** (literariness). Όπως έγραφε ο Roman Jakobson το 1921: «Η επιστήμη της λογοτεχνίας δεν έχει ως αντικείμενο μελέτης τη λογοτεχνία αλλά τη “λογοτεχνικότητα”, δηλαδή αυτό που καθιστά ένα ορισμένο έργο λογοτεχνικό». (Βλέπε *γλωσσολογία και λογοτεχνική κριτική*.)

Η λογοτεχνικότητα ενός έργου, όπως την όρισε τη δεκαετία του 1920

ο Jan Mukarovsky, μέλος του Κύκλου της Πράγας, συνίσταται «στη μέγιστη προβολή (foregrounding) του εκφωνήματος», δηλαδή στην προβολή της «έκφρασης, της πράξης του λόγου». (Το να «προβάλλεις» σημαίνει να φέρνεις κάτι στην επιφανέστερη δυνατή θέση, να το καθιστάς κυρίαρχο στην αντίληψη.) Τοποθετώντας στο «παρασκήνιο» την αναφορική όψη και τις λογικές συνδέσεις της γλώσσας, η ποίηση αναδεικνύει την «απτότητα» των ίδιων των λέξεων ως φωνητικών σημείων. Προβάλλοντας έτσι το γλωσσικό της μέσο, η λογοτεχνία έχει ως πρωτεύοντα στόχο, κατά τη βαρυσήμαντη διατύπωση του Victor Shklovsky, να προκαλέσει **παραξένισμα ή ανοικειώση** (estrangle/defamiliarize): δηλαδή, καθώς διασαλεύει τους τρόπους του κοινού γλωσσικού λόγου, η λογοτεχνία «καθιστά παράξενο» τον κόσμο της καθημερινής αντίληψης και αναζωογονεί τη χαμένη ικανότητα του αναγνώστη για μια νέα αίσθηση του λόγου. (Στην *Biographia Literaria*, 1817, ο Samuel Taylor Coleridge είχε, πολύ νωρίτερα, ορίσει ως «πρωταρχική αρετή» μιας λογοτεχνικής μεγαλοφυΐας την αναπαράσταση «οικείων αντικειμένων» με τρόπο που να προκαλεί μια «ανανεωμένη αίσθηση»: αλλά, ενώ ο ρομαντικός κριτικός είχε δώσει έμφαση στην ικανότητα του συγγραφέα να εκφράζει μια νέα βίωση του κόσμου, ο φορμαλιστής τονίζει τη λειτουργία των καθαρά λογοτεχνικών τεχνασμάτων, που είναι να δημιουργούν μια νέα αίσθηση στον τρόπο με τον οποίο ο αναγνώστης βιώνει ένα λογοτεχνικό έργο.) Οι προβεβλημένες ιδιότητες ή τα «καλλιτεχνικά τεχνάσματα» που καθιστούν παράξενη την ποιητική γλώσσα συχνά ορίζονται ως «αποκλίσεις» από την καθημερινή γλώσσα. Αυτού του είδους οι αποκλίσεις, που αναλύονται εκτενέστερα στα κείμενα του Roman Jakobson, αφορούν κυρίως την κατασκευή αλλά και την παραβίαση ηχητικών και συντακτικών σχημάτων στην ποιητική γλώσσα (και εδώ περιλαμβάνονται σχήματα φθόγγων, γραμματικής δομής, ρυθμού, ομοιοκαταληξίας και στροφών), καθώς και την εμφατική επανάληψη σημαντικών λέξεων και εικόνων.

Μερικά από τα πιο γόνιμα έργα του Jakobson και των άλλων μελετητών, τα οποία διατηρούν την ισχύ τους και εκτός φορμαλιστικής προοπτικής, αφορούν την ανάλυση του μέτρου και των ηχητικών επαναλήψεων στην *παρήχηση* και στην *ομοιοκαταληξία*. Οι φορμαλιστές δε θεωρούν αυτά τα γνωρίσματα της ποίησης συμπληρωματικό διάκοσμο του νοήματος, αντιθέτως πιστεύουν ότι αυτά τα στοιχεία αναδιοργανώνουν τη γλώσσα στο σημασιολογικό, καθώς και στο φωνολογικό και συντακτικό επίπεδο. Οι φορμαλιστές έχουν επίσης συνεισφέρει πολλά στη θεωρία της μυθοπλαστικής πεζογραφίας. Όσον αφορά το γένος αυτό, οι φορμαλιστές έκαναν μια βασική διάκριση ανάμεσα στην «ιστορία» (την απλή απαρτί-

μηση της χρονολογικής σειράς των γεγονότων) και στην *πλοκή*. Υποστηρίζεται πως ένας συγγραφέας μετασχηματίζει την πρώτη ύλη μιας ιστορίας σε λογοτεχνική πλοκή κάνοντας χρήση ποικίλων τεχνασμάτων, που παραβιάζουν τη χρονική ακολουθία, παραμορφώνουν και καθιστούν ανοίκεια τα στοιχεία της ιστορίας: το αποτέλεσμα είναι ότι προβάλλουν το αφηγηματικό μέσο και τα ίδια τα τεχνάσματα και, έτσι, ανατρέπουν τις καθιερωμένες ανταποκρίσεις μας στο θεματικό υλικό. (Βλέπε *αφήγηση και αφηγηματολογία*.)

Η αμερικανική *Νέα Κριτική*, αν και εξελίχθηκε ανεξάρτητα, χαρακτηρίζεται ενίοτε «φορμαλιστική», επειδή, όπως και ο ευρωπαϊκός φορμαλισμός, υπογραμμίζει ότι το λογοτεχνικό έργο πρέπει να αναλύεται ως αυτόχρονη ρηματική οντότητα, αποτελούμενη από εσωτερικές σχέσεις και ανεξάρτητη από οποιαδήποτε αναφορά είτε στην ψυχική κατάσταση του συγγραφέα είτε στον «εξωτερικό» κόσμο. Επίσης, όπως και ο ευρωπαϊκός φορμαλισμός, αντιλαμβάνεται την ποίηση ως έναν ειδικό τρόπο της γλώσσας με διακριτικά γνωρίσματα, τα οποία καθορίζονται από τη συστηματική τους αντίθεση προς την πρακτική ή επιστημονική γλώσσα. Ωστόσο, αντίθετα με τον ευρωπαϊκό φορμαλισμό, η *Νέα Κριτική* δεν εφάρμοσε την επιστήμη της γλωσσολογίας στην ποίηση, ούτε επικεντρώθηκε στο έργο ως σύνολο γλωσσικών τεχνασμάτων που αποβλέπουν σε *ιδιαιτέρως λογοτεχνικά αποτελέσματα*: απεναντίας, έδωσε βάρος στη σύνθετη αλληλεπίδραση που διαμειβεται στο εσωτερικό ενός έργου, μεταξύ των ειρωνικών, των παραδοξολογικών και των μεταφορικών νοημάτων γύρω από ένα σημαντικό ανθρώπινο «θέμα». Ο ρωσικός και ο τσεχικός φορμαλισμός επηρέασαν την αμερικανική κριτική κυρίως στην ανάπτυξη της *υφολογίας* και της *αφηγηματολογίας*. Ο Roman Jakobson και ο Tzvetan Todorov έχουν ασκήσει επιρροή εισάγοντας φορμαλιστικές έννοιες και μεθόδους στο γαλλικό *δομισμό*. Σθεναρή αντίσταση στο φορμαλισμό, τόσο στην ευρωπαϊκή όσο και στην αμερικανική εκδοχή του, έχουν προβάλει ορισμένοι *μαρξιστές κριτικοί* (που τον θεωρούν προϊόν συντηρητικής ιδεολογίας) και, πιο πρόσφατα, οι υπέρμαχοι της *κριτικής της αναγνωστικής ανταπόκρισης*, της *θεωρίας των γλωσσικών πράξεων* και του *νέου ιστορικισμού*: και οι τρεις αυτοί τύποι κριτικής απορρίπτουν την άποψη ότι υπάρχει σαφής και οριστική διάκριση μεταξύ της καθημερινής και της λογοτεχνικής γλώσσας. Τη δεκαετία του 1990 αρκετοί κριτικοί διατύπωσαν το αίτημα για την επαναφορά της φορμαλιστικής προσέγγισης, που αντιμετωπίζει το λογοτεχνικό έργο πρώτιστως ως λογοτεχνία, αντί να αναζητά επίμονα τη θέση που παίρνει το έργο αυτό, ρητώς ή εμμέσως, απέναντι σε πολιτικά, φυλετικά ή έμφυλα ζητήματα. Μια αξιολογική περι-

πτωσή είναι το δοκίμιο του Frank Lentricchia «Last Will and Testament of an Ex-literary Critic» (*Lingua Franca*, Σεπτέμβριος/Οκτώβριος 1996), όπου ο συγγραφέας αποκηρύσσει τα προηγούμενα γραπτά και τη διδασκαλία του «γύρω από τη λογοτεχνία ως πολιτικό όργανο», για να ασπασθεί την άποψη «ότι η λογοτεχνία είναι τερπνή και σημαντική ως λογοτεχνία, και όχι ως απεικόνιση κάποιου άλλου πράγματος». Βλέπε επίσης την ισχυρή συνηγορία του Harold Bloom υπέρ της ανάγνωσης της λογοτεχνίας που δε στοχεύει στην επιβεβαίωση μιας πολιτικής ή κοινωνικής θεωρίας, αλλά αφορμάται από την αγάπη για τη λογοτεχνία, στο *Western Canon* (1994), επίσης τα δοκίμια που περιλαμβάνονται στο *Aesthetics and Ideology*, επιμ. George Levine (1994), και Susan Wolfson, *Formal Charges: The Shaping of Poetry in British Romanticism* (1997). (Βλέπε επίσης *αντικειμενική κριτική* στο λήμμα κριτική.)

Η κλασική πραγμάτευση του ρωσικού φορμαλισμού είναι αυτή του Victor Erlich, *Russian Formalism: History, Doctrine* (αναθ. 1981). Βλέπε επίσης R. L. Jackson και S. Rudy, επιμ., *Russian Formalism: A Retrospective Glance* (1985). Ο René Wellek έχει σκιαγραφήσει τη λογοτεχνική θεωρία και την αισθητική της Σχολής της Πράγας στο *The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School* (1969). Αντιπροσωπευτικά φορμαλιστικά κείμενα έχουν συγκεντρωθεί στους εξής τόμους: Lee T. Lemon και Marion I. Reese, επιμ., *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (1965)· Ladislav Matejka και Krystyna Pomorska, επιμ., *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views* (1971)· P. L. Garvin, επιμ., *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style* (1964)· και Peter Steiner, επιμ., *The Prague School: Selected Writings, 1929-1946* (1982). Ένα περιεκτικό και βαρυσήμαντο φορμαλιστικό δοκίμιο του Roman Jakobson, το «Linguistics and Poetics» / «Γλωσσολογία και Ποιητική» (ελληνική μετάφραση στο *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας* 1998). Ο Samuel Levin, στο *Linguistic Structures in Poetry* (1962), παρουσιάζει μια αμερικανική εφαρμογή των φορμαλιστικών αρχών, ενώ ο E. M. Thompson συνέγραψε το *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism: A Comparative Study* (1971).

**Χαϊκού** (Haiku/Hokku). Ιαπωνική ποιητική μορφή που παρουσιάζει, μέσα σε δεκαεπτά συλλαβές, διευθετημένες σε τρεις στίχους των πέντε, επτά και πέντε συλλαβών αντίστοιχα, τη συναισθηματική ή πνευματική ανταπόκριση του ποιητή σε ένα φυσικό αντικείμενο, μια σκηνή ή μια εποχή του χρόνου. Η αυστηρή του μορφή, που βασίζεται στη σύντομη, ομοιομορφη και μη τονισμένη συλλαβική δομή της ιαπωνικής γλώσσας, είναι πολύ δύσκολο να αποδοθεί στα αγγλικά· οι περισσότεροι ποιητές που

επιχείρησαν να συνθέσουν χαϊκού δεν τηρούν με αυστηρότητα τους κανόνες που υπαγορεύουν τον αριθμό και τη διάταξη των συλλαβών. Τα χαϊκού επηρέασαν σημαντικά τον Ezra Pound και άλλους μαζιστές, που επιχείρησαν να αντιγράψουν τόσο τη συντομία όσο και την ευκρίνεια της εικόνας του ιαπωνικού πρωτότυπου. Το ποίημα του Ezra Pound «In a Station of the Metro» είναι μια γνωστή περίπτωση χαϊκού στην ελαστικότερη αγγλική μορφή του· βλέπε το ποίημα αυτό στο λήμμα *μαζισμός*.

Earl R. Minner, *The Japanese Tradition in British and American Literature* (1958)· R. H. Blyth, *A History of Haiku* (2 τόμοι, 1963-1964)· Bruce Ross, επιμ., *Haiku Moment: An Anthology of Contemporary North American Haiku* (1993).

#### Χαρακτήρας και κατασκευή χαρακτήρων (Character and characterization).

- (1) Χαρακτήρας είναι το όνομα ενός λογοτεχνικού γένους· είναι ένα σύντομο, και συνήθως πνευματώδες, πορτρέτο ενός χαρακτηριστικού ανθρώπινου τύπου, γραμμένο σε πρόζα. Το γένος αυτό εγκαινίασε ο Θεόφραστος, ένας συγγραφέας του 2ου αιώνα π.Χ., ο οποίος έγραψε ένα πολύ παραστατικό βιβλίο με τον τίτλο *Χαρακτήρες*. Η λογοτεχνική αυτή μορφή γνώρισε μεγάλη απήχηση στις αρχές του 17ου αιώνα· τα βιβλία χαρακτήρων που συνέγραψαν την εποχή εκείνη ο Joseph Hall, ο Sir Thomas Overbury και ο John Earle επηρέασαν πολλούς μεταγενέστερους δοκιμιογράφους, ιστοριογράφους και λογοτέχνες. Κάποια από τα πορτρέτα που σκιαγράφησε ο Overbury φέρουν χαρακτηριστικούς τίτλους, όπως: «Ο Κόλακας», «Ο σοφός άνθρωπος», «Η ωραία και ευτυχής γαλατού». Βλέπε την ανθολογία του Richard Aldington *A Book of Characters* (1924).
- (2) Οι *χαρακτήρες* είναι τα πρόσωπα που εμφανίζονται σε ένα θεατρικό ή αφηγηματικό έργο και που, κατά την ερμηνεία του αναγνώστη, θεωρούνται προικισμένα με συγκεκριμένες ηθικές, διανοητικές και συναισθηματικές ιδιότητες, οι οποίες συνάγονται από τα όσα λένε τα πρόσωπα αυτά και από το χαρακτηριστικό τους τρόπο να τα λένε (το διάλογο [dialogue]), καθώς και από τα όσα κάνουν (τη δράση [action]). Η ιδιοσυγκρασία, οι επιθυμίες και το ήθος των χαρακτήρων που κατευθύνουν τα λόγια και τις πράξεις τους βασίζονται στα κίνητρά τους (motivation). Ένας χαρακτήρας μπορεί να παραμένει κατά βάση «στατικός» ή αμετάβλητος ως

ὡν ἕνεκα παυστέον τοὺς τοιοῦτους μύθους, μὴ ἡμῖν πολλήν  
392a εὐχέρειαν ἐντίκτωσι τοῖς νέοις πονηρίας.

Κομιδῆ μὲν οὖν, ἔφη.

Τί οὖν, ἦν δ' ἐγώ, ἡμῖν ἐτι λοιπὸν εἶδος λόγων πέρι  
ὀριζόμενοις οἷους τε λεκτέον καὶ μή; περὶ γὰρ θεῶν ὡς δεῖ  
λέγεσθαι εἴρηται, καὶ περὶ δαιμόνων τε καὶ ἡρώων καὶ τῶν  
ἐν Ἄιδου.

Πάνν μὲν οὖν.

Οὐκοῦν καὶ περὶ ἀνθρώπων τὸ λοιπὸν εἴη ἄν;

Δῆλα δῆ.

Ἀδύνατον δῆ, ὦ φίλε, ἡμῖν τοῦτό γε ἐν τῷ παρόντι  
τάξει.

Πῶς;

Ἔστι οἶμαι ἡμᾶς εἶρεῖν ὡς ἄρα καὶ ποιηταὶ καὶ λογο-  
b ποιοὶ κακῶς λέγουσιν περὶ ἀνθρώπων τὰ μέγιστα, ὅτι εἰσὶν  
ἀδικοὶ μὲν εὐδαιμονες πολλοί, δίκαιοι δὲ ἄθλιοι, καὶ ὡς  
λυσίτελεϊ τὸ ἀδικεῖν, ἐὰν λανθάνῃ, ἢ δὲ δικαιοσύνη ἄλλο-  
τριον μὲν ἀγαθόν, οἰκεία δὲ ζημία· καὶ τὰ μὲν τοιαῦτα  
ἀπερεῖν λέγειν, τὰ δ' ἐναντία τούτων προστάξιν ἄδειν τε  
καὶ μυθολογεῖν. ἢ οὐκ οἶει;

Ἐδ μὲν οὖν, ἔφη, οἶδα.

Οὐκοῦν ἐὰν ὁμολογῆς ὀρθῶς με λέγειν, φῆσω σε ὁμο-  
λογηκέναι ἢ πάλαι ζητοῦμεν;

Ὅρθῶς, ἔφη, ὑπέλαβες.

c Οὐκοῦν περὶ γε ἀνθρώπων ὅτι τοιοῦτους δεῖ λόγους  
λέγεσθαι, τότε διομολογησόμεθα, ὅταν εὐρωμεν ὅλον ἔστιν  
δικαιοσύνη καὶ ὡς φύσει λυσίτελοῦν τῷ ἔχοντι, ἐάντε δοκῆ  
ἐάντε μὴ τοιοῦτος εἶναι;

Ἀληθέστατα, ἔφη.

Τὰ μὲν δῆ (λόγων) πέρι ἐχέτω τέλος· τὸ δὲ (λέξεως), ὡς  
ἐγὼ οἶμαι, μετὰ τούτο σκεπτέον, καὶ ἡμῖν ἄ τε λεκτέον καὶ  
ὡς λεκτέον παντελῶς ἐσκέψεται.

Κικυρε/Σικυριαί

Γιὰ ὅλους λοιπὸν αὐτοὺς τοὺς λόγους ἄς καταργήσω-  
με τοὺς τέτοιους μύθους, μήπως γενήσουν μέσα στὴν ψυ-  
χὴ τῶν νέων πολλὴν εὐκολία γιὰ τὴν πονηρία.

Βεβαίότατα.

392a Ποιὸ λοιπὸν εἶδος λόγων ἀκόμα ὑπολείπεται, τώρα  
ποῦ ὀρίζομε ποιούς πρέπει νὰ διατηρήσωμε καὶ ποιούς ὄχι;  
Γιατὶ εἶπαμε πᾶς πρέπει νὰ μιλοῦμε γιὰ τοὺς θεοὺς  
καὶ τοὺς ἡμίθεους καὶ τοὺς ἥρωες καὶ τὸν Ἄδη.

Ναί, τὰ εἶπαμε.

Δὲν θὰ μᾶς ἔμνευε λοιπὸν τώρα νὰ μιλήσωμε καὶ γιὰ  
τοὺς ἀνθρώπους;

Μὰ καὶ βέβαια.

Ἀδύνατο ὅμως, φίλε μου, νὰ ταχτοποιήσωμε αὐτὸ  
τὸ ζήτημα, ὅσο τουλάχιστο γιὰ τώρα.

Πῶς;

b Γιατὶ θὰ ποῦμε, νομίζω, πῶς οἱ ποιηταὶ καὶ οἱ μυ-  
θογράφοι πέφτουν στὸ πιὸ μεγάλο λάθος, ὅταν μιλοῦν γιὰ  
τοὺς ἀνθρώπους καὶ λέγε, πῶς ὑπάρχουν πολλοὶ ἀδικοὶ,  
ποῦ ὅμως εἶναι εὐτυχησμένοι, καὶ ἀπεναντίας δίκαιοι ποῦ  
εἶναι δυστυχησμένοι, πῶς ἡ ἀδικία ὠφελεῖ, ὅταν κατορθώ-  
νῃ νὰ κρύβεται, πῶς ἡ δικαιοσύνη εἶναι καλὸ γιὰ τὸν ἄλλον,  
ὄχι ὅμως καὶ γιὰ κείνον ποῦ τὴν ἔχει· αὐτὰ ὅμως ὅλα, ἐμεῖς  
θὰ τοὺς ἀπαγορεύσωμε νὰ τὰ λένε, καὶ θὰ τοὺς προστά-  
ξωμε νὰ ψάλλουν καὶ νὰ μυθολογοῦν ὅπως, διόλου τὰ ἐ-  
ναντία. Ἡ δὲν τὸ παραδέχεσαι;

Πολὺ καλὰ τὸ ξέρω.

Τότε λοιπὸν, ἂν παραδεχτῆς πῶς ἔχω δίκιο σ' αὐτό,  
δὲ θὰ συμπεράνω πῶς εἶσαι πᾶς συμφωνοῦς μαζί μου σ'  
αὐτὰ ποῦ συζητοῦμε ἀπ' ἀρχῆς;

Σωστὴ εἶναι ἡ παρατήρησή σου.

c Λοιπὸν τότε μονάχα θὰ συμφωνήσωμε, πῶς αὐτὰ  
πρέπει νὰ παραδεχώμαστε γιὰ τοὺς ἀνθρώπους, ἀφοῦ πρῶ-  
τα βροῦμε ποιά εἶναι ἡ οὐσία τῆς δικαιοσύνης καὶ ὅτι ἀφ'  
ἑαυτοῦ τῆς εἶναι ὠφέλιμη γιὰ κείνον ποῦ τὴν ἔχει, εἴτε  
τὸν παραδέχονται οἱ ἄλλοι πῶς εἶναι δίκαιος, εἴτε ὄχι.

Πολὺ σωστά.

Τέλειωσε λοιπὸν τὸ ζήτημα γιὰ τοὺς λόγους· καὶ  
τώρα πρέπει, νομίζω, νὰ ἐξετάσωμε καὶ γιὰ τὸν τρόπο  
ποῦ πρέπει νὰ τοὺς λέμε, κ' ἔτσι θάχωμε πραγματευθῆ  
κατὰ βάθος καὶ τί πρέπει νὰ λέμε καὶ πῶς πρέπει νὰ τὰ  
λέμε.

Και ὁ Ἀδελμάντος, Τοῦτο, ἢ δ' ὅς, οὐ μανθάνω δι  
λέγεις.

d Ἀλλὰ μέντοι, ἦν δ' ἐγώ, δεῖ γε ἴσως οὐν τῆδε μᾶλλον  
εἶση. Ἄρ' οὐ πάντα ὄσα ὑπὸ μυθολόγων ἢ ποιητῶν λέγεται  
διηγήσεις ὄσα τυχάνει ἢ γεγονότων ἢ ὄντων ἢ μελλόντων;

Τί γάρ, ἔφη, ἄλλο;

\* Ἄρ' οὐν οὐχὶ ἦτοι ἀπλῆ διηγήσει ἢ διὰ μιμήσεως  
γυγνομένη ἢ δι' ἀμφοτέρων περαίνουσι;

Και τοῦτο, ἢ δ' ὅς, ἔτι δέομαι σαφέστερον μαθεῖν.

Γελοῖος, ἦν δ' ἐγώ, ἔοικα διδάσκαλος εἶναι καὶ ἀσαφής·  
ὥσπερ οὐν οἱ ἀδύνατοι λέγειν, οὐ κατὰ ὄλον ἄλλ' ἀπολαβῶν  
e μέρος τι πειράσομαί σοι ἐν τούτῳ δηλῶσαι ὃ βούλομαι.  
καὶ μοι εἰπέ· ἐπίστασαι τῆς Ἰλιάδος τὰ πρῶτα, ἐν οἷς ὁ  
ποιητὴς φησὶ τὸν μὲν Χρῦσῃ δεῖσθαι τοῦ Ἀγαμέμνονος ἀπο-  
λῦσαι τὴν θυγατέρα, τὸν δὲ χαλεπαίνειν, τὸν δέ, ἐπειδὴ οὐκ  
393a ἐτύγχανεν, κατεύχεσθαι τῶν Ἀχαιῶν πρὸς τὸν θεόν;

Ἔγωγε.

Οἷσθ' οὐν διτι μέχρι μὲν τούτων τῶν ἐπῶν  
καὶ ἔλισσεται πάντα Ἀχαιοῦς,

Ἄτρεΐδα δὲ μάλιστα δύο, κοσμήτορε λαῶν (1)

λέγει τε αὐτὸς ὁ ποιητὴς καὶ οὐδὲ ἐπιχειρεῖ ἡμῶν τὴν διά-  
νοιαν ἄλλοσε τρέπεω ὡς ἄλλος τις ὁ λέγων ἢ αὐτὸς· τὰ δὲ  
μετὰ ταῦτα ὥσπερ αὐτὸς ὢν ὁ Χρῦσῃ λέγει καὶ πειράται  
b ἡμᾶς διτι μάλιστα ποιῆσαι μὴ Ὀμηρον δοκεῖν εἶναι τὸν  
λέγοντα ἀλλὰ τὸν ἱερέα, πρεσβύτην ὄντα, καὶ τὴν ἄλλην  
δὴ πᾶσαν σχεδὸν τι οὕτω πεποιήται διηγήσει περὶ τε τῶν  
ἐν Ἰλίῳ καὶ περὶ τῶν ἐν Ἰθάκῃ καὶ ὅλη Ὀδυσσεΐα παθη-  
μάτων.

Πάνυ μὲν οὐν, ἔφη.

Ὀδοῦν διηγήσεις μὲν ἔστιν καὶ ὅταν τὰς ῥήσεις ἐκάστο-  
τε λέγη καὶ ὅταν τὰ μεταξὺ τῶν ῥήσεων;

1. Ὀμήρου «Ἰλιάς», Α 15-16.

Δὲν τὸ καταλάβαι αὐτὸ πού θέλεις νὰ πῆς τώρα, εἶπε  
ὁ Ἀδελμάντος.

Μὰ βῶως πρέπει, τοῦ εἶπα ἐγώ, μὰ ἴσως ἔτσι θὰ τὸ  
καταλάβης καλύτερα. Ὅλα ὄσα λέγουν οἱ ποιηταὶ καὶ οἱ  
d μυθολόγοι δὲν εἶναι διήγησι γιὰ πράγματα, πού εἴτε ἔχουν  
γίνει, εἴτε γίνονται τώρα, εἴτε πού θὰ γίνουν;

Τί ἄλλο βέβαια;

Δὲ μεταχειρίζονται λοιπὸν γι' αὐτὸ τοὺς τὸ σκοπὸ  
εἴτε τὴν ἀπλῆ διήγησι, εἴτε ἐκείνη πού γίνεται μετὰ τὴ μί-  
μηση, εἴτε καὶ τοὺς δύο αὐτοὺς τρόπους μαζί;

Κι' αὐτὸ ἔχω ἀνάγκη ἀκόμα νὰ μοῦ δώσης νὰ τὸ κα-  
ταλάβω καλύτερα.

Ἄστειος δάσκαλος φαίνεται πῶς εἶμαι καὶ ὄχι πολὺ  
e μεταδοτικός· ἄς κάμω λοιπὸν ὅπως ἐκεῖνοι πού δὲν ἔχουν  
μεγάλῃ εὐκολίᾳ νὰ ἐκφράζονται· θὰ χωρίσω ἕνα μέρος  
ἀπὸ τὸ ὄλο καὶ μ' αὐτὸ θὰ προσπαθῆσω νὰ σοῦ δώσω νὰ  
καταλάβης τί θέλω νὰ πῶ. Λέγε μου λοιπὸν σὲ παρακαλῶ,  
ἔρεῖς τοὺς πρώτους στίχους τῆς Ἰλιάδος, ὅπου διηγεῖται  
ὁ ποιητὴς πῶς ὁ Χρῦσῃ ἱκετεύει τὸν Ἀγαμέμνονα νὰ τοῦ  
δώσῃ πῖσά με λῦτρα τῆ θυγατέρα του, πῶς ἐκεῖνος θυμώ-  
νει καὶ τὸν διώχνει, καὶ τότε ἔορκίζει τὸν Ἀπόλλωνα νὰ  
στρέψῃ τὴν ὀργή του πᾶνω στοὺς Ἀχαιοῦς, πού ἀρνῆθη-  
καν νὰ τοῦ ἐπιστρέψουν τὴν κόρη του;

Τοὺς γνωρίζω βέβαια.

ἔρεῖς λοιπὸν πῶς ὡς τοὺς στίχους αὐτοὺς.

Κι' ὄλους τοὺς Ἀχαιοὺς παρακαλοῦσε  
μὰ ἔξωρα τοὺς δύο τοὺς γιουὺς τοῦ Ἀτρέα τοὺς

στρατηλάτες  
τὰ διηγεῖται ὁ ἴδιος ὁ ποιητὴς καὶ οὔτε ζητᾷ νὰ μᾶς στρέ-  
ψῃ ἀλλοῦ τὸ νοῦ, ὅτι εἶναι ἄλλος πού τὰ διηγεῖται καὶ ὄχι  
αὐτὸς ὁ ποιητὴς· τὰ παρακάτω βῶως τὰ λέει σὰν νὰ ἦταν  
ὁ ἴδιος ὁ Χρῦσῃ καὶ προσπαθεῖ μετὰ κάθε τρόπο νὰ μᾶς κά-  
νῃ νὰ φανταζώμαστε, πῶς δὲν εἶναι ὁ Ὀμηρος πού τὰ λέει,  
ἀλλὰ κείνος ὁ γέροντας, ὁ ἱερέας· καὶ σ' ὅλη τὴν ἄλλη γε-  
νικὰ τὴν ποιήσῃ του τὸ ἴδιο σχεδὸν κάνει, ὅταν διηγῆται γιὰ  
τὰ παθήματα στοῦ Ἰλίου καὶ στὴν Ἰθάκῃ καὶ σὲ δόλακερῃ  
τὴν Ὀδυσσεΐα.

Πραγματικῶς.

Δὲν εἶναι λοιπὸν διήγησι καὶ ὅταν ὁ ἴδιος λέγῃ ἐκεῖνα

Πῶς γὰρ οὐ;

c 'Αλλ' όταν γέ τινα λέγη ἔψιν ὡς τις ἄλλος ὢν, ἄρ' οὐ τότε ὁμοιοῦν αὐτὸν φήσομεν διὰ μάλιστα τὴν αὐτοῦ λέξιν ἐκάστῳ δὲ ἂν προεῖπῃ ὡς ἐροῦντα;

Φήσομεν τί γάρ;

Οὐκοῦν τό γε ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλῳ ἢ κατὰ φωνήν ἢ κατὰ σχῆμα μιμῆσθαι ἔστιν ἐκεῖνον ᾧ ἂν τις ὁμοιοῖ;

Τί μήν;

'Εν δὴ τῷ τοιοῦτῳ, ὡς εἰκεν, οὐτός τε καὶ οἱ ἄλλοι ποιηταὶ διὰ μιμήσεως τὴν διήγησιν ποιοῦνται.

Πάνυ μὲν οὖν.

d εἰ δέ γε μηδαμοῦ ἑαυτὸν ἀποκρύπτουτο ὁ ποιητής, πᾶσα ἂν αὐτῷ ἄνευ μιμήσεως ἢ ποιήσῃς τε καὶ διήγησῃς γεγονῶτα εἴη. ἵνα δὲ μὴ εἴπῃς διὰ οὐκ ἀδ' ἀνθρώπων, διὸς ἂν τοῦτο γένοιτο ἐγὼ φράσω. εἰ γὰρ "Ὀμηρος εἰπὼν διὰ ἦλθεν ὁ Χρῦσης τῆς τε θυγατρὸς λῦτρα φέρων καὶ ἐκείτης τῶν 'Αχαιῶν, μάλιστα δὲ τῶν βασιλέων, μετὰ τοῦτο μὴ ὡς Χρῦσης γενόμενος ἔλεγεν ἄλλ' ἔτι ὡς "Ὀμηρος, οἶσθ' ὅτι οὐκ ἂν μίμησις ἦν ἀλλὰ ἀπλή διήγησις. εἶχε δ' ἂν ὠδε πῶς—φράσω δὲ ἄνευ μέτρου· οὐ γάρ εἰμι ποιητικὸς—'Ελλῶν ὁ ἱερεὺς ἠῦχετο ἐκεῖνοις μὲν τοὺς θεοὺς δοῦναι ἐλόντας τὴν Τροίαν αὐτοὺς σωθῆναι, τὴν δὲ θυγατέρα οἱ λῦσαι δεξαμένους ἄποινα καὶ τὸν θεὸν αἰδεσθέντας. ταῦτα δὲ εἰπόντος αὐτοῦ οἱ μὲν ἄλλοι ἐσέβοντο καὶ συνήνον, ὁ δὲ 'Αγαμέμνων ἠγροῖαιεν ἐντελλόμενος νῦν τε ἀπιέναι καὶ αὐθις μὴ ἔλθεῖν, μὴ αὐτῷ τό τε σκῆπτρον καὶ τὰ τοῦ θεοῦ στέμματα οὐκ ἐπαρκέσοι· πρὶν δὲ λυθῆναι αὐτοῦ τὴν θυγατέρα, ἐν 'Αργεῖ ἔφη γηράσειν μετὰ οὐδ' ἀπιέναι δ' ἐκέλευεν καὶ μὴ ἐρεθίζειν, 394a ἵνα σῶς οἴκαδε ἔλθοι. ὁ δὲ πρῆσβυτης ἀκούσας ἔδειξεν τε

ποῦ μιλοῦν οἱ ἄλλοι κάθε φορά καὶ όταν διηγῆται ὅσα γίνονται σὺν μεταξῶν;

Πῶς ὄχι;

Μὰ όταν ἀναφέρῃ κανένα λόγο, σάν νά ἦταν κάποιος ἄλλος ποῦ τὸν λέει, δὲν παραδέχεσαι πῶς προσπαθεῖ τότε νά κάμῃ ὅσο μπόρεῖ ὅμοια τὰ λεγόμενά του μὲ τὰ λόγια τοῦ κάθε προσώπου, ποῦ μᾶς παρουσιάζει γιὰ νά μιλήσῃ;

Τὸ παραδέχομαι, πῶς ὄχι;

"Όταν λοιπὸν κανεὶς κάμῃ ὅμοιο τὸν ἑαυτό του μὲ κάποιον ἄλλο, εἴτε στὴ φωνή, εἴτε στὸ παρουσιαστικὸ, δὲ λέμε πῶς τὸν μιμῆται ἐκεῖνον; βεβαίως.

c Στὴν περίστασις λοιπὸν αὐτῇ καὶ ὁ "Ὀμηρὸς καὶ οἱ ἄλλοι ποιηταὶ κάνουν διήγησις μιμητικὴ, νά ποῦμε.

Τί ἄλλο βέβαια;

d "Αν ὅμως δὲν ἤθελε κρύψει ποθενά τὸν ἑαυτό του ὁ ποιητής, τότε ὅλη του ἡ ποίησις καὶ ἡ διήγησις θά ἦταν καμωμένη χωρὶς μίμησις. Καὶ γιὰ νά μὴν πῆς πάλι πῶς δὲν καταλαβαίνεις, μὲ τί τρόπο θά γίνονταν αὐτό, ἐγὼ θά σοῦ τὸ ἐξηγήσω. "Αν δηλαδὴ ὁ "Ὀμηρὸς, ἀφοῦ εἶπε πῶς ἦρθε ὁ Χρῦσης μὲ λῦτρα τῆς κόρης του, γιὰ νά παρακαλέσῃ τοὺς 'Αχαιοὺς καὶ μάλιστα τοὺς βασιλιάδες, κατόπι ἐξακολουθοῦσε νά μιᾶ, ὄχι σάν νά ἐγίνε Χρῦσης, μὰ σάν "Ὀμηρὸς ἀκόμη, καταλαβαίνεις πῶς δὲν θά ἦταν αὐτὸ μίμησις, ἀλλὰ ἀπλή διήγησις. Καὶ ἰδοὺ πῶς θά ἦταν τότε τὸ ποίημα, ἂν καὶ θά σοῦ τὰ πῶ χωρὶς τὸ μέτρο, γιὰτί δὲν εἶμαι δὲ καὶ ποιητής;

e Ἦρθεν ὁ ἱερεὺς καὶ εὐχόταν νά τοὺς ἀξιῶσουν οἱ θεοί, νά πάρουν τὴν Τρωάδα, νά γυρίσουν μὲ τὸ καλὸ στὴν πατρίδα τους, ἀφοῦ λευτερώσουν καὶ κείνου τὴ θυγατέρα του παίρνοντας τὴν ξαγορά της καὶ σεβαστοῦνε τὸ θεό. Κι' ἀφοῦ εἶπε αὐτά, ὅλοι οἱ ἄλλοι τὸν ἐσεβάστηκαν καὶ ἦταν σύμφωνοι, μονάχα ὁ 'Αγαμέμνωνας ἀγρίεψε καὶ τὸν πρόσταξε νά τραβηχτῆ ἀμέσως τώρα καὶ νά μὴν τολμήσῃ νά ξανάρθῃ, μήπως δὲν τὸν ὠφελήσουν καθόλου τὰ στεφάνια τοῦ θεοῦ κ' ἡ πατερίτσα του· καὶ πρὶν νά ξεσκλαβωθῇ ἡ θυγατέρα του, θά γεράσῃ, τοῦ εἶπε, κάτω ἐκεῖ στὸ "Αργὸς μαζὶ του· καὶ τὸν πρόσταξε νά φεύγῃ καὶ νά μὴν τὸν ἐρεθίζῃ πιότερο, ἂν θέλῃ νά φτάσῃ γερός στὸ σπίτι του. Κι' ὁ γέροντας, ποῦ τᾶκουσε, τὸν ἐπίασε τρομάρα κ' 394a



και ἀπήει σιγῇ, ἀποχωρήσας δὲ ἐκ τοῦ στρατοπέδου πολλὰ τῶν Ἀπόλλωνι ἠῆχετο, τὰς τε ἐπωνυμίας τοῦ θεοῦ ἀνακαλῶν και ὑπομμνήσκων και ἀπαιτῶν, εἴ τι πώποτε ἦ ἐν ναῶν οἰκοδομήσεσιν ἢ ἐν ἱερῶν θυσίαις κεχαρισμένον δωρήσαιο· ὧν δὴ χάριον κατηύχετο τείσαι τοὺς Ἀχαιοὺς τὰ δὲ δάκρυα τοῖς ἐκείνου βέλεσιν. οὕτως, ἦν δ' ἐγώ, ὦ ἑταῖρε, ἄνευ μιμήσεως ἀπλῆ διήγησις γίγνεται.

Μανθάνω, ἔφη.

Μάνθανε τοίνυν, ἦν δ' ἐγώ, ὅτι ταύτης αὐτῆς ἐναντία γίγνεται, ὅταν τις τὰ τοῦ ποιητοῦ τὰ μεταξὺ τῶν ῥήσεων ἐξαιρῶν τὰ ἀμοιβαῖα καταλείπη.

Και τοῦτο, ἔφη, μανθάνω, ὅτι ἔστιν τὸ περὶ τὰς τραγωδίας τοιοῦτον.

Ὁρθότατα, ἔφη, ὑπέλαβες, και οἶμαί σοι ἤδη δηλοῦν δὲ ἔμπροσθεν οὐχ οἶός τ' ἦ, ὅτι τῆς ποιήσεώς τε και μυθολογίας ἢ μὲν διὰ μιμήσεως ἔλη ἐδῆν, ὡσπερ σὺ λέγεις, τραγωδία τε και κωμῶδια, ἢ δὲ δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ—εὐροῖς δ' ἂν αὐτὴν μάλιστα πον ἐν διθυράμβοις—ἢ δ' αὐτὴν ἀμφοτέρων ἐν τε τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει, πολλαχῶς δὲ και ἄλλοι, εἴ μοι μανθάνεις.

Ἄλλα συνίημι, ἔφη, δὲ τότε ἐβούλου λέγειν.

Και τὸ πρὸ τούτου δὴ ἀναμνήσθητι, ὅτι ἔφαμεν δὲ μὲν λεκτέον ἦδη εἰρησθαι, ὡς δὲ λεκτέον ἔτι σκεπτέον εἶναι.

Ἄλλα μέμνημαι.

Τοῦτο τοίνυν αὐτὸ ἦν δὲ ἔλεγον, ὅτι χρεῖη διομολογήσασθαι πότερον ἔασσομεν τοὺς ποιητὰς μιμουμένους ἡμῖν τὰς διηγήσεις ποιῆσθαι ἢ τὰ μὲν μιμουμένους, τὰ δὲ μὴ, και ὅποια ἐκάτερα, ἢ οὐδὲ μιμῆσθαι.

Μαντεύομαι, ἔφη, σκοπεῖσθαι σε εἴτε παραδεξόμεθα τραγωδίαν τε και κωμῶδιαν εἰς τὴν πόλιν, εἴτε και οὐ.

ἔφυγε χωρὶς νὰ βγάλη μιλιὰ, κι' ἀφοῦ προχώρησε μακριὰ ἀπ' τὰ καράβια, ἄρχισε νὰ παρακαλῇ τὸν Ἀπόλλωνα, κρᾶζοντάς τον μ' ὄλα τὰ παρωνύμια του, και νὰ τοῦ θυμίζη, ἂν καμιά φορά τοῦ εἶχε χαρίσει τίποτα πού νὰ τὸν εἶχε εὐχαριστήσῃ, ἢ θυσία ξεχωριστὴ πού νὰ τοῦ εἶχε προσφέρει, ἢ ἐκκλησιὰ νὰ τοῦ εἶχε χτίσει· και γιὰ ὅλ' αὐτὰ λοιπὸν τὸν ἰκέτευε νὰ τιμωρήσῃ τοὺς Ἀχαιοὺς μὲ τὰ βέλη του, γιὰ τὰ δάκρυα πού τὸν ἔκαμαν νὰ χύσῃ....

Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, φίλε μου, γίνεται χωρὶς μίμηση ἢ ἀπλῆ διήγησις.

Ναί, κατάλαβα.

Καταλαβαίνεις λοιπὸν πῶς τὸ ἐναντιο ἀπ' αὐτὴ τῇ διήγησις εἶναι, ὅταν ὁ ποιητὴς βγάξῃ τὰ μεταξὺ πού λέει ὁ ἴδιος και ἀφήνῃ μονάχα ἐκεῖνα πού λέγουν μεταξὺ τους τὰ πρόσωπα.

Κι' αὐτὸ τὸ καταλαβαίνω, ὅπως δηλαδὴ γίνεται στὶς τραγωδίες.

Ἀκριβῶς· και τώρα, γομίζω, σοῦ ἔδωσα νὰ καταλάβῃς ἐκεῖνο πού δὲν μπέρεσα πρὶν, ὅτι δηλαδὴ εἶναι μιὰ ποίηση και μυθογραφία πού γίνεται ἀποκλειστικὰ μὲ τὴ μίμηση, ἢ τραγωδία και ἢ κωμῶδια, ὅπως τὸ εἶπες και σὺ· και μιὰ ἄλλη πού γίνεται ἀπλῶς μὲ τὴ διήγησις τοῦ ἴδιου τοῦ ποιητῆ· κι' αὐτὴν θὰ τὴ βρῆς στοὺς διθυράμβους πρὸ πάντων· ὑπάρχει ἀκόμη κ' ἓνα τρίτο εἶδος ἀπὸ τοὺς δυὸ τρόπους μαζί, ὅπως γίνεται στὴν ἐπική ποίηση κι' ἄλλοῦ· μὲ κατάλαβες λοιπὸν;

Πῶς· τώρα ἐννοῶ τί ἤθελες νὰ πῆς τότε.

Θυμήσου λοιπὸν τώρα και τί λέγαμε πρωτύτερα ἀπ' αὐτὰ· πῶς ἀφοῦ ὠρίσαμε τί πρέπει νὰ λέμε, μᾶς μένει ἀκόμη νὰ ἐξετάσωμε και πῶς πρέπει νὰ τὰ λέμε.

Μὰ τὸ θυμοῦμαι.

Αὐτὸ λοιπὸν εἶναι πού ἔλεγα· πῶς πρέπει νὰ τὸ συζητήσωμε μαζί και νὰ συμφωνήσωμε, ἂν πρέπει νὰ ἐπιτρέψωμε στοὺς ποιητὰς νὰ μεταχειρίζωνται στὶς διηγήσεις των τὴ μίμηση, ἢ νὰ συνδυάζουν τὴ μίμηση μὲ τὴν ἀπλῆ διήγησις, και σὲ ποιῆς περιστάσεις τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο, ἢ ἂν θὰ τοὺς ἀπαγορέψωμε ὀλότελα τὴ μίμηση.

Μαντεύω πῶς ὁ σκοπός σου εἶναι, νὰ δοῦμε ἂν θὰ παραδεχτοῦμε ἢ ὄχι τὴν τραγωδίαν και τὴν κωμῶδιαν στὴν πολιτεία μας.

"Ισως, ἦν δ' ἐγώ, ἴσως δὲ καὶ πλείω ἔτι τούτων· οὐ γὰρ δὴ ἐγωγεῖ πω οἶδα, ἀλλ' ὅπη ἂν ὁ λόγος ὡσπερ πνεῦμα φέρη, ταύτη ἴτεον.

Καὶ καλῶς γ', ἔφη, λέγεις.

Ἄ Τόδε τοίνυν, ὦ Ἀδείμαντε, ἄθρει, πότερον μιμητικούς ἡμῖν δεῖ εἶναι τοὺς φύλακας ἢ οὐ· ἢ καὶ τοῦτο τοῖς ἐμπροσθεν ἔπεται, ὅτι εἰς ἕκαστος ἐν μὲν ἂν ἐπιτήδευμα καλῶς ἐπιτηδεύοι, πολλὰ δ' οὐ, ἀλλ' εἰ τοῦτο ἐπιχειροῖ, πολλῶν ἐφαπτόμενος πάντων ἀποτυγχάνοι ἂν, ὡστ' εἶναι πον ἐλλόγιμος;

Τί δ' οὐ μέλλει;

Ὅδοκον καὶ περὶ μιμήσεως ὁ αὐτὸς λόγος, ὅτι πολλὰ ὁ αὐτὸς μιμῆσθαι εὔ ὡσπερ ἐν οὐ δυνατός;

Ὅ γὰρ οὐν.

395a Σχολῆ ἄρα ἐπιτηδεύσει γέ τι ἅμα τῶν ἀξίων λόγον ἐπιτηδευμάτων καὶ πολλὰ μιμήσεται καὶ ἔσται μιμητικός, ἐπεὶ πον οὐδὲ τὰ δοκοῦντα ἐγγὺς ἀλλήλων εἶναι δύο μιμήματα δύνανται οἱ αὐτοὶ ἅμα εὔ μιμῆσθαι, οἷον κωμωδίαν καὶ τραγωδίαν ποιοῦντες. ἢ οὐ μιμήματα ἄρτι τούτω ἐκάλες;

"Ἐγωγε· καὶ ἀληθῆ γε λέγεις, ὅτι οὐ δύνανται οἱ αὐτοί.

Ὅδδὲ μὴν ῥαψωδοὶ γε καὶ ὑποκριταὶ ἅμα.

'Αληθῆ.

'Αλλ' οὐδὲ τοι ὑποκριταὶ κωμωδοῖς τε καὶ τραγωδοῖς  
b οἱ αὐτοί· πάντα δὲ ταῦτα μιμήματα. ἢ οὐ;

Μιμήματα.

Καὶ ἔτι γε τούτων, ὦ Ἀδείμαντε, φαίνεται μοι εἰς σμικρότερα κατακεκερματισθαι ἢ τοῦ ἀνθρώπου φύσις, ὡστε ἀδύνατος εἶναι πολλὰ καλῶς μιμῆσθαι ἢ αὐτὰ ἐκεῖνα πράττειν ὧν δὴ καὶ τὰ μιμήματά ἐστιν ἀφομοιώματα.

'Αληθέστατα, ἢ δ' ὅς.

Εἰ ἄρα τὸν πρῶτον λόγον διασώσομεν, τοὺς φύλακας ἡμῖν τῶν ἄλλων πασῶν δημιουργῶν ἀφειμένους δεῖν εἶναι  
c δημιουργοὺς ἐλευθερίας τῆς πόλεως πάνν ἀκριβεῖς καὶ μηδὲν ἄλλο ἐπιτηδεύειν ὅτι μὴ εἰς τοῦτο φέρει, οὐδὲν δὴ δέοι ἂν αὐτοὺς ἄλλο πράττειν οὐδὲ μιμῆσθαι· ἐὰν δὲ μιμῶνται,

"Ισως· μὰ ἴσως καὶ κάτι περισσότερο ἂπ' αὐτὸ· γιατί δὲν ξέρω ἀπὸ τῶρ' ἀκόμη τίποτα, μὰ ὅπου μᾶς φέρη σὺν ἀνεμος ὁ λόγος, κατακεῖ θὰ πρέπει νὰ τραβήξωμε.

Καὶ πολὺ σωστά τὸ λές.

Ἀὐτὸ λοιπὸν τῶρα πρόσεξε, Ἀδείμαντε, ἂν μᾶς συμ-  
e φέρη νὰ εἶναι μιμητικοὶ οἱ φύλακες, ἢ ὄχι· ἢ μήπως βγαίνει ἀπὸ τὰ προηγούμενα κι' αὐτὰ τὸ συμπέρασμα, πὼς ὁ καθένας ἓνα μονάχα ἐπάγγελμα μπορεῖ νὰ κάνη καλά, κι' ὄχι πολλά, γιατί ἐκεῖνος πού καταπιάνεται μὲ πολλά, θὰ ἀποτύχη σὲ δλα· καὶ δὲ θὰ κατορθώση ποτὲ νὰ διακριθῆ σὲ κανένα.

Πῶς ἀλλιῶς βέβαια μπορεῖ νάνα;

Τὸ ἴδιο λοιπὸν δὲν θὰ συμβαίνει καὶ μὲ τὴ μίμηση, πὼς δὲν θὰ μπορῆ δηλαδὴ ποτὲ ὁ ἴδιος ἀνθρώπος νὰ μιμῆται καλὰ  
πολλὰ πράγματα, ὅπως τὸ ἓνα μόνο;

"Ὅχι βέβαια.

Πολὺ δύσκολα λοιπὸν θὰ μπορέση νὰ καταγίνεται μὲ  
395a κανένα ἀπὸ τὰ σπουδαῖα ἐπαγγέλματα καὶ συγχρόνως νὰ μιμῆται πολλὰ πράγματα καὶ νὰ εἶναι μιμητικός, ἀφοῦ οὔτε ἀκόμη καὶ στίς δυὸ ἐκεῖνες μιμήσεις πού θεωροῦνται τόσο σχετικὲς μεταξύ των, ὅπως εἶναι ἡ τραγωδία καὶ ἡ κωμωδία, δὲν μπορεῖ συγχρόνως νὰ τὰ καταφέρνῃ καλὰ ὁ ἴδιος ὁ ἀνθρώπος. Ἡ δὲν τίς ὠνόμαζες πρὸ ὀλίγου μιμήσεις· καὶ αὐτές;

Μιμήσεις βέβαια· κ' ἔχεις δίκιο πὼς δὲ μπορεῖ ὁ ἴδιος.

Ὅτε βέβαια νὰ εἶναι ραψωδοὶ συγχρόνως καὶ ὑποκριταὶ οἱ ἴδιοι.

Πραγματικῶς.

Μὰ οὔτε ὑποκριταὶ νὰ εἶναι οἱ ἴδιοι καὶ στὴν τραγωδία καὶ στὴν κωμωδία· γιατί μιμήσεις εἶναι κι' ὅλ' αὐτά. Ἡ ὄχι;

Μιμήσεις.

Καὶ γενικὰ μοῦ φαίνεται, Ἀδείμαντε, πὼς ἡ φύση τοῦ ἀνθρώπου εἶναι κομματιασμένη σὲ μικρότερες ἀκόμα ἱκανότη-  
τες, ὡστε νὰ μὴ μπορῆ κανεὶς νὰ μιμῆται μὲ ἐπιτυχία πολλὰ πράγματα μαζί καὶ νὰ καταφέρνῃ ἐκεῖνα πού ζητᾶ μὲ τὴ μίμηση νὰ τὰ κάμῃ ὅμοια.

"Ἐχεις μεγάλο δίκιο.

"Ἄν λοιπὸν θὰ ἐπιμείνωμε στὴν πρώτη μας ἐκεῖνη ἰδέα, πὼς οἱ φρουροὶ μας πρέπει νὰ φήγουν κάθε ἄλλη ἐνασχόληση καὶ ἀποκλειστικὴ τους δουλειὰ νὰ ἔχουν τὴν υπεράσπιση τῆς  
c ἐλευθερίας μας καὶ καμιάν ἄλλη πού δὲν ἔχει σχέση μ' αὐτήν, δὲ θὰ τοὺς ἐπιτρέπεται, οὔτε νὰ κάνουν οὔτε νὰ μιμοῦνται, δ,τι

μιμῆσθαι τὰ τούτοις προσήκοντα εὐθὺς ἐκ παίδων, ἀνδρείους, σώφρονας, δαίους, ἐλευθέρους, καὶ τὰ τοιαῦτα πάντα, τὰ δὲ ἀνελεύθερα μῆτε ποιεῖν μῆτε δευοὺς εἶναι μιμῆσασθαι, μηδὲ ἄλλο μηδὲν τῶν αἰσχυρῶν, ἵνα μὴ ἐκ τῆς μιμῆσεως τοῦ εἶναι d ἀπολαύσωσιν. ἢ οὐκ ἤσθησαι ὅτι αἱ μιμῆσεις, εἴαν ἐκ νέων πόρρω διατελέσωσιν, εἰς ἔθη τε καὶ φύσιν καθίστανται καὶ κατὰ σῶμα καὶ φωνὰς καὶ κατὰ τὴν διάνοιαν;

Καὶ μάλα, ἢ δ' ὅς.

Οὐ δὴ ἐπιτρέψομεν, ἦν δ' ἐγώ, ὧν φαμέν κήδεσθαι καὶ δεῖν αὐτοὺς ἀνδρας ἀγαθοὺς γενέσθαι, γυναῖκα μιμῆσθαι ἀνδρας ἄντας, ἢ νέαν ἢ πρεσβυτέραν, ἢ ἀνδρὶ λοιδορομένην ἢ πρὸς θεοὺς ἐρίζουσαν τε καὶ μεγαλαυχομένην, οἰομένην e εὐδαιμόνα εἶναι, ἢ ἐν συμφοραῖς τε καὶ πένθεσιν καὶ θρήνοις ἐχομένην· κάμνουσαν δὲ ἢ ἐρῶσαν ἢ ὠδίνουσαν, πολλοῦ καὶ δεήσομεν.

Παντάσῃσι μὲν οὖν, ἢ δ' ὅς.

Οὐδὲ γε δούλας τε καὶ δούλους πράττοντας ὅσα δούλων.

Οὐδὲ τοῦτο.

Οὐδὲ γε ἀνδρας κακοὺς, ὡς ζοικεν, δειλοὺς τε καὶ τὰ ἐναντία πράττοντας ὧν νυνδὴ εἶπομεν, κακηγοροῦντάς τε καὶ κωμωδοῦντας ἀλλήλους καὶ αἰσχυρολογοῦντας, μεθύοντας 396a ἢ καὶ νήφοντας, ἢ καὶ ἄλλα ὅσα οἱ τοιοῦτοι καὶ ἐν λόγοις καὶ ἐν ἔργοις ἀμαρτάνουσιν εἰς αὐτοὺς τε καὶ εἰς ἄλλους, οἶμαι δὲ οὐδὲ μαινομένους ἐθιστέον ἀφομοιοῦν αὐτοὺς ἐν λόγοις οὐδὲ ἐν ἔργοις· γνωστέον μὲν γὰρ καὶ μαινομένους καὶ πονηροὺς ἀνδρας τε καὶ γυναῖκας, ποιητέον δὲ οὐδὲν τούτων οὐδὲ μιμητέον.

Ἀληθέστατα, ἔφη.

Τί δέ; ἦν δ' ἐγώ· χαλκεύοντας ἢ τι ἄλλο δημιουργοῦν- b τας, ἢ ἐλαύνοντας τριήρεις ἢ κελεύοντας τούτοις, ἢ τι ἄλλο τῶν περὶ ταῦτα μιμητέον;

Καὶ πῶς; ἔφη, οἷς γε οὐδὲ προσέχειν τὸν νοῦν τούτων οὐδενὶ ἐξέσται;

ἄλλο κί' ἂν εἶναι· καὶ ἂν μιμοῦνται μόνον ὅ,τι ἔχει σχέση μετὸν προορισμό τους νὰ μιμοῦνται εὐθὺς ἀπὸ τὴν παιδικὴ τους ἡλικία, τὴν ἀντρεία δηλαδὴ, τὴ σωφροσύνη, τὴν εὐσέβεια, τὴ μεγαλοφροσύνη κί' ὅλα τὰ τέτοια· ἐνῶ κάθε ταπεινὸ καὶ πρόσ- τυχο καὶ ὅ,τι ἄλλο ἀπὸ τὰ αἰσχυρὰ οὔτε νὰ πράττουν οὔτε νὰ εἶναι ἱκανοὶ νὰ τὸ μιμοῦνται, μήπως ἀπὸ τὴ μιμῆσὴ καταντή- σουν νὰ γίνουν τέτοιοι. Ἡ δὲν ἔχεις παρατηρήσει ὅτι ἡ μιμῆσὴ, ἂν ἀρχίσῃ καὶ ἐξακολουθήσῃ ἀπὸ μικρῆ ἡλικία, καταντᾷ νὰ γίνῃ συνήθεια καὶ δευτέρη φύσιν καὶ στὸ σῶμα καὶ στὴ φωνὴ καὶ στὸ χαρακτήρα;

Καὶ πολὺ μάλιστα.

Ποτὲ λοιπὸν δὲν θὰ ἐπιτρέψωμε σὲ κείνους, ποὺ λέμε πῶς τοὺς κηδεμονεύομε καὶ ποὺ ἐννοοῦμε νὰ γίνουν μιὰν ἡμέρα ἄν- τρες ξεχωριστοί, νὰ μιμοῦνται, ἄντρες αὐτοί, μιὰ γυναῖκα, ἢ νέα ἢ γρηά, ποὺ νὰ μαλλῶνῃ ἔξαφνα μετὸν ἄντρα τῆς, ἢ νὰ τολμᾷ νὰ παραβγαίνῃ μετὸς θεοὺς καὶ νὰ μεγαλοπιάνεται γιὰ τὴν εὐδαιμονία τῆς ποὺ φαντάζεται πῶς ἔχει, ἢ νὰ παραδί- νεται σὲ θρήνους καὶ ἀπελπισία στίς συμφορὰς τῆς, καὶ πολὺ e ἀκόμη λιγώτερο μιὰ γυναῖκα ἄρρωστη, ἢ ἐρωτευμένη, ἢ ποὺ νὰ κοιλοπονεῖ.

Διόλου βέβαια. Οὔτε ἀκόμη δούλες καὶ δούλους, ποὺ νὰ κάνουν ὅσα εἶναι δουλειὰ τους.

Οὔτε κί' αὐτό.

Μὰ οὔτε καὶ ἄντρες ταπεινοὺς καὶ δειλοὺς, ποὺ νὰ κά- νουν τὰ ἐναντία ἀπ' ὅσα τώρα εἶπαμε, νὰ βρίζονται, νὰ πε- ριπαίξῃ ὁ ἓνας τὸν ἄλλο, νὰ αἰσχυρολογοῦν νηστικοὶ καὶ μεθυ- σμένοι, καὶ νὰ πέφτουν σ' ὅλες ἐκεῖνες τίς ἀσχημίες ποὺ συνη- θίζουν οἱ τέτοιοι καὶ μετὸς ἑαυτοῦτων καὶ μετὸς ἄλλους· οὔτε νομίζω ἀκόμα, πῶς πρέπει νὰ συνηθίζουν· νὰ ὑποκρί- νωνται ὅσα λένε καὶ κάνουν οἱ παράφρονες· γιὰτὶ δὲν μπορεί βέβαια καὶ νὰ μὴ γνωρίζουν πῶς ὑπάρχουν καὶ πρόστυχοι καὶ παράφρονες καὶ ἄντρες καὶ γυναῖκες, δὲν πρέπει ὅμως νὰ κά- νουν ὅ,τι καὶ ἐκεῖνοι καὶ νὰ τοὺς μιμοῦνται.

Βέβαια καὶ δὲν πρέπει.

Τί δέ; θὰ ἐπιτρέπεται τάχα νὰ μιμοῦνται τοὺς σιδη- ρουργοὺς ἢ ἕποιον ἄλλον τεχνίτη στὴ δουλειὰ του, ἢ τοὺς κωπηλάτες, ἢ τοὺς κελευστὲς ἐπάνω στὰ καράβια, ἢ ὅποιους ἄλλους τέτοιους;

Καὶ πῶς, ἀφοῦ οὔτε νὰ γυρίσουν τὰ μάτια τους πάνω σὲ κανέν' ἀπ' αὐτοὺς θὰ τοὺς ἐπιτρέπεται;

Τί δέ; Ἴππους χρεμετίζοντας καὶ ταύρους μυκωμένους καὶ ποτάμους φοφούντας καὶ θάλατταν κτυπούσαν καὶ βροντάς καὶ πάντα ἀπὸ τὰ τοιαῦτα ἢ μιμῆσονται;

Ἄλλ' ἀπειρηται αὐτοῖς, ἔφη, μήτε μάλνεσθαι μήτε μαινωμένοις ἀφομοιοῦσθαι.

Εἰ ἄρα, ἦν δ' ἐγώ, μανθάνω ἃ σὺ λέγεις, ἔστιν τι εἶδος λέξεώς τε καὶ διηγήσεως ἐν ᾧ ἂν διηγοῖτο ὁ τῷ ὄντι καλὸς ἀγαθός, ὅποτε τι δέοι αὐτὸν λέγειν, καὶ ἕτερον ἀπὸ ἀνόμιον τοῦτω εἶδος, ὃδ' ἂν ἔχοιτο αἰεὶ καὶ ἐν ᾧ διηγοῖτο ὁ ἐναντίας ἐκείνω φύς τε καὶ τραφεῖς.

Ποῖα δὴ, ἔφη, ταῦτα;

Ὁ μὲν μοι δοκεῖ, ἦν δ' ἐγώ, μέτριος ἀνὴρ, ἐπειδὴν ἀφίκηται ἐν τῇ διηγήσει ἐπὶ λέξιν τινα ἢ πράξιν ἀνδρός ἀγαθοῦ, ἐθελήσῃ ὡς αὐτὸς ὢν ἐκεῖνος ἀπαγγέλλειν καὶ οὐκ αἰσχυνεῖσθαι ἐπὶ τῇ τοιαύτῃ μιμῆσει, μάλιστα μὲν μιμούμενος τὸν ἀγαθὸν ἀσφαλῶς τε καὶ ἐμφρόνως πράττοντα, ἐλάττω δὲ καὶ ἦττον ἢ ὑπὸ νόσων ἢ ὑπὸ ἐρώτων ἐσφαλμένον ἢ καὶ ὑπὸ μέθης ἢ τινος ἄλλης συμφορᾶς· ὅταν δὲ γίνηται κατὰ τινα ἑαυτοῦ ἀνάξιον, οὐκ ἐθελήσῃ σπουδῇ ἀπεικάζειν ἑαυτὸν τῷ χειρόνι, εἰ μὴ ἄρα κατὰ βραχὺ, ὅταν τι χρηστὸν ποιῇ, ἀλλ' αἰσχυνεῖσθαι, ἔμα μὲν ἀγύμναστος ὢν τοῦ μειεῖσθαι τοὺς τοιούτους, ἅμα δὲ καὶ δυσχεραίνων αὐτὸν ἐκμάττειν τε καὶ ἐνιστάναι εἰς τοὺς τῶν κακίωνων τύπους, ἀτιμάζων τῇ διανοίᾳ, ὅτι μὴ παιδιᾶς χάριν.

Εἰκόσ, ἔφη.

Οὐκοῦν διηγήσει χρήσεται οἷα ἡμεῖς ἄλλῃον πρότερον διήλομεν περὶ τὰ τοῦ Ὀμήρου ἔπη, καὶ ἔσται αὐτοῦ ἢ λέξεις μετέχουσα μὲν ἀμφοτέρων, μιμῆσεώς τε καὶ τῆς ἄλλης διηγήσεως, σμικρὸν δὲ τι μέρος ἐν πολλῷ λόγῳ τῆς μιμῆσεως; ἢ οὐδὲν λέγω;

Καὶ μάλα, ἔφη, οἷόν γε ἀνάγκη τὸν τύπον εἶναι τοῦ τοιούτου ἔητορος.

397a Οὐκοῦν, ἦν δ' ἐγώ, ὁ μὴ τοιοῦτος ἀπὸ δὲ φανλότερος ἢ, πάντα τε μᾶλλον διηγήσεται καὶ οὐδὲν ἑαυτοῦ ἀνάξιον οἰήσεται εἶναι, ὥστε πάντα ἐπιχειρήσει μιμεῖσθαι σπουδῇ τε καὶ ἐναντίον πολλῶν, καὶ ἃ νυνδὴ ἐλέγομεν, βροντάς τε καὶ ψόφους ἀνέμων τε καὶ χαλαζῶν καὶ ἀξόνων

Μὰ ἄλογα νὰ χλιμιντρίζουν καὶ ταύρους νὰ μουκανιδῶνται καὶ ποτάμους νὰ φροκοποῦνε καὶ θάλασσες νὰ κυματοδερνουνται καὶ βροντὲς καὶ ὄλα τὰ τέτοια, θὰ τὰ μιμοῦνται τάχα;

Μὰ τοὺς ἔχει ἀπαγορευτὴ μήτε νὰ εἶναι, μήτε νὰ μιμοῦνται τοὺς μανιακοὺς.

Ἄν λοιπὸν καταλαβαίνω καλὰ τὴν ἰδέα σου, ὑπάρχει ἓνας τρόπος νὰ μιλᾷ καὶ νὰ διηγῆται ὁ σωστός ἀνθρώπος, ὅταν ἔχη ἀνάγκη νὰ πῆ κάτι· καὶ ἓνας ἄλλος πάλι ὄλας διόλου διαφορετικός, ποὺ τὸν μεταχειρίζεται χωρὶς ποτὲ νὰ ξεκολλᾷ ἀπ' αὐτὸν ὁ ἀνθρώπος μὲ τὴν ἐναντία φύση καὶ ἀνατροφή.

Καὶ ποιοὶ εἶν' αὐτοὶ οἱ τρόποι;

Ὁ σωστός καὶ μετρημένος ἀνθρώπος, ὅταν πρόκειται στὴ σειρά τῆς ὀμιλίας του νὰ ἀναφέρῃ λόγια ἢ πράξη ἑνὸς ἐπίσης σωστοῦ ἀνθρώπου, θὰ προσπαθῆσῃ νὰ μιλήσῃ σὰν νὰ ἦταν ἐκεῖνος ὁ ἴδιος καὶ δὲ θὰ ντραπῇ γι' αὐτὴ τὴ μιμῆση, μάλιστα ὅταν ἔχη νὰ μιμηθῇ ἓνα χρηστὸν ἀνθρώπον ποὺ ἐνεργεῖ μὲ σταθερότητα καὶ μὲ περίσκεψη, καὶ δὲν πρόκειται καθόλου γιὰ ἓναν ποὺ εἶναι καταπνευμένος ἀπὸ ἀρρώστεια ἢ κυριευμένος ἀπὸ ἔρωτα, ἀπὸ μέθη, ἢ ποὺ βρίσκεται σὲ καμιάν ἄλλη τέτοια κατάσταση· καὶ ὅταν ἔχη νὰ κάμῃ μὲ κανένα ἀνάξιό του, ποτὲ δὲν θὰ θελήσῃ νὰ παρομοιάσῃ στὰ σοβαρὰ τὸν ἑαυτό του μὲ τὸν χειρότερό του, παρὰ μόνο ἔτσι στὰ μεταχτὰ καὶ ἂν τύχῃ νὰ κάνῃ ὁπῶσδήποτε καμιά καλὴ πράξη· μὰ καὶ πάλι θὰ ντραπῇ, γιὰτὶ κι' ἀγύμναστος θὰ ἦτανε νὰ μιμήται τοὺς τέτοιους, καὶ κακὸ θὰ τοῦ ἔκανε νὰ χύνῃ καὶ νὰ πλάθῃ τὸν ἑαυτό του ἀπάνω στὰ καλοῦπια χειροτέρων του προσώπων, ποὺ θὰ τὰ περιφρονοῦσε μέσα του, ἂν δὲν ἦταν γιὰ ἓνα ἀστεῖο τῆς στιγμῆς.

Πολὺ φυσικά.

Διήγησθ' λοιπὸν θὰ μεταχειρίζεται ἐκεῖνη ποὺ εἶπαμε ἡμεῖς πρωτύτερα γιὰ τὴν ποίηση τοῦ Ὀμήρου καὶ ποὺ θὰ εἶναι κι' ἀπ' τὰ δύο, καὶ μιμῆση καὶ καθαρὴ διήγησις, ἔτσι ὅμως, ποὺ μικρὸ μονάχα μέρος νάναί σ' ὀλάκερο τὸ λόγο ἢ μιμῆσις. Ἡ δὲ λέω καλὰ;

Πῶς; αὐτὸς βέβαια πρέπει νάναί ὁ τύπος, ποὺ θὰ μιλᾷ ἓνας ἀνθρώπος μὲ τέτοιο χαρακτῆρα.

Ἐκεῖνος λοιπὸν πάλι ποὺ δὲν ἔχει τὸν ἴδιο χαρακτῆρα, 397a ὅσο χειρότερος εἶναι, τόσο περισσότερο δὲν θὰ θελῇ νὰ μιμηταῖ τὰ πάντα καὶ δὲν θὰ θεωρῇ τίποτα ἀνάξιό του, κ' ἔτσι δὲν θὰ τὸ κάμῃ δουλειά του καὶ μπροστὰ σ' ὄλο τὸν κόσμον νὰ μιμηταῖ κι' ὅσα λέγαμε πρὶν, τίς βροντὲς καὶ τὸ σφύριγμα τῶν ἀνέμων

τε και τροχίλιων, και σαλπίγγων και αυλών και συρίγγων και πάντων οργάνων φωνάς, και ἔτι κινῶν και προβάτων και ὀρνέων φθόγγους· και ἔσται δὴ ἡ τούτου λέξις ἅπασα διὰ μιμήσεως φωναῖς τε και σχήμασιν, ἢ σμικρόν τι διηγήσεως ἔχουσα;

Ἄνάγκη, ἔφη, και τοῦτο.

Ταῦτα τοίνυν, ἦν δ' ἐγώ, ἔλεγον τὰ δύο εἶδη τῆς λέξεως.

Και γὰρ ἔστιν, ἔφη.

Ὀνοκῶν αὐτοῖν τὸ μὲν σμικρὰς τὰς μεταβολὰς ἔχει, και ἐάν τις ἀποδιδῶν πρόπουσαν ἁρμονίαν και ῥυθμὸν τῇ λέξει, ὀλίγου πρὸς τὴν αὐτὴν γίγνεται λέγειν τῷ ῥηθῶς λέγοντι και ἐν μιᾷ ἁρμονίᾳ—σμικραὶ γὰρ αἱ μεταβολαὶ— και δὴ και ἐν ῥυθμῷ ὡσαύτως παραπλησίῳ τινί;

Κομιδῇ μὲν οὖν, ἔφη, οὕτως ἔχει.

Τί δὲ τὸ τοῦ ἑτέρου εἶδος; οὐ τῶν ἐναντίων δεῖται, πασῶν μὲν ἁρμονιῶν, πάντων δὲ ῥυθμῶν, εἰ μέλλει αὐτοκείως λέγεσθαι, διὰ τὸ παντοδαπὰς μορφὰς τῶν μεταβολῶν ἔχειν;

Και σφόδρα γε οὕτως ἔχει.

Ἄρ' οὖν πάντες οἱ ποιηταὶ και οἱ τι λέγοντες ἢ τῷ ἑτέρῳ τούτων ἐπιτυχάνουσιν τύπῳ τῆς λέξεως ἢ τῷ ἑτέρῳ ἢ ἐξ ἀμφοτέρων τινὶ συγκεραννόντες;

Ἄνάγκη, ἔφη.

Τί οὖν ποιήσομεν; ἦν δ' ἐγώ, πότερον εἰς τὴν πόλιν πάντας τούτους παραδεξόμεθα ἢ τῶν ἀκράτων τὸν ἕτερον ἢ τὸν κεκραμένον;

Ἐὰν ἢ ἐμῇ, ἔφη, νικᾷ, τὸν τοῦ ἐπιεικοῦς μιμητὴν ἀκρατον.

Ἄλλὰ μὴν, ὦ Ἀδείμαντε, ἠδύς γε και ὁ κεκραμένος, πολὺ δὲ ἡδιστος παισὶ τε και παιδαγωγοῖς ὁ ἐναντίος οὐ σὺ αἰσῆ και τῷ πλείστῳ ὄχλῳ.

Ἡδιστος γάρ.

Ἄλλ' ἴσως, ἦν δ' ἐγώ, οὐκ ἂν αὐτὸν ἀρμόττειν φαίης ἐπὶ ἡμετέρα πολιτεία, ὅτι οὐκ ἔστιν διπλοῦς ἀνὴρ παρ' ἡμῶν οὐδὲ πολλαπλοῦς, ἐπειδὴ ἕκαστος ἐν πράττει.

Ὁὐ γὰρ οὖν ἀρμόττει.

και τοῦ χαλαζίου και τὸ τρίξιμο τῶν ἀξονιῶν και τῶν τροχῶν, τὸν ἦχο τῆς σαλπίγγας και τοῦ αὐλοῦ, κί' ἀκόμα' τίς φωνῆς τῶν σκυλιῶν, τῶν προβάτων και τῶν πουλιῶν; και δὲ θὰ εἶναι ὅσα θὰ λή μιμήση με φωνῆς και με σχήματά και μικρὸν μόνον μέρος διήγησι;

Αὐτὸ πραγματικῶς θὰ γίνεταί.

Αὐτὰ λοιπὸν εἶναι τὰ δύο εἶδη τῆς διήγησις πού ἔλεγα.

Αὐτὰ πραγματικῶς.

Δὲν ἔχει λοιπὸν τὸ πρῶτο ἀπ' αὐτὰ λίγες μόνο μεταβολές, και ἂν βρῆ κανεὶς και τοῦ ταιριάσει τὴν ἁρμονία και τὸ ρυθμὸ πού τοῦ χρειάζεται, δὲ θὰ ὑπάρχη λίγη ἀνάγκη πιά νὰ μεταχειρίζεται ἄλλες ἐκεῖνος πού ξέρει νὰ μεταχειρίζεται σωστὰ τὴ μιὰ τὴν ἁρμονία—ἀφοῦ λίγες εἶναι κί' οἱ μεταβολές—και τὸν ἴδιο πάντα ἐκεῖνο τὸ ρυθμὸ;

Ὡρισμένως ἔτσι εἶναι.

Ἐνῶ ὁ ἄλλος τρόπος; δὲ χρειάζεται ἀπεναντίας ἐκεῖνος ὅλες τίς ἁρμονίες και ὅλους τοὺς ρυθμούς, ἂν πρόκειται νὰ εἶναι σύμφωνος με τὴ φύση του, ἀφοῦ ἔχει ὅλες τίς μεταβολές σ' ὅλες τίς παντοειδεῖς μορφές των;

Μὰ ἔτσι εἶναι, βεβαιότατα.

Ἄλλὰ ὅλοι οἱ ποιηταὶ και γενικὰ ὅσοι ἔχουν κάτι νὰ διηγθῶν, δὲν μεταχειρίζονται ἢ τὸν ἕνα τρόπο, ἢ τὸν ἄλλο, ἢ ἀκόμη και κάποιον ἀνάμιχτο ἀπὸ τοὺς δύο;

Ἀναγκαστικά.

Τί λοιπὸν θὰ κάμωμε ἐμεῖς; θὰ παραδεχτοῦμε στὴν πολιτεία μας ὅλους αὐτούς, ἢ τὸν ἕνα ἀπὸ τοὺς δύο καθαρούς, ἢ τὸν ἀνάμιχτο;

Ἄν ἔχη σημασία ἡ δική μου ἢ ψῆφος, πρέπει νὰ προτιμήσωμε τὸν καθαρὸ ἐκεῖνο, πού μιμεῖται τὸ σωστὸ τὸν ἀνθρώπο.

Ναί, μὰ και ὁ ἀνάμιχτος, φίλε Ἀδείμαντε, εἶναι εὐχάριστος, και πολὺ μάλιστα πιδ εὐχάριστος στὰ παιδιὰ και στοὺς παιδαγωγούς ὁ ἀντίθετος ἐκεῖνου πού διαλέγεις ἐσύ, καθὼς και στὸν πολὺ τὸν ὄχλο.

Εἶναι πραγματικῶς πιδ εὐχάριστος.

Μὰ ἴσως θάλεγε πὼς δὲν ταιριάζει αὐτὸς στὴ δική μας τὴν πολιτεία, γιατί δὲν ὑπάρχει σὲ μᾶς κανεὶς πού νὰ ἔχη δύο ἢ περισσότερα ἐπαγγέλματα, ἐπειδὴ ὁ καθένας κάνει μιὰ μόνον δουλειά.

Ἀλήθεια και δὲν ταιριάζει.

δ. Μῦθος

1. ποιησας  
ιστορικα

γρῳφικα

αλ 21 φε-

νοστο

δυνα και  
ν εωι ν  
χωρικων

ARISTOTLE

τραγωδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλειψύδρας ἂν ἡγωνί-  
12 ζοντο, ὥσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτέ φασιν. ὁ δὲ κατ'  
αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος ὅρος, αἰεὶ μὲν ὁ  
μείζων μέχρι τοῦ σύνδηλος εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ  
τὸ μέγεθος· ὡς δὲ ἀπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν  
ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφέξῃς  
γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ  
ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἰκανὸς ὅρος  
ἐστὶν τοῦ μεγέθους.

8. Μῦθος δ' ἐστὶν εἰς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται  
εἶναι περὶ ἓνα ἢ πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ ἐνὶ συμ-  
βαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδὲν ἐστὶν ἐν· οὕτως δὲ καὶ  
πράξεις ἐνὸς πολλαὶ εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται  
2 πράξις. διὸ πάντες εἰόκασι ἀμαρτάνειν ὅσοι τῶν  
ποιητῶν Ἡρακλῆϊδα Ἰησιδῆϊδα καὶ τὰ τοιαῦτα ποιή-  
ματα πεποιήκασι· οἴονται γάρ, ἐπεὶ εἰς ἦν ὁ Ἡρα-  
3 κλῆς, ἓνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν. ὁ δ' Ὀ-  
μηρος ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει καὶ τοῦτ' εἰσὶν  
καλῶς ἰδεῖν ἢτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν· Ὀδύσσειαν  
γὰρ ποιῶν οὐκ ἐποίησεν ἅπαντα ὅσα αὐτῷ συνέβη,  
οἷον πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ, μανῆναι δὲ  
προσπονήσασθαι ἐν τῷ ἀγερμῷ, ὧν οὐδέ τι θατέρου  
γενομένου ἀναγκαῖον ἦν <ἢ> εἶκος θάτερον γενέσθαι,  
ἀλλὰ περὶ μίαν πράξιν οἷαν λέγομεν<sup>2</sup> τὴν Ὀδύσσειαν  
4 συνέστησεν, ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιάδα. χρὴ οὖν,  
καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μμητικαῖς ἢ μία μῆσις  
ἐνός ἐστίν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μί-

<sup>1</sup> οὐδὲ By. for A<sup>c</sup> οὐδὲν.

<sup>2</sup> λέγομεν] the copies have this: A<sup>c</sup> has λέγομεν, which V. keeps, inserting ἂν after οἷαν.

\* Aristotle condemns them all, assuming—or perhaps assured by experience—that their sole claim to unity lay in the fact that all the stories in the poem had a common hero.

POETICS, VII. 11-VIII. 4

rule to produce a hundred tragedies, the performance would have been regulated by the water clock, as it is said they did once in other days. But as for the natural limit of the action, the longer the better as far as magnitude goes, provided it can all be grasped at once. To give a simple definition: the magnitude which admits of a change from bad fortune to good or from good fortune to bad, in a sequence of events which follow one another either inevitably or according to probability, that is the proper limit.

8. A plot does not have unity, as some people think, simply because it deals with a single hero. Many and indeed innumerable things happen to an individual, some of which do not go to make up any unity, and similarly an individual is concerned in many actions which do not combine into a single piece of action. It seems therefore that all those poets are wrong who have written a *Heracleid* or *Theseid* or other such poems.<sup>a</sup> They think that because Heracles was a single individual the plot must for that reason have unity. But Homer, supreme also in all other respects, was apparently well aware of this truth either by instinct or from knowledge of his art. For in writing an *Odyssey* he did not put in all that ever happened to Odysseus, his being wounded on Parnassus, for instance, or his feigned madness when the host was gathered (these being events neither of which necessarily or probably led to the other), but he constructed his *Odyssey* round a single action in our sense of the phrase. And the *Iliad* the same. As then in the other arts of representation a single representation means a representation of a single object, so too the plot being

-53-



μησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι ταύτης καὶ ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μῦθον τοῦ ὅλου ἐστίν.

9. Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὰ γενόμενα λέγειν, ταῦτα παικτοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' ὅσα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὰ ἀναγκαῖον. ὃ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῶ ἢ ἐμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν· εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρον τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἤττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρον ἢ ἄνευ μέτρων· ἀλλὰ τούτω διαφέρει, τῶ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ ὅσα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.

4. Ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῶ ποιῶ τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὐ στοχάζεται ἢ ποίησις ὀνόματα ἐπιθεμένη· τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν. ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμωδίας ἤδη τοῦτο δηλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέουσιν καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον

<sup>a</sup> The names indicate types. This is obvious, as he says, in Comedy and is also true of Greek Tragedy, which,

a representation of a piece of action must represent a single piece of action and the whole of it; and the component incidents must be so arranged that if one of them be transposed or removed, the unity of the whole is dislocated and destroyed. For if the presence or absence of a thing makes no visible difference, then it is not an integral part of the whole.

9. What we have said already makes it further clear that a poet's object is not to tell what actually happened but what could and would happen either probably or inevitably. The difference between a historian and a poet is not that one writes in prose and the other in verse—indeed the writings of Herodotus could be put into verse and yet would still be a kind of history, whether written in metre or not. The real difference is this, that one tells what happened and the other what might happen. For this reason poetry is something more scientific and serious than history, because poetry tends to give general truths while history gives particular facts.

By a "general truth" I mean the sort of thing that a certain type of man will do or say either probably or necessarily. That is what poetry aims at in giving names to the characters.<sup>a</sup> A "particular fact" is what Alcibiades did or what was done to him. In the case of comedy this has now become obvious, for comedians construct their plots out of probable incidents and then put in any names that occur to them. They do not, like the iambic although it deals with traditional heroes regarded as "real people," yet keeps to a few stories in which each character has become a type. In Chapter xvii. the dramatist is recommended to sketch first his outline plot, making it clear and coherent, before he puts in the names.

- 6 ποιούσω. ἐπὶ δὲ τῆς τραγωδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται. αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστὶ τὸ δυνατόν. τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὕτω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γενόμενα φανερόν ὅτι
- 7 δυνατά, οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα. οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγωδίαις ἐνίαις μὲν ἐν ἡ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐθ' ἐν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἄνθει· ὁμοίως γὰρ ἐν τούτῳ τὰ τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποιήται, καὶ οὐδὲν ἦττον εὐφραίνει.
- 8 ὥστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων περὶ οὓς αἱ τραγωδία εἰσὶν ἀντέχεσθαι. καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας.
- 9 Δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσω ποιητῆς κατὰ τὴν μίμησιν ἐστὶν, μιμείται δὲ τὰς πράξεις.
- 10 κὰν ἄρα συμβῆ γενόμενα ποιεῖν, οὐδὲν ἦττον ποιητῆς ἐστὶ· τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι, καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητῆς ἐστὶν.
- 11 Τῶν δὲ ἀπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶν χεῖρισται. λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον

<sup>a</sup> Aristophanes of course did write about individuals. But Aristotle is thinking of the New Comedy, where the names of the characters were invented by the author and there was no reference to real people.

<sup>b</sup> The name, apparently, of an imaginary hero. The word might be Ἄνος, but "The Flower" is an unlikely title for a Greek tragedy.

<sup>c</sup> The reason why Greek tragedy dealt only with a few familiar themes is to be found of course in its religious origin. It was the function of tragedy to interpret and embroider

satirists, write about individuals.<sup>a</sup> In tragedy, on the other hand, they keep to real names. The reason is that what is possible carries conviction. If a thing has not happened, we do not yet believe in its possibility, but what has happened is obviously possible. Had it been impossible, it would not have happened. It is true that in some tragedies one or two of the names are familiar and the rest invented; indeed in some they are all invented, as for instance in Agathon's *Antheus*,<sup>b</sup> where both the incidents and the names are invented and yet it is none the less a favourite. One need not therefore endeavour invariably to keep to the traditional stories with which our tragedies deal. Indeed it would be absurd to do that, seeing that the familiar themes are familiar only to a few and yet please all.<sup>c</sup>

It is clear, then, from what we have said that the poet must be a "maker" not of verses but of stories, since he is a poet in virtue of his "representation," and what he represents is action. Even supposing he represents what has actually happened, he is none the less a poet, for there is nothing to prevent some actual occurrences being the sort of thing that would probably or inevitably happen, and it is in virtue of *that* that he is their "maker."

Of "simple"<sup>d</sup> plots and actions the worst are those which are "episodic." By this I mean a myths. Aristotle never gives this reason, but offers instead the unconvincing explanation that tragedians adhered to certain "real" stories to gain verisimilitude—and yet he has to admit that, since to many of the auditors these stories were unfamiliar and none the less attractive, dramatists might just as well invent new themes.

<sup>d</sup> This term is defined in the next chapter. It seems odd to use it before its meaning is explained. Perhaps we should read ἄλλων (Tyrwhitt) and translate "of all plots."



- ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὐτ' εἰκὸς οὐτ'  
 11<sup>b</sup> ἀνάγκη εἶναι. τοιαῦται δὲ ποιοῦνται ὑπὸ μὲν τῶν  
 φαύλων ποιητῶν δι' αὐτοὺς, ὑπὸ δὲ τῶν ἀγαθῶν  
 διὰ τοὺς ὑποκριτάς· ἀγωνίσματα γὰρ ποιῶντες καὶ  
 παρὰ τὴν δύναμιν παρατείναντες μῦθον πολλάκις  
 1452<sup>a</sup> 11<sup>a</sup> διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς. ἐπεὶ δὲ οὐ  
 μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἢ μίμησις ἀλλὰ καὶ  
 φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα  
 [καὶ μᾶλλον]<sup>1</sup> ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι'  
 12 ἄλληλα· τὸ γὰρ θαυμαστόν οὕτως ἕξει μᾶλλον ἢ εἰ  
 ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης, ἐπεὶ καὶ τῶν  
 ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα δοκεῖ ὅσα ὥσπερ  
 ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι, ὅσον ὡς ὁ ἀνδριάς ὁ  
 τοῦ Μίτυος ἐν Ἄργει ἀπέκτεινεν τὸν αὐτίον τοῦ  
 θανάτου τῷ Μίτυι, θεωροῦντι ἐμπεσῶν· εἶκοι γὰρ  
 13 τὰ τοιαῦτα οὐκ εἰκῆ γενέσθαι. ὥστε ἀνάγκη τοὺς  
 τοιοῦτους εἶναι καλλίους μύθους.
10. Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἀπλοὶ οἱ δὲ πεπλεγ-  
 μένοι· καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοί  
 2 εἰσιν ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὕσαι τοιαῦται. λέγω δὲ  
 ἀπλήν μὲν πρᾶξιν ἧς γνωμένης ὥσπερ ὄρισται  
 συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνω-  
 3 ρισμοῦ ἢ μετάβασις γίνεται, πεπλεγμένην δὲ λέγω  
 ἧς<sup>2</sup> μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῦν ἢ  
 4 μετάβασις ἐστίν. ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς
- <sup>1</sup> καὶ μᾶλλον] bracketed by Spengel: V. keeps these  
 words and suggests that a line ending in a second μάλιστα  
 has been lost just before them.  
<sup>2</sup> πεπλεγμένην δὲ λέγω ἧς] suggested by By. for A<sup>c</sup> πε-  
 πλεγμένη δὲ λέξι. V. has πεπλεγμένη δὲ ἐστὶν ἐξ ἧς.

<sup>a</sup> Or "logic." He means the chain of cause and effect,  
 wherein each incident is the result of what has gone before.  
 See the end of the next chapter.

plot in which the episodes do not follow each other  
 probably or inevitably. Bad poets write such plays  
 because they cannot help it, and good poets write  
 them to please the actors. Writing as they do  
 for competition, they often strain a plot beyond its  
 capacity and are thus obliged to sacrifice continuity.<sup>a</sup>  
 But this is bad work, since tragedy represents not  
 only a complete action but also incidents that cause  
 fear and pity, and this happens most of all when  
 the incidents are unexpected and yet one is a  
 consequence of the other.<sup>b</sup> For in that way the  
 incidents will cause more amazement than if they  
 happened mechanically and accidentally, since the  
 most amazing accidental occurrences are those which  
 seem to have been providential, for instance when  
 the statue of Mityos at Argos killed the man who  
 caused Mityos's death by falling on him at a festival.  
 Such events do not seem to be mere accidents. So  
 such plots as these must necessarily be the best.

10. Some plots are "simple" and some "com-  
 plex," as indeed the actions represented by the plots  
 are obviously such. By a simple action I mean one  
 that is single and continuous in the sense of our  
 definition above,<sup>c</sup> wherein the change of fortune  
 occurs without "reversal" or "discovery"; by a com-  
 plex action I mean one wherein the change coincides  
 with a "discovery" or "reversal" or both. These

<sup>b</sup> The logic suffers from ellipsis. Plays which fail to  
 exhibit the sequence of cause and effect are condemned  
 (1) because they lack the unity which befits tragedy,  
 (2) because they miss that supreme effect of fear or pity pro-  
 duced by incidents which, though unexpected, are seen to  
 be no mere accident but the inevitable result of what has  
 gone before.

<sup>c</sup> In chapters vii. and viii.

## ARISTOTLE

τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενη-  
μένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἶκος  
γίγνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίγνεσθαι  
τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.

11. Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν  
πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται καὶ τοῦτο  
δὲ ὡς περ λέγομεν κατὰ τὸ εἶκος ἢ ἀναγκαῖον·  
2 ὡς περ ἐν τῷ Οἰδίποδι ἔλθων ὡς εὐφρανῶν τὸν  
Οἰδίπου καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα  
φόβου, δηλώσας ὅς τῆν, τοῦναντίον ἐποίησεν· καὶ  
ἐν τῷ Λυγκεῖ ὁ μὲν ἀγόμενος ὡς ἀποθανούμενος,  
3 ὁ δὲ Δαναὸς ἀκολουθῶν ὡς ἀποκτενῶν, τὸν μὲν  
συνέβη ἐκ τῶν πεπραγμένων ἀποθανεῖν, τὸν δὲ  
σωθῆναι.

4 Ἀναγνώρισις δὲ ὡς περ καὶ τοῦνομα σημαίνει ἐξ  
ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολὴ ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἐχ-  
θραν τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων·  
5 καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπέτεια  
6 γίνωνται, ὡς ἔχει ἢ ἐν τῷ Οἰδίποδι. εἰσὶν μὲν  
οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνωρίσεις· καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα  
καὶ τὰ τυχόντα ἔστιν ὡς ὅπερ<sup>3</sup> εἴρηται συμβαίνει,  
καὶ εἰ πέπραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν ἔστιν ἀναγνω-  
7 ρίσαι· ἀλλ' ἢ μάλιστα τοῦ μύθου καὶ ἢ μάλιστα τῆς

<sup>1</sup> ὡς By. for A<sup>c</sup> οἶον.

<sup>2</sup> ὡς ὅπερ Spengel for A<sup>c</sup> ὡς περ which V. keeps, marking  
a lacuna before it.

<sup>3</sup> At the end of chapter vii. See Additional Note, p. 116.

<sup>4</sup> The messenger from Corinth announces the death of Polybus and Oedipus's succession to the throne. Oedipus, feeling now safe from the prophecy that he would murder his father, still fears to return to Corinth, lest he should fulfil the other prophecy and marry his mother. The messenger seeks to reassure him by announcing that Polybus and Merope are not his parents. But the effect of this was to

## POETICS, x. 4-XI. 7

should result from the actual structure of the plot in such a way that what has already happened makes the result inevitable or probable; for there is indeed a vast difference between what happens *propter hoc* and *post hoc*.

11. A "reversal" is a change of the situation into the opposite, as described above,<sup>a</sup> this change being, moreover, as we are saying, probable or inevitable—like the man in the *Oedipus* who came to cheer Oedipus and rid him of his anxiety about his mother by revealing his parentage and changed the whole situation.<sup>b</sup> In the *Lynceus*, too, there is the man led off to execution and Danaus following to kill him, and the result of what had already happened was that the latter was killed and the former escaped.<sup>c</sup>

A "discovery," as the term itself implies, is a change from ignorance to knowledge, producing either friendship or hatred in those who are destined for good fortune or ill. A discovery is most effective when it coincides with reversals, such as that involved by the discovery in the *Oedipus*. There are also other forms of discovery, for what we have described may in a sense occur in relation to inanimate and trivial objects, or one may discover whether some one has done something or not. But the discovery which is most essentially part of the plot and part

"change the whole situation" for Oedipus by revealing the truth that he had murdered his father, Laius, and married his mother, Jocasta. This "reversal" is the more effective because it is immediately coincident with the discovery of the truth.

<sup>c</sup> Lynceus married Hypermnestra who disobeyed Danaus in not murdering him. Danaus trying by process of law to compass the death of their son Abas was killed himself. "The dog it was that died."

1452<sup>b</sup> πράξεως ἢ εἰρημένη ἐστίν· ἢ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώ-  
 ρις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἔξει ἢ φόβον, οἷων  
 πράξεων ἢ τραγωδία μίμησις ὑπόκειται· ἔτι δὲ καὶ  
 τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων  
 συμβήσεται.

8 Ἐπεὶ δὴ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστὶν ἀναγνώρισις,  
 αἱ μὲν θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ἢ δηλὸς  
 ἕτερος τίς ἐστίν, ὅτε δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνω-  
 ρίσαι, ὅλον ἢ μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὀρέστη ἀεγγω-  
 ρίσθη ἐκ τῆς πέμψεως τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνῳ δὲ  
 πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει ἀναγνωρίσεως.

9 Δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη περὶ ταῦτ' ἐστί,  
 περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις· τρίτον δὲ πάθος.  
 τούτων δὲ περιπέτεια μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται,  
 10 πάθος δὲ ἐστὶ πράξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, ὅλον οἷ  
 τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ  
 τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.

12. Μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν ὡς εἶδεσι δεῖ  
 χρῆσθαι πρότερον εἶπομεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ  
 εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα τάδε ἐστίν, πρόλογος  
 2 ἐπεισόδιον ἔξοδος χορικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πέρ-  
 3 οδος τὸ δὲ στάσιμον· κοινὰ μὲν ἀπάντων ταῦτα, ἴδια  
 δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κόμμοι.

4 Ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας  
 5 τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον

\* Euripides' *Iphigenia in Tauris*—Orestes and Pylades arriving among the Tauri are by the custom of the country to be sacrificed to Artemis by her priestess, Iphigenia. It is agreed that Pylades shall be spared to carry a letter from Iphigenia to Orestes, whom she supposes to be in Argos. In order that Pylades may deliver the message, even if he should lose the letter, she reads it aloud. Orestes thus dis-

of the action is of the kind described above, for such a discovery and reversal of fortune will involve either pity or fear, and it is actions such as these which, according to our hypothesis, tragedy represents; and, moreover, misfortune and good fortune are likely to turn upon such incidents.

Now since the discovery is somebody's discovery, in some scenes one character only is discovered to another, the identity of the other being obvious; but sometimes each must discover the other. Thus Iphigenia was discovered to Orestes through the sending of the letter, but a separate discovery was needed to make him known to Iphigenia.<sup>a</sup>

We see then that two elements of the plot, reversal and discovery, turn upon these incidents. A third element is a calamity. Of these three elements we have already described reversal and discovery. A calamity is a destructive or painful occurrence, such as a death on the stage, acute suffering and wounding and so on.

12. We have already<sup>b</sup> spoken of the constituent parts to be used as ingredients of tragedy. The separable members into which it is quantitatively divided are these: Prologue, Episode, Exode, Choral Song, the last being divided into Parode and Stasimon. These are common to all tragedies; songs sung by actors on the stage and "commoi" are peculiar to certain plays.

A prologue is the whole of that part of a tragedy which precedes the entrance of the chorus. An

covers who she is. He then reveals himself to her by declaring who he is and proving his identity by his memories of their home.

<sup>b</sup> In chapter vi.

6 τραγωδίας τὸ μεταξύ ὄλων χορικῶν μελῶν, ἕξοδος  
 δὲ μέρος ὄλον τραγωδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ  
 7 μέλος· χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἢ πρώτη λέξις  
 8 ὅλη<sup>1</sup> χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀνα-  
 9 παίστου καὶ τροχαίου, κόμμος δὲ θρήνος κοινὸς  
 χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.

10 Μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν <ὡς εἶδει> δεῖ  
 χρῆσθαι πρότερον εἶπαμεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ  
 εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα ταῦτ' ἔστιν.

13. Ὃν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεῖσθαι  
 συνιστάντας τοὺς μύθους καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς  
 τραγωδίας ἔργον, ἐφεξῆς ἂν εἶη λεκτέον τοῖς νῦν  
 2 εἰρημένους. ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς  
 καλλίστης τραγωδίας μὴ ἀπλήν ἀλλὰ πεπλεγμένην  
 καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἑλεεινῶν εἶναι μιμητικῆν  
 (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεως ἔστιν),  
 πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας  
 δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυσ-  
 3 τυχίαν, οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἑλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ  
 εὐτυχίαν, ἀπραγδότατον γὰρ τοῦτ' ἔστι πάντων,  
 1458<sup>a</sup> οὐδὲν γὰρ ἔχει ἂν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλόανθρωπον οὔτε  
 4 ἑλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔστιν· οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα  
 πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν· τὸ  
 μὲν γὰρ φιλόανθρωπον ἔχει ἂν ἢ τοιαύτη σύστασις  
 ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον, ὃ μὲν γὰρ περὶ τὸν

<sup>1</sup> δλη Susemihl for A<sup>o</sup> δλου.

<sup>a</sup> This does not apply to surviving Greek tragedies, but may be true of those of Aristotle's time. The word Stasimon is applied to all choruses in a tragedy other than those sung during entry or exit. It is usually explained as meaning a "stationary song," because it was sung after the chorus had taken up its "station" in the orchestra.

episode is the whole of that part of a tragedy which falls between whole choral songs. An exode is the whole of that part of a tragedy which is not followed by a song of the chorus. A parode is the whole of the first utterance of the chorus. A stasimon is a choral song without anapaests or trochaics.<sup>a</sup> A commos is a song of lament shared by the chorus and the actors on the stage.

The constituent parts to be used as ingredients of tragedy have been described above; these are the separable members into which it is quantitatively divided.<sup>b</sup>

13. Following upon what has been said above we should next state what ought to be aimed at and what avoided in the construction of a plot, and the means by which the object of tragedy may be achieved. Since then the structure of the best tragedy should be not simple but complex<sup>c</sup> and one that represents incidents arousing fear and pity—for that is peculiar to this form of art—it is obvious to begin with that one should not show worthy men passing from good fortune to bad. That does not arouse fear or pity but shocks our feelings. Nor again wicked people passing from bad fortune to good. That is the most untragic of all, having none of the requisite qualities, since it does not satisfy our feelings<sup>d</sup> or arouse pity or fear. Nor again the passing of a thoroughly bad man from good fortune to bad fortune. Such a structure might satisfy our feelings but it arouses neither pity nor fear, the one being for the man who does not deserve

<sup>b</sup> The whole of chapter xii. bears marks of belonging to the *Poetics* but seems out of place, since it interrupts the discussion of "plot."<sup>c</sup> See chapter x.

<sup>d</sup> i.e. our preference for "poetic justice."

ἀνάξιόν ἐστιν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἔλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον.

5 Ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν τινὰ τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, ὡς Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ  
6 οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες. ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινὲς φασί, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τὸναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν μεγάλην ἢ οἴου εἴρηται ἢ βελτίονος μάλ-  
7 λον ἢ χείρονος. σημεῖον δὲ καὶ τὸ γιννόμενον· πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπρηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλιστα τραγωδίαί συντίθενται, ὡς περὶ Ἀλκμαίωνα καὶ Οἰδίπου καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τηλέφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι.

8 Ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία  
9 ἐκ ταύτης τῆς συστάσεως ἐστίν. διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες [τὸ]<sup>1</sup> αὐτὸ ἀμαρτάνουσι ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ πολλὰ αὐτοῦ εἰς  
10 δυστυχίαν τελευτῶσι. τοῦτο γὰρ ἐστὶν ὥσπερ

<sup>1</sup> τὸ] By. brackets for sake of sense.

\* See Additional Note, p. 117.

<sup>2</sup> ἀπλοῦς elsewhere in the *Poetics* means "simple" as

his misfortune and the other for the man who is like ourselves—pity for the undeserved misfortune, fear for the man like ourselves—so that the result will arouse neither pity nor fear.

There remains then the mean between these. This is the sort of man who is not pre-eminently virtuous and just, and yet it is through no badness or villainy of his own that he falls into the misfortune, but rather through some flaw in him,<sup>a</sup> he being one of those who are in high station and good fortune, like Oedipus and Thyestes and the famous men of such families as those. The successful plot must then have a single <sup>b</sup> and not, as some say, a double issue; and the change must be not to good fortune from bad but, on the contrary, from good to bad fortune, and it must not be due to villainy but to some great flaw in such a man as we have described, or of one who is better rather than worse.) This can be seen also in actual practice. For at first poets accepted any plots, but to-day the best tragedies are written about a few families—Alcmaeon for instance and Oedipus and Orestes and Meleager and Thyestes and Telephus and all the others whom it befell to suffer or inflict terrible disasters.

Judged then by the theory of the art, the best <sup>c</sup> tragedy is of this construction. Those critics are therefore wrong who charge Euripides with doing this in his tragedies, and say that many of his end in misfortune. That is, as we have shown, correct.

opposed to *πεπλεγμένος*, "complex"; here it is opposed to *διπλοῦς*, which describes a double dénouement, involving happiness for some and disaster for others.

<sup>c</sup> This is modified by § 19 in the following chapter, where he finds an even better formula for the tragic effect.

εἴρηται ὀρθόν. σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.

- 11 Δευτέρα δ' ἢ πρώτη λεγομένη ὑπὸ τινῶν ἐστὶν σύστασις ἢ διπλὴν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα καθάπερ ἢ Ὀδύσσεια καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελ-  
 12 τίοσι καὶ χείροσιν. δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν, ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ  
 13 κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγωδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μάλλον τῆς κωμωδίας οἰκεία· ἐκεῖ γὰρ οἱ ἂν ἐχθιστοὶ ὦσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἰγισθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται καὶ ἀποθνήσκει οὐδεὶς ὑπ' οὐδενός.
- 1453 b 14. Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὀψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον  
 2 καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἄπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ  
 3 Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὀψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν.  
 4 οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὀψεως ἀλλὰ τὸ τερατώδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγωδία

<sup>a</sup> Against Euripides Aristotle makes the following criti-

And there is very good evidence of this, for on the stage and in competitions such plays appear the most tragic of all, if they are successful, and even if Euripides is in other respects a bad manager,<sup>a</sup> yet he is certainly the most tragic of the poets.

Next in order comes the structure which some put first, that which has a double issue, like the *Odyssey*, and ends in opposite ways for the good characters and the bad. It is the sentimentality of the audience which makes this seem the best form; for the poets follow the wish of the spectators. But this is not the true tragic pleasure but rather characteristic of comedy, where those who are bitter enemies in the story, Orestes and Aegisthus, for instance, go off at the end, having made friends, and nobody kills anybody.

14. Fear and pity sometimes result from the spectacle and are sometimes aroused by the actual arrangement of the incidents, which is preferable and the mark of a better poet. The plot should be so constructed that even without seeing the play anyone hearing of the incidents happening thrills with fear and pity as a result of what occurs. So would anyone feel who heard the story of Oedipus. To produce this effect by means of an appeal to the eye is inartistic and needs adventitious aid, while those who by such means produce an effect which is not fearful but merely monstrous have nothing in

cisms: (1) his choruses are often irrelevant; (2) the character of the heroine in his *Iphigenia in Tauris* is inconsistent; (3) in the *Medea* the deliberate killing of the children is ineffective and the play is inartistically ended by the *machina*; (4) the character of Menelaus in the *Orestes* is needlessly depraved; (5) Melanippe is too philosophical for a woman.



ΠΛΑΣΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

ΔΥΟ ΕΙΔΟΠΟΙΑ ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ  
ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΙΚΗ ΠΟΙΗΤΙΚΗ

ΤΟ ΕΝΑΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ τῆς *Ποιητικῆς* τοῦ Ἀριστοτέλη ἀνήκει ἀναμφισβήτητα στὰ πλέον σημαντικά καὶ ἐνδιαφέροντα τμήματα αὐτῆς τῆς σύνθετης θεωρητικῆς περὶ ποιήσεως πραγματείας ἀλλὰ καὶ στὰ πλέον ἀμφιλεγόμενα καὶ δυσερμηνεύτα.<sup>1</sup> Εὐγλωττη ἐνδειξὴ πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ ἀποτελοῦν

1. Γιὰ σχετικὴ βιβλιογραφία βλ. A. Schmitt, «Teleologie und Geschichte bei Aristoteles oder wie kommen nach Aristoteles Anfang, Mitte und Ende in die Geschichte?», στοὺς K. Stierle-R. Warning (ἐπιμ.), *Das Ende. Figuren einer Denkform [Poetik und Hermeneutik 16]*, Μόναχο 1996, σ. 528, σημ. 1. Ἰδιαίτερα χρήσιμες γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ ἐνάτου κεφαλαίου εἶναι οἱ συμβολές τοῦ K. von Fritz, «Entstehung und Inhalt des neunten Kapitels von Aristoteles' Poetik», στὸν ἴδιο, *Antike und moderne Tragödie*, Βερολίνο 1962, σσ. 430-57 καὶ σσ. 495 κ.έ., τοῦ B. A. Kyrkos, «Der tragische Mythos und die Geschichte bei Aristoteles», *Φιλοσοφία* 1 (1971) 315-38, τοῦ R. Kannicht, «Handlung als Grundbegriff der aristotelischen Theorie des Dramas», στοὺς L. Käppel & E. A. Schmidt (ἐπιμ.), *R. Kannicht, Paradeigmata. Aufsätze zur griechischen Poesie*, Χαϊδελβέργη 1996, σσ. 138-49, τοῦ H. Erbse, «Aristoteles über Tragödie und Geschichtsschreibung (zum 9. Kapitel der 'Poetik')», στὸ *Bonner Festgabe für Johannes Straub*, Βόννη 1977, σσ. 127-36, τοῦ H.-J. Horn, «Zum neunten Kapitel der aristotelischen Poetik», *RhM* 131 (1988) 113-36, τοῦ E.-R. Schwinge, «Aristoteles über Struktur und Subjekt der Tragödie. Zum 9. Kapitel der Poetik», *RhM* 139 (1996) 111-26· βλ. τώρα G. Kloss, «Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit im 9. Kapitel der aristotelischen Poetik», *RhM* 146 (2003) 160-83. Προϋποθέτω ὡς γνωστὰ τὰ σχόλια ποὺ περιλαμβάνονται στὰ ἐρμηνευτικὰ ὑπομνήματα τῶν S. H. Butcher (Λονδίνο 1907), I. Bywater ('Οξφόρδη 1909), A. Gudeman (Βερολίνο 1934), I. Συκουτρή ('Αθήνα 1937), G. F. Else (Καίμπριτζ Μασσ. 1957), D. W. Lucas ('Οξφόρδη



τὰ λεγόμενα σὲ σχετικὰ πρόσφατο ἔγχειρίδιο γιὰ τὴν ἀρχαία ποιητικὴ θεωρία,<sup>2</sup> ὅπου ὁ συγγραφέας του παραδέχεται ὅτι ὑπάρχουν δυσκολίες στὴν κατανόηση τοῦ ἀριστοτελικοῦ κειμένου, τὶς ὁποῖες ὁ ἴδιος ἐπιθυμεῖ νὰ παρακάμψει. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ἔγινε μεγάλη συζήτηση γιὰ τὴ σχέση ἀνάμεσα στὴν ποίηση καὶ τὴν ἱστορία,<sup>3</sup> σχέση πού κατὰ τὴ γνώμη μου δὲν πρέπει νὰ ἐκληφθεῖ ὡς αὐτοσκοπὸς τοῦ ὑπὸ συζήτησης κεφαλαίου.

Τὸ παρὸν ἀρθρο φιλοδοξεῖ νὰ προσφέρει μιὰ κατὰ τὸ δυνατόν συνεπὴ καὶ συγχρόνως σαφὴ ἐρμηνεία τοῦ κεφαλαίου αὐτοῦ ἀποφεύγοντας τὴν παραπομπὴ σὲ ἄλλα συγγράμματα τοῦ Ἀριστοτέλη, ἐπειδὴ πιστεύω ὅτι ἀρκοῦν ἀπολύτως τὰ συμφρα-

1968), L. Golden & O. B. Hardison (Englewood Cliffs 1968), R. Dupont-Roc & J. Lallot (Παρίσι 1980), S. Halliwell (Λονδίνο 1987). Ἰδιαίτερα ἀξιανάγνωστες εἶναι οἱ σκέψεις τοῦ Butcher καὶ τοῦ Halliwell. Παρὰ τὶς διαφωτιστικὲς καὶ ἀξυδερκεῖς παρατηρήσεις τους σὲ ἐπιμέρους ζητήματα ἐρμηνευτικῶν καὶ πραγματολογικῶν περιεχομένου τὰ σχόλια αὐτὰ δὲν συμβάλλουν στὴν παρακολούθηση τῆς δομῆς τοῦ ἀριστοτελικοῦ συλλογισμοῦ πού ἀναπτύσσεται στὸ ὑπὸ ἐξέταση κεφάλαιο. Γιὰ περαιτέρω βιβλιογραφία βλ. O. J. Schrier, *The «Poetics» of Aristotle and the «Tractatus Coislinianus»*. A Bibliography from about 900 till 1996, Leiden 1998, καὶ M. I. Γιόση & A. Μελλιστά, *Aristotle's «Poetics»*. An Annotated Bibliography 1955-1975, Ἀθήνα 1998.

2. M. Fuhrmann, *Dichtungstheorie der Antike*, Darmstadt 1992, σ. 32. Δυσκολίες, ἀσυνέπειες καὶ ἀντιφάσεις στὸ ἕνατο κεφάλαιο διαπιστώνει καὶ ὁ S. Radt, «Aristoteles und die Tragödie», *Mnemosyne* 24 (1971) 189-205, πηγὴ τοῦ ὁποῦ πηθάνοτατα ἀποτέλεσε ὁ U. von Wilamowitz, *Euripides «Herakles»*, τόμ. 1: *Einleitung in die griechische Tragödie*, Darmstadt 1959, σ. 112.

3. Βλ. ἐνδεικτικὰ G. E. M. de Ste Croix, «Aristotle on History and Poetry (Poetics 9, 1451a 36-b11)», στὴν A. O. Rorty (ἐπιμ.), *Essays on Aristotle's «Poetics»*, Πρίνστον 1992, σσ. 23-32. Γιὰ τὴν ἀριστοτελικὴ ἀντίληψη περὶ ἱστορίας βλ. R. Zöepffel, *Historia und Geschichte bei Aristoteles*, Χαϊδελβέργη 1975, μὲ τὴ βιβλιοκρισία τοῦ K. von Fritz στὸ περιοδικὸν *Gnomon* 49 (1977) 345-9, καθὼς καὶ S. Gastaldi, «Poesia e historia nella Poetica aristotelica», *RIL* 107 (1973) 202-42. Βλ. τὴν Γ. Μ. Σηφάκης, «Ποίηση, Ἱστορία καὶ Φιλοσοφία: Μυθοπλασία καὶ Ἀλήθεια», στὸ *Σῆμα Μεγέλαου Παρλαμά*, Ἡράκλειο 2002, σσ. 17-33.

ζόμενα τῆς *Ποιητικῆς* γιὰ τὴν κατανόησή του. Γιὰ τὸν σκοπὸ αὐτὸν κρίνω ἀπολύτως ἀπαραίτητο νὰ παραθέσω τὸ κείμενο τοῦ φιλοσόφου, προκειμένου νὰ διευκολυνθεῖ ἡ παρακολούθηση τῆς συλλογιστικῆς καὶ τοῦ ὅλου ἐπιχειρήματος.

φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρον ἢ ἄνευ μέτρων). ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ λεγόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. ἐστὶν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίω τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὐ στοχάζεται ἢ ποιήσις ὀνόματα ἐπιτιθέμενη· τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν. ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμωδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον ποιούσιν. ἐπὶ δὲ τῆς τραγωδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται. αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστὶ τὸ δυνατόν· τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὐπω πιστεύομεν εἶναι δυνατὰ, τὰ δὲ γενόμενα φανερόν ὅτι δυνατὰ· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα. οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγωδίαις ἐν ἐνίαις μὲν ἐν ἡ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἀνθεί· ὁμοίως γὰρ ἐν τούτῳ τὰ τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποιήται, καὶ οὐδὲν ἦττον εὐφραίνει. ὥστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγωδίαί εἰσίν, ἀντέχεσθαι. καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγους γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας. δῆλον οὖν ἐκ

τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητῆς κατὰ μίμησίν ἐστιν, μειῖται δὲ τὰς πράξεις. κἂν ἄρα συμβῆ γενόμενα ποιεῖν, οὐθὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι [καὶ δυνατὰ γενέσθαι], καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητῆς ἐστιν.<sup>4</sup>

Ὁ Ἀριστοτέλης ἀρχίζει τὸ κεφάλαιο μὲ μιά τριπλῆ διάκριση:<sup>5</sup> γενόμενα, οἷα ἂν γένοιτο, δυνατά. Τὰ γενόμενα ἀνήκουν στὴν περιοχὴ τόσο τῆς συλλογικῆς ἱστορίας ὅσο καὶ τῆς μικροῖστορίας τοῦ κάθε ἀτόμου, ὅπως μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε σχετικὰ μὲ τὸ τελευταῖο ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ ὄγδου κεφαλαίου, ὅπου ὁ φιλόσοφος ἐπισημαίνει ὅτι σὲ ἕναν ἥρωα μποροῦν νὰ συμβοῦν πολλὰ γεγονότα, τὰ ὅποια ὅμως δὲν ἀπαρτίζουν μιά συγκροτημένη ἐνότητα, ἐνότητα ποὺ πρέπει νὰ χαρακτηρίζει τὸ ποιητικὸ προϊόν.<sup>6</sup> Πράγματι, ὁ Ἀριστοτέλης ὑποστηρίζει ὅτι

4. Τὸ κείμενο ἀκολουθεῖ τὴ στερεότυπη ἐκδοση τοῦ R. Kassel (Ὁξφόρδη 1965).

5. Πρβ. καὶ τὸ οἰκίῳ σχόλιο τοῦ Bywater στὸ χωρίο 1451a 38. Οἱ περισσότεροι φιλόλογοι δέχονται ὅτι τὸ καὶ εἶναι ἐπεξηγηματικὸ στὸ οἷα ἂν γένοιτο· πρβ. ἐνδεικτικὰ Dupont-Roc & Lallot, ὁ.π., σ. 221, καὶ Schwinge, ὁ.π., σ. 113. Ἡ δυνατότητα αὐτὴ θὰ μπορούσε νὰ γίνε ἀποδεκτὴ ὑπὸ τὸν ὅρο ὅτι στὸ ἐπιθετὸ δυνατὰ συναيروῦνται δύο σημασίες: ἀφενὸς ὅτι δηλώνονται τὰ ἐν δυνάμει γεγονότα, γεγονότα δηλαδὴ ποὺ δὲν ἔχουν συμβεῖ, ἀλλὰ οἱ δεδομένες συνθήκες θὰ καθιστοῦσαν εὐλογο νὰ συμβοῦν — ἐπομένως πρόκειται γιὰ γεγονότα καθαρῶς ἐπινοημένα — καὶ ἀφετέρου γεγονότα ποὺ ἤδη συνέβησαν, ὅπως θὰ δοῦμε στὸ ἴδιο χωρίο ἀμέσως παρακάτω.

6. Ὁ Ἀριστοτέλης φέρνει ὡς παράδειγμα τὴν Ὀδύσσεια, καὶ συγκεκριμένα μνημονεύει τὴ συγκέντρωση τῶν ἐλληνικῶν στρατευμάτων στὴν Αὐλῖδα καὶ τὸν τραυματισμὸ τοῦ Ὀδυσσεῆ στὸν Πάρνασσό, τραυματισμὸ ποὺ θὰ ὀδηγήσει στὴν ἀναγνώριση τοῦ ἥρωα ἀπὸ τὴν Εὐρύκλεια στὴ σκηνὴ τῶν ἑπιπτρῶν. Μερικοὶ φιλόλογοι μὲ βάση τὸ χωρίο αὐτὸ ὀδηγήθηκαν στὴν ὑπόθεση ὅτι πιθανόν ἡ ἐκδοση τῆς Ὀδύσσειας ποὺ εἶχε στὴ διάθεσή του ὁ Ἀριστοτέλης δὲν περιελάμβανε τὴν παρέμβαση τῆς οὐλῆς ἢ ὅτι ὀφείλεται σὲ μνημονικὸ λάθος τοῦ φιλοσόφου. Ὡστόσο ὁ συλλογισμὸς τοῦ Ἀριστοτέλη εἶναι τελειῶς διαφορετικὸς: ὑποστηρίζει σαφῶς ὅτι ἡ συγκέντρωση στὴν Αὐλῖδα καὶ ὁ τραυματισμὸς στὸν Πάρνασσό δὲν ἔχουν καμιά ἀναγκαῖα σχέση μεταξύ τους, πράγμα ποὺ φυσικὰ δὲν ἀποκλείει

ἡ ποίηση πρέπει νὰ παρουσιάζει μιά ἐνιαία πράξη μὲ ἀρχή, μέση καὶ τέλος, νὰ ἔχει δηλαδὴ τὸ λογοτεχνικὸ ἔργο κλειστὸ χαρακτήρα.<sup>7</sup> Ἐπιπλέον, τὸ ἔργο πρέπει νὰ εἶναι κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο δομημένο, ὥστε, ἐὰν ἀφαιρέσουμε ἢ μεταθέσουμε ἕνα τμήμα του, νὰ καταστρέφεται ἡ δομὴ του. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ὁ Ἀριστοτέλης ἀντιμετωπίζει τὸ λογοτεχνικὸ ἔργο ὡς τεχνικὴ κατασκευή, ἢ ὅποια προκύπτει ἀπὸ τὴν ἐνεργὸ καὶ ὀργανωτικὴ παρέμβαση τοῦ ποιητῆ στὴν ἀτιθάσειτη ποικιλία τῶν γεγονότων τοῦ προλογοτεχνικοῦ μύθου ἢ τῆς ἱστορίας. Ὑπ' αὐτὴ τὴν ἐννοια ἔχει ἀπόλυτο δίκιο ὁ Ἀριστοτέλης, ὅταν ὑποστηρίζει ὅτι ἀποστολὴ τοῦ ποιητῆ δὲν εἶναι νὰ παριστάνει τὰ γενόμενα. Τὰ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ ἀνήκουν, ἀντίθετα, στὴν περιοχὴ τῆς ποίησης. Τὸ πρῶτο ἀφορᾷ γεγονότα ἢ καταστάσεις ποὺ δὲν ἔχουν συμβεῖ, ἀλλὰ διαθέτουν τέτοια ποιότητα ὥστε κάλλιστα θὰ μπορούσαν νὰ συμβοῦν, βρίσκονται δηλαδὴ στὴν περιοχὴ τῆς καθαρῆς ἐπινοήσεως. Γιὰ τὰ δεύτερα μᾶς προσφέρει ὁ ἴδιος ὁ Ἀριστοτέλης τὴν ἀπαραίτητη διευκρίνιση στὴ συνέχεια τοῦ ὑπὸ ἐξέταση κεφαλαίου. Συγκεκριμένα, ὑποστηρίζει: τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὕτω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γενόμενα φανερόν ὅτι δυνατά· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἀνακύπτει τὸ ἐπιτακτικὸ καὶ ἀκανθῶδες ἐρώτημα γιατί ὁ Ἀριστοτέλης χρησιμοποιοῖ τὸν ὅρο δυνατά, ἀφοῦ στὴν οὐσία αὐτὰ ἰσοδυναμοῦν μὲ τὰ γενόμε-

τὴ σκηνὴ τῶν ἑπιπτρῶν ἀπὸ τὴν Ὀδύσσεια, ὅπως τὴ γνωρίζουμε σήμερα. Βλ. σχετικὰ W. Suerbaum, «Die Ich-Erzählungen des Odysseus. Überlegungen zur epischen Technik der *Odysseen*», *Poetica* 2 (1968) 150-77 [= «Οἱ πρωτοπρόσωποι ἀφηγήσεις τοῦ Ὀδυσσεῆ», στοὺς Δ. Ι. Ἰακώβ, Ι. Καζάζη & Α. Ρεγκάκο (ἐπιμ.), *Ἐπιστροφή στὴν «Ὀδύσσεια»*. Δέκα κλασικὲς γερμανικὲς μελέτες γιὰ τὴν «Ὀδύσσεια», Θεσσαλονίκη 1999, σσ. 325-59], ἰδ. 151, καὶ R. Gleis, «Aristoteles auf dem Parnass. Zu einem Problem im 8. Kapitel der *Poetik*», *Hermes* 122 (1994) 151-61· βλ. τῶρα K. Nickau, «Einiges oder Eines. Zu Stoff und Struktur der Dichtung in Aristoteles' *Poetik* c. 8, 1451a 25», *RhM* 146 (2003) 138-59.

7. Γιὰ τὸν κλειστὸ χαρακτήρα τοῦ λογοτεχνικοῦ ἔργου βλ. παρακάτω σσ. 105 κ.έ.

να, με τὸ ἀντικείμενο δηλαδή τῆς ἱστορίας. Δὲν ὑπονομεύεται ἢ δὲν ἀκυρώνεται τελείως ἡ τριπλὴ διάκριση ποὺ ἐπισημάνσαμε; Τὴν ἀπάντηση μᾶς τὴν προσφέρει τὸ ἴδιο τὸ κείμενο στὴν ἀρχὴ τοῦ κεφαλαίου: δυνατὰ εἶναι τὰ γενόμενα, διακρίνονται ὁμοῦ ἀπὸ αὐτὰ στὸ μέτρο ποὺ συμβαίνουν σύμφωνα με τοὺς κανόνες τῆς πιθανοφάνειας ἢ τῆς ἀναγκαιότητας. Ἐνῶ δηλαδή τὰ γενόμενα τῆς ἱστορίας μπορεῖ νὰ παρουσιάξουν ἕναν τυχαῖο ἢ ἀκόμη καὶ παράλογο δεσμὸ μεταξύ τους, τὰ δυνατὰ εἶναι γενόμενα τὰ ὁποῖα ὑπόκεινται σὲ συγκεκριμένους ὀργανωτικούς κανόνες. Ὅταν ὁ Ἀριστοτέλης λοιπὸν ὑποστηρίζει στὸ 1460a 26 κ.ἔ. τῆς *Ποιητικῆς* ὅτι προτιμᾷ τὰ ἀδύνατα ἀλλὰ πιθανὰ (εἰκότα) ἀπὸ τὰ δυνατὰ ἀλλὰ ἀπίθανα,<sup>8</sup> καθὼς ἐπίσης ὅτι ὑφίσταται πολὺ μεγάλη διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν ἀπλή χρονικὴ ἀλληλουχία καὶ τὴν αἰτιώδη σχέση μεταξύ γεγονότων (μετὰ τὰδε/διὰ τὰδε 1452a 21, τὸ τελευταῖο προφανῶς ἀνήκει στὴν ποίηση, τὸ πρῶτο θὰ μπορούσε κάλλιστα νὰ ἀναφέρεται στὴν ἱστορία), ὑπογραμμίζει ἀκριβῶς τὸν τεχνικὸ καὶ τεχνητὸ χαρακτήρα τῆς ποίησης ποὺ προκύπτει, ὅπως τονίσαμε, ἀπὸ τὴν παρέμβαση τοῦ ποιητῆ στὸ χάος τῆς πραγματικότητας. Ἐπομένως, ἀπὸ τὴν τριπλὴ διάκριση τὸ πρῶτο σκέλος ἀφορᾷ τὴν ἱστορία, ἐνῶ τὰ ἄλλα δύο τὴν ποίηση, ὑπὸ τὴν κοινὴ προϋπόθεσιν ὅτι ὑπόκεινται στοὺς κανόνες τοῦ εἰκότος ἢ τοῦ ἀναγκαίου.

Μιὰ ἐπιβεβαίωση γιὰ τὸν κεφαλαιώδη ρόλο ποὺ διαδραματίζει ἡ πιθανοφάνεια μᾶς προσφέρει ἡ ἀνακεφαλαίωση ποὺ κάνει ὁ ἴδιος ὁ Ἀριστοτέλης σχετικὰ μετὰ τὸν χαρακτήρα τῆς ποίησης: *κἂν ἄρα συμβῆ γενόμενα ποιεῖν, οὐθὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι [καὶ δυνατὰ γενέσθαι], καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητῆς ἐστίν.* Κατὰ τὸν φιλόσοφο λοιπὸν ἡ

8. Ἦδη ὁ Πίνδαρος στὸν πρῶτο Ὀλυμπιόνικο (στ. 30 κ.ἔ.) θεωρεῖ ὅτι ἡ Χάρις στὴν ποίηση ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ καθιστᾷ ἀπίστευτα γεγονότα πιστευτά: *Χάρις δ' ἄπερ ἅπαντα τεύχει τὰ μέλιχα θνατοῖς, / ἐπιφέρουσα τιμὰν καὶ ἀπιστον ἐμήσατο πιστὸν / ἔμμεναι τὸ πολλὰκις.* Πρβ. καὶ τὸ σχόλιο τοῦ D. E. Gerber, *Pindar's Olympian One: A Commentary*, Τορόντο 1982, σσ. 66 κ.ἔ. βλ. τῶρα παρακάτω σσ. 123 κ.ἔ.

διαφορὰ ποίησης καὶ ἱστορίας ἐγκρίεται στὸ γεγονός ὅτι ἡ πρῶτη ὀργανώνει τὰ γενόμενα μετὰ πιθανοφανῆ τρόπο. Ἐνα χαρακτηριστικὸ παράδειγμα πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ ἀποτελοῦν οἱ *Πέρσες* τοῦ Αἰσχύλου. Κατ' ἀρχὴν πρέπει νὰ παρατηρήσουμε ὅτι καὶ μόνο τὸ γεγονός πῶς ὁ Φρύνιχος τέσσερα χρόνια νωρίτερα εἶχε ἀνεβάσει τὸ ὁμόθεμο δράμα *Φοίνισσαι* δηλώνει ὅτι γιὰ τὸ ἴδιο ἱστορικὸ συμβάν μποροῦν νὰ ὑπάρξουν διαφορετικὲς ποιητικὲς ἐκδοχές, δομημένες πάντα σύμφωνα με τοὺς κανόνες τῆς πιθανοφάνειας. Ἐπειδὴ ὁμοῦ ἡ τραγωδία τοῦ Φρυνίχου δὲν μᾶς σώζεται, μπορούμε νὰ περιορισθοῦμε σὲ μερικὸς ὑπαινιγμοὺς γιὰ τοὺς *Πέρσες*. Ἀναμφισβήτητο ἱστορικὸ πυρῆνα ἀποτελεῖ ἡ ναυμαχία τῆς Σαλαμίνας, στὴν ὁποία ἔλαβε μέρος καὶ ὁ ἴδιος ὁ ποιητῆς καὶ ἐπομένως εἶχε ἄμεση καὶ ἐμπειρικὴ γνώση τοῦ ἱστορικοῦ γεγονότος. Ὡστόσο, τὸ δυσλόγωνο προειδοποιητικὸ ὄνειρο τῆς Ἄτοσσας,<sup>9</sup> ἢ ἀντίδραση τοῦ Χοροῦ ἀπέναντι στὸν ἠττημένο Ξέρξη καὶ κυρίως τὸ διδακτικὸ κήρυγμα τοῦ φάσματος τοῦ Δαρείου, κήρυγμα ποὺ ἀπηχεῖ ἀσφαλῶς τὴν ἰδεολογία τοῦ ποιητῆ, εἶναι ἐπινοήσεις τοῦ Αἰσχύλου, οἱ ὁποῖες δὲν ἀντιστρατεύονται καθόλου τὸ ἀξίωμα τῆς πιθανοφάνειας.<sup>10</sup> Τὸ

9. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ Αἰσχύλος συχνὰ ἀρχίζει τὰ δράματά του μετὰ ἕνα δυσλόγωνο προαίτημα, τὸ ὁποῖο στὴ συνέχεια τοῦ ἔργου ἐπαληθεύεται. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη ἐπομένως ἡ ἀρχὴ τῶν *Περσῶν* ἐναρμονίζεται ἀπόλυτα μετὰ τοὺς πάγιους κανόνες τῆς δραματικῆς τεχνικῆς τοῦ Αἰσχύλου. Ἀκριβῶς ἡ διαπίστωση αὐτὴ ἀποδεικνύει καὶ τὸν τεχνικὸ χαρακτήρα τῆς ποίησης ποὺ ὑπαινιχθήκαμε παραπάνω. Γιὰ τοὺς δομικοὺς κανόνες τῆς αἰσχύλειας τραγωδίας βλ. W. Jens, «Strukturgesetze der frühen griechischen Tragödie», στὸν H. Hommel (ἐπιμ.), *Wege zu Aischylos*, τόμ. 1, Darmstadt 1974, σσ. 86-103.

10. Γιὰ τίς ἀποκλίσεις τῶν *Περσῶν* ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ πραγματικότητα, καθὼς καὶ γιὰ τὴν ἰδεολογικὴ τους χρῆση ἀπὸ τὸ δράμα καὶ τὴ ρητορικὴ βλ. Gudemann σχόλιο στὸ χωρίο 1451b 27 (σ. 214), W. Kierdorf, *Erlebnis und Darstellung der Perserkriege*, Γοττγγη 1966. Βλ. ἐπίσης C. B. R. Pelling, «Aeschylus' Persae and History», στὸν C. B. R. Pelling (ἐπιμ.), *Tragedy and the Historian*, Ὁξφόρδη 1997, σσ. 1-19. Βλ. τῶρα S. Föllinger, *Genosdependenzen. Studien zur Arbeit am Mythos bei Aischylos*, Γοττγγη 2003, σσ. 241-8.

ίδιο ισχύει και για τον μύθο, τον οποίο τόσο οι τραγικοί όσο και ο Άριστοτέλης τον αντιμετώπιζουν ως ιστορία.<sup>11</sup> Πράγματι, στο υπό εξέταση κεφάλαιο ο φιλόσοφος έπισημαίνει ότι η κωμωδία προσθέτει εκ των υστέρων έπινοημένα ονόματα των ήρώων της, ενώ η τραγωδία υιοθετεί τα παραδεδωμένα ονόματα, και ο λόγος που το πράττει είναι η αξιοπιστία.<sup>12</sup> Αν δηλαδή τα ονόματα δεν παρέπεμπαν σε 'ιστορικά' πρόσωπα, τότε δεν θα ήταν δυνατόν να πιστέψουμε ότι όρισμένα συμβάντα έχουν πράγματι γίνει. Έπι παραδείγματι, οι φοβερές ιστορίες του Οιδίποδα και του Θυέστη δύσκολα θα γίνονταν πιστευτές. Ο φιλόσοφος όμως προχωρεί ακόμη περισσότερο τη σκέψη του και υποστηρίζει ότι κοινό χαρακτηριστικό τόσο των παραδοσιακών τραγωδιών που βασίζονται στο προλογοτεχνικό μυθολογικό υλικό όσο και των έπινοημένων δραματικών πλοκών είναι η πιθανοφάνεια, ή οποία στην περίπτωση της έπινοημένης πλοκής υποκαθιστά την αξιοπιστία που προσφέρουν τα παραδεδω-

11. Βλ. σχετικά την εισαγωγή του Συκουτρή στην *Ποιητική* του Άριστοτέλη σσ. 68 κ.έ. Για την ιδεολογική και τις λοιπές χρήσεις του μύθου στην αρχαιότητα βλ. K. Dowden, *The Uses of Greek Mythology*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη 1992. Για τον μύθο εντός της ιστοριογραφίας, καθώς και σε αντιδιαστολή με την ιστορία βλ. P. Cartledge, *Οι Έλληνες. Είκόνες του έαυτού και των άλλων*, μτφρ. Π. Μπουρλάκης, Άθήνα 2002, σσ. 40 κ.έ. Βλ. επίσης, F. Hartog, «Myth into Logos»: The Case of Croesus, or the Historian at Work», στον R. G. A. Buxton (έπιμ.), *From Myth to Reason?*, Όξφόρδη 1999, σσ. 183-95. Για τον μύθο στη ρητορική έπιχειρηματολογία βλ. S. Gotteland, *Mythe et rhétorique: Les exemples mythiques dans le discours politique de l'Athènes classique*, Παρίσι 2001.

12. Υπάρχει διαμάχη μεταξύ των έρμηνευτών του Άριστοτέλη σχετικά με το ποιά από τις τρεις φάσεις της κωμωδίας υπονοείται εδώ. Πιστεύω, συμφωνώντας με τον M. Heath, «Aristotelian Comedy», *CQ* 39 (1989) 344-54, ότι ο Άριστοτέλης κάλλιστα μπορεί να αναφέρεται στην άριστοφανική κωμωδία, δηλαδή την αρχαία φάση του είδους. Αντίθετος είναι ο K. Sidwell, «From Old to Middle to New? Aristotle's Poetics and the History of Athenian Comedy», στους D. Harvey & J. Wilkins (έπιμ.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, Λονδίνο 2000, σσ. 247-58, ο οποίος όμως, κατά τη γνώμη μου, έχει άδικο.

μένα μυθολογικά ονόματα. Από την άλλη πλευρά το γεγονός ότι ο μύθος της έκδίκησης του Όρέστη έχει παρασταθεί στις όμοιες τραγωδίες και των τριών μεγάλων τραγικών αποδεικνύει αυτό που υποστηρίξαμε και ως προς τα ιστορικά γεγονότα, ότι δηλαδή ένα γεγονός μπορεί να έχει περισσότερες της μιάς ποιητικές έκδοχές. Έπειδή όμως η τραγωδία συχνά παριστάνει άκραίες και φρικτές καταστάσεις (μητροκτονία, πατροκτονία, παιδοκτονία, αδελφοκτονία, αίμομιξία, διαμελισμούς από συγγενικά πρόσωπα κτλ.), χρειάζεται, για να είναι πειστική, έναν έγγυητή της αλήθειας, και αυτός δεν είναι άλλος παρά ο ίδιος ο μύθος που αντιμετώπιζεται ως ισότιμος με την ιστορία.

Ο Άριστοτέλης όριοθέτησε στην αρχή του κεφαλαίου του την περιοχή της ποίησης με την τριπλή διάκριση που έπισημάναμε. Η διάκριση αυτή όμως, όπως ήδη είδαμε, δεν χαρακτηρίζεται από στεγανά, καθώς η ποίηση μπορεί να παραστήσει και γενόμενα, υπό την προϋπόθεση ότι αυτά θα διέπονται από τους κανόνες της πιθανοφάνειας ή της αναγκαιότητας. Άκριβώς ή διαπίστωση αυτή υποχρεώνει τον φιλόσοφο να θέσει το αντίστροφο έρώτημα: /είναι άραγε δυνατόν ή ιστορία με τη σειρά της να υπερβεί τα όρια των γενομένων και να άντλήσει το περιεχόμενό της από τις περιοχές που ανήκουν κατ' έξοχην στην ποίηση; /Ακόμη και αν το έργο του Έροδότου προσλάβει έμμετρη μορφή, θα έξακολουθήσει να παραμένει ιστορία και δεν θα γίνει για τον λόγο αυτόν ποίηση. Ο φιλόσοφος έπαναλαμβάνει εδώ μια άποψη που είχε εκθέσει νωρίτερα στο πρώτο κεφάλαιο, όπου υποστήριξε ότι ο Έμπεδοκλής είναι κοσμολόγος φιλόσοφος και όχι ποιητής, μολονότι χρησιμοποιεί το ίδιο μέτρο με τον Όμηρο. Αυτό σημαίνει ότι για τον Σταγίριτη το μέτρο είναι ένα έπικτητο και έξωτερικό γνώρισμα της ποίησης.<sup>13</sup> το κύριο και κάριο αναγνωριστικό χαρακτηριστικό της

13. Βλ. σχετικά R. Kassel, «Dichtkunst und Versifikation bei den Griechen», στον ίδιο, *Kleine Schriften*, Βερολίνο-Νέα Υόρκη 1991, σσ. 99-120, 18. σσ. 111-4, καθώς και τις σχετικές ενστάσεις του Schwinge, δ.π., σ. 113, σημ. 6. Πρβ. παρακάτω σσ. 119 κ.έ. Ο Άριστοτέλης έπαναλαμβά-

λογοτεχνίας είναι κατά τον φιλόσοφο ή μίμηση, και μάλιστα ή μίμηση όχι ως δουλική αντιγραφή τής πραγματικότητας αλλά ως καλλιτεχνική κατασκευή που άντλει τὰ θέματά της από τις περιοχές που προαναφέρθηκαν. Βέβαια, ενδέχεται κανείς να αντιτείνει ότι μερικά τμήματα τής ήροδότειας αφήγησης θα μπορούσαν με μικρή μετασκευή και έμμετρη μορφή να γίνουν τραγωδίες.<sup>14</sup> Ακόμη και αν ήμασταν πρόθυμοι να δεχθούμε ότι ο Άριστοτέλης γνώριζε αυτή τή δυνατότητα του ήροδότειου έργου, πρέπει να παραδεχθούμε ότι συνειδητά τήν αποσιωπά γιατί απλούστατα δεν έναρμονίζεται με τὸ ἐπιχειρημά του.

Μιά επίρρωση τής άποψης αυτής συναντούμε λίγο παρακάτω στο ίδιο κεφάλαιο, όπου ο Άριστοτέλης υποστηρίζει ότι ή ιστορία ασχολείται με τὰ καθ' έκαστον, δηλαδή με τὸ τί έπραξε ή τὸ τί έπαθε ο Άλκιβιάδης. Με άλλα λόγια ο Άριστοτέλης συνδέει τήν ιστορία με τούς πρωταγωνιστές τών γεγονότων, τήν αντιμετώπιζει δηλαδή προσωποκεντρικά. Αυτό σημαίνει ότι τήν προσδιορίζει άπόλυτα από χρονική και τοπική άποψη. Έπιπλέον πρέπει να προσέξουμε τὰ ρήματα που επιλέγει ο Άριστοτέλης για να περιγράψει τὸ ιστορικό γεγονός. Συγκεκριμένα δεν χρησιμοποιεί τὸ ρήμα λέγειν αλλά μόνο τὸ πράττειν και πάσχειν, και αυτό σημαίνει ότι έξιςώνει τήν ιστορία με τὸ γε-

νει και στο τέλος τής περικοπής που παραθέσαμε ότι ο ποιητής είναι κατασκευαστής μύθων και όχι μέτρων. Για τήν έννοια του μύθου στην άριστοτελική Ποιητική βλ. S. Klimis, *Le statut du mythe dans la «Poétique» d' Aristote. Les fondements philosophiques de la tragédie*, Βρυξέλλες 1997.

14. Βλ. ένδεικτικά R. Rieks, «Eine tragische Erzählung bei Herodot (Hist. 1, 34-45)», *Poetica* 7 (1975) 23-44, και τώρα βλ. S. Said, «Herodotus and Tragedy», στους E. J. Bakker, I. J. F. de Jong & H. van Wees (έπιμ.), *Brill's Companion to Herodotus*, Leiden-Boston-Köln 2002, σσ. 117-47. Πρβ. επίσης C. C. Chiasson, «Herodotus' Use of Attic Tragedy in the Lydian Logos», *CLA* 22 (2003) 5-36. Για τή σχέση 'Ηροδότου και Σοφοκλή βλ. C. Catenacci, «Edipo in Sofocle e le Storie di Erodoto», στην P. Angeli Bernardini (έπιμ.), *Presenza e funzione della città di Tebe nella cultura greca*. Atti del Convegno Internazionale (Urbino 7-9 luglio 1997), Πίζα-Ρώμη 2000, σσ. 195-202.

γονός.<sup>15</sup> Αντίθετα, ή ποίηση ασχολείται με τὰ καθόλου, δηλαδή, όπως έξηγεί ο ίδιος ο Άριστοτέλης, σε ποιόν χαρακτήρα ποιές πράξεις ή ποιά λόγια αντιστοιχούν. Τί έννοει ο φιλόσοφος με τὰ καθόλου τὸ προσδιορίζει ακριβέστερα στο δέκατο έβδομο κεφάλαιο, όπου έντοπίζει τὰ κύρια σημεία τής πλοκής στην *Ιφιγένεια τήν εν Ταύροις*: θυσία τής Ιφιγένειας στην Αύλιδα, σωτηρία και έγκατάστασή της στην Ταυρίδα, έθιμο θυσίας τών ξένων, άφιξη του άδελφου. Με άλλα λόγια ο Άριστοτέλης επισημαίνει αυτό που άργότερα ο Propp θά ονομάσει 'λειτουργίες' στο ρωσικό παραμύθι,<sup>16</sup> όπως είναι λ.χ. ή συγγενική σχέση τών ήρώων, ο κίνδυνος που διατρέχει ο ήρωας, ο άναγνωρισμός κτλ. Άξίζει επίσης να προσέξουμε ότι ο φιλόσοφος υπο-

15. Ο de Ste Croix υποστήριξε ότι στην περίπτωση του Άλκιβιάδη υπόκειται ένας ύπαινιγμός στην ιστορία του Θουκυδίδη. Προσωπικά πιστεύω ότι δεν έχει δίκιο. Ο φιλόσοφος επιλέγει μιá διαβόητη ιστορική προσωπικότητα, τής οποίας ή πολυκάμαντη πολιτική σταδιοδρομία ήταν σε όλους γνωστή. Με άλλα λόγια ο Άλκιβιάδης γίνεται ο τυπικός εκπρόσωπος ενός πολιτικού που πράττει και πάσχει πολλά. Ένισχυση τής άποψης αυτής προσφέρει ή σύγκριση Άμύντα και Άλκιβιάδη που άπαντά στην §10 τής έπιστολής του Σπενσίππου προς τόν βασιλιά Φίλιππο και που αποτελεί κριτική έναντίον του Ίσοκράτη (V 58-61). Αυτό σημαίνει ότι ή προσωπικότητα του Άλκιβιάδη ως ιστορικού παραδείγματος ήταν επίκαιρη τόν τέταρτο αιώνα π.Χ. και δεν χρειάζεται ή προσφυγή μας στον Θουκυδίδη. Για τήν έπιστολή του Σπενσίππου βλ. E. Bickermann-J. Sykutris, *Spreusipps Brief an König Philipp*, Λιψία 1928 (= I. Συκουτρής, *Μελέτες και άρθρα*, μτφρ. Η. Τσιριγκάκης, Άθήνα 2003, σσ. 59-167), οι όποιοι χρονολογούν τήν έπιστολή τὸ 342 π.Χ. Για τήν πολυτάραχη προσωπικότητα του Άλκιβιάδη βλ. J. de Romilly, *Άλκιβιάδης ή οι κίνδυνοι τής φιλοδοξίας*, μτφρ. Α.-Μπ. Άθανασίου & Κ. Μηλιαρέση, Άθήνα 1995, και D. Gribble, *Alcibiades and Athens: A Study in Literary Presentation*, Όξφόρδη 1999. Η άπουσία του λέγειν στο άριστοτελικό χωρίο πιστεύω ότι ένισχύει τήν άποψή μου πως έδω δεν πρόκειται για ύπαινιγμό στον Θουκυδίδη. Πως θά μπορούσε κανείς να ύπονοήσει τόν μεγάλο ιστορικό άγωνόντας ένα από τὰ πιδ έκτυπα χαρακτηριστικά του έργου του, τις δημηγορίες;

16. Βλ. Γ. Μ. Σηφάκης, «Η άφηγηματική δομή τών κωμωδιών του Άριστοφάνη», στην Ε. Πατρικίου (έπιμ.), *Όχτώ δοκίμια για τὸ άρχαίο δράμα*, Άθήνα 2003, σσ. 131-69, ιδ. 139 κ.έ.

γραμμίζει τον λόγο και την πράξη, στην οποία συμπεριλαμβάνει προφανώς και τα παθήματα των ήρώων.<sup>17</sup> Η ποίηση είναι σημαντικότερη και έπομένως 'φιλοσοφότερη' απ' ό,τι η ιστορία, γιατί δεν είναι προσωποκεντρική όπως η τελευταία, αλλά ασχολείται με λόγια και πράξεις χαρακτήρων που διαθέτουν μια συγκεκριμένη ανθρώπινη ποιότητα. Αυτό σημαίνει ότι η ποίηση είναι απαλλαγμένη από τα δεσμά των κατηγοριών του συγκεκριμένου τόπου και χρόνου. Είναι λοιπόν προφανές ότι η ποίηση διαφέρει από την ιστορία, τουλάχιστον κατά την άποψη του Αριστοτέλη, γιατί χαρακτηρίζεται από επαναληπτικότητα, ενώ η ιστορία από μοναδικότητα. Επιπλέον είναι γνωστό στην έρευνα<sup>18</sup> ότι ιδιαίτερα ο Ευριπίδης αξιοποιεί τον μύθο για να υπαινιχθεί σύγχρονα ιστορικά, κοινωνικά και φιλοσοφικά προβλήματα της εποχής του. Αυτή η εύελξις που επιτρέπει την ελεύθερη κίνηση μέσα στον χρόνο από το μυθικό παρελθόν έως τη σύγχρονη πραγματικότητα είναι ένα χαρακτηριστικό της ποίησης που κατά τον Αριστοτέλη δεν το διαθέτει η ιστορία. Από την άλλη πλευρά, όπως ήδη τονίσαμε, η τραγωδία υιοθετεί τα παραδεδωμένα ονόματα του μύθου για λόγους αξιοπιστίας και ως προς το σημείο αυτό διαφέρει από την κωμωδία, η οποία, αφού συγκροτήσει την πλοκή της, προσθέτει τυχαία ονόματα. Ο Αριστοτέλης και σε άλλα σημεία της *Ποιητικής* του κάνει λόγο για το συγγενικό δραματικό είδος της κωμωδίας. Συγκεκριμένα μάλιστα στο χωρίο 1448a 25 κ.έ. υπογραμμίζει ότι η τραγωδία μοιάζει με τον Όμηρο, επειδή

17. Για μια πειστική έρμηνεία των όρων καθόλου και καθ' έαυτον βλ. J. M. Armstrong, «Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry», *CQ* 48 (1998) 447-55. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Αριστοτέλης χρησιμοποιεί στην *Ποιητική* του αποκλειστικά τους όρους πράξις και πράττειν για να χαρακτηρίσει το αντικείμενο της μίμησης που αποτελεί και την ουσία της ποίησης (1448a 1, a 27, 1449b 31, b 36 κ.έ.).

18. Βλ. το δεύτερο κεφάλαιο του βιβλίου μου *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, Αθήνα 1998, όπου και παλαιότερη σχετική βιβλιογραφία.

πραγματεύεται σοβαρά θέματα, μοιάζει όμως και με την κωμωδία, επειδή παριστάνει τα θέματα αυτά όχι με άπαγγελλια αλλά με δράση. Στο τέταρτο κεφάλαιο αναφέρεται στην παράλληλη γένεση τραγωδίας και κωμωδίας από τον διθύραμβο και τα φαλλικά τραγούδια αντίστοιχως. Είναι άναμενόμενο, έπομένως, ότι ο φιλόσοφος δεν μπορούσε να αποφύγει έδω τη σύγκριση της τραγωδίας με την πρακτική ενός παράλληλου δραματικού είδους. Και μάλιστα το πράττει αυτό, επειδή επιθυμεί να προωθήσει το έπιχειρήμα του βασιζόμενος ακριβώς στην πρακτική της κωμωδίας. Εάν απολαμβάνουμε τα κωμικά έργα με την έπινοημένη τους υπόθεση και τα τυχαία ονόματα, τί έμποδίζει άραγε να εφαρμοσθεί ή ίδια πρακτική και στην τραγωδία; Ο φιλόσοφος έπισημαίνει ότι και στα σωζόμενα δράματα ένα ή δύο ονόματα ήρώων είναι γνωστά στους θεατές, ενώ τα υπόλοιπα είναι έπινοημένα. Έπομένως, ήδη τα δράματα αυτά αποτελούν μια πρόδρομη μορφή της τραγωδίας με έξ ολοκλήρου έπινοημένη υπόθεση. Ο Αριστοτέλης μάλιστα προσάγει και ένα συγκεκριμένο παράδειγμα, τον *Άνθέα* του *Άγάθωνα*, όπου τόσο τα πρόσωπα όσο και η πλοκή είναι άπολύτως έπινοημένα.<sup>19</sup> Επειδή όμως ο *Άνθέας* είναι έργο άγνωστο σε μās

19. Είναι δύσκολο να εικάσουμε τί έννοεί ο Αριστοτέλης όταν γράφει έπει και τα γνώριμα όλίγοις γνώριμά έστιν, άλλ' όμως εύφραίνει πάντας. Αναφέρεται στο κοινό της δικής του εποχής, το οποίο ένδέχεται να ήταν λιγότερο μυθολογικά ένήμερο από ό,τι το κοινό του πέμπτου αιώνα; Μερικοί μελετητές έπικαλούνται το απόσπασμα 189 K-A του *Άντιφάνη*, καθώς και την άποψη του ίδιου του Αριστοτέλη ότι οι ποιητές άπαγορεύεται να αποκλίνουν από γνωστούς μύθους. Η άποψη αυτή του φιλοσόφου συνδέεται άμέσως με το θέμα της αξιοπιστίας που τονίσαμε επανειλημμένα. Πιστεύω ότι μια πιθανή λύση του προβλήματος ένδέχεται να συνίσταται στη σκέψη ότι ο Αριστοτέλης διαστρωματώνει το κοινό του: με τους λίγους ύπονοεί προφανώς το καλλιεργημένο κοινό που όχι μόνο κατέχει καλά τη μυθολογία αλλά και τις διάφορες έκδοχές της. Τη διαστρωμάτωση αυτή του κοινού τη δέχεται και ο C. W. Marshall, «Literary awareness in Euripides and His Audience», στον I. Worthington (έπιμ.), *Voice into Text. Orality and Literacy in Ancient Greece*, Leiden 1996, σ. 95, όταν ύπο-

προτείνω να εξετάσουμε με κάθε δυνατή συντομία ένα σωζόμενο δράμα, τον *Ορέστη* του Εὐριπίδη, που συγκεντρώνει κατά τη γνώμη μου όλες τις προϋποθέσεις μιᾶς ἐπινοημένης τραγωδίας.<sup>20</sup> Είναι αξιοσημείωτο ότι ἤδη ἡ ἀρχαία ὑπόθεση ὑποδεικνύει τὸν ἐπινοημένο χαρακτήρα τοῦ δράματος, ὅταν παρατηρεῖται παρ' οὐδετέρω κείται ἡ μυθοποιία.<sup>21</sup> Θέμα τῆς τραγωδίας, ὡς γνωστόν, εἶναι ἡ ἀρρώστια τοῦ *Ορέστη* ἕξι μέρες μετὰ τὴν μητροκτονία. Ὁ ἥρωας ἀπειλεῖται νὰ καταδικασθεῖ σὲ θάνατο ἀπὸ τὸ δικαστήριον τῶν Ἀργείων καὶ ζητᾷ τὴν συνδρομὴν καὶ παρέμβαση τοῦ Μενελάου γιὰ νὰ σωθεῖ αὐτὸς καὶ ἡ ἀδερφή του, ἡ Ἡλέκτρα. Εἶναι προφανές ὅτι μιὰ πλοκὴ πού βασίζεται σὲ γεγονότα μετὰ τὴν μητροκτονία μόνο ὑποθετικὴ καὶ ἐπινοημένη μπορεῖ νὰ εἶναι. Ἀπὸ τὴν παράδοση ὁ ποιητὴς δανείζεται μόνο τὸ γεγονός ὅτι ὁ *Ορέστης* πάσχει ἀπὸ μανία, κάτι πού τὸ γνωρίζουμε καὶ ἀπὸ τὴν *Ἰφιγένεια τῆν ἐν Ταύροις*. Τὸ δικαστήριον τῶν Ἀργείων ἐκκοσμηκεῖ τὴν δίκην τοῦ *Ορέστη* στὸν Ἄρειο Πάγο, ἡ ὁποία παριστάνεται στὶς *Εὐμενίδες* τοῦ Αἰσχύλου. Ἡ καταδίκη του γίνεται ἀφορμὴ ἀφενὸς γιὰ τὴν δοκιμασία τῶν

στηρίζει ὅτι οἱ διακεκλιμένες σχέσεις ἀνάμεσα στοὺς τρεῖς μεγάλους τραγικούς ποιητὲς δὲν ἐντοπίζονταν ἀπὸ τὸ σύνολο τοῦ κοινοῦ ἀλλὰ ἀπὸ τὴν λόγια μερίδα του, πού ἦταν μυθολογικὰ καὶ λογοτεχνικὰ ἐνήμερη. Γιὰ τὸ θέμα βλ. καὶ J. Vahlen, *Beiträge zu Aristoteles' «Poetik»*, Λιψία-Βερολίνο 1914, σ. 28, τοῦ ὁποίου τὴν ἀποψη υἰοθετεῖ καὶ ὁ Horn, δ.π., σ. 127, καθὼς καὶ ὁ Gudemann, σχόλιον στὸ 1451b 25 (σ. 213). Σχετικὰ μετὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ ἀπ. 189 K-A τοῦ Ἀντιφάνη βλ. E. W. Handley, «Comedy», στοὺς P. E. Easterling & B. M. W. Knox (ἐπιμ.), *The Cambridge History of Classical Literature*, τόμ. 1: *Greek Literature*, Καίμπριτζ 1985, σ. 412. Εἶναι αξιοσημείωτο τὸ γεγονός ὅτι ἕνας ρήτορας ὅπως ὁ Αἰσχύνης εἶχε ἐλλιπεῖς μυθολογικὲς καὶ ἱστορικὲς γνώσεις: βλ. σχετικὰ Bickermann-Sykutris, δ.π., σ. 42 μετὰ τὴν σημ. 4.

20. Ἀναλυτικὴ ἐρμηνεία τοῦ ἔργου προσφέρει ἡ μονογραφία τοῦ J. R. Porter, *Studies in Euripides' «Orestes»*, Leiden 1993, καὶ ἡ προγενέστερη ἐρμηνευτικὴ ἐκδοσὴ τοῦ C. W. Willink, *Euripides «Orestes»*, Ὁξφόρδη 1986. Βλ. τῶρα J. Holzhausen, *Euripides Politikos. Recht und Rache in «Orestes» und «Bakchen»*, Μόναχο καὶ Λιψία 2003.

21. Βλ. Gudemann σχόλιον στὸ χωρίο 1451b 21 (σσ. 211 κ.έ.).

δεσμῶν φιλίας καὶ συγγένειας μετὰ τὸν Μενέλαο καὶ ἀφετέρου ἕναυσμα γιὰ ἕναν ἐπίσης ἐπινοημένο φόνο τῆς Ἑλένης. Ὅλα αὐτὰ τὰ θέματα βέβαια θὰ ἀκυρωθοῦν ἀπὸ τὸν Ἀπόλλωνα, ὁ ὁποῖος ἐμφανίζεται ὡς ἀπὸ μηχανῆς θεός, καὶ πρέπει νὰ ἀκυρωθοῦν γιὰτὶ ἀπλούστατα ἀποκλίνουν δραστικὰ ἀπὸ τὴν παράδοση. Βλέπουμε λοιπὸν ὅτι ἤδη ἡ πλοκὴ τοῦ *Ορέστη* πού βρίσκεται σὲ διάλογο καὶ μετὰ παλαιότερα κείμενα εἶναι ἐν πολλοῖς ἐπινοημένη. Ἄν λοιπὸν ὁ ποιητὴς εἶναι σὲ θέση νὰ συγκροτήσει μιὰ πειστικὴ πλοκὴ, πράγμα πού σημαίνει μιὰ πλοκὴ σύμφωνα μετὰ τοὺς κανόνες τῆς πιθανοφάνειας ἢ τῆς ἀναγκαιότητας, τότε μοναδικὸ καὶ ὑψιστὸ κριτήριο κατὰ τὸν Ἀριστοτέλη εἶναι ἡ ἀπόλαυση πού προξενεῖ τὸ δραματικὸ ἔργο.<sup>22</sup> Ἐπομένως ὁ Ἀριστοτέλης ἀντιμετωπίζει τὴν τραγωδίαν ὡς ἕνα νόμισμα μετὰ δύο ὄψεις: στὴ μιὰ πλευρὰ βρίσκεται τὸ ἐπίπεδο τῆς παραγωγῆς, ὅπου καθῆκον τοῦ ποιητῆ εἶναι ἡ πιθανοφανὴς συγκρότηση τῆς πλοκῆς καὶ στὴν ἄλλη πλευρὰ βρίσκεται τὸ ἐπίπεδο τῆς ἀποτελεσματικότητας, ὅπου κέντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος εἶναι ὁ θεατὴς. Μετὰ ἄλλα λόγια ὁ Ἀριστοτέλης τάσσεται ὑπὲρ μιᾶς ποιητικῆς τῆς ἀποτελεσματικότητας.

Ἄν, λοιπὸν, ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς πρόσληψης τοῦ δράματος ὁ φιλόσοφος ἀναδεικνύει τὴν ἀπόλαυση τοῦ ἔργου σὲ κυρίαρχο καὶ καθοριστικὸ κριτήριο, στὸ ἐπίπεδο τῆς παραγωγῆς προσδιορίζει ὡς κύριο ἀναγνωριστικὸ χαρακτηριστικὸ τὴν πλασματικότητα (fictionality) ὑπὸ τὸν ὅρο ὅτι αὐτὴ θὰ συμμορφώνεται ἀπολύτως μετὰ τοὺς κανόνες τῆς πιθανοφάνειας.<sup>23</sup> Ἀξιζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ Ἀριστοτέλης ἤδη στὸ τέταρτο κεφάλαιο τῆς *Ποιητικῆς* τονίζει ὅτι δὲν εἶναι ὑποχρεωτικὸ ἕνας θεατὴς νὰ γνωρίζῃ ἐκ τῶν προτέρων (προεωρακῶς) τὴν παράσταση πού ἀντικρίζει σὲ μιὰ εἰκόνα.<sup>24</sup> Ἄν δὲν μπορεῖ νὰ ταυτίσει τὰ εἰκο-

22. Βλ. καὶ Dupont-Roc & Lallot, δ.π., σ. 225.

23. Πρβ. καὶ Dupont-Roc & Lallot, δ.π., σ. 227.

24. Τὴ σχέση μεταξύ τετάρτου καὶ ἐνάτου κεφαλαίου τονίζει ὀρθὰ ὁ S. Halliwell, *Aristotle's «Poetics»*, Λονδίνο 1986, σσ. 78 κ.έ. Γιὰ τὴν σχέση

νιζόμενα πρόσωπα (ὅτι οὗτος ἐκεῖνος), νιώθει ἡδονή γιὰ κάποιαν ἄλλη αἰτία. Βλέπουμε λοιπὸν ὅτι ὁ φιλόσοφος ἀναδεικνύει τὸ θέμα τῆς ἀπόλαυσης ἑνὸς καλλιτεχνικοῦ ἔργου σὲ ἀποφασιστικὸ κριτήριον γιὰ τὴν ἐπιτυχία τοῦ ἔργου αὐτοῦ. Πράγματι, σὲ ἕνα χωρίο τῆς *Ποιητικῆς* (1460a 19) ὁ Ἀριστοτέλης παρατηρεῖ ὅτι δεδίδαχεν δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ, καὶ αὐτὸ σημαίνει ὅτι τοὺς δίδαξε νὰ συντάσσουν ἐπινοημένες πλοκὲς σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες τῆς ποιητικῆς τέχνης. Ἦδη οἱ πλαστὲς διηγήσεις τοῦ Ὀδυσσεῆ ἀποτελοῦν εὐγλωττὴ ἐνδειξὴ τοῦ ποιητῆ τῆς *Ὀδύσσειας*<sup>25</sup> πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς ποιητικῆς αὐτοσυνειδησίας ποὺ δὲν συνίσταται σὲ τίποτε ἄλλο παρὰ στὴ γνώση ὅτι ἡ κατασκευὴ ἑνὸς ποιήματος εἶναι σὲ τελευταία ἀνάλυση ἡ κατασκευὴ ἑνὸς πλασματικοῦ κόσμου. Τὸ ψεῦδος ἐπομένως στὴν *Ποιητικὴ* τοῦ Ἀριστοτέλη δὲν περιέχει κατὰ κανέναν τρόπο κάποια ἠθικὴ ἔννοια, ἀλλὰ ἔχει ἀποκτήσει αἰσθητικὴ σημασία.<sup>26</sup>

Ἀνακεφαλαιώνοντας τὶς προηγούμενες σκέψεις διαπιστώνουμε ὅτι ὁ Ἀριστοτέλης μὲ τὸ ἕνατο κεφάλαιο τῆς *Ποιητικῆς* του

ποίησις καὶ εἰκαστικῶν τεχνῶν στὸν Ἀριστοτέλη βλ. D. Th. Benediktson, *Literature and the Visual Arts in Ancient Greece and Rome*, Norman 2000, σσ. 53 κ.έ.

25. Γενικὰ γιὰ τὴν ἀνακάλυψη τῆς πλασματικότητας στὸ ἀρχαῖο ἔπος βλ. M. Finkelberg, *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*, Ὁξφόρδη 1998.

26. Γιὰ τὴν ἔννοια τοῦ ψεύδους ὑπ' αὐτὸ τὸ πρῶμα βλ. M. Hose, «Fiktionalität und Lüge. Über einen Unterschied zwischen römischer und griechischer Terminologie», *Poetica* 28 (1996) 257-74, καὶ W. Rösler, «Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike», *Poetica* 12 (1980) 283-319. Πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση μᾶς ὁδηγεῖ καὶ τὸ εὑρίσκειν στὸ χωρίο 1453b 25. Κατὰ τὸν Ἀριστοτέλη, ὁ ποιητὴς δὲν ἐπιτρέπεται νὰ ἀποκλίνει δραστικὰ ἀπὸ τὶς γενικὲς γραμμὲς τῶν παραδεδομένων μύθων, μὲ ἄλλα λόγια δηλαδὴ εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ παραστήσει τὸν Ὀρέστη ὡς μητροκτόνο. Οἱ λεπτομέρειες ἡμῶς, τὰ κίνητρα καὶ ἡ ἠθογράφηση τῶν ἡρώων ἀνήκουν ἀποκλειστικὰ στὴν περιοχὴ τῆς ἐπινοήσεως, ὅπως ἀποδεικνύεται περὶτρανα ἀπὸ τὶς σωζόμενες τραγωδίαι τῶν τριῶν τραγικῶν ποὺ ἔχουν ὡς θέμα τους τὴ μητροκτονία τοῦ Ὀρέστη.

προτείνει δύο θεμελιώδεις ἔννοιες γιὰ τὸν καθορισμὸ τῆς ἐσωτερικῆς οὐσίας τῆς λογοτεχνίας: ἀφενὸς διευκρινίζει ὅτι ἡ μίμησις πράξεως μὲ τὴν ἐνότητα ποὺ τὴ διακρίνει δὲν εἶναι δουλικὴ ἀντιγραφή, ἀκόμη καὶ ὅταν πρόκειται γιὰ δραματοποίησις ἑνὸς σύγχρονου ἱστορικοῦ γεγονότος, ἀλλὰ τεχνικὴ κατασκευὴ μὲ βάση συγκεκριμένους κανόνες· ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη ἡποίησις εἶναι ὑποχρεωτικὰ κάτι τὸ πλασματικόν.<sup>27</sup> Ἀφετέρου ἡ καλὴ ποίηση πρέπει νὰ προκαλεῖ, ὅπως θὰ τονίσει ἀργότερα, τὴν οἰκείαν ἡδονήν. Ἡ ἀπόλαυση τοῦ κειμένου, ἀκόμη καὶ ὅταν ἕνα θεατρικὸ ἔργο δὲν παριστάνεται στὴ σκηνή (βλ. 1453b 1 κ.έ.), εἶναι ὁ ἀποκλειστικὸς στόχος τοῦ ποιητῆ ποὺ σέβεται τὸν δέκτη τῆς ποιήσεώς του. Ἐπομένως πλασματικότητα καὶ ἀπόλαυση ἀποτελοῦν τοὺς ἀκρογωνιαίους λίθους, πάνω στοὺς ὁποίους θὰ ἀνεγερθεῖ τὸ ποιητικὸ οἰκοδόμημα, καὶ σ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ διαπίστωση ἔγκειται ἡ θεμελιώδης θεωρητικὴ σημασία τοῦ ἐνάτου κεφαλαίου ποὺ ἐπιχειρήσαμε νὰ ἐρμηνεύσουμε.<sup>28</sup>

27. Βλ. σχετικὰ Halliwell, ὁ.π., σσ. 135 κ.έ.

28. Στὴ σημ. 3 τοῦ παρόντος δοκιμίου ἂς προστεθεῖ καὶ τὸ ἄρθρο τοῦ Th. C. Rosenmeyer, «Ἱστορία ἢ ποίηση; Ἡ περίπτωση τοῦ Ἡροδότου», μτφρ. Α. Μελλιστά, στίς Α. Μελλιστά & Γ. Σωτηροπούλου (ἐπιμ.), *Ἱστορίη. Δεκατέσσερα μελετήματα γιὰ τὸν Ἡρόδοτο*, Ἀθήνα 2004, σσ. 468-96.



ΤΕΡΙ ΗΓΚΛΕΤΟΝ

**ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΘΕΩΡΙΑ  
ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ**

Εισαγωγή, Θεώρηση μετάφρασης  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΖΙΟΒΑΣ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΟΔΥΣΣΕΑΣ

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

## ΔΟΜΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ

Αφήσαμε την αμερικανική λογοτεχνική θεωρία στο τέλος της Εισαγωγής στα χέρια της Νέας Κριτικής να επεξεργάζεται τις όλο και πιο εκλεπτυσμένες τεχνικές της και να προσπαθεί να προφυλάξει τα νώτα της από τη σύγχρονη επιστήμη και τον εκδιομηχανισμό. Καθώς όμως η βορειοαμερικανική κοινωνία αναπτύχθηκε στη δεκαετία του 1950 και έγινε πιο άτεγκτα επιστημονική και τεχνοκρατική στον τρόπο σκέψης της, φαινόταν να απαιτείται μια περισσότερο φιλόδοξη μορφή κριτικής τεχνοκρατίας. Η Νέα Κριτική είχε κάνει καλά τη δουλειά της αλλά ήταν κατά κάποιον τρόπο πολύ ταπεινή και αποκλειστικά στραμμένη στη λογοτεχνία για να διαθέτει τα φόντα ενός σοβαρού πανεπιστημιακού επιστημονικού κλάδου. Συγκεντρώνοντας έμμονα την προσοχή της στο μεμονωμένο λογοτεχνικό κείμενο και καλλιεργώντας λεπταίσθητα την ευαισθησία, είχε τείνει να παραμελήσει τις ευρύτερες, πιο δομικές πλευρές της λογοτεχνίας. Τι είχε συμβεί στη λογοτεχνική ιστορία; Αυτό που χρειαζόταν ήταν μια λογοτεχνική θεωρία η οποία, ενώ θα διατηρούσε τη *μορφοκρατική* τάση της Νέας Κριτικής, την πείσμονα προσήλωσή της στη λογοτεχνία ως αισθητικό αντικείμενο παρά ως κοινωνική πρακτική, θα δημιουργούσε από όλα αυτά τα στοιχεία κάτι πολύ συστηματικό και «επιστημονικό». Η απάντηση ήρθε το 1957 με τη μορφή της επιβλητικής «ολοποίησης» των λογοτεχνικών ειδών στο *Η Ανατομία της Κριτικής (Anatomy of Criticism)* του Καναδού Northrop Frye.

Ο Frye ήταν πεπεισμένος ότι η κριτική βρισκόταν σε οικτρά αντιεπιστημονικά χάλια και ότι έπρεπε γρήγορα να ευπρεπιστεί. Η κριτική δεν ήταν τίποτε άλλο από υποκειμενικές αξιολογικές κρίσεις και ανιαρή φλυαρία και χρειαζόταν απαραίτη-

τα την πειθαρχία ενός αντικειμενικού συστήματος. Αυτό ήταν επικτό, πίστευε ο Frye, επειδή η ίδια η λογοτεχνία συνιστά ένα τέτοιο σύστημα. Στην πραγματικότητα δεν είναι μια τυχαία συλλογή γραπτών διάσπαρτων στην ιστορία. Αν την εξέταζε κανείς προσεκτικά θα έβλεπε ότι λειτουργεί βασισμένη σε ορισμένους αντικειμενικούς νόμους και η κριτική τυποποιώντας τους θα μπορούσε να γίνει και η ίδια συστηματική. Οι νόμοι αυτοί είναι οι διάφοροι ρητορικοί τρόποι, τα αρχέτυπα, οι μύθοι και τα είδη στη βάση των οποίων δομούνται όλα τα λογοτεχνικά έργα. Στη ρίζα όλης της λογοτεχνίας βρίσκονται τέσσερις «αφηγηματικές κατηγορίες», το κωμικό, το ρομαντικό, το τραγικό και το ειρωνικό, οι οποίες μπορεί να θεωρηθεί ότι αντιστοιχούν στους τέσσερις *μύθους* της άνοιξης, του καλοκαιριού, του φθινόπωρου και του χειμώνα. Θα μπορούσε, λοιπόν, να σκιαγραφηθεί μια θεωρία των λογοτεχνικών «τρόπων», σύμφωνα με την οποία στο μύθο ο ήρωας είναι ποιοτικά ανώτερος από τους άλλους, στο ρομάντζο ανώτερος κοινωνικά, στους «υψηλούς μιμητικούς» τρόπους της τραγωδίας και του έπους ανώτερος μεν κοινωνικά από τους άλλους αλλά όχι και από το περιβάλλον του, στους «κατώτερους μιμητικούς» τρόπους της κωμωδίας και του ρεαλισμού ίσος προς όλους εμάς τους υπόλοιπους και στη σάτιρα και στην ειρωνεία κατώτερος. Η τραγωδία και η κωμωδία μπορούν να υποδιαιρεθούν στο υψηλό μιμητικό, στο κατώτερο μιμητικό και στην ειρωνεία· η τραγωδία έχει ως θέμα της την απομόνωση του ανθρώπου και η κωμωδία την ενσωμάτωσή του στο σύνολο. Προσδιορίζονται τρία περιοδικώς επαναλαμβανόμενα σχήματα συμβολισμού –το αποκαλυπτικό, το δαιμονικό και το αναλογικό. Το όλο σύστημα μπορεί έπειτα να τεθεί σε λειτουργία ως κυκλική θεωρία της λογοτεχνικής ιστορίας. Η λογοτεχνία περνάει από το μύθο στην ειρωνεία και επιστρέφει στο μύθο, και το 1957 βρισκόμασταν προφανώς σε κάποιο σημείο της ειρωνικής φάσης με σημάδια μιας επικείμενης επιστροφής στο μυθικό.

Όσα προαναφέρθηκαν είναι μερική περιγραφή του λογοτεχνικού συστήματος του Frye, που για να το εδραιώσει έπρεπε πρώτα απ' όλα να αποβάλει όλες τις αξιολογικές κρίσεις, εφόσον είναι απλώς υποκειμενικές φλυαρίες. Όταν αναλύουμε τη

λογοτεχνία μιλάμε για τη λογοτεχνία· όταν την αξιολογούμε μιλάμε για εμάς τους ίδιους. Το σύστημα πρέπει επίσης να αποβάλει κάθε ιστορία εκτός από τη λογοτεχνική ιστορία. Τα λογοτεχνικά έργα δημιουργούνται από άλλα λογοτεχνικά έργα και όχι από κάποιο άλλο υλικό που δεν ανήκει στο ίδιο το λογοτεχνικό σύστημα. Συνεπώς, το πλεονέκτημα της θεωρίας του Frye είναι ότι διατηρεί τη λογοτεχνία αμόλυντη από την ιστορία, ακολουθώντας τη μέθοδο της Νέας Κριτικής και βλέποντάς την ως κλειστή οικολογική ανακύκλωση κειμένων. Σε αντίθεση όμως με τη Νέα Κριτική βρίσκει στη λογοτεχνία ένα υποκατάστατο της ιστορίας, με όλη την παγκόσμια διάσταση και τις συλλογικές δομές της ίδιας της ιστορίας. Οι τρόποι και οι μύθοι της λογοτεχνίας είναι υπερϊστορικοί· ισοπεδώνουν την ιστορία μεταβάλλοντάς την σε ένα ομοιόμορφο σχήμα ή σε μια σειρά επαναλαμβανόμενων παραλλαγών πάνω στα ίδια θέματα. Για να επιδιώξει το σύστημα πρέπει να παραμείνει αυστηρά κλειστό. Κανένα εξωτερικό στοιχείο δεν επιτρέπεται να παρεισφύσει μη τυχόν και διαταραχθούν οι κατηγορίες του. Για το λόγο αυτό η «επιστημονική» ροπή του Frye απαιτεί ένα φορμαλισμό ακόμη πιο ρωμαλέο απ' αυτόν της Νέας Κριτικής. Οι Νέοι Κριτικοί δέχονται ότι η λογοτεχνία είναι κατά μία σημαντική έννοια γνωστική, μας αποφέρει μια κάποια γνώση του κόσμου. Ο Frye επιμένει ότι η λογοτεχνία είναι «αυτόνομη ρηματική δομή» εντελώς αποκομμένη από κάθε αναφορά πέρα από την ίδια, ένας σφραγισμένος και ενδοστρεφής χώρος ο οποίος «περικλείει τη ζωή και την πραγματικότητα σε ένα σύστημα ρηματικών σχέσεων»<sup>1</sup>. Το μόνο που κάνει το σύστημα είναι να ανακατατάσσει τις συμβολικές του μονάδες μεταξύ τους παρά σε σχέση με οποιαδήποτε πραγματικότητα έξω από το σύστημα. Η λογοτεχνία δεν είναι μέσο για να γνωρίσουμε την πραγματικότητα αλλά ένα είδος συλλογικής ουτοπικής ονειροπόλησης που συνεχίζεται αδιάκοπα καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας, μια έκφραση εκείνων των θεμελιωδών ανθρώπινων επιθυμιών που ήταν η αιτία της δημιουργίας του ίδιου του πολιτισμού, αλλά οι οποίες δεν ικανοποιούνται ποτέ πλήρως από αυτόν. Δεν θα πρέπει να θεωρηθεί έκφραση επώνυμων συγγραφέων, οι οποίοι δεν είναι τίποτε άλλο από ενε-

γούμενα αυτού του καθολικού συστήματος. Η λογοτεχνία εκπορεύεται από το συλλογικό πνεύμα του ίδιου του ανθρώπινου είδους, και με αυτόν τον τρόπο έχει κατορθώσει να ενσωματώσει «αρχέτυπα» ή μορφές καθολικής σημασίας.

Το έργο του Frye δίνει τέτοια έμφαση στην ουτοπική βάση της λογοτεχνίας, επειδή χαρακτηρίζεται από ένα βαθύ φόβο του πραγματικού κοινωνικού κόσμου, μια απέχθεια προς την ίδια την ιστορία. Στη λογοτεχνία, και μόνο σ' αυτήν μπορεί να αποτινάξει κανείς τις ποταπές «εξωτερικότητες» της αναφορικής γλώσσας και να ανακαλύψει μια πνευματική εστία. Οι μύθοι της θεωρίας του είναι, πράγμα ιδιαίτερα σημαντικό, προαστικές εικόνες των φυσικών κύκλων, νοσταλγικές αναμνήσεις μιας ιστορίας πριν την εκβιομηχάνιση. Η πραγματική ιστορία είναι κατά τον Frye δουλεία και ντετερμινισμός, και η λογοτεχνία παραμένει το μόνο μέρος όπου μπορούμε να είμαστε ελεύθεροι. Αξίζει να κάνουμε μια ερώτηση για το χαρακτήρα της ιστορίας που έχουμε ζήσει για να είναι έστω και ελάχιστα πειστική αυτή η θεωρία. Η ομορφιά της προσέγγισης έγκειται στο ότι συνδυάζει επιδέξια έναν ακραίο αισθητισμό με μια αποδοτικά ταξινομητική «επιστημονικότητα» και έτσι συντηρεί τη λογοτεχνία ως μια φανταστική εναλλακτική λύση στη σύγχρονη κοινωνία ενώ καθιστά επιβλητικά αποδεκτή την κριτική σύμφωνα με τα κριτήρια αυτής της κοινωνίας. Επιδεικνύει μια ζωηρή εικονοκλαστική αντίδραση προς τη λογοτεχνική φλυαρία, τοποθετώντας κάθε έργο στην καθορισμένη μυθολογική του θυρίδα με αποτελεσματικότητα κομπιούτερ, αναμιγνύει όμως αυτή την ικανότητά της με την πιο Ρομαντική λαχτάρα. Από τη μια πλευρά το έργο του Frye είναι περιφρονητικά «αντι-ουμανιστικό», εκδιώκοντας από το επίκεντρο το ανθρώπινο υποκείμενο και τοποθετώντας στη θέση του το ίδιο το συλλογικό λογοτεχνικό σύστημα· από την άλλη είναι το έργο ενός στρατευμένου χριστιανού ουμανιστή – ο Frye είναι κληρικός – για τον οποίο η δύναμη που κινεί τη λογοτεχνία και τον πολιτισμό – η επιθυμία – θα εκπληρωθεί, τελικά, μόνο στη βασιλεία του θεού.

Όπως και αρκετοί άλλοι θεωρητικοί της λογοτεχνίας που έχουμε εξετάσει ο Frye προβάλλει τη λογοτεχνία ως υποκατά-

στατο της θρησκείας. Η λογοτεχνία μετατρέπεται σε καταπραϊντικό απαραίτητο για την αποτυχία της θρησκευτικής ιδεολογίας παρέχοντας διάφορους μύθους που έχουν σχέση με την κοινωνική ζωή. Στο *Η Κρίσιμη Διαδρομή (The Critical Path)*, 1971, ο Frye αντιπαράβλλει συντηρητικούς «μύθους μέριμνας» με φιλελεύθερους «μύθους ελευθερίας» και επιθυμεί μια σταθερή ισορροπία ανάμεσα στους δύο. Οι ανταρχικές τάσεις του συντηρητισμού πρέπει να αντισταθμιστούν με μύθους ελευθερίας, ενώ η συντηρητική αίσθηση της τάξης πρέπει να τιθασεύσει τη ροπή του φιλελευθερισμού προς την κοινωνική ανευθυνότητα. Κοντολογίς, το παντοδύναμο μυθολογικό σύστημα από τον Όμηρο μέχρι τη βασιλεία του Θεού συνοψίζεται σε μια θέση κάπου ανάμεσα σ' ένα φιλελεύθερο Ρεπουμπλικανό και σ' ένα συντηρητικό Δημοκράτη. Το μόνο λάθος, μας πληροφορεί ο Frye είναι αυτό του επαναστάτη, ο οποίος αφελώς παρερμηνεύει μύθους ελευθερίας ως ιστορικά πραγματώσιμους στόχους. Ο επαναστάτης είναι απλώς ένας κακός κριτικός, ο οποίος συγχέει το μύθο με την πραγματικότητα, όπως ένα παιδί θα μπορούσε να νομίσει ότι η ηθοποιός είναι η πραγματική περιγκλίπισσα του παραμυθιού. Είναι αξιοσημείωτο ότι η λογοτεχνία, αποκομμένη όπως είναι από κάθε ποταπό πρακτικό ενδιαφέρον, στο τέλος είναι λίγο ως πολύ ικανή να μας πει ποιον να ψηφίσουμε. Ο Frye ανήκει στη φιλελεύθερη ουμανιστική παράδοση του Arnold, επιθυμώντας, όπως λέει, «μια κοινωνία ελεύθερη, αταξική και πολιτισμένη». Αυτό που εννοεί με το «αταξική», όπως ο Arnold πριν από αυτόν, είναι στην πραγματικότητα μια κοινωνία που συμφωνεί καθολικά με τις δικές του αστικές φιλελεύθερες αξίες.

Σε γενικές γραμμές το έργο του Northrop Frye μπορεί να περιγραφεί ως «δομιστικό» και είναι σημαντικό ότι συμπίπτει χρονικά με την ανάπτυξη του κλασικού «δομισμού» στην Ευρώπη. Ο δομισμός, όπως υποδηλώνει ο όρος, ενδιαφέρεται για τις δομές εξετάζοντας ειδικότερα τους γενικούς νόμους με τους οποίους αυτές λειτουργούν. Έχει, όπως και ο Frye, την τάση να αναγάγει τα επιμέρους φαινόμενα σε εκφάνσεις τέτοιων νόμων. Όμως ο καθαρτός δομισμός περιέχει ένα ξεχωριστό δόγμα το οποίο δεν υπάρχει στον Frye, την πεποίθηση ότι οι ατο-

μικές μονάδες κάθε συστήματος έχουν νόημα μόνο χάρη στις μεταξύ τους σχέσεις. Αυτό δεν πηγάζει από την απλή πεποίθηση ότι πρέπει να βλέπουμε τα πράγματα «δομικά». Μπορούμε να εξετάσουμε ένα ποίημα ως «δομή» και παρ' όλα αυτά να αντιμετωπίσουμε κάθε στοιχείο του λίγο ως πολύ, ως αφ' εαυτού σημαίνον. Ίσως το ποίημα περιέχει μια εικόνα για τον ήλιο και άλλη μια για το φεγγάρι και μας ενδιαφέρει το πώς συνδέονται αυτές οι δυο εικόνες για να σχηματίσουν μια δομή. Αλλά γίνεται κανείς πλήρες μέλος του δομισμού μόνο όταν ισχυρισθεί ότι το νόημα κάθε εικόνας εξαρτάται αποκλειστικά από τη σχέση της με την άλλη εικόνα. Οι εικόνες δεν έχουν «ουσιαστικό» νόημα, αλλά μόνο «συσχετιστικό». Δεν χρειάζεται να ανατρέξει κανείς έξω από το ποίημα, στις γνώσεις του για τον ήλιο και το φεγγάρι, για να τις εξηγήσει, οι εικόνες εξηγούν και καθορίζουν η μία την άλλη.

Ας προσπαθήσω να διασαφηνίσω όσα ειπώθηκαν με ένα απλό παράδειγμα. Ας υποθέσουμε ότι αναλύουμε μια ιστορία στην οποία ένα αγόρι φεύγει από το σπίτι του μετά από έναν καβγά με τον πατέρα του· ξεκινά για ένα περίπατο στο δάσος την πιο ζεστή ώρα της ημέρας και πέφτει σ' ένα βαθύ πηγάδι. Ο πατέρας έρχεται σε αναζήτηση του γιου του, κοιτάζει μέσα στο πηγάδι αλλά δεν μπορεί να τον δει λόγω του σκοταδιού. Τη στιγμή εκείνη ο ήλιος έχει φτάσει στο ζενίθ του, φωτίζει τα βάθη του πηγαδιού με τις ακτίνες του και δίνει στον πατέρα τη δυνατότητα να σώσει το παιδί του. Αφού συμφιλιωθούν γεμάτοι χαρά, επιστρέφουν μαζί στο σπίτι.

Αυτή μπορεί να μην είναι μια ιδιαίτερα συναρπαστική αφήγηση, έχει όμως το πλεονέκτημα ότι είναι απλή. Προφανώς θα μπορούσε να ερμηνευθεί με πολλούς τρόπους. Ένας ψυχαναλυτής κριτικός θα ανίχνευε ίσως σ' αυτή νύξεις για το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα και θα έδειχνε ότι η πτώση του παιδιού στο πηγάδι είναι μια τιμωρία που ασύνειδα επιθυμεί να επιβληθεί σ' αυτό λόγω της ρήξης με τον πατέρα του, ίσως μια μορφή συμβολικού ευνουχισμού ή μια συμβολική επιστροφή στη μήτρα της μητέρας του. Ένας ουμανιστής κριτικός θα διάβαζε πιθανώς την ιστορία ως έντονη δραματοποίηση των δυσκολιών που λανθάνουν στις ανθρώπινες σχέσεις. Ένας διαφορετικός

κριτικός θα έβλεπε ίσως το αφήγημα ως ένα εκτεταμένο, μάλλον άσκοπο παιχνίδι με τις λέξεις «Son/sun» (γιος/ ήλιος). Αυτό που θα έκανε ένας δομιστής κριτικός θα ήταν να σχηματοποιήσει την ιστορία σε μορφή διαγράμματος. Η πρώτη νοηματοδοτική μονάδα, «το αγόρι τσακώνεται με τον πατέρα του», θα μπορούσε να ξαναγραφεί ως «αυτός που βρίσκεται χαμηλά επαναστατεί εναντίον αυτού που βρίσκεται ψηλά». Ο περίπατος του αγοριού στο δάσος είναι μια κίνηση πάνω σε έναν οριζόντιο άξονα, σε αντίθεση προς τον κάθετο άξονα «χαμηλός/ υψηλός», και θα μπορούσε να ονομαστεί «μέσος» (άξονας). Η πτώση στο πηγάδι, ένα μέρος κάτω από την επιφάνεια της γης, σημαίνει ξανά «χαμηλός» και το ζενίθ του ήλιου «υψηλός». Ρίχνοντας το φως του στο πηγάδι ο ήλιος έχει κατά κάποιο τρόπο σκύψει «χαμηλά» αντιστρέφοντας έτσι την πρώτη νοηματοδοτική μονάδα του αφηγήματος, στην οποία το «χαμηλό» συγκρούστηκε με το «υψηλό». Η συμφιλίωση πατέρα και γιου επαναφέρει την ισορροπία ανάμεσα στο «χαμηλό» και στο «υψηλό» και η κοινή τους επιστροφή στο σπίτι, που σημαίνει κάτι «μέσο», αντιπροσωπεύει την επίτευξη μιας πρόσφορης μέσης κατάστασης. Ξαναμμένος από το θρίαμβό του, ο δομιστής βάζει ξανά σε τάξη τους χαρακές του και προχωρά στην επόμενη ιστορία.

Το αξιοσημείωτο σ' αυτό το είδος ανάλυσης είναι ότι θέτει, όπως ο Φορμαλισμός, εντός παρενθέσεως το πραγματικό περιεχόμενο της ιστορίας και αποσιώνεται αποκλειστικά στη μορφή. Θα μπορούσαμε να αντικαταστήσουμε το πατέρα και γιος, πηγάδι και ήλιος, με εντελώς διαφορετικά στοιχεία –μητέρα και κόρη, πουλί και τυφλοπόντικας– και παρ' όλα αυτά να έχουμε την ίδια ιστορία. Από τη στιγμή που η δομή των σχέσεων μεταξύ των μονάδων/σημείων διατηρείται, δεν έχει σημασία ποια στοιχεία επιλέγονται. Αυτό δεν συμβαίνει και με την ψυχαναλυτική ή την ουμανιστική ανάγνωση της ιστορίας, οι οποίες στηρίζονται στο ότι τα στοιχεία αυτά έχουν μια κάποια εγγενή σημασία, που για να την κατανοήσουμε θα πρέπει να καταφύγουμε στις γνώσεις μας για τον εκτός του κειμένου κόσμο. Ούτως ή άλλως ο ήλιος είναι ψηλά και τα πηγάδια χαμηλά και επομένως το τι επιλέγεται ως «περιεχόμενο» έχει ση-

μασία· αν όμως παίρναμε μια αφηγηματική δομή στην οποία το αναγκαίο θα ήταν ο συμβολικός ρόλος του «διαμεσολαβητή» μεταξύ δύο στοιχείων, τότε διαμεσολαβητής θα μπορούσε να είναι οτιδήποτε, από ακρίδα μέχρι καταρράκτης.

Οι σχέσεις μεταξύ των διαφόρων στοιχείων της ιστορίας μπορεί να είναι σχέσεις παραλληλισμού, αντίθεσης, αντιστροφής, ισοδυναμίας και ούτω καθεξής και εφόσον αυτή η δομή των εσωτερικών σχέσεων παραμένει άθικτη, οι επιμέρους μονάδες είναι αντικαταστατές. Μπορούμε να κάνουμε άλλες τρεις παρατηρήσεις σχετικά με αυτή τη μέθοδο. Αρχικά για το δομισμό δεν έχει σημασία ότι η ιστορία αυτή δεν είναι δείγμα σπουδαίας λογοτεχνίας. Η μέθοδος αδιαφορεί εντελώς για την πολιτισμική αξία του αντικειμένου της: οτιδήποτε, από το *Πόλεμος και Ειρήνη* μέχρι το *Πολεμική Κραυγή* (*War Cry*) είναι κατάλληλο. Η μέθοδος είναι αναλυτική και όχι αξιολογική. Δεύτερο, ο δομισμός είναι μια υπολογισμένη προσβολή της κοινής λογικής. Αρνείται το «προφανές» νόημα της αφηγούμενης ιστορίας και επιδιώκει αντίθετα να απομονώσει μέσα στην ιστορία ορισμένες «βαθιές» δομές που δεν είναι εμφανείς στην επιφάνειά της. Δεν αντιλαμβάνεται το κείμενο έτσι όπως αυτό εμφανίζεται, αλλά το «μετατρέπει» σε ένα εντελώς διαφορετικού είδους αντικείμενο. Τρίτο, αν το συγκεκριμένο περιεχόμενο του κειμένου είναι αντικαταστατό, μπορεί να πει κανείς ότι από μια άποψη το «περιεχόμενο» του αφηγήματος είναι η δομή του. Αυτό ισοδυναμεί με το να ισχυρισθούμε ότι το θέμα του αφηγήματος είναι κατά κάποιο τρόπο το ίδιο το αφήγημα. «Θέμα» του είναι οι εσωτερικές του σχέσεις, οι τρόποι με τους οποίους παράγει νόημα.

Ο λογοτεχνικός δομισμός άκμασε κατά τη δεκαετία του 1960 ως προσπάθεια εφαρμογής στη λογοτεχνία των μεθόδων και αντιλήψεων του θεμελιωτή της σύγχρονης δομικής γλωσσολογίας, του Ferdinand De Saussure. Εφόσον υπάρχουν πολλές εκλαϊκευμένες παρουσιάσεις του έργου του *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας\**, 1916, ενός βιβλίου που άφησε εποχή, θα σκια-

\* Ελλην. μετ. Ferdinand de Saussure, *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, μετ. - επιμ. Φ. Απόστολόπουλου, Αθήνα, Παπαζήσης 1979. (Σημ. τ. Επιμ.).

γραφήσω απλώς μερικές από τις κεντρικές του θέσεις. Ο Saussure θεωρεί τη γλώσσα ως ένα σύστημα σημείων, το οποίο πρέπει να μελετηθεί «συγχρονικά» – να μελετηθεί, δηλαδή, ως πλήρες σύστημα σε μια δεδομένη χρονική στιγμή – παρά «διαχρονικά» στην ιστορική του εξέλιξη. Θεωρεί ότι κάθε σημείο αποτελείται από ένα «σημαίνον», μια ακουστική εικόνα ή το οπτικό της αντίστοιχο, και από ένα «σημαινόμενο» την έννοια ή σημασία. Τα μαύρα σημάδια C-A-T είναι ένα σημαίνον και ανακαλούν το σημαινόμενο «γάτα» στο μυαλό ενός Άγγλου. Η σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου είναι αυθαίρετη. Δεν υπάρχει κανείς εγγενής λόγος για τον οποίο τα σημάδια αυτά θα έπρεπε να σημαίνουν «γάτα», εκτός από την πολιτισμική και ιστορική σύμβαση. Ας αντιπαραβάλλουμε το Cat με το γαλλικό *Chat*. Συνεπώς η σχέση μεταξύ του σημείου και αυτού στο οποίο αναφέρεται – ό,τι ο Saussure αποκαλεί «αντικείμενο αναφοράς», το πραγματικό μαλλιαρό τετράποδο πλάσμα – είναι και αυτή αυθαίρετη. Κάθε σημείο του συστήματος έχει νόημα μόνο λόγω της διαφοράς του από τα υπόλοιπα σημεία. Το «Cat» δεν έχει νόημα «αφ' εαυτού» αλλά επειδή δεν είναι «Cap» ή «Cad» ή «Bat» [Παράβαλλε στα ελληνικά τα «μόνος», «τόνος», «πόνος»]. Οι μεταβολές του σημαίνοντος δεν έχουν σημασία, αρκεί να διατηρείται η διαφορά του από όλα τα άλλα σημαίνοντα· μπορεί να το προσφέρει κανείς με πολλούς διαφορετικούς τρόπους, αρκεί να διατηρείται αυτή η διαφορά. «Στο γλωσσικό σύστημα», λέει ο Saussure, «υπάρχουν μόνο διαφορές». Το νόημα δεν ενυπάρχει μυστηριωδώς σε ένα σημείο αλλά είναι λειτουργικό, το αποτέλεσμα της διαφοράς του από τα άλλα σημεία. Τελικά ο Saussure πίστευε ότι η γλωσσολογία θα κατέληγε σε απελπιστικό αδιέξοδο αν ασχολούνταν με την πραγματική ομιλία ή *Parole* όπως την αποκαλούσε. Δεν τον ενδιέφερε να ερευνήσει αυτά που πράγματι έλεγαν οι άνθρωποι· ενδιαφερόταν για την αντικειμενική δομή των σημείων η οποία καθιστούσε κατά κύριο λόγο δυνατή την ομιλία, και αυτή τη δομή την ονόμαζε *Langue* (γλώσσα). Ούτε ενδιαφερόταν ο Saussure για τα πραγματικά αντικείμενα για τα οποία μιλούσαν οι άνθρωποι. Για να μελετήσει αποτελεσματικά τη γλώσσα, έπρεπε να θέσει εντός παρενθέσεως τα αντικείμενα αναφοράς των σημείων, τα πράγματα τα οποία δηλώνουν.

Γενικά ο δομισμός είναι μια προσπάθεια εφαρμογής αυτής της γλωσσολογικής θεωρίας σε αντικείμενα και δραστηριότητες πέρα από την ίδια τη γλώσσα. Μπορεί να δει κανείς ένα μύθο, έναν αγώνα πάλης, ένα σύστημα συγγένειας σε μια φυλή, το μενού ενός εστιατορίου ή μια ελαιογραφία ως σύστημα σημείων, και μια δομική ανάλυση θα προσπαθήσει να απομονώσει το σύνολο των νόμων που συνιστούν τη βάση του συστήματος και με τους οποίους τα σημεία αυτά συνδυάζονται σε νοήματα. Θα αγνοήσει σε μεγάλο βαθμό αυτό που πράγματι «λένε» τα σημεία και θα συγκεντρωθεί αντίθετα στις εσωτερικές σχέσεις μεταξύ των σημείων. Ο δομισμός είναι, όπως έχει πει ο Fredric Jameson, μια προσπάθεια «να σκεφτούμε για άλλη μια φορά τα πάντα από την αρχή με βάση τη γλωσσολογία»<sup>2</sup>. Είναι ένα σύμπτωμα του γεγονότος ότι η γλώσσα με τα προβλήματά της, τα μυστήρια και τα όσα συνάγουμε από αυτή, έχει γίνει και παράδειγμα και έμμομη ιδέα για την πνευματική ζωή του 20ού αιώνα.

Οι γλωσσολογικές απόψεις του Saussure επηρέασαν τους Ρώσους φορμαλιστές, αν και ο Φορμαλισμός δεν είναι ακριβώς δομισμός. Βλέπει μεν τα λογοτεχνικά κείμενα «δομικά», αναστέλλοντας την έμφαση στο αντικείμενο αναφοράς για να εξετάσει το ίδιο το σημείο, αλλά δεν ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για το νόημα ως προϊόν διαφοράς ή, σε ένα μεγάλο μέρος του έργου του, για τους «δαθείς» νόμους και τις δομές που αποτελούν το υπόβαθρο των λογοτεχνικών κειμένων. Ήταν όμως ένας από τους Ρώσους φορμαλιστές, ο γλωσσολόγος Roman Jakobson που με το έργο αποτέλεσε τον κυριότερο συνδετικό κρίκο μεταξύ του Φορμαλισμού και του σύγχρονου δομισμού. Ο Jakobson ηγείτο του Γλωσσολογικού Κύκλου της Μόσχας, μιας φορμαλιστικής ομάδας η οποία ιδρύθηκε το 1915, και το 1920 μετανάστευσε στην Πράγα για να γίνει ένας από τους σπουδαιότερους θεωρητικούς του τσέχικου δομισμού. Ο Γλωσσολογικός Κύκλος της Πράγας ιδρύθηκε το 1926 και επέζησε μέχρι το ξέσπασμα του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου. Ο Jakobson αργότερα μετανάστευσε εκ νέου, αυτή τη φορά στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου, κατά τη διάρκεια του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου, συνάντησε το Γάλλο ανθρωπολόγο Cla-

ude Lévi-Strauss, πνευματική σχέση από την οποία θα εκπορεύονταν ένα μεγάλο μέρος του σύγχρονου δομισμού.

Η επίδραση του Jakobson μπορεί να ανιχνευθεί παντού μέσα στο Φορμαλισμό, στον τσέχικο δομισμό και στη σύγχρονη γλωσσολογία. Ειδικότερα η συνεισφορά του στην ποιητική, την οποία θεωρούσε τμήμα του πεδίου της γλωσσολογίας, έγκειται στην ιδέα ότι το «ποιητικό» συνίσταται πάνω απ' όλα στο ότι η γλώσσα τίθεται σε σχέση αυτοσυνείδησης με τον εαυτό της. Η ποιητική λειτουργία της γλώσσας «προωθεί το απτό των σημείων», επισύρει την προσοχή στις υλικές τους ιδιότητες αντί να τα χρησιμοποιεί απλώς ως ψηφία στην επικοινωνία. Στο «ποιητικό», το σημείο αποσυνδέεται από το αντικείμενό του. Η συνήθης σχέση μεταξύ του σημείου και του αντικειμένου αναφοράς διαταράσσεται, πράγμα που επιτρέπει στο σημείο μια ορισμένη ανεξαρτησία ως αντικείμενο αξίας καθαυτό. Κατά τον Jakobson η επικοινωνία ενέχει έξι στοιχεία: ένα πομπό, ένα δέκτη, ένα μήνυμα που περνάει από τον ένα στον άλλο, έναν κοινό κώδικα ο οποίος καθιστά κατανοητό το μήνυμα, μια «επαφή» ή φυσικό μέσο επικοινωνίας και ένα κοινωνικό ή ρηματικό πλαίσιο (ή «αναφορά») στο οποίο αναφέρεται το μήνυμα. Καθένα από τα στοιχεία αυτά είναι δυνατό να κυριαρχεί σε μια συγκεκριμένη επικοινωνιακή πράξη. Η γλώσσα ιδωμένη από τη σκοπιά του πομπού είναι «διωματική» ή αποτελεί έκφραση μιας πνευματικής κατάστασης: από την πλευρά του δέκτη είναι «πρόθετική» ή προσπαθεί να επιτύχει ένα αποτέλεσμα. Αν η επικοινωνία αφορά το περιβάλλον είναι «αναφορική», αν είναι προσανατολισμένη προς τον ίδιο τον κώδικα είναι «μεταγλωσσική» (όπως όταν δυο άνθρωποι μιλάνε για το αν καταλαβαίνουν ο ένας τον άλλο) και όταν η επικοινωνία στρέφεται προς τη ίδια την επαφή είναι «επαφική» (π.χ. «Λοιπόν, να που μιλάμε επιτέλους»). Η «ποιητική» λειτουργία κυριαρχεί όταν η επικοινωνία εστιάζεται στο ίδιο το μήνυμα—όταν οι ίδιες οι λέξεις, παρά το τι λέγεται, από ποιον λέγεται, για ποιο σκοπό και σε ποια κατάσταση, «έρχονται στο προσκήνιο» της προσοχής μας<sup>3</sup>.

Ο Jakobson προβάλλει επίσης ιδιαίτερα ένα διαχωρισμό που υπονοείται στον Saussure ανάμεσα στο μεταφορικό και στο με-

τωνυμικό. Στη μεταφορά ένα σημείο υποκαθίσταται από ένα άλλο επειδή είναι κατά κάποιο τρόπο όμοιο με αυτό: το «πάθος» γίνεται «φλόγα». Στη μετωνυμία, ένα σημείο συνδέεται με ένα άλλο: το «φτερό» συνδέεται με το «αεροσκάφος» επειδή αποτελεί μέρος του, ο «ουρανός» με το «αεροσκάφος» λόγω της φυσικής γειτνίασης. Μπορούμε να δημιουργούμε μεταφορές επειδή έχουμε μια σειρά σημείων τα οποία είναι «ισοδύναμα»: «πάθος», «φλόγα», «αγάπη» και ούτω καθεξής. Όταν μιλάμε ή γράφουμε, επιλέγουμε σημεία από ένα πιθανό φάσμα ισοδυναμιών και έπειτα τα συνδυάζουμε για να σχηματίσουμε μια πρόταση. Αυτό που συμβαίνει στην ποίηση, όμως, είναι ότι δίνουμε προσοχή στις «ισοδυναμίες» τόσο κατά τη διαδικασία συνδυασμού των λέξεων όσο και κατά την επιλογή τους. Συνδυάζουμε λέξεις οι οποίες είναι σημασιολογικά ή ρυθμικά ή φωνητικά ή κατά κάποιο άλλο τρόπο ισοδύναμες. Για το λόγο αυτό ο Jakobson μπορεί να πει, σε έναν περίφημο ορισμό, ότι «Η ποιητική λειτουργία προβάλλει την αρχή της ισοδυναμίας από τον εκλεκτικό άξονα στον συνδυαστικό άξονα»<sup>4</sup>. Ένας άλλος τρόπος να ειπωθεί αυτό είναι ότι «στην ποίηση η ομοιότητα υπερτίθεται της γειτνίασης»: οι λέξεις δεν συνδυάζονται μόνο και μόνο για χάρη των σκέψεων που εκφράζουν, όπως στην καθημερινή ομιλία, αλλά αποβλέποντας στα σχήματα ομοιότητας, αντίθεσης, παραλληλισμού και ούτω καθεξής τα οποία δημιουργούνται από τον ήχο τους, το νόημά τους, το ρυθμό τους και τις συνδηλώσεις τους. Μερικές λογοτεχνικές μορφές—ο ρεαλιστικός πεζός λόγος, για παράδειγμα—τείνουν να είναι μετωνυμικές, συνάπτοντας σημεία με βάση τις μεταξύ τους σχέσεις: άλλες μορφές, όπως η ρομαντική και συμβολική ποίηση, είναι ιδιαίτερα μεταφορικές<sup>5</sup>.

Η σχολή γλωσσολογίας της Πράγας—Jakobson, Jan Mukarovsky, Felix Vodicka και άλλοι—αντιπροσωπεύουν ένα είδος μετάβασης από το Φορμαλισμό στο σύγχρονο δομισμό. Επεξεργάστηκαν τις ιδέες των Φορμαλιστών, αλλά τις συστηματοποίησαν με πολύ πιο στέρεο τρόπο μέσα στα πλαίσια της γλωσσολογίας του Saussure. Τα ποιήματα θα θεωρούνταν «λειτουργικές δομές» στις οποίες τα σημαίνοντα και τα σημαινόμενα διέπονται από ένα περίπλοκο πλέγμα σχέσεων. Τα σημεία αυ-

τά πρέπει να μελετηθούν αυτά καθαυτά, και όχι ως αντανάκλασεις μιας εξωτερικής πραγματικότητας. Η έμφαση του Saussure στην αυθαίρετη σχέση μεταξύ σημείου και αντικειμένου αναφοράς, μεταξύ λέξης και πράγματος, βοήθησε στο να αποσυνδεθεί το κείμενο από τον περίγυρό του και να γίνει αυτόνομο αντικείμενο. Μολαταύτα, το λογοτεχνικό έργο συνδέεται ακόμη με τον κόσμο μέσω της φορμαλιστικής έννοιας της «ανοικειώσης». Η τέχνη ανοικειώνει και υπονομεύει τα συμβατικά συστήματα σημείων μας αναγκάζει να παρατηρήσουμε τις υλικές διεργασίες της ίδιας της γλώσσας, και έτσι αγνανεύει τις αντιλήψεις μας. Με το να μη θεωρούμε τη γλώσσα δεδομένη, μετασχηματίζουμε επίσης τη συνείδησή μας. Περισσότερο από τους φορμαλιστές, όμως, οι Τσέχοι δομιστές επέμειναν στη δομική ενότητα του έργου: τα στοιχεία του θα νοούνταν ως λειτουργίες ενός δυναμικού συνόλου, με ένα συγκεκριμένο επίπεδο του κειμένου (αυτό που η σχολή της Πράγας αποκαλούσε «δεσπόζον») να λειτουργεί ως η καθοριστική ροπή που «αποσχηματίζει» ή έλκει στο δυναμικό της πεδίο, όλα τα άλλα επίπεδα.

Μέχρι τώρα οι δομιστές της Πράγας έδωσαν ίσως την εντύπωση ότι δεν είναι τίποτε άλλο από μια πιο επιστημονική εκδοχή της Νέας Κριτικής και στην πρόταση αυτή υπάρχει μια δόση αλήθειας. Όμως, παρ' όλο που το λογοτέχνημα θα θεωρούνταν κλειστό σύστημα, το τι λογίζονταν λογοτέχνημα εξαρτώνταν από τις κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες. Σύμφωνα με τον Jan Mukarovsky, το έργο τέχνης νοείται ως τέτοιο μόνο σε ένα γενικότερο φόντο σημάτων, μόνο ως συστηματική «απόκλιση» από ένα γλωσσικό κανόνα: καθώς αυτό το φόντο αλλάζει, η ερμηνεία και η αποτίμηση του έργου μεταβάλλονται ανάλογα, σε σημείο που είναι πιθανό να πάψει να προσλαμβάνεται ως έργο τέχνης. Δεν υπάρχει τίποτε, ισχυρίζεται ο Mukarovsky στο *Αισθητική Λειτουργία, Κανόνας και Αξία ως Κοινωνικά Γεγονότα (Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts)*, 1936, που να κατέχει μια αισθητική λειτουργία ανεξάρτητα από τόπο, χρόνο ή το πρόσωπο που το αξιολογεί, και τίποτε που δεν θα ήταν δυνατό να αποκτήσει μια τέτοια λειτουργία υπό κατάλληλες συνθήκες. Ο Mukarovsky διακρίνει το

«υλικό τεχνούργημα», που είναι το βιβλίο ως βιβλίο, η ζουρική ή η γλυπτική καθαυτές, και το «αισθητικό αντικείμενο», το οποίο υπάρχει μόνο στην ανθρώπινη ερμηνεία αυτού του φυσικού γεγονότος.

Με το έργο της σχολής της Πράγας, ο όρος «δομισμός» συγχωνεύεται λίγο ως πολύ με τον όρο «σημειωτική». Ο όρος «σημειωτική» ή «σημειολογία», σημαίνει τη συστηματική σπουδή των σημείων, και αυτό ουσιαστικά κάνουν οι δομιστές της λογοτεχνίας. Η ίδια η λέξη «δομισμός» δηλώνει μια μέθοδο έρευνας, η οποία είναι δυνατό να εφαρμοστεί σε ένα ολόκληρο φάσμα αντικειμένων, από τους ποδοσφαιρικούς αγώνες μέχρι τους οικονομικούς τρόπους παραγωγής. Η «σημειωτική» δηλώνει κυρίως ένα συγκεκριμένο πεδίο μελέτης, αυτό των συστημάτων τα οποία θα θεωρούνταν σημεία με την κοινή σημασία της λέξης: ποιήματα, φωνές πουλιών, τα σήματα οδικής κυκλοφορίας, ιστορικά συμπτώματα και ούτω καθεξής. Όμως οι δυο λέξεις αλληλοεπικαλύπτονται, εφόσον ο δομισμός αντιμετωπίζει ως σύστημα σημείων κάτι που συνήθως μπορεί να μη θεωρείται ως τέτοιο, όπως για παράδειγμα οι σχέσεις συγγένειας σε κοινωνίες πρωτόγονων φυλών, ενώ η σημειωτική από την άλλη πλευρά χρησιμοποιεί συχνά δομιστικές μεθόδους.

Ο Αμερικανός θεμελιωτής της σημειωτικής, ο φιλόσοφος C. S. Peirce, διέκρινε τρία βασικά είδη σημείων: το «εικονικό»; όπου το σημείο μοιάζει κατά κάποιο τρόπο με ό,τι υποκαθιστά (η φωτογραφία κάποιου προσώπου, για παράδειγμα), το «ευρητηριακό» όπου το σημείο συνδέεται κατά κάποιο τρόπο με αυτό του οποίου αποτελεί ένδειξη (ο καπνός με τη φωτιά, τα σημάδια με την ιλαρά) και το «συμβολικό» όπου, όπως και στον Saussure, το σημείο συνδέεται με το αντικείμενο αναφοράς του μόνο κατά αυθαίρετο ή συμβατικό τρόπο. Στη σημειωτική περιλαμβάνονται αυτή και πολλές άλλες κατηγοριοποιήσεις: η σημειωτική διακρίνει τη «δήλωση» (τη σημασία του σημείου) από τη «συνδήλωση» (άλλα σημεία που συνδέονται με αυτό): τους κώδικες (τις διεπόμενες από κανόνες δομές οι οποίες παράγουν νόημα) από τα μηνύματα που μεταδίδουν: το «παραδειγματικό» (μια ολόκληρη τάξη σημείων που είναι δυνατό να υποκαταστήσουν το ένα το άλλο) από το «συνταγματι-



κό» (όπου τα σημεία συνδέονται μεταξύ τους σε μια «αλυσίδα». Μιλά για «μεταγλώσσες», στις οποίες ένα σύστημα σημείων δηλώνει ένα διαφορετικό σύστημα σημείων (η σχέση μεταξύ της κριτικής της λογοτεχνίας και της λογοτεχνίας, για παράδειγμα), «πολυσημικά» σημεία που έχουν περισσότερες της μιας σημασίες, και για πολλές άλλες τεχνικές έννοιες. Για να δούμε πώς λειτουργεί στην πράξη αυτό το είδος ανάλυσης, μπορούμε να εξετάσουμε εν συντομία το έργο του εξέχοντος σοβιετικού σημειωτικού της επονομαζόμενης σχολής του Ταρού, του Yuri Lotman.

Στα έργα του *Η Δομή του Καλλιτεχνικού Κειμένου* (*The Structure of the Artistic Text*), 1970, και *Η Ανάλυση του Ποιητικού Κειμένου* (*The Analysis of the Poetic Text*), 1972, ο Lotman βλέπει το ποιητικό κείμενο ως στρωματοποιημένο σύστημα στο οποίο το νόημα υπάρχει μόνο σε σχέση με τα συμφραζόμενα, ρυθμίζεται από σειρές ομοιοτήτων και αντιθέσεων. Οι διαφορές και οι παραλληλισμοί στο κείμενο είναι και αυτοί σχετικοί όροι και μπορούν να εννοηθούν μόνο με βάση τη μεταξύ τους σχέση. Στην ποίηση, αυτά που καθορίζουν το τι σημαίνεται είναι η φύση του σημαίνοντος και τα σχήματα ήχου και ρυθμού που δημιουργούν τα γράμματα πάνω στη σελίδα. Ένα ποιητικό κείμενο είναι «σημασιολογικά κορεσμένο» γιατί συμπεκνώνει περισσότερες «πληροφορίες» από κάθε άλλη μορφή λόγου· ενώ όμως για τη σύγχρονη επικοινωνιακή θεωρία μια αύξηση των «πληροφοριών» οδηγεί σε μείωση της «επικοινωνίας» (εφόσον δεν μπορώ να απορροφήσω όσα μου λέει κάποιος δίνοντάς μου γρήγορα πολλές πληροφορίες), δεν ισχύει το ίδιο στην ποίηση, λόγω της μοναδικότητας της εσωτερικής οργάνωσης. Η ποίηση περιέχει ένα ελάχιστο «πλεονασμών» —τα σημεία εκείνα που είναι παρόντα σε κάποιο λόγο για να διευκολύνουν μάλλον την επικοινωνία παρά για να μεταδώσουν πληροφορίες— εντούτοις κατορθώνει να παράγει μια πλουσιότερη σειρά μηνυμάτων από κάθε άλλη μορφή γλώσσας. Τα ποιήματα είναι κακά όταν δεν εμπεριέχουν αρκετές πληροφορίες, διότι, όπως παρατηρεί ο Lotman «οι πληροφορίες είναι ομορφιά». Κάθε λογοτεχνικό κείμενο αποτελείται από ένα αριθμό «συστημάτων» (λεξικών, γραφικών, μετρικών, φωνολογικών

και ούτω καθεξής) και δημιουργεί τα αποτελέσματα που επιδιώκει μέσω συνεχών συγκρούσεων και εντάσεων ανάμεσα σε αυτά τα συστήματα. Καθένα από τα συστήματα αντιπροσωπεύει ένα «κανόνα» από τον οποίο αποκλίνουν τα άλλα, δημιουργώντας έναν κώδικα προσδοκιών τον οποίο υπερβαίνουν. Το μέτρο, για παράδειγμα, δημιουργεί ένα συγκεκριμένο σχήμα το οποίο ενδέχεται να ξεπεράσει και να «παραβιάσει» η σύνταξη του ποιήματος. Κατ' αυτό τον τρόπο, κάθε σύστημα του κειμένου «ανακοινώνει» τα υπόλοιπα, διασπώντας την κανονικότητά τους και παρουσιάζοντάς τα περισσότερο ανάγλυφα. Η κατανόηση της γραμματικής δομής του κειμένου, για παράδειγμα, μπορεί να μας κάνει να κατανοήσουμε καλύτερα τα νοήματά του. Καθώς κάποιο από τα συστήματα του κειμένου κινδυνεύει να γίνει πολύ προβλέψιμο, κάποιο άλλο το διαπερνά για να το αποδιοργανώσει και να του δώσει νέα ζωή. Αν δυο λέξεις συσχετίζονται λόγω του όμοιου ήχου ή της θέσης τους στο μετρικό σχήμα, τούτο θα αποφέρει μια αυξημένη επίγνωση της ομοιότητας ή της διαφοράς της σημασίας τους. Το λογοτεχνικό έργο εμπλουτίζει και μετασχηματίζει συνεχώς το νόημα που μας δίνουν τα λεξικά, παράγοντας νέες σημασίες μέσω της σύγκρουσης και της συμπύκνωσης των διαφόρων «επιπέδων» του. Και εφόσον δυο οποιεσδήποτε λέξεις είναι δυνατό να αντιπαραβληθούν με βάση κάποιο ισοδύναμο χαρακτηριστικό, η πιθανότητα αυτή είναι λίγο ως πολύ απεριόριστη. Κάθε λέξη του κειμένου συνδέεται μέσω μιας ολόκληρης σειράς μορφικών δομών με διάφορες άλλες λέξεις και έτσι το νόημά της είναι πάντα «υπερπροσδιορισμένο», το αποτέλεσμα ποικίλων καθοριστικών παραγόντων που ενεργούν. Μια λέξη είναι δυνατό να συσχετίζεται με μια άλλη μέσω της παρήχησης, με κάποια άλλη μέσω της συντακτικής ισοδυναμίας, με κάποια τρίτη μέσω του μορφολογικού παραλληλισμού και τα λοιπά. Έτσι κάθε σημείο συμμετέχει σε ποικίλα «παραδειγματικά σχήματα» ή συστήματα συγχρόνως, και αυτή η πολυπλοκότητα επιδεινώνεται σε μεγάλο βαθμό από τις «συνταγματικές» αλυσίδες σύνδεσης, τις «οριζόντιες» μάλλον παρά τις «κάθετες» δομές στις οποίες τάσσονται τα σημεία.

Για τον Lotman το ποιητικό κείμενο είναι ένα «σύστημα συ-

στημάτων», ένας συσχετισμός σχέσεων. Είναι η πιο σύνθετη μορφή λόγου που μπορεί να φανταστεί κανείς, καθώς συμπυκνώνει διάφορα συστήματα από τα οποία το καθένα περιέχει τις δικές του εντάσεις, παραλληλισμούς, επαναλήψεις και αντιθέσεις και τροποποιεί συνεχώς όλα τα υπόλοιπα. Στην πραγματικότητα ένα ποίημα μπορεί μόνο να ξαναδιαβαστεί και όχι να διαβαστεί, εφόσον μόνο αναδρομικά μπορούμε να κατανοήσουμε μερικές δομές του. Η ποίηση ενεργοποιεί ολόκληρο το σώμα του σημαίνοντος, αναγκάζει τη λέξη να λειτουργήσει στο απώτατο σημείο της υπό την έντονη πίεση των γύρω της λέξεων, και να απελευθερώσει έτσι το πλουσιότερο δυναμικό της. Ό,τι καταλαβαίνουμε στο κείμενο, το καταλαβαίνουμε με βάση την αντίθεση και τη διαφορά: ένα στοιχείο που δεν θα είχε κάποια διαφοροποιητική σχέση προς κάποιο άλλο θα παρέμενε απαρατήρητο. Ακόμη και η απουσία ορισμένων επινοήσεων είναι δυνατό να παράγει νόημα. Αν οι κώδικες που έχει δημιουργήσει το έργο μας οδηγούν στο να προσδοκούμε ένα στίχο ή μια ευτυχή κατάληξη η οποία δεν υλοποιείται, αυτή η «επινόηση της απουσίας» όπως την ονομάζει ο Lotman, ενδέχεται να είναι μια τόσο αποτελεσματική μονάδα νοήματος όσο και κάθε άλλη. Στην ουσία το λογοτεχνικό έργο είναι μια συνεχής παραγωγή και υπέρβαση προσδοκιών, ένα σύνθετο παιχνίδι ανάμεσα στο σύνθημα και στο τυχαίο, στους κανόνες και στις αποκλίσεις, στα τετριμμένα σχήματα και στις εντυπωσιακές ανοικειώσεις.

Παρ' όλο το μοναδικό φραστικό τους πλούτο, ο Lotman δεν θεωρεί ότι μπορούμε να ορίσουμε την ποίηση ή τη λογοτεχνία με βάση τις εγγενείς γλωσσικές τους ιδιότητες. Το νόημα ενός κειμένου δεν είναι μόνο εσωτερικό θέμα: εννοικεί επίσης στη σχέση του κειμένου με ευρύτερα συστήματα νοήματος, με άλλα κείμενα, κώδικες και κανόνες στη λογοτεχνία και στην κοινωνία ως σύνολο. Το νόημά του εξαρτάται επίσης από τον «ορίζοντα των προσδοκιών» του αναγνώστη. Ο Lotman έχει μάθει καλά τα μαθήματα της θεωρίας της πρόσληψης. Ο αναγνώστης είναι εκείνος ο οποίος χάρη σε ορισμένους «κώδικες πρόσληψης» που έχει στη διάθεσή του, αναγνωρίζει ότι ένα στοιχείο του έργου είναι «επινόηση»: η «επινόηση» δεν είναι απλώς

εσωτερικό γνώρισμα αλλά εννοείται μέσω συγκεκριμένου κώδικα και σε σχέση με ορισμένο κειμενικό φόντο. Αυτό που κάποιος θεωρεί ποιητική επινόηση είναι πιθανό να ανήκει στον καθημερινό λόγο κάποιου άλλου.

Είναι φανερό από όλα αυτά ότι η λογοτεχνική κριτική έχει προοδεύσει πολύ από τότε που το μόνο σχεδόν που την απασχολούσε ήταν να συγκινείται από την ομορφιά των λεκτικών εικόνων. Αυτό που πράγματι αντιπροσωπεύει η σημειωτική είναι η λογοτεχνική κριτική μετασηματισμένη από τη δομική γλωσσολογία, ένα εγχείρημα πιο πειθαρχημένο και λιγότερο ιμπρεσιονιστικό που, όπως πιστοποιεί το έργο του Lotman, είναι *περισσότερο* ευαίσθητο στον πλούτο της μορφής και της γλώσσας απ' ό,τι το μεγαλύτερο μέρος της παραδοσιακής κριτικής. Αν όμως ο δομισμός μεταμόρφωσε τη μελέτη της ποίησης, προκάλεσε και επανάσταση στη μελέτη της αφήγησης. Πράγματι, δημιούργησε μια εντελώς νέα λογοτεχνική επιστήμη —την αφηγηματολογία— οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι της οποίας είναι ο Λιθουανός A. J. Greimas, ο Βούλγαρος Tzvetan Todorov και οι Γάλλοι κριτικοί Gerard Genette, Claude Bremond και Roland Barthes. Η σύγχρονη δομική ανάλυση της αφήγησης ξεκίνησε με το πρωτοποριακό έργο πάνω στο μύθο του Γάλλου δομιστή ανθρωπολόγου Claude Lévi-Strauss, ο οποίος θεώρησε φαινομενικά ανόμοιους μύθους ως παραλλαγές ενός αριθμού βασικών θεμάτων. Πίσω από την τεράστια ανομοιογένεια των μύθων βρίσκονται ορισμένες σταθερές καθολικές δομές, στις οποίες κάθε μύθος μπορεί να αναχθεί. Οι μύθοι είναι ένα είδος γλώσσας: είναι δυνατό να αναλυθούν σε ατομικές μονάδες, «μυθήματα» τα οποία, όπως οι βασικές ηχητικές μονάδες της γλώσσας, φωνήματα, αποκτούν νόημα μόνο όταν συνδυάζονται κατά συγκεκριμένους τρόπους. Οι κανόνες που διέπουν αυτούς τους συνδυασμούς μπορούν έπειτα να θεωρηθούν ένα είδος γραμματικής, μια σειρά σχέσεων κάτω από την επιφάνεια του αφηγήματος, οι οποίες συνιστούν το πραγματικό «νόημα» του μύθου. Οι σχέσεις αυτές πιστεύει ο Lévi-Strauss, ενυπάρχουν στο ίδιο το ανθρώπινο πνεύμα, έτσι ώστε όταν μελετά κανείς ένα σώμα μύθων δεν εξετάζει τόσο το αφηγηματικό τους περιεχόμενο όσο τις καθολικές νοητικές λει-

τουργίες οι οποίες συνθέτουν αυτό το σώμα. Αυτές οι νοητικές λειτουργίες όπως η δημιουργία δυαδικών αντιθέσεων, είναι κατά κάποιον τρόπο το θέμα των μύθων. Είναι επινοήσεις με τις οποίες σκεπτόμαστε, τρόποι κατηγοριοποίησης και οργάνωσης της πραγματικότητας, και αυτή μάλλον, παρά η αφήγηση κάποιας συγκεκριμένης ιστορίας, είναι η ουσία τους. Το ίδιο πιστεύει ο Lévi-Strauss, μπορεί να ειπωθεί και για τα συστήματα τοτέμ και συγγένειας, τα οποία δεν είναι τόσο κοινωνικοί και θρησκευτικοί θεσμοί όσο τα δίκτυα επικοινωνίας, κώδικες που επιτρέπουν τη μετάδοση «μηνυμάτων». Το πνεύμα το οποίο σκέπτεται όλα αυτά τα πράγματα δεν είναι αυτό ενός μεμονωμένου υποκειμένου. Οι μύθοι διαλογίζονται μέσω των ανθρώπων και όχι οι άνθρωποι μέσω των μύθων. Οι μύθοι δεν καταγονται από μια ξεχωριστή συνείδηση και δεν αποβλέπουν σε κάποιο συγκεκριμένο τέλος. Συνεπώς, ένα αποτέλεσμα του δομισμού είναι η «αποκέντρωση» του ατομικού υποκειμένου, που δεν θα πρέπει να θεωρείται πλέον η πηγή ή το τέλος του νοήματος. Οι μύθοι έχουν μια οιονεί αντικειμενική συλλογική ύπαρξη, ξεδιπλώνουν τη δική τους συγκεκριμένη «λογική» περιφρονώντας εντελώς τις ιδιοτροπίες της ατομικής σκέψης και ανάγοντας κάθε ξεχωριστή συνείδηση σε απλή λειτουργία τους.

Η αφηγηματολογία συνίσταται στη γενίκευση αυτού του μοντέλου πέρα από τα άγραφα «κείμενα» της μυθολογίας των πρωτόγονων φυλών, σε άλλα είδη ιστοριών. Ο Ρώσος φορμαλιστής Vladimir Propp είχε ήδη κάνει μια πολλά υποσχόμενη αρχή με το *Η Μορφολογία του Παραμυθιού (Morphology of the Folk Tale)\**, (1928) στο οποίο ανήγαγε τολμηρά όλα τα παραμύθια σε «επτά σφαίρες δράσης» και σε τριάντα ένα σταθερά στοιχεία ή «λειτουργίες». Κάθε παραμύθι απλώς συνδυάζει αυτές τις «σφαίρες δράσης» (τον ήρωα, το βοηθό, τον κακό, το αναζητούμενο πρόσωπο και ούτω καθεξής) με ένα συγκεκριμένο τρόπο. Καθώς αυτό το μοντέλο ήταν δραστικά οικονομικό, ήταν δυνατό να απλοποιηθεί ακόμη περισσότερο. Ο Α. J.

\* Ελλην. μετ.: *Μορφολογία του Παραμυθιού*, μετ. Αρ. Παρίση, Αθήνα, Καρδαμίτσας 1987. (Σημ. τ. Επμ.).

Greimas στο *Δομική Σημασιολογία, (Sémantique Structurale)*, 1966, βρίσκοντας το σχήμα του Propp αρκετά εμπειρικό, κατορθώνει να κάνει την περιγραφή του ακόμη πιο αφαιρετική εισάγοντας την έννοια του *ρόλου* που δεν είναι ούτε συγκεκριμένο αφήγημα ούτε αφηγηματικό πρόσωπο αλλά δομική μονάδα. Οι διάφορες σφαίρες δράσης του Propp μπορούν να υποταχθούν στους έξι *ρόλους*, του Υποκειμένου και του Αντικειμένου, του Πομπού και του Δέκτη, του Βοηθού και του Αντιπάλου και να δημιουργηθεί έτσι μια ακόμη πιο κομψή απλότητα. Ο Tzvetan Todorov επιχειρεί μια παρόμοια «γραμματική» ανάλυση του Δεκαήμερου του Βοσκάκιου, στην οποία τα πρόσωπα θεωρούνται ουσιαστικά, οι ιδιότητές τους επίθετα και οι πράξεις τους ρήματα. Έτσι κάθε ιστορία του Δεκαήμερου μπορεί να διαβαστεί σαν εκτεταμένη πρόταση, όπου οι μονάδες αυτές συνδυάζονται με διαφορετικούς τρόπους. Και όπως ακριβώς το έργο καταλήγει να έχει ως θέμα του τη δική του γλωσσική δομή, έτσι για το δομισμό κάθε λογοτεχνικό έργο, ενώ εμφανίζεται να περιγράφει κάποια εξωτερική πραγματικότητα, ρίχνει κρυφά μια λοξή ματιά στην ίδια τη διαδικασία δόμησής του. Τελικά, ο δομισμός δεν σκέπτεται απλώς τα πάντα από την αρχή, αυτή τη φορά σαν να ήταν γλώσσα, σκέπτεται τα πάντα από την αρχή σαν το θέμα τους να ήταν η γλώσσα.

Για να ξεκαθαρίσουμε την άποψή μας για την αφηγηματολογία, μπορούμε να εξετάσουμε τελικά το έργο του Gerard Genette. Στο έργο του *Αφηγηματικός Λόγος (Narrative Discourse)\**, 1972, ο Genette εισάγει μια αφηγηματολογική διάκριση ανάμεσα στην *πλοκή (recit)* με την οποία εννοεί την ακολουθία των γεγονότων στο κείμενο· στην *ιστορία (histoire)*, που είναι η ακολουθία με την οποία συνέβησαν «πράγματι» τα γεγονότα αυτά, όπως μπορούμε να συνάγουμε από το κείμενο· και στην *αφήγηση (narration)*, η οποία αφορά την ίδια την πράξη της αφήγησης. Οι δυο πρώτες κατηγορίες ισοδυναμούν με την κλασική διάκριση του ρωσικού Φορμαλισμού μεταξύ «πλοκής» και

\* Τίτλος πρωτοτύπου: *Figures III*. (Σημ. τ. Επμ.).

«ιστορίας». Ένα αστυνομικό μυθιστόρημα αρχίζει συνήθως με την ανακάλυψη ενός πτώματος και τελικά μας μεταφέρει στο παρελθόν για να εκθέσει πώς συνέβη αυτός ο φόνος: αυτή όμως η πλοκή των γεγονότων αντιστρέφει την «ιστορία» ή την πραγματική χρονολογική σειρά των δρώμενων. Ο Genette διακρίνει πέντε κεντρικές κατηγορίες αφηγηματικής ανάλυσης. Η «τάξη» αναφέρεται στη χρονική ακολουθία του αφηγήματος, στο πώς είναι δυνατό να λειτουργεί με την πρόληψη (νύξη σε μελλοντικά γεγονότα), την ανάληψη (αναδρομή στο παρελθόν) ή την αναχρονία, η οποία αναφέρεται σε συμφωνίες μεταξύ της «ιστορίας» και της «πλοκής». Η «διάρκεια» αναφέρεται στο ότι ο αφηγηματικός λόγος ενδέχεται να συμπτύσσει χρονικά τα επεισόδια, να τα επεκτείνει, να τα εκθέτει περιληπτικά, να σταματά για λίγο και ούτω καθεξής. Η «συχνότητα» αφορά ερωτήματα σχετικά με το αν ένα γεγονός συνέβη μία φορά στην «ιστορία» και περιγράφεται μία φορά, συνέβη μια φορά αλλά περιγράφεται αρκετές φορές, συνέβη πολλές φορές και περιγράφεται πολλές φορές ή συνέβη πολλές φορές και περιγράφεται μόνο μια φορά. Η κατηγορία της «έγκλισης» μπορεί να υποδιαιρεθεί στην «απόσταση» και την «προοπτική». Η απόσταση αφορά τη σχέση της αφήγησης με τα υλικά της. Θέμα της είναι το αν η ιστορία παρουσιάζεται από έναν αφηγητή («διήγησις») ή αν η ιστορία αναπαρίσταται («μίμησις»), αν το αφήγημα είναι σε ευθύ πλάγιο ή «ελεύθερο πλάγιο» λόγο. Η «προοπτική» είναι αυτό που παραδοσιακά θα μπορούσε να αποκληθεί «οπτική γωνία» και μπορεί επίσης να υποκατηγοριοποιηθεί: ο αφηγητής ενδέχεται να γνωρίζει περισσότερα ή λιγότερα από τα αφηγηματικά πρόσωπα ή να κινείται στο ίδιο επίπεδο. Η αφήγηση μπορεί να είναι «μη-εστιασμένη», (αφήγηση χωρίς εστίαση): να εκφέρεται από έναν παντογνώστη αφηγητή ο οποίος βρίσκεται έξω από τη δράση ή «εσωτερικά εστιασμένη»: να εκφέρεται από ένα πρόσωπο από μια σταθερή θέση, από διάφορες θέσεις ή από διάφορα πρόσωπα –οπτικές γωνίες. Υπάρχει ακόμη η πιθανότητα μιας μορφής «εξωτερικής εστίασης» κατά την οποία ο αφηγητής γνωρίζει λιγότερα απ' ό,τι τα πρόσωπα. Τέλος, υπάρχει η κατηγορία της «φωνής», η οποία αφορά την ίδια την πράξη της αφήγησης, το τι είδους

αφηγητής και δέκτης της αφήγησης εξυπονοούνται. Διάφοροι συνδυασμοί είναι δυνατοί εδώ ανάμεσα στο «χρόνο της αφήγησης» και τον «ιστορούμενο ή ιστορικό χρόνο», ανάμεσα στην πράξη της περιγραφής της ιστορίας και στα γεγονότα που περιγράφονται: είναι δυνατό να αφηγηθεί κανείς τα γεγονότα πριν, μετά ή (όπως στο επιστολογραφικό μυθιστόρημα) καθώς συμβαίνουν. Ένας αφηγητής μπορεί να είναι «ετεροδιηγηματικός» (να μη συμμετέχει, δηλαδή, σε όσα αφηγείται), «ομοδιηγηματικός» (να μετέχει στο αφήγημά του όπως στις ιστορίες σε πρώτο πρόσωπο) ή «αυτοδιηγηματικός» (όπου όχι μόνο μετέχει στο αφήγημα αλλά παρουσιάζεται και ως το βασικό πρόσωπο). Αυτές είναι μερικές μόνο από τις κατηγοριοποιήσεις του Genette: αλλά μια σημαντική πλευρά του λόγου στην οποία επιστούν την προσοχή μας είναι η διαφορά ανάμεσα στην *αφήγηση* (*Narration*) –την πράξη και τη διαδικασία αφήγησης μιας ιστορίας– και στο *αφήγημα* (*Narrative*) –στο τι περιγράφει κανείς. Όταν αφηγούμαι μια ιστορία για τον εαυτό μου, όπως στην αυτοβιογραφία, το «εγώ» που αφηγείται από μια πλευρά φαίνεται να ταυτίζεται με το «εγώ» το οποίο περιγράφω κι από μια άλλη διαφέρει από αυτό. Θα δούμε αργότερα πώς αυτό το παράδοξο έχει ενδιαφέρουσες προεκτάσεις πέρα από την ίδια τη λογοτεχνία.

Ποιες είναι οι κατακτήσεις του δομισμού; Πρώτον, αντιπροσωπεύει μια αδυσώπητη *απομυθοποίηση* της λογοτεχνίας. Είναι δυσκολότερο μετά τον Greimas και τον Genette να ακούσουμε τα ξίφη να διασταυρώνονται σε κάποιο στίχο ή να αισθανθούμε πως ξέρουμε τι σημαίνει να είσαι σκιάχτρο μετά την ανάγνωση του *Οι Κούφιοι Άνθρωποι* (*The Hollow Men*). Τα ασαφή υποκειμενικά σχόλια κατακρίθηκαν από μια κριτική η οποία αντελήφθη ότι το λογοτεχνικό έργο, όπως και κάθε γλωσσικό παράγωγο, είναι *κατασκεύασμα*, τους μηχανισμούς του οποίου είναι δυνατό να ταξινομήσουμε και να αναλύσουμε όπως το αντικείμενο κάθε άλλης επιστήμης. Η Ρομαντική προκατάληψη ότι *το ποίημα, όπως ένας άνθρωπος, κρύβει μια ζωτική ουσία, μια ψυχή την οποία θα ήταν αγένεια να αλλοιώσουμε*, ξεσκεπάστηκε άγαρμπα ως δόγμα συγκαλυμμένης θεο-

λογίας, ένας δεισιδαιμονικός φόβος προς την έλλογη έρευνα που μετατρέπει τη λογοτεχνία σε φετίχ και ενισχύει την εξουσία μιας «εκ φύσεως» ευαίσθητης ελίτ κριτικών. Επιπλέον η δομοστική μέθοδος αμφισβητεί έμμεσα τον ισχυρισμό της λογοτεχνίας ότι αποτελεί μοναδική μορφή λόγου. Εφόσον βαθιές δομές ήταν δυνατό να εντοπιστούν τόσο στον Mickey Spillane όσο και στον Sir Philip Sidney αναμφίβολα μάλιστα οι ίδιες και στις δυο περιπτώσεις, δεν ήταν πλέον εύκολο να αποδώσει κανείς στη λογοτεχνία ένα οντολογικά προνομιούχο status. Με την έλευση του δομισμού, ο κόσμος των μεγάλων αισθητιστών και ουμανιστών μελετητών της λογοτεχνίας της Ευρώπης του 20ού αιώνα – ο κόσμος των Croce, Curtius, Auerbach, Spitzer και Wellek – φαινόταν παρωχημένος<sup>6</sup>. Οι άνθρωποι αυτοί με την τεράστια πολυμάθεια, τις οξυδερκείς απόψεις και το κοσμοπολιτικό φάσμα αναφορών, εμφανίστηκαν ξαφνικά σε μια ιστορική προοπτική ως τα λαμπρότερα πνεύματα ενός υψηλού ευρωπαϊκού ουμανισμού που είχε προηγηθεί της αναστάτωσης και της φωτιάς των μέσων του 20ού αιώνα. Φαινόταν καθαρά ότι ένας τέτοιος πλούσιος πολιτισμός δεν ήταν δυνατό να ξαναδημιουργηθεί, ότι είχαμε να επιλέξουμε ανάμεσα στο να μάθουμε απ' αυτόν και να τον ξεπεράσουμε ή να γαντζωθούμε με νοσταλγία στα απομεινάρια του αποκηρύσσοντας το «σύγχρονο κόσμο» στον οποίο το φτηνό βιβλίο έχει επιφέρει το θάνατο του υψηλού πολιτισμού, και όπου δεν υπάρχουν πια οικιακοί υπηρέτες για να προστατεύσουν την πόρτα κάποιου που διαβάξει απομονωμένος.

Η έμφαση του δομισμού στο ότι το ανθρώπινο νόημα «κατασκευάζεται», αντιπροσώπευε ένα μεγάλο δήμα προς τα εμπρός. Το νόημα δεν ήταν ούτε ιδιωτική εμπειρία ούτε σημάδι σταλμένο από το Θεό ήταν προϊόν ορισμένων κοινών συστημάτων σημασιολόγησης. Η αυθαίρετη αστική πεποίθηση ότι το μεμονωμένο ανθρώπινο υποκείμενο είναι η πηγή και η προέλευση κάθε νοήματος δέχτηκε ένα απότομο χτύπημα: η γλώσσα προϋπάρχει του ατόμου και δεν είναι τόσο προϊόν του όσο αυτό είναι προϊόν της γλώσσας. Το νόημα δεν είναι «φυσικό», ένα απλό ζήτημα όρασης και αντίληψης ή κάτι το αιώνια διευθετημένο· ο τρόπος που ερμηνεύουμε τον κόσμο είναι αποτέλε-

σμα της γλώσσας που έχουμε στη διάθεσή μας, και είναι εμφανές ότι δεν υπάρχει τίποτε το αναλλοίωτο σ' αυτή. Το νόημα δεν είναι κάτι που όλοι οι άνδρες και οι γυναίκες σε όλα τα μέρη μοιράζονται διαισθητικά, εκφράζοντάς το κατόπιν με τις διάφορες γλώσσες και γραφές τους: το είδος του νοήματος που είμαστε σε θέση να αρθρώσουμε εξαρτάται καταρχήν από το είδος της γραφής ή ομιλίας στην οποία συμμετέχουμε. Εδώ υπάρχουν τα σπέρματα μιας κοινωνικής και ιστορικής θεωρίας του νοήματος, οι προεκτάσεις της οποίας θα σημάδευαν βαθιά τη σύγχρονη σκέψη. Ήταν πλέον αδύνατο να δούμε την πραγματικότητα ως απλώς κάτι που υπάρχει «εκεί έξω» ως παγιωμένη τάξη των πραγμάτων την οποία απλώς αντικατοπτρίζει η γλώσσα. Σύμφωνα με αυτή την υπόθεση, υπάρχει ένας φυσικός δεσμός μεταξύ της λέξης και του πράγματος, μια δεδομένη σειρά αντιστοιχιών ανάμεσα σε αυτές τις δύο σφαίρες. Η γλώσσα μας μας αποκάλυπτε το πώς είναι ο κόσμος και τούτο είναι κάτι που δεν μπορούσε να αμφισβητηθεί. Αυτή η ορθολογική, η εμπειριοκρατική αντίληψη για τη γλώσσα δεινοπάθησε στα χέρια του δομισμού διότι, αν όπως είχε υποστηρίξει ο Saussure, η σχέση μεταξύ του σημείου και του αντικειμένου αναφοράς είναι αυθαίρετη, πώς θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε κάποια γνωσιοθεωρία βασισμένη στην «αντιστοιχία»; Η πραγματικότητα δεν αντικατοπτρίζεται από τη γλώσσα αλλά παράγεται από αυτή, είναι ένας συγκεκριμένος τρόπος «σμίλευσης» του κόσμου ο οποίος εξαρτάται πλήρως από τα συστήματα σημείων που έχουμε στη διάθεσή μας ή ακριβέστερα στη διάθεση των οποίων βρισκόμαστε. Αρχισε, λοιπόν, να εγείρεται η υπόψη ότι ο δομισμός δεν είναι μόνο εμπειρισμός, αλλά ακόμη μια μορφή φιλοσοφικού ιδεαλισμού –ότι η άποψή του πως η πραγματικότητα είναι ουσιαστικά προϊόν της γλώσσας είναι απλώς η τελευταία εκδοχή του κλασικού ιδεαλιστικού δόγματος ότι η ανθρώπινη συνείδηση συγκροτεί τον κόσμο.

Ο δομισμός σκανδάλισε το λογοτεχνικό κατεστημένο με την παραμέληση του ατόμου, την κλινική του προσέγγιση στα μυστήρια της λογοτεχνίας και τη σαφή του ασυμβατότητα με την κοινή λογική. Το γεγονός ότι ο δομισμός προσβάλλει την κοινή λογική ήταν πάντα ένα σημείο υπέρ του. Η κοινή λογική υπο-

στηρίζει ότι τα πράγματα γενικά έχουν ένα μόνο νόημα και αυτό είναι συνήθως προφανές, χαραγμένο στην επιφάνεια των αντικειμένων που συναντάμε. Ο κόσμος είναι σχεδόν έτσι όπως τον προσλαμβάνουμε και ο τρόπος που τον αντιλαμβανόμαστε είναι ο φυσικός αυταπόδεικτος τρόπος. Γνωρίζουμε ότι ο ήλιος γυρίζει γύρω από τη γη επειδή μπορούμε να το δούμε ότι συμβαίνει. Σε διάφορες περιόδους η κοινή λογική έχει υπαγορεύσει το κάψιμο των μαγισσών, το κρέμασμα όσων έκλεβαν πρόβατα και την αποφυγή των Ιουδαίων, από το φόβο μιας θανατηφόρας μόλυνσης, όμως η δήλωση αυτή δεν στηρίζεται στην κοινή λογική εφόσον η κοινή λογική πιστεύει ότι είναι ιστορικά αμετάβλητη. Οι στοχαστές οι οποίοι έχουν υποστηρίξει ότι το «προφανές» νόημα δεν είναι κατανάγκη και το πραγματικό έχουν συνήθως αντιμετωπισθεί με περιφρόνηση: τον Κοπέρνικο ακολούθησε ο Μαρχ, που ισχυριζόταν ότι η πραγματική σημασία των κοινωνικών διαδικασιών περνούσε «απαράτηρητη» από τους ατομικούς φορείς και μετά τον Μαρχ ο Freud ισχυρίστηκε ότι η πραγματική σημασία των λόγων και των πράξεών μας δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή από τη συνείδησή μας. Ο δομισμός είναι ο σύγχρονος κληρονόμος της πεποίθησης ότι υπάρχει ανακολουθία ανάμεσα στην πραγματικότητα και στον τρόπο που τη διώνουμε. Έτσι όμως απειλείται η ιδεολογική ασφάλεια εκείνων οι οποίοι επιθυμούν να έχουν τον κόσμο υπό τον έλεγχό τους μεταφέροντας στην επιφάνειά του το μοναδικό του νόημα και αποδίδοντάς το μέσα από τον άφογο καθρέφτη της γλώσσας τους. Υπονομεύεται ο εμπειρισμός των ουμανιστών της λογοτεχνίας —η άποψη ότι αυτό που διώνουμε είναι και περισσότερο «αληθινό» και ότι εστία αυτής της πλούσιας, λεπτής, σύνθετης εμπειρίας είναι η ίδια η λογοτεχνία. Όπως ο Freud, έτσι και ο δομισμός αποκαλύπτει τη συγκλονιστική αλήθεια ότι ακόμη και η πιο προσωπική μας εμπειρία είναι αποτέλεσμα μιας δομής.

Έχω πει ότι ο δομισμός περιείχε τα σπέρματα μιας κοινωνικής και ιστορικής θεωρίας του νοήματος, όμως σε γενικές γραμμές, δεν μπόρεσαν να καρποφορήσουν. Διότι αν τα συστήματα σημείων με τα οποία ζουν οι άνθρωποι μπορεί να θεωρηθεί ότι μεταβάλλονται από πολιτισμό σε πολιτισμό, αυτό

δεν ισχύει για τους βαθείς νόμους οι οποίοι διέπουν τις λειτουργίες τους. Για τις «αυστηρότερες» μορφές δομισμού, αυτοί οι νόμοι ήταν καθολικοί, ενσωματωμένοι σε ένα συλλογικό πνεύμα το οποίο υπερβαίνει κάθε συγκεκριμένο πολιτισμό και ο Lévi-Strauss υποψιαζόταν ότι εδράζονται στις δομές του ίδιου του ανθρώπινου εγκεφάλου. Με μια λέξη, ο δομισμός ήταν ανατριχιαστικά ανιστορικός. Οι νόμοι του πνεύματος τους οποίους διατεινόταν ότι απομόνωσε —παράλληλισμοί, αντιθέσεις, αναστροφές κ.λπ. —κινούνταν σε ένα επίπεδο γενικότητας πολύ μακριά από τις συγκεκριμένες διαφορές της ανθρώπινης ιστορίας. Από αυτή την ολύμπια κορυφή όλα τα πνεύματα φαίνονται εντελώς όμοια. Έχοντας διακρίνει τα συστήματα κανόνων που συνιστούν τη βάση ενός λογοτεχνικού κειμένου, το μόνο που μπορούσαν να κάνουν οι δομιστές ήταν να αναπαυθούν και να σκεφθούν τι να κάνουν μετά. Δεν ετίθετο θέμα συσχετισμού του έργου με τις πραγματικότητες τις οποίες πραγματεύεται ή με τις συνθήκες που το παρήγαγαν ή με τους πραγματικούς αναγνώστες οι οποίοι το μελετούσαν, εφόσον η θεμελιώδης χειρονομία του δομισμού ήταν το να θέσει εντός παρενθέσεως τέτοιες πραγματικότητες. Για να αποκαλύψει τη φύση της γλώσσας ο Saussure έπρεπε, όπως έχουμε δει, πρώτα απ' όλα να αποσιωπήσει ή να ξεχάσει αυτό για το οποίο μιλούσε η γλώσσα. Το αντικείμενο αναφοράς, το πραγματικό αντικείμενο που δηλώνει το σημείο, αναστέλλονταν, έτσι ώστε να είναι δυνατό να εξετασθεί καλύτερα η δομή του ίδιου του σημείου. Είναι αξιοσημείωτη η ομοιότητα αυτής της χειρονομίας με την αναστολή του πραγματικού αντικειμένου από τον Husserl προκειμένου να εννοήσει πληρέστερα τον τρόπο με τον οποίο το πνεύμα δίνει το αντικείμενο. Ο δομισμός και η φαινομενολογία, αν και δεν ταιριάζουν σε βασικά θέματα, πηγάζουν και οι δύο από την ειρωνική πράξη του αποκλεισμού του υλικού κόσμου προκειμένου να διασαφηνισθεί περισσότερο ο τρόπος που τον συνειδητοποιούμε. Για οποιονδήποτε πιστεύει ότι η συνείδηση είναι κατά μια σημαγτική έννοια πρακτική, άρρηκτα συνδεδεμένη με τους τρόπους με τους οποίους ενεργούμε μέσα στην πραγματικότητα και επενεργούμε πάνω της, κάθε τέτοια κίνηση μοιραία στρέφεται εναντίον μας. Είναι

σαν να σκοτώνουμε κάποιον για να εξετάσουμε ανετότερα την κυκλοφορία του αίματος.

Όμως το ζήτημα δεν ήταν μόνο ο αποκλεισμός κάτι τόσο γενικού όσο ο «κόσμος». Το ζήτημα ήταν η ανακάλυψη ενός μικρού στηρίγματος βεβαιότητας σε ένα συγκεκριμένο κόσμο, όπου φαινόταν δύσκολο να βρεθεί η βεβαιότητα. Οι διαλέξεις που αποτελούν το *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας* του Saussure δόθηκαν στην καρδιά της Ευρώπης μεταξύ του 1907 και του 1911, την παραμονή μιας ιστορικής κατάρρευσης που ο ίδιος ο Saussure δεν έζησε για να δει. Σε αυτά ακριβώς τα χρόνια ο Edmund Husserl διατύπωνε τα σπουδαιότερα δόγματα της φαινομενολογίας, σε ένα ευρωπαϊκό κέντρο όχι πολύ μακριά από τη Γενεύη του Saussure. Την ίδια περίπου εποχή ή λίγο αργότερα, οι σπουδαιότεροι συγγραφείς της αγγλικής λογοτεχνίας του 20ού αιώνα -Yeats, Eliot, Pound, Lawrence, Joyce- ανέπτυσαν τα δικά τους κλειστά συμβολικά συστήματα, στα οποία η παράδοση, η θεοσοφία, οι αρχές του ανδρισμού και της θηλυκότητας, ο μεσαιωνισμός και η μυθολογία θα αποτελούσαν τα θεμέλια ολόκληρων «συγχρονικών» δομών και συστηματοποιημένων μοντέλων για τον έλεγχο και την εξήγηση της ιστορικής πραγματικότητας. Ο ίδιος ο Saussure θα θεωρούσε δεδομένη την ύπαρξη μιας «συλλογικής συνείδησης» η οποία αποτελεί το υπόβαθρο του συστήματος της γλώσσας. Δεν είναι δύσκολο να διακρίνουμε, στην καταφυγή των σπουδαιότερων συγγραφέων της αγγλικής λογοτεχνίας στο μύθο, την άτακτη φυγή τους μπροστά στη σύγχρονη ιστορία, κάτι που δεν μπορούμε να το διακρίνουμε τόσο εύκολα σε ένα εγχειρίδιο δομικής γλωσσολογίας ή σε ένα απόσπασμα μυστικιστικής φιλοσοφίας.

Εκεί όπου μπορούμε να το διακρίνουμε ευκολότερα είναι, ίσως, στην αμηχανία του δομισμού μπροστά στο πρόβλημα της ιστορικής αλλαγής. Ο Saussure είδε την εξέλιξη της γλώσσας ως ακολουθία συγχρονικών συστημάτων, περίπου σαν τον αξιωματούχο του Βατικανού ο οποίος παρατήρησε ότι άσχετα από το αν η επικείμενη απόφαση του Πάπα για το θέμα του ελέγχου των γεννήσεων επικύρωνε την πρότερη διδασκαλία ή όχι, η Εκκλησία θα είχε μολαταύτα περάσει από μια θέση βε-

βαιότητας σε άλλη θέση βεβαιότητας. Κατά τον Saussure, η ιστορική αλλαγή είναι κάτι που «προσβάλλει» τα επιμέρους στοιχεία μιας γλώσσας και μόνο με αυτό τον τρόπο μπορεί να επηρεάσει το σύνολο. Η γλώσσα ως σύνολο θα αναδιοργανωνόταν για να απορροφήσει παρόμοιες διαταραχές, όπως όταν μαθαίνει κανείς να ζει με ένα ξύλινο πόδι ή σαν την Παράδοση του Eliot η οποία καλωσορίζει ένα νέο αριστούργημα στο σύλλογο. Πίσω από αυτό το γλωσσικό μοντέλο βρίσκεται μια καθοριστική για την ανθρώπινη κοινωνία άποψη. Η αλλαγή είναι διαταραχή και απώλεια της ισορροπίας σε ένα ουσιαστικά απαλλαγμένο από συγκρούσεις σύστημα, το οποίο θα κλονιστεί για μια στιγμή, θα ξαναβρεί την ισορροπία του και θα μεταβληθεί ομαλά. Ο Saussure θεωρεί ότι η γλωσσική αλλαγή είναι κάτι το τυχαίο: συμβαίνει «τυφλά», και απέμεινε στους μεταγενέστερους Φορμαλιστές να εξηγήσουν πώς μπορούμε να συλλάβουμε και να κατανοήσουμε την αλλαγή συστηματικά. Ο Jakobson και ο συνάδελφός του Yury Tynganov θεώρησαν ότι η ίδια η ιστορία της λογοτεχνίας συνιστά ένα σύστημα, στο οποίο σε κάθε δεδομένη στιγμή «δεσπόζουν» ορισμένες μορφές και είδη ενώ άλλα είναι δευτερεύοντα. Η λογοτεχνία αναπτύσσεται εν είδει μετατοπίσεων μέσα σε αυτό το ιεραρχικό σύστημα, έτσι ώστε μια πριν δεσπόζουσα μορφή γίνεται δευτερεύουσα ή αντιστρόφως. Η κινητήρια δύναμη αυτής της διαδικασίας είναι η «ανοικείωση»: αν μια δεσπόζουσα λογοτεχνική μορφή έχει καταστεί τετριμμένη και «ανεπαίσθητη» -αν, για παράδειγμα, ένα υπο-είδος όπως η λαϊκή δημοσιογραφία έχει οικειοποιηθεί μερικά από τα τεχνάσματά της, καθιστώντας έτσι ασαφή τη διαφορά αυτής της λογοτεχνικής μορφής από τέτοια κείμενα- μια πρώην δευτερεύουσα μορφή έρχεται στο προσκήνιο για να «ανοικειώσει» αυτή την κατάσταση. Η ιστορική αλλαγή ανάγεται τελικά στη σταδιακή ανακατανομή σταθερών στοιχείων μέσα στο σύστημα: ποτέ δεν εξαφανίζεται κάτι, απλώς αλλάζει σχήμα μεταβάλλοντας τις σχέσεις του με άλλα στοιχεία. Η ιστορία ενός συστήματος, σχολιάζουν ο Jakobson και ο Tynganov, είναι η ίδια ένα σύστημα: η διαχρονία μπορεί να μελετηθεί συγχρονικά. Η ίδια η κοινωνία αποτελείται από ένα σύνολο συστημάτων (ή «σειρών», όπως ονομάζονται από

τους Φορμαλιστές) που καθένα τους κινείται σύμφωνα με τους εσωτερικούς του νόμους και ανεξαρτησία με σχετική αυτονομία από όλα τα άλλα. Υπάρχουν, όμως «συσχετισμοί» μεταξύ των διαφόρων σειρών. Σε κάθε δεδομένη στιγμή η λογοτεχνική σειρά συναντά διάφορα πιθανά μονοπάτια τα οποία μπορεί να ακολουθήσει κατά την εξέλιξή της, αλλά ποιο μονοπάτι επιλέγεται πράγματι είναι αποτέλεσμα των συσχετισμών ανάμεσα στο ίδιο το λογοτεχνικό σύστημα και στις άλλες ιστορικές σειρές. Αυτή δεν είναι μια πρόταση που συμμερίστηκαν όλοι οι μεταγενέστεροι δομιστές στην ανυποχώρητα «συγχρονιστική» προσέγγιση του αντικειμένου μελέτης τους, η ιστορική αλλαγή έγινε μερικές φορές τόσο μυστηριωδώς ανεξήγητη όσο και το Ρομαντικό σύμβολο.

Ο δομισμός ήρθε σε ρήξη με την παραδοσιακή λογοτεχνική κριτική σε πολλά σημεία, ενώ παρέμεινε οφειλέτης απέναντί της σε πολλά άλλα. Η αποκλειστική ενασχόλησή του με τη γλώσσα, είχε όπως έχουμε δει, ριζοσπαστικές επιπτώσεις, ήταν όμως ταυτόχρονα και μια γνωστή mania των πανεπιστημιακών. Είναι πράγματι η γλώσσα το μόνο που υπάρχει; Τι θα λέγαμε για την εργασία, τη σεξουαλικότητα, την πολιτική εξουσία; Μπορεί οι πραγματικότητες αυτές να είναι συνυφασμένες με το λόγο, ασφαλώς όμως δεν είναι εξευτελιστικά αναγώγιμες σ' αυτόν. Ποιες πολιτικές συνθήκες καθόρισαν αυτή την υπερβολική προβολή της γλώσσας καθαυτή; Είναι η δομιστική άποψη για το λογοτεχνικό κείμενο ως κλειστό σύστημα όντως πολύ διαφορετική από τη Νεοκριτική πραγμάτευσή του ως αυτόνομο αντικείμενο; Τι είχε συμβεί στην έννοια της λογοτεχνίας ως κοινωνικής πρακτικής, ως μορφής παραγωγής η οποία δεν εξαντλείται αναγκαστικά στο ίδιο το προϊόν; Ο δομισμός ήταν ικανός να εξετάσει ενδελεχώς αυτό το προϊόν, αλλά αρνήθηκε να διερευνήσει τις υλικές συνθήκες δημιουργίας του, εφόσον αυτό θα μπορούσε να σημαίνει υποταγή στο μύθο μιας «προέλευσης». Ούτε πολλοί δομιστές ανησυχούσαν για το πώς πράγματι καταναλώνεται το προϊόν -για το τι συμβαίνει όταν οι άνθρωποι διαβάζουν λογοτεχνικά έργα, για το ρόλο που παίζουν τα έργα αυτά στις εν γένει κοινωνικές σχέσεις. Επιπλέον, δεν ήταν η έμφαση του δομισμού στην ενιαία υφή ενός συστή-

ματος σημείων μια ακόμη εκδοχή του έργου ως «οργανικής ενότητας»; Ο Lévi- Strauss χαρακτήρισε τους μύθους φανταστικές λύσεις πραγματικών κοινωνικών αντινομιών· ο Yury Lotman χρησιμοποίησε συμβολικές εικόνες από την κυβερνητική για να δείξει ότι το ποίημα συνιστά μια σύνθετη οργανική ολόκληρη· η σχολή της Πράγας ανέπτυξε μια «λειτουργιστική» άποψη για το έργο, σύμφωνα με την οποία όλα τα μέρη του ποιήματος εργάζονται σταθερά από κοινού για το καλό του συνόλου. Η παραδοσιακή κριτική είχε μερικές φορές αναγάγει το λογοτεχνικό έργο σε ένα παράθυρο στην ψυχή του συγγραφέα, ο δομισμός έδειχνε να το μετατρέπει σε ένα παράθυρο στο παγκόσμιο πνεύμα. Η «υλικότητα» του κειμένου, οι λεπτομερείς γλωσσικές του διεργασίες κινδύνευαν να καταργηθούν. Η «επιφάνεια» ενός κειμένου δεν ήταν παρά ένας πειθήνιος αντικατοπτρισμός του κρυφού βάθους του. Αυτό που ο Lenin αποκάλυψε κάποτε «πραγματικότητα των εκφάσεων» κινδύνευε να παραβλεφθεί. Όλα τα «επιφανειακά» χαρακτηριστικά του έργου ήταν δυνατό να αναχθούν σε μια «ουσία», ένα μοναδικό κεντρικό νόημα το οποίο διαμόρφωνε όλες τις πλευρές του έργου, και η ουσία αυτή δεν ήταν πια η ψυχή του συγγραφέα ή το Άγιο Πνεύμα αλλά η «βαθιά δομή». Στην πραγματικότητα το κείμενο ήταν ένα «αντίγραφο» αυτής της βαθιάς δομής και η δομιστική κριτική ένα αντίγραφο αυτού του αντιγράφου. Τελικά, αν οι παραδοσιακοί κριτικοί αποτελούσαν την πνευματική ελίτ, οι δομιστές έδειχναν να αποτελούν την επιστημονική ελίτ, εξοπλισμένη με μια μυστικιστική γνώση εντελώς ξένη για τον «μέσο» αναγνώστη.

Τη στιγμή που ο δομισμός έθεσε εντός παρενθέσεως το πραγματικό αντικείμενο, έθεσε εντός παρενθέσεως και το ανθρώπινο υποκείμενο. Πράγματι, αυτή η διπλή κίνηση οροθετεί το πρόγραμμα του δομισμού. Το έργο δεν αναφέρεται σε ένα αντικείμενο ούτε αποτελεί έκφραση ενός ξεχωριστού υποκειμένου· και τα δυο αυτά αποκλείονται και ό,τι απομένει να πλαγιέται στον αέρα ανάμεσά τους είναι ένα σύστημα κανόνων. Το σύστημα αυτό έχει τη δική του ανεξάρτητη ζωή και αρνείται να υποκύψει στις επικλήσεις των ατομικών προθέσεων. Αν πούμε ότι ο δομισμός δεν ανέχεται την ατομικότητα του υποκειμένου



υποβαθμίζουμε το ζήτημα. Ο δομισμός ουσιαστικά διέλυσε αυτό το υποκείμενο, το ανήγαγε σε λειτουργία μιας απρόσωπης δομής. Για να το θέσουμε διαφορετικά: το νέο υποκείμενο ήταν στην πραγματικότητα το ίδιο το σύστημα, που έδειχνε να είναι εφοδιασμένο με όλες τις ιδιότητες – αυτονομία, αυτοέλεγχος, ενότητα και ούτω καθεξής – του παραδοσιακού ατόμου. Ο δομισμός είναι «αντι-ουμανιστικός», που δεν σημαίνει ότι οι θιασώτες του κλέβουν από τα παιδάκια τα γλυκά τους αλλά ότι απορρίπτουν το μύθο πως το νόημα έχει αρχή και τέλος του την «εμπειρία» του ατόμου. Για την ουμανιστική παράδοση, το νόημα είναι κάτι που δημιουργεί κανείς ή κάτι που δημιουργούμε από κοινού. Πώς όμως θα ήταν δυνατό να δημιουργήσουμε νόημα αν δεν υπήρχαν ήδη οι κανόνες που το διέπουν; Όσο κι αν ανατρέξουμε στο παρελθόν, όσο κι αν αναζητήσουμε την προέλευση του νοήματος, θα βρούμε να μας περιμένει πάντα μια δομή νοήματος. Αυτή η δομή δεν μπορεί να είναι απλώς αποτέλεσμα του λόγου, γιατί πώς θα ήταν καταρχήν δυνατό να μιλάμε με κάποιο ειρμό αν δεν υπήρχε αυτή η δομή; Δεν θα μπορούσαμε ποτέ να ανακαλύψουμε το «πρώτο σημείο» από το οποίο ξεκίνησαν τα πάντα, διότι, όπως καθιστά σαφές ο Saussure, ένα σημείο προϋποθέτει ένα άλλο σημείο από το οποίο διαφέρει και αυτό με τη σειρά του ένα άλλο σημείο. Αν η γλώσσα «γεννήθηκε» κάποτε, εικάζει ο Lévi-Strauss, θα πρέπει να γεννήθηκε «μεμιάς». Το επικοινωνιακό μοντέλο του Roman Jakobson, θα θυμάται ο αναγνώστης, αρχίζει με ένα πομπό –πηγή του μεταδιδόμενου μηνύματος. Από πού προέρχεται όμως αυτός ο πομπός; Για να είναι σε θέση να μεταδώσει κάποιο μήνυμα, αυτός ή αυτή θα πρέπει να συμμετέχουν και να καθορίζονται από τη γλώσσα. Εν αρχή ην ο Λόγος.

Η σύλληψη της γλώσσας μ' αυτό τον τρόπο είναι πολύτιμο δώρο προς τα εμπρός σε σχέση με τη σύλληψή της ως «έκφρασης» του πνεύματος ενός ατόμου. Συγχρόνως, όμως, δημιουργεί και φοβερές δυσκολίες. Διότι μπορεί μεν το να θεωρήσουμε τη γλώσσα ατομική έκφραση, να μην είναι ο καλύτερος τρόπος να την κατανοήσουμε, αυτή ωστόσο εμπλέκει κατά κάποιο τρόπο τα ανθρώπινα υποκείμενα και τις προθέσεις τους, και τούτο

ακριβώς παραβλέπουν οι δομιστές. Ας ξαναγυρίσουμε για λίγο στην κατάσταση που περιέγραφα προηγουμένως, όταν λέω σε κάποιον να κλείσει την πόρτα τη στιγμή που ένας δυνατός αέρας σφυρίζει μέσα στο δωμάτιο. Είπα τότε ότι το νόημα των λέξεών μου είναι ανεξάρτητο από κάθε ατομική πρόθεση που ενδέχεται να έχω –ότι το νόημα είναι, ούτως ειπείν, λειτουργία της ίδιας της γλώσσας παρά κάποιας δικής μου νοητικής διεργασίας. Σε μια συγκεκριμένη πρακτική κατάσταση, οι λέξεις δείχνουν να έχουν το πραγματικό τους νόημα, ανεξάρτητα από το τι εγώ ιδιότροπα επιθυμώ να σημαίνουν. Τι θα λέγαμε όμως αν ζητούσα από κάποιον να κλείσει την πόρτα ενώ κατά τα προηγούμενα είκοσι λεπτά τον έδενα σε μια καρέκλα; Τι θα λέγαμε αν η πόρτα ήταν ήδη κλειστή, ή αν δεν υπήρχε πόρτα; Τότε, ασφαλώς, θα είχε κάθε δικαίωμα να με ρωτήσει: «Τι εννοείς;» Δεν είναι ότι δεν καταλαβαίνει το νόημα των λέξεών μου. Δεν θα ωφελούσε σε τίποτα να του δώσω ένα λεξικό. Η ερώτηση «Τι εννοείς;» υπό αυτές τις συνθήκες είναι πράγματι μια ερώτηση σχετικά με τις προθέσεις ενός ανθρώπινου υποκειμένου, και αν δεν καταλάβω αυτές τις προθέσεις τότε η παράκληση να κλείσω την πόρτα κατά μια σημαντική έννοια δεν έχει νόημα.

Εντούτοις, το να ζητήσει κανείς να μάθει τις προθέσεις μου, δεν σημαίνει κατανάγκη ότι ζητά να κοιτάξει στο μυαλό μου για να παρατηρήσει τις νοητικές διεργασίες που συντελούνται εκεί. Δεν είναι απαραίτητο να δούμε τις προθέσεις με τον τρόπο που τις βλέπει ο E. D. Hirsch, ως ουσιαστικά ιδιωτικές «νοητικές πράξεις». Η ερώτηση «Τι εννοείς;» σε τέτοιες συνθήκες είναι στην πραγματικότητα μια ερώτηση σχετικά με το τι προσπαθώ να επιτύχω με τα λεγόμενά μου. Είναι ένας τρόπος κατανόησης της ίδιας της κατάστασης και όχι μια προσπάθεια σύλληψης ανύπαρκτων διαθέσεων μέσα στο κρανίο μου. Η κατανόηση των προθέσεών μου σημαίνει σύλληψη της ομιλίας και της συμπεριφοράς μου σε σχέση με μια κατάσταση που έχει νόημα. Όταν κατανοούμε τις «προθέσεις» ενός γλωσσικού αποσπάσματος, το ερμηνεύουμε σαν να είναι κατά κάποιο τρόπο προσανατολισμένο, σαν να έχει συνταχθεί έτσι ώστε να επιτύχει ορισμένα αποτελέσματα και τίποτα από αυτά δεν μπορεί

να εννοηθεί ξέχωρα από τις πρακτικές συνθήκες μέσα στις οποίες λειτουργεί η γλώσσα. Κάτι τέτοιο σημαίνει ότι βλέπουμε τη γλώσσα ως πρακτική παρά ως αντικείμενο και ασφαλώς, δεν υπάρχουν πρακτικές δίχως ανθρώπινα υποκείμενα.

Αυτός ο τρόπος σύλληψης της γλώσσας είναι στο σύνολό του εντελώς ξένος προς το δομισμό, τουλάχιστον στις κλασικές εκδοχές του. Ο Saussure, όπως έχω αναφέρει, δεν ενδιαφερόταν για το τι λένε πράγματι οι άνθρωποι, αλλά για τη δομή η οποία τους επιτρέπει να το πουν. Μελέτησε τη γλώσσα περισσότερο παρά την ομιλία θεωρώντας την πρώτη ως αντικειμενικό κοινωνικό γεγονός και τη δεύτερη ως τυχαίο εκφώνημα του ατόμου μη δυνάμενο να θεωρητικοποιηθεί. Όμως αυτή η άποψη περί γλώσσας εμπεριέχει ήδη μια συγκεκριμένη αμφισβητήσιμη αντίληψη των σχέσεων μεταξύ ατόμων και κοινωνιών. Θεωρεί το σύστημα καθορισμένο και το άτομο ελεύθερο. Συλλαμβάνει τις κοινωνικές πιέσεις και τους κοινωνικούς καθοριστικούς παράγοντες όχι τόσο ως δυνάμεις οι οποίες παίζουν ενεργό ρόλο στην πραγματική μας ομιλία, αλλά ως μονολιθική δομή η οποία κατά κάποιο τρόπο μας επιβλέπει. Θεωρεί δεδομένο ότι η ομιλία, η ατομική εκφώνηση, είναι όντως ατομική, και όχι μια αναπόφευκτα κοινωνική και «διαλογική» υπόθεση που μας συνδέει με άλλους ομιλητές και ακροατές μέσα σε ένα συνολικό πεδίο κοινωνικών αξιών και σκοπών. Ο Saussure απογυμνώνει τη γλώσσα από την κοινωνικότητά της στο σπουδαιότερο σημείο, στο σημείο της γλωσσικής παραγωγής, στην πραγματική ομιλία, γραφή, ακοή και ανάγνωση συγκεκριμένων κοινωνικών ατόμων. Οι περιορισμοί του γλωσσικού συστήματος είναι συνεπώς πάγιοι και δεδομένοι, πτυχές μάλλον γλώσσας παρά δυνάμεις τις οποίες παράγουμε, τροποποιούμε και μετασχηματίζουμε στην πραγματική μας επικοινωνία. Μπορούμε επίσης να παρατηρήσουμε πως το μοντέλο του Saussure για το άτομο και την κοινωνία, όπως πολλά κλασικά αστικά μοντέλα, δεν έχει κανένα ενδιαμέσο όρο, καμιά διαμεσολάβηση μεταξύ του μεμονωμένου ομιλητή και του γλωσσικού συστήματος ως συνόλου. Το γεγονός ότι κάποια μπορεί να μην είναι μόνο «μέλος της κοινωνίας» αλλά και γυναίκα, συνδικαλιστικό στέλεχος, καθολική, μητέρα, μετανάστης και κάποια με συμμετοχή στο

κίνημα υπέρ του αφοπλισμού, παραβλέπεται καθώς αγνοούνται και οι γλωσσικές επιπτώσεις του ότι ενοικούμε συγχρόνως σε πολλές διαφορετικές «γλώσσες», μερικές από τις οποίες πιθανώς έχονται σε αντίθεση μεταξύ τους.

Η απομάκρυνση από το δομισμό είναι εν μέρει, για να χρησιμοποιήσω τους όρους του Γάλλου γλωσσολόγου Emile Benveniste, μια κίνηση από τη «γλώσσα» στο «λόγο»<sup>7</sup>. Η «γλώσσα» είναι ομιλία ή γραφή ιδωμένη «αντικειμενικά» ως αλυσίδα σημείων χωρίς κάποιο υποκείμενο. «Λόγος» σημαίνει γλώσσα νοούμενη ως εκφώνηση, ως ενέχουσα ομιλιώτα και γράφοντα υποκείμενα και συνεπώς δυνητικά τουλάχιστον, αναγνώστες και ομιλητές επίσης. Δεν πρόκειται για επιστροφή στις προδομιστικές ημέρες, όταν νομίζαμε ότι η γλώσσα ανήκει σε μας ατομικά όπως ανήκουν τα φρούδια μας· δεν επανακάμπουμε στο κλασικό «συμφωνητικό» μοντέλο της γλώσσας, κατά το οποίο η γλώσσα είναι κάποιο όργανο που ουσιαστικά χρησιμοποιούν μεμονωμένα άτομα για να ανταλλάξουν τις προ-γλωσσικές εμπειρίες τους. Στην ουσία πρόκειται για μια «εμπορική» αντίληψη της γλώσσας, που συνδέεται στενά με την ιστορική ανάπτυξη του αστικού ατομικισμού: το νόημα ανήκει σε μένα όπως και το εμπόρεμά μου, και η γλώσσα είναι μια σειρά «κουπονιών» η οποία, όπως τα χρήματα, μου επιτρέπει να ανταλλάξω το νόημα-εμπόρεμά μου με ένα άλλο άτομο που είναι επίσης ιδιοκτήτης νοήματος. Ήταν δύσκολο με βάση αυτή την εμπειριοκρατική θεωρία της γλώσσας να μάθουμε αν αυτό που ανταλλάσσεται είναι το αυθεντικό στοιχείο. Αν είχα λόγου χάρη μια έννοια και της προσήπτα ένα ρηματικό σημείο πετώντας ολόκληρο το πακέτο σε κάποιον άλλο, ο οποίος κοιτούσε το σημείο και έψαχνε στο δικό του ρηματικό σύστημα αρχειοθέτησης για την αντίστοιχη έννοια, πώς θα ήταν ποτέ δυνατό να γνωρίζω ότι και αυτός συνδύαζε σημεία και έννοιες με τον ίδιο με μένα τρόπο; Ίσως όλοι παρανοούσαμε συνεχώς και συστηματικά ο ένας τον άλλο. Ο Laurence Sterne έγραψε ένα μυθιστόρημα, τον *Tristram Shandy*, εκμεταλλευόμενος τις κωμικές δυνατότητες αυτού ακριβώς του εμπειριοκρατικού μοντέλου αμέσως μετά αφού είχε γίνει η επίσημη φιλοσοφική άποψη για τη γλώσσα στην Αγγλία. Για τους επικριτές του

δομοσμού δεν ετίθετο θέμα επιστροφής σ' αυτή τη θλιβερή κατάσταση κατά την οποία αντιμετωπίζαμε τα σημεία σαν έννοιες, αντί να λέμε ότι οι έννοιες υπάρχουν ως συγκεκριμένοι τρόποι χειρισμού των σημείων. Αυτό που συνέβαινε ήταν ότι μια θεωρία του νόημα που εμφανιζόταν να αποβάλλει το ανθρώπινο υποκείμενο ήταν πολύ περιεργή. Η στενομυαλιά των προηγούμενων θεωριών για το νόημα εντοπιζόταν στη δογματική τους εμμονή ότι η πρόθεση του ομιλητή ή του συγγραφέα έχει πάντα εξέχουσα σημασία για την ερμηνεία. Για να αντικρούσει κανείς αυτό το δογματισμό δεν ήταν ανάγκη να υποκριθεί πως οι προθέσεις δεν υπάρχουν καθόλου, αρκούσε απλώς να καταδείξει το αυθαίρετο της αξίωσης, ότι οι προθέσεις είναι πάντα η κυρίαρχη δομή του λόγου.

Το 1962, ο Roman Jakobson και ο Claude Lévi-Strauss δημοσίευσαν μια ανάλυση του ποιήματος του Charles Baudelaire *Οι Γάτες (Les Chats)* η οποία έχει γίνει κλασικό παράδειγμα υψηλής πρακτικής εφαρμογής του δομοσμού<sup>8</sup>. Επιμένοντας ιδιαίτερα στις λεπτομέρειες, ανέσυραν μια σειρά ισοδυναμιών και αντιθέσεων από το σημασιολογικό, συντακτικό και φωνολογικό επίπεδο του κειμένου, ισοδυναμίες και αντιθέσεις που επεκτείνονται μέχρι τα επιμέρους φωνήματα. Όπως όμως επεσήμανε ο Michael Riffaterre σε μια περίφημη απάντηση σε αυτή την κριτική, ακόμη και ο πλέον προσεκτικός αναγνώστης δεν θα αντιλαμβανόταν μερικές από τις δομές που προσδιόριζαν ο Jakobson και ο Lévi-Strauss<sup>9</sup>. Επιπλέον, δεν έλαβαν υπόψη στην ανάλυσή τους τη διαδικασία της ανάγνωσης. Συνέλαβαν το κείμενο συγχρονικά, ως αντικείμενο στο χώρο παρά ως κίνηση στο χρόνο. Ένα συγκεκριμένο νόημα σε ένα ποίημα θα μας κάνει να αναθεωρήσουμε αναδρομικά αυτά που έχουμε ήδη μάθει. Μια λέξη ή μια εικόνα η οποία επαναλαμβάνεται δεν σημαίνει το ίδιο που σήμαινε την πρώτη φορά, ακριβώς επειδή είναι επανάληψη. Κανένα γεγονός δεν συμβαίνει δυο φορές, ακριβώς επειδή έχει ήδη συμβεί μια φορά. Στο δοκίμιο για τον Baudelaire, ισχυρίζεται ο Riffaterre, παραδίδονται επίσης ορισμένες καιριές συνδηλώσεις λέξεων τις οποίες θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε μόνο αν περνούσαμε από το κείμενο στους πολιτισμικούς και κοινωνικούς κώδικες στους

οποίους στηρίζεται και φυσικά, οι δομιστικές πεποιθήσεις των συγγραφέων απαγορεύουν μια τέτοια κίνηση. Ακολουθώντας πιστά το πνεύμα του δομοσμού πραγματεύονται το ποίημα ως «γλώσσα»: ο Riffaterre, προσφεύγοντας στη διαδικασία της ανάγνωσης και στην πολιτισμική κατάσταση μέσα στην οποία κατανοούμε το έργο, έχει κάνει κάποια βήματα προς το να το θεωρήσει «λόγο».

Ένας από τους σημαντικότερους επικριτές της γλωσσολογίας του Saussure, ήταν ο Ρώσος φιλόσοφος και θεωρητικός της λογοτεχνίας Mikhail Bakhtin, ο οποίος χρησιμοποιώντας το όνομα του συναδέλφου του V. N. Voloshinov δημοσίευσε το 1929 μια πρωτοποριακή μελέτη με τον τίτλο *Μαρξισμός και Φιλοσοφία της Γλώσσας*. Ο Bakhtin ήταν επίσης ο κύριος «υπεύθυνος» της πιο πειστικής ακόμη και σήμερα κριτικής του ρωσικού Φορμαλισμού, του *Η Μορφική Μέθοδος στις Λογοτεχνικές Σπουδές*, που δημοσιεύτηκε με τα ονόματα των Bakhtin και P.N. Medvedev το 1928. Αντιδρώντας έντονα κατά της «αντικειμενικής» γλωσσολογίας του Saussure και επικρίνοντας συνάμα και τις «υποκειμενικές» εναλλακτικές λύσεις, ο Bakhtin μετατόπισε την προσοχή από το αφηρημένο σύστημα της γλώσσας στα συγκεκριμένα εκφωνήματα των ατόμων μέσα σε διαφορετικά κοινωνικά πλαίσια αναφοράς. Η γλώσσα θα θεωρούταν εγγενώς «διαλογική»: μπορούσε να συλληφθεί με βάση τον αναπόφευκτο προσανατολισμό της προς κάποιον άλλο ομιλητή. Το σημείο δεν θα θεωρούνταν τόσο μια σταθερή μονάδα όπως ένα σήμα, όσο ενεργό συστατικό της ομιλίας, που το νόημά του τροποποιείται και μετασηματίζεται από τους μεταβλητούς κοινωνικούς τόνους, τις αξιολογήσεις και τις συνδηλώσεις που έχει συμπυκνώσει μέσα του σε συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες. Εφόσον τέτοιες αξιολογήσεις και συνδηλώσεις είναι διαρκώς μεταβλητές, εφόσον η «γλωσσική κοινότητα» είναι στην πραγματικότητα μια ετερογενής κοινωνία αποτελούμενη από πολλά συγκρουόμενα συμφέροντα, το σημείο για τον Bakhtin δεν είναι τόσο ένα ουδέτερο στοιχείο σε μια δεδομένη δομή όσο εστία διαπάλης και αντίφασης. Το θέμα δεν είναι μόνο να ρωτήσουμε «τι σημαίνει το σημείο» αλλά να διερευνήσουμε τη γεμάτη μεταπτώσεις ιστορία του, καθώς συγκρουόμε-

νες κοινωνικές ομάδες, τάξεις, άτομα και λόγοι επεδίωξαν να το οικειοποιηθούν και να το διαποτίσουν με τα νοήματά τους. Κοντολογίς, η γλώσσα είναι πεδίο ιδεολογικής διαπάλης και όχι μονολιθικό σύστημα· στην πραγματικότητα τα σημεία είναι το καθαυτό υλικό μέσο της ιδεολογίας, εφόσον χωρίς αυτά καμία αξία ή ιδέα δεν θα μπορούσε να υπάρξει. Ο Bakhtin σεβάστηκε αυτό που θα μπορούσε να αποκληθεί η «σχετική αυτονομία» της γλώσσας, το γεγονός ότι η γλώσσα δεν είναι δυνατό να υποβιβαστεί σε απλή αντανάκλαση κοινωνικών συμπεριφορών. Επέμενε όμως ότι δεν υπάρχει κάποια γλώσσα που να μην είναι συνυφασμένη με συγκεκριμένες κοινωνικές σχέσεις, και ότι αυτές οι κοινωνικές σχέσεις αποτελούν με τη σειρά τους μέρος ευρύτερων πολιτικών, ιδεολογικών και οικονομικών συστημάτων. Οι λέξεις δεν έχουν κάποιο πάγιο νόημα αλλά είναι «πολυτονούμενες», είναι πάντοτε οι λέξεις ενός συγκεκριμένου ανθρώπινου υποκειμένου σχετικά με κάποιο άλλο και αυτό το πρακτικό πλαίσιο διαμορφώνει και μεταβάλλει το νόημά τους. Επιπλέον, εφόσον όλα τα σημεία είναι υλικά –σχεδόν τόσο υλικά όσο και τα σώματα ή τα αυτοκίνητα– και εφόσον δεν θα μπορούσε να υπάρξει ανθρώπινη συνείδηση χωρίς αυτά, η θεωρία του Bakhtin για τη γλώσσα έθεσε τα θεμέλια μιας υλιστικής θεωρίας της ίδιας της συνείδησης. Η ανθρώπινη συνείδηση είναι η ενεργός υλική σημειωτική συνομιλία του υποκειμένου με τα άλλα και όχι κάποια κατάκλειστη εσωτερική σφαίρα αποκομμένη από αυτές τις σχέσεις. Η συνείδηση, όπως και η γλώσσα, είναι συγχρόνως και «μέσα» και «έξω» από το υποκείμενο. Η γλώσσα δεν πρέπει να νοείται ως «έκφραση», «αντανάκλαση» ή αφηρημένο σύστημα, αλλά ως υλικό μέσο παραγωγής, με το οποίο το υλικό σώμα του σημείου μετουσιώνεται σε νόημα μέσω μιας διαδικασίας κοινωνικής σύγκρουσης και διαλόγου.

Αρκετά σημαντικά έργα έχουν προέλθει στην εποχή μας από αυτή τη ριζοσπαστική αντιδομιστική προοπτική<sup>10</sup>. Το έργο του Bakhtin έχει επίσης κάποια μακρινή συγγένεια με μια τάση στην αγγλοσαξονική φιλοσοφία της γλώσσας η οποία δεν ενδιαφέρεται καθόλου για περιεργές έννοιες όπως η «ιδεολογία». Η θεωρία των πράξεων ομιλίας όπως είναι γνωστό αυτό

το ρεύμα, έχει αφηρητά το έργο του Άγγλου φιλόσοφου J. L. Austin, και ειδικότερα το έργο του με τον χιουμοριστικό τίτλο *Πώς να κάνετε πράγματα με τις λέξεις* (*How to do things with words*), 1962. Ο Austin είχε παρατηρήσει ότι όλη η γλώσσα μας δεν περιγράφει την πραγματικότητα· ένα μέρος της είναι «πρακτικό», αποσκοπεί στο να ωθήσει κάποιον να κάνει κάτι. Υπάρχουν «δια-λεκτικές ενέργειες», η εκφορά των οποίων είναι μια πράξη: «Υπόσχομαι να είμαι καλός», ή «Σας ονομάζω συζύγου». Υπάρχουν επίσης «δια-λεκτικές ενέργειες» στις οποίες ένα αποτέλεσμα επιτυγχάνεται με αυτά που λέγονται: είναι πιθανό να καταφέρω να σε πείσω ή να σε φοβίσω με τα λόγια μου. Τελικά και αυτό έχει ενδιαφέρον, ο Austin κατέληξε να δεχτεί ότι όλη η γλώσσα είναι στην ουσία πρακτική. Ακόμη και οι δηλώσεις που αφορούν γεγονότα, ή «διαπιστωτική» γλώσσα, είναι πράξεις πληροφόρησης ή επιβεβαίωσης, και η μετάδοση πληροφοριών είναι «πράξη» στον ίδιο βαθμό που και το ονομάτισμα ενός πλοίου είναι πράξη. Για να είναι έγκυρες οι «λεκτικές» ενέργειες, απαιτούνται ορισμένες συμβάσεις· πρέπει να είμαι το είδος του ανθρώπου του εξουσιοδοτημένου να κάνει τέτοιες δηλώσεις, πρέπει να εννοώ όσα λέω, οι συνθήκες πρέπει να είναι κατάλληλες, οι διαδικασίες πρέπει να εκτελεσθούν σωστά και ούτω καθεξής. Δεν μπορώ να βαπτίσω έναν ασδό, και θα έχω ίσως κάνει χειρότερα τα πράγματα αν επειδή η πραγμάτευση των κατάλληλων συνθηκών, των ορθών διαδικασιών και των άλλων θεμάτων από τον Austin έχει μια περίεργη αλλά σημαντική ομοιότητα με τις θεολογικές διαμάχες για το κύρος των μυστηρίων). Η σημασία όλων αυτών για τη λογοτεχνία καθίσταται σαφής όταν συνειδητοποιήσουμε ότι και τα ίδια τα λογοτεχνικά έργα μπορούν να θεωρηθούν πράξεις ομιλίας ή μίμηση τέτοιων πράξεων. Η λογοτεχνία μπορεί να δείχνει ότι περιγράφει τον κόσμο, και τούτο όντως συμβαίνει μερικές φορές, όμως η πραγματική της λειτουργία είναι πρακτική. Χρησιμοποιεί τη γλώσσα στα πλαίσια ορισμένων συμβάσεων για να δημιουργήσει ορισμένες εντυπώσεις στον αναγνώστη. Επιτυγχάνει κάτι με την εκφορά της: είναι γλώσσα ως υλική πρακτική, λόγος ως κοινωνική πράξη. Όταν εξετά-

ζουμε ορισμένες «διαπιστωτικές» προτάσεις ψευδείς ή αληθείς δηλώσεις έχουμε την τάση να αποσιωπούμε την πραγματικότητα και την αποτελεσματικότητά τους ως ενεργειών ιδίω δικαίω. Η λογοτεχνία μας ξαναδίνει αυτή την αίσθηση της γλωσσικής πράξης με τον πιο εντυπωσιακό τρόπο, διότι δεν έχει σημασία αν όντως υπάρχει αυτό που βεβαιώνει ότι υπάρχει.

Η θεωρία των πράξεων ομιλίας παρουσιάζει αδυναμίες και ως θεωρία αυτή καθαυτή και ως μοντέλο της λογοτεχνίας. Δεν είναι σαφές ότι μια τέτοια θεωρία μπορεί τελικά να αποφύγει να εισαγάγει λαθραία το παλιό «εμπρόθετο υποκείμενο» της φαινομενολογίας με σκοπό να αρπαχτεί από κάπου, και η έμμονη ενασχόλησή της με τη γλώσσα μοιάζει νοσηρά κανονιστική, καθώς το ζήτημα είναι ποιος επιτρέπεται να πει τι σε ποιον, και κάτω από ποιες συνθήκες<sup>11</sup>. Αντικείμενα της ανάλυσης του Austin είναι, όπως λέει, «ολόκληρη η πράξη ομιλίας στην ολική κατάσταση της ομιλίας», όμως ο Bakhtin, δείχνει ότι σε τέτοιες πράξεις και καταστάσεις ενέχονται πολύ περισσότερα στοιχεία απ' ό,τι υποπτεύεται η θεωρία των πράξεων ομιλίας. Είναι επίσης επικίνδυνο να εκλάβουμε τις καταστάσεις «ζώσης ομιλίας» ως μοντέλο της λογοτεχνίας. Διότι, ασφαλώς, τα λογοτεχνικά κείμενα δεν είναι στην κυριολεξία πράξεις ομιλίας: ο Flaubert δεν μιλάει πράγματι σε μένα. Αν μη τι άλλο, είναι «ψευδό» ή «δυνάμει» πράξεις ομιλίας –«μιμήσεις» πράξεων ομιλίας– και ως τέτοιες απορρίφθηκαν λίγο ως πολύ από τον ίδιο τον Austin ως «μη-σοβαρές» και ελαττωματικές. Ο Richard Ohman έχει χρησιμοποιήσει αυτό το χαρακτηριστικό των λογοτεχνικών κειμένων –το ότι μιμούνται ή αναπαριστούν πράξεις λόγου που αυτές καθαυτές δεν έχουν συμβεί ποτέ– ως τρόπο ορισμού της «λογοτεχνίας», αν και αυτό δεν καλύπτει όλα όσα συνήθως θεωρείται ότι δηλώνει η «λογοτεχνία»<sup>12</sup>. Το να εξετάσουμε το λογοτεχνικό λόγο σε σχέση με τα ανθρώπινα υποκείμενα δεν σημαίνει καταρχήν ότι τον εξετάζουμε σε σχέση με τα πραγματικά ανθρώπινα υποκείμενα, δηλαδή τον πραγματικό ιστορικό συγγραφέα, τον συγκεκριμένο ιστορικό αναγνώστη και ούτω καθεξής. Είναι ίσως σημαντικό να έχουμε κάποιες γνώσεις γι' αυτούς: το λογοτεχνικό όμως έργο δεν είναι στην πραγματικότητα «ζωντανός» διάλογος ή μονόλογος.

Είναι ένα γλωσσικό απόσπασμα το οποίο έχει αποσπασθεί από κάθε συγκεκριμένη «ζωντανή» σχέση και συνεπώς υπόκειται στις «επανεγγραφές» και στις επανερμηνείες πολλών διαφορετικών αναγνωστών. Το ίδιο το έργο δεν μπορεί να «προβλέψει» τη μελλοντική ιστορία των ερμηνειών του, δεν είναι σε θέση να ελέγξει και να περιορίσει αυτές τις αναγνώσεις, όπως εμείς μπορούμε να κάνουμε ή να προσπαθήσουμε να κάνουμε στην πρόσωπο με πρόσωπο συζήτηση. Η «ανωνυμία» του αποτελεί μέρος της ίδιας της δομής του και όχι ένα ατυχές περιστατικό που του συμβαίνει: και με αυτή την έννοια το να είναι κανείς «συγγραφέας» –η «προέλευση» των δικών του νοημάτων με «εξουσιαστικό έλεγχο» πάνω τους– είναι μύθος.

Παρ' όλα αυτά, μπορούμε να πούμε ότι ένα λογοτεχνικό έργο δημιουργεί αυτές που έχουν αποκληθεί «θέσεις υποκειμένου». Ο Όμηρος δεν είχε προβλέψει ότι εγώ προσωπικά θα διάβαζα τα ποιήματά του, όμως η γλώσσα του, χάρη στους τρόπους με τους οποίους έχει δομηθεί, αναπόφευκτα προσφέρει ορισμένες «θέσεις» σε έναν αναγνώστη, ορισμένες οπτικές γωνίες από τις οποίες μπορεί να την ερμηνεύσει. Το να κατανοήσουμε ένα ποίημα σημαίνει να αντιληφθούμε ότι η γλώσσα του έχει «πάρει μια συγκεκριμένη θέση» απέναντι στον αναγνώστη από ένα ορισμένο φάσμα θέσεων. Διαβάζοντας αναπτύσσουμε μια αίσθηση του τι επιδιώκει να επιτύχει αυτή η γλώσσα («πρόθεση»), ποια είδη ρητορικής θεωρεί κατάλληλα να χρησιμοποιήσει, ποιες υποθέσεις διέπουν τα είδη της ποιητικής τακτικής που χρησιμοποιεί, ποια στάση απέναντι στην πραγματικότητα υποδηλώνουν αυτά. Τίποτε από αυτά δεν είναι απαραίτητο να συμπίπτει με τις προθέσεις, τη στάση και τις υποθέσεις του πραγματικού ιστορικού συγγραφέα τη στιγμή της συγγραφής, πράγμα που είναι σαφές αν προσπαθήσουμε να διαβάσουμε το *Songs of Innocence and Experience* του William Blake ως «έκφραση» του ίδιου του William Blake. Μπορεί να μη γνωρίζουμε τίποτα για το συγγραφέα ή είναι πιθανό το έργο να είχε διάφορους συγγραφείς (ποιος ήταν ο «συγγραφέας» του βιβλίου του Ισαΐα ή του *Καζαμπλάνκα*;) ή το να είναι κανείς αποδεκτός συγγραφέας σε μια ορισμένη κοινωνία είναι πιθανό να συνεπάγεται το να γράφει από μια συ-

γκεκριμένη «θέση». Στην εποχή του ο Dryden δεν θα μπορούσε να είχε γράψει «ελεύθερο στίχο» και να θεωρείται ποιητής. Η κατανόηση των επιπτώσεων του κειμένου, καθώς και των υποθέσεων, των τακτικών και των προσανατολισμών του σημαίνει κατανόηση των «προθέσεων» του έργου. Και είναι πιθανό να μην υπάρχει συνεκτική αμοιβαιότητα μεταξύ των τέτοιων τακτικών και προθέσεων. Ένα κείμενο μπορεί να προσφέρει διάφορες αλληλοσυγκρουόμενες ή αντιφατικές θέσεις υποκειμένου από τις οποίες μπορούμε να το διαβάσουμε. Κατά την ανάγνωση του ποιήματος του Blake, *Tyger* η διαδικασία σχηματισμού μιας ιδέας σχετικά με την προέλευση και το στόχο της γλώσσας είναι συνυφασμένη με τη διαδικασία δημιουργίας μιας «θέσης υποκειμένου» για εμάς ως αναγνώστες. Τι είδους αναγνώστη εξυπνοούν ο τόνος, οι ρητορικές τακτικές, η εικονοποιία του και το σύνολο των υποθέσεων του; Πώς προσδοκά το ποίημα να το εννοήσουμε; Δείχνει να προσδοκά ότι θα δεχτούμε όσα προτείνει αβασάνιστα εδραιώνοντάς μας έτσι ως αναγνώστες, μια θέση αναγνώρισης και συναίνεσης ή μας προσκαλεί να υιοθετήσουμε σε κριτική στάση και να διαχωρίσουμε τη θέση μας από αυτά που λέει; Είναι με άλλα λόγια, ειρωνικό ή σατιρικό; Ή, μήπως κάτι πιο ανησυχητικό, το κείμενο προσπαθεί να μας εγκαταλείψει γεμάτους αμφιβολίες μεταξύ των δύο επιλογών, αποσπώντας από μας μια κάποια συναίνεση την οποία προσπαθεί ταυτόχρονα να υπονομεύσει;

Αν δούμε τη σχέση μεταξύ γλώσσας και ανθρώπινης υποκειμενικότητας με αυτό τον τρόπο, σημαίνει ότι συμφωνούμε με τους δομιστές στην αποφυγή αυτού που θα μπορούσε να αποκληθεί «ουμανιστική» πλάνη – την αφελή πίστη ότι ένα λογοτεχνικό κείμενο είναι απλώς κάτι σαν μεταγραφή της ζωντανής φωνής ενός πραγματικού άνδρα ή μιας πραγματικής γυναίκας που απευθύνονται σε μας. Μια τέτοια αντίληψη περί λογοτεχνίας έχει πάντα την τάση να βρίσκει ενοχλητικό το ειδοποιό της γνώρισμα – το γεγονός, δηλαδή, ότι είναι γραπτή: τα τυπογραφικά στοιχεία, με όλη την ψυχρότητα που τους δίνει το γεγονός ότι είναι απρόσωπα, παρεμβάλλουν τον άκομπο όγκο τους ανάμεσα σε μας και στο συγγραφέα. Να μπορούσαμε να μιλήσουμε απευθείας με τον Θεοδάντες! Μια τέτοια στάση

απογυμνώνει τη λογοτεχνία από την υλική της υπόσταση, προσπαθώντας να αναγάγει την υλική της πυκνότητα ως γλώσσα σε πολύ προσωπική πνευματική συνάντηση ζωντανών «προσώπων». Συμπορεύεται με τη φιλελεύθερη ουμανιστική καχυποψία απέναντι σε όλα όσα δεν είναι δυνατό να αναχθούν άμεσα στη σφαίρα του διαπροσωπικού, από το φεμινισμό έως την εργοστασιακή παραγωγή. Σε τελευταία ανάλυση, δεν ενδιαφέρεται καθόλου να δει ένα λογοτεχνικό κείμενο ως κείμενο. Αποφεύγοντας όμως την ουμανιστική παγίδα ο δομισμός έπεσε στην αντίθετη παγίδα, της ολοκληρωτικής σχεδόν κατάργησης του ανθρώπινου υποκειμένου. Για τους δομιστές, ο «ιδεώδης αναγνώστης» ή η «ιδεώδης αναγνώστρια» ενός έργου είναι κάποιος ή κάποια που έχει στη διάθεσή του ή στη διάθεσή της όλους τους κώδικες οι οποίοι θα καθιστούσαν το έργο πλήρως αντιληπτό. Συνεπώς, ο αναγνώστης είναι απλώς και μόνο κάτι σαν πιστό είδωλο του ίδιου του έργου – κάποιος που θα το κατανοούσε «έτσι όπως είναι». Ένας ιδεώδης αναγνώστης πρέπει να είναι πλήρως εφοδιασμένος με όλες τις τεχνικές γνώσεις, τις απαραίτητες για την αποκωδικοποίηση του έργου, να τις εφαρμόζει αλάνθαστα και να είναι απαλλαγμένος από κάθε περιορισμό που θα τον παρεμπόδιζε. Στην ακραία μορφή αυτού του μοντέλου, ο ιδεώδης αναγνώστης θα πρέπει να μην ανήκει σε κάποιο έθνος, τάξη, φύλο, να είναι απαλλαγμένος από εθνικά χαρακτηριστικά και να μην έχει περιοριστικές πολιτιστικές πεποιθήσεις. Είναι αλήθεια ότι δεν συμβαίνει να συναντά κανείς πολλούς αναγνώστες που να πληρούν ικανοποιητικά αυτές τις προϋποθέσεις, όμως οι δομιστές δέχονται ότι ο ιδεώδης αναγνώστης δεν είναι αναγκαίο να υπάρχει, πράγμα που θα ήταν κοινότοπο. Η έννοια του ιδεώδους αναγνώστη είναι απλώς ένα πρόσφορο ανευρετικό ή διερευνητικό αποκύημα της φαντασίας για να καθοριστούν οι προϋποθέσεις για την «κατάλληλη» ανάγνωση ενός συγκεκριμένου κειμένου. Με άλλα λόγια ο αναγνώστης είναι απλώς μια λειτουργία του ίδιου του κειμένου. Το να δώσουμε λεπτομερή περιγραφή του κειμένου, ισοδυναμεί στην πραγματικότητα με το να δώσουμε πλήρη περιγραφή του είδους του αναγνώστη που θα απαιτούνταν για την κατανόηση του.

Ο ιδανικός αναγνώστης ή «υπερ-αναγνώστης» του δομομοίου είναι στην πραγματικότητα ένα υπερβατικό υποκειμένο, απαλλαγμένο από κάθε περιοριστικό κοινωνικό καθοριστικό παράγοντα. Ως σύλληψη οφείλει πολλά στην έννοια της γλωσσικής «επάρκειας» του Αμερικανού γλωσσολόγου Noam Chomsky, με την οποία εννοεί τις έμφυτες ικανότητες που μας επιτρέπουν να μάθουμε τέλεια τους κανόνες που συνιστούν τη βάση της γλώσσας. Όμως ακόμη και ο Lévi-Strauss δεν ήταν ικανός να διαβάσει τα κείμενα όπως θα τα διάβαζε ο ίδιος ο Παντοδύναμος. Πράγματι, σύμφωνα με μια ευλογοφανή εξήγηση, η αρχική ανάμιξη του Lévi-Strauss στο δομομοίο έχει μεγάλη σχέση με τις πολιτικές του απόψεις για την ανοικοδόμηση της μεταπολεμικής Γαλλίας, απόψεις στις οποίες δεν υπήρχε τίποτε το θεϊκά βέβαιο<sup>13</sup>. Ο δομομοός είναι μεταξύ άλλων μια ακόμη αποτυχημένη απόπειρα της θεωρίας της λογοτεχνίας να αντικαταστήσει τη θρησκεία με κάτι εξίσου αποτελεσματικό, στην περίπτωση αυτή με τη σύγχρονη θρησκεία της επιστήμης.

Όμως η αναζήτηση μιας καθαρά αντικειμενικής ανάγνωσης των λογοτεχνικών έργων θέτει σαφώς δυσεπίλυτα προβλήματα. Φαίνεται αδύνατο να εξαλείψουμε κάθε στοιχείο ερμηνείας, και ως εκ τούτου υποκειμενικότητας, ακόμη και από την πιο σχολαστικά αντικειμενική ανάλυση. Πώς για παράδειγμα, προσδιορίζει καταρχήν ένας δομομοστής τις διάφορες «νοηματοδοτικές μονάδες» του κειμένου; Πώς αποφασίζει ότι ένα ορισμένο σημείο ή μια σειρά σημείων συνιστούν μια τέτοια βασική μονάδα, χωρίς να προσφύγει σε πλαίσια πολιτισμικών υποθέσεων τα οποία ο δομομοός στις αυστηρότερες μορφές του επιθυμεί να αγνοεί; Κατά τον Bakhtin, κάθε γλώσσα, ακριβώς επειδή είναι θέμα κοινωνικής πρακτικής, είναι αναπόδραστα διαποτισμένη με τέτοιες αξιολογήσεις. Οι λέξεις δεν δηλώνουν απλώς αντικείμενα αλλά εξυπνοούν τη στάση μας απέναντί τους. Ο τόνος με τον οποίο λες «Δώσε μου το τυρί» μπορεί να δηλώνει πώς βλέπεις εμένα, τον εαυτό σου, το τυρί και την κατάσταση στην οποία βρισκόμαστε. Ο δομομοός δέχεται ότι η γλώσσα κινείται σ' αυτή την «υποδηλωτική» διάσταση, αλλά οπισθοχώρησε έντρομος μπροστά στις συνολικές επιπτώσεις αυτής της παραδοχής. Τείνει φυσικά να αποποιηθεί τις αξιο-

λογήσεις με την ευρύτερη έννοια του να λέει κανείς αν νομίζει ότι ένα λογοτεχνικό έργο είναι καλό, κακό ή αδιάφορο. Αυτό το έκανε επειδή του φαινόταν αντιεπιστημονικό και επειδή είχε κουραστεί από τη φιλολογική επιτήδευση. Συνεπώς δεν υπήρχε θεωρητικά κάποιος λόγος για να μην περάσει κανείς τη ζωή του ως δομομοστής δουλεύοντας πάνω στα εισιτήρια των λεωφορείων. Η ίδια η επιστήμη δεν σου παρείχε καμιά ένδειξη για το τι θα μπορούσε να είναι ή να μην είναι σημαντικό. Η σεμνότητα αποφυγή των αξιολογικών κρίσεων από μέρους των δομομοστών, όπως και η σεμνοτυφία της μπηχεριοριστικής ψυχολογίας, με τη ντροπαλή, ευφημιστική, απαγορευτική αποφυγή κάθε γλώσσας που «αναδίνει τη μυρωδιά» του ανθρώπινου στοιχείου, δεν είναι μόνο κάτι που αφορά τη μέθοδό του. Υποδηλώνει το βαθμό στον οποίο ο δομομοός είναι θύμα μιας αλλοτριωμένης θεωρίας της επιστημονικής πρακτικής, μιας θεωρίας που δεσπορίζει εξουσιαστικά στην ύστερη καπιταλιστική κοινωνία.

Το ότι ο δομομοός έχει κατά κάποιο τρόπο συμπράξει στους σκοπούς και στις διαδικασίες αυτής της κοινωνίας είναι αρκετά σαφές από την υποδοχή που του επιφυλάχθηκε στην Αγγλία. Η συμβατική αγγλική λογοτεχνική κριτική έτεινε να χωριστεί σε δύο στρατόπεδα όσον αφορά το δομομοίο. Από τη μια πλευρά είναι εκείνοι που διαβλέπουν σ' αυτόν το τέλος του πολιτισμού με τη γνωστή του σε μας μορφή. Από την άλλη πλευρά υπάρχουν εκείνοι οι πάλοι ποτέ ή κατ' ουσίαν συμβατικοί κριτικοί που έχουν πασχίσει, άλλος λιγότερο και άλλος περισσότερο αξιοπρεπώς, να ανέβουν σε μια άμαξα η οποία στο Παρίσι τουλάχιστον έχει αρχίσει να εξαφανίζεται στο δάθος του δρόμου εδώ και αρκετό καιρό. Το γεγονός ότι ο δομομοός ήταν, από αρκετά χρόνια πριν, ουσιαστικά νεκρός ως πνευματικό κίνημα στην Ευρώπη δεν φάνηκε να τους εμποδίζει. Μια δεκαετία περίπου είναι ίσως η συνηθισμένη χρονική διαφορά για να περάσουν οι ιδέες από τη μια πλευρά του στενού της Μάγνης στην άλλη. Οι κριτικοί αυτοί λειτουργούν, θα μπορούσε να πει κανείς, σαν αξιωματικοί πνευματικής μετανάστευσης. Δουλειά τους είναι να στέκονται στο Ντόβερ καθώς ξεφορτώνονται οι νέες ιδέες από το Παρίσι, να τις εξετάζουν

για να δρουν εκείνα τα κομμάτια που φαίνονται λίγο ως πολύ συμβατά με τις παραδοσιακές κριτικές τεχνικές, να κάνουν γεμάτοι χαρά νεύμα να περάσουν αυτά τα κομμάτια και να κρατάνε έξω από τη χώρα τα μάλλον πιο «εκρηκτικά στοιχεία εξοπλισμού» (Μαρξισμός, φεμινισμός, φροϋδισμός) που έχουν φτάσει μαζί με αυτά. Κάθε τι που δεν πρόκειται να αποδειχθεί δυσάρεστο στα μεσοαστικά προάστια εφοδιάζεται με άδεια εργασίας: οι λιγότερο ευχάριστες ιδέες φορτώνονται και επιστρέφονται πίσω με το επόμενο πλοίο. Ένα μέρος αυτής της κριτικής είναι πράγματι έξυπνο, οξυδερκές και χρήσιμο. Αντιπροσωπεύει μια σημαντική πρόοδο στην Αγγλία σε σχέση με το τι υπήρχε πριν, και στις καλύτερες στιγμές του επιδεικνύει μια πνευματική τολμηρότητα που μετά την εποχή του *Scrutiny* δεν εμφανίζεται συχνά. Οι αναγνώσεις επιμέρους κειμένων είναι συχνά αξιοσημείωτα πειστικές και ακριβείς, ενώ παράλληλα ο γαλλικός δομισμός έχει αποδοτικά συνδυαστεί με μια περισσότερο αγγλική «αίσθηση της γλώσσας». Πρέπει ωστόσο να τονίσουμε την υπερβολικά εκλεκτική προσέγγιση της αγγλικής κριτικής στο δομισμό, μια εκλεκτικότητα που δεν ομολογείται πάντα.

Σκοπός αυτής της προσεκτικής εισαγωγής δομιστικών εννοιών είναι να δώσει στη λογοτεχνική κριτική κάτι να ασχολείται. Ήταν φανερό για αρκετό διάστημα ότι υπήρχε στην κριτική κάποια έλλειψη ιδεών, έλλειψη «μακροπρόθεσμων προοπτικών» ότι ήταν ενοχλητικά τυφλή και στις νέες θεωρίες και στα όσα συνεπάγονταν οι δικές της θεωρίες. Όπως η ΕΟΚ μπορεί να βοηθήσει τη Βρετανία σε οικονομικά ζητήματα, το ίδιο μπορεί να κάνει και ο δομισμός σε πνευματικά ζητήματα. Ο δομισμός έχει λειτουργήσει σαν ένα είδος σχεδίου βοήθειας προς τα πνευματικώς υπανάπτυκτα κράτη, παρέχοντάς τους τη βαριά βιομηχανία η οποία θα μπορούσε να αναζωογονήσει μια φθίνουσα εσωτερική βιομηχανία. Υπόσχεται να θέσει το όλο λογοτεχνικό πανεπιστημιακό εγχείρημα σε πιο στέρεα βάση, επιτρέποντάς του έτσι να ξεπεράσει την ονομαζόμενη «κρίση των ανθρωπιστικών σπουδών». Παρέχει νέα απάντηση στο ερώτημα: τι είναι αυτό που διδάσκουμε/μελετάμε; Η παλιά απάντηση -Λογοτεχνία- δεν είναι, όπως έχουμε δει, πλήρως

ικανοποιητική, σε γενικές γραμμές είναι εξαιρετικά υποκειμενική. Αν όμως αυτό που διδάσκουμε και μελετάμε δεν είναι τόσο τα «λογοτεχνικά έργα» όσο το «λογοτεχνικό σύστημα» -το όλο σύστημα των κωδίκων, ειδών και συμβάσεων με τις οποίες προσδιορίζουμε και ερμηνεύουμε τα λογοτεχνικά έργα- τότε φαίνεται ότι έχουμε φέρει στην επιφάνεια ένα μάλλον πιο στέρεο αντικείμενο έρευνας. Η λογοτεχνική κριτική μπορεί να γίνει ένα είδος μετακριτικής. Ο κύριος ρόλος της δεν είναι να κάνει ερμηνευτικές ή αξιολογικές δηλώσεις αλλά να αποστασιοποιείται και να εξετάζει τη λογική τέτοιων δηλώσεων, να αναλύει το τι προσπαθούμε να κάνουμε, το ποιους κώδικες και μοντέλα χρησιμοποιούμε όταν κάνουμε τέτοιες δηλώσεις. «Το να ασχοληθεί κανείς με τη μελέτη της λογοτεχνίας», έχει ισχυρισθεί ο Jonathan Culler, «δεν σημαίνει να παράγει άλλη μια ερμηνεία του *King Lear*, αλλά να αντιληφθεί καλύτερα τις συμβάσεις και τους μηχανισμούς ενός θεσμού, ενός τρόπου λόγου»<sup>14</sup>. Ο δομισμός είναι μέσο ανακαίνισης του θεσμού της λογοτεχνίας, παρέχοντάς του ένα λόγο ύπαρξης πιο αξιοπρεπή και ακαταμάχητο απ' ό,τι οι ανοησίες για τα ηλιοβασιλέματα.

Η ουσία όμως μπορεί να μην είναι το να κατανοήσουμε το θεσμό αλλά να τον αλλάξουμε. Ο Culler δείχνει να θεωρεί δεδομένο ότι μια έρευνα σχετικά με τον τρόπο λειτουργίας του λογοτεχνικού λόγου είναι αυτοσκοπός, που δεν απαιτεί περαιτέρω δικαιολόγηση: όμως δεν υπάρχει κανείς λόγος να υποθέσουμε ότι οι «συμβάσεις» και οι μηχανισμοί ενός θεσμού θα πρέπει να επικριθούν λιγότερο απ' ό,τι οι ανοησίες για το ηλιοβασιλέμα, και η διερεύνησή τους χωρίς μια τέτοια κριτική στάση σημαίνει ενίσχυση της εξουσίας του θεσμού. Όλες οι παρόμοιες συμβάσεις και λειτουργίες είναι, όπως προσπαθεί να δείξει αυτό το βιβλίο, ιδεολογικά παράγωγα μιας συγκεκριμένης ιστορίας και αποκρυσταλλώνουν τρόπους αντίληψης και όχι μόνο «λογοτεχνικής» αντίληψης, οι οποίοι κάθε άλλο παρά αδιαμφισβήτητοι είναι. Ολόκληρες κοινωνικές ιδεολογίες ενδέχεται να λανθάνουν σε μια φαινομενικά ουδέτερη κριτική μέθοδο: και αν αυτό δεν ληφθεί υπόψη κατά τη μελέτη τέτοιων μεθόδων, η πιο πιθανή κατάληξη δεν θα είναι τίποτε άλλο από τη δουλοπρέπεια στον ίδιο το θεσμό. Ο δομισμός έχει καταδεί-

η κριτική  
δεν είναι  
απλά  
επιχειρηματική



Ξει ότι δεν υπάρχει τίποτε αθώο όσον αφορά τους κώδικες· αλλά δεν υπάρχει και τίποτε αθώο στο να τους λαμβάνουμε ως αντικείμενο μελέτης. Για ποιο λόγο να κάνουμε κάτι τέτοιο τέλος πάντων; Ποιου τα συμφέροντα είναι πιθανό να εξυπηρετήσει μια τέτοια πράξη; Είναι πιθανό να δημιουργήσει στους φοιτητές της λογοτεχνίας την εντύπωση ότι το υπάρχον σώμα συμβάσεων και λειτουργιών είναι ριζικά αμφισβητήσιμο ή ότι συνιστά κάποια ουδέτερη, τεχνικής υφής σοφία την οποία είναι απαραίτητο να αποκτήσει κάθε σπουδαστής της λογοτεχνίας; Τι σημαίνει το «επάρκεια» αναγνώστη; Υπάρχει ένα μόνο είδος επάρκειας και με ποιων ή με τι κριτήρια θα πρέπει να μετρηθεί; Θα μπορούσαμε να φανταστούμε ότι κάποιος που στερείται εντελώς «λογοτεχνικής επάρκειας», όπως συμβατικά ορίζεται, είναι ικανός να παράγει μια εκτυφλωτικά περιεκτική ερμηνεία ενός ποιήματος, όχι ακολουθώντας τις ευρέως αποδεκτές ερμηνευτικές διαδικασίες αλλά περιφρονώντας τις. Μια ανάγνωση δεν είναι αναγκαστικά «ανεπαρκής» επειδή αγνοεί ένα συμβατικό τρόπο κριτικής λειτουργίας: πολλές αναγνώσεις είναι ανεπαρκείς αλλιώς με το να ακολουθούν πολύ πιστά τέτοιες συμβάσεις. Ακόμη πιο δύσκολο είναι να αξιολογήσει κανείς την «επάρκεια» όταν σκεφθούμε ότι η λογοτεχνική ερμηνεία συναρτάται με αξίες, πεποιθήσεις και υποθέσεις οι οποίες δεν περιορίζονται αποκλειστικά στο χώρο της λογοτεχνίας. Δεν ωφελεί ο κριτικός της λογοτεχνίας να ισχυρίζεται ότι είναι έτοιμος να επιδείξει ανοχή απέναντι σε απόψεις αλλά όχι απέναντι σε τεχνικές διαδικασίες· αυτά τα δυο είναι ούτως ή άλλως πολύ στενά συνδεδεμένα μεταξύ τους.

Μερικοί δομιστές, σύμφωνα με την επιχειρηματολογία τους, εμφανίζονται να υποθέτουν ότι ο κριτικός καθορίζει τους κώδικες που είναι «κατάλληλοι» για την αποκρυπτογράφηση του κειμένου και έπειτα τους εφαρμόζει, έτσι ώστε οι κώδικες του κειμένου και εκείνοι του αναγνώστη να συγκλίνουν σταδιακά σε μια κοινή γνώση. Όμως αυτή είναι ασφαλώς μια πολύ αφέλης σύλληψη του τι συνεπάγεται πράγματι η ανάγνωση. Εφαρμόζοντας έναν κώδικα στο κείμενο ίσως ανακαλύψουμε ότι υπόκειται σε αναθεώρηση και μετασχηματισμό κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης. Συνεχίζοντας την ανάγνωση με τον ίδιο

κώδικα ανακαλύπτουμε ότι τώρα παράγει ένα «διαφορετικό» κείμενο, το οποίο με τη σειρά του τροποποιεί τον κώδικα με τον οποίο το διαβάζουμε, και ούτω καθεξής. Αυτή η διαλεκτική διαδικασία είναι θεωρητικά ατέρμονη, και αν όντως συμβαίνει αυτό, τότε υπονομεύει κάθε υπόθεση ότι από τη στιγμή που έχουμε προσδιορίσει τους κατάλληλους για το κείμενο κώδικες το έργο μας έχει τελειώσει. Τα λογοτεχνικά κείμενα «παράγουν κώδικες» και «παραβαίνουν κώδικες» καθώς επίσης «επιβεβαιώνουν κώδικες». Πιθανώς να μας διδάξουν νέους τρόπους ανάγνωσης και όχι μόνο να ενισχύσουν αυτούς με τους οποίους είμαστε ήδη εξοπλισμένοι. Ο «ιδεώδης» ή «επαρκής» αναγνώστης είναι μια στατική έννοια. Τείνει να αποσιωπήσει την αλήθεια ότι όλες οι κρίσεις που αφορούν την «επάρκεια» είναι πολιτισμικά και ιδεολογικά σχετικές και πως κάθε ανάγνωση συνεπάγεται την επιστροφή στην εξω-λογοτεχνικών υποθέσεων που για τη μέτρησή τους η «επάρκεια» είναι ένα γελοιοδώς ανεπαρκές μοντέλο.

Ακόμη και στο τεχνικό επίπεδο, η έννοια της επάρκειας είναι περιορισμένη. Επαρκής αναγνώστης είναι εκείνος ο οποίος μπορεί να εφαρμόσει στο κείμενο ορισμένους κανόνες. Ποιοι όμως είναι οι κανόνες για την εφαρμογή των κανόνων; Ο κανόνας μοιάζει να μας δείχνει ποιο δρόμο να ακολουθήσουμε, σαν ένα δάχτυλο -οδοδείκτη- ωστόσο το δάχτυλο κάποιου «δείχνει» μόνο στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης ερμηνείας της χειρονομίας του, μιας ερμηνείας η οποία με οδηγεί να κοιτάξω το καταδεικνυόμενο αντικείμενο και όχι το χέρι του. Η κατάδειξη δεν είναι «προφανής» ενέργεια, και ούτε οι κανόνες έχουν πάνω τους γραμμένες τις εφαρμογές τους· αν καθόριζαν άκαμπτα τον τρόπο με τον οποίο θα έπρεπε να τους εφαρμόσουμε δεν θα ήταν «κανόνες». Το να ακολουθήσουμε τους κανόνες συνεπάγεται δημιουργική ερμηνεία και συχνά δεν είναι καθόλου εύκολο να πούμε αν δυο άνθρωποι εφαρμόζουν έναν κανόνα με τον ίδιο τρόπο ή αν εφαρμόζουν τον ίδιο κανόνα. Ο τρόπος που εφαρμόζει κανείς έναν κανόνα δεν είναι απλώς θέμα τεχνικής υφής. Συναρτάται με ευρύτερες ερμηνείες της πραγματικότητας, με δεσμεύσεις και επιλογές οι οποίες δεν είναι αγγίγμες στη συμμόρφωση σε κάποιον κανόνα. Ο κανόνας μπο-

ρεί να είναι η ανίχνευση παραλληλισμών στο ποίημα, αλλά τι θα πρέπει να θεωρηθεί παραλληλισμός; Αν διαφωνήσεις με αυτό που εγώ θεωρώ παραλληλισμό, τότε δεν έχεις παραβεί κάποιον κανόνα. Μπορώ να διευθετήσω τη διαμάχη μόνο με το να προσφύγω στην αυθεντία του θεσμού της λογοτεχνίας, και να πω «Αυτό εννοούμε με τον παραλληλισμό». Αν ρωτήσεις γιατί θα έπρεπε να ακολουθήσουμε καταρχήν αυτό το συγκεκριμένο κανόνα, το μόνο που μπορώ να κάνω είναι να ξαναπροσφύγω στην αυθεντία του θεσμού της λογοτεχνίας και να πω: «Αυτό κάνουμε εμείς». Στο οποίο μπορείς πάντα να απαντήσεις: «Τότε κάντε κάτι άλλο». Η προσφυγή στους κανόνες οι οποίοι ορίζουν την επάρκεια δεν θα μου επιτρέψει να αντικρούσω όσα λες, και το ίδιο ισχύει και για την προσφυγή στο κείμενο. Υπάρχουν χιλιάδες πράγματα που μπορεί να κάνει κανείς μ' ένα κείμενο. Το θέμα δεν είναι ότι φέρεσαι με «αναρχικό» τρόπο. Αναρχικός, με την ευρεία, λαϊκή έννοια της λέξης, δεν είναι κάποιος που παραβαίνει τους κανόνες, αλλά κάποιος που έχει ως αρχή του το να παραβαίνει τους κανόνες, που κανόνας του είναι η παράβαση των κανόνων. Αυτό που κάνεις είναι να αμφισβητείς τον τρόπο που ενεργεί ο θεσμός της λογοτεχνίας, και παρ' όλο που μπορώ να παρακάμψω αυτή την αμφισβήτηση, χρησιμοποιώντας διάφορες δικαιολογίες, ασφαλώς δεν μπορώ να την παρακάμψω προσφεύγοντας στην «επάρκεια», που είναι ακριβώς η αμφισβητούμενη έννοια. Ο δομισμός είναι σε θέση να εξετάσει και να προσφύγει στην υπάρχουσα πρακτική. Ποια όμως είναι η απάντησή του σε εκείνους που λένε: «Κάντε κάτι άλλο»;

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

## ΜΕΤΑ-ΔΟΜΙΣΜΟΣ

Ο Saussure, όπως θα θυμάται ο αναγνώστης, ισχυρίζεται ότι το νόημα στη γλώσσα είναι αποκλειστικά θέμα διαφοράς. Το «Cat» είναι «Cat» επειδή δεν είναι «Cap» ή «Bat». Αλλά μέχρι ποιο σημείο θα πρέπει να φτάσει αυτή η διαδικασία της διαφοράς; Το «Cat» είναι επίσης «Cat» επειδή δεν είναι «Cad» ή «Mat» και το «Mat» είναι «Mat» επειδή δεν είναι «Map» ή «Hat». Πού πρέπει να σταματήσουμε; Αυτή η διαδικασία διαφοράς στη γλώσσα φαίνεται ότι μπορεί να ανιχνευθεί παντού επ' άπειρον· αν όμως πράγματι συμβαίνει κάτι τέτοιο, τι έχει απογίνει η ιδέα του Saussure ότι η γλώσσα συνιστά ένα κλειστό, σταθερό σύστημα; Αν κάθε σημείο είναι αυτό που είναι επειδή δεν είναι όλα τα άλλα σημεία, τότε κάθε σημείο μοιάζει να συντίθεται από ένα δύναμι άπειρο πλέγμα διαφορών. Συνεπώς, ο ορισμός ενός σημείου φαίνεται να είναι πιο περίπλοκη υπόθεση απ' ό,τι είχαμε ίσως σκεφτεί. Η γλώσσα του Saussure υποδηλώνει μια καθορισμένη δομή σημασίας· πού όμως βρίσκονται τα γλωσσικά της όρια;

Ένας άλλος τρόπος να διατυπώσουμε την παρατήρηση του Saussure για τη διαφορεική φύση του νοήματος είναι ότι το νόημα προκύπτει πάντα από τη διαίρεση ή τη «συνάρθρωση» σημείων. Το σημαίνον «Boat» μας δίνει την έννοια ή το σημαϊνό-μενο «Βάρκα», επειδή διαχωρίζεται από το σημαίνον «Moat», δηλαδή το σημαϊνό-μενο είναι προϊόν της διαφοράς μεταξύ δυο σημαϊνόντων. Είναι όμως επίσης προϊόν της διαφοράς ανάμεσα σε πολλά άλλα σημαϊνοντα: «Coat», «Boar», «Bolt» και ούτω καθεξής. Το γεγονός αυτό θέτει υπό αμφισβήτηση τη Σωσυριανή θεώρηση του σημείου ως μιας άψογης συμμετρικής ενότητας ανάμεσα σε ένα σημαϊνον και ένα σημαϊνό-μενο. Διότι

στην πραγματικότητα το σημαινόμενο «Boat» είναι το προϊόν μιας σύνθετης αλληλενέργειας σημαινόντων, η οποία δεν έχει κάποιο φανερό σημείο τερματισμού. Το νόημα είναι το ξετύλιγμα ενός δυνητικά ατέρμονου παιχνιδιού σημαινόντων, και όχι μια έννοια σφιχτά δεμένη στην ουρά κάποιου συγκεκριμένου σημαινόντος. Το σημαινόν δεν μας αποφέρει άμεσα ένα σημαινόμενο, όπως ο καθρέφτης το είδωλό· δεν υπάρχει καμία αρμονική ένα προς ένα σειρά αντιστοιχιών μεταξύ του επιπέδου των σημαινόντων και του επιπέδου των σημαινόμενων στη γλώσσα. Και πράγμα που κάνει ακόμη πιο περίπλοκη την κατάσταση, ούτε μεταξύ σημαινόντος και σημαινόμενου υπάρχει κάποια σταθερή διάκριση. Αν θέλουμε να μάθουμε τη σημασία (ή σημαινόμενο) ενός σημαινόντος, μπορούμε να κοιτάξουμε το λεξικό· όμως το μόνο που θα βρούμε εκεί θα είναι ακόμη περισσότερα σημαινόντα, τα σημαινόμενα των οποίων μπορούμε έπειτα να κοιτάξουμε, και ούτω καθεξής. Η διαδικασία στην οποία αναφερόμαστε δεν είναι μόνο θεωρητικά ατέρμονη αλλά και κατά κάποιο τρόπο κυκλική· τα σημαινόντα μετασηματίζονται διαρκώς σε σημαινόμενα και αντιστρόφως, και δεν θα φτάσουμε ποτέ σε κάποιο τελικό σημαινόμενο που να μην είναι και σημαινόν. Αν ο δομιστής διαχώρισε το σημείο από το αντικείμενο αναφοράς αυτός ο τρόπος σκέψης - που είναι συχνά γνωστός ως «μεταδομισμός» - προχωρά ένα βήμα παραπέρα: διαχωρίζει το σημαινόν από το σημαινόμενο.

Ένας άλλος τρόπος διατύπωσης των όσων ειπώθηκαν είναι ότι το νόημα δεν είναι άμεσα παρόν σε ένα σημείο. Εφόσον το νόημα ενός σημείου έγκειται στο τι δεν είναι το σημείο, η σημασία του είναι και αυτή κατά κάποιο τρόπο, πάντα απύουσα από αυτό. Το νόημα είναι, αν θέλετε, διασκορπισμένο ή διάχυτο σε ολόκληρη την αλυσίδα των σημαινόντων· δεν μπορεί να καθηλωθεί εύκολα, δεν είναι ποτέ πλήρως παρόν σε ένα ξεχωριστό σημείο, αλλά είναι μάλλον ένα διαρκές τρεμόσθημα παρουσίας και απουσίας. Η αναγνώση ενός κειμένου μοιάζει περισσότερο με την ιχνηλασία αυτού του συνεχούς τρεμοσθήματος, παρά με το μέτρημα στις χάντρες ενός κολιέ. Δεν μπορούμε ποτέ να συλλάβουμε το νόημα και με μια άλλη έννοια, που απορρέει από το γεγονός ότι η γλώσσα είναι χρονική διαδικασία.

αία. Όταν διαβάζω μια πρόταση, η σημασία της κατά κάποιο τρόπο πάντα αναστέλλεται, είναι κάτι που έχει αναβληθεί, που δεν έχει ολοκληρωθεί ακόμα. Το ένα σημαινόν με παραπέμπει σε κάποιο άλλο και αυτό σε κάποιο άλλο, οι αρχικές σημασίες τροποποιούνται από τις ύστερες, και παρ' όλο που η πρόταση μπορεί να φτάσει σε κάποιο τέρμα, τούτο δεν συμβαίνει και με την ίδια τη διαδικασία της γλώσσας. Στο «μέρος» από το οποίο προέρχεται μια σημασία υπάρχουν πάντα περισσότερες σημασίες. Δεν συλλαμβάνω το νόημα της πρότασης με το να συσσωρεύω μηχανικά τη μια λέξη πάνω στην άλλη· διότι για να συνθέσουν οι λέξεις κάποιο νόημα, που να έχει ένα σχετικό ειρμό, κάθε μια από αυτές πρέπει, ούτως ειπείν, να εμπεριέχει τα ίχνη αυτών που προηγήθηκαν και να παραμένει ανοικτή στο ίχνος εκείνων που ακολουθούν. Κάθε σημείο στην αλυσίδα του νόηματος κατά κάποιο τρόπο σημαδεύεται ή φέρει τα ίχνη όλων των άλλων, για να σχηματίσει ένα σύνθετο ιστό ο οποίος είναι πάντα ανεξάντλητος· και στο βαθμό αυτό κανένα σημείο δεν είναι ποτέ «αμυγές» ή «πλήρως σημαινόν». Τη στιγμή που συμβαίνει αυτό, μπορώ να ανιχνεύσω σε κάθε σημείο, έστω και ασύνειδα, ίχνη των άλλων λέξεων τις οποίες έχει αποκλείσει με σκοπό να είναι αυτό που είναι. Το σημείο «Cat» είναι αυτό που είναι μόνο αποκρούοντας τα «Cap» και «Bat», όμως αυτά τα άλλα πιθανά σημεία, επειδή είναι πράγματι συστατικά μέρη της ταυτότητάς του, κατά κάποιο τρόπο ενυπάρχουν ακόμη στο σημείο.

Το νόημα, θα μπορούσαμε να πούμε, δεν ταυτίζεται ποτέ με τον εαυτό του. Είναι προϊόν μιας διαδικασίας διάφρασης ή συνάρθρωσης, του ότι το σημείο είναι αυτό που είναι, μόνο και μόνο επειδή δεν είναι κάποιο άλλο σημείο. Το νόημα είναι επίσης κάτι υπό αίρεση, αναβαλλόμενο και αναμενόμενο. Δεν ταυτίζεται ποτέ με τον εαυτό του και, με αυτή την έννοια, τα σημεία πρέπει να είναι πάντα επαναλαμβανόμενα ή αναπαραγόμενα. Δεν θα αποκαλούσαμε «σημείο» ένα σημάδι που έχει εμφανισθεί μόνο μία φορά. Επομένως το γεγονός ότι ένα σημείο μπορεί να αναπαραχθεί αποτελεί μέρος της ταυτότητάς του· αλλά είναι επίσης και αυτό που διασπά την ταυτότητά του, επειδή είναι πάντα εφικτό να αναπαραχθεί σε ένα διαφο-



ρετικό πλαίσιο αναφοράς το οποίο μεταβάλλει το νόημά του. Είναι δύσκολο να μάθουμε την «αρχική» σημασία του σημείου και τα «αρχικά» συμφραζόμενά του· απλώς το συναντάμε σε πολλές διαφορετικές καταστάσεις, και παρ' όλο που θα πρέπει να διατηρεί μια ορισμένη σταθερότητα σε όλες αυτές τις καταστάσεις για να είναι ένα αναγνωρίσιμο σημείο, επειδή τα συμφραζόμενα είναι πάντα διαφορετικά δεν είναι ποτέ απολύτως ίδιο, δεν ταυτίζεται ποτέ με τον εαυτό του. Το σημείο «γάτα» μπορεί να σημαίνει ένα μαλλιαρό τετράποδο πλάσμα, ένα κακεντρεχές πρόσωπο, ένα μαστίγιο με κόμπους, έναν Αμερικανό, ένα οριζόντιο δοκάρι που δοηθά να σηκωθεί η άγκυρα των πλοίων, ένα σκαμνί με έξι πόδια, ένα κοντό λεπτό ραβδί, και ούτω καθεξής. Όμως, ακόμη και όταν σημαίνει μόνο ένα μαλλιαρό τετράποδο ζώο, η σημασία αυτή δεν θα μείνει ποτέ ίδια από το ένα πλαίσιο αναφοράς στο άλλο· το σημαινόμενο μεταβάλλεται από τις διάφορες αλυσίδες σημαινόντων στις οποίες εμπλέκεται.

Όλα αυτά συνεπάγονται ότι η γλώσσα είναι πολύ πιο ασταθής απ' ό,τι είχαν πιστέψει οι κλασικοί δομιστές. Αντί να είναι μια αυστηρά καθορισμένη, σαφώς οροθετημένη δομή που περιέχει συμμετρικές μονάδες σημαινόντων και σημαινόμενων, τώρα αρχίζει να μοιάζει πολύ περισσότερο με έναν χωρίς όρια ιστό άτακτα αναπτυγμένο, όπου μια συνεχής εναλλαγή και κυκλοφορία στοιχείων συντελείται χωρίς κανένα στοιχείο να μπορεί να καθοριστεί απόλυτα, αφού τα πάντα συναρτώνται φέρνοντας τα ίχνη όλων των άλλων στοιχείων. Αν αυτό αληθεύει, τότε είναι ένα ισχυρό χτύπημα εναντίον ορισμένων παραδοσιακών θεωριών για το νόημα. Κατά τις θεωρίες αυτές, ο ρόλος των σημείων είναι να αντανακλούν εσωτερικές εμπειρίες ή αντικείμενα του πραγματικού κόσμου, να «φέρνουν στην επιφάνεια» τις σκέψεις και τα συναισθήματα κάποιου ή να περιγράφουν την πραγματικότητα. Έχουμε ήδη δει μερικά από τα προβλήματα αυτής της ιδέας της «αναπαράστασης» στην προηγούμενη συζήτησή μας για το δομισμό, τώρα όμως ανακύπτουν ακόμη περισσότερες δυσκολίες. Διότι σύμφωνα με τη θεωρία την οποία μόλις σκιαγράφησα, τίποτα δεν είναι ποτέ πλήρως παρόν στα σημεία. Είναι πλάνη να πιστεύω ότι μπορώ

να είμαι ποτέ πλήρως παρών σε σένα με όσα λέω ή γράφω, επειδή η χρήση σημείων συνεπάγεται ότι το νόημά μου κατά κάποιο τρόπο πάντα διαχέεται, διασκορπίζεται και δεν συμπίπτει ποτέ με τον εαυτό του. Στην πραγματικότητα, αυτό δεν συμβαίνει μόνο με το νόημά μου αλλά και με μένα τον ίδιο. Εφόσον η γλώσσα είναι κάτι από την οποία συγκροτούμαι, και όχι μόνο ένα πρόσφορο εργαλείο που χρησιμοποιώ, η όλη ιδέα ότι είμαι μια σταθερή οντότητα που διαθέτει ενότητα πρέπει να είναι και αυτή μύθευμα. Όχι μόνο δεν μπορώ να είμαι ποτέ πλήρως παρών σε σένα, αλλά δεν μπορώ να είμαι πλήρως παρών ούτε και στον εαυτό μου. Όταν εξετάζω το πνεύμα μου ή διερευνώ την ψυχή μου χρειάζεται και τότε να χρησιμοποιώ σημεία, κι αυτό σημαίνει ότι δεν θα διώσω ποτέ μια «πλήρη επικοινωνία» με τον εαυτό μου. Το θέμα δεν είναι ότι μπορώ να έχω ένα καθαρό, άψογο νόημα, πρόθεση ή εμπειρία τα οποία έπειτα στρεβλώνονται και διαθλώνται από το γεμάτο ψεγάδια μέσο της γλώσσας· επειδή η γλώσσα είναι ο ίδιος ο αέρας που αναπνέω, δεν μπορώ ποτέ να έχω ένα καθαρό, άψογο νόημα ή μια καθαρή, άψογη εμπειρία.

Ένας τρόπος με τον οποίο θα μπορούσα να πείσω τον εαυτό μου ότι αυτό είναι δυνατό είναι να ακούω τη φωνή μου όταν μιλάω, αντί να μεταφέρω τις σκέψεις μου στο χαρτί. Διότι κατά την πράξη της ομιλίας μοιάζει να «συμπίπτω» με τον εαυτό μου με ένα εντελώς διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι όταν γράφω. Οι λέξεις που λέω μοιάζουν να είναι άμεσα παρούσες στη συνείδησή μου και η φωνή μου γίνεται το εσωτερικό, αυθόρμητο μέσο τους. Στο γράψιμο, αντίθετα, τα νοήματά μου απειλούν να ξεφύγουν από τον έλεγχό μου· δεσμεύω τις σκέψεις μου στο απρόσωπο μέσο της γραφής, και εφόσον ένα γραπτό κείμενο έχει μια ανθεκτική, υλική «υπόσταση» μπορεί πάντα να κυκλοφορήσει, να αναπαραχθεί, να παρατεθούν αποσπάσματά του, να χρησιμοποιηθεί κατά τρόπο που δεν πρόβλεψα ή που δεν ήταν στις προθέσεις μου. Η γραφή δίνει την εντύπωση ότι αφαιρεί την ύπαρξή μου· είναι ένας έμμεσος τρόπος επικοινωνίας, μια ωχρή, μηχανική μεταγραφή της ομιλίας, και συνεπώς πάντα ένα βαθμό πιο μακριά από τη συνείδησή μου. Αυτή είναι η αιτία που η δυτική φιλοσοφική παράδοση, από τον Πλά-

τωνά μέχρι τον Lévi-Strauss, έχει σταθερά δυσφημίσει τη γραφή ως νεκρή, αλλοτριωμένη μορφή έκφρασης και έχει σταθερά υμνήσει τη ζώσα φωνή. Πίσω από αυτή την προκατάληψη βρίσκεται μια συγκεκριμένη αντίληψη για τον «άνθρωπο». Ο άνθρωπος είναι ικανός να δημιουργήσει και να εκφράσει αυθόρμητα τα νοήματά του, να έχει πλήρη έλεγχο του εαυτού του, και να εξουσιάζει τη γλώσσα ως διαφανές εκφραστικό μέσο της εσώτερης ύπαρξής του. Αυτό που αποτυγχάνει να δει αυτή η θεωρία είναι ότι στην πραγματικότητα η «ζώσα φωνή» είναι τόσο υλική όσο και η γραφή· και ότι εφόσον τα σημεία του προφορικού λόγου, όπως και αυτά του γραπτού λόγου, λειτουργούν μόνο μέσα από τη διαφορά και τη διαίρεση μπορούμε να πούμε ότι η ομιλία είναι μια μορφή γραπτού λόγου στο βαθμό που και ο γραπτός λόγος είναι μια έμμεση μορφή ομιλίας.

Όπως ακριβώς η δυτική φιλοσοφία είναι «φωνοκεντρική», επικεντρωμένη στη «ζώσα φωνή» και ιδιαίτερα καχύποπτη έναντι της γραφής, έτσι κατά μία ευρύτερη έννοια είναι και «λογοκεντρική», δέσμια μιας πίστης σε κάποια τελική «λέξη» παρουσία, ουσία, αλήθεια ή πραγματικότητα η οποία θα λειτουργήσει ως βάση της κάθε σκέψης, γλώσσας και εμπειρίας. Έχει λαχταρήσει έντονα το σημείο το οποίο θα δώσει νόημα σε όλα τα άλλα –το «υπερβατικό σημαίνον»– καθώς και το θεμελιακό, αδιαμφισβήτητο νόημα στο οποίο μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι στραμμένα όλα τα σημεία (το «υπερβατικό σημαίνόμενο»). Ένας μεγάλος αριθμός υποψηφίων για το ρόλο αυτό –ο Θεός, η Ιδέα, το Παγκόσμιο Πνεύμα, το εγώ, η ουσία, η ύλη και ούτω καθεξής– έχουν κατά καιρούς έρθει στο προσκήνιο. Εφόσον κάθε μια από τις έννοιες αυτές ευελπιστεί να θεμελιώσει ολόκληρο το σύστημα της σκέψης και της γλώσσας μας, η ίδια θα πρέπει να βρίσκεται πέρα από αυτό, όντας αμόλυπτη από το παιχνίδι των γλωσσικών διαφορών. Δεν είναι δυνατό να εμπλακεί στις ίδιες τις γλώσσες τις οποίες προσπαθεί να βάλει σε τάξη και να στηρίξει· πρέπει κατά κάποιο τρόπο να είναι προγενέστερη αυτών των λόγων, θα πρέπει να προϋπήρχε. Πρέπει να είναι ένα νόημα, όχι όμως όπως όλα τα άλλα νοήματα, αλλά απλό παράγωγο ενός παιχνιδιού διαφοράς.

Πρέπει μάλλον να εμφανίζεται ως το νόημα των νοημάτων, το ζωτικό τμήμα ή το υπομόχλιο ενός ολόκληρου συστήματος σκέψης, το σημείο γύρω από το οποίο περιστρέφονται και αντανακλούν υπάκουα όλα τα άλλα.

Ένα επακόλουθο της θεωρίας που σκιαγράφησα είναι το ότι κάθε παρόμοιο νόημα είναι μύθος –αν και, ίσως απαραίτητος μύθος. Δεν υπάρχει έννοια που να μην εμπλέκεται σε ένα ανοικτό παιχνίδι σήμανσης, που να μην είναι διαποτισμένη με ίχνη και σπαράγματα άλλων ιδεών. Συμβαίνει όμως, έξω από αυτό το παιχνίδι των σημαινόντων, ορισμένες σημασίες να εξυψώνονται από τις κοινωνικές ιδεολογίες σε μια προνομίωχο θέση ή να καθίστανται το κέντρο γύρω από το οποίο εξαναγκάζονται να περιστραφούν όλες οι άλλες σημασίες. Ας σκεφτούμε, στην κοινωνία μας, την Ελευθερία, την Οικογένεια, τη Δημοκρατία, την Ανεξαρτησία, την Εξουσία, την Τάξη και ούτω καθεξής. Μερικές φορές τέτοιες έννοιες θεωρούνται η προέλευση όλων των άλλων, η πηγή από την οποία απορρέουν· όπως όμως έχουμε δει, αυτός είναι ένας περιέργως τρόπος σκέπτεσθαι, διότι για να υπάρξει αυτή η έννοια πρέπει να έχουν προϋπάρξει άλλα σημεία. Είναι δύσκολο να σκεφθούμε μια αφητηρία χωρίς να θέλουμε να φτάσουμε κάπου πιο πέρα από αυτήν. Άλλες φορές τέτοιες έννοιες μπορεί να μη θεωρούνται η αφητηρία αλλά το τέλος προς το οποίο βαδίζουν ή θα έπρεπε να βαδίζουν σταθερά όλες οι υπόλοιπες. Η «τελεολογία», το να σκεπτόμαστε τη ζωή, τη γλώσσα και την ιστορία με βάση τον προσανατολισμό τους προς ένα τέλος ή σκοπό, είναι ένας τρόπος διάταξης και κατάταξης των νοημάτων σε μια ιεραρχία σπουδαιότητας, και δημιουργεί μια ιεραρχία σύμφωνα με τη δύναμή τους, υπό το φως ενός τελικού σκοπού. Όμως, κάθε τέτοια θεωρία της ιστορίας ή της γλώσσας ως απλής ευθύγραμμης εξέλιξης παραβλέπει την πλεγματοειδή πολυπλοκότητα των σημείων την οποία περιέγραψα, την προς τα πίσω και εμπρός, παρούσα και απύσχα, ευθύγραμμη και πλάγια κίνηση της γλώσσας στις πραγματικές της διαδικασίες. Αυτήν ακριβώς την πλεγματοειδή πολυπλοκότητα ο μεταδομισμός την ορίζει με τη λέξη «κείμενο».

Ο Jacques Derrida, ο Γάλλος φιλόσοφος τις απόψεις του

οποίου ανέπτυξα στις τελευταίες σελίδες, αποκαλεί «μεταφυσικό» κάθε τέτοιο σύστημα σκέψης το οποίο στηρίζεται σε μια αδιάσειστη βάση, σε μια πρώτη αρχή ή αδιαμφισβήτητη αιτία, πάνω στην οποία είναι δυνατό να οικοδομηθεί μια ολόκληρη ιεραρχία νοημάτων. Δεν πιστεύει ότι μπορούμε να απαλλαγούμε από την ακατανίκητη τάση να δημιουργούμε τέτοιες πρώτες αρχές διότι μια τέτοια ροπή είναι βαθιά «ριζωμένη» στην ιστορία μας, και δεν είναι δυνατό –προς το παρόν τουλάχιστον– να την ξεριζώσουμε ή να την αγνοήσουμε. Ο Derrida δέχεται ότι και το δικό του έργο είναι αναπόδραστα «μολυσμένο» από μια τέτοια μεταφυσική σκέψη, όσο και αν προσπαθεί να της ξεγλιστρήσει. Αν όμως εξετάσουμε προσεκτικά αυτές τις πρώτες αρχές, μπορούμε να δούμε ότι είναι πάντα δυνατό να τις «αποδομήσουμε»: μπορούμε να καταδείξουμε ότι είναι παράγωγα ενός συγκεκριμένου συστήματος νοήματος, και όχι αυτό που στηρίζει το σύστημα εξωτερικά. Οι τέτοιου είδους πρώτες αρχές συνήθως ορίζονται από αυτό που αποκλείουν: αποτελούν μέρος των «δυναδικών αντιθέσεων» που είναι τόσο προσφιλείς στο δομισμό. Έτσι, για την ανδροκρατική κοινωνία, ο άνδρας είναι η θεμελιακή αρχή και η γυναίκα το αποκλεισμένο αντίθετο αυτής της αρχής: και όσο μια τέτοια διάκριση παραμένει ακλόνητη στη θέση της το όλο σύστημα μπορεί να λειτουργήσει αποτελεσματικά. «Αποδομισμός» είναι το όνομα που έχει δοθεί στην κριτική διαδικασία με την οποία μπορούμε να υπονομεύσουμε εν μέρει τέτοιες αντιθέσεις ή με βάση την οποία μπορούμε να καταδείξουμε ότι υπονομεύουν η μια την άλλη στη διαδικασία του κειμενικού νοήματος. Η γυναίκα είναι το αντίθετο, το «έτερο» του άνδρα: είναι «μη-άνδρας» (Non-man), ελαττωματικός άνδρας, της έχει αποδοθεί μια κατά βάση αρνητική αξία σε σχέση με την αρσενική πρώτη αρχή. Εξίσου όμως, ο άνδρας είναι αυτό που είναι μόνο χάρη στο συνεχή αποκλεισμό αυτού του ετέρου ή αντιθέτου, ορίζοντας τον εαυτό του σε αντίθεση με αυτό και ως εκ τούτου η όλη του ταυτότητα εμπλέκεται και εκτίθεται σε κίνδυνο από την ίδια τη χειρονομία με την οποία επιχειρεί να αποδείξει τη μοναδική, αυτόνομη ύπαρξή του. Η γυναίκα δεν είναι έτερο μόνο με την έννοια κάποιου που ο άνδρας αδυνατεί να κατανοήσει, αλλά

ένα έτερο που συνδέεται στενά με αυτόν ως εικόνα του τι δεν είναι και συνεπώς ως βασική υπενθύμιση του τι είναι. Επομένως, ο άνδρας τη χρειάζεται ακόμη και καθώς την απορρίπτει, εξαναγκάζεται να δώσει μια θετική ταυτότητα σε αυτό που θεωρεί μη-ύπαρχον. Η ύπαρξη του άνδρα όχι μόνο εξαρτάται παρασιτικά από τη γυναίκα, και από την πράξη του αποκλεισμού και της υποταγής της, αλλά ένας λόγος για τον οποίο ένας τέτοιος αποκλεισμός είναι απαραίτητος είναι ότι ίσως τελικά η γυναίκα δεν είναι τόσο ένας άλλος. Ίσως αντιπροσωπεύει κάποια ιδιότητα του άνδρα την οποία είναι ανάγκη να καταπιέσει, να την εξορίσει πέρα από την ύπαρξή του, να την υποβιβάσει σε μια ασφαλή ξένη σφαίρα πέρα από τα δικά του σαφώς καθορισμένα όρια. Ίσως ό,τι βρίσκεται έξω βρίσκεται κατά κάποιο τρόπο και μέσα, ό,τι είναι ξένο είναι και οικείο –έτσι ώστε ο άνδρας χρειάζεται να αστυνομεύει το απόλυτο όριο μεταξύ των δύο περιοχών, τόσο άγρυπνα όσο το αστυνομεύει, ακριβώς επειδή είναι πάντα πιθανό να παραβιαστεί, ίσως είναι πάντα ήδη παραβιασμένο, και είναι πολύ λιγότερο απόλυτο απ' ό,τι δείχνει να είναι.

Ο αποδομισμός, δηλαδή, έχει αντιληφθεί ότι οι δυαδικές αντιθέσεις, με βάση τις οποίες έχει την τάση να λειτουργεί ο δομισμός, αντιπροσωπεύουν ένα τρόπο αντίληψης χαρακτηριστικό των ιδεολογιών. Στις ιδεολογίες αρέσει να χαράζουν αυστηρά όρια μεταξύ του αποδεκτού και του μη αποδεκτού, μεταξύ του εγώ και του μη-εγώ, της αλήθειας και του ψεύδους, της σημασίας και της έλλειψής της, της λογικής και της τρέλας, του κεντρικού και του περιφερειακού, της επιφάνειας και του βάθους. Είναι αδύνατο, όπως έχω πει, να παρακάμψουμε αυτό το μεταφυσικό τρόπο σκέψης: δεν μπορούμε να εκτοξευθούμε πέρα από αυτή τη δυαδική συνήθεια σκέψης σε ένα χώρο έξω από τη μεταφυσική. Επενεργώντας όμως πάνω στα κείμενα με ένα συγκεκριμένο τρόπο –είτε «λογοτεχνικό» είτε «φιλοσοφικό»– μπορούμε να αρχίσουμε να διαλευκάνουμε κάπως αυτές τις αντιθέσεις, να καταδείξουμε ότι ο ένας όρος μιας αντίθεσης ενυπάρχει κρυφά στον άλλο. Ο δομισμός ήταν ικανοποιημένος αν μπορούσε να τεμαχίσει ένα κείμενο σε δυαδικές αντιθέσεις (χαμηλό/υψηλό, φως/σκοτάδι, φύση/πολιτι-

σμός και ούτω καθεξής), και να εκθέσει τη λογική της λειτουργίας τους. Ο αποδομισμός προσπαθεί να δείξει πως τέτοιες αντιθέσεις, προκειμένου να διατηρηθούν, μερικές φορές παρασύρονται και αυτοανατρέπονται ή αυτοακυρώνονται, ή χρειάζεται να εκτοπίσουν στο περιθώριο του κειμένου ορισμένες μικρές λεπτομέρειες, τις οποίες είναι δυνατό να επαναφέρουμε, ώστε να φέρουν σε δύσκολη θέση αυτές τις αντιθέσεις. Ο τυπικός τρόπος ανάγνωσης του Derrida είναι να πιάνεται από κάποιο φαινομενικά ελάσσονος σημασίας απόσπασμα του έργου — μια υποσημείωση, έναν επαναλαμβανόμενο ελάσσονα όρο ή εικόνα, μια τυχαία αναφορά — και να την επεξεργάζεται επίμονα σε σημείο που να απειλεί να διαλύσει τις αντιθέσεις οι οποίες διέπουν το κείμενο ως σύνολο. Η τακτική, δηλαδή, της αποδομιστικής κριτικής είναι να δείχνει πως τα κείμενα καταλήγουν να φέρουν σε αμηχανία το κυρίαρχο σύστημα της λογικής τους· και ο αποδομισμός το δείχνει αυτό εστιάζοντας στα «ενδεικτικά ανωμαλίας» σημεία, στην απορία ή στα αδιέξοδα του νοήματος, όπου τα κείμενα συναντούν δυσκολίες, ξεκολλάνε από τη βάση τους, προσφέρονται να διαψεύσουν τον εαυτό τους.

Αυτή δεν είναι απλώς μια εμπειρική παρατήρηση που αφορά ορισμένα είδη γραφής· είναι μια παρατήρηση που αφορά την ίδια τη φύση της γραφής. Διότι αν η θεωρία της νοηματοδότησης με την οποία άρχισα αυτό το κεφάλαιο είναι έγκυρη, τότε υπάρχει κάτι στην ίδια τη γραφή το οποίο τελικά διαφεύγει από όλα τα συστήματα και τις λογικές. Υπάρχει ένα συνεχές τρεμόσδημα, μια υπερχέλιση και διάσπαση του νοήματος — αυτό που ο Derrida αποκαλεί «διασπορά» — την οποία δεν μπορούμε να περιορίσουμε εύκολα στις κατηγορίες της δομής του κειμένου ή στις κατηγορίες μιας συμβατικής προσέγγισης του κειμένου. Η γραφή όπως κάθε γλωσσική διαδικασία, λειτουργεί με τη διαφορά· όμως η διαφορά δεν είναι μια έννοια, δεν είναι κάτι που μπορούμε να σκεφθούμε. Ένα κείμενο μπορεί να μας «δείξει» κάτι σχετικά με τη φύση του νοήματος και της νοηματοδότησης, το οποίο δεν είναι ικανό να το διατυπώσει ως πρόταση. Κατά τον Derrida όλη η γλώσσα εμφανίζει αυτό το «πλεόνασμα» έναντι της ακριβούς σημασίας, πάντα απειλεί

να ξεπεράσει και να αποφύγει την έννοια η οποία προσπαθεί να την περιορίσει. Ο «λογοτεχνικός» λόγος είναι ο χώρος όπου αυτό είναι περισσότερο εμφανές, ωστόσο το ίδιο ισχύει και για κάθε άλλο είδος γραφής· ο αποδομισμός απορρίπτει την αντίθεση λογοτεχνικό/μη-λογοτεχνικό, όπως και κάθε απόλυτη διάκριση. Επομένως η έλευση της έννοιας της γραφής είναι μια πρόκληση στην ίδια την ιδέα της δομής· διότι μια δομή προϋποθέτει πάντα ένα κέντρο, μια σταθερή αρχή, μια ιεραρχία νοημάτων και μια στέρεη βάση, και αυτές ακριβώς είναι οι έννοιες τις οποίες θέτει υπό αμφισβήτηση η αέναη διαφοροποίηση και αναβολή της γραφής. Με άλλα λόγια, έχουμε περάσει από την εποχή του δομοτισμού στη βασιλεία του μεταδομοτισμού, ενός τρόπου σκέψης στον οποίο συγκαταλέγονται οι αποδομιστικές αναλύσεις του Derrida, το έργο του Γάλλου ιστορικού Michel Foucault, τα γραπτά του Γάλλου ψυχαναλυτή Jacques Lacan και της φεμινίστριας φιλοσόφου και κριτικού Julia Cristeva. Στο βιβλίο αυτό δεν πραγματεύομαι ξεχωριστά το έργο του Foucault, το *Συμπέρασμά* μου όμως θα ήταν αδύνατο να είχε γραφεί χωρίς αυτό, καθώς η επίδρασή του εκεί είναι ευρύτατα καθοριστική.

Μπορούμε να χαρτογραφήσουμε αυτή την εξέλιξη εξετάζοντας εν συντομία το έργο του Γάλλου κριτικού Roland Barthes. Στα πρώτα έργα του όπως το *Μυθολογίες*, (*Mythologies*) 1957, *Για τον Ρακίνα*, (*On Racine*)\*, 1963, *Στοιχεία Σημειολογίας* (*Elements of Semiology*)\*\*, 1964, και *Το Σύστημα του Τρόπου* (*Systeme de la Mode*), 1967, ο Barthes είναι ένας ακραιφνής δομιστής, ο οποίος αναλύει τα σημασιολογικά συστήματα της μόδας, του στριπτίζ, της ρακινικής τραγωδίας και της μπριζόλας με πατάτες τηγανητές με αδιάστο μπριό. Ένα σημαντικό δοκίμιο του 1966, το *Εισαγωγή στη Δομική Ανάλυση της Αφήγησης* (*Introduction to the Structural Analysis of Narrative*\*\*\* ακολουθεί

\* Τίτλος πρωτοτύπου: *Sur Racine*. (Σημ. τ. Επιμ.).

\*\* Τίτλος πρωτοτύπου: *Elements de sémiologie*. (Σημ. τ. Επιμ.).

\*\*\* Τίτλος πρωτοτύπου: «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, 8, (1966), 60-76. (Σημ. τ. Επιμ.).

τον τρόπο σκέψης του Jakobson και του Lévi-Strauss, αναλύοντας τη δομή του αφηγήματος σε ξεχωριστές μονάδες, λειτουργίες και «ενδείξεις» (δείκτες της ψυχολογίας των αφηγηματικών προσώπων, της «ατμόσφαιρας» και ούτω καθεξής). Παρ' όλο που αυτές οι μονάδες ακολουθούν διαδοχικά η μια την άλλη στην αφήγηση, καθήκον του κριτικού είναι να τις υπαγάγει σε ένα άχρονο πλαίσιο εξήγησης. Ακόμα και σ' αυτό το σχετικά πρώιμο στάδιο ο δομισμός του Barthes μετριάζεται από άλλες θεωρίες – ίχνη φαινομενολογίας στο *O Μισελέ για τον εαυτό του (Michelet par Lui-meme)*, 1954, ψυχανάλυσης στο *Για τον Ρακίνα* – και τροποποιείται πάνω απ' όλα από το λογοτεχνικό του ύφος. Το *chic*, φιλοπαίγμον, λεκτικά καινοτόμο ύφος του λόγου του Barthes υποδηλώνει ένα «πλεονασμό» της γραφής σε σχέση με την αυστηρότητα της δομιστικής έρευνας: είναι μια περιοχή ελευθερίας όπου μπορεί να παίξει απαλλαγμένος ως ένα σημείο από την τυραννία του νοήματος. Το έργο του *Sade, Fourier, Loyola*, 1971, είναι ένα ενδιαφέρον μίγμα του αρχικού δομισμού και του μετέπειτα ερωτικού παιχνιδιού που διαδίδει στη γραφή του Sade μια ακατάπαυστη συστηματική εναλλαγή ερωτικών στάσεων.

Η γλώσσα είναι το θέμα του Barthes από την αρχή ως το τέλος, και ειδικότερα η Σωσυριανή ιδέα ότι το σημείο είναι πάντα θέμα ιστορικής και πολιτισμικής σύμβασης. Το «υγιές» σημείο είναι κατά τον Barthes, εκείνο που ελκύει την προσοχή στη συμβατικότητα του – αυτό που δεν προσπαθεί να δώσει την εντύπωση ότι είναι «φυσικό» αλλά το οποίο, τη στιγμή που μεταδίδει μια σημασία, μας δίνει και κάποιες πληροφορίες για το σχετικό, τεχνητό status του. Πίσω από αυτή την πεποίθηση, στα πρώιμα έργα του, υπάρχουν πολιτικά ελατήρια. Τα σημεία που δίνουν την εντύπωση ότι είναι φυσικά και προβάλλουν ως ο μόνος δυνατός τρόπος θεώρησης του κόσμου, είναι εξαιτίας αυτού του γεγονότος αυταρχικά και ιδεολογικά. Μια από τις λειτουργίες της ιδεολογίας είναι το να καθιστά «φυσική» την κοινωνική πραγματικότητα, να την κάνει να δείχνει τόσο αθώα και αμετάβλητη όσο η ίδια η Φύση. Η ιδεολογία επιδιώκει να μετατρέψει τον πολιτισμό σε Φύση, και το «φυσικό» σημείο είναι ένα από τα όπλα της. Το να χαιρετάμε τη σημαία ή το να

συμφωνούμε ότι η δυτική δημοκρατία αντιπροσωπεύει την πραγματική σημασία της λέξης «ελευθερία» γίνονται οι πιο προφανείς, αυθόρμητες αντιδράσεις στον κόσμο. Με αυτή την έννοια η ιδεολογία είναι ένα είδος σύγχρονης μυθολογίας, ένα πεδίο που έχει απαλλαγεί από την αμφισημία και την εναλλακτική πιθανότητα.

Κατά την άποψη του Barthes υπάρχει μια λογοτεχνική ιδεολογία που αντιστοιχεί σ' αυτή τη «φυσική στάση» και το όνομά της είναι ρεαλισμός. Η ρεαλιστική λογοτεχνία τείνει να συγκαλύπτει την κοινωνικά ποικίλλουσα ή κατασκευασμένη φύση της γλώσσας: συμβάλλει στο να ενισχύει την προκατάληψη ότι υπάρχει μια μορφή «κανονικής» γλώσσας η οποία είναι κατά κάποιο τρόπο φυσική. Αυτή η φυσική γλώσσα αποδίδει την πραγματικότητα «έτσι όπως είναι»: δεν την παραποιεί – όπως ο Ρομαντισμός ή ο Συμβολισμός – μεταβάλλοντάς την σε υποκειμενικά σχήματα, αλλά μας παρουσιάζει τον κόσμο έτσι όπως ίσως τον γνωρίζει ο Θεός. Το σημείο δεν θεωρείται μεταβλητή οντότητα καθορισμένη από τους κανόνες ενός συγκεκριμένου μεταβλητού συστήματος σημείων αλλά μάλλον ένα διάφανο παράθυρο στο αντικείμενο ή στο πνεύμα. Το ίδιο το σημείο είναι εντελώς ουδέτερο και άχρωμο: μόνη του δουλειά είναι να αναπαριστά κάτι άλλο, να γίνεται το όχημα ενός νοήματος το οποίο συλλαμβάνεται εντελώς ερήμην του, και θα πρέπει να επεμβαίνει σε ό,τι μεταδίδει όσο το δυνατό λιγότερο. Στην ιδεολογία του ρεαλισμού ή της αναπαράστασης, οι λέξεις δίνουν την εντύπωση ότι συναρτώνται με τις σκέψεις ή τα αντικείμενά τους κατά ένα ουσιαστικά σωστό και αναμφισβήτητο τρόπο: η λέξη καθίσταται ο μόνος κατάλληλος τρόπος αντίληψης κάποιου αντικειμένου ή έκφρασης κάποιας σκέψης.

Το ρεαλιστικό ή αναπαραστατικό σημείο είναι, λοιπόν, κατά τον Barthes, ουσιαστικά νοσηρό. Υποβαθμίζει το ίδιο το status του ως σημείο, προκειμένου να συντηρήσει την αυταπάτη ότι αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα χωρίς την μεσολάβησή του. Το σημείο ως «αντανάκλαση», «έκφραση» ή «αναπαράσταση» αρνείται τον παραγωγικό χαρακτήρα της γλώσσας: αποσιωπά το γεγονός ότι ο «κόσμος» υπάρχει επειδή υπάρχει και μια γλώσσα με την οποία τον σημασιοδοτούμε, και ότι αυ-



τό που θεωρούμε «πραγματικό» συναρτάται με τις μεταβλητές δομές σημασιολόγησης μέσα στις οποίες ζούμε. Το «διπλό» σημείο του Barthes –το σημείο που αποκαλύπτει την υλική του υπόσταση την ίδια στιγμή που μεταδίδει ένα νόημα– είναι το εγγόνι της «ανοίκειας» γλώσσας των Φορμαλιστών και των Τσέχων δομιστών, της «ποιητικής» λέξης του Jakobson η οποία επιδεικνύει την απτή της γλωσσική υπόσταση. Λέω «εγγόνι» αντί «παιδί», γιατί οι πιο άμεσοι απόγονοι των Φορμαλιστών ήταν οι σοσιαλιστές καλλιτέχνες της Γερμανικής Δημοκρατίας της Βαϊμάρης –ανάμεσά τους ο Bertolt Brecht– οι οποίοι χρησιμοποίησαν τέτοια «ανοικειωτικά (αποστασιοποιητικά) εφέ» για πολιτικούς σκοπούς. Στα χέρια τους, οι ανοικειωτικές επινοήσεις του Shklovsky και του Jakobson έγιναν κάτι περισσότερο από ρηματικές λειτουργίες, έγιναν ποιητικά, κινηματογραφικά και θεατρικά εργαλεία για την «αποφυσικοποίηση» και «ανοικείωση» της πολιτικής κοινωνίας, δείχνοντας πόσο ριζικά αμφισβητήσιμα είναι αυτά που όλοι θεωρούσαν «προφανή». Οι καλλιτέχνες αυτοί ήταν επίσης οι κληρονόμοι των μπολσεβίκων Φουτουριστών και των άλλων Ρώσων πρωτοποριακών καλλιτεχνών, του Mayakovsky, του «Αριστερού Μετώπου στην Τέχνη» και των πολιτιστικών επαναστατών της δεκαετίας του 1920 στη Σοβιετική Ένωση. Ο Barthes έχει ένα ενθουσιώδες δοκίμιο για το θέατρο του Brecht στο βιβλίο του *Κριτικά Δοκίμια*, (*Critical Essays*)\*, 1964, και ήταν ένας από τους πρώτους υπερασπιστές αυτού του θεάτρου στη Γαλλία.

Ο πρώτος δομιστής Barthes πιστεύει ακόμη ότι είναι δυνατή μια «επιστήμη» της λογοτεχνίας, αν και αυτή, όπως σχολιάζει, θα μπορούσε να είναι μόνο επιστήμη «μορφών» και όχι «περιεχομένου». Μια τέτοια επιστημονική κριτική θα αποσκοπούσε κατά κάποιο τρόπο στο να γνωρίσει το αντικείμενό της «έτσι όπως πράγματι είναι»: αυτό όμως δεν έρχεται σε αντίθεση με την εχθρότητα του Barthes προς το ουδέτερο σημείο; Σε τελευταία ανάλυση ο κριτικός για να αναλύσει το λογοτεχνικό κείμενο θα πρέπει να χρησιμοποιήσει και αυτός τη γλώσσα και

\* Τίτλος πρωτοτύπου: *Essais critiques*. (Σημ. τ. Επιμ.).

δεν υπάρχει κανένας λόγος να πιστέψουμε ότι η γλώσσα που θα χρησιμοποιήσει ο κριτικός θα αποφύγει τις επικρίσεις τις οποίες έχει διατυπώσει ο Barthes για τον αναπαραστατικό λόγο γενικά. Ποια είναι η σχέση μεταξύ του λόγου της κριτικής και του λόγου του λογοτεχνικού κειμένου; Για το δομιστή η κριτική είναι μια μορφή «μεταγλώσσας» μια γλώσσα η οποία αναφέρεται σε μια άλλη γλώσσα– η οποία υψώνεται πάνω από το αντικείμενό της σε σημείο από το οποίο μπορεί να κοιτάξει κάτω και να το εξετάσει αμερόληπτα. Όπως όμως αναγνωρίζει ο Barthes στο *Σύστημα του Τρόπου*, *Systeme de la Mode*, δεν μπορεί να υπάρξει κάποια τελική μεταγλώσσα: κάποιος άλλος κριτικός μπορεί πάντα να έρθει και να λάβει ως αντικείμενο μελέτης του την κριτική σου, και ούτω καθεξής σε μια ατελείωτη παλινδρόμηση. Στο *Κριτικά Δοκίμια* (*Critical Essays*), ο Barthes λέει ότι η κριτική «καλύπτει (το κείμενο) στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό με τη δική της γλώσσα» στο *Κριτική και Αλήθεια*, (*Critique et Vérité*), 1966, ο κριτικός λόγος θεωρείται μια «δεύτερη γλώσσα» η οποία «αιωρείται πάνω από την αρχική γλώσσα του έργου». Στο ίδιο δοκίμιο ο Barthes αρχίζει να χαρακτηρίζει τη λογοτεχνική γλώσσα με όρους οι οποίοι τώρα είναι χαρακτηριστικά μεταδομιστικοί: είναι μια γλώσσα «χωρίς πυθμένα», κάτι σαν «καθαρή αμφισημία» που ενισχύεται από μια «κενή σημασία». Αν αυτό ισχύει, τότε είναι αμφίβολο αν οι μέθοδοι του κλασικού δομισμού μπορούν να αντιμετωπίσουν επιτυχώς τη λογοτεχνική γλώσσα.

Το έργο που σηματοδοτεί την απόσχιση του Barthes από το δομισμό είναι η εκκλησιαστική μελέτη της νουβέλας του Balzac το *Sarrasine S/Z*, 1970. Το λογοτεχνικό έργο δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως σταθερό αντικείμενο ή περιορισμένη δομή και η γλώσσα του κριτικού έχει αποποιηθεί κάθε βλέψη επιστημονικής αντικειμενικότητας. Τα πιο ανιγματικά για την κριτική κείμενα δεν είναι εκείνα που μπορούν να διαβαστούν αλλά τα «εγγράφισμα», όσα ενθαρρύνουν τον κριτικό να τα καταταμαχίσει, να τα μεταφέρει σε διαφορετικούς λόγους, να παράγει το δικό του/της ημι-αυθαίρετο παιχνίδι νοήματος σε πείσμα του ίδιου του έργου. Ο αναγνώστης ή κριτικός περνάει από το ρόλο του καταναλωτή στο ρόλο του παραγωγού. Δεν «χωράνε»

όμως τα πάντα στην ερμηνεία και για τούτο ο Barthes φροντίζει να επισημάνει ότι δεν μπορούμε να κάνουμε το κείμενο να μας αποφέρει οποιοδήποτε νόημα. Η λογοτεχνία δεν είναι τώρα πια ένα αντικείμενο προς το οποίο πρέπει να συμμορφωθεί η κριτική όσο ένας ελεύθερος χώρος στον οποίο μπορεί να παίξει. Το «εγγράφισμο» κείμενο, συνήθως μοντερνιστικό δεν διαθέτει κάποιο καθορισμένο νόημα, κάποια σταθερά σημαίνόμενα, αλλά είναι πολλαπλό και διάχυτο, ένας ανεξάντλητος ιστός ή γαλαξίας σημαινόντων, μια χωρίς ραφές ύφανση κωδίκων και αποσπασμάτων κωδίκων, διαμέσου των οποίων ο κριτικός μπορεί να χαράξει το μονοπάτι της περιπλάνησής του. Δεν υπάρχει αρχή και τέλος, δεν υπάρχουν μη-αντιστρέψιμες ακολουθίες, δεν υπάρχει καμιά ιεραρχία κειμενικών «επιπέδων» για να μας πει τι είναι περισσότερο ή λιγότερο σημαντικό. Όλα τα λογοτεχνικά κείμενα υφαίνονται από άλλα λογοτεχνικά κείμενα, όχι με τη συμβατική έννοια ότι φέρουν τα ίχνη της «επίδρασης» αλλά με την πιο ριζοσπαστική έννοια ότι κάθε λέξη, φράση ή απόσπασμα είναι μια επανεπεξεργασία άλλων γραπτών τα οποία προηγούνται ή περιβάλλουν το συγκεκριμένο έργο. Δεν υπάρχει λογοτεχνική «πρωτοτυπία» δεν υπάρχει ένα «αρχικό» λογοτεχνικό έργο, όλη η λογοτεχνία είναι «διακειμενική». Επομένως ένα συγκεκριμένο γραπτό δεν έχει σαφώς καθορισμένα όρια: διαχέεται συνεχώς στα έργα που βρίσκονται γύρω του, δημιουργώντας εκατοντάδες διαφορετικές προοπτικές οι οποίες «τρεμοσβήνουν» μέχρι να χαθούν. Το έργο δεν μπορεί να κλείσει, να προσδιοριστεί, μέσω μιας έκκλησης στο συγγραφέα, διότι ο «θάνατος του συγγραφέα» είναι ένα σλόγκαν που η σύγχρονη κριτική είναι σε θέση να διακηρύξει με δεβαιότητα<sup>1</sup>. Η βιογραφία του συγγραφέα είναι, σε τελευταία ανάλυση, άλλο ένα κείμενο στο οποίο δεν υπάρχει λόγος να παραχωρηθεί κάποιο ειδικό προνόμιο: και αυτό ακόμη το κείμενο μπορεί να αποδομηθεί. Η γλώσσα είναι εκείνη που μιλά στη λογοτεχνία με την κατακλυσμική, «πολυσημική» πληθωρικότητά της και όχι ο ίδιος ο συγγραφέας. Αν υπάρχει κάποιο σημείο στο οποίο εστιάζεται προς στιγμήν αυτή η περιδινόμενη πολλαπλότητα του κειμένου, αυτό είναι ο αναγνώστης και όχι ο συγγραφέας.

Όταν οι μεταδομιστές μιλούν για τη «γραφή» ή την «κειμενικότητα», συνήθως έχουν κατά νου αυτές τις συγκεκριμένες έννοιες της γραφής και του κειμένου. Η κίνηση από το δομισμό στο μεταδομισμό είναι εν μέρει, με τη φράση του ίδιου του Barthes, μια κίνηση από το «έργο» στο «κείμενο»<sup>2</sup>. Είναι μια μετατόπιση από το να θεωρούμε το ποίημα ή το μυθιστόρημα ως κλειστή οντότητα, εφοδιασμένη με καθορισμένα νοήματα που είναι καθήκον του κριτικού να αποκρυπτογραφήσει, στο να τα θεωρούμε ως αμείωτα πολλαπλά, ως αέναο παιχνίδι σημαινόντων τα οποία δεν μπορεί ποτέ να καθηλωθούν τελικά σε ένα και μόνο κέντρο, ουσία ή νόημα. Αυτό προφανώς δημιουργεί μια ριζική διαφορά στον τρόπο άσκησης της ίδιας της κριτικής, όπως καθιστά σαφές το S/Z. Η μέθοδος του Barthes στο βιβλίο αυτό συνίσταται στο να διαιρέσει τη νουβέλα του Balzac σε έναν αριθμό μικρότερων μονάδων ή «λέξεων» και να εφαρμόσει σ' αυτές πέντε κώδικες: τον «προαιρετικό» (ή αφηγηματικό) κώδικα, τον «ερμηνευτικό», ο οποίος αφορά τα αινίγματα που ξετυλίγονται στη νουβέλα, τον «πολιτισμικό», ο οποίος εξετάζει το απόθεμα της κοινωνικής γνώσης από όπου αντλεί στοιχεία το έργο, τον «σηματικό», ο οποίος αφορά τις συνδηλώσεις των προσώπων, των τοποθεσιών και των αντικειμένων, και τον «συμβολικό» κώδικα ο οποίος χαρτογραφεί τις σεξουαλικές και ψυχαναλυτικές σχέσεις που δημιουργούνται στο κείμενο. Μέχρι τώρα τίποτε από αυτά δεν δείχνει να παρεκκλίνει πολύ από τη συνήθη δομιστική πρακτική. Όμως η διαίρεση του κειμένου σε μονάδες είναι λίγο ως πολύ αυθαίρετη: οι πέντε κώδικες επιλέγονται από έναν απροσδιόριστο πιθανό αριθμό, δεν ιεραρχούνται αλλά εφαρμόζονται, πολλές φορές τρεις στην ίδια λέξη, με πλουραλιστικό τρόπο, και δεν «ολοποιούν» το κείμενο σε ένα σύνολο όπου υπάρχει αλληλουχία νοημάτων. Καταδεικνύουν μάλλον τη διάχυση και τον κατακερματισμό του. Το κείμενο, διατείνεται ο Barthes, δεν είναι τόσο μια «δομή» όσο μια ατέρμονη διαδικασία δημιουργίας μιας δομής, επιτελούμενη από την κριτική. Η νουβέλα του Balzac μοιάζει να είναι ένα ρεαλιστικό έργο, που προφανώς δεν επιδέχεται καθόλου το είδος σημειωτικής βίας που ο Barthes αφήνει να ξεσπάσει πάνω της. Η κριτική του περιγραφή δεν

επιπέδα  
 ↓  
 κριτική  
 ↓  
 έργο  
 ↓  
 -126-  
 κριτική

«αναδημιουργεί» το αντικείμενό της, αλλά το επαναγράφει και το αναδιοργανώνει δραστικά σε σημείο που δεν μπορούμε να το αναγνωρίσουμε. Εντούτοις, αυτό που αποκαλύπτεται είναι μια διάσταση του έργου που μέχρι τότε είχε περάσει απαρατήρητη. Αποκαλύπτεται ότι το *Sarrasine* είναι ένα «οριακό κείμενο» για το λογοτεχνικό ρεαλισμό, που οι κυρίαρχες υποθέσεις του καταδεικνύεται να αντιμετωπίζουν, μυστικά, προβλήματα: το αφήγημα στρέφεται γύρω από μια αποθαρρυσμένη αφηγηματική πράξη, το σεξουαλικό ευνουχισμό, τις μυστηριώδεις πηγές του καπιταλιστικού πλούτου, και μια βαθιά σύγχυση των παγωμένων σεξουαλικών ρόλων. Δίνοντας τη χαριστική βολή ο Barthes φτάνει να ισχυριστεί ότι το «περιεχόμενο» της νουβέλας σχετίζεται με τις δικές του μεθόδους ανάλυσης: η ιστορία έχει να κάνει με μια κρίση στη λογοτεχνική αναπαράσταση, στις σεξουαλικές σχέσεις και στις οικονομικές συναλλαγές. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, η αστική ιδεολογία του σημείου ως «αναπαράστασης» αρχίζει να τίθεται υπό αμφισβήτηση: και με αυτή την έννοια, με τη βοήθεια της ερμηνευτικής βίας και της δεξιοτεχνίας του Barthes, το αφήγημα του Balzac μπορεί να θεωρηθεί ότι κοιτάζει πέρα από την ιστορική του στιγμή των αρχών του 19ου αιώνα στη μοντερνιστική περίοδο του Barthes.

Πράγματι, το λογοτεχνικό κίνημα του μοντερνισμού είναι κατά κύριο λόγο υπεύθυνο για τη δημιουργία της δομιστικής και μεταδομιστικής κριτικής. Μερικά από τα τελευταία έργα των Barthes και Derrida είναι μοντερνιστικά κείμενα αυτά καθαυτά, πειραματικά, αινιγματικά και έντονα διαφορούμενα. Για το μεταδομισμό δεν υπάρχει κάποιος σαφής διαχωρισμός μεταξύ «κριτικής» και «δημιουργίας»: και οι δύο τρόποι υπάγονται στη «γραφή» ως τέτοια. Ο δομισμός άρχισε να αναδεικνύεται όταν η γλώσσα έγινε έμμονη ενασχόληση των διανοουμένων και τούτο με τη σειρά του συνέβη διότι στα τέλη του 19ου και στον 20ό αιώνα, υπήρχε στη δυτική Ευρώπη η αίσθηση ότι η γλώσσα είχε να αντιμετωπίσει βαθιά κρίση. Πώς θα έπρεπε να γράφει κανείς σε μια βιομηχανική κοινωνία στην οποία η γλώσσα είχε υποβιβάσει σε απλό όργανο της επιστήμης, του εμπορίου, της διαφήμισης και της γραφειοκρατίας; Για τι είδους αναγνωστικό κοινό θα έγραφε κανείς εν πάση

περιπτώσει, λαμβάνοντας υπόψη ότι το κοινό ήταν εμποτισμένο από μια «μαζική», πειρασμένη για κέρδος, βαυκαλιστική κουλτούρα; Μπορούσε ένα λογοτεχνικό έργο να είναι συγχρόνως καλλιτέχνημα και εμπόρευμα στην ανοιχτή αγορά; Μπορούσαμε να συμμεριζόμαστε ακόμη την ανυποστήριχτη ορθολογική ή εμπειρική πίστη της μεσαίας τάξης του 19ου αιώνα ότι η γλώσσα είναι πράγματι στενά συνδεδεμένη με τον κόσμο; Πώς ήταν δυνατό να γράφει κανείς χωρίς την ύπαρξη ενός πλαισίου συλλογικών πεποιθήσεων τις οποίες μοιραζόταν με το κοινό του, και πώς, στον ιδεολογικό στρόβιλο του 20ού αιώνα, μπορούσε να αναδημιουργηθεί ένα τέτοιο κοινό πλαίσιο;

Ερωτήματα σαν κι αυτά, με τις ρίζες τους στις πραγματικές ιστορικές συνθήκες της σύγχρονης γραφής, έφεραν τόσο δραματικά στο προσκήνιο το πρόβλημα της γλώσσας. Η έντονη ενασχόληση των Φορμαλιστών, των Φουτουριστών και των δομιστών με την ανοικειώση και την ανανέωση της λέξης, με την επαναφορά σε μια αλλοτριωμένη γλώσσα, του πλούτου που είχε κλαπεί από αυτή, ήταν αντιδράσεις, η καθεμιά με διαφορετικό τρόπο, στο ίδιο ιστορικό δίλημμα. Ήταν όμως επίσης δυνατό να προτείνει κανείς την ίδια τη γλώσσα ως εναλλακτική λύση στα κοινωνικά προβλήματα τα οποία τον κατέτρυχαν – να απορρίψει λυπημένα ή θριαμβευτικά, την παραδοσιακή έννοια ότι γράφουμε για κάποιο θέμα απευθυνόμενοι σε κάποιους και να κάνει τη γλώσσα καθαυτή το αγαπημένο του αντικείμενο. Στο αριστοτεχνικό πρώιμο δοκίμιό του (*Ο Βαθμός Μηδέν της Γραφής*, 1953)\*, ο Barthes χαρτογραφεί ένα τμήμα αυτής της ιστορικής μεταβολής με την οποία η γραφή καθίσταται, για τους Γάλλους συμβολιστές ποιητές του 19ου αιώνα, μια «αμετάβλητη» πράξη: γραφή όχι πια για ένα συγκεκριμένο σκοπό πάνω σε ένα συγκεκριμένο θέμα, όπως στον αιώνα της «κλασικής» λογοτεχνίας, αλλά η γραφή ως αυτοσκοπός και πάθος. Αν στον πραγματικό κόσμο διώνουμε τα αντικείμενα και τα γεγονότα ως νεκρά και αλλοτριωμένα, αν η ιστορία δείχνει να έχει χάσει τον προσανατολισμό της και να έχει περιπέσει στο χάος,

\* Ελλην. μετ.: *Ο Βαθμός Μηδέν της Γραφής*, μετ. Κ. Παπαγεωργίου, Αθήνα 1971. (Σημ. τ. Επιμ.).

είναι πάντα δυνατό να θέσουμε εντός παρενθέσεως όλα αυτά, να «αναστειλούμε το αντικείμενο αναφοράς», και να ασχοληθούμε με τις ίδιες τις λέξεις. Η γραφή στρέφεται στον εαυτό της σε μια βαθιά πράξη ναρκισσισμού, πάντα όμως ταραγμένη και επισκιασμένη από την κοινωνική ενοχή για την αχρηστία της. Αναπόφευκτα συνεργός εκείνων, οι οποίοι την έχουν αναγάγει σε ανεπιθύμητο εμπόρευμα, αγωνίζεται μολαταύτα να ελευθερωθεί από το μίasma του κοινωνικού νοήματος είτε αποζητώντας την καθαρότητα της σιωπής, όπως στην περίπτωση των Συμβολιστών, είτε επιζητώντας την αυστηρή ουδετερότητα, ένα «βαθμό γραφής μηδέν», ο οποίος θα έλπιζε να εμφανίζεται αθώος αλλά στην πραγματικότητα, όπως δείχνει το παράδειγμα του Hemingway, είναι ένα λογοτεχνικό ύφος όπως κάθε άλλο. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η «ενοχή» για την οποία μιλάει ο Barthes είναι η ενοχή του ίδιου του θεσμού της Λογοτεχνίας – ενός θεσμού ο οποίος, όπως σχολιάζει, αποτελεί απόδειξη της διαίρεσης της γλώσσας και της διαίρεσης των τάξεων. Το να γράφει κανείς με «λογοτεχνικό» τρόπο στη σύγχρονη κοινωνία, σημαίνει αναπόφευκτα να συνεργεί σε παρόμοιους διαχωρισμούς.

Μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα το δομισμό ως σύμπτωμα και αντίδραση συγχρόνως στην κοινωνική και γλωσσική κρίση την οποία σκιαγράφησα. Αποφεύγει την ιστορία για να καταφύγει στη γλώσσα – μια ειρωνική πράξη, εφόσον, όπως διαβλέπει ο Barthes, λίγες κινήσεις θα μπορούσαν να είναι περισσότερο ιστορικά σημαίνουσες. Ενώ όμως κρατά σε απόσταση την ιστορία και το αντικείμενο αναφοράς, επιζητά επίσης να επαναφέρει μια αίσθηση της «μη-φυσικότητας» των σημείων με βάση τα οποία ζουν άνδρες και γυναίκες, και έτσι να μας κάνει να συνειδητοποιήσουμε ριζικά την ιστορική τους μεταβλητότητα. Με αυτόν τον τρόπο μπορεί να επανασυνδεθεί με την ίδια την ιστορία ενώ έχει αφηγηρία την εγκατάλειψή της. Το αν τα καταφέρει ή όχι, όμως, εξαρτάται από το αν το αντικείμενο αναφοράς αναστέλλεται προσωρινά ή τελεσίδικα. Με την έλευση του μεταδομισμού, ό,τι έδειχνε να είναι αντιδραστικό στο δομισμό δεν ήταν αυτή η άρνηση της ιστορίας, αλλά η ίδια η έννοια της δομής. Για τον Barthes του *Η Από-*

*λαυση του Κεμμένου*, 1973, κάθε θεωρία, ιδεολογία, καθορισμένο νόημα, κοινωνική στράτευση έχουν καταστεί, φαίνεται, εγγενώς τρομοκρατικά, και η «γραφή» είναι η απάντηση σε όλα αυτά. Η γραφή ή η ανάγνωση ως γραφή, είναι ο μόνος ανεξάρτητος θύλακας στον οποίο ο διανοούμενος μπορεί να παίζει, απολαμβάνοντας την πλούσια γεύση του σημαίνοντος και αγνοώντας επίμονα στιδήποτε μπορεί να συμβαίνει στο μέγαρο των Ηλυσίων ή στα εργοστάσια της Ρενώ. Στη γραφή, η τυραννία του δομικού νοήματος είναι δυνατό να διαρραγεί και να εξαρθρωθεί προς στιγμήν από ένα ελεύθερο παιχνίδι της γλώσσας· και το γράφον/αναγιγνώσκον υποκείμενο μπορεί να ελευθερωθεί από τα δεσμά της μιας και μόνης ταυτότητας και να μετατραπεί σε ένα εκστατικά διάχυτο εγώ. Το κείμενο, ανακοινώνει ο Barthes, «είναι (...) εκείνο το ξεδιάντροπο πρόσωπο που δείχνει τα οπίσθιά του στον Πολιτικό Πατέρα». Η απόσταση που έχουμε διανύσει από τον Matthew Arnold μέχρι εδώ είναι μεγάλη.

Η αναφορά στον Πολιτικό Πατέρα δεν είναι τυχαία. *Η Απόλαυση του Κεμμένου* δημοσιεύθηκε πέντε χρόνια μετά από μια κοινωνική έκρηξη η οποία τάρaxε συθέμελα τους πολιτικούς πατέρες της Γαλλίας. Το 1968 το φοιτητικό κίνημα είχε σαρώσει την Ευρώπη, χτυπώντας τον αυταρχισμό των εκπαιδευτικών θεσμών και στη Γαλλία απείλησε προσωρινά το ίδιο το καπιταλιστικό κράτος. Για μια δραματική στιγμή, το κράτος αυτό παρέπαιε στο χείλος της καταστροφής. Η αστυνομία και ο στρατός του μάχονταν στους δρόμους κατά των φοιτητών, οι οποίοι αγωνίζονταν να σφυρηλατήσουν αλληλεγγύη με την εργατική τάξη. Ανίκανο να παράσχει συνεπή πολιτική καθοδήγηση, βυθισμένο σε ένα συγκεχυμένο μίγμα σοσιαλισμού, αναρχισμού και παιδικής αυθάδειας, το φοιτητικό κίνημα αποκρούστηκε και διαλύθηκε. Προδομένο από τους νωθούς σταλινιστές ηγέτες του, το κίνημα της εργατικής τάξης δεν κατόρθωσε να αναλάβει την εξουσία. Ο Charles de Gaulle επέστρεψε από μια εσπευσμένη εξορία, και το γαλλικό κράτος ανασυντάξε τις δυνάμεις του στο όνομα του πατριωτισμού, του νόμου και της τάξης.

Ο μεταδομισμός ήταν προϊόν αυτού του κράματος ευφορίας

και απογοήτευσης, απελευθέρωσης και διάλυσης, καρναβαλισμού και καταστροφής, που αποτέλεσε το 1968. Ανήμπορος να διασπάσει τις δομές της κρατικής εξουσίας, ο μεταδομισμός βρήκε ότι ήταν δυνατό να υπονομεύσει αντ' αυτών τις δομές της γλώσσας. Τουλάχιστον, δεν ήταν πιθανό να σε χτυπήσουν στο κεφάλι για μια τέτοια πράξη. Το φοιτητικό κίνημα εξαφανίστηκε από τους δρόμους και οδηγήθηκε υπογείως στο λόγο. Εχθροί του, όπως και για τον ύστερο Barthes, γίνονται τα κάθε είδους συνεκτικά κοσμοθεωρητικά συστήματα –ειδικότερα όλες οι μορφές πολιτικής θεωρίας και οργάνωσης που επιζητούσαν να αναλύσουν και να επενεργήσουν πάνω στις δομές της κοινωνίας ως συνόλου. Διότι ήταν αυτή ακριβώς η πολιτική που έδειχνε να έχει αποτύχει. Το σύστημα είχε αποδειχτεί πολύ ισχυρό γι' αυτές, και η «ολική» κριτική του συστήματος που πρόσφερε ένας ιδιαίτερα σταλινοποιημένος Μαρξισμός είχε αποκαλυφθεί ότι είναι μέρος του προβλήματος, και όχι λύση. Κάθε παρόμοια ολική συστηματική σκέψη ήταν τώρα ύποπτη ως τρομοκρατική. Το ίδιο το εννοιολογικό νόημα, ως αντίθετο της λιβιδινικής χειρονομίας και του αναρχικού αυθορμητισμού, προκαλούσε το δέος της καταπίεσης. Η ανάγνωση για τον ύστερο Barthes δεν είναι γνώση αλλά ερωτικό παιχνίδι. Οι μόνες μορφές πολιτικής δράσης που τώρα θεωρούνταν αποδεκτές ήταν μιας τοπικής, διάχυτης, στρατηγικής υφής: εργασία με φυλακισμένους και άλλες περιθωριοποιημένες κοινωνικές ομάδες, συγκεκριμένα πολιτιστικά και εκπαιδευτικά προγράμματα. Το κίνημα των γυναικών, εχθρικό απέναντι στις κλασικές μορφές οργάνωσης της αριστεράς, ανέπτυξε φιλελεύθερες, «αποκεντρωμένες» εναλλακτικές λύσεις και σε ορισμένα σημεία απέρριψε τη συστηματική θεωρία ως ανδρική. Για πολλούς μεταδομιστές το χειρότερο λάθος ήταν να πιστεύει κανείς ότι τέτοια τοπικά προγράμματα και συγκεκριμένες επιδιώξεις θα έπρεπε να συνενωθούν σε μια συνολική κατανόηση της λειτουργίας του μονοπωλιακού καπιταλισμού, η οποία θα μπορούσε να είναι τόσο καταπιεστικά «ολική» όσο και το ίδιο το σύστημα στο οποίο αντιτίθετο. Η εξουσία θρυσκόταν παντού, μια ρευστή υδραργυρική δύναμη η οποία διαπερνάει κάθε πόρο της κοινωνίας, αλλά δεν έχει κέντρο στο βαθμό που και ένα

λογοτεχνικό κείμενο δεν έχει κέντρο. Το «σύστημα ως σύνολο» δεν ήταν δυνατό να καταπολεμηθεί, επειδή στην πραγματικότητα δεν υπήρχε «κανένα σύστημα ως σύνολο». Έτσι θα μπορούσε να παρέμβει κανείς σε οποιοδήποτε σημείο της πολιτικής ή κοινωνικής ζωής, όπως ο Barthes μπορούσε να καταταμαχίσει το *S/Z* σε ένα αυθαίρετο παιχνίδι κωδίκων. Δεν ήταν εντελώς σαφές πώς γνώριζε κανείς ότι δεν υπήρχε κανένα σύστημα ως σύνολο, τη στιγμή που οι γενικές έννοιες ήταν ταμπού ούτε ήταν σαφές αν μια τέτοια άποψη μπορούσε να ισχύσει σε άλλα μέρη του κόσμου, στο βαθμό που μπορούσε να ισχύσει στο Παρίσι. Στον ονομαζόμενο Τρίτο Κόσμο, άνδρες και γυναίκες προσπαθούσαν να ελευθερώσουν τις χώρες τους από την πολιτική και οικονομική κυριαρχία της Ευρώπης και των ΗΠΑ, καθοδηγούμενοι από κάποια γενική σύλληψη της λογικής και του ιμπεριαλισμού. Μια τέτοια προσπάθεια γινόταν στο Βιετνάμ, την εποχή των ευρωπαϊκών φοιτητικών κινημάτων, και παρά τις «γενικές θεωρίες» τους σε μερικά χρόνια θα αποδεικνυόταν ότι οι Βιετναμέζοι είχαν πετύχει περισσότερο από τους φοιτητές στο Παρίσι. Πίσω στην Ευρώπη, όμως τέτοιες θεωρίες γίνονταν γρήγορα *παρωχημένες*. Όπως παλιότερες μορφές «ολικής» πολιτικής είχαν δογματικά διακηρύξει ότι τα περισσότερα τοπικά προβλήματα έχουν απλώς προσωρινή σημασία, έτσι και η νέα «αποσπασματική» πολιτική είχε επίσης την τάση να υποστηρίζει δογματικά ότι κάθε περισσότερο σφαιρική επιδίωξη είναι μια επικίνδυνη πλάνη.

Αυτή η θέση ήταν, όπως έχω υποστηρίξει, απόρροια μιας συγκεκριμένης πολιτικής ήττας και απογοήτευσης. Η «ολική δομή» την οποία προσδιόρισε ως εχθρό ήταν μια ιστορικά συγκεκριμένη δομή: το ένοπλο, καταπιεστικό κράτος του ύστερου μονοπωλιακού καπιταλισμού και η σταλινική πολιτική που υποκρινόταν ότι το αντιμετώπιζε, αλλά συνεργούσε άμεσα στην κυριαρχία του. Πολύ πριν την εμφάνιση του μεταδομισμού, γενιές σοσιαλιστών είχαν πολεμήσει και τους δύο αυτούς μονολίθους. Είχαν όμως προβλέψει την πιθανότητα ότι οι ερωτικές *frissons* της ανάγνωσης ή ακόμη και η εργασία αποκλειστικά για εκείνους που ονομάζονται εγκληματικά παρά-

φρονες, ήταν μια επαρκής λύση, και το ίδιο είχαν κάνει και οι αντάρτες στη Γουατεμάλα.

Σε μια από τις εκφάνσεις του ο μεταδομισμός εξελίχθηκε σε παράφορο τρόπο για την πλήρη αποφυγή τέτοιων πολιτικών ερωτημάτων. Το έργο του Derrida και άλλων έθεσε υπό έντονη αμφισβήτηση τις κλασικές έννοιες της αλήθειας, της πραγματικότητας, του νοήματος και της γνώσης, που όλες τους ήταν δυνατό να καταδειχθεί ότι εδράζονται σε μια αφελώς αναπαραστατική θεωρία της γλώσσας. Αν το νόημα, το σημαινόμενο, είναι παροδικό προϊόν λέξεων ή σημαινόντων, συνεχώς μετατοπιζόμενο και ασταθές, εν μέρει παρόν και εν μέρει απόν, πώς θα μπορούσε να υπάρξει κάποια οριστική αλήθεια ή νόημα; Αν ο λόγος συνθέτει την πραγματικότητα αντί απλώς να την ανταναλά, πώς θα ήταν ποτέ δυνατό να γνωρίσουμε την ίδια την πραγματικότητα, αντί να γνωρίζουμε μόνο το λόγο μας; Κάθε τι που λέμε δεν αναφέρεται μόνο στα ίδια μας τα λεγόμενα; Έχει νόημα να ισχυριζόμαστε ότι μια ερμηνεία της πραγματικότητας, της ιστορίας ή του λογοτεχνικού κειμένου είναι «καλύτερη» από μια άλλη; Η ερμηνευτική είχε αφοσιωθεί στο να κατανοήσει ενσυναισθητικά το νόημα του παρελθόντος, υπήρχε όμως πράγματι κάποιο παρελθόν για να το γνωρίσουμε ή υπήρχε απλώς ως λειτουργία του λόγου του παρόντος;

Άσχετα από το αν αυτά ήταν ή δεν ήταν ό,τι πράγματι πρόσδευαν οι θεμελιωτές του μεταδομισμού, ένας τέτοιος σκεπτικισμός έγινε γρήγορα μόδα στους αριστερούς πανεπιστημιακούς κύκλους. Αν κάποιος σε μερικούς κύκλους χρησιμοποιούσε λέξεις όπως «αλήθεια» «βεβαιότητα» και το «πραγματικό» τον αποκήρυσσαν αμέσως ως μεταφυσικό. Αν πρόβαλλες αντιρρήσεις στο δόγμα ότι δεν μπορούμε ποτέ να γνωρίσουμε τίποτα, αυτό συνέβαινε επειδή ήσουν νοσταλγικά προσηλωμένος σε έννοιες της απόλυτης αλήθειας και στη μεγαλομανή πεποίθηση ότι εσύ, μαζί με μερικούς από τους πιο έξυπνους φυσικούς επιστήμονες, μπορούσατε να δείτε την πραγματικότητα «όπως ακριβώς είναι». Το γεγονός ότι στις μέρες μας συναντά κανείς πάρα πολύ λίγους που πιστεύουν σε τέτοια δόγματα, ιδιαίτερα ανάμεσα στους φιλοσόφους της επιστήμης, δεν έδειξε να πτοεί τους σκεπτικιστές. Το μοντέλο της επιστήμης, που

συχνά χλευάζει ο μεταδομισμός, είναι συνήθως θετικιστικό, μια εκδοχή της ορθολογικής αξίωσης του 19ου αιώνα για την υπερβατική, απαλλαγμένη από αξίες γνώση «των γεγονότων». Στην πραγματικότητα, αυτό το μοντέλο είναι ένας ψεύτικος στόχος. Δεν εξαντλεί τον όρο «επιστήμη» και δεν έχουμε τίποτα να κερδίσουμε από αυτή την καρικατούρα της αυτοεξέτασης της επιστήμης. Το να πούμε ότι δεν υπάρχει κάποια απόλυτη βάση για τη χρήση λέξεων όπως αλήθεια, βεβαιότητα, πραγματικότητα και ούτω καθεξής δεν σημαίνει ότι οι λέξεις αυτές στερούνται σημασίας ή είναι άχρηστες. Ποιος νόμιζε ότι υπάρχουν τέτοιες απόλυτες βάσεις, και πώς θα ήταν αυτές οι βάσεις αν υπήρχαν;

Ένα πλεονέκτημα του δόγματος ότι είμαστε φυλακισμένοι στον ίδιο μας το λόγο, ανίκανοι να προωθήσουμε λογικά ορισμένους ισχυρισμούς για την αλήθεια επειδή κάτι τέτοιοι ισχυρισμοί συναρτώνται με τη γλώσσα μας, είναι ότι σου επιτρέπει να ισοπεδώσεις τις πεποιθήσεις όλων των άλλων, ενώ δεν σε επιβαρύνει με το δύσκολο έργο του να πρέπει να υιοθετήσεις κι εσύ κάποια άποψη. Είναι μια όντως απρόσβλητη θέση, και το γεγονός ότι είναι και εντελώς κενή αποτελεί το τίμημα που πρέπει να πληρώσεις γι' αυτό. Η άποψη ότι η πιο σημαίνουσα πλευρά κάθε γλωσσικού αποσπάσματος είναι ότι δεν ξέρει για ποιο πράγμα μιλάει, υποδηλώνει τη γεμάτη ηττοπάθεια παραίτηση μπροστά στο αδύνατο της αλήθειας, πράγμα που έχει άμεση σχέση με τη μετά το 1968 ιστορική απογοήτευση. Αλλά σε απαλλάσσει επίσης μονομιάς από την υποχρέωση να πάρεις θέση σε σημαντικά θέματα, εφόσον οι απόψεις σου για τα θέματα αυτά δεν θα είναι τίποτε άλλο από ένα τυχαίο παράγωγο του σημαίνοντος και έτσι με καμία έννοια δεν θα πρέπει να εκληφθούν ως «αληθείς» ή «σοβαρές». Ένα επιπλέον όφελος αυτής της στάσης είναι ότι είναι σκανδαλωδώς ριζοσπαστική σε σχέση με τις απόψεις όλων των άλλων, ικανή να αποκαλύψει πως και οι πιο σοβαρές διακηρύξεις αποτελούν απλώς ένα άτακτο παιχνίδι σημείων, ενώ είναι εντελώς συντηρητική από κάθε άλλη πλευρά. Εφόσον δεν σε δεσμεύει να δώσεις καταφατική απάντηση, είναι τόσο επικίνδυνη όσο και τα άσφαιρα πυρομαχικά.

Κρίση της αλήθειας  
ο φερόμενος

Ο αποδομισμός στον αγγλο-αμερικανικό κόσμο έχει σε γενικές γραμμές την τάση να ακολουθήσει αυτό το δρόμο. Από την αποκαλούμενη σχολή αποδομισμού του Yale –Paul de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman και σε κάποια σημεία και ο Harold Bloom– η κριτική του De Man ειδικότερα έχει μοναδικό της σκοπό να καταδείξει ότι η λογοτεχνική γλώσσα υπονομεύει σταθερά το ίδιο της το νόημα. Πράγματι ο De Man έχει ανακαλύψει σ' αυτή τη διαδικασία ένα νέο τρόπο ορισμού της «ουσίας» της ίδιας της λογοτεχνίας. Όλη η γλώσσα, όπως σωστά αντιλαμβάνεται ο De Man, είναι βαθιά μεταφορική, λειτουργεί με μεταφορικές εκφράσεις και σχήματα λόγου. Είναι λάθος να πιστεύουμε ότι κάποια γλώσσα είναι κατά κυριολεξία «κυριολεκτική». Η φιλοσοφία, οι νόμοι, η πολιτική θεωρία λειτουργούν με τη μεταφορά, όπως και τα ποιήματα, και ως εκ τούτου είναι εξίσου μυθοπλαστικές. Εφόσον οι μεταφορές είναι ουσιαστικά «αβάσιμες» υποκαθιστώντας απλώς μια σειρά σημείων με κάποια άλλη, η γλώσσα τείνει να προδώσει την επίπλαστη και αυθαίρετη φύση της σε εκείνα ακριβώς τα σημεία στα οποία προσπαθεί να είναι πιο έντονα πειστική. Η «λογοτεχνία» είναι η περιοχή στην οποία η αμφισημία αυτή γίνεται περισσότερο εμφανής, όπου η αναγνώστρια βρίσκει τον εαυτό της να αιωρείται ανάμεσα σε ένα «κυριολεκτικό» και σε ένα μεταφορικό νόημα, ανίκανη να επιλέξει μεταξύ αυτών των δύο, και έτσι ρίχνεται ιλιγγιωδώς σε μια απύθμενη γλωσσική άβυσσο από ένα κείμενο που έχει καταστεί «μη-αναγνώσιμο». Εντούτοις τα λογοτεχνικά έργα είναι από μια άποψη λιγότερο «εξαπατημένα» από άλλες μορφές λόγου, επειδή αναγνωρίζουν έμμεσα το ρητορικό τους Status – το γεγονός ότι αυτό που λένε είναι διαφορετικό από αυτό που κάνουν, ότι όλες τους οι αξιώσεις για την κατοχή κάποιας γνώσης λειτουργούν μέσω μεταφορικών δομών, οι οποίες τα καθιστούν αμφίσημα και ακαθόριστα. Είναι, θα μπορούσε να πει κανείς, ειρωνικά ως προς τη φύση τους. Και άλλες μορφές γραφής είναι εξίσου μεταφορικές και αμφίσημες, αλλά εμφανίζονται ως η αναντίρρηση αλήθεια. Για τον De Man, όπως και για το συνάδελφό του Hillis Miller, ο κριτικός δεν χρειάζεται να αποδομήσει τη λογοτεχνία: μπορεί να δειχθεί ότι η λογοτεχνία αυτοαποδομεί-

ται, και ακόμη ότι «θέμα» της είναι ακριβώς η διαδικασία της αυτοαποδόμησής της.

Οι κειμενικές αμφισημίες των κριτικών του Yale διαφέρουν από τις ποιητικές αμφιθυμίες της Νέας Κριτικής. Η ανάγνωση δεν είναι ζήτημα συγχώνευσης δύο διαφορετικών αλλά καθορισμένων νοημάτων, όπως ήταν για τους Νέους Κριτικούς: είναι ζήτημα εμπλοκής στο κενό μεταξύ δύο νοημάτων τα οποία δεν μπορούμε ούτε να εναρμονίσουμε ούτε να αρνηθούμε. Έτσι η λογοτεχνική κριτική γίνεται μια ειρωνική, στενόχωρη υπόθεση, μια ανησυχητική κάθοδος στο εσώτερο κενό του κειμένου που αποκαλύπτει το απατηλό του νοήματος, το αδύνατο της αλήθειας και τα δόλια τεχνάσματα όλου του λόγου. Με κάποια άλλη έννοια, όμως, ο αγγλο-αμερικανικός αποδομισμός δεν είναι τίποτε άλλο από μια επιστροφή του παλιού νεοκριτικού φορμαλισμού. Πράγματι επιστρέφει με εντονότερη μορφή, διότι ενώ για τη Νέα Κριτική το ποίημα μιλούσε με κάποιο έμμεσο τρόπο για την εκτός του ποιήματος πραγματικότητα, για τους αποδομιστές η λογοτεχνία πιστοποιεί την αδυναμία της γλώσσας να κάνει κάτι άλλο πέρα από το να μιλά για την ίδια την αποτυχία της, σαν κάποιος βαρετός μεθύστακας. Η λογοτεχνία είναι η καταστροφή κάθε αναφοράς, το κοιμητήριο της επικοινωνίας<sup>3</sup>. Η Νέα Κριτική είδε το λογοτεχνικό κείμενο ως μια χαροποιό αναστολή της δογματικής πίστης σε έναν κόσμο όπου κυριαρχεί όλο και περισσότερο η ιδεολογία: ο αποδομισμός δλέπει την κοινωνική πραγματικότητα όχι τόσο ως τυραννικά καθορισμένη όσο σαν μερικούς ακόμη λαμπυρίζοντες ιστούς απροσδιοριστίας που απλώνονται στον ορίζοντα. Η λογοτεχνία δεν αρκείται, όπως συνέβαινε με τη Νέα Κριτική, να προσφέρει μια προστατευτική εναλλακτική λύση στην υλική ιστορία: τώρα επεκτείνεται και αποικίζει αυτή την ιστορία, ξαναγράφοντάς την κατ' εικόνα της, θεωρώντας τους λιμούς, τις επαναστάσεις, τους ποδοσφαιρικούς αγώνες και το γλυκό από σέρυ σαν ένα ακόμη «ακαθόριστο» κείμενο. Εφόσον συνετοί άνδρες και γυναίκες δεν έχουν τη διάθεση να δράσουν σε καταστάσεις, η σημασία των οποίων δεν είναι αρκετά σαφής, αυτή η άποψη έχει επιπτώσεις στο χαρακτήρα της κοινωνικής και πολιτικής μας ζωής. Εφόσον όμως η λογοτεχνία είναι

το προνομιούχο πρότυπο αυτής της προσδιοριστίας, ο αποδομισμός είναι σε θέση να αναπαράγει τη Νεοκριτική καταφυγή στο κείμενο ενώ ταυτόχρονα η κριτική απλώνει ένα εκδικητικό χέρι πάνω στον κόσμο και τον καθιστά κενό νόηματος. Ενώ για τις προηγούμενες λογοτεχνικές θεωρίες ασύλληπτη, φευγαλέα, πλούσια διφορούμενη ήταν η εμπειρία, τώρα είναι η γλώσσα. Οι όροι έχουν αλλάξει, ένα μεγάλο μέρος της κοσμοαντίληψης έχει παραμείνει αξιοσημείωτα αναλλοίωτο.

Δεν πρόκειται όμως, όπως στην περίπτωση του Bakhtin, για τη γλώσσα ως «λόγο». Ο Jacques Derrida επιδεικνύει στο έργο του εκπληκτική αδιαφορία για τέτοια προβλήματα. Αυτή είναι η κυριότερη αιτία για την εμφάνιση αυτής της δογματικής ενασχόλησης με την «ακαθοριστία». Το νόημα μπορεί κάλλιστα να είναι τελικά ακαθόριστο αν δούμε τη γλώσσα θεωρητικά, ως αλλοίδια σημαίνοντων πάνω σε μια σελίδα· γίνεται κάτι που μπορεί να καθοριστεί και λέξεις όπως «αλήθεια», «πραγματικότητα», «γνώση» και «βεβαιότητα» ανακτούν ένα μέρος της δύναμής τους, όταν θεωρήσουμε τη γλώσσα ως κάτι που κάνουμε ως αξεδιάλυτα συνυφασμένη με τις πρακτικές μορφές της ζωής μας. Δεν γίνεται βέβαια τότε η γλώσσα σταθερή και φωτεινή: απεναντίας, φορτίζεται περισσότερο με νόημα και γίνεται πιο αντιφατική και από το πιο «αποδομημένο» λογοτεχνικό κείμενο. Απλώς τότε καταφέρνουμε να δούμε με πρακτικό παρά ακαδημαϊκιστικό τρόπο, τι θα θεωρούνταν απόφαση, καθορισμός, πειθώ, βεβαιότητα, αλήθεια, ψεύδος και τα λοιπά – και να δούμε, επιπλέον, τι *εμπεριέχουν* παρόμοιοι ορισμοί πέρα από την ίδια τη γλώσσα. Ο αγγλοαμερικανικός αποδομισμός αγνοεί σε μεγάλο βαθμό αυτή την αληθινή σφαίρα πάλης και συνεχίζει να παράγει τα κλειστά κριτικά του κείμενα. Τα κείμενα αυτά είναι κλειστά ακριβώς επειδή είναι κενά. Το μόνο σχεδόν που μπορούμε να κάνουμε είναι να θαυμάσουμε την απήγεια με την οποία όλα τα θετικά στοιχεία του κειμενικού νόηματος έχουν αποβληθεί. Η αποβολή αυτών των στοιχείων είναι επιτακτική στο πανεπιστημιακό παιχνίδι του αποδομισμού· επειδή μπορείς να είσαι βέβαιος ότι αν η δική σου κριτική παρουσίαση της κριτικής παρουσίασης ενός κειμένου από κάποιον άλλο, έχει αφήσει στις πτυχές του ελάχιστα ψήγματα

«θετικού» νόηματος, τότε θα έρθει κάποιος άλλος και με τη σειρά του θα αποδομήσει τη δική σου παρουσίαση. Ένας τέτοιος αποδομισμός είναι παιχνίδι εξουσίας, μια ακριβής εικόνα του ορθόδοξου πανεπιστημιακού ανταγωνισμού. Απλώς τώρα, σε μια θρησκευτική μεταστροφή της παλιάς ιδεολογίας, η νίκη επιτυγχάνεται με την *κένωση*\* ή την αυτοκένωση: νικητής είναι εκείνος που έχει καταφέρει να απαλλαγεί από όλα του τα χαρτιά και κάθεται με άδεια χέρια.

Αν ο αγγλοαμερικανικός αποδομισμός εμφανίζεται να σηματοδοτεί το πιο πρόσφατο στάδιο ενός φιλελεύθερου σκεπτικισμού, που είναι οικείος στη σύγχρονη ιστορία και των δύο κοινωνιών, η ιστορία στην Ευρώπη είναι κάπως πιο σύνθετη. Καθώς η δεκαετία του 1960 παραχώρησε τη θέση της στη δεκαετία του 1970, καθώς οι καρναβαλικές μνήμες του 1968 έσθθησαν και ο παγκόσμιος καπιταλισμός σκόνταψε σε μια οικονομική κρίση, ορισμένοι από τους Γάλλους μεταδομιστές που αρχικά συνδέονταν με το πρωτοποριακό λογοτεχνικό περιοδικό *Tel Quel* στράφηκαν από τον μαχητικό μαοϊσμό στον οξύ αντικομμουνισμό. Ο μεταδομισμός στη Γαλλία της δεκαετίας του 1970 κατόρθωσε με ήσυχη συνείδηση να εκθειάσει τους ιρανούς μουλάδες, να εξυμνήσει τις ΗΠΑ ως τη μόνη εναπομείνασα άσση ελευθερίας και πλουραλισμού σε έναν κόσμο στον οποίο έχει επιβληθεί αυστηρή πειθαρχία και να προτείνει διάφορα είδη πομπώδους μυστικισμού ως λύση στα ανθρώπινα δεινά. Αν ο Saussure μπορούσε να προβλέψει τι ξεκινούσε πιθανώς θα είχε συνεχίσει να σχολείται με τη γενική πτώση στα Σανκριτικά.

Όπως όλες οι ιστορίες έτσι και η ιστορία του μεταδομισμού έχει άλλη μια πλευρά. Αν οι Αμερικανοί αποδομιστές πίστευαν ότι το κειμενικό τους εγχείρημα ήταν πιστό στο πνεύμα του Jacques Derrida, ένας από αυτούς που είχαν αντίθετη γνώμη ήταν ο ίδιος ο Derrida. Ορισμένες αμερικανικές χρήσεις του αποδομισμού, έχει παρατηρήσει ο Derrida, λειτουργούν για να

\* Κένωση: αναφέρεται στην από μέρος του Χριστού εγκατάλειψη της μορφής του Θεού, ώστε να λάβει τη μορφή ανθρώπου. Βλ. *Προς Φιλιππησίους*, Κεφάλαιον 6'. 5-8. (Σημ. τ. Μετ.)



εξασφαλίσουν ένα «θεσμικό περίφραγμα» το οποίο εξυπηρετεί τα κυρίαρχα πολιτικά και οικονομικά συμφέροντα της αμερικανικής κοινωνίας<sup>4</sup>. Είναι σαφές ότι ο σκοπός του Derrida δεν είναι αποκλειστικά η ανάπτυξη νέων τεχνικών ανάγνωσης: ο αποδομισμός είναι γι' αυτόν τελικά μια πολιτική πρακτική, μια προσπάθεια να εξαρθρωθεί η λογική με την οποία ένα συγκεκριμένο σύστημα σκέψης, και πίσω από αυτό ένα ολόκληρο σύστημα πολιτικών δομών και κοινωνικών θεσμών, διατηρούν την ισχύ τους. Δεν επιζητεί, παράλογα, να αρνηθεί την ύπαρξη σχετικά καθορισμένων αληθειών, νοημάτων, ταυτοτήτων, προθέσεων, ιστορικών συνεχειών· επιζητεί μάλλον να δει αυτά τα «πράγματα» ως αποτελέσματα μιας ευρύτερης και βαθύτερης ιστορίας – της γλώσσας, του ασύνειδου, των κοινωνικών θεσμών και πρακτικών. Δεν θα πρέπει να αρνηθούμε ότι το έργο του είναι έντονα ανιστορικό, πολιτικά αοριστολογικό και στην πράξη δεν έχει συναίσθηση της γλώσσας ως «λόγου»: είναι αδύνατο να δημιουργήσουμε μια σαφή δυαδική αντίθεση μεταξύ του «αυθεντικού» Derrida και των αυθαίρετων ερμηνειών των οπαδών του. Όμως η πλατιά διαδεδομένη αντίληψη ότι ο αποδομισμός αρνείται την ύπαρξη οτιδήποτε άλλου εκτός από το λόγο ή ότι τάσσεται σαφώς υπέρ ενός πεδίου καθαρής διαφοράς, στο οποίο κάθε νόημα και ταυτότητα διαλύονται είναι μια παρωδία του έργου του ίδιου του Derrida και του περισσότερο παραγωγικού έργου που έχει προέλθει από αυτό.

Ούτε θα αρκούσε να απορρίψουμε τον αποδομισμό ως απλό αναρχισμό ή ηδονισμό, αν και τέτοια μοτίβα είναι συχνά εμφανή. Ο μεταδομισμός είχε δίκιο να κατηγορήσει την ορθόδοξη αριστερή πολιτική της εποχής του ως αποτυχημένη. Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές της δεκαετίας του 1970, άρχισαν να αναδεικνύονται νέες μορφές πολιτικής μπροστά στις οποίες η παραδοσιακή Αριστερά στεκόταν υπνωτισμένη και αναποφάσιστη. Η άμεση αντίδρασή της ήταν είτε να μειώσει τη σημασία τους είτε να προσπαθήσει να τις απορροφήσει ως δευτερεύοντα μέρη του προγράμματός της. Όμως η νέα πολιτική παρουσία, η οποία δεν ανταποκρίθηκε σε καμία από τις δυο τακτικές, ήταν το αναγεννημένο κίνημα των γυναικών

της Ευρώπης και των Ηνωμένων Πολιτειών. Το κίνημα των γυναικών απέρριψε την επικέντρωση ενός μεγάλου μέρους της κλασικής μαρξιστικής σκέψης στο στενά οικονομικό στοιχείο, μια εστίαση που ήταν σαφώς ανίκανη να εξηγήσει τις ιδιαίτερες συνθήκες των γυναικών ως καταπιεσμένης κοινωνικής ομάδας ή να συνεισφέρει σημαντικά στην αλλαγή αυτών των συνθηκών. Διότι, μολονότι η καταπίεση των γυναικών είναι όντως χειροπιαστή πραγματικότητα και έχει σχέση με τη μητρότητα, την οικιακή εργασία, τις εργασιακές διακρίσεις και τους άνισους μισθούς, δεν μπορεί να αναχθεί αποκλειστικά σε αυτούς τους παράγοντες. Έχει επίσης σχέση με την ιδεολογία των φύλων, τους τρόπους με τους οποίους οι άνδρες και οι γυναίκες φαντάζονται τον εαυτό τους και τους άλλους σε μια ανδροκρατική κοινωνία, έχει σχέση με τις αντιλήψεις και τη συμπεριφορά που ποικίλλουν από το κτηνωδώς φανερό στο βαθιά ασύνειδο. Κάθε πολιτική, η οποία θα αποτύγχανε να τοποθετήσει τέτοια θέματα στο κέντρο της θεωρίας και της πρακτικής της, ήταν πιθανό να καταλήξει στο σκουπιδοτενεκέ της ιστορίας. Επειδή ο σεξισμός και οι ρόλοι των φύλων είναι θέματα τα οποία συνδέονται με τις βαθύτερες προσωπικές διαστάσεις της ανθρώπινης ζωής, μια πολιτική που θα ήταν τυφλή στην εμπειρία του ανθρώπινου υποκειμένου θα ήταν ακρωτηριασμένη εξαρχής. Το πέρασμα από το δομισμό στο μεταδομισμό ήταν εν μέρει μια ανταπόκριση σ' αυτά τα πολιτικά αιτήματα. Βέβαια είναι ψέμα ότι το γυναικείο κίνημα έχει το μονοπώλιο της «εμπειρίας», όπως υπονοείται μερικές φορές. Τι άλλο είναι ο σοσιαλισμός παρά οι πικρές ελπίδες και επιθυμίες πολλών εκατομμυρίων ανδρών και γυναικών διαμέσου των αιώνων, οι οποίοι έζησαν και μερικές φορές πέθαναν στο όνομα κάτι περισσότερο από το «δόγμα της ολότητας» ή της πρωταρχικότητας του οικονομικού στοιχείου; Ούτε είναι αρκετό να ταυτίσουμε το προσωπικό με το πολιτικό. Το ότι το προσωπικό είναι πολιτικό είναι μεγάλη αλήθεια, αλλά με μια άλλη έννοια το προσωπικό είναι προσωπικό και το πολιτικό πολιτικό. Ο πολιτικός αγώνας δεν είναι δυνατό να αναχθεί στο προσωπικό στοιχείο ή αντιστρόφως. Το γυναικείο κίνημα ορθώς απέρριψε ορισμένες άκαμπτες οργανωτικές μορφές και ορισμένες «υπερ-

ολοποιητικές» πολιτικές θεωρίες· όμως με την ενέργεια αυτή προώθησε αρκετά συχνά το προσωπικό, το αυθόρμητο και το διωματικό σαν αυτά να παρείχαν επαρκή πολιτική στρατηγική, απέρριψε τη «θεωρία» κατά τρόπο σχεδόν όμοιο με αυτόν του κοινού αντι-διανοουμενισμού, και σε μερικούς τομείς φάνηκε τόσο αδιάφορο στα δεινά όλων των άλλων, εκτός των γυναικών, καθώς επίσης και στο θέμα της πολιτικής λύσης σ' αυτά τα δεινά, όσο μερικοί μαρξιστές είχαν φανεί αδιάφοροι στην καταπίεση κάθε άλλου εκτός από την εργατική τάξη.

Υπάρχουν και άλλες συγγένειες μεταξύ φεμινισμού και μεταδομισμού. Διότι από όλες τις δυαδικές αντιθέσεις που προσπάθησε να διαλύσει ο μεταδομισμός, η ιεραρχική αντίθεση ανδρών και γυναικών είναι ίσως η πιο έντονη. Ασφαλώς έμοιαζε να είναι η πιο ανθεκτική· δεν υπάρχει κάποια χρονική στιγμή στην ιστορία στην οποία το μισό του ανθρώπινου γένους δεν είχε εκτοπισθεί και υποταχθεί ως ατελής ον, ως κατώτερος ξένος. Αυτό το καταπληκτικό γεγονός δεν μπορούσε βέβαια να διορθωθεί τώρα με μια νέα θεωρητική τεχνική. Κατέστη όμως δυνατό να δούμε πως, αν και από ιστορική άποψη η σύγκρουση ανδρών και γυναικών δεν θα μπορούσε να είναι πιο αληθινή, η ιδεολογία αυτού του ανταγωνισμού εμπεριέχει μια μεταφυσική πλάνη. Αν η πλάνη αυτή διατηρούνταν από τα υλικά και ψυχικά οφέλη τα οποία προέκυπταν για τους άνδρες, διατηρούνταν επίσης και από μια περίπλοκη δομή φόβου, επιθυμίας, επιθετικότητας, μαζοχισμού και άγχους η οποία έπρεπε να εξεταστεί επειγόντως. Ο φεμινισμός δεν είναι μεμονωμένη υπόθεση, μια ξεχωριστή «εκστρατεία» παράλληλα με άλλα πολιτικά σχέδια, αλλά μια διάσταση που διαμορφώνει και «ανακρίνει» κάθε πλευρά της προσωπικής, κοινωνικής και πολιτικής ζωής. Το μήνυμα του γυναικείου κινήματος, όπως το ερμήνευσαν μερικοί έξω από αυτό, δεν είναι απλώς ότι οι γυναίκες θα έπρεπε να έχουν ίση εξουσία και status με τους άνδρες, είναι η αμφισβήτηση κάθε τέτοιας εξουσίας και Status. Δεν είναι ότι ο κόσμος θα γίνει καλύτερος αν υπάρχει γυναικεία συμμετοχή σ' αυτόν, είναι ότι χωρίς την «εκθήλυνση» της ανθρώπινης ιστορίας, ο κόσμος δεν είναι πιθανό να επιδιώσει.

Με το μεταδομισμό έχουμε φτάσει την ιστορία της σύγχρο-

νης λογοτεχνικής θεωρίας μέχρι την εποχή μας. Μέσα στο μεταδομισμό ως «σύνολο» υπάρχουν πραγματικές συγκρούσεις και διαφορές, η μελλοντική ιστορία των οποίων δεν μπορεί να προβλεφθεί. Υπάρχουν μορφές μεταδομισμού οι οποίες αντιπροσωπεύουν την ηδονιστική απομάκρυνση από την ιστορία, τη λατρεία της αμφισβήσεως ή του ανεύθυνου αναρχισμού· υπάρχουν άλλες μορφές, όπως οι εξαιρετικά πλούσιες έρευνες του γάλλου ιστορικού Michel Foucault, οι οποίες αν και έχουν σοβαρές αδυναμίες προτείνουν μια πιο θετική κατεύθυνση. Υπάρχουν μορφές «ριζοσπαστικού» φεμινισμού οι οποίες τονίζουν την πολυδοξία, τη διαφορά και το σχίσμα των φύλων· υπάρχουν επίσης μορφές σοσιαλιστικού φεμινισμού οι οποίες, ενώ αρνούνται να δουν τον αγώνα των γυναικών ως απλό στοιχείο ή υποτομέα ενός κινήματος που θα μπορούσε έπειτα να κυριαρχήσει πάνω του και να το καταβροχθίσει, πιστεύουν ότι η απελευθέρωση άλλων καταπιεσμένων ομάδων και τάξεων στην κοινωνία δεν είναι μόνο μια ηθική και πολιτική επιτακτική ανάγκη αυτή καθαυτή αλλά η απαραίτητη αν και με κανένα τρόπο επαρκής συνθήκη για τη χειραφέτηση των γυναικών.

Όπως και να έχει το πράγμα, έχουμε ταξιδέψει από τη διαφορά μεταξύ των σημείων του Saussure στην πιο παλιά διαφορά στον κόσμο· και αυτή τη διαφορά μπορούμε τώρα να την εξερευνήσουμε περαιτέρω.

# ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΕΤΟΣ 75ο • ΙΟΥΝΙΟΣ 2001 • ΤΕΥΧΟΣ 1735

ΙΔΡΥΤΗΣ: ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ (1927)

## ΔΙΕΥΘΥΝΤΕΣ

ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ (1927-1932)  
ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ } (1933-1934)  
ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ }  
ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ (1935-1987)  
Ε.Ν. ΜΟΣΚΟΣ (1988-1998)

## Διευθυντής

ΣΤΑΥΡΟΣ ΖΟΥΜΠΟΥΛΑΚΗΣ

## Σχεδιασμός

ΠΟΠΗ ΓΚΑΝΑ

## Έπιμέλεια κειμένων-Διορθώσεις

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΤΟΥΤΟΥΝΑ

## Φωτοσύνθεση

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΜΑΝΔΑΛΛΑ-ΣΑΝΤΟΡΙΝΑΙΟΥ

## Άετιλέ

ΑΛΦΑΒΗΤΟ ΑΒΒΕ

## Συνδρομές

### Εσωτερικού

1 χρόνο (11 τεύχη): 15.000 δραχ.

2 χρόνια: 27.000 δραχ.

### Εξωτερικού

1 χρόνο: 30.000 δραχ.

2 χρόνια: 54.000 δραχ.

## Υπεύθυνη συνδρομών

Βίβρα Χριστούλα, τηλ. 01 3213.030

## Εκδότης

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ"

Ι.Α. ΚΟΛΛΑΡΟΥ & ΣΙΑΣ Α.Β.

Ευρυκίδου 84, 105 53 Αθήνα

Τηλ.: 01 3213.030 • FAX: 01 3214.610

"HESTIA" PUBLISHERS &  
BOOKSELLERS - SINCE 1885

84 Enripidou str. - GR 105 53 Athens - Greece

Tel.: 01 3213.030 • FAX: 01 3214.610

ISSN: 0028-1735

Τά χειρόγραφα δέν επιστρέφονται

Η Νέα Έστία επιχορηγείται από τό «Ίδρυμα Κώστα και Έλένης Ουράνη»

# ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

## Περιεχόμενα

- 893 ΤΑΣΟΥΛΑ ΚΑΡΑΓΕΩΡΓΙΟΥ *Ποιήματα*
- 895 ΒΕΝΣΑΝ ΝΤΕΚΟΜΠ *Ρόβτι εναντίον πολιτισμικής άριστερās*  
Μτφρ.: Νίκος Ζαρταμπόουλας
- 921 ΧΑΡΗΣ ΒΛΑΒΙΑΝΟΣ *Ποιήματα*
- 926 ΕΥΡΥΠΗΛΗΣ ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ *Η μορφολογία τής σικελιανικής ποιήσης*
- 933 ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΚΟΤΖΙΑ *Άεσχη ή Νυχτερίδα; Μιά κριτική προαγγιση*
- 948 ΣΑΙΝ-ΤΖΟΝ ΠΕΡΕ *Πρός έορτασμόν μιās παιδικής ηλικίας*  
Μτφρ.: Έλλας Δέγιος
- 961 ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΓΑΛΟΥ *Τό άδειασμα (Διήγημα)*
- 966 ΤΑΤΙΑΝΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ *Ένα (Διήγημα)*
- 972 ΓΕΩΡΓΙΑ ΦΑΡΙΝΟΥ-ΜΑΛΑΜΑΤΑΡΗ *Άφήγηση/Άφηγηματολογία. Μιά επισκόπηση*

## Μηνολόγιο

### ΒΙΒΛΙΟ

- 1018 ΝΙΚΗΤΑΣ ΠΑΡΙΣΗΣ *Βαγγέλης Ίντζίδης. Χαριετισμούς από την Έλλάδα*
- 1021 ΘΕΟΔΟΣΗΣ ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ *Γιάννης Δάλλας, Ό κλασικισμός του Άνδρέα Κάλβου. Η αρχαία βάση και η υπέρβαση της*

Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη

## Ἀφήγηση/Αφηγηματολογία

Μιά ἐπισκόπηση

Tell me a story, great-aunt,  
so that I can sleep.

Tell me a story, Scheherazade,  
so that I can live.

Ursula K. Le Guin (1981)

**Ι**στορίες (stories) βρίσκονται παντού: στά μυθιστορήματα, στον κινηματογράφο, στά κινούμενα σχέδια, στίς διαφημίσεις, στίς ειδήσεις. Σήμερα ἀκούμε ὄλο καί πιά συχνά ὅτι γιά νά καταλάβουμε τά πράγματα (εἴτε πρόκειται γιά τόν ἑαυτό μας εἴτε γιά τόν κόσμο) χρειάζεται νά τά διαμορφώσουμε στή λογική μᾶς ἱστορίας, πού σημαίνει ὅτι χρειάζεται νά προσδιορίσουμε μιά ἀρχική κατάσταση, μιά ἐξέλιξη πού νά περιλαμβάνει κάποια μεταβολή καί μιά ὀλοκλήρωση μέ ἕνα τέλος πού νά δίνει κάποιο νόημα σέ ὅ,τι προηγήθηκε.

Ἀκούμε, λοιπόν, καί λέμε ἱστορίες. Εἶναι γνωστό ὅτι ἰδιαίτερα τά παιδιά τέρπονται νά ἀκοῦν τήν ἴδια ἱστορία καί διαμαρτύρονται μέ τήν παραμυθική παράλειψη ἢ ἀλλαγῆ. Τί εἶναι αὐτό (οἱ θεωρητικοί τό ὀνόμασαν ἀφηγηματική ἐπάρκεια) πού μᾶς κάνει νά χαρακτηρίζουμε κάτι πού ἀκούμε ὡς ἱστορία, καί τί εἶναι αὐτό πού μᾶς ἐπιτρέπει νά καταλαβαίνομε καί νά διηγούμαστε ἱστορίες, νά ταυτίζομε μιά ἱστορία, ὅταν τήν ἀκούσουμε σέ παραπλήσια ἐκδοχή, ἢ νά τήν ἀναγνωρίσουμε, ὅταν τή δοῦμε στόν κινηματογράφο ἢ σέ σίριαλ; Εἶναι μιά ἐγγενῆς ιδιότητα ὀρισμένων (τῶν ἀφηγηματικῶν) κειμένων (ἀφηγηματικότητα/narrativity, Στέρτζες (Sturges), 1992), ἢ εἶναι ὁ

Ἡ Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη γεννήθηκε τό 1952 στήν Ἀθήνα. Τελευταῖο βιβλίο της: *Γιάνης Μπεράτης* (Ἴδρυμα Γουλανδρή-Χάρη, 1994).

Θερμές εὐχαριστίες πρὸς τοὺς συναδέλφους P. A. MacKridge, A. Ίσακίδ, Θ. Παπαγγελή καί Μ. Πεχλιβάνο, γιά τίς παρατηρήσεις καί τίς διορθώσεις τους.

τρόπος μέ τόν ὁποῖο ὀρισμένα κείμενα ἱκανοποιοῦν τίς προσδοκίες τοῦ ἀναγνώστη (ἀκροατῆ, θεατῆ) μέ τό νά ἀναπαριστοῦν χρονολογικά (καί αἰτιολογικά) σύνολα —πού διαβάζονται ἀπό τήν ἀρχή πρὸς τό τέλος καί (ἀναδρομικά) ἀπό τό τέλος πρὸς τήν ἀρχή—, νά περιλαμβάνουν κάποια σύγκρουση καί νά δίνουν μέσω τῆς σειρᾶς τῶν γεγονότων μιά νοηματοδοτημένη εἰκόνα τοῦ κόσμου, σύμφωνα μέ τά πολιτισμικά μας πρότυπα;

Ἡ θεωρία πού ἐξετάζει τή φύση, τή μορφή καί τή λειτουργία μᾶς ἀφήγησης (ἄσχετα ἀπό τό μέσον τῆς ἀκαπαράστασης) καί προσπαθεῖ νά διαγράψει τό χαρακτήρα τῆς ἀφηγηματικῆς ἐπάρκειας ὀνομάζεται Ἀφηγηματολογία (narratologie, narratology, Narrativik) (Πρίνς (Prince), 1987: 65). Ὁ ὅρος ἀνήκει στόν Τοντόροφ (Todorov), *Grammaire du Décaméron*, 1969, σ. 10, ὁ ὁποῖος ἔδωσε τόν ἐξῆς ὀρισμό: «Cet ouvrage relève d'une science qui n'existe pas encore, disons la *narratologie*, la science du récit». Ὁ ὀρισμός πάντως δέν εἶναι ἄμοιρος προβλημάτων. Δύο ἐξέχοντες θεωρητικοί π.χ., ὁ Ρικέρ (Ricoeur) καί ὁ Ζενέτ (Genette), ὑποστηρίζουν ὁ μὲν πρῶτος ὅτι ἡ ἀφήγηση χαρακτηρίζεται ἀπό τό ἀντικείμενό της, ἐνῶ ὁ δεύτερος ὅτι χαρακτηρίζεται ἀπό τή μορφή της (πρόβλ. Ματιέ-Κολάς (Mathieu-Colas), 1988, ἑλλ. μτφρ. 1987: 45-90). [Σημ.: Ὅποτεδήποτε χρησιμοποιοῦ ἑλληνική μετάφραση ξένου κειμένου, υιοθετῶ τήν ὀρολογία ὅπως τήν παραθέτει ὁ μεταφραστής.]

Ἡ θεωρία τῆς ἀφήγησης ἀσχολεῖται ἀρχικά μέ τήν ἱστορία καί τήν παρουσίασή της· αὐτή ἡ διμερῆς διάκριση —πού ἀφορμᾶται ἀπό τόν ρωσικό φορμαλισμό (fabula: ἱστορία / *sjuzhet*: πλοκή)— ἐπεκτάθηκε μερικές φορές, ὅπως στήν περίπτωση τοῦ Ζενέτ, σέ τριμερή, μέ τήν προσθήκη τῆς ἀφηγηματικῆς διαδικασίας, τοῦ ἀφηγεῖσθαι. Στήν παρουσίαση πού θά ἀκολουθήσει υιοθετοῦμε αὐτό τό τριμερές σχῆμα καί θά ἐξετάσουμε διάφορες ἀπόψεις καί θεωρίες κάτω ἀπό τοὺς ὑπότιτλους «Ἱστορία», «Ἀφήγηση», «Ἀφηγεῖσθαι», προσθέτοντας, γιά λόγους πού θά ἐξηγήσουμε στή συνέχεια, καί ἕναν τέταρτο: «Ἀνάγνωση». Γνωρίζομε ὅτι ἡ ἐπιλογή αὐτή εἶναι παρακινδυνευμένη, διότι καμιά ἀφηγηματολογική μελέτη δέν ἐξετάζει τήν ἀφήγηση ὡς σύνολο, ἀλλά καί καμιά —ἀκριβῶς ἐπειδή ἱστορία, ἀφήγηση καί ἀφηγεῖσθαι εἶναι ἀξεχώριστα— δέν μπορεῖ νά ἐξετάσει τήν ἱστορία π.χ. χωρῆς τήν προσφυγή στό ἀφηγεῖσθαι. Αὐτό φαίνεται καθαρά ἀπό τίς δύο σημασίες μέ τίς ὁποῖες χρησιμοποιεῖται συνήθως ὁ ὅρος πλοκή (plot): α) τά κύρια γεγονότα μᾶς ἀφήγησης καί β) ὁ τρόπος

τῆς παρουσιάσής τους στὸν ἀναγνώστη. Στὴν πρώτη περίπτωση ἡ πλοκὴ ἀνήκει στὴν ἱστορία· στὴ δεύτερη στὴν ἀφήγηση (Culler, 1997: 86).

Ἡ ἱστορία πού λέγεται «ἀφηγηματολογία» βρέθηκε στὴν ἀκμὴ τῆς τῆν εἰκοσαετία 1960-80, δηλαδή στὴν ἀκμὴ τοῦ στρουκτουραλισμοῦ. Γι' αὐτὸ, ἄλλωστε, ὁ ὅρος ἀφηγηματολογία ὑποδηλώνει τὴ στρουκτουραλιστικὴ ἐμπνευστὴ θεωρία τῆς ἀφήγησης. Ἡ θεωρία ὅμως τῆς ἀφήγησης ξεκινᾷ ἀπὸ παλὸ παλιὰ: οἱ ἀπαρχεῖς τοποθετοῦνται στὴν πλατωνικὴ Πολιτεία (μίμησις/διήγησις) καὶ τὴν ἀριστοτελικὴ Ποιητικὴ (μῦθος=πλοκὴ)· ὁ χῶρος δράσης περιλαμβάνει —τουλάχιστον— τὴν Ἑλλάδα, τὴς ἀγγλοσαξονικὲς χῶρες, ἰδίως κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς Νέας Κριτικῆς (με ἐμφαση στὴν ἐξέταση τῆς ὀπτικῆς γωνίας/showing vs. telling), τὴς ἀνατολικὲς χῶρες (Ρωσία, Τσεχοσλοβακία) τὴν ἐποχὴ τοῦ φορμαλισμοῦ καὶ τοῦ δογματισμοῦ τῆς Σχολῆς τῆς Πράγας, τὴ Γερμανία καὶ τὴ Γαλλία· ὅσο γιὰ τὰ ὄνματα τῶν ἡρώων, θὰ δοῦμε ὀρισμένα παρακάτω ἢ στὴ διδωλογραφία. (Γιὰ μιὰ σύντομη ἐξιστόρηση βλ. Ὀνέγκα (Onega), 1996: 12-25.)

Στὴν παρουσιάσή μου ἐπέλεξα —ἔχοντας ὡς βάση τὸ τριμερὲς σχῆμα— νὰ προχωρήσω σὲ μιὰ περιληπτικὴ παρουσίαση διαφόρων ἀπόψεων τῆς στρουκτουραλιστικῆς (γαλλικῆς κυρίως) εἰκοσαετίας. Στὸ μεταξύ ὅμως ἔχουν διατυπωθεῖ ἀρκετὲς ἐπιφυλάξεις ἢ ἐπιρρίψεις καὶ ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς πρωταγωνιστὲς (π.χ. Μπάρτ (Barthes)) καὶ ἀπὸ ἄλλους νεότερους θεωρητικούς. Οἱ ἐπιφυλάξεις αὐτὲς ἀναφέρονται κυρίως στὸ ὅτι ἡ ἀφηγηματολογία συνελθεῖ τὴν ἀφήγηση ὡς κάτι ἐνιαῖο, ἐνοποιημένο, παγκόσμιο, διαπολιτισμικὸ καὶ διστορικὸ, καὶ γι' αὐτὸ τὰ μοντέλα τῆς εἶναι περιγραφικὰ, μὴ ἰδεολογικὰ, «γεωμετρικὰ» (π.χ. Γκίμπσον (Gibson), 1996: 3-8, 181-84). Στὴν πορεία μας θὰ ἔχουμε τὴ δυνατότητα νὰ διαπιστώσουμε αὐτὸν τὸν «ἐκγεωμετρισμὸ» τῆς ἀφήγησης (ἐπίπεδα, τετράγωνα, πύκνες, πλαίσια) πού ἐξυπνοῦ καὶ κάποια ἔννοια ἱεράρχησης. Ὅποτε τὸ ἐρώτημα πού προκύπτει εἶναι ἂν ὑπάρχει καμιά χρησιμότητα στὸ νὰ παρουσιάσουμε μιὰ θεωρία ἢ ὅποια ἔχει ἐνδεχομένως μόνον ἱστορικὴ ἀξία. Στὴς ἐπιρρίψεις αὐτὲς ὑπάρχει, βέβαια, καὶ ἀντίλογος. Ἡ ἀφηγηματολογία ἀποτελεῖ ἀκόμη καὶ σήμερον μιὰ «lingua franca» (Σούζαν Στάνφορντ Φρήντμαν (Susan Stanford Friedman), 1990: 89, καὶ Ἄμν (Ph. Hampton), 1992: 361-84), πού ἀξίζει νὰ τὴ γνωρίζει κανεὶς προκειμένου νὰ δεῖ τίς σημερινὲς ἐπιμειξίες ἢ τάσεις. Γι' αὐτὸν τὸ λόγο, ὁ

πυρήνας τῆς παρουσιάσής μου θὰ εἶναι οἱ παλαιὲς θεωρίες σὲ συνδυασμὸ με τὴν κριτικὴ πού τοὺς ἔχει γίνει, μαζὶ με κάποιες προτάσεις πού ἔχουν διατυπωθεῖ γιὰ τὰ ἴδια ζητήματα ἀπὸ διαφορετικὴ προοπτικὴ (π.χ. μαρξιστικὴ, ψυχαναλυτικὴ ἢ φεμινιστικὴ). Ἔτσι νομίζω πὺς ὁ ἀναγνώστης θὰ μπορέσει νὰ συνδυάσει ἐπιφελεῶς γι' αὐτὸν τὴν ἱστορία με τὴν κριτικὴ τῆς θεωρίας.

The *histoire* is the what  
and the *discours* is the how  
but what I want to know, Brigham,  
is *le pourquo*.

Why are we sitting here around the campfire?

Ursula K. Le Guin

Πρῶτα ὅμως οἱ ὀρισμοί. Ἡ ἱστορία (*histoire/story*) εἶναι μιὰ σειρά ἢ ἀκολουθία γεγονότων σὲ ὀρισμένο χῶρο καὶ χρόνο, τὰ ὅποια πραγματώνονται ἀπὸ κάποιους φορεῖς, τοὺς χαρακτήρες· ἡ ἀπάντηση στὴν ἐρώτηση τί; Ὁ Ζενέτ χρησιμοποιεῖ ἐπίσης τὸν ὄρο *diégèse* (διήγησις) —διάφορο τοῦ πλατωνικοῦ διήγησις— γιὰ νὰ περιγράψει τὸ σύμπαν στὸ ὅποιο διαδραματίζονται τὰ γεγονότα τῆς ἱστορίας. Ἡ ἀφήγηση ( *récit/narrative*) εἶναι ὁ τρόπος με τὸν ὅποιο παρουσιάζονται τὰ γεγονότα (τὸ κείμενο, τὸ φιλμ, ὁ ζωγραφικὸς πίνακας κ.λπ.), τὸ ἀποτέλεσμα τῶν ἀποφάσεων στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἀφηγεῖσθαι (*narration/narrating*), ἡ ἀπάντηση στὴν ἐρώτηση πῶς; Τὸ ἀφηγεῖσθαι εἶναι μιὰ ἀληθινή ἢ μυθοπλαστικὴ διαδικασία, τὸ συναγόμενο αἶτιο τῆς ἀφήγησης· ἡ ἀπάντηση στὴν ἐρώτηση ποῖς; καὶ ὑπὸ ποῖς συνθήκες; Ἡ σειρά με τὴν ὅποια ἀνέφερα τὰ τρία μέρη δὲν ἔχει καμιά σχέση με τὸ πῶς παρουσιάζονται στὴν πραγματικότητα. Σὲ μιὰ μυθοπλαστικὴ ἀφήγηση (*fiction*) —καὶ ἡ θεωρία τῆς ἀφήγησης εἶναι πρωτίστως θεωρία τῶν μυθοπλαστικῶν ἀφηγήσεων, μολοντί, ὅπως θὰ δοῦμε, ὑπάρχει μιὰ τάση νὰ ταυτίζονται ὅλες οἱ ἀφηγήσεις με μυθοπλασίες (Κόν (Cohn), 1999: 109-131)— οἱ τρεῖς ὄροι εἶναι συνυπάρχοντα μέρη ἐνὸς ἐνιαίου συνόλου. Τὰ τρία ἐπίπεδα, λοιπόν, δὲν εἶναι ἀνεξάρτητα τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο· τὸ τί, τὸ πῶς καὶ τὸ ποῖς συνεργάζονται γιὰ τὴν παραγωγή τοῦ νοήματος. Ὁ χωρισμὸς ἐδῶ γίνεται μόνον γιὰ λόγους περιγραφικῶς καὶ μεθοδολογικῶς.

Ἐπειδὴ ὑπάρχουν διαφορὲς στὴν ὀρολογία, σὲ σημειῶ πού κάποιος

μελετητές χρησιμοποιούν τόν ἴδιο ὄρο μέ ἐντελῶς διαφορετική ἔννοια, παραθέτω ἕναν συγκριτικό πίνακα (Cohn, 1999: 111, καί Ο' Νήλ (Ο' Neill), 1994: 21) μέ τίς διμερεῖς ἢ τρίμερεῖς διακρίσεις τῶν ἀφηγηματολογικῶν ἐγχειριδίων πρός διευκρίνιση τῶν ἀναγνωστῶν:

Ἀριστοτέλης	λόγος	μῦθος	
Σολδόσκι (1921/1965)	fabula	sjuzhet	
Barthes (1966)	functions+actions	narration	
Todorov (1966)	histoire	discours	
Genette (1972)	histoire	récit	narration
Genette (1980)	story	narrative	narrating
Chatman (1978)	story		discourse
Prince (1982)	narrated		narrating
Rimmon-Kenan (1983)	story	text	narration
Bal (1985/1997)	fabula	story	text
Cohan/Shirés (1988)	story		narration
Toolan (1988)	story	text	narration
O' Neill (1994)	story	text	narration textuality

Ἡ σχέση μεταξύ ἱστορίας καί ἀφήγησις δέν εἶναι ἄμοιρη προβληματῶν. Ὁ Culler (1981: 169-187), π.χ., στό ἀποδομητικῆς ἐμπνευστῆς ἄρθρο του "Story and Discourse in the Analysis of Narrative", ξεκινώντας ἀπό ὀρισμένα λογοτεχνικά, ψυχχαναλυτικά καί φιλοσοφικά κείμενα, ἀπό τά ὁποῖα τό γνωστότερο σέ μᾶς εἶναι ἡ τραγωδία *Οἰδίπους Τύραννος* (κλασικό παράδειγμα καί τῶν ἀφηγηματολόγων), ἰσχυρίζεται ὅτι κάθε ἀφήγημα ὀργανώνεται μέ βάση μιά διπλή λογική (double logic): τή λογική τῶν γεγονότων καί τή λογική τῆς σημασιοδότησης (signification). Ἡ λογική τῶν γεγονότων υπογραμμίζει τήν προτεραιότητα τοῦ γεγονότος σέ σχέση μέ τήν παρουσίασή του, ἄρα τοποθετεῖ τό νόημα στή δομή τῶν γεγονότων καί, κατά συνέπεια, τονίζει τή λογική προτεραιότητα τῆς ἱστορίας ἔναντι τῆς ἀφήγησις. Ἡ λογική τῆς σημασιοδότησης δίνει ἔμφαση στήν προτεραιότητα τοῦ νοήματος (ἢ θέματος, ἢ τῆς ἠθικῆς διάστασης τῆς ἀφήγησις), καί παρουσιάζει τό γεγονός ὡς τό ἀποτέλεσμα τῆς βούλησης γιά σημασιοδότηση (θεματική δομή). Ἡ λογική αὐτή τονίζει τήν προτεραιότητα τῆς ἀφήγησις ἔναντι τῆς ἱστορίας: ἡ ἱστορία δέν εἶναι ἕνα ὀργανωμένο σύνολο προγενέστερο καί ἀνεξάρτητο τῆς ἀναπαρά-

στασίας του, ἀλλά τό προϊόν τῆς δύναμης καί τῶν ἀπαιτήσεων τοῦ ἀφηγηματικοῦ λόγου. Σύμφωνα μέ τή λογική τῶν γεγονότων, ἡ τύφλωση κ.λπ. τοῦ Οἰδίποδα εἶναι ἀποτέλεσμα τοῦ φόνου τοῦ πατέρα του. Σύμφωνα μέ τή λογική τῆς σημασιοδότησης ὅμως, ὁ Οἰδίποδας θά πρέπει νά εἶναι ὁ φονιάς τοῦ πατέρα του γιά νά συγκροτηθεῖ ἡ ἀφηγηματική συνοχή τῆς ἱστορίας πού αὐτός κατασκευάζει χρησιμοποιώντας ἀναλόγως τή μαρτυρία τοῦ ἐπιζώντος αὐτόπτη μάρτυρα. «Τό νόημα δέν εἶναι τό ἀποτέλεσμα ἑνός προγενέστερου γεγονότος ἀλλά ἡ αἰτία του» ἢ, ἀλλιῶς, «τό γεγονός δέν εἶναι τό αἷτιο ἀλλά τό ἀποτέλεσμα ἑνός θέματος» (1981: 174-175). Σύμφωνα μέ τήν ἀνάγνωση τοῦ Χίλλις Μίλλερ (Hillis Miller) (1990: 74) ἡ ἱστορία τοῦ Οἰδίποδα δραματοποιεῖ τήν ἐπιτελεστική (performative) ἐνέργεια τῶν ἀφηγήσεων: ἡ ἀφήγησις (storytelling) τοῦ Οἰδίποδα κάνει κάτι νά συμβεῖ: προκαλεῖ τήν τύφλωσή του, τήν αὐτοεξορία του κ.λπ.

Οἱ δύο λογικές—πού βασίζονται στή διαφορετικὴ ἱεράρχηση τῆς ἱστορίας καί τῆς ἀφήγησις—εἶναι κατά τόν Κάλλερ ἀσύμβατες: ὁ μελετητής στήν ἐρμηνεία του πρέπει νά διαλέξει ποιά θά μεταχειριστεῖ ὡς δεδομένο καί ποιά ὡς παράγωγο, ἂν καί ἀμφότερες εἶναι ἀπαραίτητες γιά τήν ἐρμηνεία καί τήν καλλιτεχνική δύναμη ἑνός ἔργου. Ἡ πρώτη (ἡ σημειωτική) τείνει στήν κατασκευή μᾶς γραμματικῆς τῆς ἀφήγησις, ἡ δεύτερη (ἡ ἀποδομητική) δείχνει τήν ἀδυναμία κατασκευῆς μᾶς τέτοιας γραμματικῆς, πράγμα πού ὀδηγεῖ τόν Κάλλερ στό συμπέρασμα ὅτι, ἔτσι, τίθεται ἐν ἀμφιβόλῳ ἡ ἴδια ἡ δυνατότητα ὑπαρξῆς τῆς ἀφηγηματολογίας ὡς συνεποῦς καί μὴ ἀντιφατικῆς «ἐπιστήμης» τοῦ συνόλου τῆς ἀφήγησις.

Οἱ ἀντιδράσεις ἀπό τήν πλευρά τῶν ἀφηγηματολόγων (Τσάτμαν (Chatman), 1988: 9-17) ἔχουν περιληπτικά ὡς ἑξῆς: α) Τό πρόβλημα πού διαπιστώνει ὁ Κάλλερ ξεκινᾷ ἀπό τό γεγονός ὅτι θεωρεῖ πῶς ἡ ἱστορία ἔχει χρονική προτεραιότητα ἔναντι τῆς ἀφήγησις, ἐνῶ, ἀφηγηματολογικά, ἱστορία καί ἀφήγησις συνυπάρχουν καί εἶναι ταυτόχρονες. Ἡ διαίρεση, ὅπως ἤδη ἐπισημάναμε, εἶναι τεχνητή καί λειτουργεῖ ὡς ὑπόθεση ἐργασίας. Ἀπλῶς ἡ ἀφήγησις ὡς σημαῖνον μέ ἕλική ὑπόσταση παρουσιάζεται πρώτη στόν ἀναγνώστη, καί ἀπό αὐτήν κατά τήν ἀνάγνωση συνάγεται ἡ ἱστορία (τό σημαίνόμενο). β) Ἡ «λογική τῆς ἀφήγησις» (πού ἀλλιῶς ὁ Κάλλερ τήν ὀνομάζει «θέμα») δέν δημιουργεῖ μιά πράξη: ἀπλῶς τή σημασιοδοτεῖ. γ) Τό θέμα, ἐξάλλου, δέν εἶναι ὑπόθεση τοῦ λόγου (discourse) ἀλλά τῆς

δλόγητας πού λέγεται Ιστορία-ώς-αφήγηση (βλ. και Φλούντερνικ (Fludernik), 1996: 320-321).

**ΙΣΤΟΡΙΑ:** "Όπως είπαμε και στην αρχή, τό γεγονός ότι τό περιεχόμενο, τίς «ιστορίες» μπορεί νά τίς διηγηθούμε δίαι, νά έπιστημόνουμε τά βασικά τους σημεία (κάνοντας τήν περιληψη), νά τίς αναγνωρίσουμε ακόμη κι αν μās τίς αφήγηθούν με διαφορετικό τρόπο, νά τίς ταυτίσουμε ακόμη κι αν τίς δούμε σέ μετάφραση ή σέ άλλο μέσο (κινηματογράφος, σριαλ) κ.λπ., δημιούργησε στους πρώτους έρευνητές τήν πεποίθηση ότι ή δομή τής αφήγησης μοιάζει με τή δομή τής γλώσσας. Καί όπως ο Σωσσύρ (Saussure) έδισε και περιέγραψε τή γλώσσα (langue) ως τό γενικό σύστημα πάνω στό όποιο βασίζονται οι άπειρες αφήγηματικές πραγματώσεις, έτσι και οι πρώτοι μελετητές των αφήγήσεων —πού ήταν ανθρωπολόγοι και ασχολήθηκαν με παραμύθια ή μύθους (Πρόπ (Propp), Λεβί-Στρώς (Lévi-Strauss))— προσπάθησαν νά περιγράψουν τή langue τής αφήγησης (νά δημιουργήσουν δηλαδή κάποιες γραμματικές), με βάση τήν όποια παράγεται και καταναλώνεται τό πλήθος των καθέκαστα αφήγήσεων. Κάποιοι μάλιστα υποστήριξαν ότι αυτό είναι τό θεμελιώδες μειονέκτημα τής αφήγηματολογίας, ότι χρησιμοποίησε τή γλώσσα μόνον ως μοντέλο (έννοια) και παραδέξας όχι ως μέσον (σημαίνον) (Ρίμμον-Κενάν (Rimmon-Kenan), 1989: 158).

Πρώτος ο Πρόπ στή *Μορφολογία του παραμυθιού* (1928, έλλ. μτφρ. 1987), με μελέτη των ρωσικών μαγικών παραμυθιών, καθόρισε ως συστατικό τής δομής τους τή λειτουργία:

Ός λειτουργία εννοείται ή ενέργεια ενός δράντος προσώπου, πού όρκεται από τήν άποψη τής σημασίας της γιά τήν πορεία τής δράσης. (1987: 27)

Η ίδια πράξη μπορεί νά έχει διαφορετικές λειτουργίες, και αντίστροφα, διαφορετικές πράξεις νά εκπροσωπούν τόν ίδιο ρόλο σέ διαφορετικά παραμύθια. Ο αριθμός των λειτουργιών στό μαγικό παραμύθι είναι περιορισμένος, ή ακολουθία των λειτουργιών είναι πάντοτε ίδια, όλα τά μαγικά παραμύθια είναι μονοτυπικά κατά τή δομή τους (1987: 27-29). Ο Πρόπ υπολόγησε ότι οι λειτουργίες των δράντων προσώπων άνέρχονται σέ xxxi (άπουσία, απαγόρευση κ.λπ.), καμιά από αυτές δέν άποκλείει κάποια άλλη, όσες από αυτές εμφανίζονται σέ ένα παραμύθι εμφανίζονται πάντοτε με τήν ίδια σειρά. Μερικές λειτουργίες διατάσσου-

νται κατά ζεύγη (απαγόρευση/παραβίαση, πάλη/νίκη κ.λπ.). Όλα τά παραμύθια περιλαμβάνουν τή λειτουργία viii Δολιοφθορά (Ο ανταγωνιστής προξενεί σέ ένα από τά μέλη τής οικογένειας φθορά ή ζημία) και τή λειτουργία viii-α Έλλειψη (Κάτι δέν άρκει σέ κάποιο από τά μέλη τής οικογένειας, έπιθυμεί νά έχει κάτι). Με τίς λειτουργίες αυτές εργασιάζεται ή «αρχή τής πλοκής» (1987: 37) πού συνήθως κορυφώνεται ή λύνεται με τίς λειτουργίες xix (Έξάλειψη τής δυστυχίας ή τής έλλειψης), xxii (Διάσωση), xxxi (Γάμος).

Πολλά παραμύθια αποτελούνται από δύο σειρές λειτουργιών, πού μπορούμε νά τίς ονομάσουμε κινήσεις. Η καινούργια δυστυχία δημιουργεί τήν καινούργια κίνηση, και με τόν τρόπο αυτό κάποτε συνενώνεται σέ μία διήγηση με άλληρη σειρά παραμυθιών. (1987: 85)

Τέλος, ο Πρόπ άπομόνωσε έπτά βασικούς ρόλους —δρώντα πρόσωπα/ dramatis personae— καθένας από τους όπολους άντιστοιχεί σέ όρισμένη ή όρισμένες λειτουργίες: Ηρωας (ανάζητητής ή θύμα), Άνταγωνιστής, Προγκίπτισα (άντικείμενο τής αναζήτησης) ή ο Πατέρας της, Άποστολέας, Δωρητής, Βοηθός και ο Ψεύτικος Ηρωας.

Τό μοντέλο του Μπρεμόν (Bremond) («La logique des possibles narratifs», *Communications*, 8 (1966) 60-76, έλλ. μτφρ. 1991: 125-157, έκδοση σέ δίβλο, *Logique du récit*, 1973) βασίζεται στην προϋπόθεση ότι ο κόσμος τής αφήγησης κυβερνάται από τους ίδιους κανόνες πού έλέγχουν και τήν ανθρώπινη λογική (αίτιο-άποτέλεσμα), κανόνες πού καθορίζονται από πολιτισμικές ή ειδολογικές συμβάσεις. Ο Μπρεμόν πήρε ως βάση τή λειτουργία του Πρόπ, διεφώνησε όμως ως προς τήν τελεολογική πρόσληψη τής δομής, διότι αυτή ή άντιμετώπιση άποκρύπτει τίς εναλλακτικές λύσεις στό κρίσιμα σημεία. Θεώρησε ότι κάθε ακολουθία (séquence), έστω και ή έλάχιστη, παράγεται από τή συνένωση τριών λειτουργιών (δυνατότητας, πραγματοποίησης, άποτελέσματος) πού είναι διευθετημένες με όρισμένη σειρά και άνοηγον δύο εναλλακτικές πορείες, πού σημαίνει ότι οδηγούν σέ διαφορετικές ιστορίες: δυνατότητα / πραγματοποίηση τής δυνατότητας ή όχι / έπιτυχία (βελτίωση) ή άποτυχία (υποβάθμιση). Οι βασικές ακολουθίες συνδέονται γιά νά σχηματίσουν σύνθετες με τρεις συνήθως τρόπους: α) άλυσιδαντή σύνδεση (bout à bout enchainement), όταν τό τέλος μās ακολουθίας άποτελεί τήν αρχή μās άλλης, β) ένθετική σύνδεση (par enclave), όταν ή με άκολουθία

εισάγεται σέ μιά άλλη ώς εξειδίκευση, και γ) συζευκτική σύνδεση (par accolement), όταν ή ίδια ακολουθία αντιμετωπίζεται από δύο οπτικές γωνίες και κατά συνέπεια αποτελείται από δύο ομάδες ακολουθιών που εξαρτώνται από τήν οπτική γωνία πού υιοθετείται κάθε φορά. (Ένα καλό παράδειγμα εφαρμογής τών τριών τρόπων σύνδεσης στην ιστορία του Οιδίποδα μπορεί νά βρεϊ κανείς στή Rimmon-Kenan, 1983: 24-26.)

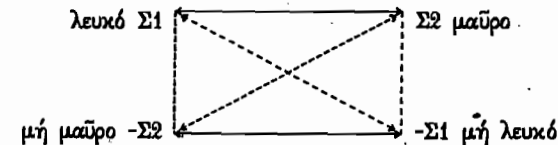
Ο Μπρεμόν διακρίνει επίσης δύο ομάδες ρόλων: ενεργητικούς και παθητικούς δράστες. Οι πρώτοι αρχίζουν τίς διαδικασίες και ειδικότερα ασκοῦν επίδραση στους δεύτερους (καταδότες και υποκριτές, εκμαυλιστές και εκφοβιστές, εξαναγκαστές και απαγορευτές), τροποποιούν τήν κατάσταση τους —καλυτερεύοντας ή χειροτερεύοντάς την— (βελτιωτές/υποβαθμιστές) ή τή διατηρούν —μέ καλά ή άσχημα αποτελέσματα— (προστάτες/διαψευστές) (Prince, 1987: 4).

Ο Lévi-Strauss στό άρθρο "The Structural Study of Myth" (*Journal of American Folklore*, 68 (1955) 428-444, μέ τροποήσεις τό ένδέκατο κεφάλαιο του βιβλίου *Anthropologie Structurale*, 1958) προώθησε τήν παραδειγματική ανάλυση αντί τής συνταγματικής ακολουθίας του Πρώτ. Κατ' αυτόν όλες οι μυθικές αφηγήσεις είναι «τοπικές/local» εκφάνσεις παγκόσμιων «λογικών» οργανωτικών δομών και μπορεί νά αναχθούν σέ μιά άχροική δομή-μήτρα: συγκεκριμένα σέ κάθε μύθο υπόκειται μιά τετραμερής ομολογία πού συνδέει ένα ζεύγος αντιτιθεμένων ή αντιφατικών μυθμάτων (Α και Β) μέ ένα άλλο (Γ και Δ): τό Α είναι γιά τό Β ό,τι τό Γ γιά τό Δ. Στο άρθρο πού προαναφέραμε πήρε τόν θηβαϊκό μύθο και τόν χώρισε σέ γεγονότα, τά όποια αναφέρονται είτε σέ σχέσεις μεταξύ τών χαρακτήρων είτε στήν κατάσταση συγκεκριμένων χαρακτήρων: 1. Ο Κάδμος αναζητά τήν αδελφή του Εύρώπη πού απήχθη από τόν Δία. 2. Ο Κάδμος σκοτώνει τόν Δράκοντα. 3. Οι Σπαρτοί σκοτώνονται μεταξύ τους. 4. Ο Οιδίποδας σκοτώνει τόν Λάο κ.λπ. Επίσης, επισύρει τήν προσοχή μας στήν ιδιορρυθμία τών ονομάτων Λάβδακος, Λάιος, Οιδίπους. 9. Ο Λάβδακος είναι κωσός. Στή συνέχεια, τοποθετεί τά αριθμημένα γεγονότα στις τέσσερις στήλες Α, Β, Γ, Δ ώς εξής: Α-1, Β-3, Γ-2, Δ-9.

Τά γεγονότα τής πρώτης στήλης (αιμομείλια) υποσημαίνουν μιά υπερτίμηση τών συγγενικών σχέσεων, τής δεύτερης (πατροκτονία, αδελφοκτονία) μιά υποτίμηση· τά γεγονότα τής τρίτης στήλης (εξόντωση τεράτων από ανθρώπους) μιά άρνηση τής χθόνιας καταγωγής

του ανθρώπου και τής τέταρτης (φυσιολογική γέννηση αλλά και σύνδεσμος μέ τή γή) τήν κατάφαση τής καταγωγής αυτής. Σύμφωνα μέ τό συσχετισμό τών τεσσάρων στηλών, ή υπερτίμηση τών συγγενικών σχέσεων έχει σχέση μέ τήν υποτίμηση, όπως ή προσπάθεια του ανθρώπου νά αποφύγει τήν αυτοχθονία μέ τήν αδυναμία του νά τό κατορθώσει. Μέ αυτόν τόν τρόπο διευκολύνεται ή κατανόηση μιάς δύσκολης ομάδας, επειδή σχετίζεται μέ μιά κοινότερη: ή έννοια τής καταγωγής (vs. πολιτισμός), στην περίπτωση μας, γίνεται εύκολοτερη, διότι συσχετίζεται μέ γνωστότερες σχέσεις, όπως αυτή τών οικογενειακών δεσμών. Κατ' άλλη άποψη, ή αντίφαση πού προκύπτει από τήν πίστη ότι ο άνθρωπος γεννιέται από τή γή και από τήν πίστη ότι γεννιέται από γονείς δέν λύνεται, αλλά παρακάμπτεται μέ τήν υποκατάσταση του προβλήματος (βλ. παρακάτω Τζέμσον (Jameson)).

Τό μοντέλο τής αφηγηματικότητας του Γκρεμάς (Greimas) —αρχίζει μέ τή *Sémiotique structurale. Recherche de méthode*, 1966 και συνέχεια υφίσταται επεξεργασίες και τροποποιήσεις— χρησιμοποιεί στοιχεία και του Πρώτ (συνταγματικό) και του Λεβί-Στρούς (παραδειγματικό). Τό μοντέλο του Γκρεμάς περιλαμβάνει τρία επίπεδα. Τό πρώτο είναι τό επίπεδο τής σημασιολογικής κατηγοριοποίησης, δηλαδή τό επίπεδο πού περιγράφει τή στοιχειώδη δομή τής σημασίας (αυτό πού απεικονίζεται σχηματικά ως σημειωτικό τετράγωνο): σέ επίπεδο βάθους κάθε αφήγηση, όπως και κάθε στοιχειώδης νοηματική μονάδα (Σ1: λευκό), αποκτά σημασία σέ σχέση μέ τήν αντίθετή της (Σ2: μαύρο), τήν αντιφατική της (-Σ1: μή λευκό), και τήν αντιφατική τής αντίθετης (-Σ2: μή μαύρο):



Στό δεύτερο επίπεδο τό σημειωτικό τετράγωνο παίρνει αφηγηματικό σχήμα. Τό επίπεδο αυτό αποτελείται από τούς δρώντες/δρωσες μονάδες/δρώσες δυνάμεις (actants) και τίς πράξεις τους πού γίνονται μέ βάση όρισμένες τροπικότητες (modalités) (δούληση, γνώση, βιανότητα-



τα, υποχρέωση) και περιγράφουν τή μετάβαση από τή μιά κατάσταση στην άλλη. Τά στοιχεία αυτά ενυπάρχουν στις ιστορίες, ασχέτως μέσου έκφρασης. Τέλος, στο τρίτο επίπεδο, πού είναι φανερό λόγω του ιδιαίτερου σημειωτικού συστήματος (γλωσσικού, εικονιστικού), οι δρώντες εξατομικεύονται (γίνονται χαρακτήρες), οι αφηγηματικές ενότητες αποκτούν χωροχρονική υπόσταση, και τό «αφηγηματικό πρόγραμμα» (διάβαζε τό σημειωτικό τετράγωνο) θεματοποιείται (έρωτας, θάνατος κ.λπ.). Τό πρόβλημα αυτού του μοντέλου βρίσκεται στο ότι δέν έχει επαρκώς μελετηθεί τό θέμα τών μετασχηματισμών από τό ένα επίπεδο στο άλλο (βλ. Περρόν (P. Perron), 1987: κκix-κκx).

Άς δούμε λεπτομερέστερα τά σχετικά μέ τούς δρώντες (actants), πού έλκουν τήν καταγωγή τους από τόν Πρόπ (Πρόπ, 1987: 298). Ο Γκρεμάς προσδιορίζει τούς δρώντες σέ τελεολογική βάση (έπιτευξη κάποιου σκοπού) και διακρίνει τίς ακόλουθες έξι κατηγορίες πού λειτουργούν δυαδικά: Υποκείμενο (sujet)/Αντικείμενο (objet), Αποστολέας/Έντολέας (destinateur)/Παραλήπτης/Αποδέκτης (destinataire), Βοηθός (adjuvant)/Αντίπαλος (opposant) (αργότερα Συν-υποκείμενο/Αντι-υποκείμενο, Φιλίππιδης, 1990: 34-45). Η πύο σημαντική κατηγορία είναι τό πρώτο ζεύγος και διέπεται από τήν έπιθυμία/βούληση (πού συνήθως συνδυάζεται μέ τή δύναμη και τή γνώση γιά τήν πραγματοποίησή της). Τό δεύτερο ζευγάρι (Αποστολέας/Παραλήπτης) γνωρίζει και βοηθά τό πρώτο στή συνειδητοποίηση τής έπιθυμίας. Τό τρίτο ζεύγος βοηθά ή έμποδίζει τήν πραγμάτωση τής έπιθυμίας μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, άρα έπιμηκύνει τήν πλοκή και δημιουργεί suspense. Ο άποστολέας δέν πρέπει νά συγχέεται μέ τόν βοηθό, διότι ο άποστολέας (αντίθετα από τόν βοηθό) καλύπτει ολόκληρο τό αφήγημα, είναι συνήθως ένας και άφηρημένος, δέν αναμεγνύεται ενεργώς στή δράση. Οι δρώντες (actants) μπορεί νά είναι άνθρωποι ή όχι, άτομα ή σύνολα (κοινωνία, ήθικοί νόμοι), νά ταξινομηθούν μέ βάση και τήν κατηγορία είναι/φαίνεσθαι (τετράγωνο τής άληθολογίας, Μπενάτσης, 2000: 179-180), όποτε έχουμε δυνατότητα πολλαπλασιασμού τών σχέσεων (άλήθεια, ψέμα, μυστικό, απάτη) (Μπάλ (Bal), 1997: 196-207).

Σέ επίπεδο συγκεκριμένου κειμένου οι δρώντες γίνονται acteurs, δηλαδή χαρακτήρες, ήρωες. Ένας χαρακτήρας μπορεί νά έχει περισσότερους από έναν ρόλους: στή τυπική ιστορία άγάπης, κατά τήν Μπάλ, ο άντρας είναι τό υποκείμενο και ο άποδέκτης, ενώ ή γυναίκα

τό αντικείμενο και ο πομπός (1997: 199-200), και αντίστροφα σέ ένα ρόλο/δρώντα (actant) μπορεί νά εντάσσονται πολλοί χαρακτήρες. Η γκιάμα τών χαρακτήρων μπορεί νά φτάσει στή μεγαλύτερη έκταση όταν υπάρχει ένας χαρακτήρας γιά κάθε ρόλο, και στή μικρότερη, όταν ένας χαρακτήρας καλύπτει αρκετούς ρόλους, όποτε έπιτυγχάνεται μείζων έσωτερική δραματοποίηση. Τέλος, ο Γκρεμάς (1991: 168-169) ισχυρίζεται ότι ή διανομή τών ρόλων σέ συγκεκριμένους χαρακτήρες θά μπορούσε νά χρησιμοποιηθεί ως τυπολογικό κριτήριο γιά τήν άνάπτυξη μιάς θεωρίας τών λογοτεχνικών ειδών. (Γιά μιά έκτενέστερη πραγμάτευση του Γκρεμάς βλ. και Καψωμένος, 1987: 11-24.)

Είναι μάλλον γνωστές οι κατηγορίες πού έχουν διατυπωθεί κατά του σημειωτικού τετραγώνου γιά στατικότητα, αντιδραστικότητα (ή Μπρούκ-Ρόουζ (Brooke-Rose) γιά παράδειγμα, 1991: 237-249, βρίσκει τό τετράγωνο γιά τή γυναίκα και τίς γαμμαίτες σχέσεις άντιφemινιστικό, έγκωμετριισμό και γιά τό ότι, εντέλει, άφαιρεί τό σημαντικότερο συστατικό από μιά αφήγησι, τή χρονικότητά της.

Θά ήθελα νά παραθέσω εδώ κάπως έκτεταμένα τόν άντιλογο του Jameson, ο όποιος χρησιμοποίησε τό τετράγωνο στο βιβλίο του *Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Art*, 1981. Ο Τζέμσον επανέρχεται αναλυτικότερα στήν ιδεολογική περιγραφή και τά πλεονεκτήματα του «τετραγώνου» στον πρόλογο μιάς συναγωγής άρθρων του Γκρεμάς (1987: vii-xii). Στο κείμενο αυτό χαρακτηρίζει τό σημειωτικό τετράγωνο ως τό «μαύρο κουτί» μέσω του όποίου ή αφήγησι «μετατρέπεται» σέ γνώση (cognition) και τό αντίστροφο. Ως κύριο πλεονέκτημα του τετραγώνου θεωρεί τή διαπλάτυνση τής συνήθους διπολικής αντίθεσης. Έκτός από τό αντίθετο Σ2 έχουμε τά αντιφατικά -Σ1, -Σ2 πού δέν είναι άπλές άρνήσεις τών δύο κυρίαρχων όρων, αλλά περιλείουν πολύ περισσότερα από τόν καθένα: μή λευκός π.χ. περιλαμβάνει περισσότερα από τό μαύρο. Οι δύο θέσεις Σ και -Σ, έξάλλου, προσφέρουν ακόμα μεγαλύτερες έννοιολογικές διευρύνσεις: Σ είναι ο σύνθετος ή ούτοπικός χώρος όπου μπορεί νά ξεπεραστούν οι άντιθέσεις (άσπρο/μαύρο π.χ. μπορεί νά γίνει *puilatto=pauid* από έναν λευκό και έναν νεγρο γονέα), -Σ είναι ο ουδέτερος χώρος όπου συγκεντρώνονται οι στερήσεις και οι άρνήσεις (π.χ. άχρωμος). Τέλος, οι διαγωνίον άξονες δείχνουν κάποιες έντάσεις διαφορετικές από τίς άρχικές διπολικές, ενώ ή σύνθεση πού προτείνεται υποθετικά μέ τό νά ενώνει κανείς τίς δύο πλευρές (άσπρο και μή μαύρο) περιγράφει έναλ-

λακτικούς εννοιολογικούς συνδυασμούς. Ο όλος μηχανισμός μπορεί να δημιουργήσει μέχρι δέκα θέσεις αντί των δύο της συνηθισμένης αντίθεσης.

Τό σημαντικό σέ μία χρησιμοποίηση τού τετραγώνου είναι ο τρόπος τής τοποθέτησης: α) Τι θά βάλει κανείς στό τετράγωνο και τί θά περιθωριοποιήσει. β) Μέ ποιά σειρά θά τοποθετήσουμε τούς όρους: άλλο νά πεί κανείς άσπρο/μαύρο και άλλο μαύρο/άσπρο. Μέ αυτή τήν έννοια τό τετράγωνο δέν είναι απλώς συμμετρικό (γεωμετρικό), αλλά «χρονικό» και «τοπο-θετικό» (positional), δηλαδή πολιτικό: κυρίαρχος/ύποταχτός, εαυτός/άλλος, κέντρο/περιφέρεια. γ) Οι τέσσερις όροι πρέπει νά ληφθούν υπόψη πολυσημικά: κάθε όρος μεταφέρει τά δικά του συνώνυμα και τά συνώνυμα τών συνωνύμων του σέ ένα είδος «ἐπ' άπειρον σημείωσης» κατά τόν Έκο (Eco). δ) Ίδιαίτερη σημασία πρέπει νά δοθεί στόν τέταρτο όρο, τήν άρνηση τής άρνησης (-ΣΣ). Αύτός πρέπει νά είναι -άν ή διαδικασία γίνει κανονικά- ο χώρος τού καινούργιου και τής ανάδυσης τού παραδόξου. Είναι ή κρίσιμη θέση πού μένει κενή τόν περισσότερο καιρό, διότι ή πλήρωσή της ολοκληρώνει όριστικά τήν κατασκευή. Η σημασία τής τοποθέτησης είναι κρίσιμη και οι έκ περιτροπής αλλαγές στή θέση άποτελούν άποπειρες νά βρεθεί διέξοδος στήν εννοιολογική ή τήν ιδεολογική περαίωση (closure) ή νά μετατεθεώμε από τό δεδομένο και τό ισχύον στό καινούργιο. Σύμφωνα με άλλη, άπαισιόδοξη, άποψη οι αντίφασεις δέν λύνονται αλλά πέφτουν σέ άχρηστία και μετατίθενται άλυτες στό παρελθόν, ενώ τή θέση τους παίρνει μία καινούργια αντίφαση πού μπορεί νά είναι ή νά μήν είναι λύση στά άδιέξοδα.

Ο Τοδορον στή μελέτη του *Grammaire du Décaméron*, 1969, και συνοπτικότερα στό άρθρο "The Grammar of Narrative" (1988, έλλ. μτφ. 1976) διέκρινε τρεις τρόπους προσέγγισης σέ κάθε αφήγηση: τόν συντακτικό (άντιμετώπιση τής πλοκής σάν νά ήταν πρόταση), τόν σημασιολογικό/θεματικό (πώς οι συγκεκριμένες πράξεις μιάς αφήγησης ενσωματώνουν ή έξεικονίζουν τό άφηρημένο συντακτικό σχήμα), και τόν ρητορικό (πώς ή ίδια πράξη παρουσιάζεται με περιγραφή ή διάλογο, μεταφορική ή κυριολεκτική γλώσσα). Ο ίδιος έδωσε έμφαση στόν πρώτο τρόπο.

Τή διάκριση αυτή τού Τοντόροφ και άλλων είχε υπ' όψιν ο Ντέ Μάν (de Man) όταν στό άρθρο του "Semiology and Rhetoric" (1979, έλλ. μτφ. 1990) κατέκρινε τήν τάση τών «στρουκτουραλιστών» πού

δέχονται «τήν άδιατάρακτη συνέχεια γραμματικής και ρητορικής λειτουργίας ή περνούν από γραμματικές σέ ρητορικές δομές χωρίς δυσκολία ή άναστολή» και διετύπωνε τίς ένστάσεις του γιά τήν άποψη ότι ή ρητορική θεωρείται ύποενότητα τής συντακτικής δομής, καθώς και γιά τό ότι τά ρητορικά σχήματα μπορεί νά ένταχτούν στήν περιγραφή και τήν ταξινόμηση τής γραμματικής δομής τών λογοτεχνικών κειμένων. Η «ρητορική» γιά τόν de Man είναι ή ύπονομευτική κατάσταση τής γλώσσας, στήν όποία δέν μπορούμε νά διακρίνουμε με γραμματικά μέσα μεταξύ τών κυριολεκτικών και τών τροπολογικών σημασιών (1990: 69-85).

Οι στοιχειώδεις συντακτικές μονάδες κατά τόν Τοντόροφ είναι οι προτάσεις (propositions) πού άφορούν πράξεις και ένώνονται σέ άκολουθίες ή ελάχιστες αφήγήσεις σέ ολοκληρωμένη μορφή. Η έντύπωση τής ολοκλήρωσης όφελεται στήν τροποποιημένη επανάληψη τής άρχικής κατάστασης. Έλάχιστη πλήρης πλοκή μπορεί νά θεωρηθεί ή κίνηση από τή μία ισορροπία στήν άλλη (σταθερή κατάσταση/άνατροπή τής σταθερότητας/άποκατάσταση τής σταθερότητας). Η καινούργια κατάσταση είναι παρόμοια αλλά ποτέ ταυτόσημη με τήν πρώτη.

Οι προτάσεις άποτελούνται από πρωταρχικές και δευτερεύουσες κατηγορίες. Πρωταρχικές είναι: α) τά κύρια όνόματα (X, Y) πού άντιστοιχούν με ουσιαστικά (υποκείμενα ή αντικείμενα τής πρότασης), β) ρήματα (πράξεις), πού εκπροσωπούν τό πέρασμα από τή μία κατάσταση στήν άλλη και περιλαμβάνουν τρεις κατηγορίες: μετατροπή μιάς κατάστασης, διάπραξη έγκλήματος, τιμωρία, γ) επίθετα, πού εκπροσωπούν καταστάσεις ισορροπίας ή αστάθειας και περιγράφουν μία ιδιότητα (καλός, κακός), μία κατάσταση (άντρας/γυναίκα) ή μία διάθεση (εύτυχισμένος/δυστυχισμένος). Κάθε πρόταση διατυπώνεται σέ όρισμένη φωνή (παθητική/ένεργητική) και έγκλιση (όριστική=ή πράξη έγινε, εύκτική=οί ήρωες θά ήθελαν νά γίνει ή πράξη, δυνατική, προεξαγγελτική κ.λπ.).

Αργότερα στό «Les transformations narratives» (1970), ο Τοδορον επεξεργάστηκε τήν έννοια τού μετασχηματισμού: γιά νά υπάρξει αφήγηση δέν άρκεί ή άπλή παράθεση διαδοχικών γεγονότων· τά γεγονότα πρέπει νά οργανωθούν, πράγμα πού σημαίνει έντελει όπι πρέπει νά έχουν κάποια κοινά στοιχεία. Η κοινότητα τών στοιχείων άφ' έτέρου δέν συνιστά αφήγηση. Ο μετασχηματισμός παρέχει μία

σύνθεση τῆς διαφορᾶς μὲ τὴν ομοιότητα, ἐνώνει δύο στοιχεῖα χωρὶς ὅμως νὰ τὰ ταυτίσει· ἄρα ἔχουμε (1977: 233): ἀρχική κατάσταση, ἀνατροπή καὶ ἓνα τέλος πού δίνει νόημα στὴν ἀνατροπή. Ὑπάρχουν πολλά εἶδη μετασχηματισμῶν: ἀπὸ τὴν πρόβλεψη στὴν πραγματοποίηση καὶ τὸ ἀντίστροφο, ἀπὸ τὸ πρόβλημα στὴ λύση, ἀπὸ τὴν ψευδῆ κατηγορία στὴν ἀποκατάσταση τοῦ δικαίου κ.λπ.

Ἄφησα τελευταῖο τὸν Μπάρτ, πρῶτον διότι προσπάθησε νὰ κάνει μιά σύνθεση τῶν προηγουμένων καὶ δεύτερον διότι μὲ τὸ μεταγενέστερο ἔργο του πέρασε οὐσιαστικά ἀπὸ τὴν ἀποψη πού ἔβλεπε τὴν ἀφήγηση ὡς ἀκολουθία γεγονότων στὴν ἀποψη πού βλέπει τὴν ἀφήγηση ὡς κειμενικὸ κατασκευάσμα πού ἐπενδύεται μὲ νόημα ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη ἢ, ἄλλωθ, ἀπὸ τὸ δομιστικὸ στό μεταδομιστικὸ μοντέλο.

Ὁ Barthes στὸ «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, 8 (1966) 1-27 (ἑλλ. μτφρ. 1988) στῆχε νὰ κατασκευάσει ἓνα ὑποθετικὸ μοντέλο περιγραφῆς ἀπὸ τὸ ὁποῖο θὰ μπορούσαν νὰ ἀπορρέσουν ἀναλύσεις δυνητικῶν κειμένων. Ἀρχίζει ἀπὸ τὴν ἱεράρχηση τῶν ἐπιπέδων (φωνητικὸ, φωνολογικὸ, γραμματικὸ, περιεκτικὸ), τὴν ὁποία χρησιμοποιοῦν οἱ γλωσσολόγοι προκειμένου νὰ περιγράψουν τὴν πρόταση. Κατ' ἀναλογία προτείνει νὰ διακρίνουμε σὲ κάθε ἀφήγηση τρία ἐπίπεδα ἀνάλυσης, πού βρίσκονται σὲ σχέση ἱεράρχησης μεταξύ τους: τὸ ἐπίπεδο τῶν λειτουργιῶν (μὲ τὴ σημασία πού ἔχουν στὸν Πρῶτο καὶ τὸν Μπρεμιόν), τὸ ἐπίπεδο τῶν πράξεων/«δράσεων» (ἀναφέρεται στοὺς χαρακτήρες), καὶ τὸ ἐπίπεδο τῆς ἀφήγησης (ἀναφέρεται στὸν τρόπο τῆς μετάδοσης, δηλαδή σὲ ἓνα λόγο πού ἔχει τὸν δικό του κώδικα). Τὰ δύο πρῶτα ἐπίπεδα ἀντιστοιχοῦν χονδρικά σὲ αὐτὸ πού ὀνομάσαμε ἱστορία καὶ τὸ τρίτο σὲ αὐτὰ πού ὀνομάσαμε ἀφήγηση καὶ ἀφηγεῖσθαι. Ὅπως εἶναι ἀναμενόμενο, τὰ τρία ἐπίπεδα στὴν πράξη συνδέονται μεταξύ τους, ἀφοῦ ἡ λειτουργία ἔχει νόημα ἐφόσον συγκεκριμενοποιεῖται στὴ γενική πράξη ἐνός δρώντος, καὶ αὐτὴ μὲ τὴ σειρά της λαμβάνει τὴν τελική της σημασία ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι εἶναι ἀντικείμενο τοῦ ἀφηγεῖσθαι.

Ὁ Μπάρτ στρέφει τὴν προσοχή του στὸ κατώτερο ἐπίπεδο, τὸ ἐπίπεδο τῶν λειτουργιῶν. Οἱ λειτουργίες ἔχουν τελεολογικὸ χαρακτήρα, δηλαδή σχετίζονται μὲ τοὺς μακροσκοπικοὺς στόχους τῆς ἀφήγησης. Αὐτὸ μὲ ἀπλούστερα λόγια σημαίνει ὅτι, ἐπειδὴ θεωροῦμε ὅτι κάθε ἀφήγηση ἔχει ἐντέλει κάποιον μῆνυμα, ἐπιζητοῦμε κατὰ τὴν

ἀνάγνωση νὰ ἀναγνωρίσουμε τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα τὰ ὁποῖα στηρίζουν καὶ ἐπιβεβαιώνουν τὸ μῆνυμα καὶ τὰ ὁποῖα εἶναι διασκορπισμένα σὲ ὅλη τὴν ἔκταση τοῦ κειμένου.

Ὁ Μπάρτ χωρίζει τίς λειτουργίες σὲ καθαυτό λειτουργίες καὶ σὲ δείκτες/ἐνδείξεις (indices). Οἱ πρῶτες ἀποκοτῶν τὴ σημασία τους μὲσφ τῆς σχέσης τους μὲ κάτι πού προηγεῖται ἢ ἀκολουθεῖ στὴν ἱστορία. Ὁ ρόλος τους δηλαδή εἶναι συνταγματικὸς. Διακρίνονται περαιτέρω σὲ κύριες λειτουργίες ἢ πυρήνες (noyau/nucleus) —keruels κατὰ Τσάτμαν— πού ἐκπροσωποῦν ἐκεῖνα τὰ σημεία στὰ ὁποῖα τὸ τί συμβαίνει ἔχει οὐσιώδη σημασία γιὰ τὸ τί πρόκειται νὰ συμβεῖ στὴ συνέχεια, καὶ σὲ καταλύτες/καταλύσεις (catalyse) —satellites κατὰ Τσάτμαν—, τῶν ὁποίων ὁ ρόλος εἶναι δευτερεύων: νὰ συμπληρώσει τὸ κενὸ μεταξύ δύο πυρήνων. (Οἱ πυρήνες καὶ οἱ καταλύτες μοιάζουν μὲ τὰ ἐξαρτημένα (bound) καὶ τὰ ἐλεύθερα μοτίβα τῶν φορμαλιστῶν: τὰ πρῶτα εἶναι ἀπαραίτητα γιὰ τὴν ταυτότητα τῆς fabula· ἡ ὑπαρξὴ ἢ μὴ τῶν δευτέρων δὲν ἔχει συνέπειες.)

Οἱ δείκτες, ἀφ' ἑτέρου, ἔχουν σημασία ὄχι γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς ἱστορίας ἀλλὰ ἀναφορικά μὲ τίς συνδηλώσεις πού μεταφέρουν στὰ ἄλλα ἐπίπεδα, δίνοντας κάποιες πληροφορίες εἴτε γιὰ τοὺς χαρακτήρες εἴτε γιὰ τὴ διάθεση καὶ τὴν ἀτμόσφαιρα πού δημιουργεῖται ἀπὸ τὸν ἔλλογο λόγο (discours) πού ἐλέγχει τὸ συνολικὸ νόημα τῆς ἀφήγησης. Μὲ αὐτὴν τὴ μεταφορικὴ ἔννοια μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι οἱ δείκτες εἶναι παραδειγματικοί. Οἱ δείκτες καὶ οἱ καταλύτες εἶναι ἐπεκτάσεις ἐνός ἢ περισσοτέρων πυρήνων.

Οἱ πυρήνες ὀργανώνονται σὲ ἀκολουθίες. Ἀκολουθία εἶναι μιά λογικὴ διαδοχὴ πυρήνων, τὸ εἰδοποιὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ὁποίας εἶναι ὅτι μπορεῖ νὰ ὀνοματιοτεῖ· δηλαδή ὁ ἀναγνώστης, καθὼς διαβάζει, συμπληρώνει αὐτόματα τὸ κατάλληλο ὄνομα. Ὀνοματίζω σημαίνει ἀναγνωρίζω στερεότυπα (ἀπάτη, προδοσία, διαμάχη, διαφορά, ἀποπλάνηση κ.λπ.). Οἱ λειτουργίες ἀποκοτῶν τὸ τελικὸ τους νόημα ὅταν ὀργανώνονται στὸ πλαίσιο μιᾶς αὐξανόμενης σειρᾶς ἀκολουθιῶν σὲ ἓνα εἶδος πυραμίδας, πού ἡ κορυφὴ της φτάνει τὸ ἐπόμενο ἐπίπεδο, αὐτὸ τῶν πράξεων.

Τὸ ἐπίπεδο τῶν πράξεων/δράσεων ἀναφέρεται κυρίως στοὺς χαρακτήρες, μὲ τὴν ἔννοια τοῦ μοντέλου τῶν δρώντων προσώπων τοῦ Γκρεμάς. Ὁ χαρακτήρας εἶναι κύρια καὶ πρῶτιστα φορέας (agent), στὸ μέτρο πού χωρὶς φορέα δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει ἀφήγηση. Οἱ

φορεῖς ἀποκοτῶν μέσω τῶν δεικτῶν ἐξατομικευση καὶ «ψυχολογία», δηλαδή κάποιο νόημα, καὶ μερικές φορές τὸ νόημα πού συνάγεται ἀπὸ τοὺς δεικτές εἶναι διαφορετικὸ ἀπὸ αὐτὸ πού συνάγεται ἀπὸ τίς πράξεις. Ἡ νοηματοδότηση τῶν φορέων μέ βάση τίς ἀπαιτήσεις τῆς πλοκῆς εἶναι ἱστορικά, πολιτισμικά καὶ ἰδεολογικά προσδιορισμένη καὶ συνδέεται μέ τὸ τρίτο ἐπίπεδο, τὸ ἐπίπεδο τῆς ἀφήγησης.

Τὸ γεγονός ὅτι ἀναγνωρίζουμε κάτι ὡς πυρήνα ἢ καταλύτη καθὼς καὶ ἡ ἔννοια τῆς ἀκολουθίας, τὸ νόημα μᾶς συγκεκριμένης πλοκῆς, βασίζονται στήν πολιτισμική σκευή τοῦ ἀναγνώστη (τί εἶναι σημαντικό στή ζωή, τί εἶναι «φυσιολογική» συμπεριφορά κ.λπ.). Μέ ἄλλα λόγια ἡ κατασκευή τῆς ἱστορίας καὶ ἀπὸ τὸν συγγραφέα καὶ ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη δέν συντελεῖται ἐν κενῷ ἀλλά σχηματίζεται μέ βάση πολιτισμικές προϋποθέσεις (καθημερινή ζωή, λογοτεχνία) καὶ ἀκριβῶς γι' αὐτὸν τὸ λόγο, ἰσχυρίζεται ὁ Μπάρτ, μπορούμε νά μιλάμε γιὰ τὴ «γλώσσα τῆς πλοκῆς» ἢ γι' αὐτὸ πού ἀργότερα ὁ Culler (1975: 113-130, 205-206) ὀνόμασε λογοτεχνική ἐπάρκεια (literary competence).

Σέ μιά συνέντευξή του τὸ 1971 στὸν Χήθ (St. Heath), μετὰ τὴν ἐκδοση τοῦ βιβλίου του *S/Z* (1970), ὁ Barthes εἶπε:

Στὸ προηγούμενο κείμενο [«Εἰσαγωγή...»] ἔκανα τὴν ὑπόθεση ὅτι ὑφίσταται μιά γενική δομή ἀπὸ τὴν ὁποία θά μπορούσε νά ἀπορρέσει ἡ ἀνάλυση ἐνδεχομένων κειμένων [...]. Τὸ κέρδος θά ἦταν νά κατασκευάσουμε ἕνα εἶδος γραμματικῆς τῆς ἀφήγησης, ἢ μιά λογική τῆς ἀφήγησης (καὶ τότε πιστεύω σέ τέτοιου εἶδους γραμματική) [...]. Στὸ *S/Z* ἀντίστροφα αὐτὴν τὴν προοπτική μέ τὸ νά ἀπορρίψω τὴν ἰδέα ἐνός μοντέλου πού θά ὑπερέβαινε [...] ὅλα τὰ κείμενα, γιὰ νά ἰσχυριστῶ ὅτι κάθε κείμενο εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο τὸ δικό του μοντέλο καὶ ὅτι ἔπρεπε νά ἀντιμετωπιστεῖ μέσω τῆς διαφορετικότητάς του. (1985: 134)

Μέ αὐτὴν τὴν προϋπόθεση ἀντιμετωπίζει τὴ νοῦβελα τοῦ Μπαλζάκ *Sarrasine* μέ ἰδιωσυγκρασιακὸ τρόπο: ὄχι ὡς «ἐνιαία, ἀρχιτεκτονική καὶ ὀριστική» μορφή, μέ σκοπὸ νά ἀποκαλύψει μιά δομή (στρουκτουραλιστική ἀνάλυση), ἀλλά ὡς *διαδοκασία δόμησης* (situation) (κειμενική ἀνάλυση). Γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸν πρῶτα διαρεῖ τὸ κείμενο σέ 561 ἄνισες μονάδες ἀνάγνωσης: λέξεις (lexias), δεύτερον ἐπινοεῖ πέντε κώδικες πού ὀργανώνουν τὴ συνδηλωτική σημασία τῶν μονάδων αὐτῶν καὶ τρίτον παρεμβάλλει 93 *περιπλανήσεις* (divagations) μέ σκέψεις πάνω στίς λέξεις, στοὺς κώδικες ἢ σέ γενικότερα κριτικά

θέματα. Οἱ κώδικες δέν ἔχουν τὴν καθιερωμένη σημασία τῆς λίστας ἢ τοῦ παραδείγματος: εἶναι μιά «προοπτική παραθεμάτων, un mirage de structures» (1970: 27), μιά συσσωρευμένη πολιτισμική γνώση —τὸ «ἤδη διαβασμένο (*deja lu*), ἰδωμένο, βιωμένο, πεπραγμένο»— πού ἐπιτρέπει στὸν ἀναγνώστη νά ἀναγνωρίσει διάφορα στοιχεῖα ὡς συμβολές σέ μιά συγκεκριμένη λειτουργία ἢ ἀκολουθία.

Οἱ πέντε κώδικες (στοὺς ὁποίους θά ἐπανέλθουμε ἀργότερα) εἶναι οἱ ἑξῆς: 1. Ὁ ἐρμηνευτικός, πού θέτει τοὺς διάφορους ὅρους μέ τοὺς ὁποίους ἕνα αἰνίγμα μπορεῖ νά διακριθεῖ, νά πάρει μορφή, νά μᾶς κρατάει σέ ἀγωνία ἢ νά ἐξάπτει τὴν περιέργειά μας μέ μερικές ἢ παραπλανητικές λύσεις, καὶ στὸ τέλος νά λύνεται. 2. Ὁ σημικός, σύμφωνα μέ τὸν ὁποῖο κατασκευάζουμε τοὺς χαρακτῆρες ἢ κάποιον τόπο, ἐπὶ τῆς βάσει ὀρισμένων σημάτων πού βασίζονται στὴ συνδήλωσή μᾶλλον, ἀλλά πάντα σέ σχέση μέ τὰ συμφορᾶζόμενα. 3. Ὁ συμβολικός κώδικας, πού ρυθμίζει τὴν πρόσληψη καὶ τὴν παραγωγή τοῦ συμβολικοῦ νοήματος κυρίως μέσω τῆς ἀντίθεσης. 4. Ὁ προαιρετικός κώδικας ἢ κώδικας τῶν πράξεων, πού δίνει στήν ἀφήγηση τὴ δυνατότητα νά ὀργανώνει μιά ἱστορία ὡς γραμμική ἀκολουθία γεγονότων πού συμβαίνουν ἐν χρόνῳ, σύμφωνα μέ τὴν ὀνομασία τῆν ὁποία μπορεῖ νά δώσει κανεὶς στὴ συγκεκριμένη ἀκολουθία (π.χ. ἀπαγωγή). (Ὁ προαιρετικός κώδικας μοιάζει μέ τίς «κύριες λειτουργίες» τῆς «Εἰσαγωγῆς».) 5. Ὁ πολιτισμικός κώδικας ἢ κώδικας τῆς ἀναφορᾶς, σύμφωνα μέ τὸν ὁποῖο μιά ἀφήγηση ἀναφέρεται σέ ἕνα πολιτισμικὸ περιβάλλον ἢ σέ διάφορα στερεοτυπικά σώματα γνώσης (λογοτεχνικό, καλλιτεχνικό, ἐπιστημονικό, ἰατρικὸ κ.λπ.). Μιά σημαντική λειτουργία τοῦ ἀναφορικοῦ κώδικα εἶναι νά ἐνεργοποιεῖ μοντέλα τῆς ἀληθοφάνειας (*vraiesblance*).

Ὁ ἐρμηνευτικός καὶ ὁ προαιρετικός κώδικας διαφέρουν ἀπὸ τοὺς ὑπολοίπους. Ἐχουν σχέση μέ τὴν ἱστορία (πλοκή), καθορίζονται ἀπὸ τὸ χρόνο καὶ εἰσάγουν μὴ ἀναστρέψιμες σχέσεις: οἱ ὑπόλοιποι τρεῖς εἶναι ἀναστρέψιμοι, λειτουργοῦν ἐρήμην χρονικῶν προσδιορισμῶν καὶ προϋποθέτουν μιά διαφορετικὴ λογική: σχηματίζονται ἀπὸ τεμαχίδια νοήματος διασκορπισμένα σέ ὅλο τὸ κείμενο (1985: 75).

Ἄν ὁ Μπάρτ στὴ δεκαετία τοῦ 1970 κινεῖται πέραν τοῦ στρουκτουραλισμοῦ πρὸς τὴν πλευρά τῆς κειμενικότητας καὶ ἔχοντας ὑπ' ὄψιν του τὸν ἀναγνώστη, ὁ Μπρούκς (Peter Brooks) μέ τὸ βιβλίο του *Reading for the Plot* (1984) κινεῖται πέραν τοῦ (ρωσικοῦ καὶ γαλλικοῦ,

ὅπως τὸν ἀποκαλεῖ) φορμαλισμοῦ, πού τὸν θεωρεῖ ἀνεπαρκῆ ὡς (στατικό) μοντέλο ἀνάλυσης, χρήσιμο ὅμως ὡς «ὑποδηλωτικὴ μεταφορά» καί, χρησιμοποιώντας τὴν ψυχανάλυση ὡς μέθοδο προσέγγισης, προσπαθεῖ νὰ ὀρίσει τὴν πλοκὴ ὄχι ὡς δομὴ ἀλλὰ ὡς δομοῦσα διαδικασία πού ἀναπτύσσεται ἐν χρόνῳ. Γι' αὐτὸν ἡ πλοκὴ δὲν ἀντιστοιχεῖ οὔτε μὲ τὴν ἱστορία οὔτε μὲ τὴν ἀφήγηση, ἀλλὰ τέμνει (cuts across) τὴ διάκριση μεταξύ ἱστορίας καὶ ἀφήγησης, μεταξύ τῶν γεγονότων καὶ τῆς παρουσίας τους. Πλοκὴ εἶναι ὁ τρόπος πού χρησιμοποιοῦμε τὴν ἱστορία ἀπέναντι στὴν ἀφήγηση (1984: 13).

Γι' αὐτὸν τὸ λόγο ἐκτιμᾷ τὸ SZ καὶ τοὺς κώδικες, ἐπειδὴ ἀποκαλύπτουν τὴ δυναμικὴ τῶν κειμένων ὅπως αὐτὴ πραγματώνεται στὴν ἀναγνωστικὴ διαδικασία. Ἀπομονώνει, μάλιστα, ὡς χαρακτηριστικὸς γιὰ τὴν πλοκὴ τὸν ἐρμηνευτικὸ (ἰδιαιτέρως αἰσθητὸ στὴν ἀστυνομικὴ ἱστορία) καὶ τὸν προαιρετικὸ κώδικα (αἰσθητὸ στὸ πικαρέσκο)· θεωρεῖ, ὅμως, ὅτι ὁ Μπάρτ δὲν ἔδωσε ἔμφαση στὴ χρονικότητα τῶν μὴ ἀνασπρέψιμων κωδικῶν. Ἡ πλοκὴ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἀνάλογη τῆς σύνταξης τῶν νοημάτων πού ἀναπτύσσονται καὶ μεταδίδονται ἐν χρόνῳ. Μία ἀφήγηση μπορεῖ νὰ γίνῃ χωρὶς νὰ μνημονεύεται ὁ χῶρος, ὄχι ὅμως καὶ χωρὶς νὰ μνημονεύεται ὁ χρόνος: ἡ ἀφήγηση εἶναι χρονικὰ ὀριοθετημένη, ἔχει ἀρχή, μέσο καὶ τέλος καὶ μᾶς δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ δώσουμε νόημα συνολικά σέ ὅ,τι προηγήθηκε ἀπὸ τὴν προοπτικὴ τοῦ τέλους (κάτι πού δὲν συμβαίνει στὴ ζωὴ μας). Τὸ τέλος γράφει τὴν ἀρχὴ καὶ δίνει σχῆμα στὸ μέσο (1984: 22). Τὸ νόημα τοῦ μέσου κυβερνᾶται ἀπὸ τὴ μετωνυμία (διέπεται ἀπὸ τὴ λογικὴ τῆς μετωνυμίας, καθὼς ἐξελίσσεται ἡ ἱστορία), ἐνῶ τοῦ τέλους ἀπὸ τὴ μεταφορὰ (ἀπὸ μιά ἐνοποιούσα καὶ συνθετικὴ λογικὴ).

Τὸ δυναμικὸ μοντέλο τῆς πλοκῆς ὀδηγεῖ, ὅπως εἴπαμε, τὸν Μπρούκς στὴν ψυχανάλυση καὶ κυρίως στὸν Φρόυντ (Freud). Ἡ συζήτηση στὸ Πέραν τῆς ἀρχῆς τῆς ἡδονῆς γιὰ τὴν ἔνταση μεταξύ τῶν ἀνταγωνιστικῶν ἐνορμήσεων ἡδονῆς/θανάτου διαβάλεται ὡς ἡ δεσπόουσα πλοκὴ (masterplot) τῆς ἀφήγησης, καὶ ἡ συζήτηση περὶ τῆς ψυχαναλυτικῆς μεταβίβασης (transference) θεωρεῖται ἀντίστοιχη τῆς ἐπιναλαμβανόμενης διαδικασίας γιὰ τὴν κατασκευὴ ἐνὸς κλιρογενωμένου sjuzet ἀπὸ μιά fabula χωρὶς συνοχή. Ἐδῶ θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν τὰ περὶ πλοκῆς.

Σύμφωνα μὲ τὸ υἱοθετούμενο ψυχαναλυτικὸ μοντέλο, ἐν ἀρχῇ ἦν ἡ ἐπιθυμία ἢ ὅποια ἐκπηγάξει ἀπὸ τὴν ἀδράνεια, φτάνει σέ ἓνα σημεῖο

ἔντασης καὶ καταλήγει σέ μιά κατάσταση ἀδράνειας. Τὸ ἴδιο καὶ οἱ ἀφηγήσεις: μᾶς μιλοῦν γιὰ τὴν ἐπιθυμία (Eros/Libido), συνήθως μεταδίδουν μιά ἱστορία ἐπιθυμίας, ἀλλὰ ἐπίσης διεγείρουν καὶ χρησιμοποιοῦν τὴν ἐπιθυμία ὡς δυναμικὴ τῆς σημασιοδότησης. Ἄρα ἡ πλοκὴ (ἀφήγηση τῆς ἐπιθυμίας) καὶ τὸ ἀφηγεῖσθαι (ἐπιθυμία τῆς ἀφήγησης) ἔχουν κοινὴ καταγωγή (1984: 37, 48). Ἡ ἐπιθυμία στὴν ἀρχὴ τῆς ἀφήγησης ἀναζητεῖ τὰ ἀντικείμενά της καὶ δημιουργεῖ ἓνα εἶδος κειμενικῆς ἐνεργητικότητας (textual energetics) (1984: 38): ὁ ἀναγνώστης, ὅπως ὁ φιλόδοξος ἥρωας τοῦ 19ου αἰώνα, προσπαθεῖ νὰ κατασκευάσει νοήματα σέ ὅσο τὸ δυνατόν εὐρύτερα σύνολα, νὰ δώσει συνολικὸ νόημα στὴν ἐμπειρία τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξης ἐν χρόνῳ, νὰ συλλάβει τὸ παρελθόν (ὅπου βρίσκονται θαμμένες οἱ ρίζες τῆς ἐπιθυμίας), τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον (πού σχηματίζεται ἀπὸ τὸ παρελθόν καὶ τὸ παρὸν) σέ ἓνα σημαῖνον σχῆμα.

Ἡ ἐπιθυμία μοιάζει μὲ μηχανή, ὅπως φαίνεται καὶ ἀπὸ τὴ λογοτεχνία τοῦ 19ου αἰώνα καὶ ἀπὸ τὸ μοντέλο τοῦ Φρόυντ: ἡ μεταφορὰ αὐτὴ, στὴν ὅποια συμπεριλαμβάνεται καὶ ὁ Ἔρωσ ὡς μηχανὴ καὶ ἡ μηχανὴ ὡς ἐρωτικὸ ἀντικείμενο, μᾶς βοηθᾷ νὰ ἀναπαραστήσουμε τὴ δυναμικὴ τοῦ ἀφηγηματικοῦ κειμένου, τὴν ὑπαρξὴ μᾶς κειμενικῆς δύναμης πού ἐνώνει δύο σημεῖα ἀδράνειας (τὴν ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος). Ἐνδιάμεσα βρίσκεται τὸ μέσον, μιά διακλάδωση ἢ μιά ἀναβολή, ἓνας ἐπιβραδυντικὸς χῶρος πού χαρακτηρίζεται ἀπὸ διάφορα εἶδη ἐπανάληψης (1984: 47). Τὸ μέσον μᾶς βοηθᾷ νὰ ἐπαναλάβουμε τὸν χαμένο χρόνο καὶ νὰ καθυστερήσουμε τὸ τέλος σέ μιά προσπάθεια νὰ κερδίσουμε γνώση καὶ νὰ καταλάβουμε τίς σχέσεις τῆς ἀρχῆς (origien) τῆς ἐπιθυμίας μὲ τὸ τέλος της. Ἡ ἐπανάληψη ἐνώνει ὀρισμένα σημεῖα τοῦ κειμένου μᾶλλον μέσῳ τῆς ὁμοιότητας ἢ τῆς ὑποκατάστασης παρὰ τῆς ἐγγύτητας (1984: 101) καὶ δημιουργεῖ τίς καθυστερήσεις καὶ τίς παρακάμψεις πού εἶναι ἀπαραίτητες τόσο στὴ suspense ὅσο καὶ στὴν αὔξηση —μέσῳ τῆς ἀναβολῆς— τῆς εὐχαρίστησης τοῦ τέλους.

Ὁ Φρόυντ συνέδεσε τὴν ἀρχὴ τῆς ἡδονῆς μὲ τὴν ἐνόρμηση τοῦ θανάτου. Ἐδῶ ἔγκειται τὸ παράδοξο τῆς πλοκῆς. Ὅσο ὁ ἀναγνώστης τὴν καταναλώνει, τόσο αὐτὴ λιγοστεύει μὲν ἀλλὰ ταυτόχρονα ὀδηγεῖ σέ ἓνα τέλος πού εἶναι ἡ νοηματικὴ πληρότητα καὶ ἡ καταστροφή: ὁ ὕψιστος καθορισμὸς τοῦ νοήματος βρίσκεται στὸ τέλος, καὶ ἡ ἀφηγηματικὴ ἐπιθυμία εἶναι, ἐντελεῖ, ἐπιθυμία γιὰ τὸ τέλος (1984: 52). Ἔτσι ἡ ἐπιθυμία γίνεται θέμα τῆς ἀφήγησης, ἀφηγηματικὴ

κινητήρια δύναμη αλλά και μοχλός του αφηγείσθαι, τής αφηγηματικής φωνής που θέλει να ακουστεί, να αναγνωριστεί, να κατανοηθεί, να βρει, να γοητεύσει ή να υποδουλώσει έναν αποδέκτη.

Οι ενστάσεις που διατυπώθηκαν για τη θεωρία του Μπρούκς αφορούν την καθολικότητα του μοντέλου τής επιθυμίας/πλοκής (μήπως είναι μόνον δυτικό ή μόνον ανδρικό; Brooks, 1994: 110-113) αλλά κυρίως τό αν ή ψυχανάλυση λειτουργεί ως μοντέλο με εξηγητική δύναμη ή ως μεταφορά (Κέιβ (Cave), 1985, Brooks, 1994: 35-37), καθώς και τό συναφές ερώτημα αν τό ψυχαναλυτικό μοντέλο που χρησιμοποιεί ο Μπρούκς περιορίζεται στη "formal erotics"/"textual energetics" ή μεταπηδά ανομολόγητα στη «θεματοποίηση» ή στην «άλληγοροποίηση»: τή μετάθεση τής συζήτησης από τό επίπεδο τής τεχνικής στο επίπεδο τών χαρακτήρων ή τής θεματικής του κεμένου (Rimmon-Kenan, 1987: 178-179).

**ΑΦΗΓΗΣΗ:** Αναφορικά με την αφήγηση, ή εργασία του Genette «Discours du récit» στο βιβλίο *Figures III* (1972) (αγγλ. μτφρ. *Narrative Discourse* (1980)) παραμένει αδιαμφισβήτητη από τις βασικότερες. Συνοδεύεται από τό βιβλίο *Nouveau discours du récit* (1983), (αγγλ. μτφρ. *Narrative Discourse Revisited* (1988)), στο οποίο ο συγγραφέας προβαίνει σε διευκρινίσεις και τροποποιήσεις βάσει τών κριτικών που του έγιναν. Ο Ζενέτ, όπως ήδη αναφέραμε, δεν ενδιαφέρεται για την ιστορία (αυτό που θεωρεί θεματική όψη τής αφήγησης) αλλά για τόν αφηγηματικό λόγο (τή φόρμα, τή μορφή), όπως αυτός εξεικονίζεται στις σχέσεις που υπάρχουν μεταξύ ιστορίας και αφηγηματικού κεμένου, μεταξύ αφηγηματικού κεμένου και αφηγείσθαι και μεταξύ ιστορίας και αφηγείσθαι.

Θεωρώντας και αυτός από την πλευρά του ότι κάθε αφήγηση ισοδυναμεί με μία μεγάλη πρόταση, εξέτασε τά προβλήματα τών χρονικών σχέσεων μεταξύ ιστορίας και αφήγησης στο κεφάλαιο «Χρόνος» («Temps»), τις σχέσεις εγγύτητας/απόστασης και προοπτικής που καθορίζουν την αφηγηματική πληροφόρηση, δηλαδή τή μετάδοση τής συγκεκριμένης ιστορίας, στο κεφάλαιο με τόν τίτλο «Έργαση» («Mode») και, τέλος, τό υποκείμενο του αφηγείσθαι και τις σχέσεις του τόσο με την ιστορία όσο και με την αφήγηση στο κεφάλαιο με τόν τίτλο «Φωνή» («Voix»).

Ο Χρόνος είναι σημαντική παράμετρος τής αφήγησης και διέπεται

από διπλή χρονικότητα: αυτήν τής ιστορίας (Ereigniszeit) και αυτήν τής αφήγησης (erzählte Zeit), όπως παρατήρησε πρώτος ο Μιούλλερ (Müller) (1968). Στο κεφάλαιο του «Χρόνου» και ο Genette εξετάζει τις χρονικές σχέσεις μεταξύ τών γεγονότων τής ιστορίας και τών γεγονότων, όπως παρουσιάζονται στο κείμενο αναφορικά με τή σειρά (ordre), τή διάρκεια (durée) —ή τήν ταχύτητα (vitesse 1983: 23)— και τή συχνότητα (fréquence). Τά γεγονότα μπορεί να αναπαριστώνται όπως συνέβησαν ή να έχουμε ασυμμετρία μεταξύ τής σειράς τής ιστορίας και τής σειράς τής αφήγησης (ανά-ληψη (analepse)=φλάς-μπάκ, πρό-ληψη=προαναφορά). Σε μερικές περιπτώσεις ένα γεγονός μπορεί να στερηθεί οποιαδήποτε χρονική σχέση του με άλλα γεγονότα, όποτε έχουμε άχρονία, ενώ σε άλλες ή σύνδεση τών γεγονότων μπορεί να μην ακολουθεί χρονολογική σειρά, αλλά π.χ. θεματική (σύλ-ληψη).

Η Διάρκεια αναφέρεται στη σχέση μεταξύ τής χρονικής διάρκειας τών γεγονότων και τής έκτασης του κεμένου. Έτσι προκύπτουν οι διάφορες μορφές τής αφηγηματικής ταχύτητας, και tempo: ή έλλειψη (γεγονότα στα όποια δεν αφιερώνεται καθόλου χρόνος στο κείμενο), ή περιληψη (μικρό μέρος του κεμένου αντιστοιχεί σε σχετικά μεγαλύτερη διάρκεια γεγονότων), ή σκηνή (σχετική ισοδυναμία μεταξύ τής έκτασης του κεμένου και τής διάρκειας τών γεγονότων), ή έπιμήκυνση/διάταση (ένα σχετικά μεγάλο μέρος του κεμένου αντιστοιχεί σε σχετικά μικρότερο χρόνο γεγονότων) —συμπλήρωση του Chatman, 1978: 72-73—, ή παύση (υπάρχει μέρος του κεμένου που δεν αντιστοιχεί σε καμιά διάρκεια γεγονότων). Έδώ εντάσσονται οι περιγραφές —μολοντι κάθε περιγραφή δεν εντάσσεται εξ όρισμού στην παύση— και τά παντός είδους μη αφηγηματικά σχόλια.

Η Συχνότητα, τέλος, αναφέρεται στη σχέση μεταξύ του πόσες φορές ένα γεγονός συνέβη στην ιστορία και πόσες φορές μνημονεύεται στην αφήγηση. Έδώ έχουμε τή μοναδική αφήγηση/singulatif (δηγοῦμαι μία φορά αυτό που συνέβη μία φορά), τή επαναληπτική αφήγηση (δηγοῦμαι περισσότερες φορές αυτό που συνέβη μία φορά) και τή θαμιστική αφήγηση/pluriatif (δηγοῦμαι μία φορά αυτό που συνέβη πολλές φορές). Χαρακτηριστική είναι εδώ και ή κατηγορία τής ψευδο-θαμιστικής αφήγησης, στην όποια ένα γεγονός τόσο χαρακτηριστικό, που δεν μπορεί να συνέβη παρά μία φορά, παρουσιάζεται ως κάτι που συμβαίνει συνήθως.

Όσον αφορά την Απόσταση και την Προοπτική, που καθορίζουν

αντίστοιχα τήν ποσοτική και τήν ποιοτική διαβάθμιση τής μετάδοσης (κεφάλαιο: «Mode»), ο Ζενέτ ξαναπιάνει τήν παλαιά αγγλοσαξονική διάκριση τής Νέας Κριτικής (Τζέιμς (H. James), Λάμπροκ (Lubbock)) μεταξύ *deixis* (πλατωνική «μύμησις») και *léw* (πλατωνική «διήγησις») και αποφαίνεται ότι ή αφήγηση είναι μόνον *λέω* (είτε ως αφήγηση τών πράξεων είτε/και ως παράθεση ή αφήγηση τών λόγων τών χαρακτήρων).

Ειδικότερα, στην ύποενοτητα «Απόσταση» («Distance») ασχολείται με τή μετάδοση του λόγου τών χαρακτήρων στον ὄρο λόγος (*discours*) συμπεριλαμβάνει και τή σκέψη, δηλαδή τή αναπαράσταση του εσωτερικού κόσμου τών ἡρώων, με τό σκεπτικό ότι στην αφήγηση ή σκέψη ανάγεται ή σε γεγονός ή σε λόγο, και ἄρα πρέπει νά εξετάζεται σε μιά από τίς δύο κατηγορίες. Ὁ Ζενέτ διακρίνει τρία εἶδη με βάση τήν προϊούσα απόσταση του αφηγητή από τό λόγο τών ἡρώων: α) τόν αφηγηματοποιημένο λόγο/*discours* παραιτίσις (ἀπλή περιγραφή του λόγου του χαρακτήρα στο αφηγηματικό ἴδιωμα: ὁ λόγος μετατρέπεται σε γεγονός), β) τόν μετατιθέμενο λόγο/*discours* *transposé* (μετάδοση του λόγου του χαρακτήρα είτε σε ἀπλή παράφραση είτε με τήν υιοθέτηση κάποιων χαρακτηριστικῶν λέξεων) και γ) τόν ἀναφερόμενο λόγο/*discours* *rapporté* (παράθεση του λόγου του χαρακτήρα με τή μορφή του μονόλογου ή του διαλόγου). Στην κατηγορία του μετατιθέμενου λόγου ἐντάσσεται και ὁ ἐλεύθερος πλάγιος λόγος (Μάικ Χέιλ (McHale), 1978: 249-287), συνδυασμός στοιχείων που ἀνήκουν στους χαρακτήρες (δείκτες χωροχρόνου και προφορικότητας) με ἄλλα που ἀνήκουν στον αφηγητή (ἀντωνυμίες, σύστημα τών χρόνων). Ὁ ἐλεύθερος πλάγιος λόγος κάνει συστηματικά τήν ἐμφάνισή του στο τέλος του 19ου αἰώνα, θεωρεῖται ἀπό πολλούς εἰδοποιοῦ συστατικό τής μυθοπλασίας, ταυτίζεται με τίς νέες ἀντιλήψεις γιά τό ὑποκείμενο και ἀποδεικνύει μιά διάθεση νά ἐνωματωθεῖ ἰσότητα ή ἑτερότητα στον αφηγηματικό λόγο.

Ἡ τυπολογία του λόγου τών ἡρώων ἔχει δημιουργήσει ἀρκετές συζητήσεις. Ἡ D. Cohn (1985: 101-106) ἐπέκρινε τόν Ζενέτ ὅτι ή συνέχισή τής σκέψης με τό λόγο τών χαρακτήρων ἐκλαμβάνει τή σκέψη ως ρηματική — κάτι που δέν γίνεται εὐρύτερα ἀποδεκτό ὅτι ή ὑποβαθμισμένη παρουσίαση του ἐλεύθερου πλάγιου λόγου δέν δίνει τήν πρέπουσα σημασία στο ἐνδιαφέρον αὐτό φαινόμενο του αφηγηματικού λόγου ὅτι δέν ἐξετάζει τή σχέση του ἐλεύθερου πλάγιου λόγου

με τήν ἐσωτερική ἐστίαση και ὅτι ὁ χωρισμός τής Ἐργολισίας ἀπό τή Φωνή δέν ἐπιτρέπει συνολική συζήτηση τών συμφοραζόμενων (πρωτοπρόσωπη ή τριτοπρόσωπη αφήγηση) στα ὁποία γίνεται ή μετάδοση τών λόγων και τών σκέψεων.

Ἡ ἴδια στο βιβλίο της *Transparent Minds* (1978) ἀσχολεῖται με τούς αφηγηματικούς τρόπους γιά τήν ἀπόδοση τής συνείδησης και διακρίνει δύο ὁμάδες — με βάση τό πρόσωπο (τρίτο ή πρῶτο) στο ὁποιο γίνεται ή αφήγηση — με τρεῖς ἐπιμέρους κατηγορίες στην κάθε ὁμάδα. Συγκεκριμένα, στα συμφοραζόμενα του τρίτου προσώπου ἀναφέρει τήν ψυχαφήγηση/*psycho-narration* (σύμφωνη/*consonant* ή ἀσύμφωνη/*dissonant* (Κόαν (Cohan) και Σάιερς (Shires), 1988), δηλαδή τήν περιγραφή τής συνείδησης του χαρακτήρα στο λόγο του αφηγητή, τόν παρατιθέμενο μονόλογο/*quoted monologue* και τόν αφηγημένο μονόλογο/*narrated monologue* (αὐτό που συνήθως ἀποκαλοῦμε ἐλεύθερο πλάγιο λόγο). Στα συμφοραζόμενα του πρώτου προσώπου ἔχουμε ἀντίστοιχα αὐτο-αφήγηση, αὐτοπαρατιθέμενο μονόλογο και τόν αὐτο-αφηγημένο μονόλογο. Ὅταν ὁ μονόλογος δέν ἔχει αφηγηματικό ή ἐπικοινωνιακό χαρακτήρα, κάνουμε λόγο γιά αὐτόνομο μονόλογο.

Σημαντική είναι ή συμβολή του Ζενέτ στο θέμα τής Προοπτικῆς (*Perspective*). Ὁ ὄρος «ὀπτική γωνία» διέθετε ἤδη ποικίλες τυπολογίες που ἐνίοτε συνέχισαν τόν αφηγητή (ὑποκείμενο του λόγου) με τό ὑποκείμενο τής προοπτικῆς. Ὁ Ζενέτ εἰσήγαγε τή διάκριση μεταξύ τής αφηγηματικῆς φωνῆς (ποιός μιλά;) και τής ἐστίασης (*focalisation*) (ποιός βλέπει; και, καλύτερα: ποιός προσλαμβάνει;), δηλαδή τή διάκριση μεταξύ τής ἐξιστόρησης και τής θέσης αὐτου που καθορίζει τήν ἐξιστόρηση, πράγμα που γίνεται εὐκολότερα ἀντιληπτό (ἐπειδή ἐκεῖ κυριολεκτεῖ) στον κινηματογράφο. Ἔτσι ἔχουμε μηδενική ἐστίαση, ὅταν ή ἐστία δέν μπορεί νά τοποθετηθεῖ σε ἕνα ὀρισμένο σημείο (ὅπως π.χ. στην περιήγηση του παραδοσιακοῦ, κλασσικοῦ μυθιστορηματος με τόν παντογνώστη αφηγητή) ἐσωτερική ἐστίαση, ὅταν ή ἐστία τοποθετεῖται σε κάποιον χαρακτήρα τής ἱστορίας (σταθερή) ή σε διάφορους χαρακτήρες γιά τό ἴδιο γεγονός (πολλαπλή) ή σε διάφορους χαρακτήρες γιά διάφορα γεγονότα (ποικιλία) ἐξωτερική ἐστίαση, ὅταν ή ἐστία βρίσκεται μέν στην ἱστορία, ἔξω ὅμως ἀπό κάποιον συγκεκριμένο χαρακτήρα. Ἐνδιαφέρουσες είναι οἱ στιγμιαίες παραλλαγές τής ἐστίασης σε μιά αφήγηση: είτε νά δίνει περισσότερες

πληροφορίες από αυτές που επιτρέπει ο τύπος της έστιασης (παρά-ληψη/paralepsis) είτε να δίνει λιγότερες (παράληψη/paralipsis).

Τό θέμα της έστιασης τό επέξεργάστηκαν άλλοι μελετητές (π.χ. Rimmon-Kenan, 1983: 71-85, Bal, 1997: 142-159, Βιτού (Ρ. Βιτούκ), 1982: 359-368). Όρίζουν υποκείμενο (έστιαστής) και αντικείμενο (άκόμη και επίπεδα) της έστιασης που μπορεί να συμπήκνουν ή όχι με τό υποκείμενο της αφήγησης, και διακρίνουν —διαφοροποιούμενοι από τόν Ζενέτ— μεταξύ έστιασης που είναι έξωτερική ή έσωτερική στην ιστορία: στην πρώτη τό υποκείμενο της έστιασης είναι έξω από τά αναπαριστώμενα γεγονότα, ενώ στη δεύτερη είναι μέσα. Επίσης τά αναπαριστώμενα γεγονότα ή πρόσωπα μπορεί να τά δει κανείς από μέσα («παντογνωστική αφήγηση») ή άπ' έξω (έξωτερική μιμιαλιστική μετάδοση). Ένδιαφέροντα άποτελέσματα προκύπτουν όταν ή έστία δέν είναι σταθερή ή δέν μπορεί να έντοπιστεί, ή όταν ή έξωτερική συνείρεται με την έσωτερική έστιαση και δημιουργεί δείγματα αυτού που θά μπορούσαμε να ονομάσουμε ελεύθερη πλάγια σκέψη ή ελεύθερη πλάγια πρόσληψη. Τέλος, οι μελετητές αντιμετώπιζουν τό έρώτημα άν ή έστιαση άποτελεί ουσιαστικό της αφήγησης ή άν άποτελεί μέρος της ιστορίας, στην περίπτωση που ο έστιαστής είναι χαρακτήρας, ή τού άφηγητή, στην περίπτωση που ο έστιαστής ταυτίζεται με τόν άφηγητή.

Τό ενδιαφέρον για την έστιαση όφελεται κυρίως στις υποδηλώσεις του όρου: ποιός βλέπει, τί βλέπει, ποιός δέν βλέπει, και τί διακυβεύεται από την πράξη της όρασης, που κάνουν την Μπάλ να θεωρεί την έστιαση τό σημαντικότερο στοιχείο χειραγώγησης του αναγνώστη (Bal, 1997 και Ο' Neill, 1994: 95-96), έφόσον σύμφωνα με παλαιότερες άπόψεις ή όπτική γωνία ρυθμίζει την άπόσταση από την όποια αντιμετωπίζουμε την ιστορία, με άποτέλεσμα την ήθική συμπάθεια και την αισθητική εύχαρίστηση, και σύμφωνα με μερικές νεότερες καθορίζει την τοπο-θέτηση/θέσεις (positionality/positions) και τούς κοινωνικούς ρόλους με τούς όποιους ταυτίζομαστε. Αυτό άποκλήθηκε έγκληση τού υποκειμένου (interpellation: Άλτουσσέρ (Althusser), 1971: 162) και θεωρήθηκε ένας άποτελεσματικός τρόπος για να έσωτερικεύουμε τίς κοινωνικές νόρμες. Σέ παρόμοιο μῆκος κύματος βρίσκεται ή πρόσφατη τάση για πολιτική άνάγνωση της έστιασης με τή χρησιμοποίηση έννοιών, όπως τό «πανοπτικόν» τού Φουκώ (Foucault), ως μεταφορών για την περιγραφή της σχέσης τού παντογνώστη

άφηγητή με τούς χαρακτήρες της ιστορίας, με άπώτερο σκοπό να φανεί ότι, χρησιμοποιώντας όρισμένες τεχνικές της αναπαράστασης, τό ρεαλιστικό μυθιστόρημα τού 19ου αιώνα «άστυνομεύει» τούς ήρωες και κατ' επέκταση τούς αναγνώστες (Μπέντερ (Bender), 1995, Σέλτζερ (Seltzer), 1995). Ό αντίλογος, όπως έχει διατυπωθεί από την Cohn (1999: 163-180), επέμνει ότι πρόκειται μάλλον για άναγνώσεις που, χωρίς να δίνουν ιδιαίτερη σημασία στο κείμενο, αντίστοιχίζουν ιδεολογία και τεχνική με εύθυ και μάλλον άπλοϊκό τρόπο.

**ΑΦΗΓΗΣΘΑΙ:** Στο κεφάλαιο «Φωνή» ο Ζενέτ εξετάζει τό πρόβλημα της αφήγηματικής μετάδοσης. Έδώ εξετάζονται οι χρονικές σχέσεις μεταξύ ιστορίας και άφηγητή, ως προς τή σειρά (ταυτόχρονη, μεταγενέστερη, προγενέστερη ή έμβόλιμη), τή διάρκεια κ.λπ., και στη συνέχεια παρουσιάζεται μία τυπολογία τών άφηγητών ως προς τό μυθολογικό επίπεδο στο όποιο άνήκουν, ως προς τό βαθμό της συμμετοχής τους στην ιστορία που άφηγούνται (αυτό ο Ζενέτ τό ονομάζει πρόσωπο/personne), ως προς τό βαθμό συνειδητοποίησης της θέσης τους ως άφηγητών και, τέλος, ως προς τό βαθμό της αξιοπιστίας τους ως άφηγητών.

Ός προς τό επίπεδο, οι άφηγητές διαορίζονται σε έξωδηγητικούς (extradiégétique), ένδοδηγητικούς και μεταδηγητικούς: στην πρώτη περίπτωση βρίσκονται έξω ή «ύπεράνω» της ιστορίας την όποια άφηγούνται και ή όποια καταλήγει στο δηγητικό επίπεδο· στη δεύτερη περίπτωση οι άφηγητές είναι χαρακτήρες τού δηγητικού επιπέδου και ή ιστορία τους καταλήγει στο μεταδηγητικό (ή υποδηγητικό, σύμφωνα με την πρόταση της Μπάλ) επίπεδο. Στην τρίτη περίπτωση οι άφηγητές είναι χαρακτήρες τού υποδηγητικού επιπέδου και ή ιστορία τους καταλήγει στο υπο-υποδηγητικό επίπεδο κ.ο.κ. Η κατάταξη τών επιπέδων είναι ιεραρχημένη, και γι' αυτό άν ένας άφηγητής παραβιάσει ένα επίπεδο έχουμε μετά-λήψη, στοιχείο συνθησιμένο στά μεταμοντέρνα μυθιστορήματα.

Οι υποδηγητικές άφηγήσεις (ή οι έγκιβωτισμένες άφηγήσεις σε στυλ ρωσικής κοούκλας, όπως είναι εύρτερα γνωστές), έχουν έξηγητική, άποδεικτική, διασπαστική ή θεματική σχέση με την αφήγηση από την όποια άπορέουν· ή πιο γνωστή τεχνική από αυτήν την άποψη είναι ή τεχνική mise en abyme (ένα αντίγραφο τού κειμένου σε μικρογραφία έγκιβωτισμένο στο κείμενο, ή ένα τμήμα κειμένου που



άντιστατοπνρξεί ένα ή περισσότερα στοιχεία του συνόλου του κεμέ-  
νου) (Ντέλενμπαχ (Dällenbach), 1977).

Σχετικά με το κριτήριο και το βαθμό συμμετοχής τους οι αφηγητές  
διαφορούνται σε έτεροδηγητικούς (hétero-diégetique), όταν δεν συμμετέ-  
χουν στην ιστορία που αφηγούνται, και σε όμοδηγητικούς, όταν συμ-  
μετέχουν είτε ως πρωταγωνιστές (αυτόδηγητικοί=πρωτοπρόσωποι)  
είτε ως αυτόπτες μάρτυρες. Ο Ζενέτ αποφεύγει τους κοινόχρηστους  
όρους πρωτοπρόσωπη/τριτοπρόσωπη αφήγηση με το αιτιολογικό ότι  
κάθε αφήγηση είναι μία περίπτωση έκφάνσης/έκφορας (instance  
d'énonciation) και κάθε αφηγητής είναι εξ' όρισμού πρωτοπρόσωπος.  
Η υπόδραση του προσώπου (πρώτο/ τρίτο), όμως, και το γεγονός ότι  
το πρόσωπο δεν συσχετίζεται με την εστίαση, όπως ήδη είχαμε,  
προκάλεσε αρκετές επικρίσεις, διότι, μεταξύ των άλλων, ο Ζενέτ προ-  
βάλλει στη διάκριση με κριτήριο τη συμμετοχή στην ιστορία (όμο-/  
έτερο-) και όχι το αφηγησικό. Οι παρατηρήσεις αυτές έκαναν τον  
Genette (1983: 77-89) να δεχτεί τη συνεξέταση (ή τουλάχιστον τη  
συμπάρθεση σε πίνακα) της Έγλισης (συγκεκριμένα της εστίασης)  
με τη Φωνή (συγκεκριμένα του προσώπου και του εππέδου), υιοθετώ-  
ντας αυτό που ο Στάντσελ (Stanzel) (1979, έλλ. μτφρ. 1999) είχε από  
καρδ' ονομάσει τυπικά αφηγηματικά σχήματα (Erzähl-situationen) (1999:  
14).

Ός προς το βαθμό της παρουσίας τους στη μετάδοση της ιστορίας  
οι αφηγητές, σύμφωνα με τον Chatman (1978: 196-197), διακρίνονται  
σε καλυμμένους/covert (που δεν κάνουν αισθητή την παρουσία τους  
ως αφηγητές) και σε φανερούς/overt (περιγραφές, γνώση του εσωτε-  
ρικού κόσμου των ήρώων, σφάλια). "Αν οι τελευταίοι σχολιάζουν την  
ίδια την αφηγηματική διαδικασία (αμφιβάλλοντας για το πώς θα  
αφηγηθούν μία ιστορία ή προλέγοντας ότι γνωρίζουν την έκβαση  
της), τότε κάνουμε λόγο για αφηγητές με αυτοσυνείδηση/self-con-  
scious (Μπούθ (Booth), 1983: 155). Τέλος, οι αφηγητές διακρίνονται,  
σύμφωνα με τον Μπούθ, σε αξιόπιστους ή αναξιόπιστους (reliable/  
unreliable) (1983: 58-159) αναλόγως με το αν οι περιγραφές τους και  
οι έρμηνειες που δίνουν στα γεγονότα ακολουθούν ή αντιφάσκουν στις  
νόμες του κεμένου ή στις αξίες του συγγραφέα.

Είναι αναμενόμενο ότι οι έννοιες της εστίασης και της φωνής  
άποτελούν το κύριο ενδιαφέρον της έρευνας στην τάση που ονομάζε-  
ται φεμινιστική αφηγηματολογία (Λάνσερ (Lanser), 1986: 341-363,

1995: 85-94, αντίρρησης Prince, 1995: 159-164, 1995a), δηλαδή στη  
μελέτη των αφηγηματικών δομών και τεχνικών στα συμφραζόμενα  
των πολιτισμικά επικρατούμενων κατασκευών του κοινωνικού φύλου  
(gender). Οι μελετητές αυτοί αμφισβητούν τον «κανόνα» επί τη  
βάσει του όποιου περιγράφθηκαν οι αφηγηματικές δομές, καθώς και  
την υποτιθέμενη ουδετερότητα των τυπολογιών που αναφέραμε. Αντι-  
μετωπίζοντας τα κείμενα ως «σημεία» και όχι ως αναπαραστάσεις,  
δηλαδή αφαιρώντας τα ιστορικά, γεωγραφικά, πολιτισμικά, έμφυλα,  
τοπικά, φυλετικά συμφραζόμενα από το κείμενο ή μελετώντας τα ως  
μέρος του περιεχομένου (ιστορία) αλλά όχι και του τρόπου παρουσια-  
σης (αφήγηση), οι αφηγηματολόγοι, κατά τις φεμινίστριες, δεν σκέ-  
φτηκαν ότι τα συμφραζόμενα μπορούν να διαμορφώσουν ή να τροπο-  
ποιήσουν τις τεχνικές (Μεζέι (Mezei), 1998).

"Αν δεί κανείς με αυτό το σκεπτικό τα πράγματα, ή εστίαση και  
η φωνή, για παράδειγμα, αποκτούν άλλες διαστάσεις. Τι γίνεται,  
όπως είναι το συνηθέστερο, όταν ο εστιαστής είναι άνδρας και το  
εστιαζόμενο γυναίκα; Η πώς χειρίζονται οι γυναίκες συγγραφείς την  
εστίαση, όταν ή αφήγησή τους περνά από την όπτική γωνία της  
ήρωίδας τους; Δέν αρκεί να ισχυριστεί κανείς ότι οι άνδρες είναι οι  
φορείς του «βλέμματος» και αντικειμενοκοπούν αυτό που βλέπουν,  
ένω το γυναικείο βλέμμα έχει «επικοινωνιακό» χαρακτήρα: χρειάζε-  
ται να προσπαθήσει να δείξει τη διαφορά μέσα στο κείμενο.

Τό ίδιο συμβαίνει και με την αφηγηματική φωνή. Ο έξω/έτεροδη-  
γητικός αφηγητής με μηδενική εστίαση για παράδειγμα —ο παντο-  
γνώστης αφηγητής σύμφωνα με την παλαιά όρολογία—, που συνήθως  
ταυτίζεται με τον συγγραφέα, θεωρείται εξεικόνιση της γνώσης και  
της δύναμης (που συμπίπτει με την ανδρική γνώση και δύναμη).  
Πώς χρησιμοποιούν οι γυναίκες συγγραφείς —ανάλογα με τη θέση  
τους, τη χώρα τους και την εποχή τους— την αφηγηματική φωνή  
έτσι ώστε να «άκουστούν», να κατοχυρώσουν τη δύναμή τους ως  
συγγραφείς αλλά και να αμφισβητήσουν την εξουσιαστική εικόνα που  
απολαμβάνει ο αφηγητής στη λογοτεχνία του δυτικού ρεαλισμού;  
(Έδώ μεγάλη έμφαση έχει δοθεί στη χρήση του ελεύθερου πλάγιου  
λόγου, που μπορεί να υποδηλώνει ανεξαρτησία από το status της  
ήγεμονίας που ασκούσε ο παντογνώστης αφηγητής ή συγχώνευση  
δύο διαφορετικών λόγων —της εξουσίας και της επιθυμίας για παρά-  
δειγμα— με αποτέλεσμα την αμφισημία ή την ακαθοριστία.)

Η Lanser στο βιβλίο της *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, 1992, διακρίνει στά μυθιστορήματα των γυναικών, κατά τους δύο τελευταίους αιώνες, τρεις τρόπους αφηγηματικής φωνής: τον συγγραφικό (authorial), τον προσωπικό (personal) και τον συλλογικό (communal) (1992: 15-24, 277-279). Στόν συγγραφικό τρόπο ή χρήση ενός «εγώ», που δέν αντίστοιχει σε κάποιο σωματοποιημένο υποκείμενο, επιτρέπει στη συγγραφέα όχι μόνον να αναπαριστά τά γεγονότα αλλά και να σχολιάζει, να κρίνει, να γενικεύει, να «αποφθέγγεται». Έτσι, συμμετέχει στην εξουσία αλλά, ενδεχομένως, χρησιμοποιεί τόν εξουσιαστικό λόγο για να υπονομεύσει τήν εξουσία. Στόν προσωπικό τρόπο, ή αφηγήτρια ενσυνείδητα αφηγείται τήν ιστορία της. Τό «εγώ» έχει σώμα και διεκδικεί τήν ισχύ του δικαιώματός του να μεταδώσει τήν εμπειρία του και να βυθίσει τόν αναγνώστη στην όραση τής ατομικής συνείδησης, που μπορεί όμως να μήν παρουσιάζεται ως καθορισμένο υποκείμενο, αλλά ως πολλαπλότητα φωνών σε διάλογο. Ο συλλογικός τρόπος, τέλος, είναι ένα φάσμα πρακτικών που άρθρώνουν μία ομαδική φωνή ή ένα σύνολο φωνών που μοιράζονται τήν αφηγηματική εξουσία. Η Λάνσερ θεωρεί ότι αυτός ο τρόπος απέχει στην εξατομικευμένη εικόνα του αφηγητή που επικρατούσε στόν δυτικό κόσμο, συναντάται κυρίως σε περιθωριακές ομάδες και συνδέει τήν αφήγηση (ένος αφηγείται εξ' ονόματος άλλων ή ένα πληθυντικό «εμείς» αφηγείται, ή διάφορα μέλη τής ομάδας αφηγούνται εναλλακτικά) με τήν ιστορία, τό περιεχόμενο. Έτσι δημιουργείται ή δυνατότητα μίας συλλογικής γυναικείας φωνής και ταυτότητας μέσω τής αφήγησης, μακριά από ατομικούς πρωταγωνιστές και προσωπικές ιστορίες, και τίθεται εν αμφιβάλλω ή σύμβαση που καθόρισε τή θέση των γυναικών στό δυτικό μυθιστόρημα.

Θά ήθελα να κλείσω τό σχόλιο για τή φεμινιστική αφηγηματολογία με τή μελέτη τής Γουόρχολ (Robyn Watol), *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*, 1989, χρησιμοποιώντας την ως πέρασμα στη συζήτηση για τόν αποδέκτη τής αφήγησης. Η Γουόρχολ διαπιστώνει ότι οι αφηγηματικές παρεμβάσεις στα μυθιστορήματα τής βικτωριανής περιόδου —ειδικά αυτές στις οποίες ο αφηγητής κατοχυρώνει τή στάση του απέναντι στόν αναγνώστη, τούς χαρακτήρες και τήν ίδια τήν τέχνη του αφηγεῖσθαι— είναι προσδιορισμένες με βάση τό κοινωνικό φύλο του συγγραφέα. Στους άνδρες συγγραφείς αφθονούν οι στρατηγικές που αποστασιοποιούν

(distancing), ενώ στις γυναίκες οι στρατηγικές που εμπλέκουν (engaging) τόν αναγνώστη (1989: 17-20). Οι πρώτες, συνήθως αυτοαναφορικές ή είρωνικές, αποθαρρύνουν τόν αναγνώστη από τό να ταυτιστεί με τούς χαρακτήρες και τόν αποδέκτη. Οι «σοβαρές και ένθερμες» παρεμβάσεις των γυναικών, αντίθετα, θέλουν να επιτύχουν τή συμπάθεια του αναγνώστη προς τούς χαρακτήρες και τήν ταύτισή του με τόν αποδέκτη· σε καμιά περίπτωση, πάντως, δέν εκλαμβάνουν τόν αναγνώστη ως δεδομένο, και γι' αυτό απευθύνονται σε αυτόν σαν να ήταν άγνωστος, ευμετάβλητος και απρόβλεπτος (1989: 32).

Τή διαφοροποίηση αυτή ή Γουόρχολ τήν αποδίδει στό ότι, ενώ οι άνδρες συγγραφείς είχαν πολλές ευκαιρίες, εκτός τής συγγραφής, για να «κηρύξουν» και να ασκήσουν διδακτική επίδραση στους άλλους, οι γυναίκες είχαν ελάχιστους τόπους όπου θά μπορούσαν να εκφραστούν δημόσια. Τό ρεαλιστικό μυθιστόρημα τούς έδινε μία από τίς λίγες κοινωνικά αποδεκτές και αποτελεσματικές διεξόδους για να διατυπώσουν τίς απόψεις τους. Έτσι χρησιμοποίησαν τήν άμεση προσφώνηση για να γεφυρώσουν τό κενό μεταξύ του λογοτεχνικού λόγου και των μνημιμάτων τά όποια ήθελαν να περάσουν, για να παροτρύνουν με άλλα λόγια τόν αναγνώστη να πάρει μία ήθική και κοινωνική θέση. «Ενώ ο άνδρας [συγγραφέας]-κήρυκας χρησιμοποίησε τή φωνή του ως προέκταση του σώματός του, ή βικτωριανή συγγραφέας πρόσπαζε τό σώμα της με τό να βάξει τή φωνή της μέσα στό κείμενο» (1989: 191). Έτσι ήθελε να δημιουργήσει πραγματική επαφή με τό άκροατήριό της μέσω ενός μυθοπλαστικού κειμένου, να εκμεταλλευτεί τήν ψευδαίσθηση τής πραγματικότητας για να μεταδώσει τή δική της αλήθεια.

Η αφήγηση είναι μία επικοινωνιακή πράξη που περιλαμβάνει και' αρχήν τόν αφηγητή και τόν αποδέκτη τής αφήγησης (narrataire/narratee) (Prince, 1973: 177-196, έλλ. μτφρ. 1991: 185-219· Prince, 1985: 299-303). Ο αποδέκτης, όπως και ο αφηγητής, είναι μία κειμενική κατασκευή έντελώς αντίστοιχη ως προς τό επίπεδο και τό βαθμό παρουσίας με εκείνον. Αν ο αφηγητής είναι αφανής, ο αποδέκτης εικάζεται από ψευδορωτήσεις, γενικευτικές αρνήσεις ή τή χρήση του πρώτου πληθυντικού προσώπου. Αν ο αφηγητής είναι φανερός, ο αποδέκτης γίνεται έξισου φανερός στις προσφωνήσεις («άγαπητέ αναγνώστη» κ.λπ.) ή στις ταξινομήσεις, διότι έντοτε ο αφηγητής ομαδοποιεί τούς αναγνώστες (π.χ. άντρες, γυναίκες) και μπορεί να αντιτάσει τή μία κατηγορία στην άλλη.

Οι ένδοξηγητικοί αφηγητές έχουν ένδοξηγητικούς αποδέκτες (ακροατές ή αναγνώστες). Σε αυτές τις περιπτώσεις (αφηγήσεις-πλαίσιο) συχνά υπόκειται αλληγορία όλόκληρης της αφηγηματικής διαδικασίας. Μία ιστορία δεν χρειάζεται μόνον να ειπωθεί, χρειάζεται και να υπάρχει κάποιος να την ακούσει, να την κατανοήσει και να την νοηματοδοτήσει. Η επιθυμία της αφήγησης, για να ξαναθυμηθούνε τον Μπρούκς, συνδέεται με την ύπαρξη κάποιου που την ακούει. Είναι σημαντικό να γνωρίζουμε όχι μόνον τι λέγεται, αλλά και γιατί λέγεται, τι σκοπούς αποκαλύπτει ή καλύπτει και τι επίζητεί όχι μόνον να πει αλλά και να κάνει (Brooks, 1984: 236). Ο ίδιος μελετητής κάνει λόγο για αφηγηματική μεταβίβαση (transference). Όπως στη μεταβίβαση ο ψυχαναλυτής γίνεται το αντικείμενο των παρελθοντικών επιθυμιών του αναλυόμενου, και η ανάλυση γίνεται ο χώρος μέσω του οποίου καταβάλλεται προσπάθεια με την κατασκευή ολόενα και πύο συνεκτικών και ερμηνευτικά αποδεκτών ιστοριών να επαναποκτηθεί ένα παρελθόν που δεν τό έλέγχει κανείς πλήρως, έτσι και κατά την ανάγνωση ο αναγνώστης και τό κείμενο παίζουν τό ρόλο του αναλυτή και του αναλυόμενου.

Άλλοτε γίνεται λόγος για αφηγηματική «συναλλαγή»: όπως στην περίπτωση του *Sartre* ή της *Χαλιμάς*, στις οποίες μία αφήγηση εξαερώνεται με μία νύχτα έρωτα ή με μία ζωή (Brooks, 1984: 216). Από πολλούς ή Σεχραζάτ και άλλοι αφηγητές θεωρούνται επιπλέον δεήματα της εξουσίας που άσκει ή αφήγηση (πρβλ. όσα είπαμε για τό αφηγεΐσθαι ως επιτελεστικό). Ο μόνος τρόπος για να διασφαλίσουν τή ζωή τους, τήν εύτυχία τους, τήν ήσυχία τους κ.λπ. είναι να πούν μία καλή ιστορία, μία ιστορία «άξιανάγνωστη». Η αφηγηματική δύναμη μπορεί να είναι ή μοναδική στρατηγική που έχει απομείνει στους «άδυνάτους»: είναι ο μόνος τρόπος για να μπορέσουν να άκουστούν. Η συναλλαγή, έξέλλου, κατά τόν Τσέμπερς (Chambers) (1984: 8), έχει νόημα έφ'όσον βασίζεται στην άρχική σύμβαση ότι όλοι οι συμμετέχοντες καταλαβαίνουν ποιό είναι οι σκοποί που εξυπηρετεί ή αφήγηση, ποιό είναι τό νόημά της. Στην περίπτωση αυτή τό έπίμενο βήμα είναι να προχωρήσει κανείς —έκτός κειμένου, αλλά σε σχέση με τό κείμενο— στην ιδεολογική και πολιτισμική ανάλυση των συνθηρών που επιτρέπουν τέτοιου είδους συμφωνίες.

Έκτός του διδύμου αφηγητής/αποδέκτης της αφήγησης, τά υπόλοιπα μέλη του επικοινωνιακού σχήματος είναι ο ύπονοούμενος συγ-

γραφέας (implied author) και ο ύπονοούμενος αναγνώστης (implied reader). Παραθέτω τό σχήμα, σύμφωνα με τόν Chatman (1978: 151) (οι όροι έντός παρενθέσεως άνήκουν στον Genette, 1983: 103) και στή συνέχεια θά έπεξηγήσω τούς όρους: πραγματικός συγγραφέας [ύπονοούμενος (συναγόμενος/implic) συγγραφέας → αφηγητής → (αφήγησι/écrit) → αποδέκτης της αφήγησης → ύπονοούμενος (δυνητικός/virtuel) αναγνώστης] πραγματικός αναγνώστης.

Ο όρος ύπονοούμενος συγγραφέας άνήκει στον Booth (1983: 71-78) που τόν χρησιμοποιήσε με τίς ακόλουθες σημασίες: 1) τό αντικειμενικό πρόσωπο που ο πραγματικός συγγραφέας θέλει να γίνει για να μās δώσει μία πραγματική ιστορία, 2) οι διάφορες όψεις του έαυτού τους που οι συγγραφείς δείχνουν στα διάφορα έργα τους, 3) ο δημιουργός σε αντίθεση με τά δημιουργήματα, 4) τό πρόσωπο που επιλέγει και αξιολογεί, 5) οι νόρμες και οι άξίες που εκφράζει τό κείμενο, αντί των όρων «θέμα», «συμβολική σημασία» κ.λπ. (Chatman, 1990: 80-83).

Τόν όρο τόν υιοθετεί και ο Τσάτμαν αντικαθιστώντας τίς νόρμες και τίς άξίες (ήθηκή όψη του μοντέλου) με κώδικες και συμβάσεις (σημειολογική όψη). Ο Τσάτμαν θεωρεί άπαραίτητο τόν όρο, διότι μās επιτρέπει να έχουμε πρόσβαση στην πρόθεση του κειμένου, στο νόημά του (περιλαμβανομένης και της ιδεολογίας), χωρίς να καταφεύγουμε στη βιογραφία του συγγραφέα. Ο ύπονοούμενος συγγραφέας είναι τά «σχέδια» (patterns) μέσα στο κείμενο, ο σκοπός του κειμένου που πρέπει να άνασχυροτηθεί κατά την ανάγνωση. Η ανάγνωση του κειμένου δηλαδή, «μαλονότι ανταλλαγή μεταξύ πραγματικών ανθρώπων, περιλαμβάνει δύο ενδιάμεσες κατασκευές: μία μέσα στο κείμενο, που τό έφευρίσκει [τό κείμενο] σε κάθε ανάγνωση (τόν ύπονοούμενο συγγραφέα) και μία έξω από κείμενο που τό ερμηνεύει σε κάθε ανάγνωση (τόν ύπονοούμενο αναγνώστη)» (Chatman, 1990: 76). Ο O'Neill (1994: 66-71) ύποστηρίζει ότι ο ύπονοούμενος συγγραφέας είναι έννοιολογική νόρμα τής αυθεντίας/έξουσίας (authority) μέσα στο κείμενο, ένα είδος γνώμονα, ή διαφορά μεταξύ αυτού που λέει τό κείμενο και αυτού που έλαμβάνουμε ως τό νόημά του άρα, ο ύπονοούμενος συγγραφέας είναι πύο άπαραίτητος στα μοντερνιστικά και μεταμοντερνιστικά κείμενα στα όποια οι έννοιες του επαληθεύσιμου, τής εύκρινειας, τής διαφάνειας δεν είναι τόσο αυτονόητες. Συμβάλει όμως τό έξής παράδοξο: ενώ με τόν φορμαλισμό οι έξουσίες του συγγραφέα

είχαν μετατεθεί στον αφηγητή, τώρα πού —μέ τή μεσολάβηση του υπονοούμενου συγγραφέα— επέστρεψαν στον πραγματικό συγγραφέα, αυτός έχει διαλυθεί σε κειμενικότητα και διακειμενικότητα!

Ο Genette (1983: 94-107), αντίθετα, ταυτίζει τον εξωδιηγητικό αποδέκτη με τον πραγματικό αναγνώστη, όπως έντελει και τον εξωδιηγητικό αφηγητή με τον συγγραφέα. Έξαρξίζει τον υπονοούμενο συγγραφέα (δηλαδή τήν εικόνα του συγγραφέα πού κατασκευάζεται από τον αναγνώστη με βάση τό κείμενο) ως φορέα τής αφήγησης με τό ακόλουθο σκεπτικό: α) Δεν ανήκει στο πεδίο τής αφηγηματολογίας. Ο όρος επινοήθηκε από τον Μπούθ, πριν από τήν επικράτηση του όρου αφηγητής, και χρησιμοποιήθηκε για να προβληθούν και να αναλυθούν οι ιδεολογικές νόρμες του κειμένου. β) Αν ο υπονοούμενος συγγραφέας είναι ή εικόνα πού σχηματίζει γι' αυτόν ο αναγνώστης, τότε ή εικόνα πού σχηματίζει ένας έπαρκής αναγνώστης από τό κείμενο είναι πιο πιστή από τήν εικόνα πού ο συγγραφέας είχε για τον έαυτό του. γ) Αν σε ένα έργο ο συγγραφέας αποφασίζει να υιοθετήσει σκόπιμα μία εικόνα τής προσωπικότητάς του διαφορετική από τήν πραγματική, τότε υπάρχει κάποια έρωνελα στο κείμενο πού πάλι τήν αποκωδικοποιεί ο έπαρκής αναγνώστης.

Ο Ζενέτ δέχεται τήν ύπαρξη υπονοούμενου συγγραφέα μόνον στις περιπτώσεις τής ομάδικης συγγραφής ενός έργου, τής παρωδίας ή του pastiche, των αποκρύφων και των ψευδεπίγραφων έργων (περιπτώσεις τις οποίες αναφέρει και ο Τσάτμαν). Τήν ίδια στάση τηρούν και ή Μπάλ και ή Σουλέμαν (S. Suleiman), (1981: 89-97): ο ύποδηλούμενος συγγραφέας είναι μία έρμηνευτική κατασκευή ή οποία έκπροσωπεί ένα σύνολο νοημάτων. Η αφηγηματολογία όμως περιλαμβάνει τή μελέτη τής όργάνωσης των αφηγημάτων παρέχοντας με αυτόν τον τρόπο μία βάση, ένα σημείο για τήν έρμηνεία. Κατά συνέπεια ή παρουσία του υπονοούμενου συγγραφέα μονοπωλεί τή μοναδικότητα του νοήματος σε μία έποχή πού ενοείται ή πολλαπλότητα των προσεγγίσεων και των έρμηνειών και έννοιες όπως μοναδική αλήθεια και μοναδικό νόημα είναι εύθραυστες και εύάλωτες.

Τό αντίστοιχο του υπονοούμενου συγγραφέα, ο υπονοούμενος αναγνώστης —για όσους δέχονται τή διάκριση—, είναι τό άκροατήριο τό οποίο τίθεται ως προϋπόθεση κάθε κειμένου κατά τον Ζενέτ πρόκειται για τήν ιδέα του δυνατικού αναγνώστη πού έχει ο συγγραφέας κατά τή συγγραφή ενός έργου. Ο υπονοούμενος αναγνώστης πρέπει

νά διαφοροποιηθεί από τον πραγματικό, διότι ο ίδιος αναγνώστης μπορεί να διαβάξει διαφορετικά αφηγήματα σάν άλλος κάθε φορά υπονοούμενος αναγνώστης, υπακούοντας στις διαφορετικές νόρμες πού θέτει κάθε υπονοούμενος συγγραφέας. Τά περί αναγνώστη τά εξετάζουν οι διάφορες θεωρίες τής πρόσληψης ή τής ανάγνωσης.

ΑΝΑΓΝΩΣΗ: Μία άλλη διάσταση στή σχέση αποδέκτη και (υπονοούμενου) αναγνώστη δίνει ο Chambers (1989, 1991, 1993), ο οποίος πιστεύει ότι υπάρχει διαφορά μεταξύ αυτού πού ονομάζει αφηγηματική λειτουργία (σχέση του αφηγητή με τον αποδέκτη) και αυτού πού ονομάζει κειμενική λειτουργία (σχέση του κειμένου με τον αναγνώστη ή, πιο άπρόσωπα, σχέση μεταξύ μίας περίπτωσης τής γραφής και μίας περίπτωσης τής ανάγνωσης (instance of reading)). Στην αφηγηματική λειτουργία ο αφηγητής (ένα «εγώ» πού αποκτά έξουσία από τήν ίδια τήν αφηγηματική πράξη), άφ' ενός, παράγει έναν κόσμο μυθοπλαστικό ή οικείο πού κατανοείται ως ο κόσμος του κειμένου (άναφορική λειτουργία) και, άφ' ετέρου, μοιάζεται τις άπόψεις του περί αυτού του κόσμου με τον αποδέκτη, ο οποίος με τή σειρά του αποκτά όρισμένη δύναμη από τή σχέση του με τον αφηγητή (1991: 25). Οι αναγνώστες δεν πρέπει να ταυτίζονται με τους αποδέκτες, διότι αυτό φτωχαίνει τήν ανάγνωση με τό να τήν ανάγει σε άναγνώριση του άναφορικού περιεχομένου (τό κείμενο παραπέμπει στην πραγματικότητα, πού όμως δεν είναι παρά είδωλο τής πραγματικότητας πού δημιουργείται από τήν αφήγηση).

Στήν κειμενική λειτουργία, αντίθετα, τό κείμενο αναπαριστά/άντικατοπτρίζει τον έαυτό του με έξεικόνιση (figuration), πράγμα πού δημιουργεί μία διαφορά μεταξύ του κειμένου και του έαυτού του ή ένα χώρο πού προ(σ)καλεί τήν αναγνωστική έρμηνεία. Ο αναγνώστης δεν ταυτίζεται ούτε με τον αποδέκτη ούτε με κάθε συγκεκριμένη ανθρώπινη ύπαρξη. Η instance of reading είναι διασκορπισμένη, πολλαπλή, διαπεράται από πολλούς κώδικες (ιδιολέκτους, κοινωνιολέκτους, γλώσσες τής επιθυμίας κ.λπ.) και, έντελει, ταυτίζεται με τό ίδιο τό κείμενο όπως αυτό διαβάζεται. Κείμενο και αναγνώστης είναι άλληλένδετα: ή ανάγνωση δεν είναι έξωτερική ως προς τό κείμενο αλλά μία λειτουργία ή οποία προβλέπεται και έλέγχεται από τό κείμενο, αλλά και ταυτόχρονα παράγεται ως παραγωγός του κειμένου (1993: 4-5).

Υπήρχαν περίοδοι στην ιστορία της λογοτεχνίας κατά τις οποίες η αφηγηματική λειτουργία στηριζόταν από την κειμενική και το νόημα ήταν πιο εύκολο. Σέ κείμενα νεότερων χρόνων (ή αρχή τοποθετείται γύρω στο 1850) ή σέ κάποια είδη κειμένων πού ο Chambers τά ονομάζει αντιπολιτευτικά (oppositional), γιά λόγους ιστορικούς ή λογοτεχνικά ασκεί αντιπολίτευση στην εξουσία όχι μέσφ του περιεχομένου της αλλά μέσφ ενός ρήγματος πού δημιουργείται στή σχέση της αφηγηματικής μέ την κειμενική λειτουργία. Η σχέση γίνεται διπλοπρόσωπη και μέ την έννοια της απάντης και μέ την έννοια ότι τό κείμενο χρειάζεται διπλή ανάγνωση, αφηγηματική και κειμενική. Διότι, ενώ κατά την αφηγηματική λειτουργία ό αποδέκτης απολαμβάνει τή δύναμη του αφηγητή μέσφ της συμμετοχής του στή διαδικασία του αφηγηθίσθαι, ή δύναμη αυτή—στήν κειμενική λειτουργία—γίνεται αντικείμενο ειρωνείας (αποδεκνούνται οι τρόποι μέσφ των όποιων αποκτάται ή δύναμη) πού απομακρύνει τόν αποδέκτη από τόν αναγνώστη και μετατρέπει και την αφηγηματική λειτουργία σέ αντικείμενο έρμηνείας (κειμενικής λειτουργίας) (1993: 7-12).

Βρισκόμαστε ήδη μακριά από τις πρώτες προσεγγίσεις πού αντιμετώπιζαν τό κείμενο ως κλειστό και αυτόνομο σύστημα ή αλλιώς τό κείμενο ως έκφώνημα/έκφερόμενο (έπος). Διότι—και αυτό δέν τό έχουμε προσέξει επαρκώς— ή κλασική αφηγηματολογία ακόμη και όταν έκανε λόγο, όπως στήν περίπτωση του Ζενέτ, γιά discours εννοούσε τό λόγο ως δομή (έπος) (γι' αυτό τόν εξέταζε «γραμματικά»), και όχι ως έκφώνηση/έκφορά (έποςίαιον), ως επικοινωνιακή δηλαδή διαδικασία σέ όρισμένα—διαφορετικά κάθε φορά—συμφραζόμενα. Σήμερα πιστεύουμε ότι τό νόημα του κειμένου συνεχώς μεταβάλλεται, καθώς μεταβάλλονται οι συνθήκες της πρόσληψής του. Κατά συνέπεια ή ιστορία δέν διαμορφώνεται μόνον από τόν έδοκευμένο αλλά και από τόν έξωκευμένο λόγο. Τό έρώτημα δέν είναι πλέον πώς είναι κατασκευασμένο τό κείμενο, αλλά τί είναι αυτό πού επιτρέπει στο «ίδιο» κείμενο νά σημαίνει διαφορετικά πράγματα σέ διαφορετικούς αναγνώστες. (Τά εισαγωγικά μπήκαν γιά νά διευκρινιστεί κανείς αν μετά τις πολλαπλές αναγνώσεις—πού δημιουργούν ισάριθμα μετα-κείμενα—τό κείμενο παραμένει ακριβώς τό ίδιο.)

Ξαναγυρνάμε στον Μπάρτ του SZ και άλλων συναφών κειμένων. Τό κείμενο (texte) δέν θεωρείται πλέον τό αποτέλεσμα της συγγραφής ενός ανθρώπου πού δημιουργεί και ελέγχει τό μοναδικό νόημα

του (αυτό πού ό Μπάρτ ονομάτισε έργο (œuvre)). 'Ανάγνωση σέ αυτά τά συμφραζόμενα είναι ή απελευθέρωση από τή μοναδικότητα του νοήματος, δηλαδή ή απελευθέρωση από την όποια θεσμική εξουσία (πολιτική, θρησκευτική, ακαδημαϊκή), της όποιας άλληγορία έθεωρείτο ό συγγραφέας (auteur/autorité-auteur/authority). [Σημ.: Η δυσκολία πού έχουμε, όταν μεταφράζουμε αυτούς τους όρους στα έλληνικά, έγκειται στο γεγονός ότι—τουλάχιστον όσον άφορά τή λέξη «συγγραφέας»— ή ελληνική γλώσσα δέν συνδυάζει στο επίπεδο του σημαίνοντος τή συγγραφή μέ την εξουσία.] Αυτή ή απελευθερωμένη ανάγνωση, πού ταυτίζεται μέ τή γραφή, αντιμετωπίζει τό κείμενο ως παιχνίδι γενικότερα, αλλά και μέ την έννοια της έρμηνείας ειδικότερα (όπως λέμε «παίζω ένα μουσικό έργο»). Τό κείμενο γίνεται πληθυντικό, διότι μπορεί νά «παιχτεί» μέ διαφορετικούς τρόπους, αλλά και επειδή προσδιορίζεται από τή σχέση του μέ άλλα κείμενα (Barthes, 1977: 159, 162-63, έλλ. μτφρ. 1988: 151-160). Τό κείμενο (texte) ως γλώσσα είναι συνύφανση (texte) αναφορών, παραπομπών, αντιθέτων τόσο από την πραγματικότητα όσο και από τή λογοτεχνία. Οι παραπομπές είναι άνόνημες, μη άνιχνεύσιμες, και όμως ήδη διαδρασμένες είναι «παραθέματα χωρίς εισαγωγικά» (1977: 160). Βρισκόμαστε ήδη στην περιοχή της διακειμενικότητας (intertextualité)—μακριά από κάθε έννοια αναφορικότητας ή αναπαραστατικότητας της λογοτεχνίας—είναι ή περιοχή των κωδικών του Μπάρτ (ιδιαίτερα των αναστρέψιμων), πού δέν έχουν κανονιστικό χαρακτήρα αλλά μάλλον ένδεικτική σημασία γιά τόν τρόπο μέ τόν όποιο προσλαμβάνουμε και έρμηνεύουμε.

Αν τό κείμενο είναι διακείμενο, αν και ό αναγνώστης είναι ένα διακείμενο πού προσεγγίζει τό κείμενο βάσει των γλωσσικών, ανθρωπολογικών, κοινωνιολογικών, φυλετικών (πολιτισμικός κώδικας ή κώδικας της αναφοράς), λογοτεχνικών (π.χ. σημικός κώδικας), οικονομικών, ψυχαναλυτικών (συμβολικός κώδικας) γλωσσών του καιρού του, τότε τά πάντα, έξωκευμένα και έδοκευμένα, είναι διακειμενικά: παίζουν και παίζονται σέ ένα άβυσσο παιχνίδι.

Έντελώς ειρωνικά ό όρος διακειμενικότητα έπινόθηκε από την Κριστέβα (Kristeva) (1968: 298-317, 1969: 148 «κάθε κείμενο κατασκευάζεται ως μωσαϊκό παραθεμάτων κάθε κείμενο είναι ή άπορρόφηση και ό μετασχηματισμός άλλων κειμένων»), γιά νά περιγράψει τό πώς ή ίδια προσέλαβε τό έργο του Ρώσου θεωρητικού Μπαχτίν.

Ό Bakhtin προσλαμβάνει τή γλώσσα ως λόγο (discourse), όχι δηλαδή ως αφηρημένο, έναιο σύστημα (langue) αλλά ως συγκεκριμένη και χρονικά προσδιορισμένη εκφώνηση/έκφορα που καθορίζεται τόσο από αυτόν από τον οποίο προέρχεται όσο και από αυτόν στον οποίο απευθύνεται (1986: 118). Η γλώσσα προσλαμβάνεται εν χρήσει, εν δυνάμει, εν κινήσει στα κοινωνικά της συμφραζόμενα. Η γλώσσα κατά συνέπεια δεν υφίσταται ως έναιο και αυτόνομο σύστημα, αλλά ως *έτερογλωσσία* (raznojezie/heteroglossia) (1981: 263), ως διαστρωμάτωση κοινωνικών, ιδεολογικών, έθνικων, φυλετικών κ.λπ. λόγων που βρίσκονται σε σύγκρουση μεταξύ τους, και μεταξύ των οποίων αναπτύσσονται φυγόκεντρες και κεντρομόλες δυνάμεις. Οι κεντρομόλες δυνάμεις (χονδρικά οι γλώσσες της εξουσίας) προσπαθούν να κυριαρχήσουν, να ενσωματώσουν τις επιμέρους γλώσσες και να δώσουν μία εντύπωση ενότητας και αυθεντικότητας στο λόγο, να τον μετατρέψουν σε μονολογικό. Οι φυγόκεντρες δυνάμεις, αντίθετα, (π.χ. η λαϊκή κουλτούρα) προσπαθούν να αντισταθούν ή να ύπονομεύσουν ή να «καρναβαλοποιήσουν» (karnaval, 1984) τή γλώσσα της εξουσίας. Καταλαβαίνει κανείς ότι πρόκειται για μία πολιτική σύλληψη τής γλώσσας με τήν ευρύτερη έννοια του όρου.

Τό μυθιστόρημα κατά τόν Bakhtin, ιδίως από τόν 19ο αιώνα, ενσωματώνει τήν έτερογλωσσία στη δομή του (1981: 375) και τή διαλογικότητα (dialog). Έτσι δημιουργούνται οι πιο προωθημένες μορφές του μυθιστορηματικού λόγου: υβριδικές κατασκευές, γλώσσες που φωτίζουν ή μά τήν άλλη, διφωνικότητα που συνδυάζεται με τή δγλωσσία, ενσωμάτωση άλλων λογοτεχνικών ειδών, αλλά και ύφών λόγου τής καθημερινής ζωής. Ταυτόχρονα, τό μυθιστόρημα ως επικοινωνιακό ένεργημα προϋποθέτει τήν ύπαρξη δύο διαλεγμένων προσώπων, του συγγραφέα και του αναγνώστη, που συμμετέχουν στη διαμόρφωση τής αφήγησης. Κατά συνέπεια, τό μυθιστόρημα τόσο ως προς τό περιεχόμενό του όσο και ως προς τήν πρόσληψή του δεν μπορεί να εκλαμβάνεται ως κάτι οριστικοποιημένο και περικλειστο, δεν πρέπει να εξετάζεται μόνον ως αναφορικό σύστημα (ρεαλιστικές θεωρίες) ή μόνον ως αυτόνομο σύστημα σχέσεων (ελαστική αφήγηματολογία και μεταδομισμός), αλλά ως «διαλογοποιημένο σύστημα φτιαγμένο από εικόνες γλωσσών, ύφών και συνειδήσεων». Για τόν Μπαχτίν, περαιτέρω, ή πλοκή, οι χαρακτήρες, ή δομή γενικότερα δεν πρέπει να εξετάζονται στρουκτουραλιστικά, αφαιρετικά ή με τήν

ένταξη τους σε ορισμένα σχήματα, διότι έτσι, εκτός των άλλων, οριστικοποιούνται, ενώ τό μυθιστόρημα ως διάλογος, και ακριβέστερα τό είδος που ο Μπαχτίν ονομάζει πολυφωνικό (polifonicheskii) μυθιστόρημα (κυριότερος εκπρόσωπος ο Ντοστογιέφσκι), χαρακτηρίζεται από τή μη οριστικοποίηση (nezavershennost/unfinalisability).

Δέν είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς για ποιόν λόγο ή θεωρία του Μπαχτίν ασκεί σήμερα τέτοια έλξη και γιατί παρουσιάζεται ως νέος τρόπος να δει κανείς όχι μόνον τό μυθιστόρημα αλλά και άλλες πολιτισμικές εκφάνσεις, ιδίως όταν παρουσιάζονται με τή μορφή αφήγησης. Η γλώσσα στον Μπαχτίν υφίσταται στή σχέση της με τά (κοινωνικοπολιτικά) συμφραζόμενά της. Η γλώσσα άφ' έτέρου δεν είναι αυτοαναφορική: αντίθετα παραπέμπει στα πράγματα. Η αναφορικότητα, πάντως, δεν οδηγεί στην ύποτιμηση τής γλώσσας: μάλλον τό αντίθετο συμβαίνει, διότι όταν

Η λέξη (διάβαζε ο λόγος/αιονο) [...] κατευθύνεται στο αντικείμενο, μπαίνει σε ένα διαλογικά παραγμένο [...] περιβάλλον έξων λέξεων, αξιών και τόνων, πλέκεται και ξεπλέκεται σε σύνθετες σχέσεις, συγχωνεύεται με μερικές [...] όλα αυτά αφήνουν ένα ίχνος στα σημασιολογικά της στρώματα. (1981: 276)

Η αναφορικότητα δεν είναι ασύμβατη με τή διαλογικότητα.

Έξάλλου, ακόμη και στο «πολυφωνικό» μυθιστόρημα, ο συγγραφέας υπάρχει, απλώς δεν επιβάλλει τή δική του συγγραφική/έξουσιαστική φωνή πάνω στον κεμενικό λόγο των ήρώων. Αυτό δεν σημαίνει ούτε ανυπαρξία ούτε σχετικισμό. Ο συγγραφέας εκφράζει τις απόψεις του και ως δημιουργός του έργου και μέσα στο έργο. Απλώς στην περίπτωση του πολυφωνικού μυθιστορήματος δεν επιφυλάσσει στον εαυτό του κανένα προνόμιο σε σχέση με τούς χαρακτήρες. Βλέπουμε λοιπόν τή διαφοροποίηση του Μπαχτίν στα θέματα τής αναφορικότητας, τής γλώσσας και του συγγραφέα (ως παρούσας, εξουσίας και εϋθόνης) (Λότζ (Lodge), 1990: 97-99, Ντέντις (Dentish), 1995: 88-102).

Άς δοϋμε, τέλος, πώς αντιμετωπίζει ο Μπαχτίν τό θέμα τής ανάγνωσης. Διακρίνει τρεις τρόπους ανάγνωσης/έρμηνειας: α) Να προσπαθεί κανείς να βρει τό νόημα που ήθελε ο συγγραφέας (αυτό ο Μπαχτίν τό ονομάζει «περιττεισμός του έργου στην εποχή του» και αποκλεισμό από τήν επίβυσή του στο μέλλον, στον «μεγάλο χρόνο», όποτε τό μεγάλο έργο άποκτά τήν πληρότητά του (1986: 3-4)).

Ἀντίθετα, ὁ Μπαχτίν πιστεύει ὅτι ἡ ιστορική ἀπόσταση μεταξύ κειμένου καὶ ἀνάγνωστος δημιουργεῖ καινούργια συμφοραζόμενα ἢ ἐπι-τρρέπει ἕναν ἐπανατονομισμό (pereakcentnaciija/re-accentuation) πού μπο-ρεῖ νά ἐμπλουτίσει τὴν ἀνάγνωση. β) Νά διαβάξει κανεὶς τὸ ἔργο ἐρήμην τῶν νοημάτων πού ὑπάρχουν σὲ αὐτό, σύμφωνα μὲ τὰ ἐνδια-φέροντα τῆς δικῆς του ἐποχῆς (τὸ ὀνομάζει «μοντερνοποίηση καὶ παραποίηση»). Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι ὁ Μπαχτίν ἀρνεῖται ὅτι κάθε ἐποχὴ διαβάσει μὲ τὸν δικό της τρόπο· σημαίνει ὅτι ἀρνεῖται πῶς τὰ μεγάλα ἔργα ἐμπλουτίζονται, ἐπειδὴ τοὺς προσθέτουμε νοήματα τὰ ὅποια δὲν λανθάνουν ἔστω σὲ αὐτά. γ) Ὁ τρίτος τρόπος ἀνάγνωστος, πού ἀποκαλεῖται «δημιουργική κατανόηση» (creative understanding), παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον διότι δὲν ἀναφέρεται μόνον στὴν ἀνάγνωση τῶν λογοτεχνικῶν κειμένων ἀλλὰ καὶ στὴ γνωριμία μας μὲ ἄλλους ἀνθρώπους καὶ πολιτισμούς. Ὁ Μπαχτίν ἀντιτίθεται στὴν ἐπικρατούσα γνώμη ὅτι τὸν ἄλλο τὸν κατανοοῦμε μὲσφ τῆς ἐξήγη-στος/ἐρμηνείας ἢ τῆς ταύτιστος μαζί του. Αὐτὸ πού ὀνομάζει «δημιουρ-γική κατανόηση» δὲν ἀπαρνεῖται τὸν ἑαυτό της, τὸν τόπο της καὶ τὸ χρόνο της, δὲν ξεχνᾷ τίποτε. Γιά νά καταλάβουμε πρέπει νά εἰμαστε «τοποθετημένοι ἀπέξω ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο τῆς κατανόηστος μας ὡς πρὸς τὸν τόπο, τὸ χρόνο καὶ τὸν πολιτισμό. Ἐπειδὴ κανεὶς δὲν μπορεῖ νά δεῖ τὸ ἐξωτερικό του καὶ νά τὸ καταλάβει ὡς ὄλο· τὸ ἐξωτερικό μας μποροῦν νά τὸ δοῦν καὶ νά τὸ κατανοήσουν μόνον οἱ ἄλλοι, ἐπειδὴ εἶναι τοποθετημένοι ἔξω ἀπὸ μᾶς, καὶ ἐπειδὴ εἶναι ἄλλοι». Ἡ ἐξωτοπία (vnenakhodimost/exotopy, outsideness) εἶναι ὁ πιὸ δυνατός παράγοντας κατανόηστος. «Εἶναι μόνον στὰ μάτια ἐνός ἄλλου πολιτισμοῦ πού ὁ ξένος πολιτισμός ἀποκαλύπτεται πλήρως καὶ σὲ βάθος», διότι ἀμφότεροι ἐμπλέκονται σὲ ἕνα εἶδος διαλόγου πού ὑπερβαίνει τὸν καθέναν ἀπὸ αὐτούς, τὸ καθένα ἀπὸ αὐτὰ τὰ μηνύμα-τα. «Αὐτός ὁ διάλογος δὲν καταλήγει σὲ σύμμεση. Ὁ κάθε πολιτι-σμός διατηρεῖ τὴν ἐνότητά του καὶ τὴν ἀνοιχτὴ ὀλότητά του (total-ity), ἀλλὰ καὶ οἱ δύο ἐμπλουτίζονται ἀμοιβαίως» (1986: 7) (πρβλ. Ἔμερσον (Emerson), 1997: 60-63).

Tell me a story, my soul, [...]  
little Being-Towards-Death,  
for the word's the beginning of being  
if not the middle or the end.

Ursula K. Le Guin

Ὅπως ἴσως θὰ παρατήρησε ὁ ἀναγνώστης, ἀρχίσαμε μὲ τὴ στε-ρεότυπη διατύπωση ὅτι ἀφηγήστος ὑπάρχουν παντοῦ, ἐπιμένουμε ἰδιαίτερα στὶς μυθοπλαστικῆς ἀφηγήστος (παρασκίμπτοντας τὸ τερά-στιο πρόβλημα τοῦ ὀρισμοῦ τῆς μυθοπλαστίας καὶ τῆς διαφορᾶς της ἀπὸ τὴ μὴ μυθοπλασία (non-fiction), Culler, 1988: 207-216 καὶ Cohn, 1999) καὶ καταλήξαμε στὸν πολιτισμό. Μία ἱστορία δηλαδὴ mise en abyme τῆς πορείας τῆς ἀφηγηματολογίας; Ἴσως. Ἡ ἀφη-γηματολογία πού τώρα πιά συνοδεύεται πάντοτε ἀπὸ κάποιον ἐπιθε-τικό προσδιορισμό, ὅπως ἀνανεωμένη/renewed (Chatman, 1984), πε-ρικειμενική/contextualist (Chatman, 1990a), κριτική/critical (Χέστερ-ου (Hoesterery), 1992), «φυσική»/«natural» (Fludernik, 1996), πρό-τεινε κάποια ἐργαλεῖα —τῶν ὁποίων ἡ σημασία, ἡ ἀξία καὶ ἡ χρῆσιμότητα προβλήθηκαν, ἀμφισβητήθηκαν, χρησιμοποιήθηκαν, τροποποιήθηκαν ἀπὸ τὸν μεταδομισμό, τὸν φεμινισμό, τὸν νέο ἱστο-ρικισμό, κ.λπ.— γιά νά μπορεῖ κανεὶς νά μελετᾷ τίς ἀφηγήστος γενικότερα σὲ ἄλλες τέχνες, ὅπως ὁ κινηματογράφος, ἡ μουσική ἢ ἡ ζωγραφική κ.λπ.

Ἵπάρχει, ἐξᾶλλου, ἔντονο ἐνδιαφέρον γιά τὴν ἀφήγησι στὶς ἀν-θρωπιστικῆς ἢ τίς πολιτικῆς ἐπιστῆμες, ὅπως π.χ. στὴν ἱστορία/ἱστοριογραφία, ἢ ὅποια σύμφωνα μὲ τὸν Γουάιτ (H. White) (1978, 1987), εἶναι μιά κατασκευὴ τόσο ἐξαιτίας τῆς φύστος τοῦ μέσου μὲ τὸ ὅποιο μεταδίδεται (ἀφηγηματικός λόγος μὲ παραλήψεις ὀρισμένων γεγονότων, ὑπογραμμίσεις ἄλλων κ.λπ.), ὅσο καὶ ἐξαιτίας τοῦ ὅτι ἡ ἱστορική περιγραφή ἐξηγεῖ ἢ νοηματοδοτεῖ τὰ γεγονότα τὰ ὅποια ἀφηγεῖται μὲ τὸ νά τὰ παρουσιάζει ὡς κάποιο εἶδος ἱστορίας (πλο-κῆς/εμπλοπῆς) πού τὸ ἀναγνωρῆζει ὁ ἀναγνώστης ἐπειδὴ ἐμπέπει στὶς γνώσεις καὶ τίς προσδοκῆς του γιά ἕνα ὀρισμένο λογοτεχνικό εἶδος (κωμωδία, τραγωδία).

Στὴν Πολιτισμική Ἀνάλυση διάφοροι τρόποι γνώσης καὶ δύνανης νομιμοποιοῦνται ἐπειδὴ παρουσιάζονται ὡς ἀφηγήστος καὶ, ἀντίστρο-φα, ἡ ἀφήγησι ὡς θέμα καὶ τεχνική γίνεται ἐργαλεῖο γιά πολιτικῆς

αγώνες επειδή είναι η πηγή της πολιτισμικής μνήμης, και έτσι αποβαίνει μέσο για την αναπαράσταση των ταυτοτήτων και ένδεχόμενης για την επιβίωση περιθωριοποιημένων ομάδων, όπως οι εθνικές κ.ά. μειονότητες.

Αναφορικά με τη νομική, και ειδικότερα τις δικανικές υποθέσεις, έχει υποστηριχτεί ότι ακόμη και η διαδικασία που περιορίζεται στα «γεγονότα της υπόθεσης» στην πραγματικότητα παράγει αναγνωρίσιμες «λογοτεχνικές» ιστορίες που η πειστικότητά τους έγκειται στο ότι ακολουθούν τις αρχές της αφηγηματικής κατασκευής και βασίζονται σε δημοφιλή μοντέλα: ότι από τις αφηγήσεις των αντιδίκων πάνω στα ίδια γεγονότα επιτυχεστέρα θεωρείται αυτή που κατορθώνει να συσχετιστεί διακεκεμενικά με άλλες αφηγήσεις (πραγματικές ή μυθοπλαστικές) που αναφέρονται σε παρόμοιες περιπτώσεις, χωρίς να παραδλέπεται ότι οι δικανικές αφηγήσεις λαμβάνουν χώρα σε συγκεκριμένα ιστορικά συμφραζόμενα και έχουν διαφορετική απήχηση σε διαφορετικά άκροατήρια (Korobkin, 1996: 225-236 και Brooks και Γκέβιρτζ (Gewirtz), 1996).

Τέλος, δεν πρέπει να περάσει απαρατήρητο ότι και στη λογοτεχνική θεωρία και κριτική η αφήγηση έχει κυρίαρχη θέση και τα όρια μεταξύ της αφήγησης και της αφηγηματολογίας έχουν αμβλυνθεί είτε: α) διότι οι θεωρητικοί γράφουν μυθιστορήματα που συνιστούν ένα είδος επιτελεστικής (performative) αφηγηματολογίας: τά κείμενα δηλαδή παριστούν αυτό που θέλουν να πούν περί της αφηγηματολογίας, όντας τά ίδια μυθιστορήματα, β) διότι παρουσιάζουν τις αναγνώσεις τους ως θεωρητικές μυθοπλασίες που αφήνουν τη σχέση υποκειμένου/άντικειμένου, αναγνώστη/κειμένου άδιευκρίνητη (Κέρρι (Currie), 1998: 51-70).

Τηλεγραφικά θά έλεγε κανείς ότι σήμερα η αφηγηματολογία αναδιαμορφώνει τις μεθόδους της. Έγκαταλείπει τό κλειστό σύστημα και στρέφεται στην ανάγνωση ως διαδικασία κατασκευής: εγκαταλείπει την ένοποιόσα και άπλουστευτική όμοιομορφία και στρέφεται στην ανάδειξη των αντιφατικών στοιχείων και της περιπλοκότητας των αφηγήσεων: εγκαταλείπει την ποιητική ως άχρονη ουσία και στρέφεται στην πολιτική ως μελέτη συμφραζόμενων μέσα στα όποια γίνεται ή παραγωγή και η πρόσληψη των αφηγήσεων.

Τό 1990, απαντώντας σε έρώτηση του περιοδικού *Poetics Today* για την τύχη της αφηγηματολογίας τή δεκαετία του '80 και για τό

μέλλον της, "Whatever happened to narratology?", ή μυθιστοριογράφος και κριτικός Christine Brooke-Rose απάντησε με φιλοπαίγμονα διάθεση: "It got shallowed into story", που σημαίνει ότι με τίς συνεχείς και εξεζητημένες έντοτε περιγραφές της «γλώσσας» των κειμένων ξεχάστηκαν τά ίδια τά κείμενα, και ή αφηγηματολογία έγινε αυτοαναφορική σαν μεταμοντέρνο μυθιστόρημα (1991: 27). "Ας μήν είμαστε όμως άγνώμονες. Τά εργαλεία έμειναν όπως —τό κυριότερο— έμειναν και τά (ίδια τά πανάρχαια) έρωτήματα «πού φιλοδοξούν να αναλύουν ιστορίες, ιστορίες ανθρώπων, ιστορίες ανθρώπων που διαβάζουν ιστορίες ανθρώπων, ιστορίες ανθρώπων που διαβάζουν τίς ιστορίες του κόσμου» (1991: 16).

#### Βιβλιογραφία

- Althusser, Louis (1971). *Ideology and Ideological State Apparatuses*, στον τόμ. *Lenin and Philosophy and other essays by Louis Althusser* (μτφρ. Β. Brewster), New York: Monthly Review Press.
- Bakhtin, M. M (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*, μτφρ. C. Emerson - M. Holquist, Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*, μτφρ. C. Emerson - M. Holquist, Austin: University of Texas Press.
- Bal, Mieke (1985)/(1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto: University of Toronto Press (1η και 2η έκδ.).
- Barthes, Roland (1986)/(1988). Introduction à l'analyse structurale des récits, *Communications* 8: 1-127. έλλ. μτφρ. Γ. Σπανός, στον τόμ. *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Αθήνα: Πλέθρον, σ. 93-136.
- Barthes, Roland (1970). *S/Z*, Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (1977)/(1988). *Image-Music-Text: Essays Selected and trans. by Stephen Heath*, London: Fontana/Collins: έλλ. μτφρ. Γ. Σπανός, στον τόμ. *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Αθήνα: Πλέθρον.
- Barthes, Roland (1985). *The Grain of Voice: Interviews 1962-1980*, μτφρ. L. Coverdale, London: Jonathan Cape.
- Bender, John (1995). Making the World Safe for Narratology: A Reply to Dorrit Cohn, *New Literary History* 26i: 29-34.
- Booth, Wayne (1983). *The Rhetoric of Fiction* [1961], Chicago: Chicago University Press (2η έκδ.).
- Bremond, Claude (1986)/(1991). La logique des possibles narratifs, *Communications*, 8: 60-76. έλλ. μτφρ. Κ. Παπουτσά, 'Η λογική των αφηγηματικών πιθανοτήτων, στον τόμ. Β. Καλλιπότης (έπιμ.), *Θεωρία της αφήγησης*, Αθήνα: Έξάντας, σ. 125-127.
- Bremond, Claude (1973). *Logique du récit*, Paris: Seuil.



- Brooke-Rose, Christine (1991). *Stories, Theories, Things*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Brooks, Peter (1984). *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Oxford: Clarendon University Press.
- Brooks, Peter (1994). *Psychoanalysis and Storytelling*, Oxford: Blackwell.
- Brooks, Peter and Gewirtz, P. (1998). *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law*, Yale: Yale University Press.
- Cave, Terence (1985). The Prime and Precious Thing, *TLS*, 4 'Ιανουαρίου, σ. 14.
- Chambers, Ross (1984). *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*, Minneapolis: Manchester University Press.
- Chambers, Ross (1991). *Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative*, Chicago: Chicago University Press.
- Chambers, Ross (1993). *The Writing of Melancholy: Modes of Opposition in Early French Modernism*, μτφρ. M. Seidan Trouille, Chicago: Chicago University Press.
- Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (1988). On Deconstructing Narratology, *Style* 22i: 9-17.
- Chatman, Seymour (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (1990α). What can we learn from Contextualist Narratology, *Poetics Today* 11ii: 309-328.
- Cohan, Steven and Shires, Linda M. (1988). *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*, London: Routledge.
- Cohn, Dorrit (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton University Press.
- Cohn, Dorrit (1985). Nouveaux nouveaux discours du récit, *Poétique* 61: 101-108.
- Cohn, Dorrit (1999). *The Distinction of Fiction*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Culler, Jonathan (1975). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London: Routledge.
- Culler, Jonathan (1981). *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca: Cornell University Press.
- Culler, Jonathan (1988). *Framing the Sign: Criticism and its Institutions*, Oxford: Blackwell.
- Culler, Jonathan (1997)/(2000). *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press. Έλλ. μτφρ. Καίτη Διαμαντάκου, Λογοτεχνική θεωρία: Μιά συνοπτική εισαγωγή, 'Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές 'Εκδόσεις Κρήτης.
- Currie, Mark (1998). *Postmodern Narrative Theory*, New York: St. Martin's Press.
- Dällenbach, Lucien (1977). *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil.
- de Man, Paul (1979)/(1990). Semiology and Rhetoric, σόν τόν. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*,

- New Haven: Yale University Press. Έλλ. μτφρ. Ν. Καλταμπάνος, Άρθρο Σημειολογία και Ρητορική, *Λόγου χάρων*, 1: 69-85.
- Dentish, Simon (1995). *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*, London: Routledge.
- Emerson, Caryl (1996). *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, Princeton N. J.: Princeton University Press.
- Φιλεππίδης, Σταμάτης (1990). Οι αφηγηματικές θεωρίες του Α. J. Greimas, *Σπείρα*, περίοδ. Γ', τχ. 1: 34-45.
- Fludernik, Monika (1996). *Towards a "Natural" Narratology*, London: Routledge.
- Friedman, Susan Stanford (1990). Έκδ. σημείωμα στό άκέρωμα *Journal of Narrative Technique*, 20ii.
- Genette, Gérard (1972)/(1980). *Discours du récit, στό Figures III*, Paris: Seuil. άγγλ. μτφρ. J. Lewin, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca N. Y.: Cornell University Press.
- Genette, Gérard (1983)/(1988). *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil. άγγλ. μτφρ. Jane Lewin, *Narrative Discourse Revisited*, N. Y.: Cornell University Press.
- Gibson, Andrew (1996). *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale: Recherche de méthode*, Paris: Larousse.
- Greimas, A. J. (1987). *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, μτφρ. P. J. Perron και Fr. H. Collins. πρόλογος Fr. Jameson, εισαγωγή P. J. Perron, London: Frances Pinter.
- Greimas, A. J. (1991). Οι συντελεστές, οι τελεστές και τά σχήματα, στό Β. Καλλιπολίτης (έπιμ.), *Θεωρία τής αφήγησης*, 'Αθήνα: 'Εξάντας, σ. 158-184.
- Hamon, Philippe (1992). Narratology: Status and Outlook, *Style* 26iii: 362-367.
- Hoesterey, Ingeborg (1992). Εισαγωγή στόν τόμ. Fehn, A., Hoesterey In., Tater M. (έπιμ.), *Neverending Stories: Toward a Critical Narratology*, Princeton: Princeton University Press.
- Jameson, Frederic (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, London: Methuen.
- Jameson, Frederic (1987). Εισαγωγή στό Greimas 1987.
- Καψωμένος, Έρατοσθένης (1987). Μεθοδολογικές προτάσεις γιά τήν άνάλυση τής αφήγησης, *Νεοελληνική Παιδεία* τχ. 9: 11-24. [Όλο τό τχ. άκέρωμα στό Σημειολογία μέ τρία μεταφρασμένα κείμενα του Greimas.]
- Korobkin, Laura Hanft (1996). Narrative Battles in the Courtroom, σόν τόν. Garber, M., Walkowitz R. L., Franklin, P. (έπιμ.), *Field Work: Sites in Literary and Cultural Studies*, New York: Routledge, σ. 225-236.
- Kristeva, Julia (1968). Problèmes de la structuration du texte, στό *Théorie d'ensemble*, Paris: Seuil.

- Kristeva Julia (1989). Le mot, le dialogue, et le roman, *σὺν Semiotikè: Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, σ. 143-173.
- Lanser, Susan S. (1986). Toward a Feminist Narratology, *Style* 20iii: 341-363.
- Lanser, Susan S. (1992). *Fictions of Authority: Women writers and Narrative Voice*, Ithaca N. Y.: Cornell University Press.
- Lanser, Susan S. (1995). Sexing the Narrative: Propriety, Desire and the Engendering of Narratology, *Narrative* 3: 85-94.
- Le Guin, Ursula K. (1981). It was a Dark and Stormy Night; or Why are we huddling about the Campfire? *σὺν* W. J. T. Mitchell (ἐπιμ.), *On Narrative*, Chicago: University of Chicago Press, σ. 187-196.
- Lévi-Strauss, Claude (1955). The Structural Study of Myth, *Journal of American Folklore* 68: 428-444.
- Lévi-Strauss, Claude (1958). *Anthropologie Structurale*, Paris: Plon.
- Lodge, David (1990). *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*, London: Routledge.
- Mathieu-Colas, Michel (1986)/(1987). Frontières de la narratologie, *Poétique* 65: 91-110· ἑλλ. μτφρ. Ἐλ. Θεοδωροπούλου, *σὺν* τῶν. *Τὰ ὄρια τῆς διήγητης*, Ἀθήνα: Καρδαμίτσα, σ. 45-90.
- McHale, Brian (1978). Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts, *PML* 3: 249-287.
- Mezei, Kathy (ἐπιμ.) (1996). *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Miller, Hillis J. (1990). Narrative, *σὺν* Lentricchia Fr. -McLaughlin (ἐπιμ.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago: The University of Chicago Press, σ. 66-79.
- Μπενέτσος, Ἀπόστολος (2000). *Σημειωτική καὶ κείμενο. Ποιητικός, σατυρικός καὶ θεατρικός λόγος*, Ἀθήνα: Ἐπικαιρότητα, σ. 169-180.
- Müller, Günther (1968). *Morphologische Poetik*, Tübingen: Max Niemeyer.
- O'Neill, Patrick (1994). *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*, Toronto: Toronto University Press.
- Onega, Susana-Landa, L. A. G. (ἐπιμ.) (1996). *Narratology: An Introduction*, London: Longman.
- Prince, Gerard (1973)/(1991). Introduction à l'étude du narrataire, *Poétique* 14: 178-196· ἑλλ. μτφρ. Α. Κουφαῦ, *σὺν* τῶν. Β. Καλλιπολίτης (ἐπιμ.), *Θεωρία τῆς ἀφήγητης*, Ἀθήνα: Ἐξάντας, σ. 185-219.
- Prince, Gerard (1982). *Narratology: The Form and Functioning of Fiction*, Berlin: Mouton.
- Prince, Gerard (1985). The Narratee Revisited, *Style* 19iii: 299-303.
- Prince, Gerard (1987). *A Dictionary of Narratology*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Prince, Gerard (1995). On Narratology: Criteria, Corpus, Context, *Narrative*, 3: 73-84.

- Prince, Gerard (1995a). Narratology, Narratological Criticism and Gender, *σὺν* τῶν. C. A. Mihalescu-W. Hamarneh (ἐπιμ.), *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology and Poetics*, Toronto: Toronto University Press, σ. 159-164.
- Πρόπ, Β. Γ. (1928)/(1987). *Μορφολογία τοῦ παραμυθιοῦ*, μτφρ. Ἀριστέα Παρίση, Ἀθήνα: Καρδαμίτσα.
- Rimmon-Kenan, Slomith (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London: Methuen.
- Rimmon-Kenan, Slomith (1987). Κριτ. *σὺν* Brooks (1984), *Comparative Literature* 39: 176-179.
- Rimmon-Kenan, Slomith (1989). How the Model neglects the Medium: Linguistics, Language and the Crisis of Narratology, *Journal of Narrative Technique* 19i: 157-166.
- Seltzer, Mark (1995). The Graphic Unconscious: A Response, *New Literary History* 26i: 21-28.
- Συλλόβσκι (1921/1965). Stern's *Tristram Shandy*: Stylistic Commentary *σὺν* L. T. Lemon-M. J. Reis (ἐπιμ.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln: Nebraska University Press.
- Stanzel, Franz Karl (1979)/(1999). *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht· ἑλλ. μτφρ. τῆς τρίτης ἐκδόσεως Κ. Χρυσομύλλη-Heinrich, *Θεωρία τῆς ἀφήγητης*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Sturgess, Philip J. M. (1992). *Narrativity: Theory and Practice*, Oxford: Clarendon Press.
- Suleiman, Susan Rubin (1981). Of Readers and Narratees: The Experience of *Pamela*, *L'Esprit Créateur* 21: 89-97.
- Todorov, Tzvetan (1966). Les catégories du récit littéraire, *Communications* 8: 125-151.
- Todorov, Tzvetan (1969). *Grammaire du Décaméron*, The Hague: Mouton.
- Todorov Tzvetan (1971)/(1976). La grammaire du récit *σὺν* *Poétique de la prose*, Paris: Seuil· ἑλλ. μτφρ. Θ. Νάκα, Ἡ γραμματική τοῦ ἀφηγηματικοῦ λόγου, *Σκέψα* 5: 74-85.
- Todorov, Tzvetan (1977). *The Poetics of Prose*, μτφρ. R. Howard, Ithaca N. Y.: Cornell University Press.
- Toolan, M. J. (1988). *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, London: Routledge.
- Vitoux, Pierre (1982). Le jeu de la focalisation, *Poétique* 51: 359-368.
- Warhol, Robyn R. (1989). *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- White, Hayden (1978). *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- White, Hayden (1987). *The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Ε-114  
1981/7

# Εκηβόλος

Τριμηνιαίο περιοδικό λογοτεχνίας, θεωρίας τῆς λογοτεχνίας καὶ κριτικῆς

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Arthur O. Lovejoy

Ἡ «φύση» ὡς αισθητικὸς κανόνας  
σελ. 487-497

Madame de Sévigné

[Γράμμα τῆς 28ης Ἀπριλίου 1671]  
σελ. 498-502

Πέτρος Κολακλίδης

Ὁ Roman Jakobson καὶ τὸ «Θυμῆσου, Σῶμα...»  
τοῦ Καβάφη  
σελ. 508-525

Roman Jakobson/Πέτρος Κολακλίδης

Γραμματικὸς εἰκονισμὸς στὸ ποίημα τοῦ Καβάφη  
«Θυμῆσου, Σῶμα...»  
σελ. 527-540

Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος

Πρόλογος στὴν κριτικὴ ἔκδοση τῶν Ἀπάντων  
Παπαδιαμάντη  
σελ. 541-568

Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης

Τὰ μαύρα κούτσουρα  
σελ. 565-588

Ἀθήνα, Ἀνοιξὴ 1981 — Τεύχος 7

16 18

στικό ούτε πιο «ρομαντικό» απ' ό,τι η υπόλοιπη νουβέλα. Απεναντίας, υπήρχε σ' αυτό ένα αληθινά φανταστικό γκροτέσκο παρουσιασμένο σαν ένα παιχνίδι με την πραγματικότητα: στα πλαίσια αυτού η νουβέλα εισάγεται σ' έναν κόσμο εικόνων και γεγονότων πιο συνηθισμένων, ωστόσο το σύνολο των έργων συνεχίζει το παιχνίδι του με το φανταστικό. Πρόκειται για μια νουβέλα «στρογγυλωμένη» για μια τεχνική αντεστραμμένου γκροτέσκου. Το φάντασμα, αφού στράφηκε προς τα πίσω, τον ρώτησε τελικά: «Τι θέλεις;». Δείχνοντας μια γροθιά ενός μεγέθους απίστευτου, ακόμη και για ζωντανούς. Ο υπάλληλος απάντησε: «Δεν θέλω τίποτα» και γύρισε σιωπασ να φύγει. Το φάντασμα ήταν, άλλωστε, αυτή τη φορά, πολύ ψηλότερο και είχε τεράστια μουστάκια. Κατευθυνόμενο, όπως φάνηκε προς τη γέφυρα Ομπούκοφ, χάθηκε μέσα στο σκοτάδι της νύχτας».

Η δευτερεύουσα αυτή ιστορία, η οποία αναπτύσσεται στο τέλος της νουβέλας, μας απομακρύνει από την «αλαμπουριώδη» και τα μελοδραματικά της επεισόδια. Πρόκειται για επιστροφή στην καθαρά κωμική αφήγηση της αρχής και σε όλες τις τεχνικές της. Με το φάντασμα με μουστάκια ολόκληρο το γκροτέσκο εξαφανίζεται μέσα στο σκοτάδι και διαλύεται μέσα στο γέλιο. Το ίδιο συμβαίνει και στον *Επιθεωρητή*: ο Κλέσακ κόβεται φανταστικά και η θουβή σκινη παραπέμπει τον θεατή στην αρχή του έργου.

1918

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ο συγγραφέας ονομάζει έτσι τον αφηγητή και εξεζητημένα συνδυασμό ήχων. (Σ.τ.γ.Μ.)
2. Όρος του συγγραφέα. (Σ.τ.γ.Μ.)
3. Γιατσντσα (ρ.): ομελέτα.
4. Νιε ουβαζάγιετ (ρ.): δεν σέβεται, κοροϊφεί, λεκάνη.
5. Μπέλαγιε μπριούχα (ρ.): σαλάμι, ψωμάκι.
6. Μπασμάκ(ρ.): παπουτσι.
7. Γαλλικά στο κείμενο: qu'il se levait plus long que tall.
8. Ρωσικά: *Πότκατσι* / *Επιθεωρητής* / *Πότκατσι* / *Βεϊνίσσκα*.
9. Ρωσικά: *Γκόρνι* / *σαλιάνη* / *αυτή* / *κόρη* / *σαλιάνη*.
10. Ν. Γκόγκολ, *Διηγήματα της Πετρούπολης*, τ. 1, μ. 140, Ρ. de Schloezer, J.- B, Janin, *Récits de Gogol*, Παρίσι 1946, σ. 50-107.
11. Τα ονόματα που προημά η λέχωνά.

12. Ρωσικά: *Ριαμπαβάτ - ρύζεβατ - παντολιεπαβάτ*, δηλαδή κοκκινομάλλης και στραβός.

13. Ρωσικά: *λάπκι ποντ απλικε*.

14. Ο Β. Ροζανόφ εξηγεί το χωρίο αυτό ως τον «πόνο του καλλιτέχνη μπροστά στην αρχή της δημιουργίας του, το κλάμα του για τον εκπληκτικό πίνακα που δεν μπορεί να ζωγραφίσει μ' έναν άλλο τρόπο και αφού τον ζωγραφίσει τον θαυμάζει, τον μισεί και τον απεχθάνεται» (από το άρθρο «Πώς δημιουργήθηκε η προσωπικότητα του Ακάκι Ακάκιεβιτς» στο βιβλίο *Ο θούλος του μεγάλου Ιεροξεταστή*, Πετρούπολη 1906, σ. 278-279). Και ακόμη: «Και να πον διακόπτοντας αυτόν τον ποταμό από κοροϊδίες, χτυπώντας το χέρι στο τραπέζι που δεν μπορεί να σταματήσει να τις γράφει, ακολουθεί μια περιθωριακή παρατήρηση που προστέθηκε αργότερα: όμως ο Ακάκι Ακάκιεβιτς δεν έβγαζε λέξη...» Αφήνουμε κατά μέρος το πρόβλημα του φιλοσοφικού και ψυχολογικού νοήματος αυτού του χωρίου το οποίο το εξετάζουμε εδώ αποκλειστικά και μόνο ως καλλιτεχνική τεχνική και το εκτιμούμε από την άποψη της σύνθεσης, ως ένα είδος ενσωμάτωσης του ρητορικού ύφους στο σύστημα της κωμικής αφήγησης.

15. Οι αφελείς θα μας πουν ότι πρόκειται για «ρεαλισμό», για «περιγραφή», κ.λπ. Είναι ανώφελο να συζητήσουμε μαζί τους, ας σκεφθούν όμως ότι γίνεται επί μακρόν λόγος για το νύχι και την ταμπάκερα, ενώ για τον ίδιο τον Πέτροβιτς το μόνο που λέγεται είναι ότι είχε τη συνήθεια να πίνει κάθε μέρα γιορτής και προκειμένου για τη γυναίκα του απλά και μόνο ότι είχε μια γυναίκα που φορούσε ένα σκουφί. Πρόκειται για μια καταφανή τεχνική γκροτέσκας σύνθεσης: να τονίζονται οι ελάχιστες λεπτομέρειες και να παραβλέπονται εκείνες που θα άξιζαν μεγαλύτερης προσοχής.

16. Μέσα στα γενικά συμφοραζόμενα, ακόμη και η τρέχουσα αυτή έκφραση ήχει μ' έναν τρόπο ασυνήθιστο και παράξενο και μοιάζει με λογοπαίγνιο: σύνηθες φαινόμενο στη γλώσσα του Γκόγκολ.

ROLAND BARTHES

ΕΙΚΟΝΑ - ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΚΕΙΜΕΝΟ

ΠΡΟ-ΛΟΓΟΣ  
ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΕΛΤΣΟΣ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ  
ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΠΑΝΟΣ

ΠΛΕΘΡΟΝ  

---

ΑΘΗΝΑ 1988

ψεως, κυριολεκτικά τίποτα<sup>1</sup>, «αυτό που συμβαίνει», είναι η «γλώσσα», και μόνο αυτή, η περιπέτεια της «γλώσσας», της οποίας η έλευση δεν παύει να «γιορτάζεται». Και, παρ' όλο που δεν ξέρουμε σχεδόν τίποτα περισσότερο για την προέλευση του αφηγήματος, από όσο και για την προέλευση της γλώσσας, μπορούμε, λογικά, να ισχυρισθούμε ότι το αφήγημα είναι σύγχρονο του μονολόγου, δημιουργία, ως φαίνεται, μεταγενέστερη από τη δημιουργία του διαλόγου. Πάντως, χωρίς να θέλουμε να εκδιάσουμε τη φυλογενετική «υπόθεση», είναι ίσως χαρακτηριστικό το γεγονός ότι, την ίδια στιγμή (γύρω από την ηλικία των τριών ετών), ο μικρός άνθρωπος «εφευρίσκει», ταυτόχρονα, τη φράση, το αφήγημα και τον Οιδίποδα.

COMMUNICATIONS, 8, 1966

## Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

Στη νουβέλα του *Η Σαρακηνή*, ο Μπαλζάκ, μιλώντας για έναν ευνούχο, μεταμφιεσμένο σε γυναίκα, γράφει αυτή τη φράση: «Ήταν η γυναίκα, με τους άξαφνους φόβους της, τις χωρίς λόγο ιδιοτροπίες της, τις ενστικτώδεις ταραχές της, τα χωρίς λόγο τολμήματά της, τις αποκοιτίες της, και την ηδονική λεπτότητα των αισθημάτων της». Ποιος μιλά έτσι; Είναι άραγε ο ήρωας της νουβέλας, του οποίου συμφέρον είναι να αγνοεί τον ευνούχο που κρύβεται κάτω από τη γυναίκα; Είναι τάχα το άτομο που λέγεται Μπαλζάκ, προικισμένο, από την προσωπική του εμπειρία, με μία φιλοσοφία της γυναίκας; Είναι ο συγγραφέας Μπαλζάκ, που διακηρύσσει «λογοτεχνικές» ιδέες ως προς τη θηλυκότητα; Είναι η πάγκοινη σοφία; Η ρομαντική ψυχολογία; Θα είναι για πάντα αδύνατον να το μάθουμε, για τον απλούστατο λόγο ότι η γραφή είναι καταστροφή κάθε φωνής, κάθε προέλευσης. Η γραφή είναι αυτό το ουδέτερο, αυτό το μικτό, αυτό το πλάγιο όπου καταφεύγει το υποκείμενό μας, το ασπρόμαυρο όπου έρχεται, και χάνεται, η όποια ταυτότητα, ακόμα και η ταυτότητα του σώματος που γράφει.

\*

Ασφαλώς και ήταν πάντα έτσι. Μόλις ένα γεγονός είναι αφηγημένο, για σκοπούς μη «μεταβάσιμους», και όχι πια για να επενεργήσει ευθέως πάνω στην πραγματικότητα, δηλαδή, τελικά, έξω από κάθε λειτουργία άλλη από την ίδια την άσκηση του συμβόλου, γίνεται τότε αυτή η απαγκίστρωση, η φωνή χάνει την προέλευσή της, ο συγγραφέας μπαίνει μέσα στον δικό του θάνατο, αρχίζει η γραφή. Η αίσθηση, ωστόσο, αυτού του φαινομένου εποίκιλε. Στις εθνογραφικές κοινωνίες, το αφήγημα δεν το επιφορτίζεται ποτέ ένα πρόσωπο, αλλά ένας διαμεσολαβητής, ένας «σαμάν» ή ένας απαγγέλλων, του οποίου μπορούμε το πολύ πολύ, να θαυμάσουμε την «επίδοση» (δηλαδή τον δαμασμό του αφηγηματικού κώδικα), ποτέ όμως τη «μεγαλοφυΐα». Ο συγγραφέας είναι ένα σύγχρονο ιστορικό πρόσωπο, που έχει ασφαλώς παραχθεί από την κοινωνία μας, στο μέτρο που, δγαίνοντας από το Μεσαίωνα, με την αγγλική εμπειριαρχία, το γαλλικό ορθολογισμό.

<sup>1</sup> Ο Mallarmé (*Crayonné au théâtre*, Pléiade, σελ. 296) γράφει: «... Ένα θεατρικό έργο δείχνει τη διαδοχή των εξωτερικών όψεων της πράξης, χωρίς καμιά στιγμή να κρατά μία πραγματικότητα, και να μη διαδραματίζεται, τελικά, τίποτα».

και την προσωπική πίστη της Μεταρρύθμισης η κοινωνία αυτή ανεκάλυψε τη γοητεία του ατόμου, ή, όπως το λένε με περισσότερη επισιμότητα, του «ανθρώπινου προσώπου». Είναι, άρα, λογικό το γεγονός ότι, στο χώρο της λογοτεχνίας, ο θεικισμός, σύνοψη και κατάληξη της κεφαλαιοκρατικής ιδεολογίας, είναι που έδωσε την πιο μεγάλη σημασία στο «πρόσωπο» του συγγραφέα. Ο συγγραφέας βασιλεύει ακόμα στα εγχειρίδια ιστορίας της λογοτεχνίας, τις βιογραφίες συγγραφέων, τις συνεντεύξεις των λαϊκών περιοδικών, και στη συνείδηση την ίδια των λογογράφων, οι οποίοι φροντίζουν να συνενώσουν, χάρη στο προσωπικό τους ημερολόγιο, το πρόσωπό τους με το έργο τους. Η εικόνα της λογοτεχνίας, την οποία μπορούμε να συναντήσουμε στην καθημερινή μας κουλτούρα, επικεντρώνεται, κατά τυραννικό τρόπο, στο συγγραφέα, το πρόσωπό του, την ιστορία του, τις προτιμήσεις του, τα πάθη του. Η κριτική συνίσταται ακόμα, τον περισσότερο καιρό στο να λέει ότι το έργο του Μπωντλαίρ είναι η αποτυχία του ανθρώπου Μπωντλαίρ, το έργο του Βαν Γκογκ είναι η τρέλα του, το έργο του Τσαϊκόφσκι είναι το βίτσιό του. Η ερμηνεία του έργου αναζητείται πάντα από την πλευρά που το έχει γράψει, ωσάν, μέσα από τη λιγότερο ή περισσότερο διαφανή αλληγορία της φανταστικής ιστορίας, να ήταν πάντα, σε τελευταία ανάλυση, η φωνή ενός και μόνου, και του ίδιου προσώπου, του δημιουργού, ο οποίος εμπιστευόταν την «εκμυστήρευση» του.

\*

Παρ' όλο που η δεσποτεία του Συγγραφέα είναι ακόμα πολύ ισχυρή (η νέα κριτική δεν έκανε, πολλές φορές, τίποτα άλλα παρά να τη σταθεροποιεί), εννοείται ότι ορισμένοι συγγραφείς, από πολύ καιρό, έχουν ήδη επιχειρήσει να την αποσταθεροποιήσουν. Στη Γαλλία, ο Μαλλαρμέ, σίγουρα ο πρώτος, είδε και προέβλεψε σε όλη της την ευρύτητα την ανάγκη να υποκαταστήσει με την ίδια τη «γλώσσα» εκείνον ο οποίος, μέχρι τότε, εθεωρείτο ότι ήταν ο ιδιοκτήτης της. Γι' αυτόν, όπως και για μας, η «γλώσσα» είναι εκείνη που μιλά, όχι ο συγγραφέας. Να γράφει κανείς είναι, μέσω μιας προκαταβολικής α-προσωπικότητας – την οποία, σε καμιά στιγμή, δε θα πρέπει, να συγχέουμε με την ευνοχιστική αντικειμενικότητα του ρεαλιστή μυθιστοριογράφου – να φθάνει στο σημείο εκείνο όπου μόνο η «γλώσσα» δρα, «επιτευματοποιεί», και όχι «εγώ»: όλη η ποιητική του Μαλλαρμέ συνίσταται στην κατάργηση του συγγραφέα προς όφελος της γραφής (και αυτό σημαίνει, όπως θα δούμε, να ξαναδίνει στον αναγνώστη τη δική του θέση).

Ο Βαλερύ, μπλεγμένος καθώς ήταν μέσα σε μία ψυχολογία του Εγώ, απάλυνε κατά πολύ τη θεωρία του Μαλλαρμέ, όμως, αναφερόμενος πάντα, από έρωτα προς τον κλασικισμό, στα διδάγματα της Ρητορικής, δεν έπαψε να θέτει υπό αμφισβήτηση και να σαρκάζει τον Συγγραφέα, τόνισε τη γλωσσική, και οιονεί «ριψοκίνδυνη» φύση της δραστηριότητάς του, και διεξέδίκησε, σε όλα τα βιβλία του σε πεζό λόγο, τον ουσιαστικά λεκτικό όρο ύπαρξης της λογοτεχνίας, απέναντι στον οποίο κάθε προσφυγή στην εσωτερικότητα του συγγραφέα του φαινόταν καθαρή πρόληψη. Και ο Προυστ ο ίδιος, παρά τον φαινομενικά ψυχολογικό χαρακτήρα αυτών που ονομάζουν αναλύσεις του, όρισε στον εαυτό του ως σκοπό να μπερδέψει, κατά τρόπο ανεπανόρθωτο, μέσω μιας ακρότατης υποκατάστασης, τη σχέση του συγγραφέα και των προσώπων του. Κάνοντας αφηγητή όχι αυτόν που είδε ή αισθάνθηκε, ούτε καν αυτόν που γράφει, αλλά αυτόν που θα γράψει (ο νεαρός του μυθιστορήματος – αλήθεια, όμως τι ηλικία έχει και ποιος είναι; – θέλει να γράψει, μα δεν μπορεί, και το μυθιστόρημα τελειώνει όταν, επιτέλους, η γραφή γίνεται δυνατή), ο Προυστ έδωσε στη σύγχρονη γραφή το έπος της: μέσω μιας ριζικής ανατροπής, αντί να δάλει τη ζωή του μέσα στο μυθιστόρημά του, όπως λένε τόσο συχνά, έκανε την ίδια τη ζωή του ένα έργο, του οποίου το ίδιο του το βιβλίο ήταν ένα είδος υποδείγματος, έτσι που είναι για μας πασιφανές ότι δεν είναι ο Σαρλός εκείνος ο οποίος μιμείται τον Μοντεσκιού, αλλά ότι ο Μοντεσκιού, μέσα στην ανεκδοτολογική, ιστορική, πραγματικότητά του, δεν είναι παρά μόνο ένα θραύσμα δευτερεύον, παράγωγο, του Σαρλός. Ο Υπερρεαλισμός τέλος, για να παραμείνουμε σε τούτη την προϊστορία του μοντερνισμού, δεν μπορούσε, βεβαίως, να αποδώσει στη «γλώσσα» μία θέση κυριαρχική, στο μέτρο που μία «γλώσσα» είναι σύστημα, αφού στόχος του κινήματος ήταν, με ρομαντικό τρόπο, η άμεση ανατροπή των κωδίκων – απατηλή άλλωστε, γιατί ένας κώδικας δεν μπορεί να καταστραφεί, μπορούμε μόνο να τον «παίξουμε». Όμως, συστήνοντας, αδιάκοπα, να απογοητεύουν βίαια τις αναμενόμενες έννοιες (ήταν το περίφημο υπερρεαλιστικό «τράνταγμα»), εμπιστευόμενος στο χέρι τη φροντίδα να γράφει όσο το δυνατόν πιο γρήγορα αυτό που και το κεφάλι το ίδιο αγνοεί (ήταν η αυτόματη γραφή), δεχόμενος τη θεωρία και την εμπειρία μιας γραφής από πολλούς, ο Υπερρεαλισμός δοθήθηκε στην απομυθοποίηση της εικόνας του Συγγραφέα. Τέλος, έξω από την ίδια τη λογοτεχνία (αλήθεια, οι διακρίσεις αυτές αρχίζουν να γίνονται απαρχαιωμένες), η γλωσσολογία έχει προσφέρει, για την καταστροφή του Συγγραφέα, ένα πολύτιμο αναλυτικό όργανο,



αποδεικνύοντας ότι η προσωπική διατύπωση, στην ολότητά της, είναι μία άδεια εξελικτική διαδικασία, η οποία λειτουργεί τέλεια, χωρίς να είναι αναγκαίο να την «πληρώσουμε» με το πρόσωπο των συνομιλητών: γλωσσολογικά, ο συγγραφέας δεν είναι, ποτέ, τίποτα παραπάνω από αυτόν ο οποίος γράφει, ακριδώς όπως και το *εγώ* δεν είναι τίποτα άλλο από αυτόν που λέει *εγώ*: η «γλώσσα» γνωρίζει ένα «υποκείμενο», όχι ένα «πρόσωπο», και το υποκείμενο αυτό, κενό έξω από την ίδια την ατομική διατύπωση η οποία το προσδιορίζει, αρκεί για να κάνει τη «γλώσσα» αυτή να «κρατήσει», δηλαδή να την εξαντλήσει.

\*

Η απομάκρυνση του Συγγραφέα (ακολουθώντας τον Μπρεχτ, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μία αληθινή «αποστασίωση», με τον Συγγραφέα να μικραίνει, σαν μία μικρή κούκλα, πέρα, στην άκρη της λογοτεχνικής σκηνής) δεν είναι μόνο ένα ιστορικό γεγονός ή μία πράξη γραφής: μετατρέπει εκ βάθρων το σύγχρονο κείμενο (ή – το ίδιο πράγμα – το κείμενο γίνεται, και διαβάζεται, εφεξής έτσι που, από αυτό, σε όλα του τα επίπεδα, να απουσιάζει ο συγγραφέας). Πρώτα πρώτα, ο χρόνος δεν είναι πια ο ίδιος. Τον συγγραφέα, όταν πιστεύουμε ότι υπάρχει, τον αντιλαμβανόμαστε πάντα ως το παρελθόν του δικού του διβλίου: το διβλίο και ο συγγραφέας τοποθετούνται, απ' εαυτών, πάνω σε μία μόνη γραμμή, κατανεμόμενη ως ένα πριν και ένα μετά: ο Συγγραφέας θεωρείται ότι *τρέφει* το διβλίο, δηλαδή, ότι υπάρχει πριν από αυτό, σκέφτεται, υποφέρει, ζει γι' αυτό. Είναι, με το έργο του, στην ίδια σχέση προγενέστερου, την οποία διατηρεί ένας πατέρας με το παιδί του. Εντελώς αντίθετα, ο σύγχρονος γραφέας γεννιέται ταυτόχρονα με το κείμενό του. Δεν είναι, κατά κανέναν τρόπο, προικισμένος με ένα ον, το οποίο θα προηγείται δήθεν της γραφής του, ή θα την υπερβαίνει, δεν είναι, κατά κανέναν τρόπο, το υποκείμενο, του οποίου κατηγορούμενο θα είναι το διβλίο του. Δεν υπάρχει άλλος χρόνος εκτός από το χρόνο της ατομικής διατύπωσης, και το κάθε κείμενο γράφεται πάντοτε *εδώ και τώρα*. Είναι γιατί (ή, έπεται ότι) η γραφή δεν μπορεί πια να προσδιορίζει μία ενέργεια καταγραφής, διαπίστωσης, αναπαράστασης, «ζωγραφικής» (όπως έλεγαν οι Κλασικοί), αλλά είναι ακριδώς αυτό που οι γλωσσολόγοι, ακολουθώντας την οξφορδιανή φιλοσοφία, αποκαλούν ένα «επιτευματικό», ένα σπάνιο λεκτικό σχήμα (αποκλειστικά διδόμενο στο πρώτο πρόσωπο του ενεστώτα), μέσα στο οποίο η ατομική διατύπωση δεν έχει άλλο περιεχόμενο (άλλο ση-

μαινόμενο) από την πράξη, μέσω της οποίας «προφέρεται»: κάτι σαν το *Εγώ δηλώ των βασιλέων*, ή το *Εγώ ψάλλω των πολύ παλιών ποιητών*. Ο σύγχρονος γραφέας, έχοντας ενταφιάσει τον Συγγραφέα, δεν μπορεί λοιπόν να πιστεύει, ακολουθώντας τη συγκινητική άποψη των προκατόχων του, ότι το χέρι του είναι υπερβολικά αργό ως προς τη σκέψη του ή το πάθος του, και ότι, συνεπώς, την ανάγκην φιλοτιμίαν ποιούμενος, πρέπει να επιτείνει την καθυστέρηση αυτή, και να «δουλέψει», εις το άπειρον, το ύφος του. Γι' αυτόν, αντίθετα, το χέρι του, αποκομμένο από οποιαδήποτε «φωνή», φερόμενο από μία καθαρή κίνηση εγγραφής (και όχι έκφρασης), χαράσσει ένα πεδίο χωρίς προέλευση – ή το οποίο, έστω, δεν έχει άλλη προέλευση από την ίδια τη «γλώσσα», δηλαδή από αυτό ακριδώς που, αδιάκοπα, θέτει κάθε προέλευση υπό αμφισβήτηση.

\*

Ξέρουμε τώρα ότι ένα κείμενο δεν είναι φτιαγμένο από μια γραμμή λέξεων, από όπου αναδύεται μια έννοια μοναδική, κατά κάποιον τρόπο θεολογική (η οποία θα ήταν το «μήνυμα» του «Συγγραφέα-Θεού»), αλλά ένας χώρος με πολλαπλές διαστάσεις, όπου παντρεύονται και αλληλοαμφισβητούνται ποικίλες γραφές, από τις οποίες καμιά δεν είναι η αρχική. Το κείμενο είναι ένα πλέγμα αναφορών, προερχομένων από τις χίλιες τόσες εστίες πολιτισμού. Όμοιος με τον Μπουδάρ και τον Πεκυσέ του Φλωμπέρ, με αυτούς τους αιώνιους αντιγραφείς, ταυτόχρονα εξαίσιους και γελοίους, και των οποίων η βαθύτατη γελοσιότητα προσδιορίζει *επακριδώς* την αλήθεια της γραφής, ο συγγραφέας δεν μπορεί παρά μόνο να μιμηθεί μία κίνηση πάντα προγενέστερη, ποτέ αρχική. Η μόνη του ικανότητα είναι να αναμιγνύει τις γραφές, να αντιπαραθέτει τις μεν στις δε, έτσι που να μη στηρίζεται ποτέ μόνο στη μία από αυτές. Αν ήθελε να *εκφρασθεί ο ίδιος*, θα έπρεπε τουλάχιστον να ξέρει ότι το εσωτερικό εκείνο «πράγμα» που έχει την αξίωση να «μεταφράσει», δεν είναι κι εκείνο παρά ένα λεξιόπανότοιμο, του οποίου οι λέξεις δεν μπορούν να ερμηνευθούν παρά μόνο μέσω άλλων λέξεων, και αυτό εις το άπειρον: μία περιπέτεια η οποία συνέδη, κατά τρόπο παραδειγματικό, στο νεαρό Τόμας ντε Κουίνσυ, τόσο δυνατό στα αρχαία ελληνικά, ώστε για να μεταφράσει στη νεκρή αυτή γλώσσα ιδέες και εικόνες εντελώς σύγχρονες, μας λέει ο Μπωντλαίρ, «είχε δημιουργήσει γι' αυτόν ένα λεξικό πανέτοιμο, πολύ περισσότερο περίπλοκο και εκτεταμένο από το λεξικό που προκύπτει από τη χυδαία υπομονή των καθαρά



λογοτεχνικών θεμάτων προς μετάφραση» (Οι τεχνητοί Παράδεισοι). Διαδεχόμενος τον Συγγραφέα, ο γραφέας δεν έχει πια μέσα του πάθη, κέφια, αισθήματα, εντυπώσεις, αλλά το απέραντο εκείνο λεξικό, από όπου αντλεί μία γραφή, που δε σταματά ποτέ: η ζωή δεν κάνει τίποτα άλλο από του να μιμείται το διβλίο, και το ίδιο το διβλίο δεν είναι παρά ένα πλέγμα σημείων, μία μimesis ωθούμενη προς τα πίσω εις το άπειρον, και που χάνεται στα βάθη του χρδόνου.

Αφού απομακρυνθεί ο Συγγραφέας, η αξίωση να «αποκρυπτογραφήσουμε» ένα κείμενο είναι χωρίς νόημα. Δίνοντας έναν Συγγραφέα σε ένα κείμενο, επιβάλλουμε ένα μηχανισμό πέδησης, είναι η δύναμη ενός έσχατου σημειομένου, είναι σαν να κλείνουμε τη γραφή. Η αντίληψη αυτή προσιδιάζει κάλλιστα στην κριτική, η οποία θέλει έτσι να προσφέρει στον εαυτό της τη σπουδαία προσπάθεια να ανακαλύψει τον Συγγραφέα (ή τις «υποστάσεις» του: την κοινωνία, την ιστορία, την «ψυχή», την ελευθερία) πίσω από το έργο: αφού βρεθεί ο Συγγραφέας, το κείμενο «ερμηνεύεται», ο Κριτικός είναι νικητής. Δεν είναι άρα εκπληκτικό το γεγονός ότι, ιστορικά, η βασιλεία του Συγγραφέα υπήρξε επίσης και βασιλεία του Κριτικού, αλλά και το ότι η κριτική (ακόμα και αν λέγεται «νέα») έχει, σήμερα, κλονισθεί, μαζί με τον Συγγραφέα. Πράγματι, στην πολλαπλή αυτή γραφή όλα πρέπει να τα ξεμπλέξουμε, αλλά τίποτα δεν υπάρχει προς αποκρυπτογράφηση. Η δομή πρέπει να ακολουθηθεί, να «πιαστεί» (όπως για τον πόντο μιας κάλτσας που «έφυγε») σε όλα της τα «καρικώματα» και σε όλους της τους «ορόφους», αλλά δεν υπάρχει βάθος. Πρέπει να διατρέξουμε, όχι να διαπεράσουμε, το χώρο της γραφής. Η γραφή θέτει πάντοτε έννοια, όμως πάντοτε για να την «εξατμίσει». Προβαίνει σε μία συστηματική «απαλλαγή» της έννοιας. Για τον λόγο αυτόν ακριδώς, η λογοτεχνία (θα έπρεπε, ορθότερα, να λέμε εφεξής η γραφή), αρνούμενη να αποδώσει στο κείμενο (και στον κόσμο, ως κείμενο) ένα «μυστικό», δηλαδή μία έσχατη έννοια, ελευθερώνει μία δραστηριότητα, την οποία θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε αντι-θεολογική, καθαρά επαναστατική, γιατί αρνούμενη να σταματήσει την έννοια, αρνείται, σε τελευταία ανάλυση, τον Θεό και τις υποστάσεις του, το λογικό, την επιστήμη, τον νόμο.

Ας επανέλθουμε στη φράση του Μπαλζάκ. Κανείς (δηλαδή κανένας «πρόσωπο») δεν τη λέει: η πηγή της, η φωνή της, δεν είναι ο αληθινός χώρος της γραφής, είναι η ανάγνωση. Ένα άλλο παράδειγμα, εξαιρετικά σαφές, μπορεί να μας κάνει να το καταλάβουμε: πρόσφατες έρευνες (J.-P. Vernani) έφεραν στο φως την, από την ίδια της τη σύσταση, αμφίλογη φύση της ελληνικής τραγωδίας. Το κείμενο είναι διάσπαρτο από λέξεις με διπλή έννοια, τις οποίες το κάθε πρόσωπο του έργου αντιλαμβάνεται μονομερώς (η διαρκής αυτή παρανόηση είναι ακριδώς το «τραγικό»). Υπάρχει, ωστόσο, κάποιος ο οποίος αντιλαμβάνεται την κάθε λέξη στη διπροσωπία της, και αντιλαμβάνεται, επί πλέον, αν μπορούμε να εκφρασθούμε έτσι, και την κωφότητα των προσώπων του έργου, που μιλούν μπροστά του: αυτός ο κάποιος είναι, ακριδώς, ο αναγνώστης (ή, στην προκειμένη περίπτωση, οι ακροατής). Έτσι, αποκαλύπτεται το σφαιρικό «είναι» της γραφής: ένα κείμενο είναι καμωμένο από πολλαπλές γραφές, προερχόμενες από καμποσες «κουλτούρες», και οι οποίες αρχίζουν, μεταξύ τους, έναν διάλογο, μία παρωδία, μία αμφισβήτηση. Υπάρχει όμως ένας χώρος όπου η πολλαπλότητα αυτή συναθροίζεται, και ο χώρος αυτός δεν είναι ο συγγραφέας, όπως έλεγαν ως τώρα, είναι ο αναγνώστης. Ο αναγνώστης είναι ο χώρος ακριδώς όπου εγγράφονται, χωρίς καμιά τους να χάνεται, όλες οι αναφορές, από τις οποίες είναι φτιαγμένη μία γραφή. Η ενότητα ενός κειμένου δε βρίσκεται στην προέλευσή του, αλλά στον προορισμό του, όμως αυτός ο προορισμός δεν μπορεί πια να είναι προσωπικός: ο αναγνώστης είναι ένας άνθρωπος χωρίς ιστορία, χωρίς βιογραφία, χωρίς ψυχολογία. Είναι μόνο αυτός ο κάποιος, ο οποίος κρατά, συναθροισμένα στο ίδιο πεδίο, όλα τα ίχνη, από τα οποία έχει συγκροτηθεί το γραπτό. Γι' αυτό και είναι γελοίο να ακούμε να καταδικάζεται η νέα γραφή στο όνομα ενός ανθρωπισμού, ο οποίος μεταβάλλεται υποκριτικά σε υπερασπιστή των δικαιωμάτων του αναγνώστη. Με τον αναγνώστη δεν ασχολήθηκε ποτέ η κλασική κριτική. Γι' αυτή, δεν υπάρχει άλλος άνθρωπος στη λογοτεχνία από αυτόν που γράφει. Αρχίζουμε τώρα να μην είμαστε πια θύματα αυτού του είδους των «αντιφράσεων», με τις οποίες η «καλή» κοινωνία αντεγκαλεί υπερφίαλα, υπερασπιζόμενη ακριδώς αυτό που απωθεί, αγνοεί, πνίγει, ή και καταστρέφει. Ξέρουμε ότι, για να αποδώσουμε στη γραφή το μέλλον της, πρέπει να αντιστρέψουμε τον μύθο της: η γέννηση του αναγνώστη πρέπει να εξαγορασθεί με τον θάνατο του Συγγραφέα.

Είναι γεγονός ότι, εδώ και μερικά χρόνια, πραγματοποιήθηκε (ή πραγματοποιείται) μία ορισμένη αλλαγή στην ιδέα που μορφώσαμε για τη «γλώσσα» και, κατά συνέπεια, για το (λογοτεχνικό) έργο, το οποίο οφείλει, σ' αυτή ακριβώς τη «γλώσσα», τουλάχιστον τη «φαινόμενη» ύπαρξή του. Η αλλαγή αυτή συνδέεται προφανώς με τη σύγχρονη ανάπτυξη (μεταξύ και άλλων κλάδων της επιστήμης) της γλωσσολογίας, της ανθρωπολογίας, του μαρξισμού, της ψυχανάλυσης (τη λέξη «σύνδεσμο», τη χρησιμοποιούμε εδώ κατά έναν ηθελημένα ουδέτερο τρόπο: δεν προκρίνουμε κάποιον προσδιορισμό, έστω και αν αυτός είναι πολλαπλός και διαλεκτικός). Το νέο στοιχείο, το οποίο έχει επίπτωση πάνω στην έννοια του έργου, δεν προέρχεται, αναγκαστικά, από την εσωτερική ανανέωση καθενός από τους κλάδους αυτούς της επιστήμης, αλλά από τη συνάντησή τους μάλλον, στο επίπεδο ενός αντικειμένου το οποίο, εκ παραδόσεως, δεν ανήκει σε κανέναν από τους κλάδους αυτούς. Θα έλεγε κανείς, πράγματι, ότι το διεπιστημονικό, που το θεωρούν σήμερα ως μία πανίσχυρη αξία της έρευνας, δεν μπορεί να πραγματωθεί με την απλή αντιπαράθεση των ειδικών γνώσεων. Το «διεπιστημονικό» δεν είναι μία ήρεμη υπόθεση: αρχίζει ουσιαστικά (και όχι με την απλή έκφραση ενός ευσεβούς πόθου) όταν η αλληλεγγύη των παλιών κλάδων της επιστήμης διαλύεται, ίσως μάλιστα με θύσιο τρόπο, μέσα από τα τραντάγματα που προκαλεί η «μόδα», επ' ωφελεία ενός νέου αντικειμένου, μιας νέας «γλώσσας», που δεν βρίσκονται, ούτε το ένα, ούτε η άλλη, στο πεδίο των επιστημών, μέσα στο οποίο σκοπεύαμε να τα αντιπαράθεσουμε ειρηνικά. Αυτή ακριβώς η «δυσφορία» κατάταξης είναι εκείνη που επιτρέπει να διαγνώσουμε μία ορισμένη μεταλλαγή. Η μεταλλαγή η οποία φαίνεται ότι «συλλαμβάνει» την ιδέα του έργου δεν πρέπει, ωστόσο, να υπερεκτιμάται. Συμπορεύεται περισσότερο με μία επιστημολογική διολίσθηση, παρά αποτελεί μία αληθινή τομή. Η τομή αυτή, όπως έχει συχνά ειπωθεί, έχει ίσως επισυμβεί τον περασμένο αιώνα, με την εμφάνιση του μαρξισμού και του φροϋδισμού. Καμιά νέα τομή δεν προέκυψε από τότε, και μπορούμε να πούμε ότι, κατά κάποιον τρόπο, εδώ και εκατό χρόνια, δρισκόμαστε «εν επαναλήψει». Αυτό που η Ιστορία, η Ιστορία μας, μας επιτρέπει σήμερα, είναι απλώς να διολισθαίνου-

με, να ποικίλλουμε, να υπερβαίνουμε, να αποπέμπουμε. Όπως και η επιστήμη του Αϊνστάϊν μας υποχρεώνει να συμπεριλάβουμε μέσα στο υπό μελέτη αντικείμενο, τη *σχετικότητα των σημείων εντοπισμού*, έτσι και η συνδυασμένη δράση του μαρξισμού, του φρουδισμού και του δομισμού μας υποχρεώνει, στη λογοτεχνία, να «σχετικοποιήσουμε» τις σχέσεις του γραφέα, του αναγνώστη και του παρατηρητή (του κριτικού). Απέναντι στο έργο – έννοια παραδοσιακή, την οποία αντιλαμβάνονταν από πολύ παλιά, και αντιλαμβάνονται και σήμερα ακόμα, κατά έναν τρόπο, αν μπορούμε να τον πούμε έτσι, νευτωνικό – δημιουργείται η απαίτηση ενός νέου αντικειμένου, το οποίο έχει επιτευχθεί με τη διολίσθηση, ή την ανατροπή των προηγούμενων «κατηγοριών». Το αντικείμενο αυτό είναι ο *Κείμενο*. Ξέρω ότι η λέξη αυτή είναι της μόδας (κι εγώ ο ίδιος, παρασύρομαι και τη χρησιμοποιώ συχνά), άρα ύποπτη σε ορισμένους. Όμως, ακριβώς γι' αυτό, θα ήθελα, κατά κάποιον τρόπο, να θυμίσω εγώ ο ίδιος στον εαυτό μου τις κυριότερες προτάσεις, στη διασταύρωση των οποίων τοποθετείται, για μένα, το *Κείμενο*. Η λέξη «πρόταση» πρέπει να εννοηθεί, στην προκειμένη περίπτωση, με μία έννοια περισσότερο γραμματικής παρά λογικής φύσεως: είναι ατομικές διατυπώσεις, όχι επιχειρηματολογίες, «πινελιές», αν θέλετε, προσεγγίσεις, οι οποίες δέχονται να παραμείνουν μεταφορικά σχήματα. Ιδού οι προτάσεις αυτές: αφορούν τη μέθοδο, τα είδη, το σημείο, τον πληθυντικό, την καταγωγή, την ανάγνωση, την απόλαυση.

\*

1. Το κείμενο δεν πρέπει να εννοηθεί ως ένα αντικείμενο χρονιά προσδιορισίμο. Θα ήταν μάταιο να επιζητήσουμε να ξεχωρίσουμε «υλικά» τα έργα από τα κείμενα. Δεν πρέπει, κυρίως, να παρασυρθούμε και να πούμε: το έργο είναι κλασικό, το έργο είναι πρωτοποριακό. Σκοπός μας δεν είναι να καταρτίσουμε, εν ονόματι του μοντερνισμού, έναν κακότεχνο κατάλογο βραβευμένων, και να διακηρύξουμε ότι ορισμένες λογοτεχνικές παραγωγές είναι *in*, και άλλες *out*, λόγω της χρονολογικής τους θέσης: μπορεί να υπάρχει «Κείμενο» σε ένα έργο πολύ παλιό, και πολλά από τα προϊόντα της σύγχρονης λογοτεχνίας δεν είναι, κατά κανέναν τρόπο, κείμενα. Η διαφορά είναι η ακόλουθη: το έργο είναι ένα κομμάτι ουσίας, καταλαμβάνει ένα μερίδιο από το χώρο των διβλίων (λόγου χάρι, μέσα σε μία διβλιοθήκη). Το *Κείμενο*, αυτό είναι ένα μεθοδολογικό πεδίο. Η αντίθεση θα μπορούσε να θυμίσει (όχι όμως – καθόλου – και να αναπαράγει «όρο προς όρο»)

τη διάκριση, την οποία προτείνει ο Λακάν: η «πραγματικότητα» δείχνεται, το «πραγματικό» αποδεικνύεται. Έτσι και το έργο βλέπεται (στους διβλιοπώλες, στις δελτιοθήκες, στα προγράμματα εξετάσεων), το κείμενο αποδεικνύεται, ομιλείται, σύμφωνα με ορισμένους κανόνες (ή εναντίον ορισμένων κανόνων). Το έργο κρατείται μέσα στο χέρι, το κείμενο κρατείται μέσα στη «γλώσσα». Υπάρχει μόνο εγκλωβισμένο μέσα σε έναν έλλογο λόγο (ή μάλλον, είναι Κείμενο εξ αυτού ακριβώς: ότι το γνωρίζει). Το Κείμενο δεν είναι η αποσύνθεση του έργου, το έργο είναι η φανταστική ουρά του Κειμένου. Ή ακόμα: το *Κείμενο δε «δοκιμάζεται» παρά μόνο σε μία εργασία, μία παραγωγή*. Εξ αυτού έπεται ότι το Κείμενο δεν μπορεί να σταματήσει (λόγου χάρι, σε ένα ράφι διβλιοθήκης). Η συστατική του κίνηση είναι η *διάπλευση* (μπορεί, κυρίως, να διαπεράσει το έργο, αρκετά έργα).

\*

2. Κατά τον ίδιο τρόπο, το Κείμενο δε σταματά στην (καλή) λογοτεχνία. Δεν μπορεί να εγκλωβισθεί μέσα σε μια ιεράρχηση, ούτε καν σε έναν απλό κατακερματισμό των ειδών. Αυτό που το συγκροτεί είναι, αντίθετα, (ή ακριβώς γι' αυτό) η ανατρεπτική του δύναμη απέναντι στις παλιές ταξινομήσεις. Πού να ταξινομήσουμε τον Ζωρζ Μπατάιγ; Ο συγγραφέας αυτός είναι μυθιστοριογράφος, ποιητής, δοκιμογράφος, οικονομολόγος, φιλόσοφος, μουσικιστής; Η απάντηση είναι τόσο δύσκολη ώστε προτιμούν, γενικά, να ξεχνούν τον Μπατάιγ στα εγχειρίδια της ιστορίας της λογοτεχνίας. Στην πραγματικότητα, ο Μπατάιγ έγραψε κείμενα, ή μάλλον, ίσως, ένα, και πάντα το ίδιο, Κείμενο. Αν το Κείμενο θέτει προβλήματα ταξινόμησης (αυτό είναι, άλλωστε, μία από τις «κοινωνικές» λειτουργίες του), είναι γιατί εξυπονοεί πάντα μία ορισμένη εμπειρία του ορίου (για να χρησιμοποιήσουμε μία έκφραση του Φίλιπ Σολέρ). Ο Τιμπωντέ μιλούσε ήδη (όμως κατά μία έννοια πολύ περιορισμένη) για έργα οριακά (όπως η *Ζωή του Ρανσέ*, του Σατωμπριάν, που, πράγματι, σήμερα εμφανίζεται, στα μάτια μας, ως ένα «Κείμενο»): το Κείμενο είναι αυτό που φέρεται στο όριο των κανόνων της ατομικής διατύπωσης (η ορθολογικότητα, η αναγνωσιμότητα, κτλ.). Η ιδέα αυτή δεν είναι ρητορική, δεν προσφεύγουμε σ' αυτή για να το παίξουμε «ηρωικό»: το Κείμενο προσπαθεί να τοποθετηθεί ακριβώς *πίσω* από το όριο της «δόξης» (η κοινή γνώμη, συστατικό στοιχείο των δημοκρατικών κοινωνιών μας, ισχυρότατα βοηθούμενη από τα μαζικά μέσα επικοινωνίας, δεν προσδιορίζεται τάχα από τα όριά της την ενεργ-

γητικότητα της σε ό,τι αφορά αποκλεισμούς, τη *λογοκρισία* της;) Παίρνοντας τη λέξη «δόξα» κατά γράμμα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το Κείμενο είναι πάντα *παράδοξο*.

\*

3. Το Κείμενο προσεγγίζεται, δοκιμάζεται σε σχέση με το σημείο. Το έργο «κλείνεται» πάνω σε ένα σημαινόμενο. Μπορούμε να αποδώσουμε στο σημαινόμενο αυτό δύο τρόπους σημασίας: είτε διατεινόμαστε ότι είναι εμφανές, και το έργο τότε είναι αντικείμενο μίας επιστήμης του γράμματος, η οποία είναι η φιλολογία. Είτε το σημαινόμενο αυτό θεωρείται μυστικό, έσχατο, πρέπει να το αναζητήσουμε, και το έργο τότε υπόκειται σε μία «ερμηνευτική», μία ερμηνεία (μαρξιστική, ψυχαναλυτική, θεματική, κτλ.). Με δύο λόγια, το ίδιο το έργο λειτουργεί ως ένα γενικό σημείο, και είναι φυσικό να παριστάνει μία θεσμική κατηγορία του πολιτισμού του Σημείου. Το Κείμενο, αντίθετα, εφαρμόζει την απώθηση, εις το άπειρον, του σημαινόμενου, το Κείμενο είναι επιβραδυντικό. Το πεδίο του είναι το πεδίο του σημαινόντος. Το σημαίνον δεν πρέπει να το φαντασθούμε ως «το πρώτο μέρος της έννοιας», τον υλικό της προθάλαμο, αλλά, εντελώς αντίθετα, ως το *κατόπιν εορτής* της. Και το *άπειρον* επίσης του σημαινόντος δεν παραπέμπει σε κάποια ιδέα του «άφατου» (του αν-ονόμαστου σημαινόμενου), αλλά στην ιδέα του *παιχνιδιού*. Η γέννηση του διαρκούς σημαινόντος (όπως θα λέγαμε ένα ημερολόγιο διαρκές), μέσα στο πεδίο του Κειμένου (ή μάλλον, του οποίου πεδίο είναι το Κείμενο), δεν γίνεται κατά έναν οργανικό τρόπο ωρίμανσης, ή κατά έναν «ερμηνευτικό» τρόπο εμβάθυνσης, αλλά μάλλον κατά μία σειριακή κίνηση απαγκιστρώσεων, αλληλοεπικαλύψεων, παραλλαγών. Η λογική η οποία ρυθμίζει το Κείμενο δε δείχνει κατανόηση (να προσδιορίζει «τι θέλει να πει» το έργο, αλλά είναι μετωπική, συνεκδοχική. Η επενέργεια των συνειρμών, των συνεχόμενων εννοιών, των μεταφορών, συμπύπτει με μία απελευθέρωση της συμβολικής ενέργειας (αν του έλειπε, ο άνθρωπος θα πέθαινε). Το έργο (στην καλύτερη των περιπτώσεων) είναι *μετρίως* συμβολικό (η συμβολική του ανακόπτεται, δηλαδή σταματά). Το Κείμενο είναι *ριζικά* συμβολικό: *ένα έργο του οποίου συλλαμβάνουμε, αντιλαμβανόμαστε, και δεχόμαστε την ολοκληρωτικά συμβολική φύση του είναι ένα κείμενο*. Το Κείμενο αποδίδεται, με τον τρόπο αυτό, στη «γλώσσα». Όπως αυτή, είναι δομημένο, όμως απο-κεντρωμένο, χωρίς περιφραξη (ας σημειώσουμε, για να απαντήσουμε στην περιφρονητική υποψία περί «μόδας», με την

οποία επιδιαιφιλεύουν, μερικές φορές, τον δομισμό, ότι το επιστημολογικό πλεονέκτημα, το οποίο, σήμερα, αναγνωρίζεται στη «γλώσσα» έγκειται ακριβώς στο ότι σ' αυτή ανακαλύψαμε μία παράδοξη ιδέα της δομής: ένα σύστημα χωρίς τέλος, ούτε κέντρο).

\*

4. Το Κείμενο είναι «πληθυντικό». Αυτό δεν πάει να πει μόνο ότι έχει πολλές έννοιες, αλλά ότι πραγματώνει τον πληθυντικό ακριβώς της έννοιας: έναν πληθυντικό *μη αναγώγιμο* (και όχι μόνο απλώς αποδεκτό). Το Κείμενο δεν είναι συνύπαρξη εννοιών, αλλά διάβαση, διάπλευση. Δεν μπορεί λοιπόν να υπόκειται σε μία ερμηνεία, έστω ελευθέρια, αλλά σε μία έκρηξη, σε μία διασπορά. Ο πληθυντικός του Κειμένου οφείλεται, πράγματι, όχι στην αμφιλογία των περιεχομένων του, αλλά σ' αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε τη *στερεογραφική πολλαπλότητα* των σημαινόντων που το υφαίνουν (ετυμολογικά το Κείμενο [texte] είναι υφαντό [tissu]): ο αναγνώστης του Κειμένου θα μπορούσε να συγκριθεί με ένα αργόσχολο υποκείμενο (που θα είχε χαλαρώσει μέσα του κάθε τι το φανταστικό): το υποκείμενο αυτό, αρκετά «άδειο» περιδιαβάει (είναι κάτι που συνέβη στο συγγραφέα των γραμμών αυτών, κι εκεί είναι που πήρε μία ιδέα εξαιρετικά έντονη του Κειμένου) στην πλαγιά μίας κοιλάδας, που στο βάθος της κυλά ένα ουεδ, ένας ξεροπόταμος (το ουεδ έχει μια εδω για να πιστοποιηθεί ένας κάποιος εξωτισμός). Ό,τι συλλαμβάνουν οι αισθήσεις του είναι πολλαπλό, μη αναγώγιμο, προερχόμενο από ουσίες και επίπεδα ετερογενή, ξεκρέμαστα: φως, χρώματα, βλάστηση, ζέστη, αέρας, ανεπαίσθητες εκρήξεις θορύβων, λεπτές φωνούλες πουλιών, παιδικές φωνές από την άλλη πλευρά της κοιλάδας, περάσματα, χειρονομίες, ρούχα ντόπιων, ιδωμένα από πολύ κοντά, ή από πολύ μακριά: όλα αυτά τα περιστατικά είναι κατά το ήμισυ αναγνωρίσιμα: προέρχονται από κώδικες γνωστούς, όμως η συνδυαστική τους είναι μοναδική, συγκροτεί τον περίπατο σε «διαφορά», η οποία δεν μπορεί να επαναληφθεί παρά μόνο ως διαφορά. Αυτό συμβαίνει και με το Κείμενο: δεν μπορεί να είναι κείμενο παρά μόνο μέσα στη διαφορά του (πράγμα που δε σημαίνει την ατομικότητά του). Η ανάγνωσή του είναι μονοδραστική (πράγμα που καθιστά απατηλή την οποιαδήποτε επαγωγική – αποδεικτική επιστήμη των κειμένων: δεν υπάρχει «γραμματική» του κειμένου), και όμως ολοκληρωτικά «υφασμένη» από αναφορές, παραπομπές, απτηήσεις: πολιτισμικές «γλώσσες» (και ποια «γλώσσα» δεν είναι πολιτισμική;), προγενέστερες ή σύγχρονες, οι

οποίες το διασχίζουν απ' άκρη σ' άκρη, μέσα σε μία ευρύτατη «στερεοφωνία». Το «δια-κειμενικό», μέσα στο οποίο έχει εγκλωβισθεί το κάθε κείμενο, αφού είναι αυτό το ίδιο το μεσο-κείμενο ενός άλλου κειμένου, δεν μπορεί να συγγέεται με κάποια καταγωγή του κειμένου: αν αναζητήσουμε τις «πηγές», τις «επιδράσεις» ενός έργου, ικανοποιούμε απλώς το μύθο της προέλευσης. Οι αναφορές, από τις οποίες είναι φτιαγμένο ένα κείμενο, είναι ανώνυμες, ανεπισήμαντες, και, ωστόσο, ήδη διαβασμένες: είναι αναφορές χωρίς εισαγωγικά. Το έργο δεν ενοχλεί καμιά μονιστική φιλοσοφία (υπάρχουν, είναι γνωστό, κάμποσες ανταγωνιστικές φιλοσοφίες). Για τη φιλοσοφία αυτή, ο πληθυντικός είναι το Κακό. Γι' αυτό και, απέναντι στο έργο, το Κείμενο θα μπορούσε να πάρει, ως έμβλημα, τα λόγια του ανθρώπου που τον σπαράζουν οι δαίμονες: «Λεγεών όνομά μοι ότι πολλοί εσμέν» (Κατά Μάρκον, 5,9). Η πληθυντική, ή δαιμονική, υφή, η οποία αντιπαραθέτει το Κείμενο στο έργο, μπορεί να προκαλέσει βαθύτατες ανασυνθέσεις της ανάγνωσης, εκεί ακριδώς όπου ο μονολογισμός φαίνεται ότι είναι ο Νόμος: ορισμένα από τα «κείμενα» της Αγίας Γραφής, τα οποία έχει, εκ παραδόσεως, προσαρτήσει ο θρησκευτικός μονισμός (ιστορικός ή «αναγωγικός»), προσφέρονται ίσως σε μία διάθλαση των εννοιών (δηλαδή, τελικά, σε μία υλιστική ανάγνωση), αλλά και η μαρξιστική ερμηνεία του έργου, ως τώρα άκαμπτα μονιστική, θα μπορεί να «υλοποιηθεί» περισσότερο πληθυντικοποιούμενη (εάν, ωστόσο, το επιτρέψουν οι μαρξιστικοί «θεσμοί»).

\*

5. Το έργο είναι δέσμιο μίας εξελικτικής διαδικασίας καταγωγής. Θέτουν ως αξίωμα έναν προσδιορισμό του κόσμου (της φυλής, κατόπιν της Ιστορίας) επί του έργου, ένα συνειρμό των έργων μεταξύ τους, και μία ιδιοποίηση του έργου από το συγγραφέα του. Ο συγγραφέας λογίζεται πατέρας και ιδιοκτήτης του έργου του. Η επιστήμη της λογοτεχνίας μας μαθαίνει λοιπόν να σεβόμαστε το χειρόγραφο και τις δεδηλωμένες προθέσεις του συγγραφέα, και η κοινωνία θέτει ως αρχή τη νομιμότητα της σχέσης του συγγραφέα με το έργο του (είναι τα «συγγραφικά δικαιώματα», στην πραγματικότητα πρόσφατα, αφού δε νομιμοποιήθηκαν, οριστικά παρά μόνο στον καιρό της Γαλλικής Επανάστασης). Το Κείμενο, αυτό διαβάζεται χωρίς την επιγραφή του Πατρός. Το μεταφορικό σχήμα του κειμένου ξεχωρίζει, και εδώ, από το μεταφορικό σχήμα του έργου. Το έργο παραπέμπει στην εικόνα ενός

οργανισμού, ο οποίος αυξάνει λόγω ζωικής επέκτασης, λόγω «ανάπτυξης» (μία λέξη χαρακτηριστικά διαφορούμενη: ανάπτυξης βιολογικής και ρητορικής). Το μεταφορικό σχήμα του Κειμένου είναι το σχήμα του δικτύου. Αν το Κείμενο απλώνεται, αυτό γίνεται υπό την επήρεια μίας «συνδυαστικής», μίας «συστηματικής» μίας «ταξινομίας» (εικόνα, άλλωστε, η οποία προσεγγίζει τις απόψεις της σύγχρονης βιολογίας για τους ζώντες οργανισμούς). Κανείς ζωικός «σεβασμός», άρα, δεν οφείλεται στο Κείμενο. Μπορεί να σπάσει (αυτό έκανε, άλλωστε, και ο Μεσαίωνας με δύο κείμενα, ωστόσο, αυθεντίας: την Αγία Γραφή και τον Αριστοτέλη). Το κείμενο μπορεί να διαβαστεί χωρίς την εγγύηση του πατρός του. Η απόδοση του μεσο-κειμένου καταργεί, κατά παράδοξο τρόπο την κληρονομία. Δε σημαίνει ότι ο Συγγραφέας δεν μπορεί να «επανεέλθει» μέσα στο Κείμενο, στο κείμενό του. Μα τότε είναι, αν μπορούμε να το πούμε έτσι, υπό την ιδιότητα του προσκεκλημένου. Αν είναι μυθιστοριογράφος, ως ένα από τα πρόσωπα του έργου του, σχεδιασμένο μέσα στον «τάπητα». Η «εγγραφή» του δεν είναι πια προνομιά, πατρική, διφυής, αλλά «παιγνιώδης»: γίνεται, αν μπορούμε να εκφρασθούμε έτσι, ένας χάρτινος συγγραφέας. Η ζωή του δεν είναι πια η πηγή των μύθων του, αλλά ένας μύθος ανταγωνιστικός στο έργο του. Υπάρχει επαναστροφή του έργου προς τη ζωή (και όχι πια το αντίθετο). Το έργο του Προυστ, του Ζενέ, είναι που επιτρέπει να αναγνώσουμε τη ζωή τους όπως ένα Κείμενο: η λέξη «βιο-γραφία» επανακτά μία έννοια ισχυρή, ετυμολογική. Και, ταυτόχρονα, η ειλικρίνεια της ατομικής διατύπωσης, αληθινό «σταύρωμα» της λογοτεχνικής ηθικής, γίνεται ψευτο-πρόβλημα: Το εγώ που γράφει το κείμενο δεν είναι ποτέ, κι αυτό, παρά μόνο ένα χάρτινο εγώ.

\*

6. Το έργο είναι, συνήθως, αντικείμενο κατανάλωσης. Δεν κάνω εδώ καμιά δημαγωγία, αναφερόμενος στη λεγόμενη καταναλωτική κουλτούρα, ασφαλώς όμως πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι σήμερα η «ποιότητα» του έργου (πράγμα που, τελικά, προϋποθέτει μία εκτίμηση του «γούστου»), και όχι η ίδια η ενέργεια της ανάγνωσης, μπορεί να κάνει διακρίσεις ανάμεσα στα βιβλία: Η «καλλιεργημένη» ανάγνωση δεν διαφέρει δομικά από την «τρέχουσα» ανάγνωση που τραινάρει (μέσα στα τραίνα). Το Κείμενο (έστω και μόνο λόγω της συχνής «δυσαναγνωσιμότητάς» του) αποκαθαίρει το έργο (αν αυτό το ίδιο το επιτρέπει) από την κατανάλωσή του και το συλλέγει ως παιχνίδι, εργασία, παραγωγή,

πρακτική. Αυτό σημαίνει ότι το Κείμενο απαιτεί να προσπαθήσουμε να καταργήσουμε (ή έστω, τουλάχιστον, να μειώσουμε) την απόσταση ανάμεσα στη γραφή και την ανάγνωση, όχι εντείνοντας την προβολή του αναγνώστη μέσα στο έργο, αλλά συνδέοντάς τους, και τους δυο, έργο και αναγνώστη, μέσα σε μία και μόνη σημαίνουσα πρακτική. Η απόσταση, η οποία χωρίζει την ανάγνωση από τη γραφή, είναι ιστορικού χαρακτήρα. Στα χρόνια της μεγιστης κοινωνικής διαίρεσης (πριν από την εγκαθίδρυση της δημοκρατικής κουλτούρας), η ανάγνωση και η γραφή ήταν σε ισομοιρία με τα ταξικά προνόμια: η Ρητορική, ο μέγας λογοτεχνικός κώδικας του καιρού εκείνου, μάθαινε να γράφουν (έστω και αν αυτά που, συνήθως, παράγονταν ήταν έλλογοι λόγοι, όχι κείμενα). Είναι χαρακτηριστικό ότι η έλευση της δημοκρατίας αντέγραψε το σύνθημα: αυτό για το οποίο ο Σχολείο (της Μέσης Παιδείας) υπερηφανεύεται, είναι ότι μαθαίνει να διαβάζουν (σωστά), και όχι πια να γράφουν (η αίσθηση της έλλειψης αυτής γίνεται ξανά, σήμερα, της μόδας: απαιτούν από το δάσκαλο να διδάσκει στο μαθητή του Λυκείου να «εκφράζεται», πράγμα που σημαίνει να αντικαταστήσουμε μία λογοκρισία με μία παρανόηση). Στην πραγματικότητα, να διαβάζουμε, με την έννοια να καταναλώνουμε, σημαίνει να μην παίζουμε με το κείμενο. Το «παιχνίδι» πρέπει εδώ να ληφθεί με όλη την πολυσημία του όρου: το ίδιο το κείμενο παίζει (όπως μία πόρτα, όπως μία συσκευή, μέσα στην οποία υπάρχει «παίξιμο»). Και ο αναγνώστης, αυτός παίζει δύο φορές: παίζει Κείμενο (με την έννοια του παιχνιδίσματος), αναζητεί μία πρακτική, η οποία να το ανα-παράγει. Όμως, για να μην περιορισθεί η πρακτική αυτή σε μία παθητική, εσωτερική «μίμηση», (το Κείμενο είναι ακριβώς ό,τι ανθίσταται στην αναγωγή αυτή) παίζει το Κείμενο. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το «παίξιμο» είναι επίσης ένας μουσικός όρος. Η ιστορία της μουσικής (ως πρακτικής, όχι ως «τέχνης») είναι, άλλωστε, αρκετά παράλληλη με την ιστορία του Κειμένου. Υπήρξε μία εποχή όπου, επειδή οι ενεργοί ερασιτέχνες ήταν πολυάριθμοι (τουλάχιστον, μέσα σε μία ορισμένη τάξη), να «παίζουν» και να «ακούν» αποτελούσαν μία δραστηριότητα ελάχιστα διαφοροποιημένη. Έπειτα δύο νέοι ρόλοι εμφανίσθηκαν διαδοχικά: στην αρχή, ο ρόλος του ερμηνευτή, στον οποίο το αστικό κοινό (παρ' όλο που ήξερε, και εκείνο, να παίζει κάπως: είναι όλη η ιστορία του πιάνου) εναπέθετε το παίξιμό του. Έπειτα, ο ρόλος του (παθητικού) ερασιτέχνη, ο οποίος ακούει μουσική χωρίς να ξέρει να παίζει (πράγματι, το πιάνο το διαδέχθηκε ο δίσκος). Ξέρουμε ότι σήμερα, η μετασειριακή μουσική έχει επιφέρει απότομες αλλαγές στον ρόλο του

«ερμηνευτή», από τον οποίο ζητείται να είναι, κατά κάποιον τρόπο, ο συν-δημιουργός της παρτιτούρας την οποία συμπληρώνει περισσότερο, παρά «εκφράζει». Το Κείμενο είναι περίπου μία παρτιτούρα του νέου αυτού είδους. Απαιτεί από τον αναγνώστη μία πρακτική συμμετοχή. Μεγάλος νεωτερισμός, γιατί το έργο ποιος το εκτελεί; (ο Μαλλαρμέ έθεσε στον εαυτό του το πρόβλημα: θέλει το ακροατήριο να παράγει το βιβλίο). Σήμερα, μόνο ο κριτικός εκτελεί το έργο (δέχομαι και το λογοπαίγνιο). Η αναγωγή της ανάγνωσης σε κατανάλωση είναι, προφανώς, υπεύθυνη για την «ανία», την οποία πολλοί αισθάνονται απέναντι στο σύγχρονο («δυσαναγνώστο») κείμενο την πρωτοποριακή ταινία, ή τον πρωτοποριακό πίνακα: να πλήττεις, σημαίνει ότι δεν μπορείς να παράγεις το κείμενο, να το παίζεις, να το αποσυνθέσεις, να το δάσεις μπροστά.

7. Αυτό μας φέρνει στο να θέσουμε (να προτείνουμε) μία τελευταία προσέγγιση του Κειμένου: την προσέγγιση της απόλαυσης. Δεν ξέρω αν υπήρξε ποτέ μία ηδονιστική αισθητική (και οι ηδονιστικές φιλοσοφίες ακόμα είναι σπάνιες. Βεβαίως, υπάρχει μία απόλαυση του έργου (ορισμένων έργων). Μπορώ να μαγευτώ διαβάζοντας και ξαναδιαβάζοντας τον Προυστ, τον Φλωμπέρ, τον Μπαλζάκ, κι ακόμα, γιατί όχι, και τον Αλέξανδρο Δουμά: όμως, η απόλαυση αυτή, όσο έντονη και αν είναι ακόμα και αν είχε αποδεσμευθεί από κάθε προκατάληψη, παραμένει, εν μέρει (εκτός και αν υπάρξει μία εξαιρετική κριτική προσπάθεια), μία απόλαυση καταναλωτική: γιατί, μπορώ μεν να διαβάσω τους συγγραφείς αυτούς, ξέρω όμως επίσης ότι δεν μπορώ να τους ξανα-γράψω (δεν μπορούμε, σήμερα, να γράφουμε «έτσι»). Και αυτή η αρκετά θλιβερή γνώση αρκεί για να με χωρίσει από την παραγωγή των έργων αυτών, την ίδια ακριβώς τη στιγμή που η απόστασή τους θεμελιώνει τον δικό μου μοντερνισμό (να είσαι μοντέρνος, δεν είναι τάχα να γνωρίζεις πραγματικά όσα δεν μπορείς να ξαναρχίσεις;) Το Κείμενο, αυτό είναι συνδεδεμένο με την ηδονή, δηλαδή με την απόλαυση χωρίς αποχωρισμό. Τάξη του σημαίνοντος, το Κείμενο μετέχει, με τον τρόπο του, σε μία κοινωνική ουτοπία. Πριν από την Ιστορία (αν υποθέσουμε ότι η Ιστορία δεν θα διαλέξει τη θαρραλότητα), το Κείμενο πραγματώνει, αν όχι τη διαφάνεια των κοινωνικών σχέσεων, τουλάχιστον τη διαφάνεια της «γλώσσας»: είναι ο χώρος όπου καμιά «γλώσσα» δεν επικρατεί

πάνω σε μία άλλη, όπου οι «γλώσσες» κυκλοφορούν (διατηρώντας την «κυκλική» έννοια του όρου).

Οι λίγες αυτές προτάσεις δεν αποτελούν, υποχρεωτικά, τις αρθρώσεις μίας Θεωρίας του Κειμένου. Αυτό δεν οφείλεται μόνο στην ανεπάρκεια του παρουσιαστή (ο οποίος, άλλωστε, σε πολλά σημεία, απλώς επανέλαβε ό,τι αναζητείται γύρω του). Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι μία Θεωρία του κειμένου δεν μπορεί να αρκεσθεί σε μία μετα-γλωσσική έκθεση: η καταστροφή της μετα-γλώσσας, ή, τουλάχιστον (γιατί μπορεί να χρειασθεί να προσφύγουμε προσωρινά και σ' αυτή), η θέση της σε καχυποψία, αποτελεί μέρος της ίδιας της θεωρίας: ο έλλογος λόγος για το Κείμενο δε θα πρέπει να είναι, κι αυτός ο ίδιος, παρά μόνο κείμενο, αναζήτηση, εργασία κειμένου, αφού το Κείμενο είναι ο κοινωνικός εκείνος χώρος, ο οποίος δεν αφήνει καμιά «γλώσσα» απυρόδβλητη, εξωτερική, ούτε κανένα υποκείμενο της ατομικής διατύπωσης σε θέση κριτή, δασκάλου, αναλυτή, εξομολογητή, αποκρυπτογράφου: η θεωρία του Κειμένου δεν μπορεί να συμπέσει παρά μόνο με μία πρακτική της γραφής.

REVUE D' ESTHÉTIQUE, 3, 1971

## Η ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ ΣΗΜΕΡΑ

Πάνε τώρα δεκαπέντε χρόνια<sup>1</sup> που προτάθηκε μία ορισμένη ιδέα του σύγχρονου μύθου. Η ιδέα αυτή, ελάχιστα επεξεργασμένη, είναι αλήθεια, στην αρχή της (η λέξη διατηρούσε μία αξία φανερά μεταφορική), εμπειριέχε, ωστόσο, ορισμένες θεωρητικές αρθρώσεις. 1. Ο μύθος, πολύ κοντά σ' αυτό που η κοινωνιολογία του Νταρχαίμ αποκαλεί «συλλογική αναπαράσταση», αναγιγνώσκεται στις ανώνυμες διατυπώσεις του Τύπου, της διαφήμισης, του αντικειμένου ευρείας κατανάλωσης. Είναι ένα κοινωνικό «προσδιορισμένο», μία «αντανάκλαση». 2. Η αντανάκλαση αυτή, ωστόσο, σύμφωνα με μία διάσημη εικόνα του Μαξ, είναι *αντεστραμμένη*: ο μύθος συνίσταται στο να αντιστρέφει την κουλτούρα σέ φύση ή, τουλάχιστον, το κοινωνικό, το πολιτισμικό, το ιδεολογικό, το ιστορικό, σε «φυσικό»: αυτό το οποίο είναι απλώς προϊόν της διαίρεσης των τάξεων, και των ηθικών, πολιτισμικών, αισθητικών αναπόφευκτων καταλοίπων της, παρουσιάζεται (διατυπώνεται) ως «νοούμενον οίκοθεν». Τα εντελώς τυχαία θεμέλια της διατύπωσης γίνονται, υπό την επήρεια της μυθικής αντιστροφής, η Κοινή Λογική, το Ορθό Δίκαιο, ο Κανόνας, η Κοινή Γνώμη, με δύο λόγια, η *Εν-δόξα* («κοσμικό», μη θρησκευτικό σχήμα της Καταγωγής). 3. Ο σύγχρονος μύθος είναι ασυνεχής: δε διατυπώνεται πια σε μεγάλα συγκροτημένα αφηγήματα, αλλά μόνο σε «έλλογους λόγους». Είναι, το πολύ πολύ, μία φρασεολογία, μία περιορισμένη συλλογή, ένα corpus φράσεων (στερεοτύπων). Ο μύθος εξαφανίζεται, μένει όμως, πολύ πιο δόλιο, το *μυθικό*. 4. Ως λόγος (αυτή ήταν, στο κάτω κάτω, η έννοια του μύθου), ο σύγχρονος μύθος υπείκει σε μία σημειολογία: η σημειολογία αυτή επιτρέπει την «ανόρθωση» της μυθικής αντιστροφής, αναλύοντας το μήνυμα σε δύο σημασιολογικά συστήματα: ένα σύστημα συμπαραδηλούμενο, του οποίου το σημαινόμενο είναι ιδεολογικό (και, συνεπώς, «ευθύ», «μη-αντεστραμμένο», ή για να είμαστε πιο σαφείς, διακινδυνεύοντας να μιλήσουμε μία «γλώσσα» ηθικολογική, *κυνικό*), και ένα σύστημα καταδηλούμενο (την εμφανή λογο-

<sup>1</sup> Τα κείμενα των *Mythologies* γράφηκαν ανάμεσα στο 1954 και το 1956. Το βιβλίο εκδόθηκε το 1957, και επανεκδόθηκε, σε βιβλίο τσέπης, εκδ. Seuil, συλλογή «Points», 1970.





Roland Barthes  
S/R

---

### I. Η αξιολόγηση

Λέγεται πως με την άσκηση μερικοί βουδιστές κατορθώνουν να δουν ένα ολόκληρο τοπίο πάνω σε ένα κουκί. Αυτό ακριβώς θα ήθελαν και οι πρώτοι αναλυτές της αφήγησης: να δουν όλες τις αφηγήσεις του κόσμου (και υπάρχουν, υπήρξαν τόσες πολλές) σε μία μόνο δομή: θα βγάλουμε, σκέφτονταν, από κάθε παραμύθι το μοντέλο του, και μετά, από τα μοντέλα αυτά, θα φτιάξουμε μια μεγάλη αφηγηματική δομή, την οποία θα εφαρμόζουμε (για επαλήθευση) σε κάθε αφήγηση: έργο εξαντλητικό («Επιστήμη της υπομονής, Το μαρτύριο είναι βέβαιο») και τελικά ανεπιθύμητο, γιατί το κείμενο χάνει έτσι τη διαφορά του. Αυτή η διαφορά δεν είναι προφανώς μια ποιότητα πλήρης, αναμφισβήτητη (σύμφωνα με μια μυθική άποψη περί λογοτεχνικής δημιουργίας), δεν είναι αυτή που δηλώνει την ατομικότητα κάθε κειμένου, αυτή που το ονομάζει, το υπογράφει, το μονογράφει, το τελειώνει: αντίθετα, δεν σταματάει, και αρθρώνεται στο άπειρο των κειμένων, των γλωσσών, των συστημάτων: είναι μια διαφορά που επιστρέφει με κάθε κείμενο. Πρέπει λοιπόν να επιλέξουμε: ή θα τοποθετήσουμε όλα τα κείμενα σε ένα αποδεικτικό πηγαϊνάκι, θα τα εξισώσουμε υπό το βλέμμα μιας α-διάφορης επιστήμης, θα τα υποχρεώσουμε να, ενωθούν επαγωγικά με το Αντίγραφο από το οποίο θα τα κάνουμε στη συνέχεια να προκύψουν: ή αλλιώς θα

αποκαταστήσουμε κάθε κείμενο όχι ως προς την ατομικότητά του, αλλά ως προς το παιχνίδι του· πριν καν μιλήσουμε γι' αυτό, θα το βάλουμε να αντλήσει από το απέραντο παράδειγμα της διαφοράς, θα το υποβάλουμε εκ των προτέρων σε μια θεμελιακή τυπολογία, μια αξιολόγηση. Πώς θα ορίσουμε λοιπόν την αξία ενός κειμένου; Πώς θα θεμελιώσουμε μια πρώτη τυπολογία των κειμένων; Η θεμελιακή αξιολόγηση όλων των κειμένων δεν μπορεί να προέλθει ούτε από την επιστήμη, γιατί η επιστήμη δεν αξιολογεί, ούτε από την ιδεολογία, γιατί η ιδεολογική αξία ενός κειμένου (ηθική, αισθητική, πολιτική, αληθειακή) είναι αξία αναπαράστασης και όχι παραγωγής (η ιδεολογία «αντανακλά», δεν επεξεργάζεται). Η αξιολόγησή μας μπορεί να συνδέεται μόνο με μια πρακτική, και η πρακτική αυτή είναι η γραφή. Από τη μια υπάρχει αυτό που μπορεί να γραφτεί, κι από την άλλη αυτό που δεν μπορεί πια να γραφτεί: αυτό που βρίσκεται μέσα στην πρακτική του συγγραφέα κι αυτό που έχει βγει από αυτήν: ποια κείμενα θα δεχτώ να γράψω (να ξανα-γράψω), να επιθυμήσω, να προωθήσω σαν μια δύναμη σε αυτόν τον κόσμο που είναι ο δικός μου; Αυτό που βρίσκει η αξιολόγηση είναι τούτη εδώ η αξία: αυτό που σήμερα μπορεί να γραφτεί (να ξανα-γραφτεί): το γραφήσιμο. Γιατί το γραφήσιμο είναι η αξία μας; Διότι η πρόκληση για τη λογοτεχνική δουλειά (τη λογοτεχνία ως εργασία) είναι να κάνει τον αναγνώστη όχι πια καταναλωτή, αλλά παραγωγό του κειμένου. Η λογοτεχνία μας έχει σηματοδοτεί από το αλύπητο διαζύγιο που ο φιλολογικός θεσμός συντηρεί ανάμεσα στον κατασκευαστή και τον χρήστη του κειμένου, τον ιδιοκτήτη και τον πελάτη, τον συγγραφέα του και τον αναγνώστη του. Ο αναγνώστης βυθίζεται έτσι σε ένα είδος απραξίας, παθητικότητας και, για να τα πούμε όλα, *σβαρότητας*: Αντί να παίζει και ο ίδιος, αντί να εισέρχεται εξολοκλήρου στη μαγεία του σημαίνοντος, στη φιληδονία της γραφής, δεν του μένει πια στο μεράδι του παρά μόνο η φτωχή ελευθερία να δεχτεί ή να απορρίψει το κείμενο: η ανάγνωση είναι πια απλώς και μόνο ένα referendum. Μπροστά στο

γραφήσιμο κείμενο τίθεται λοιπόν το αντίβαρό του, η αρνητική, η αντιδραστική αξία του: αυτό που μπορεί να διαβαστεί μα όχι να γραφτεί: το αναγνώσιμο. Θα αποκαλέσουμε κλασικό κάθε αναγνώσιμο κείμενο.

## II. Η ερμηνεία

Για τα γραφήσιμα κείμενα ίσως δεν μπορεί να ειπωθεί τίποτε. Πρώτα απ' όλα, πού να τα βρούμε; Φυσικά όχι με την ανάγνωση (ή τουλάχιστον κάτι τέτοιο είναι ελάχιστα πιθανό: κατά τύχη, φευγαλέα και λοξοδρομώντας σε μερικά οριακά έργα): το γραφήσιμο κείμενο δεν είναι ένα πράγμα, μετά δυσκολίας θα το βρούμε στο βιβλιοπωλείο. Επιπλέον, καθώς το μοντέλο του είναι παραγωγικό (και όχι πια αναπαραστατικό), καταργεί κάθε κριτική που, αν γινόταν, θα συγχεόταν με αυτό το ίδιο: το ξανα-γράψιμό του δεν θα ήταν άλλο από τη διασπορά του, το σκόρπισμά του στο απέραντο πεδίο της διαφοράς. Το γραφήσιμο κείμενο είναι ένα αέναο παρόν, στο οποίο δεν μπορεί να στηριχτεί καμία *συμπερασματική λέξη* (που μοιραία θα το μετέτρεπε σε παρελθόν): το γραφήσιμο κείμενο είμαστε *εμείς την ώρα που γράφουμε*, προτού το ατέλειωτο παιχνίδι του κόσμου (ο κόσμος σαν παιχνίδι) διαπεραστεί, διακοπεί, σταματήσει, πλαστικοποιηθεί από ένα επιμέρους σύστημα (Ιδεολογία, Γένος, Κριτική) που αφαιρεί από την πολλαπλότητα των θεμάτων, από το άνοιγμα των δικτύων, από το άπειρο των γλώσσων. Το γραφήσιμο είναι το μυθιστορηματικό χωρίς το μυθιστόρημα, η ποίηση χωρίς το ποίημα, το δοκίμιο χωρίς τη μεθοδική ανάπτυξη, η γραφή χωρίς το ύφος, η παραγωγή χωρίς το προϊόν, η δόμηση χωρίς τη δομή. Αλλά τα αναγνώσιμα κείμενα; Αυτά είναι προϊόντα (όχι παραγωγές), αποτελούν την τεράστια μάζα της λογοτεχνίας μας. Πώς διαφοροποιείται ξανά αυτή η μάζα; Χρειάζεται μια δεύτερη επεξεργασία, μετά την

αξιολόγηση που ανέδειξε την πρώτη φορά τα κείμενα, πιο λεπτή από αυτήν, βασισμένη στην εκτίμηση μιας συγκεκριμένης ποσότητας του *λίγου ή περισσότερου* που μπορεί να κινητοποιήσει κάθε κείμενο. Αυτή η καινούργια επεξεργασία είναι η *ερμηνεία* (με την έννοια που έδινε στη λέξη ο Νίτσε). Ερμηνεύω ένα κείμενο δεν σημαίνει ότι του δίνω ένα νόημα (λίγο ή περισσότερο θεμελιωμένο, λίγο ή περισσότερο ελεύθερο), σημαίνει, αντίθετα, εκτιμώ από ποιους πληθυντικούς είναι φτιαγμένο. Ας θέσουμε κατ' αρχήν την εικόνα ενός θριαμβευτικού πληθυντικού που καμιά ανάγκη αναπαράστασης (μίμησης) δεν τον φτωχαίνει. Σε αυτό το ιδανικό κείμενο τα δίκτυα είναι πολλαπλά και παίζουν μεταξύ τους χωρίς κανένα να μπορεί να κουμαντάρει τα υπόλοιπα· αυτό το κείμενο είναι ένας γαλαξίας από σημαίνοντα και όχι μια δομή από σημασιόμικρα· δεν έχει αρχή· είναι αντιστρέψιμο· έχουμε πρόσβαση σε αυτό από πολλές εισόδους, από τις οποίες καμιά δεν μπορεί με βεβαιότητα να αναγορευτεί σε κύρια είσοδο· οι κώδικες που κινητοποιεί διαγράφονται *ως εκεί που φτάνει το μάτι*, δεν αποφασίζονται (το νόημα δεν υπόκειται ποτέ σε αυτούς βάσει μιας απόφασης, παρά μόνο τυχαία)· τα συστήματα νοημάτων μπορούν να ξεκινούν από αυτό το απολύτως πληθυντικό κείμενο, αλλά ο αριθμός τους δεν είναι ποτέ πεπερασμένος, γιατί έχει ως μέτρο το άπειρο της γλώσσας. Η *ερμηνεία* την οποία ζητά ένα κείμενο όταν αντιμετωπίζεται άμεσα στον πληθυντικό του δεν έχει τίποτε το γενναιόδωρο: δεν πρόκειται για την εκχώρηση μερικών νοημάτων, για τη μεγαλόψυχη αναγνώριση στο καθένα από αυτά της αλήθειας που του αναλογεί· πρόκειται, ενάντια σε κάθε α-διαφορά, για την επιβεβαίωση του είναι της πολλαπλότητας, που δεν είναι εκείνο του αληθινού, του προφανούς ή έστω του πιθανού. Αυτή η αναγκαία επιβεβαίωση είναι ωστόσο δύσκολη, γιατί την ίδια στιγμή που τίποτε δεν υπάρχει έξω από το κείμενο, δεν υπάρχει ποτέ ένα όλο του κειμένου (που με την επανιδιοποίηση θα γινόταν η πηγή μιας εσωτερικής τάξης, συμπλήρωση των συμπληρωματικών μερών, υπό το πατρικό βλέμμα

του αναπαραστατικού Μοντέλου); πρέπει ταυτόχρονα να αποδεσμεύσουμε το κείμενο από το εξωτερικό του και από την ολότητά του. Όλα αυτά καταλήγουν στην απόφαση ότι για το πληθυντικό κείμενο δεν μπορεί να υπάρχει αφηγηματική δομή, γραμματική ή λογική της αφήγησης· αν λοιπόν αυτές επιτρέπουν μερικές φορές να τις προσεγγίσουμε, αυτό γίνεται στο μέτρο (δίνοντας στην έκφραση αυτή την πλήρη ποσοτική της αξία) που έχουμε να κάνουμε με κείμενα ατελώς πληθυντικά, κείμενα των οποίων ο πληθυντικός είναι λίγο πολύ φειδωλός.

### III. Η συνδήλωση: *εναγτόν*

Γι' αυτά τα μετρίως πληθυντικά κείμενα (δηλαδή: απλώς πολυσημικά) υπάρχει ένας μέσος εκτιμητής που δεν μπορεί να συλλάβει παρά μια συγκεκριμένη τομή του πληθυντικού, ένα όργανο πολύ εκλεπτυσμένο και ταυτόχρονα πολύ αόριστο για να εφαρμοστεί στα μονοσήμαντα κείμενα και πολύ φτωχό για να εφαρμοστεί στα πολυλειτουργικά, αντιστρέψιμα και ειλικρινά αμφίρροπα κείμενα (στα πλήρως πληθυντικά κείμενα). Αυτό το σεμνό όργανο είναι η συνδήλωση. Κατά τον Hjelmslev, που έχει διατυπώσει έναν ορισμό, η συνδήλωση είναι ένα δεύτερο νόημα, του οποίου το σημαίνον αποτελείται το ίδιο από ένα σημείο ή πρώτο σύστημα σημασιοδότησης, την καταδήλωση. Αν E είναι η έκφραση, Π το περιεχόμενο και Σ η σχέση των δύο την οποία θεμελιώνει το σημείο, ο τύπος της συνδήλωσης είναι (ΕΣΠ) Σ Π. Επειδή ίσως δεν είναι περιορισμένη, επειδή δεν υπόκειται σε μια τυπολογία των κειμένων, η συνδήλωση δεν έχει καλή φήμη. Οι μεν (ας πούμε: οι φιλόλογοι), ορίζοντας πως κάθε κείμενο είναι μονοσήμαντο, κάτοχος ενός αληθινού, κανονικού νοήματος, ανάγουν τα ταυτόχρονα, δεύτερα νοήματα στο μηδέν των κριτικών αερολογιών. Στον αντίποδα, οι άλλοι (ας πούμε: οι σημειολόγοι) αμφι-

σβητούν την ιεραρχία του καταδηλούμενου και του συνδηλούμενου· η γλώσσα, λένε, ύλη της καταδήλωσης, με το λεξιλόγιο και τη σύνταξή της, είναι ένα σύστημα σαν όλα τα άλλα· δεν υπάρχει κανένας λόγος να ευνοούμε αυτό το σύστημα, να το κάνουμε τόπο και νόρμα ενός πρώτου νοήματος, πηγής και τιμοπίνακα όλων των συνδεόμενων νοημάτων· αν θεμελιώνουμε τη καταδήλωση ως αλήθεια, αντικειμενικότητα, νόμο, αυτό γίνεται επειδή έχουμε υποκύψει στη γοητεία της γλωσσολογίας, που μέχρι σήμερα έχει περιορίσει τη γλώσσα στη φράση και στα λεξιλογικά και συντακτικά συστατικά της· εξάλλου το διακύβευμα αυτής της ιεραρχίας είναι σοβαρό: είναι η επιστροφή στον κλειστό χαρακτήρα του δυτικού λόγου (επιστημονικού, κριτικού ή φιλοσοφικού), στην επικεντρωμένη του οργάνωση, αντί για τη διάταξη όλων των νοημάτων ενός κειμένου κυκλικά γύρω από την εστία της καταδήλωσης (η εστία: κέντρο, φύλακας, καταφύγιο, φως της αλήθειας).

#### *IV. Υπέρ της συνδήλωσης, παρ' όλα αυτά*

Αυτή η κριτική στη συνδήλωση είναι σωστή μόνο κατά το ήμισυ: δεν λαμβάνει υπόψη της την τυπολογία των κειμένων (αυτή η τυπολογία είναι θεμελιακή: κανένα κείμενο δεν υπάρχει προτού ταξινομηθεί κατά την αξία του)· γιατί, αν υπάρχουν αναγνώσιμα κείμενα, στρατευμένα στο περικλειστο σύστημα της Δύσης, κατασκευασμένα σύμφωνα με τους σκοπούς του εν λόγω συστήματος, δοσμένα απόλυτα στον νόμο του Σημαινόμενου, αυτά τα κείμενα πρέπει οπωσδήποτε να έχουν ένα ιδιαίτερο σύστημα νοήματος, κι αυτό το σύστημα θεμελιώνεται στη συνδήλωση. Έτσι, η καθολική άρνηση της συνδήλωσης σημαίνει την κατάργηση της διαφορικής αξίας των κειμένων, την άρνηση καθορισμού του εξειδικευμένου μηχανισμού (ποιητικού και κριτικού μαζί) των

αναγνώσιμων κειμένων, σημαίνει εξίσωση του περιορισμένου κειμένου με το κείμενο-όριο, αποστέρηση ενός τυπολογικού εργαλείου. Η συνδήλωση είναι ο δρόμος για την πρόσβαση στην πολυσημία του κλασικού κειμένου, σε αυτόν τον περιορισμένο πληθυντικό που θεμελιώνει το κλασικό κείμενο (δεν είναι βέβαιο πως υπάρχουν συνδηλώσεις στο μοντέρνο κείμενο). Πρέπει λοιπόν να σώσουμε τη συνδήλωση από τη διπλή της καταδίκη και να τη διαφυλάξουμε ως το ίχνος ενός κάποιου πληθυντικού του κειμένου (αυτού του περιορισμένου πληθυντικού του κλασικού κειμένου) το δυνάμενο να κατονομαστεί, να απαριθμηθεί. Τι είναι λοιπόν συνδήλωση; Κατά τον ορισμό της, είναι ένας προσδιορισμός, μια σχέση, μία αναφορά, ένα χαρακτηριστικό, που έχει τη δύναμη να αναφέρεται σε παλιότερες, σε επόμενες ή σε εξωτερικές αναφορές, σε άλλους τρόπους του κειμένου (ή ενός άλλου κειμένου)· δεν πρέπει σε τίποτε να περιορίζουμε αυτή τη σχέση, που μπορεί να ονομάζεται διαφορετικά (*λειτουργία* ή *ένδειξη*, για παράδειγμα), αρκεί να μην συγχέουμε τη συνδήλωση με τον συνειρμό των ιδεών: Η συνδήλωση παραπέμπει στο σύστημα ενός υποκειμένου· ο συνειρμός είναι ένας συσχετισμός που ενυπάρχει στο κείμενο, στα κείμενα· ή ακόμα, αν θέλετε, είναι ένας συνειρμός που επιχειρείται από το κείμενο-υποκείμενο στο εσωτερικό του συστήματός του. Τοπικά, οι συνδηλώσεις είναι έννοιες που δεν υπάρχουν ούτε στο λεξικό ούτε στη γραμματική της γλώσσας στην οποία είναι γραμμένο ένα κείμενο (και αυτό είναι βέβαια ένας εφήμερος προσδιορισμός: το λεξικό μπορεί να μεγαλώσει, η γραμματική μπορεί να τροποποιηθεί). Αναλυτικά, η συνδήλωση προσδιορίζεται μέσα από δυο χώρους: έναν χώρο αλληλουχίας, διάταξης, που υπόκειται στη διαδοχικότητα των φράσεων κατά μήκος των οποίων το νόημα πολλαπλασιάζεται με καταβολάδες, και έναν χώρο σύμπτυξης, όπου ορισμένοι τόποι του κειμένου συσχετίζονται, στο σώμα του κειμένου, άλλα εξωτερικά νοήματα και σχηματίζουν μαζί τους γεφελώματα σημειόμενων. Τοπολογικά, η συνδήλωση εξασφαλίζει έναν (περιορισμένο)

διασκορπισμό των νοημάτων, που απλώνεται σαν χρυσόσκονη στην φαινομένη επιφάνεια του κειμένου (το νόημα είναι χρυσό). Σημειολογικά, κάθε συνδήλωση είναι η αφετηρία ενός κώδικα (που δεν θα αναπαρασταθεί ποτέ), η άρθρωση μιας φωνής που είναι υφασμένη μέσα στο κείμενο. Δυναμικά, είναι μια δουλειά στην οποία υπόκειται το κείμενο, είναι η δυνατότητα αυτής της δουλειάς (το νόημα είναι μια δύναμη). Ιστορικά, εισάγοντας νοήματα φαινομενικά αναγνωρίσιμα (ακόμα κι αν δεν είναι λεξιλογικά), η συνδήλωση θεμελιώνει μια (χρονολογημένη) Λογοτεχνία του Σημαινόμενου. Λειτουργικά, η συνδήλωση, γεννώντας εξ ορισμού το διπλό νόημα, αλλοιώνει την καθαρότητα της επικοινωνίας: είναι ένας «θόρυβος», ηθελημένος, προσεκτικά επεξεργασμένος, που εισάγεται στον φανταστικό διάλογο του συγγραφέα με τον αναγνώστη, με λίγα λόγια μια αντι-επικοινωνία (η Λογοτεχνία είναι μια εκούσια κακογραφία). Δομικά, η ύπαρξη δυο συστημάτων που έχουν τη φήμη ότι είναι διαφορετικά –της καταδήλωσης και της συνδήλωσης– επιτρέπει στο κείμενο να λειτουργεί σαν παιχνίδι, αφού κάθε σύστημα παραπέμπει στο άλλο, ανάλογα με τις ανάγκες μιας κάποιας *ψευδαίσθησης*. Ιδεολογικά, τέλος, αυτό το παιχνίδι ευνοεί το κλασικό κείμενο, εξασφαλίζοντάς του μια κάποια *αθωότητα*: Από τα δυο συστήματα, το καταδηλωτικό και το συνδηλωτικό, το ένα απευθύνεται και δίνει το στίγμα του: εκείνο της καταδήλωσης· η καταδήλωση δεν είναι το πρώτο από τα νοήματα, αλλά προσποιείται ότι είναι· υπό αυτή την ψευδαίσθηση, δεν είναι τελικά παρά η *τελευταία* από τις συνδηλώσεις (αυτή που μοιάζει να θεμελιώνει και ταυτόχρονα να κλείνει την ανάγνωση), υπέρτατος μύθος, χάρη στον οποίο το κείμενο προσποιείται ότι επιστρέφει στη φύση της γλώσσας, στη γλώσσα ως φύση: μια φράση, όποιο νόημα κι αν αποδεσμεύει εκ των υστέρων, όπως φαίνεται, στο σκεπτικό της, δεν μοιάζει άραγε σαν να μας λέει κάτι απλό, κυριολεκτικό, αρχέγονο: *αληθινό*, σε σχέση με το οποίο όλα τα υπόλοιπα (αυτά που έρχονται μετά, από πάνω) είναι λογοτεχνία; Γι' αυτό, αν θέλουμε να ταυριά-

ζουμε με το κλασικό κείμενο, πρέπει να διαφυλάξουμε την καταδήλωση, παλιά άγρυπνη θεότητα, εξαπατημένη, θεατρική, ορισμένη να αντιπροσωπεύει τη συλλογική αθωότητα της γλώσσας.

#### V. Η ανάγνωση, η λησμονιά

Εγώ διαβάζω το κείμενο. Αυτή η εκφώνηση, σύμφωνη με το «πνεύμα» της (γαλλικής) γλώσσας (υποκείμενο, ρήμα, αντικείμενο), δεν είναι πάντοτε αληθινή. Όσο πιο πληθυντικό είναι το κείμενο τόσο λιγότερο είναι γραμμένο προτού το διαβάσω· δεν το υποβάλλω σε μια κατηγορική επεξεργασία, συνέπεια της ύπαρξής του, που ονομάζεται *ανάγνωση*, και το εγώ δεν είναι ένα αθώο υποκείμενο, που προϋπάρχει του κειμένου και το οποίο θα χρησιμοποιήσει το κείμενο ως αντικείμενο προς αποσυναρμολόγηση ή ως τόπο επένδυσης. Αυτό το «εγώ» που προσεγγίζει το κείμενο είναι ήδη το ίδιο μια ποικιλία άλλων κειμένων, άπειρων κωδίκων ή, για την ακρίβεια: χαμένων (των οποίων η προέλευση χάνεται). Η *αντικειμενικότητα* και η *υποκειμενικότητα* είναι ασφαλώς δυνάμεις που μπορούν να ξεκινήσουν από το κείμενο, αλλά είναι δυνάμεις που δεν έχουν συγγένεια μαζί του. Η υποκειμενικότητα είναι μια εικόνα πλήρης, με την οποία υποτίθεται πως γεμίζω το κείμενο, αλλά της οποίας η πληρότητα, νοθευμένη, δεν είναι παρά το αυλάκι που έχουν ανοίξει όλοι οι κώδικες που με αποτελούν, έτσι ώστε η υποκειμενικότητά μου να έχει τελικά τη γενικότητα των στερεοτύπων. Η αντικειμενικότητα είναι μια πληρότητα της ίδιας τάξης: ένα φανταστικό σύστημα σαν όλα τα άλλα (μόνο που η χειρονομία του ευνουχισμού τονίζεται σε αυτήν με μεγαλύτερη αγριότητα), μια εικόνα που χρησιμεύει στο να με κάνει να ονοματίζω πρόσφορα, να με κάνει να γνωρίζω, να με παραγνωρίζω. Η ανάγνωση δεν περιλαμβάνει κινδύνους αντικειμενικότητας ή υποκειμενικότητας (και οι δυο τους είναι φανταστικά αντικείμενα) παρά

μόνο στο μέτρο που ορίζουμε το κείμενο ως ένα εκφραστικό αντικείμενο (το οποίο προσφέρεται στη δική μας έκφραση), μετουσιωμένο κάτω από μια ηθική της αλήθειας, αλλού χαλαρή, αλλού ασκητική. Το διάβασμα ωστόσο δεν είναι παρασιτική χειρονομία, το εξ αντιδράσεως συμπλήρωμα μιας γραφής που τη στολίζουμε με όλα τα γόητρα της δημιουργίας και του προϋπάρχοντος. Είναι μια εργασία (γι' αυτό ίσως θα ήταν καλύτερα να μιλάμε για μια πράξη λεξημολογική, ή ακόμα και λεξημογραφική, μια και γράφω την ανάγνωσή μου), και η μέθοδος αυτής της εργασίας είναι τοπολογική: δεν είμαι κρυμμένος στο κείμενο, απλώς δεν μπορώ να εντοπιστώ σε αυτό· το καθήκον μου είναι να κινώ, να μεταγράφω συστήματα των οποίων η διερεύνηση δεν σταματάει στο κείμενο ούτε στο «εγώ»: τελεστικά, τα νοήματα που βρίσκω επαληθεύονται όχι από «εμένα» ή από άλλους, αλλά από τον συστηματικό τους δείκτη: δεν υπάρχει άλλη απόδειξη μιας ανάγνωσης από την ποιότητα και την αντοχή της συστηματικής της – με άλλα λόγια, από τον τρόπο λειτουργίας της. Το διάβασμα πράγματι είναι μια εργασία της γλώσσας. Το διάβασμα είναι να βρίσκεις νοήματα, δηλαδή να τα κατονομάζεις· αλλά αυτά τα κατονομασμένα νοήματα παρασύρονται προς άλλα ονόματα· τα ονόματα καλούν το ένα το άλλο, συγκεντρώνονται, και η ομαδοποίησή τους θέλει κι αυτή να κατονομαστεί: ονομάζω, κατονομάζω, μετονομάζω: έτσι περνάει το κείμενο: είναι μια ονομασία εν τω γίνεσθαι, μια αδιάκοπη προσέγγιση, μια μετωνυμική εργασία. Μπροστά στο πληθυντικό κείμενο λοιπόν, η λησμονιά ενός νοήματος δεν μπορεί να γίνει αποδεκτή ως λάθος. Ξεκινώ σε σχέση με τι; Ποιο είναι το *άθροισμα* του κειμένου; Νοήματα μπορούν όντως να ξεχαστούν, μα μόνο όταν έχουμε επιλέξει να στρέψουμε στο κείμενο ένα ενικό βλέμμα. Η ανάγνωση ωστόσο δεν συνίσταται στη διάρρηξη της αλυσίδας των συστημάτων, στη θεμελίωση μιας αλήθειας, μιας νομιμότητας του κειμένου και, κατά συνέπεια, στην πρόκληση «λαθών» εκ μέρους του αναγνώστη· συνίσταται στη συμπλοκή αυτών των συστημάτων όχι κατά την

τελειωμένη τους ποσότητα, αλλά κατά την πολλαπλότητά τους (που είναι μια οντότητα κι όχι ένας αναλυτικός υπολογισμός): περνάω, διασχίζω, αρθρώνω, θέτω σε λειτουργία, δεν μετρώ. Η λησμονιά του νοήματος δεν είναι θέμα προς δικαιολόγηση, μια ατυχώς μειωμένη απόδοση: είναι μια θετική αξία, ένας τρόπος επιβεβαίωσης της ανευθυνότητας του κειμένου, του πλουραλισμού των συστημάτων (αν ολοκληρώνα τον κατάλογο, θα αποκαθιστούσα μοιραία ένα ενικό, θεολογικό νόημα): διαβάζω ακριβώς επειδή ξεκινώ.

#### VI. Βήμα βήμα

Αν θέλουμε να συνεχίσουμε να επικεντρώνουμε την προσοχή μας στον πληθυντικό ενός κειμένου (όσο περιορισμένος κι αν είναι), πρέπει οπωσδήποτε να αρνηθούμε να δομήσουμε το κείμενο αυτό κατά μεγάλες μάζες, όπως το έκαναν η κλασική ρητορική και η σχολική εξήγηση: δεν ασχολούμαστε με τη *δομή* του κειμένου: τα πάντα σημαίνουν αδιάκοπα και πολλές φορές, αλλά χωρίς μεταβίβαση σε ένα μεγάλο τελικό σύνολο, σε μια τελική δομή. Απ' όπου και η ιδέα, και ούτως ειπείν η αναγκαιότητα, μιας προοδευτικής ανάλυσης που έχει ως αντικείμενο ένα μοναδικό κείμενο. Εδώ, φαίνεται, υπάρχουν μερικές επιπλοκές και ορισμένα πλεονεκτήματα. Ο σχολιασμός ενός μόνο κειμένου δεν είναι μια τυχαία δραστηριότητα, καλυμμένη από το καθησυχαστικό άλλοθι του «συγκεκριμένου»: το μοναδικό κείμενο ισούται με όλα τα κείμενα της λογοτεχνίας, όχι γιατί τα αντιπροσωπεύει (τα κάνει αφηρημένα και τα εξισώνει), αλλά γιατί η ίδια η λογοτεχνία δεν είναι άλλο από ένα μόνο κείμενο: το μοναδικό κείμενο δεν είναι πρόσβαση (επαγωγική) σε ένα Μοντέλο, αλλά είσοδος ενός δικτύου με χίλιες εισόδους· ακολουθώντας αυτή την είσοδο, έχουμε στόχο, κατά βάθος, όχι μια θεμιτή δομή κανόνων και

αποκλίσεων, έναν αφηγηματικό ή ποιητικό Νόμο, αλλά μια προοπτική (αποσπάσματα, φωνές που έρχονται από άλλα κείμενα, άλλους κώδικες), της οποίας όμως το σημείο διαφυγής μετατοπίζεται αδιάκοπα, μυστηριωδώς ανοιχτό: κάθε κείμενο (μοναδικό) είναι η ίδια η θεωρία (και όχι το απλό παράδειγμα) αυτής της διαφυγής, αυτής της διαφοράς που επανέρχεται επ' άπειρον χωρίς να προσαρμόζεται. Επιπλέον, το να επεξεργαζόμαστε αυτό το μοναδικό κείμενο μέχρι την πιο ακραία λεπτομέρεια είναι σαν να ξαναρχίζουμε τη δομική ανάλυση της αφήγησης από το σημείο στο οποίο είχε σταματήσει μέχρι σήμερα: τις μεγάλες δομές είναι σαν να μας δίνεται η εξουσία (ο χρόνος, η άνεση) να αναπλεύσουμε τους παραπόμενους του νοήματος, να μην αφήσουμε κανέναν τόπο του σημαίνοντος χωρίς να αφουγκραστούμε εντός του τον κώδικα ή τους κώδικες των οποίων ο τόπος αυτός είναι ίσως η εκκίνηση (ή η άφιξη): είναι σαν (τουλάχιστον μπορούμε να το ελπίζουμε και να δουλέψουμε γι' αυτό) να υποκαθιστούμε το απλό αναπαραστατικό μοντέλο με ένα άλλο μοντέλο του οποίου η πρόοδος και μόνο θα εξασφάλιζε ό,τι παραγωγικό μπορεί να υπάρχει στο κλασικό κείμενο: γιατί το βήμα βήμα, με τη βραδύτητα και ακόμα και με τον διασκορπισμό του, αποφεύγει να διεισδύσει, να ανασκαλίσει το κείμενο-βάση, να δώσει μια εσωτερική εικόνα γι' αυτό: δεν είναι άλλο από την *αποσύνθεση* (με την κινηματογραφική έννοια της λέξης) της εργασίας της ανάγνωσης: μια *επιβράδυνση*, αν θέλετε, ούτε εντελώς εικόνα ούτε εντελώς ανάλυση· είναι, τέλος, στην ίδια τη γραφή του σχολίου, η συστηματική εφαρμογή της παρέκβασης (φόρμας κακοκωνεμένης από τον λόγο της γνώσης) και η με αυτόν τον τρόπο παρατήρηση της αντιστρεψιμότητας των δομών από τις οποίες υφαίνεται το κείμενο· βέβαια το κλασικό κείμενο είναι ατελώς αντιστρεψίμο (είναι μετρίως πληθυντικό): η ανάγνωση αυτού του κειμένου γίνεται με μια αναγκαία διάταξη, η προοδευτική ανάλυση της οποίας θα φτιάξει ακριβώς τη διάταξη της γραφής του· αλλά ο σχολιασμός βήμα βήμα είναι αναπόφευκτα η ανανέωση των εισόδων του κει-

μένου, η αποφυγή της υπερβολικής δόμησής του, της απόδοσης σε αυτό του πλεονάσματος δομής που θα προερχόταν από μια ανάπτυξη του θέματος και που θα το έκλεινε: είναι η ακτινωτή εξαπλώση του κειμένου κι όχι το συμμάζεμά του.

#### VII. Το εξαπλωμένο κείμενο

Θα εξαπλώσουμε λοιπόν το κείμενο, απομακρύνοντας σαν μικρός σεισμός τους συμπαγείς όγκους σημασίας, η ανάγνωση των οποίων συλλαμβάνει μόνο τη λεία επιφάνεια, κολλημένη αδιόρατα από το ύφος των φράσεων, τον ρέοντα λόγο της αφήγησης, τη μεγάλη φυσικότητα της καθομιλουμένης γλώσσας. Το βασικό σημαίνον θα κοπεί σε μια σειρά σύντομων εφαιπτόμενων αποσπασμάτων, που εδώ θα τα ονομάσουμε *λεξήματα*, γιατί είναι ενόητες ανάγνωσης. Αυτό το κόψιμο πρέπει να πούμε ότι θα είναι αναγκαστικά αυθαίρετο: δεν θα προϋποθέτει καμία μεθοδολογική ευθύνη, γιατί θα στρέφεται στο σημαίνον ενώ η προτεινόμενη ανάλυση στρέφεται αποκλειστικά στο σημαϊνόμενο. Το λέξημα θα περιλαμβάνει άλλοτε λίγες λέξεις, άλλοτε μερικές φράσεις: θα είναι ζήτημα ευκολίας: αρκεί να είναι ο όσο το δυνατόν καλύτερος χώρος για την παρατήρηση του νοήματος: η διάστασή του, προσδιορισμένη εμπειρικά, κατά την κρίση μας, θα εξαρτάται από την πυκνότητα των συνδηλώσεων, η οποία ποικίλλει ανάλογα με τις στιγμές του κειμένου: απλώς θέλουμε να μην απαριθμούνται περισσότερα από τρία ή τέσσερα νοήματα σε κάθε λέξημα. Το κείμενο, στη συνολική του μάζα, είναι συγκρίσιμο με έναν ουρανό, επίπεδο και βαθύ ταυτόχρονα, λείο, χωρίς όρια και χωρίς σημεία αναφοράς: σαν τον οίωνοσκοπό που κόβει σε αυτόν τον ουρανό με την άκρη του ραβδιού του ένα φανταστικό τετράγωνο για να εξετάσει πάνω σε αυτό, σύμφωνα με ορισμένες αρχές, το πέταγμα των πουλιών, έτσι κι ο σχολιαστής χαράσσει

κατά μήκος του κειμένου ζώνες ανάγνωσης, για να παρατηρήσει εκεί την αποδημία των νοημάτων, την ανάδυση των κωδίκων στην επιφάνεια, το πέρασμα των παραπομπών. Το λέξημα δεν είναι παρά το περιτύλιγμα ενός σημασιολογικού όγκου, η κορυφογραμμή του πληθυντικού κειμένου, διατεταγμένο σαν λιθόστρωτο πιθανών νοημάτων (αλλά κανονικών, επιβεβαιωμένων από μια συστηματική ανάγνωση) κάτω από τη ροή του λόγου: το λέξημα και οι ενότητές του δημιουργούν έτσι ένα είδος πολυέδρου, που επικαλύπτεται από τη λέξη, την ομάδα λέξεων, τη φράση ή την παράγραφο, με άλλα λόγια τη γλώσσα, που είναι το «φυσικό» έκδοχό του.

### VIII. Το σπασμένο κείμενο

Εκείνο που θα σημειωθεί είναι η μεταφορά και η επανάληψη των σημαινόμενων μέσα από αυτές τις πρόσθετες αρθρώσεις. Η συστηματική αποκάλυψη αυτών των σημαινόμενων για κάθε λέξημα δεν στοχεύει να αποκαλύψει την αλήθεια του κειμένου (τη βαθιά, στρατηγική δομή του) αλλά τον πληθυντικό του (ακόμα κι αν είναι φειδωλός): επομένως, οι μονάδες των νοημάτων (οι συνδηλώσεις), που εκκοκίζονται χωριστά για κάθε λέξημα, δεν θα ομαδοποιηθούν, δεν θα προικιστούν με ένα μετα-νόημα που θα ήταν η τελική δομή που θα τους δίνανε (θα συγκεντρώσουμε μόνο, σε ένα παράρτημα, ορισμένες αλληλουχίες των οποίων η συνέχεια θα μπορούσε να χαθεί μέσα στη ροή του κειμένου-βάσης). Δεν θα παρουσιάσουμε την κριτική ενός κειμένου ή μια κριτική αυτού του κειμένου: θα προτείνουμε το σημασιολογικό υλικό (χωρισμένο αλλά όχι κατανεμημένο) πολλών μορφών κριτικής (ψυχολογικής, ψυχαναλυτικής, θεματικής, ιστορικής, δομικής): μετά θα μπορούσε κάθε κριτική (αν της ερχόταν τέτοια επιθυμία) να παίξει, να κάνει να ακουστεί η φωνή της, που είναι

άκουσμα μιας από τις φωνές του κειμένου. Αυτό που επιδιώκουμε είναι να σχεδιάσουμε τον στερεογραφικό χώρο μιας γραφής (που εδώ θα είναι γραφή κλασική, αναγνώσιμη). Ο σχολιασμός, θεμελιωμένος στην παραδοχή του πληθυντικού, δεν μπορεί λοιπόν να εργαστεί με «σεβασμό» στο κείμενο: το κείμενο-βάση θα σπάζεται ακατάπαυστα, θα διακόπτεται χωρίς να δίνεται προσοχή στις φυσικές του διαιρέσεις (συντακτικές, ρητορικές, ανεκδοτολογικές): η απογραφή, η εξήγηση και η παρέκβαση θα μπορούν να εγκατασταθούν στην καρδιά της πλοκής, να χωρίσουν ακόμα και το ρήμα από το αντικείμενό του, το όνομα από το κατηγορημά του: η εργασία του σχολιασμού, από τη στιγμή που απεκδύεται κάθε ιδεολογία της ολότητας, συνίσταται ακριβώς στην *κακομεταχείριση* του κειμένου, στο να του *αφαιρέσει τον λόγο*. Ωστόσο, αυτό που αρνούμαστε δεν είναι η *ποιότητα* του κειμένου (ασύγκριτη εδώ), είναι η «φυσικότητά» του.

### IX. Πόσες αναγνώσεις;

Πρέπει ακόμα να αποδεχτούμε μια τελευταία ελευθερία: να διαβάσουμε το κείμενο σαν να ήταν ήδη διαβασμένο. Όσοι αγαπούν τις όμορφες ιστορίες μπορούν φυσικά να αρχίσουν από το τέλος και να διαβάσουν πρώτα το κείμενο-βάση που δίνεται στο παράρτημα μέσα σε όλη την καθαρότητα και τη συνέχειά του, έτσι όπως εκδόθηκε, με λίγα λόγια όπως το διαβάζει κανείς συνήθως. Αλλά εμείς, που επιχειρούμε να αποκαταστήσουμε έναν πληθυντικό, δεν μπορούμε να σταματήσουμε τον πληθυντικό αυτόν στις πύλες της ανάγνωσης: πρέπει η ανάγνωση να είναι επίσης πληθυντική, δηλαδή χωρίς σειρά εισόδου: η «πρώτη» εκδοχή μιας ανάγνωσης μπορεί να είναι η τελευταία της εκδοχής, λες και το κείμενο να ανασυστήθηκε για να καταλήξει στο τέχνασμα της συνέχειάς του, με το σημαίνον προικισμένο πια με ένα



συμπληρωματικό σχήμα: τη μετατόπιση. Το ξαναδιάβασμα –έργο αντίθετο με τις εμπορικές και ιδεολογικές συνήθειες της εποχής μας, η οποία μας συνιστά να «πετάμε» την ιστορία μόλις την καταναλώσουμε («καταβροχθίσουμε»), για να μπορέσουμε να περάσουμε σε μια άλλη ιστορία, να αγοράσουμε ένα άλλο βιβλίο–το ξαναδιάβασμα, που είναι ανεκτό μόνο για μερικές περιθωριακές κατηγορίες αναγνώστων (τα παιδιά, τους γέρους και τους καθηγητές), το ξαναδιάβασμα εδώ προτείνεται εκ των προτέρων, γιατί αυτό και μόνο σώζει το κείμενο από την επανάληψη (αυτοί που παραλείπουν να ξαναδιαβάσουν υποχρεώνονται να διαβάζουν παντού την ίδια ιστορία), το πολλαπλασιάζει στη διαφορετικότητα και στον πληθυντικό του: το τραβάει έξω από την εσωτερική χρονολογία («αυτό συμβαίνει πριν ή μετά από αυτό») και ξαναβρίσκει έναν μυθικό χρόνο (χωρίς πριν και χωρίς μετά)· αμφισβητεί την προσποίηση που θα ήθελε να μας κάνει να πιστέψουμε ότι η αρχική ανάγνωση είναι μια ανάγνωση πρώτη, απλοϊκή, φαινομενική, που στη συνέχεια θα έπρεπε μόνο να την «εξηγήσουμε», να την επεξεργαστούμε με τη σκέψη (λες και υπάρχει μια αρχή της ανάγνωσης, λες και δεν είναι όλα ήδη διαβασμένα: δεν υπάρχει πρώτη ανάγνωση, ακόμα κι αν το κείμενο πασχίζει να μας δώσει αυτή την ψευδαίσθηση με μερικά εργαλεία της πλοκής, τεχνάσματα θεαματικά μάλλον παρά πειστικά)· το ξαναδιάβασμα δεν είναι πλέον κατανάλωση, αλλά παιχνίδι (αυτό το παιχνίδι που είναι η επιστροφή του διαφορετικού). Αν λοιπόν ξαναδιαβάζουμε ακολούθως –ηθελήμενη αντίφαση στους όρους– το κείμενο, αυτό γίνεται για να βρούμε, όπως υπό την επίδραση ενός ναρκωτικού (του ξαναρχίσματος, της διαφοράς), όχι το «αληθινό» κείμενο, αλλά το πληθυντικό κείμενο: το ίδιο και καινούργιο.

#### Χ. «Σαραζίν»

Όσο για το κείμενο που επιλέχθηκε (για ποιους λόγους; Ξέρω μόνο πως επιθυμούσα από πολύ καιρό να αναλύσω μια σύντομη αφήγηση στο σύνολό της και πως μια μελέτη του Ζαν Ρεμπούλ<sup>1</sup> έστρεψε την προσοχή μου στη νουβέλα του Μπαλζάκ· ο συγγραφέας έλεγε ότι η επιλογή του βασιζόταν σε μια παραπομπή του Ζορζ Μπατάιγ, κι έτσι βρέθηκα μέσα σε αυτή την αναφορά της οποίας την έκταση θα διέβλεπα μέσω του ίδιου του κειμένου), αυτό είναι το *Sarrasine* του Μπαλζάκ.<sup>2</sup>

**Ι. Σαραζίν \*** Ο τίτλος εισάγει ένα ερώτημα: *Σαραζίν; Τι είναι αυτό;* Είναι όνομα; Επίθετο; Πράγμα; Άνδρας; Γυναίκα; Η ερώτηση θα απαντηθεί πολύ αργότερα, με τη βιογραφία του γλύπτη που έχει το όνομα «Σαραζίν». Ας ονομάσουμε *ερμηνευτικό κώδικα* (που στις σημειώσεις μας θα τον αναφέρουμε απλώς ως EPM.) το σύνολο των ενοτήτων που έχουν ως λειτουργία να αρθρώνουν, με διάφορους τρόπους, μια ερώτηση, την απάντησή της και τα διάφορα περιστατικά που μπορούν είτε να προετοιμάζουν την ερώτηση είτε να καθυστερούν την απάντηση· ή ακόμα: να διατυπώνουν ένα αίνιγμα και να οδηγούν στην αποκρυπτογράφησή του. Ο τίτλος *Σαραζίν* προτείνει λοιπόν τον πρώτο όρο μιας αλληλουχίας που θα κλείσει μόνο στο 153 (EPM. Αίνιγμα Ι (πράγματι, θα υπάρξουν κι άλλα αινίγματα στη νουβέλα): ερώτηση). \*\* Η λέξη *Σαραζίν* (*Sarrasine*) φέρει μια ακόμα συνδήλωση: της *θηλυκότητας*, ευδιάκριτη για κάθε Γάλλο που εκλαμβάνει το τελικό -e ως το ιδιάζον μόρφημα του θηλυκού, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για

1. Jean Reboul, «Sarrasine ou la castration personifiée», *Cahiers pour l'analyse*, Μάρτιος-Απρίλιος 1967.

2. «Scènes de la vie parisienne». Το κείμενο είναι αυτό του Μπαλζάκ, *Η ανθρώπινη κωμωδία*, Seuil, συλλογή «L'Intégrale» (1966), τόμος IV, σελ. 263-272, παρουσίαση και σημειώσεις του Pierre Citron.

κύριο όνομα του οποίου το αρσενικό (Σαραζέν) επιβεβαιώνεται συνήθως από τη γαλλική ονοματολογία.<sup>3</sup> Η θηλυκότητα (συνδηλούμενη) είναι ένα σημαντικόμο που πρόκειται να προσδιοριστεί σε πολλούς τόπους του κειμένου· είναι ένα μετακινούμενο στοιχείο, ικανό να συνταχθεί με άλλα στοιχεία του ίδιου είδους για να σχηματίσει χαρακτήρες, ατμόσφαιρες, σχήματα, σύμβολα. Αν και όλες οι ενότητες που εντοπίζονται εδώ είναι σημανόμενα, η συγκεκριμένη ανήκει σε μια παραδειγματική τάξη: συνιστά το κατεξοχήν σημαντικόμο, όπως υποδεικνύεται από τη συνδήλωση, με τη σχεδόν τρέχουσα έννοια του όρου. Ας αποκαλέσουμε το στοιχείο αυτό σημαντικόμο (χωρίς περαιτέρω εξειδικεύσεις) ή ακόμα και *σήμα*<sup>4</sup> (στη σημειολογία το σήμα είναι η μονάδα του σημανόμενου), και ας σημειώνουμε την απογραφή αυτών των μονάδων με τα γράμματα ΣΗΜ., αρκούμενοι να υποδεικνύουμε κάθε φορά με μια λέξη (κατά προσέγγιση) το σημαντικόμο της συνδήλωσης στην οποία παραπέμπει το λέξημα (ΣΗΜ. Θηλυκότητα).

**2. Ήμουν βυθισμένος σε μια από εκείνες τις βαθιές ονειροπολήσεις \*** Η ονειροπόληση που αναγγέλλεται εδώ δεν έχει τίποτε το αλητικό· θα διαρθρωθεί σαφώς, σύμφωνα με το πιο γνωστό ρητορικό σχήμα, από τους διαδοχικούς όρους μιάς αντίθεσης, ανάμεσα στον κήπο και το σαλόνι, στον θάνατο και τη ζωή, στο κρύο και τη ζέση, στο έξω και το μέσα. Αυτό που εγκαινιάζει το λέξημα ως αναγγελία είναι λοιπόν μια μεγάλη συμβολική φόρμα, αφού θα καλύψει έναν ολόκληρο χώρο από υποκαταστάσεις,

3. Στα ελληνικά το αρσενικό του επιθέτου επίσης διακρίνεται από το θηλυκό, τόσο στη γραφή όσο και στην προφορά, ακόμα κι όταν, όπως εδώ, πρόκειται για επώνυμο. (Σ.τ.Μ.)

4. Σημασιολογικό συστατικό: στοιχείο περιεχομένου που χρησιμεύει σαν μονάδα στη σημική ανάλυση των σημασιών και δεν αναλύεται σε μικρότερες μονάδες. (Σ.τ.Μ.)

παραλλαγές, που θα μας οδηγήσουν από τον κήπο στον καστράτο, από το σαλόνι στην όμορφη αγαπημένη του αφηγητή, περνώντας από τον αιγματοκό γέροντα, την πληθωρική κ. ντε Λαντί ή τον χιμαιρικό Άδωνι του Βιαν. Έτσι, στο συμβολικό πεδίο, εμφανίζεται μια ευρεία υποδιαίρεση, εκείνη της Αντίθεσης, της οποίας η εισαγωγική μονάδα συνδέει εδώ, για αρχή, τους δύο αντιτιθέμενους όρους (Α/Β) υπό το όνομα της ονειροπόλησης (θα σημειώνουμε κάθε μονάδα αυτού του συμβολικού πεδίου με τα γράμματα ΣΥΜ. Εδώ: ΣΥΜ. Αντίθεση: ΑΒ). \*\* Η κατάσταση απορρόφησης που εκφωνείται («Ήμουν βυθισμένος...») επικαλείται ήδη (τουλάχιστον στον αναγνώσιμο λόγο) ένα γεγονός που θα βάλει τέλος σε αυτήν («όταν με ξύπνησε μια από αυτές τις συζητήσεις» Νο 14). Τέτοιες αλληλουχίες εμπεριέχουν μια αιτιολογία για την εκάστοτε ανθρώπινη συμπεριφορά. Αναφερόμενοι στην αριστοτελική ορολογία που συνδέει την πράξη με την προαίρεση, με τη δυνατότητα να προαποφασίζει κανείς την έκβαση μιας συμπεριφοράς, θα αποκαλέσουμε αυτόν τον κώδικα πράξεων και συμπεριφορών *προαιρετικό* (όμως στην αφήγηση, αυτό που προαποφασίζει την ενέργεια δεν είναι το πρόσωπο, είναι ο λόγος.) Θα σημειώσουμε αυτόν τον κώδικα ενεργειών με τα γράμματα ΕΝ. Επιπλέον, καθώς οι ενέργειες αυτές οργανώνονται σε συνέχειες, θα τιτλοφορήσουμε κάθε συνέχεια με το όνομα του γένους της, σαν τίτλο της αλληλουχίας, και θα αριθμήσουμε καθέναν από τους όρους που τη συνθέτουν ανάλογα με τη σειρά με την οποία παρουσιάζονται (ΕΝ. «Ήμουν βυθισμένος»: 1: Είμαι απορροφημένος).

**3. που πίνουν όλο τον κόσμο, ακόμα και τους πιο ελαφρόμυαλους ανθρώπους, μέσα στις πιο θορυβώδεις γιορτές. \*** Η πληροφορία «γίνεται γιορτή» (που εδώ δίνεται πλαγίως) θα συνδυαστεί αργότερα με άλλες πληροφορίες (ένα συγκεκριμένο μέγαρο στο Φομπούρ Σεντ-Ονορέ) και είναι το συστατικό στοιχείο ενός ορθού σημανόμενου: του πλούτου της οικογένειας Λαντί (ΣΗΜ:

Πλούτος). \*\* Η φράση δεν είναι άλλο από παραλλαγή εκείνου που θα μπορούσε άνετα να είναι παροιμία: «Στις φασαριόζικες γιορτές, αυτοί ονειροπολούν». Το εκφώνημα προφέρεται από μια συλλογική, ανώνυμη φωνή, της οποίας η προέλευση είναι η ανθρώπινη σοφία. Η ενότητα επομένως προέρχεται από έναν γνωμικό κώδικα και ο κώδικας αυτός είναι ένας από τους πολλούς κώδικες της γνώσης ή της φρόνησης στους οποίους αναφέρονται αδιάκοπα οι άνθρωποι: θα τους αποκαλέσουμε με πολύ γενικό τρόπο *πολιτισμικούς κώδικες* (αν και στην πραγματικότητα κάθε κώδικας είναι πολιτισμικός) ή ακόμα –επειδή επιτρέπουν στον λόγο να στηριχτεί σε μια επιστημονική ή ηθική αυθεντία– κώδικες αναφοράς (ΑΝΑΦ. Γνωμικός κώδικας).

#### ΧΙ. Οι πέντε κώδικες

Η τύχη (είναι όμως πράγματι τύχη;) θέλησε τα τρία πρώτα λεξήματα (δηλαδή ο τίτλος και η πρώτη φράση της νουβέλας) να μας δώσουν ήδη τους πέντε μεγάλους κώδικες που θα συναντήσουν τώρα όλα τα σημαινόμενα του κειμένου: Χωρίς να χρειαστεί να επιστρατεύσουμε μέχρι το τέλος άλλον κώδικα πέρα από τους πέντε αυτούς, δεν υπάρχει ούτε ένα λέξημα που να μην βρίσκεται τη θέση του. Ας τους επαναλάβουμε με τη σειρά της εμφάνισής τους, χωρίς να επιδιώξουμε να τους ιεραρχήσουμε. Η απογραφή του ερμηνευτικού κώδικα θα συνίσταται στο να διακρίνει τους διάφορους (τυπικούς) όρους κατά τους οποίους επικεντρώνεται, τίθεται, διατυπώνεται ένα αίτιγμα, στη συνέχεια καθυστερεί και τέλος αποκαλύπτεται (οι όροι αυτοί μερικές φορές θα λείπουν, συχνά θα επαναλαμβάνονται: δεν θα εμφανίζονται με σταθερή σειρά). Όσο για τα σήματα, θα τα αναφέρουμε χωρίς τίποτε περισσότερο – δηλαδή χωρίς να προσπαθήσουμε ούτε να τα συνδέσουμε με ένα πρόσωπο (έναν τόπο ή ένα αντικείμενο) ούτε

να τα οργανώσουμε μεταξύ τους για να σχηματίσουν ένα κοινό θεματικό πεδίο: θα τους αφήσουμε την αστάθειά τους, το σκόρπισμά τους, αυτό που τα κάνει μόρια μιας σκόνης, ενός αντικατοπτρισμού του νοήματος. Ακόμα περισσότερο θα αποφύγουμε να δομήσουμε το συμβολικό πεδίο: αυτό το πεδίο είναι ο κατεξοχήν τόπος της πολυλειτουργικότητας και της αντιστρεψιμότητας: επομένως κυρίαρχο καθήκον μας παραμένει να αποδείξουμε ότι έχουμε πρόσβαση στο πεδίο αυτό από πολλές ισότιμες εισόδους, πράγμα που κάνει προβληματικό το βάθος και τη μυστικότητα του. Οι συμπεριφορές (όροι του προαιρετικού κώδικα) οργανώνονται σε διάφορες αλληλουχίες, τις οποίες η απογραφή απλώς σηματοδοτεί: γιατί η προαιρετική αλληλουχία δεν είναι ποτέ άλλο από τη συνέπεια ενός τεχνάσματος της ανάγνωσης: οποιοσδήποτε διαβάσει το κείμενο συγκεντρώνει ορισμένες πληροφορίες κάτω από ένα όνομα του γένους της δράσης (*Περίπτωσης, Δολοφονία, Ραντεβού*), και αυτό το όνομα κάνει την αλληλουχία: η αλληλουχία δεν υπάρχει παρά από τη στιγμή που, και επειδή, μπορούμε να την ονοματίσουμε, αναπτύσσεται με τον ρυθμό της ονομασίας της, ο οποίος αναζητά ή επιβεβαιώνει τον εαυτό του: έχει λοιπόν μια θεμελίωση περισσότερο εμπειρική παρά λογική, και είναι άχρηστο να την κάνουμε να μπει με τη βία σε μια λογική σειρά των σχέσεων: δεν έχει άλλη λογική απ' αυτή του *ήδη καμωμένου* ή του *ήδη διαβασμένου*: από δω προκύπτει και η ποικιλία των αλληλουχιών (μερικές φορές είναι κοινές, άλλοτε μυθιστορηματικές) και η ποικιλία των όρων (πολυάριθμοι ή όχι): ούτε εδώ θα προσπαθήσουμε να τους δομήσουμε: η απαρίθμηση τους (εξωτερική και εσωτερική) θα είναι αρκετή για να εκδηλωθεί το πληθυντικό νόημα της υφής τους, που είναι το αραβούργημα. Οι πολιτισμικοί κώδικες, τέλος, είναι παραπομπές σε μια επιστήμη ή μια σοφία: αποκαλύπτοντας αυτούς τους κώδικες, θα περιοριστούμε να υποδείξουμε τον τύπο της γνώσης (φυσικής, φυσιολογικής, ιατρικής, ψυχολογικής, λογοτεχνικής, ιστορι-

κής κ.λπ.) που αναφέρεται, χωρίς ποτέ να φτάσουμε στη δόμηση –ή αναδόμηση– του πολιτισμού που αρθρώνουν.

## XII. Ο ιστός των φωνών

Οι πέντε κώδικες δημιουργούν ένα είδος δικτύου, τοπικής διαμέσου της οποίας περνάει όλο το κείμενο (ή μάλλον: περνώντας γίνεται κείμενο). Έτσι λοιπόν, αν δεν επιχειρούμε να δομήσουμε κάθε κώδικα ή τους πέντε κώδικες μεταξύ τους, αυτό γίνεται οικειοθελώς, για να αποδεχτούμε συνειδητά την πολυλειτουργικότητα του κειμένου, τη μερική του αντιστρεψιμότητα. Πράγματι, επιδιώκουμε όχι την εκδήλωση μιας δομής, αλλά την παραγωγή όσο γίνεται μιας δόμησης. Τα κενά και τα αόριστα σημεία της ανάλυσης θα είναι σαν τα ίχνη που δείχνουν τη διαφυγή του κειμένου: γιατί, αν το κείμενο υπόκειται σε μια φόρμα, η φόρμα αυτή δεν είναι ενιαία, αρχιτεκτονικά δομημένη, τετελεσμένη: είναι το ψιχίο, η σικλήθρα, το διακεκομμένο ή σβησμένο δίκτυο, είναι όλες οι κινήσεις, όλες οι κάμψεις ενός απέραντου *fading* που εξασφαλίζει ταυτόχρονα την αλληλοεπικάλυψη και την απώλεια των μηνυμάτων. Αυτό που αποκαλούμε εδώ *Κώδικα* δεν είναι λοιπόν ένας κατάλογος, ένα παράδειγμα που πρέπει με κάθε θυσία να το αποκαταστήσουμε. Ο κώδικας είναι μια προοπτική παραπομπών, ένας αντικατοπτρισμός δομών: από αυτόν ξέρουμε μόνο αναχωρήσεις και επιστροφές: οι ενότητες που προέρχονται από αυτόν (εκείνες που καταγράφουμε) είναι οι ίδιες πάντα αναχωρήσεις από το κείμενο, είναι το σημάδι, ο σηματοδότης μιας δυναμικής παρέκβασης προς το υπόλοιπο ενός καταλόγου (Η Απαγωγή παραπέμπει σε όλες τις απαγωγές που έχουν ήδη γραφτεί): είναι θραύσματα αυτού του κάτι που έχει ήδη διαβαστεί, ιδωθεί, γίνει, βιωθεί: Ο κώδικας είναι το αυλάκι αυτού του *ήδη*. Παραπέμποντας σε αυτό που έχει γραφτεί, δηλαδή στο Βιβλίο (του πολιτι-

σμού, της ζωής, της ζωής ως πολιτισμού), κάνει το κείμενο συνοπτική αναγγελία, προσπέκτους αυτού του Βιβλίου. Ή ακόμα: κάθε κώδικας είναι μια από τις δυνάμεις που μπορούν να ξεκινήσουν από το κείμενο (των οποίων το κείμενο είναι το δίκτυο), μια από τις Φωνές με τις οποίες υφαίνεται το κείμενο. Πραγματικά, θα λέγαμε πως δίπλα σε κάθε εκφώνημα ακούγονται φωνές *off*: είναι οι κώδικες: καθώς πλέκονται, εκείνοι που η προέλευσή τους «χάνεται» μέσα στην προοπτική μάζα του *ήδη γραμμένου* κάνουν να χάνεται η προέλευση της εκφώνησης: ο συναγωνισμός των φωνών (των κωδίκων) γίνεται η γραφή, το στερεογραφικό διάστημα όπου διασταυρώνονται οι πέντε κώδικες, οι πέντε φωνές: Φωνή της Εμπειρίας (οι προαιρετισμοί), Φωνή του Προσώπου (τα σήματα), φωνή της Επιστήμης (οι πολιτισμικοί κώδικες), Φωνή της Αλήθειας (οι ερμηνευτικοί κώδικες), Φωνή του Συμβόλου.

### 4. Το ρολόι του Ελιζέ-Μπουρμπόν είχε χτυπήσει μεσάνυχτα. \*

Μια μετωνυμική λογική οδηγεί από το Ελιζέ-Μπουρμπόν στο σήμα του *Πλούτου*, αφού το Φομπούρ Σεντ-Ονορέ είναι πλούσια γειτονιά. Αυτός ο πλούτος συνδηλώνεται επίσης: γειτονιά νεόπλουτων, το Φομπούρ Σεντ-Ονορέ παραπέμπει κατά συνεκδοχή στο Παρίσι της Παλινόρθωσης, μυθικό τόπο των αιφνίδιων περιουσιών με αμφίβολη προέλευση: εκεί που το χρυσάφι αναφαίνεται διαβολικά χωρίς προέλευση (είναι ο συμβολικός ορισμός της κερδοσκοπίας) (ΣΗΜ. Πλούτος).

### 5. Καθισμένος στο κούφωμα ενός παραθύρου \* Η ανάπτυξη

μιας αντίθεσης περιλαμβάνει κανονικά την έκθεση καθενός από τα μέρη της (Α, Β). Ένας τρίτος όρος είναι πιθανός: η συζευγμένη παρουσίαση. Αυτός ο όρος μπορεί να είναι αμιγώς ρητορικός, να αναγγέλλει ή να *συνοψίζει* την αντίθεση: μπορεί όμως επίσης να είναι κυριολεκτικός, αν πρόκειται για την καταδήλωση της φυσικής σύζευξης των αντιθετικών τόπων: λειτουργία που ανατίθεται

εδώ στο *κούφωμα*, διάμεση γραμμή ανάμεσα στον κήπο και το σαλόνι, στον θάνατο και τη ζωή (ΣΥΜ. Αντίθεση: μεσοτοιχία).

**6. και κρυμμένος ανάμεσα στις κυματιστές πτυχές μιας μουαρέ κουρτίνας, \* ΕΝ. «Κρυψώνα»:** I: είμαι κρυμμένος.

**7. μπορούσα να παρατηρώ με την άνεσή μου τον κήπο του μεγάρου όπου περνούσα τη βραδιά μου. \* Μπορούσα να παρατηρώ θέλει να πει θα περιγράψω.** Ο πρώτος όρος της αντίθεσης (ο κήπος) αναγγέλλεται εδώ από άποψη (σύμφωνα με τον κώδικα) ρητορική: υπάρχει χειρισμός του λόγου, όχι της ιστορίας (ΣΥΜ. Αντίθεση: Α: αναγγελία). Θα σημειώσουμε από τώρα, για να επανέλθουμε σε αυτό το θέμα αργότερα, ότι η *παρατήρηση*, οπτική θέση, αυθαίρετο διάγραμμα ενός πεδίου παρακολούθησης (το *templum* των οίωνοσκοπών), ανάγει όλη την περιγραφή σε μοντέλο ενός ζωγραφικού πίνακα. \*\* ΣΗΜ. Πλούτος (μια γιορτή, το Φομπούρ Σεντ-Ονορέ, ένα ιδιωτικό μέγαρο).

### XIII. Στάρ

Η *Γιορτή*, το *Φομπούρ*, το *Μέγαρο* είναι ανώδυνες πληροφορίες, φαινομενικά χαμένες στη φυσική ροή του λόγου. Στην πραγματικότητα είναι πινελιές προορισμένες να φανερώσουν την εικόνα του Πλούτου πάνω στον τάπητα της ονειροπόλησης. Το σήμα έτσι «τσιπάρεται» πολλές φορές: θα θέλαμε να δώσουμε σε αυτή τη λέξη την ταυρομαχική της έννοια: σιτάρ είναι το χτύπημα της φτέρνας και η κάμψη της πλάτης του ταυρομάχου που καλούν το ζώο στις μπαντερίλας. Με τον ίδιο τρόπο τσιπάρουμε το σημαντικό (τον πλούτο) προς σύγκριση, ενώ ταυτόχρονα το αποφεύγουμε σε όλη τη διάρκεια του λόγου. Αυτή η φευγαλέα παραπομπή, αυτός ο κρύφιος και ασυνεχής τρόπος θεματοποίησης,

αυτή η εναλλαγή της ροής και του θραύσματος προσδιορίζουν την ταχύτητα της συνδήλωσης: τα σήματα μοιάζουν να επιπλέουν ελεύθερα, σχηματίζοντας έναν γαλαξία από μικρές πληροφορίες όπου δεν μπορεί να διαβαστεί καμία επικρατέστερη διάταξη: Η αφηγηματική τεχνική είναι ιμπρεσιονιστική: διαιρεί το σημαίνον σε μόρια λεκτικής ύλης που μόνο η στερεοποίησή τους δημιουργεί νόημα: παίζει με την κατανομή ενός ασυνεχούς (έτσι δημιουργεί τον «καρρακτήρα» ενός ήρωα): όσο μεγαλύτερη είναι η συνταγματική απόσταση δύο πληροφοριών που συγκλίνουν τόσο ικανότερη είναι η αφήγηση: η ικανότητά της συνίσταται στο να παίζει σε ένα ορισμένο επίπεδο εντυπώσεων: Πρέπει το χαρακτηριστικό στοιχείο να περνάει ανάλαφρα, σαν να ήταν αδιάφορο το αν θα ξεχαστεί, κι όμως, όταν αναφάνεται ξανά, με άλλη μορφή, να αποτελεί ήδη μια ανάμνηση: το αναγνώσιμο θεμελιώνεται σε επιχειρήσεις αλληλεγγύης (το αναγνώσιμο «κολλάει»): αλλά όσο περισσότερο αραιώνει αυτή η αλληλεγγύη τόσο περισσότερο το κατανοητό μοιάζει ευφυές. Ο (ιδεολογικός) στόχος αυτής της τεχνικής είναι να καθιστά φυσικό το νόημα κι έτσι να επιβεβαιώνει την πραγματικότητα της ιστορίας: γιατί (στη Δύση) το νόημα (το σύστημα) αντιβαίνει, λένε, στη φύση και στην πραγματικότητα. Αυτή η φυσικοποίηση είναι δυνατή μόνο επειδή οι σημαντικές πληροφορίες, που παρέχονται –ή καλούνται– με ομοιοπαθητικό ρυθμό, φέρονται, μεταφέρονται από ένα υλικό που θεωρείται «φυσικό»: τη γλώσσα: Παραδόξως, η γλώσσα, ολοκληρωμένο σύστημα του νοήματος, έχει ως λειτουργία να αποσυστηματοποιεί τα δευτερεύοντα νοήματα, να κάνει φυσική την παραγωγή τους και αυθεντικό το δημιούργημα της φαντασίας: η συνδήλωση τρυπώνει κάτω από τον κανονικό θόρυβο των «φράσεων», ο «πλούτος» κάτω από την απολύτως «φυσική» σύνταξη (υποκείμενο και επιρρηματικοί προσδιορισμοί), που βάζουν μια γιορτή να γίνεται σε ένα μέγαρο, το οποίο βρίσκεται σε μια γειτονιά.



Penelope Deutscher,  
 Διαβαίοντας τα Ντιγκερρινά,  
 μεφρ Π. Νάουμ, ΤΒΤάκης  
 (υπό έκδοση)

## ΔΙΑΦΩΡΑ

Ο συγγραφέας γράφει μέσα σε μια γλώσσα και μέσα σε μια λογική, και ο λόγος του εξ ορισμού δεν μπορεί να κυριαρχήσει απολύτως πάνω στο σύστημα, στους νόμους και στη ζωή τους. Τις χρησιμοποιεί αφήνοντας κατά έναν τρόπο και μέχρις ενός σημείου να κυβερνώνται από το σύστημα. Και η ανάγνωση οφείλει πάντα να αποβλέπει σε μιαν ορισμένη, αθέατη για τον συγγραφέα σχέση ανάμεσα σε ό,τι κατευθύνει και σε ό,τι δεν κατευθύνει τα σχήματα της γλώσσας την οποία χρησιμοποιεί [...] [σε] μια σημαίνουσα δομή, την οποία πρέπει να παραγάγει η κριτική ανάγνωση. Τι πάει να πει εδώ να την παραγάγει; Πασχίζοντας να δώσουμε την εξήγηση, θα θέλαμε να σχεδιάσουμε μια δικαιολόγηση των αρχών που διέπουν την ανάγνωσή μας. [...] Η παραγωγή αυτής της σημαίνουσας δομής δεν μπορεί προφανώς να συνίσταται στην αναπαραγωγή (μέσω του σβησμένου και του ευλαβικού σχολιαστικού αναδιπλασιασμού) της συνειδητής, ηθελημένης, εμπρόθετης σχέσης που εγκαθιδρύει ο συγγραφέας. [...] [Ωστόσο,] αν δεν αναγνωρίσουμε και δεν σεβαστούμε όλες τις κλασικές απαιτήσεις της, πράγμα που δεν είναι διόλου εύκολο και προϋποθέτει όλα τα εργαλεία της παραδοσιακής κριτικής, τότε η κριτική παραγωγή θα διακινδύνευε να εκφραστεί προς οιαδήποτε κατεύθυνση και να εξουσιοδοτηθεί να πει οτιδήποτε.

Αλλά αυτός ο απαραίτητος φράκτης το μόνο που έκανε πάντα ήταν να προστατεύει, ποτέ να διανοίγει μιαν ανάγνωση.

Εντούτοις, αν η ανάγνωση δεν πρέπει να αρκείται στον αναδιπλασιασμό του κειμένου, δεν μπορεί να υπερβεί θεμιτά το κείμενο για να τραβήξει προς κάτι άλλο, προς μιαν αναφορά (μεταφυσική, ιστορική, ψυχοβιογραφική πραγματικότητα κτλ.) ή προς ένα σημαινόμενο εκτός κειμένου, του οποίου το περιεχόμενο θα μπορούσε να βρίσκεται εκτός γλώσσας [...] [*Il n'y a pas de hors-texte.*] Δεν υπάρχει τίποτα εκτός κειμένου.

(Ντερριντά, *Περί Γραμματολογίας*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα: Γνώση, 1990, σσ. 272-4.)

Στο *Περί Γραμματολογίας*, το πρώτο μεγάλο έργο του, ο Ντερριντά παρουσιάζει την αποδόμηση ως κριτική ανάγνωση των κειμένων, η οποία φωτίζει αυτό που ήδη ενυπάρχει και δρα μέσα στα αποδομούμενα κείμενα. Με την παρέμβασή του όμως αρχίζουμε να βλέπουμε το κείμενο διαφορετικά. Αυτό που πραγματεύεται ο Ντερριντά είναι η συχνά συγκρουσιακή σχέση ανάμεσα στις εκφρασμένες συγγραφικές προθέσεις, -ή, το επίπεδο της κειμενικής «δήλωσης»- και σε ό,τι το κείμενο «περιγράφει» (εκδηλώνει ή κάνει). Εστιάζει την προσοχή του στις αμφίσημες ιδέες εντός του κειμένου που βρίσκονται σε αναντιστοιχία προς αυτά τα οποία το κείμενο δηλώνει ανοιχτά. Γι' αυτό, η αποδόμηση δεν συνιστά απλώς σχολιασμό, αναδιπλασιασμό, ή αναπαραγωγή. Οι «δηλώσεις» του κειμένου είναι ο δικός του απολογισμός περί του τι εκτιμά ως υψηλό ή χαμηλό, αυθεντικό ή εξαχρειωμένο. Η αποδόμηση αποκαλύπτει απωθημένες κειμενικές συγκρούσεις σχετικά με τι είναι ιδανικό, πρωταρχικό, αυθεντικό και τι εξαχρείωση ή ανεπάρκεια. Η ανοιχτή αντιβολή



του κειμενικού επιπέδου της δήλωσης με εκείνο της περιγραφής, συνιστά την παραγωγή ενός διαφορετικού κειμένου.

Το *Περί Γραμματολογίας* εκτείνεται σε ποικίλα επιστημονικά πεδία: γλωσσολογία, ανθρωπολογία, και ιστορία της φιλοσοφίας, ενώ περιλαμβάνει μετασχηματιστικές αναγνώσεις του Ρουσσώ (Jean Jacques Rousseau), του γλωσσολόγου των αρχών του 20ού αιώνα, Φερντινάρ ντε Σωσσύρ (Ferdinand de Saussure), και του ανθρωπολόγου του 20ού αιώνα, Κλωντ Λεβί-Στρως (Claude Lévi-Strauss). Οι συγγραφείς αυτοί ανήκουν τόσο σε διαφορετικές γνωστικές περιοχές όσο και σε ιστορικές περιόδους. Ως αποτέλεσμα, το *Περί Γραμματολογίας* φαίνεται έργο εκλεκτικιστικό, αποσπασματικό, διεπιστημονικό, τα θέματά του όμως διαπλέκονται. Ο Ντερριντά εστιάζει σταθερά στις ιεραρχίες που δομούνται πάνω στην προτεραιότητα της ομιλίας έναντι της γραφής, και της φύσης έναντι του πολιτισμού, όπως προβάλλονται στους συγκεκριμένους συγγραφείς. Μας καλεί να μάθουμε να διαβάζουμε αυτές τις ιεραρχίες. Έχουμε δει ότι, ήδη από το πρώιμο έργο του, ο Ντερριντά μας ζητά να εξοικειωθούμε με τις αναγνώσεις του στα κλασικά κείμενα: να αντιμετωπίσουμε όχι μόνο τον ίδιο τον Ντερριντά, αλλά τον Ντερριντά και τον Πλάτωνα, για παράδειγμα. Ομοίως, ένας σημαντικός όρος που εισήγαγε ο Ντερριντά, η διαφορά, προκύπτει από τη δική του ιδιοποίηση της σωσσυρικής έννοιας του «σημείου». Εκτός από τη στρατηγική της αντιστροφής, ο Ντερριντά βρίσκει ή επινοεί νέες έννοιες, οι οποίες δεν μπορούν να συμπεριληφθούν στις αντεστραμμένες ιεραρχικές αντιθέσεις. Η «διαφορά» είναι ένας από αυτούς τους όρους. Σε σχέση με την αντίθεση παρουσίας-απουσίας, η «διαφορά» δεν είναι ούτε παρούσα ούτε απύουσα. Αντ' αυτών, αποτελεί ένα είδος απουσίας που δημιουργεί την εντύπωση της παρουσίας. Δεν συνιστά ούτε ταυτότητα ούτε διαφορά. Αντ' αυτών, αποτελεί ένα

είδος διαφοροποίησης που παράγει το αποτέλεσμα της ταυτότητας και της διαφοράς μεταξύ αυτών των ταυτοτήτων.

Στο *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, ο Σωσσύρ παρατηρεί τον τρόπο με τον οποίο η γλώσσα αποτελεί σύστημα στοιχείων, τα οποία ονομάζει σημεία. Το νόημα κάθε σημείου φαίνεται να είναι «παρόν» στην πραγματικότητα, δεν είναι. Όπως υποστήριξε ο Σωσσύρ το νόημα παράγεται από τη σχέση μεταξύ σημείων. Το σημείο «σκύλος», αίφνης, μπορεί να αναπαριστά ένα έμψυχο ον, ένα τετράποδο που τρέχει τούτη τη στιγμή στην αυλή μου. Αλλά αν αναζητήσουμε τη σημασία του στο λεξικό, θα κατευθυνθούμε και σε άλλα νοήματα, και από αυτά, ομοίως, θα ανακατευθυνθούμε σε άλλα. Το λεξικό αναφέρει ότι ο σκύλος είναι τετράποδο με πολλές ράτσες, τόσο άγριες όσο και εξημερωμένες. Έτσι, καθυστερεί ή αναβάλλει τον ορισμό, στο βαθμό που μας κατευθύνει να συμβουλευτούμε περαιτέρω για το νόημα του τετράποδου, της ράτσας, του άγριου και του εξημερωμένου. Οι ορισμοί αυτοί θα χρειαστούν με τη σειρά τους και άλλους ορισμούς. Επιπλέον, το λεξικό μας πληροφορεί για ένα πλήθος άλλων εννοιών που σχετίζονται με τον σκύλο: του αλήτη, ή του αστερισμού του Κυνός, κι ακόμη για ιδιωματικές χρήσεις, όπως «κακό σκυλί, ψόφο δεν έχει». Μας θυμίζει ότι υπάρχουν σκυλιά σε εκτροφεία, σκυλιά του καναπέ, σκυλόψαρα, κ.ο.κ. Το νόημα της λέξης σκύλος αναστέλλεται διαφορεικά μέσα από την αλυσίδα των συνειρμών, χωρίς ποτέ να σταθεροποιείται εντελώς.

Το νόημα, συμπέραινε ο Σωσσύρ, δεν είναι ποτέ ολοκληρωτικά, ή οριστικά, παρόν. Για τον λόγο αυτό, υποστήριξε, με τα σημεία «συλλαμβάνουμε όχι ιδέες δοσμένες από τα πριν αλλά αξίες που απορρέουν από το [γλωσσικό] σύστημα. Όταν λέμε ότι οι αξίες αντιστοιχούν σε ιδέες, υπονοούμε ότι οι ιδέες αυτές είναι καθαρά διαφοροποιητικές, και ότι ορίζονται όχι θετικά από το περιεχόμενό τους, αλλά αρνητικά από τις σχέσεις τους με τους άλλους όρους του συστήματος. Το

ακριβέστερο χαρακτηριστικό γνώρισμά τους συνίσταται στο ότι είναι ό,τι δεν είναι οι άλλοι όροι» (Ferdinand de Saussure, *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, μτφρ.-σχόλια Φ.Δ. Αποστολόπουλος, Αθήνα: Παπαζήσης, 1979, σ. 156). Τα μαθήματα του Σωσσύρ είχαν τεράστια επίδραση σε πολλούς τομείς της γαλλικής σκέψης –μεταξύ των οποίων η ψυχανάλυση, η ανθρωπολογία, η θεωρία κινηματογράφου κ.α.

Αναδιατυπώνοντας τη σωσσυρική θεωρία ο Ντερριντά επισημαίνει ότι «το πρώτο συμπέρασμα που μπορεί να εξαχθεί από αυτή είναι ότι το σημαινόμενο δεν είναι ποτέ αυτό καθεαυτό παρόν, με μια παρουσία ικανή, η οποία αναφέρεται μόνο στον εαυτό της... κάθε έννοια εγγράφεται σε μια αλυσίδα ή σε ένα σύστημα εντός του οποίου αναφέρεται σε κάτι άλλο, σε άλλες έννοιες μέσω του συστηματικού παιχνιδιού των διαφορών». (Ντερριντά, 1982 Α, 11) Ο Ντερριντά εξηγεί ότι το νόημα κάθε φαινομενικά «παρόντος» σημείου προκύπτει από τη σχέση μεταξύ όλων των απόντων νοημάτων, στα οποία το συγκεκριμένο σημείο δεν αναφέρεται. Αυτό το παιχνίδι της σχεσιακής, διαφοροποιητικής γλωσσικής αξίας λειτουργεί μεταξύ όλων των όρων που απουσιάζουν, για κάθε σημείο του οποίου το νόημα φαίνεται να μπορούμε να απομονώσουμε. Το σημείο δεν είναι ανεξάρτητο από το δίκτυο των εναλλακτικών και συνδυαστικών στοιχείων από τα οποία προέρχεται. Το να αποσπούμε τον όρο «σκύλος» και να πιστεύουμε ότι το νόημά του μπορεί να αποσυσχετιστεί από το σύστημα, αποτελεί εσφαλμένη αφαίρεση. Αντιθέτως, το νόημα της λέξης σκύλος είναι ένα σχεσιακό παιχνίδι με πολλές απούσες πιθανότητες οι οποίες «στοιχειώνουν» το εν λόγω νόημα. Το νόημα της λέξης σκύλος είναι ένα παιχνίδι χωρίς τέλος μεταξύ συσχετιζόμενων εναλλακτικών. Τι είναι σκύλος; Δεν είναι άλλες σχετικές με αυτόν έννοιες, όπως λ.χ. «κουτάβι». Δεν είναι άλλοι ήχοι με τους οποίους συνδέεται ακουστικά, ας πούμε «στύλος». Δεν είναι κάποιο άλλο κατοικίδιο, λ.χ. «γάτα». Δεν συμπίπτει απόλυτα ούτε με κάποια άλλη από τις μη-

κυριολεκτικές χρήσεις του, με την αθλιότητα του βίου, φερ' ειπείν, στην οποία παραπέμπει η φράση «σκυλίσια ζωή». Το νόημά του παράγεται μέσω μιας ατέλειωτης διαφοροποίησης από πιθανές εναλλακτικές. Ο Ντερριντά παραδέχεται ότι το νόημα του σημείου «σκύλος» δεν βρίσκεται ποτέ οριστικά παρόν. Αντιθέτως, το νόημα προκύπτει μέσα από τις συνάψεις μεταξύ συσχετισμών και φαντασιακών υποκαταστάσεων αναρίθμητων ειδών –που σημαίνει: ήχοι, κατοικίδια, ράτσες, μεταφορές.

Σε γενικές γραμμές, η διαφορά συνήθως συλλαμβάνεται ως διαφορά μεταξύ δύο εννοούμενων ταυτοτήτων: μαύρο και λευκό, ανατολή και δύση, καλό και κακό, άνδρας και γυναίκα, κλπ. Σε επίπεδο καθημερινού λόγου αναφερόμαστε στη διαφορά μεταξύ του τάδε και του δείνα. Ο Ντερριντά επινοεί τον όρο *διαφορά* για να αναφερθεί στην εναλλακτική έννοια της διαφοράς που μόλις συζητήσαμε: όχι στη διαφορά «μεταξύ» όρων, αλλά στη μεταβατική κίνηση αυτής της άπειρης, ατέλειωτης διαφοροποίησης που προκαλεί φαινομενικές ταυτότητες, μεταξύ των οποίων μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι υπάρχει διαφορά.

Ο όρος *διαφορά* (*différance*, από το ρήμα *différer* που σημαίνει διαφέρω αλλά και επέχω χρονικά, καθυστερώ) αποτελεί ένα νεολογισμό του Ντερριντά, προκειμένου να αναφερθεί σε εκείνη τη διαφοροποίηση (την οποία ονομάζει επίσης και «χωροποίηση») που δεν επιτρέπει σε κανένα σημείο να έχει μια αυτοτελή ταυτότητα. Διαφορά είναι ο διαρκής ετεροχρονισμός, η αναστολή της ταυτότητας την οποία θα προσέδιδε κανείς σε έναν συγκεκριμένο όρο: πρόκειται για το εντελώς καθορισμένο νόημα του σκύλου που δεν προκύπτει ποτέ οριστικά και με ασφάλεια. Το νόημα «διαφέρει» διαρκώς, και κάθε αυθεντική παρουσία νοήματος «επέχει», μετατίθεται δίχως τέλος.

Παρά το γεγονός ότι η «διαφορά» προκύπτει από μια διευρυμένη εκδοχή της σωσσυρικής θεωρίας, ο όρος αυτός έπαιξε ρόλο στην αποδόμησή της. Ακόμη και στο ίδιο το έργο του Σωσσύρ εντοπίζεται η ιεραρχική διάζευξη του προφορικού έναντι του γραπτού λόγου. Ο Σωσσύρ απαξιώνει τη γραφή ως σημειωτικό σύστημα, του οποίου μοναδικός σκοπός είναι η αναπαράσταση της ομιλίας, υποστηρίζοντας μάλιστα ότι η γλωσσολογική μελέτη θα όφειλε να εστιάσει το ενδιαφέρον της στις προφορικές μορφές της γλώσσας. Θεωρεί μάλιστα τη γραφή «μη-φυσικό» αντικείμενο της γλωσσολογίας, ακριβώς επειδή δεν αποτελεί παρά «εικόνιση» της ομιλίας.

Ο υποβιβασμός της γραφής σε «μη-φυσικό» αντικείμενο της γλωσσολογίας μας εκπλήσσει, διότι ο Σωσσύρ ήταν εκείνος που υποστήριξε ότι στα προφορικά σημεία δεν υφίσταται φυσική σχέση ανάμεσα στα σημαίνόμενα περιεχόμενα (στις έννοιες, όπως λ.χ. η ιδέα του σκύλου) και στα σημαίνοντά τους (τις ακουστικές εικόνες, όπως λ.χ. η αλληλουχία των ήχων σ-κ-ύ-λ-ο-ς). Στο μέτρο που σημαίνουν και σημαίνόμενο συναποτελούν την ενότητα που ονομάζεται σημείο, ο Σωσσύρ υποστηρίζει ότι η μεταξύ τους σχέση είναι «αυθαίρετη». Και εννοεί με αυτό ότι δεν υφίσταται φυσική ενότητα μεταξύ της αλληλουχίας σ-κ-ύ-λ-ο-ς και της έννοιας σκύλος.

Ο Ντερριντά θέτει υπό αμφισβήτηση τη σωσσυρική υποτίμηση των γραπτών σημείων επειδή αποτελούν απλώς «σημεία σημείων» (σημεία ακουστικών σημείων). Μέσω μιας αποδομητικής ανάγνωσης επεκτείνει και γενικεύει την κατηγορία που αναφέρεται με τον όρο «σημεία σημείων»: «Η γραφή δεν είναι σημείο σημείου, εκτός αν πούμε το ίδιο –πράγμα που θα ήταν βαθύτερα αληθές- για κάθε σημείο. Αν κάθε σημείο παραπέμπει σε ένα σημείο, και αν το ‘σημείο του σημείου’ σημαίνει γραφή, τότε ορισμένα συμπεράσματα θα είναι αναπόφευκτα, και θα τα θίξουμε την κατάλληλη στιγμή». (Ντερριντά, *Περί Γραμματολογίας*, σ.79) Ο Ντερριντά ορθά

επισημαίνει πως ο Σωσσύρ, παρότι χρησιμοποιεί την έννοια «σημείο του σημείου» με την κυριολεκτική και υποτιμητική της σημασία (κατά πάσα πιθανότητα, εννοώντας «απλώς δευτερογενές αντίγραφο») προκειμένου να περιγράψει τη γραφή, ταυτόχρονα, κατ' ουσίαν, μας εφοδιάζει με έναν πολύ πιο ευρύ και γενικευτικό ορισμό των σημείων ως σημείων άλλων σημείων άλλων σημείων... Ο Ντερριντά ισχυρίζεται ότι αν αυτός είναι ο κυριολεκτικός ορισμός του Σωσσύρ για τη γραφή, τότε όλα τα σημεία μπορούν να θεωρηθούν μια γενικευμένη μορφή της γραφής.

Τα κείμενα –μεταξύ των οποίων και τα *Μαθήματα* του Σωσσύρ, μια μετά θάνατον έκδοση των διαλέξεών του- είναι συχνά διάτρητα από ασταθείς ιεραρχίες που ενισχύουν τη φαντασίωση της παρουσίας, της προτεραιότητας ή της φυσικότητας, όπως, αίφνης, όταν ο Σωσσύρ συσχετίζει τον «προφορικό» με τον «φυσικό» λόγο στη γλωσσολογία. Παρά το γεγονός ότι κατά την άποψη του Σωσσύρ, η εντύπωση της παρουσίας νοήματος οφείλεται στη διαρκή διαφοροποίηση των σημείων, ακόμη και ο ίδιος, εντελώς απροσδόκητα, υποστηρίζει ότι τα σημεία του προφορικού λόγου είναι πρωταρχικά. Ο Ντερριντά υποδεικνύει τις ασυνέπειες αυτού του επιχειρήματος και ισχυρίζεται ότι αποδομείται από μόνο του.

Η έμφαση την οποία προσδίδει ο Ντερριντά στο γεγονός ότι κάθε σημείο οδηγεί σε άλλο σημείο τού επιτρέπει να καταλήξει στο πολυσυζητημένο συμπέρασμα του αποσπάσματος που παραθέσαμε ότι «δεν υπάρχει τίποτα εκτός κειμένου». Με αυτό βεβαίως δεν ισχυρίζεται ότι δεν υπάρχει στον κόσμο τίποτα άλλο παρά τυπωμένη μελάνη. Ο όρος «κείμενο» στο δικό του έργο δεν αφορά μονάχα σε βιβλία ούτε στις κυριολεκτικές γραμμένες σελίδες. Όπως ο όρος «γραφή», το «κείμενο» επανακαθορίζεται από τον Ντερριντά ως η στο διηγεκές επέχουσα κίνηση της διαφοροποίησης. Γενικεύει τον όρο και προτείνει έναν εναλλακτικό ορισμό του

«κειμένου»: ένα ετερογενές διαφορικό και ανοιχτό πεδίο δυνάμεων. (Derrida, 1986 A, 167-8)

Η πρόταση «δεν υπάρχει τίποτα εκτός κειμένου» δεν αποτελεί πρόταση περί του τι υπάρχει ή δεν υπάρχει στον κόσμο. Το τελευταίο προϋποθέτει την κατηγορία «κόσμος», και το ερώτημα «τι είναι αληθές στον κόσμο;». Υπονοεί επίσης ότι ο «κόσμος» προηγείται, ως πηγή των δευτερογενών περιγραφικών προτάσεων που παράγουμε περί αυτού και ως εγγυητής της ορθότητας ή της μη ορθότητάς τους. Στο βαθμό που δεν διατυπώνει τα παραδοσιακά φιλοσοφικά ερωτήματα, ο Ντερριντά γυρίζει το φιλοσοφικό παιχνίδι. Αντί να θέσει το ερώτημα «τι υπάρχει εκεί;», διερωτάται για την εμπλοκή μας κατά τη ίδια τη στιγμή που ρωτάμε τι υπάρχει εκεί. Τείνουμε πάντα να προβάλλουμε κάτι πρωταρχικό, του οποίου η γνώση, η αναπαράσταση, ή η προϋπόθεση συνάγεται από εμάς. Όμως, οι απαρχές, καθώς τις περιγράφουμε, μπλέκονται μέσα στην ίδια τη γλώσσα. Είναι σχεσιακές (πράγμα που σημαίνει ότι μπορούν να περιγραφούν σε σχέση με ό,τι υποθετικά τις ακολουθεί, ή τις αναπαριστά, ή τις προσεγγίζει) και πραγματώνονται ρητορικά. Με άλλα λόγια, ο τρόπος με τον οποίο μιλούμε για τις απαρχές και για ό,τι τους είναι δευτερογενές, είναι αυτός που παράγει την «εντύπωση» ότι υπάρχει κάποια κάποια απαρχή, καθώς φαίνεται. Όπως το σημείο «σκύλος», το ίδιο και η «απαρχή» συνιστά αποτέλεσμα της κίνησης της «διαφοράς», του «ετεροχρονισμένου» και «διαφοροποιημένου» νοήματος: ένα από τα παιχνίδια της γλώσσας που προβάλλει την υποτιθέμενη καταγωγική στιγμή της. Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ο Ντερριντά παραμερίζει το ερώτημα «τι υπάρχει εκεί;» χάριν του ερωτήματος «πώς περιγράφουμε αυτό που υπάρχει;» Για τον Ντερριντά, οι απαρχές είναι πάντα κειμενικές. Ακόμη κι αν πούμε ότι «προτιμά να μην εκφέρει γνώμη» γύρω από το τι «υπάρχει», τελικά το επιχείρημα καταρρέει, κατά κάποιο τρόπο, από αυτό το ίδιο που ο Ντερριντά αποφεύγει. Γιατί, η

στάση του υπαινίσσεται διακριτικά ότι μπορεί να υπάρχει ή να μην υπάρχει ένα «επέκεινα» του γλωσσικού παιχνιδιού, για το οποίο δεν εκφέρει γνώμη. Έτσι, ξεκινά ένα παιχνίδι με τις λέξεις, όπου ο «κόσμος» και η «περιγραφική γλώσσα» παριστώνται ήδη με όρους αντίθεσης μεταξύ απαρχής και δευτερογένειας.

Στην πρόταση «δεν υπάρχει τόποτε εκτός κειμένου» οι κριτικοί άστοχα αντιπαραθέτουν ότι δεν μπορεί, κάτι θα πρέπει να υπάρχει έξω από το κείμενο: άτομα, αίμα στις φλέβες τους, βροχή, δέντρα, σώματα... Ο Ντερριντά τους φαίνεται να αρνείται την «πραγματικότητα» για χάρη των «λέξεων». Η αντίδραση αυτή όμως παρερμηνεύει την έννοια που ο ίδιος ο Ντερριντά προσδίδει στο «κείμενο». Όπως και στην περίπτωση της γραφής, διευρύνει τον ορισμό του. Για εκείνον, «κείμενο» είναι πράγματα όπως διαφορά, χωρικότητα, σχεσιακότητα, διαφοροποίηση, ετεροχρονισμός, καθυστέρηση. Ό,τι κι αν φανταζόμαστε πως είναι η «πραγματικότητα», αναμφίβολα η διαφοροποίηση είναι κρίσιμης σημασίας γι' αυτήν.

Ας σκεφτούμε έναν οποιοδήποτε τομέα, όπου κανείς θα επέλεγε για να αντικρούσει τον διαβόητο αυτό ισχυρισμό. Ο κριτικός, για παράδειγμα, μπορεί να αντιτείνει στον Ντερριντά το εξής: «εσύ, μπορεί να ισχυρίζεσαι ότι δεν υπάρχει τίποτα έξω από το κείμενο, τι έχεις όμως να πεις για τον θυμό μου τούτη τη στιγμή που μιλούμε; Αυτός δεν είναι 'κείμενο'». Η αντιπαραθέση γίνεται αδιέξοδη, αν ο κριτικός δεν αποδεχτεί αυτό που ο Ντερριντά εννοεί με τη λέξη «κείμενο». Κάποιοι υπερασπίζονται τον Ντερριντά επισημαίνοντας ότι είναι αδύνατον να περιγράψουμε το θυμό μας έξω από μεταφορές, γλωσσικά νοήματα –έχουμε ανέκαθεν διαβεί το κατώφλι της γλώσσας, οπότε και ο θυμός βρίσκεται εντός κειμενικότητας. Κάποιοι άλλοι θα ισχυρίζονταν ότι η εμπειρία του συναισθήματος είναι ήδη «διαφοροποιημένη» (το μίσος διαφοροποιείται από την απέχθεια, την αγάπη, κ.ο.κ.)



Αναλόγως, ορισμένοι έχουν επιχειρήσει να αντικρούσουν τον Ντερριντά αναφερόμενοι στην απτή υλικότητα ενός ιού. Ένα αντεπιχείρημα στην προκειμένη περίπτωση θα ήταν ότι η επιστημονική γλώσσα που περιγράφει τον ιό εμφανίζει υψηλότερο βαθμό μεταφορικότητας: οι επιθέσεις του περιγράφονται συχνά με πολεμική ορολογία και εικονοποιία μάχης. Αυτή η ερμηνεία του Ντερριντά υπογραμμίζει ότι βρισκόμαστε πάντα εντός του κόσμου της γλώσσας είτε αναφερόμαστε σε έναν ιό ή σ' ένα συναίσθημα, στον ήλιο ή στη βροχή. Σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή, ποτέ δεν βγαίνουμε εκτός των ορίων της γλώσσας για να αγγίξουμε το πράγμα καθεαυτό. Ακόμη και τη στιγμή που η βροχή με χτυπά στο πρόσωπο, το κάνει με συνειρμούς και διαφοροποιήσεις. Μπορεί να είναι η διακοπή της αναβροχιάς, ή τα ρούχα μας που καταστρέφονται, η ευχάριστη αίσθηση, ή μια υπέροχη ανάμνηση που αναβιώνει. Η βροχή δεν πέφτει χωρίς να έχει ήδη εμποτιστεί με νόημα που να μας αφορά. Δεν πέφτει ποτέ «χωρίς νόημα» για εμάς.

Εντούτοις, η εξήγηση αυτή μπορεί να επιτρέπει τη λανθασμένη –σύμφωνα με τον Ντερριντά- εικασία ότι υπάρχει ένα είδος βροχής καθεαυτήν, την οποία ωστόσο δεν είμαστε σε θέση να συλλάβουμε παρά μόνο μέσα από τον κόσμο της γλώσσας και του νοήματος. Ακόμη όμως και αυτός ο τρόπος προσέγγισης μπορεί να αποδομηθεί. Διότι, προβάλλει έναν «αυθεντικό» κόσμο στον οποίο, κατά την άποψή μας, δεν έχουμε πρόσβαση, έγκλειστοι καθώς είμαστε στη φυλακή της γλώσσας.

Τι λογής υλικό κόσμο μπορεί να αμφισβητήσει ο ισχυρισμός του Ντερριντά ότι δεν υπάρχει τίποτα εκτός κειμένου; Άτομα, κύτταρα, χημικά στοιχεία, DNA, διέγερση των νευρώνων... Αποδομιστές επιστήμονες όπως ο Κρίστοφερ Νόρρις, ο Κρίστοφερ Τζόνσον, η Ελίζαμπεθ Ουίλσον, επισημαίνουν ότι βρισκόμαστε πολύ κοντά στον ντερριντιανό ορισμό του «κειμένου». Οι διασυνδέσεις μεταξύ ατόμων, κυττάρων, χημικών στοιχείων, γενετικού κώδικα, περιλαμβάνουν συστήματα, όπου

οι σχεσιακές διαφορές τίθενται σε κυκλοφορία, και των οποίων η χωρικότητα και η χρονικότητα, τα διαστήματα, οι συνάψεις και τα κενά ανάμεσα σε συνδυασμούς και υποκαταστάσεις, κορυφώνονται σε ενέργεια, ζωή, είδη, υλικότητα, διαθέσεις, συναισθήματα. Ο Τζόνσον επιχειρεί να καταδείξει μια παραλληλία ανάμεσα στην παρατήρηση του Ντερριντά ότι «μόλις ένα φιλοσόφημα εισέλθει σε άλλο δίκτυο, δεν παραμένει πλέον ‘το ίδιο’» και στο χειρισμό του γενετικού υλικού: «στη γενετική τεχνολογία, οι τροποποιήσεις στο DNA ενός κυττάρου συμβαίνουν με τις διαδικασίες της συγκόλλησης και της συναρμογής στις αλληλουχίες του γενετικού κώδικα, ενώ η ανασύνδεσή τους εξυπηρετεί την τροποποίηση όψεων του μεταβολισμού ή της ανατομικής δομής» (Christopher Johnson, *System and Writing in the Philosophy of Jacques Derrida*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, 182) Επομένως, η θέση του Ντερριντά ότι δεν υπάρχει τίποτα έξω από το κείμενο, κάθε άλλο παρά αρνείται την υλικότητα, αλλά υπογραμμίζει τη σημασία της *διαφοράς* για την υλικότητα.

## ΑΝΕΠΙΚΡΙΤΟ

Η έννοια του συμπληρώματος [...] στεγάζει δύο σημασίες, των οποίων η συγκατοίκηση είναι παράξενη όσο και αναγκαία. Το συμπλήρωμα προστίθεται, είναι κάτι επιπλέον, μια πληρότητα που εμπλουτίζει μian άλλη πληρότητα, ο *κολοφώνας* της παρουσίας. Σωρεύει και συσσωρεύει την παρουσία. Έτσι η καλλιτεχνία, η *τέχνη*, η εικόνα, η αναπαράσταση, η σύμβαση κτλ. έρχονται ως συμπλήρωμα της φύσης και κατέχουν τον πλούτο όλης αυτής της επισωρευτικής λειτουργίας. Αυτό το είδος συμπληρωματικότητας καθορίζει κατά έναν τρόπο όλες τις εννοιολογικές αντιθέσεις, μέσα στις οποίες ο Rousseau εγγράφει την έννοια της φύσης ως αυτή που *θα έπρεπε να επαρκεί στον εαυτό της*.

Αλλά το συμπλήρωμα αναπληρώνει. Προστίθεται μόνο και μόνο για να αντικαταστήσει. Παρεμβαίνει ή παρεισδύει *στην-θέση-τού'* αν πληροί κάτι, το κάνει όπως πληρούμε ένα κενό. Αν αναπαριστά και εξεικονίζει, αυτό συμβαίνει χάρη στην προηγούμενη έλλειψη μιας παρουσίας. Ως αναπληρωτής και τοποτηρητής, το συμπλήρωμα είναι ένας συμβοηθός, μια υφιστάμενη αρχή που *επέχει-θέση*. Ως υποκατάστατο δεν προστίθεται απλώς στη θετικότητα μιας παρουσίας, δεν παράγει κανένα ανάγλυφο, η θέση του ορίζεται μέσα στη δομή με το διακριτικό σημείο ενός κενού. Κάπου, κάποιο πράγμα δεν μπορεί να πληρωθεί *από τον εαυτό του*, δεν μπορεί να

εκκληρωθεί παρά μέσω του σημείου και της επιτροπείας. Το σημείο είναι πάντα το συμπλήρωμα του ίδιου του πράγματος.

(Ντερριντά, *Περί Γραμματολογίας*, σ. 251)

Στο *Περί Γραμματολογίας* ο Ντερριντά υποστηρίζει ότι ο όρος «συμπλήρωμα», έτσι όπως χρησιμοποιείται από τον φιλόσοφο του 18ου αιώνα Ζαν Ζακ Ρουσσώ είναι «ανεπίκριτος». Ανεπίκριτος είναι ένας όρος που ανακάλυψε ή επινόησε ο Ντερριντά και ισχύει όταν δεν αυτός δεν ταιριάζει σε κανένα από τους δύο πόλους μιας δυαδικής αντίθεσης. Όπως ακριβώς η *διαφορά* δεν αποτελεί ούτε «παρουσία» ούτε «απουσία», ούτε «ταυτότητα» ούτε «διαφορά», το συμπλήρωμα δεν αποτελεί ούτε πληρότητα ούτε έλλειψη. Ένα από παράδειγμα περί του ανεπίκριτου μεταξύ πληρότητας και έλλειψης είναι το συμπλήρωμα σε μια εγκυκλοπαίδεια. Το συμπλήρωμα φέρει τη συνδήλωση της πληρότητας. Συμπληρώνοντας τυχόν ελλείψεις έχει σκοπό να καταστήσει την εγκυκλοπαίδεια πλήρη. Με την κίνηση αυτή όμως, επανεπιβεβαιώνει το έλλειμμά της, διότι αν δεν υπήρχε το συμπλήρωμα, η εγκυκλοπαίδεια θα θεωρούνταν πλήρης. Με την έννοια αυτή, το συμπλήρωμα φέρει ταυτόχρονα τις συνδηλώσεις τόσο της «πληρότητας» όσο και της «έλλειψης» και γι' αυτό είναι «ανεπίκριτο». Καθιστά κάτι ελλιπές τη στιγμή που το συμπληρώνει. Το νόημά του δεν συμπίπτει ούτε με τον έναν όρο –την πληρότητα– ούτε με τον άλλο –την έλλειψη. Είναι, όπως συνηθίζει να λέει ο Ντερριντά για τα ανεπίκριτα νοήματα, και τα δύο και ούτε το ένα ούτε το άλλο.

Το *Περί Γραμματολογίας* πραγματεύεται τη συμπληρωματικότητα της φύσης ως ανεπίκριτης στο έργο του Ρουσσώ. Ο Ντερριντά καταδεικνύει ότι κυκλοφορούν πολλές ιεραρχικές και δυαδικές αντιθέσεις σε ολόκληρο το έργο του Ρουσσώ, λογοτεχνικό, φιλοσοφικό, αυτοβιογραφικό και πολιτικό. Μεταξύ αυτών περιλαμβάνονται η αυθεντική ύπαρξη έναντι της αμαρτίας, το υψηλό έναντι του

χαμηλού, η αγνότητα έναντι της εξαχρείωσης, η αρετή έναντι της διαφθοράς. Οι αντιθέσεις αυτές διαπλέκονται με το κυρίαρχο ιεραρχικό ζεύγος φύσης-πολιτισμού. Ο Ρουσσώ περιγράφει συχνά μια φυσική κατάσταση στην οποία υποτίθεται ότι έχουν ζήσει οι άνθρωποι, όμως η «φύση» έχει πολλά παρακλάδια στο έργο του. Στο μυθιστόρημά του *Ιουλία ή Νέα Ελοϊσία*, ο Ρουσσώ απεικονίζει μια μικρή οικογενειακή κοινότητα, οργανωμένη βάσει φυσικών αρχών. Το διάσημο παιδαγωγικό του έργο, *Αιμίλιος*, περιγράφει πώς οι νέοι και οι νέες μπορούν να ανατραφούν σύμφωνα με τις επιταγές της φύσης. Το πολιτικό του έργο, *Το κοινωνικό συμβόλαιο*, αποτελεί μια θεωρία επί της θεμελίωσης των ανθρώπινων πολιτικών δεσμών. Με δεδομένο ότι οι δεσμοί αυτοί είναι κατασκευασμένοι, ο Ρουσσώ διερωτάται πώς περάσαμε από ένα φυσικό καθεστώς σε μια περίπλοκη πολιτική οργάνωση η οποία βασίζεται σε μια εννοούμενη κοινωνική συνθήκη.

Η μετασχηματιστική ανάγνωση του Ντερριντά σκοπεύει να επαναπροσδιορίσει τα βασικά προτάγματα του Ρουσσώ. Αν η παρέμβασή του είναι όντως εύστοχη, τότε θα μας έχει πείσει ότι εντόπισε με ακρίβεια τις ρουσσωικές εμμονές. Ο Ντερριντά ισχυρίζεται ότι τον Ρουσσώ τον απασχολεί ιδιαίτερα το ζήτημα της συμπληρωματικότητας. Παρότι ο Ντερριντά επινοεί συχνά ανεπίκριτους όρους και έννοιες προκειμένου να διαρρήξει κάποιες ιεραρχικές αντιθέσεις, σχεδόν εξίσου συχνά εντοπίζει τα στοιχεία αυτά να υποφώσκουν στα ίδια τα κείμενα τα οποία αποδομεί. Αν και η *διαφορά* είναι επισημμένος όρος, το «συμπλήρωμα» συνιστά έναν από εκείνους τους ενοχλητικούς και εσωτερικά αποσταθεροποιητικούς όρους που «ανακαλύπτονται».

Σε ολόκληρο το έργο του Ρουσσώ καθετί ρομαντικό, σεξουαλικό, συναισθηματικό, ιστορικό, παιδαγωγικό, πολιτικό και πολιτισμικό περιγράφεται ως συμπλήρωμα. Ο αυνανισμός περιγράφεται ως αφύσικο συμπλήρωμα στην

αναπαραγωγική σεξουαλικότητα· η γραφή ως συμπλήρωμα στην ομιλία· το κακό ως συμπλήρωμα στη φύση· η εκπαίδευση συμπλήρωμα στις ελλείψεις της φύσης· οι παραμάνες στις φυσικές μητέρες· η εκμετάλλευση στην αυτάρκεια· η εξόρυξη στις φυσικές πηγές· οι γυναίκες που [ο συγγραφέας] αγαπά συμπλήρωμα στην απώλεια της αγαπημένης του μητέρας ενώ οι καινούριες αγαπημένες συμπλήρωμα σ' εκείνες που είχε προηγουμένως αγαπήσει... Άραγε, η έννοια του συμπληρώματος έχει κάποια συνοχή στα γραπτά του Ρουσσώ; Για απαντήσουμε, θα πρέπει πρώτα να αναρωτηθούμε: αν όλα είναι συμπλήρωμα, τότε τι είναι αυτό το οποίο υποτίθεται ότι «έχει συμπληρωθεί»;

Για να διατηρεί τη συνοχή του το ρουσσωικό ιδεώδες, η φύση πρέπει να παραμένει απαλλαγμένη από ό,τι θεωρείται μίasma, εξαχρείωση, αντιγραφή, ή αντικατάσταση. Αντίθετα, ο Ντερριντά ισχυρίζεται ότι η ρουσσωική αγνότητα και αυθεντικότητα δεν είναι απρόσβλητες από το μίasma και ότι, εάν καθετί φυσικό παρέμενε απολύτως αμόλυντο, δεν θα υπήρχε περίπτωση να μετατραπεί σε αφύσικο. Το φάρμακον στον Πλάτωνα –άλλη μια ανεπίκριτη έννοια- και το συμπλήρωμα στον Ρουσσώ παρουσιάζονται από τους συγγραφείς τους «ως επιτιθέμενοι, διαρρήκτες που απειλούν κάποιου είδους εσωτερική καθαρότητα ή ασφάλεια». Αντιθέτως, η άποψη του Ντερριντά είναι ότι ο διαρρήκτης κρύβεται μέσα στο σπίτι και είναι έτοιμος να ανοίξει την πόρτα στην πρώτη συμμορία.

Με άλλα λόγια, ο Ντερριντά ισχυρίζεται ότι το φερόμενο ως μίasma ή εξαχρείωση βρίσκεται ήδη πτυχωμένο εντός. Προτείνει μάλιστα αρκετούς χωρικούς όρους για το ρητορικό αυτό φαινόμενο, μεταξύ των οποίων και τον όρο *repli*, αναδίπλωση: αυτό που αναπτυχώνει, αναδιπλώνει. Το επιχείρημά του είναι ότι ο Ρουσσώ εισάγει νέες διαιρέσεις κάθε φορά που παρασύρεται από τα ιδεώδη του, αναδιπλώνοντας ή αναδιπλασιάζοντας τις δυαδικές αντιθέσεις φύσης-πολιτισμού και

αγνότητας-εξαχρείωσης. Αντί των σταθερών απαρχών, ο Ντερριντά βλέπει να υπάρχουν «πράγματα, νερά και εικόνες, μια άπειρη παραπομπή των μεν στα δε, αλλά καμιά πηγή. Δεν υπάρχει πια απλή καταγωγή. Γιατί το αντανακλώμενο διπλασιάζεται καθαυτό και όχι μόνο σαν προσθήκη της εικόνας του στον εαυτό του» (Ντερριντά, *Περί Γραμματολογίας*, σσ. 68-69)

Η πρόωμη περιγραφή του Ντερριντά για την αποδόμηση από τις *Θέσεις*, την οποία παραθέσαμε προηγουμένως, περιλαμβάνει κατά την αποδομητική ανάγνωση μια φάση όπου η αντίθεση ανατρέπεται, ή έρχεται το πάνω κάτω. Στην προκειμένη περίπτωση, η αντίληψη της πληρότητας τοποθετείται χαμηλά, καθώς ό,τι εννοούμε ως πληρότητα υποδεικνύεται έμμεσα ως ένα είδος έλλειψης. Το επιχείρημα είναι ότι στον έργο του Ρουσσώ οι εξιδανικευμένες γυναίκες υποκαθιστούν τη χαμένη μητέρα, στην ανάμνηση της οποίας όμως βρίσκεται πτωχόμενο ένα αδύνατο αίσθημα πληρότητας, ικανοποίησης ή ευτυχίας, το οποίο ο Ρουσσώ δεν ένιωσε ποτέ. Ο ίδιος δεν μπορεί ποτέ να θεμελιώσει μια αυθεντική πρωταρχική στιγμή στη φύση, η οποία να μην θεωρείται ήδη απώλεια μιας προηγούμενης στιγμής. Οι ρουσσωικές περιγραφές της φυσικής κατάστασης του ανθρώπου –ιστορικές ή υποθετικές– είναι εντυπωσιακά διαφορετικές μεταξύ τους. Περιλαμβάνουν μικρές αγροτικές κοινωνίες, πρωτόγονες γλωσσικές ή προ-γλωσσικές κοινότητες, πρόωμες μορφές ιδιοκτησίας, ή ανθρώπους πριν από την έννοια της ιδιοκτησίας, πρωτόγονα θηλυκά πριν και μετά τη γένεση του οίκτου, ή τη γένεση της οικογένειας ως μονάδας. Επιπλέον, ακόμη και η υποτιθέμενα αυθεντική κατάσταση εμπεριέχει την πιθανότητα της ίδιας της απώλειάς της με τη μορφή της ενυπάρχουσας εξαχρείωσης ή υποκατάστασης, αντικατάστασης ή συμπλήρωσης. Η πηγή, η απαρχή δεν μπορεί να αυτονομηθεί από το συμπλήρωμα. Ο Ντερριντά αμφισβητεί τη ρουσσωική απαξίωση ορισμένων γυναικών ως υποτίθεται αφύσικων, ή ορισμένων κοινωνικών μορφών ως αφύσικων, τη στιγμή που

ο ίδιος ο Ρουσσώ δεν είναι σε θέση να προσφέρει μια περιγραφή του φυσικού, η οποία να εμφανίζει συνοχή.

Το ενδιαφέρον του Ντερριντά για τη συμπληρωματικότητα εκτείνεται πέραν της χρήσης της από τον Ρουσσώ. Προνομιούχοι όροι, όπως «ομιλία», «λευκό» ή «κανονικό» φέρουν συχνά θετικές συνδηλώσεις, παρά το γεγονός ότι μπορεί να απέχουν κατά πολύ από το ιδεώδες. Η πηγή εξακολουθεί να επέχει, παρά την απαξίωση ορισμένων μορφών ως ανεπαρκών σε σχέση με αυτήν. Ο Ντερριντά περιγράφει αυτή τη χωρική και χρονική κίνηση ως «ετεροχρονισμό» (deferral): όπου, το εν λόγω αυθεντικό ή ιδεώδες δεν εντοπίζεται ποτέ οριστικά, αλλά πάντα επέχει, παραμένει σε απόσταση. Ο ίδιος παρατηρεί ένα φαινόμενο επανάληψης, κατά το οποίο οι προνομιούχοι όροι είναι ταυτόχρονα «υψηλοί» και «χαμηλοί», «καλοί» και «κακοί», ανεξάρτητα από το πλαίσιο, είτε αυτό είναι ανθρωπολογία, αρχαία φιλοσοφία, οικογενειακές αξίες, ή κάποια πολιτική πλατφόρμα.

Για παράδειγμα, σε ό,τι αφορά την ομοφυλοφιλία και το γάμο ανθρώπων του ίδιου φύλου, το κλίμα αυτή τη στιγμή στην Αμερική είναι συχνά να αποκηρύσσονται στο όνομα των «οικογενειακών αξιών». Η ετεροφυλοφιλία αποτελεί το ιδανικό και θεωρείται «φυσική», ωστόσο εκείνοι που καταδικάζουν το «αφύσικο» στο όνομα της ετεροφυλοφιλίας τείνουν να μην είναι ικανοποιημένοι από αυτήν και μόνο. Η ετεροφυλοφιλία οφείλει να είναι «πράγματι» ετεροφυλοφιλική και οι «αδύναμες» εκδοχές της (άτεκνα ανδρόγυνα, αμβλώσεις, εργαζόμενες γυναίκες, άνδρες που συμβάλλουν στο νοικοκυριό, πιο φιλελεύθερες αξίες, μη-μονογαμικές σχέσεις, ετεροφυλοφιλικές σεξουαλικές πρακτικές που θεωρούνται «αφύσικες») φέρνουν σε δύσκολη θέση εκείνους που ανέλαβαν την αποστολή να προωθούν τις οικογενειακές αξίες που κρίθηκαν πρωταρχικές και φυσικές. Ένα σατιρικό άρθρο στην εφημερίδα *New Yorker* σχολίαζε ειρωνικά ότι ούτε η συνταγματική αλλαγή που θα απέκλειε



κάθε πιθανότητα γάμου μεταξύ ομοφύλων θα ήταν αρκετή, καθώς θα άφηνε ακόμη ανοιχτή την πιθανότητα γάμου μεταξύ, αίφνης, ενός θηλυπρεπούς άνδρα και μιας όχι ακούντως θηλυκής γυναίκας. Ο αρθρογράφος συνεχίζει και αστειευόμενος διερωτάται «δεν είναι άραγε εξίσου ενοχλητικά αφύσικος ένας γάμος μεταξύ ανθρώπων ‘παρόμοιου’ φύλου;» Προκειμένου να κατακτήσουμε το ιδανικό οικογενειακό ιδεώδες, θα πρέπει ίσως να δίνουμε πόντους σε όσους φέρουν ισχυρά τα διαφοροποιητικά χαρακτηριστικά του φύλου τους, ώστε στους γάμους να διασφαλίζεται η διατήρηση της διαφοροποίησης του φύλου ανάμεσα στο ζευγάρι. (George Saunders, “My amendment”, *The New Yorker*: 8 March 2004, 38-41) Το πνεύμα του συγγραφέα προσεγγίζει προσφυώς τις απόψεις του Ντερριντά.

Από τη συντηρητική οπτική, υπάρχει μια διαρκής μετατόπιση από τον έναν προνομιούχο όρο (ετεροφυλοφιλικός) στον επόμενο (συμβατικός γάμος) και... στον επόμενο (παραδοσιακά χαρακτηριστικά φύλου) και... στον επόμενο (διακριτό βιολογικό φύλο, διατήρηση της διάκρισης των κοινωνικών φύλων, σεξουαλικά παραδοσιακό ζευγάρι, συμβατικός γάμος). Η ατέρμονη επεξεργασία εκλέπτυνσης αυτού που κάθε συντηρητικός προκρίνει ως «φυσικό» ή «βιολογικό» ή «ενάρετο» ή «προορισμένο από το Θεό», δημιουργεί την εντύπωση ότι αυτές οι εκλεπτύνσεις μας φέρνουν πιο κοντά στις «αξίες», ή την ηθική, ή το Θεό, ή τη φύση. Ο ορισμός τους, εντούτοις, δεν ολοκληρώνεται ποτέ και είναι πάντα, κατά κάποιο τρόπο, ετεροχρονισμένος.

Η συντηρητική οπτική βρίσκεται σε χαρακτηριστική σύγχυση. Προνομιούχοι όροι είναι ταυτόχρονα «υψηλοί» και «χαμηλοί», θετικοί μαζί και αρνητικοί. Όπως η ρουσσωική φύση, έτσι και η ετεροφυλοφιλία είναι ταυτόχρονα και «καλή» και «κακή» -εκείνοι που θεωρούν αφύσικη την ομοφυλοφιλία είναι περισσότερο από πρόθυμοι να αποκηρύξουν ομοίως ως αφύσικες και συγκεκριμένες μορφές

ετεροφυλοφιλίας. Νέες διαιρέσεις προκύπτουν κάθε φορά που υπάρχουν νέες προβολές περί του αυθεντικού, περί της πηγής, διότι η πηγή είναι ήδη διχασμένη εντός της.

Όροι που θεωρούνται αυθεντικοί έχουν στενή σχέση με ό,τι τους είναι δευτερογενές ή συμπλήρωμα. Τι νόημα έχει ο Θεός χωρίς πιστούς; Τι νόημα έχουν οι πλατωνικές ιδέες αν δεν αποτελούν το πρωτότυπο των ενθαδικών αντιγράφων τους; Τι νόημα έχει η προέλευση του ανθρώπου όπως την αφηγείται η Βίβλος, αν όχι ως δυνατότητα για ό,τι θεωρείται αμαρτία και πτώση; Ο Ντερριντά ισχυρίζεται ότι η αυτή η σχεσιακότητα με το συμπλήρωμα μολύνει την υποτιθέμενη καθαρότητα κάθε πιθανής πηγής. Ο ίδιος ιδιοποιήθηκε τον όρο «συμπλήρωμα» τον οποίο αποκάλυψε στο έργο του Ρουσσώ και εν συνεχεία εφάρμοσε στα δικά του κείμενα σε όλη την πορεία του.

Όταν μπαίνουν στο παιχνίδι τέτοιες αξιώσεις για ιδεώδεις πηγές, μια αποδομητική ανάγνωση είναι σε θέση να αναγνωρίσει ότι οι πηγές βρίσκονται εκτεθειμένες στο «εκτός» τους. Αυτό σημαίνει ο όρος “*repli*”, την αναδίπλωση του εξωτερικού στην καρδιά του εσωτερικού. Πολλές περιγραφές της πηγής θα μπορούσαν να επανερμηνευθούν υπό το πρίσμα ότι περιγράφουν κάτι που καθίσταται ανεπαρκές από το ίδιο το συμπλήρωμά του, και επομένως δεν έχει «παρουσία» ή «αυτονομία» καθεαυτό, αλλά περισσότερο σε σχέση με εκείνο που το αντιγράφει, το ακολουθεί, ή του χρησιμεύει ως αναπαράσταση, έκφραση, υποβάθμιση ή πτώση.

Εδώ βρίσκεται μια καλή ευκαιρία να στοχαστούμε τι είναι αυτό στο οποίο προβαίνει ο Ντερριντά όταν διαβάζει. Η ντερριντιανή περιγραφή του Πλάτωνα, του Σωσσύρ και του Ρουσσώ τόσο στη *Διασπορά* όσο και στη *Γραμματολογία* αποτελεί μια παρέμβαση που φέρνει στην επιφάνεια ρητορικές τάσεις οι οποίες θα μπορούσαν να αποτελούν ενδείξεις αμφισημίας σε ένα κείμενο. Με μια προσεκτική προσέγγιση

είμαστε σε θέση να εντοπίσουμε στο έργο τους επαναλαμβανόμενα μοτίβα τα οποία ενδέχεται να αποκλίνουν από την κοινή αντίληψη. Με το χαρακτηριστικό του ύφους, ο Ντερριντά γίνεται εγκαστρίμυθος και εμπερικλείει στη δική του φωνή τη γραφή του Πλάτωνα και του Ρουσσώ, ενώ ταυτόχρονα την αναδιαμορφώνει. Έτσι, φέρει στο προσκήνιο συσκοτισμένα στοιχεία, τα οποία οι συμβατικές αναγνώσεις συνήθως παραβλέπουν ή παραμελούν. Όταν ο Ντερριντά ισχυρίζεται ότι η γραφή «πρέπει να ξαναγίνει αυτό που θα όφειλε ποτέ να μην πάψει να είναι: ένα παράρτημα, ένα συμβεβηκός, ένα υπερβάλλον», η συγγραφική φωνή του μπορεί να προκαλέσει σύγχυση. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο Ντερριντά «διαβάζει» τον Πλάτωνα. Ο ίδιος ο Ντερριντά δεν πιστεύει στ' αλήθεια ότι η γραφή πρέπει να «ξαναγίνει» ένα συμβεβηκός, παρόλο που έγραψε αυτή την πρόταση. Ούτε όμως και επαναλαμβάνει τον Πλάτωνα, διότι η πλατωνική άποψη δεν είναι ότι η γραφή «οφείλει» να υποβαθμιστεί ώστε να «αποκαταστήσει την καθαρότητα του εντός». Ο συλλογισμός ανήκει στον Πλάτωνα όπως αυτός μετασχηματίζεται από τον Ντερριντά. Ο Ντερριντά «διερμηνεύει» τον Πλάτωνα. Όταν η αποδομητική ανάγνωση είναι επιτυχής, έχουμε πιθανότητες να αναγνώσουμε μορφές όπως ο Πλάτων, ο Ρουσσώ ή ο Σωσσύρ με νέους και διαφορετικούς τρόπους. Επίσης, έχουμε πιθανότητες να γίνουμε πιο καχύποπτοι απέναντι σε ενδεχόμενες απαξιώσεις της γραφής, να αμφισβητήσουμε το κύρος και τη συνοχή τους και να αναλογιστούμε ότι ίσως συντηρούνται χάρη σ' ένα είδος αθέμιτης ισχύος ή «βίας».

Josh Cohen

# ΦΡΟΥΝΤ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ  
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ

ΤΟ ΠΝΕΥΜΑΤΩΔΕΣ ΑΣΥΝΕΙΔΗΤΟ – ΤΑ ΟΝΕΙΡΑ

Ένας νεαρός, στο σπίτι του οποίου ένας γνωστός αργά το βράδυ τού χτύπησε το κουδούνι για να του αφήσει ένα επισκεπτήριο, ονειρεύτηκε εκείνη τη νύχτα ένα όνειρο: Ένας τεχνικός δούλευε μέχρι αργά το απόγευμα για να επισκευάσει το τηλέφωνό του. Όταν έφυγε, αυτό συνέχισε να κουδουνίζει – όχι συνεχώς, αλλά με διακοπές. Ο υπηρέτης του έφερε πίσω τον τεχνικό, και αυτός σχολίασε: «Είναι περίεργο ότι ακόμα και άνθρωποι που είναι 'tutelrein' είναι συνήθως ανίκανοι να αντιμετωπίσουν μια τέτοια κατάσταση».

Θα δούμε στη συνέχεια ότι η αδιάφορη αφορμή που προκάλεσε το όνειρο εξηγεί μόνο ένα στοιχείο του. Το επεισόδιο απέκτησε κάποια σημασία μόνο όταν ο ονειρευόμενος το συσχέτισε με μια προηγούμενη εμπειρία του, η οποία, αν και εξίσου αδιάφορη από μόνη της, πήρε ένα επιπρόσθετο νόημα στη φαντασία του. Όταν ήταν μικρός

και ζούσε μαζί με τον πατέρα του, μια φορά, μεταξύ ύπνου και ξύπνιου, αναποδογύρισε ένα ποτήρι με νερό πάνω στο πάτωμα. Το καλώδιο της τηλεφωνικής συσκευής βράχηκε και τα *συνεχή κουδουνίσματα* αναστάτωσαν τον ύπνο του πατέρα του. Εφόσον το συνεχές κουδούνισμα αντιστοιχεί στο βρέξιμο, τα «διακεκομμένα κουδουνίσματα» χρησιμοποιήθηκαν για να αναπαραστήσουν σταγόνες που πέφτουν. Η λέξη «*tutelrein*» θα μπορούσε να αναλυθεί προς τρεις κατευθύνσεις, που συνδέονται με τρία από τα θέματα που αναπαρίστανται στις σκέψεις του ονείρου. Η λέξη «*Tutel*» είναι νομικός όρος και σημαίνει «κηδεμονία». «*Tutel*» (ή μάλλον «*Tuttele*») είναι επίσης μια χυδαία λέξη για το γυναικείο στήθος. Το δεύτερο συνθετικό της λέξης, το «*rein*» [«καθαρός»], άμα συνδυαστεί με το πρώτο συνθετικό της λέξης «*Zimmertelegraph*» [«οικιακή συσκευή τηλεφώνου»], σχηματίζει το «*zimmerrein*» [«καλοαναθρεμμένος»] – το οποίο συνδέεται στενά με το βρέξιμο του πατώματος και, επίσης, μοιάζει πολύ ακουστικά με το όνομα ενός μέλους της οικογένειας του νεαρού.

Αυτό το παιχνίδι ανάλυσης και σύνθεσης με τις συλλαβές –ένα είδος συλλαβικής χημείας, ούτως ειπείν– παίζει σημαντικό ρόλο, όταν είμαστε ξύπνιοι, σε ένα μεγάλο αριθμό αστείων [...] Ο πρώτος αναγνώστης και κριτικός αυτού του βιβλίου –και όσοι επακολούθησαν πιθανόν να μιμηθούν το παράδειγμά του– πρόβαλε την αντίρρηση ότι «ο ονειρευόμενος συχνά εμφανίζεται πολύ ευρηματικός και αστείος». Αυτό είναι αλήθεια, στο βαθμό που αναφέρεται στον ονειρευόμενο, και θα συνιστούσε αντίρρηση

μόνο αν επεκτεινόταν και στον ερμηνευτή του ονείρου. Δε θα μπορούσα να καυχηθώ ότι, όταν είμαι ξύπνιος, θεωρούμαι ιδιαίτερα πνευματώδης. Το γεγονός ότι τα όνειρά μου φαίνονται αστεία δεν οφείλεται σε μένα, αλλά στις ιδιαίτερες ψυχολογικές συνθήκες υπό τις οποίες παράγονται τα όνειρα, κάτι που συνδέεται στενά με τη θεωρία του ευφυολογήματος και του κωμικού. Τα όνειρα αναγκάζονται να γίνουν ευρηματικά και αστεία, επειδή ο άμεσος και ο πιο εύκολος δρόμος για την έκφραση των σκέψεών τους έχει αποκλειστεί. Ο αναγνώστης μπορεί να διαπιστώσει ότι τα όνειρα των ασθενών μου είναι εξίσου γεμάτα με ευφυολογήματα και λογοπαίγνια όσο και τα δικά μου, για να μην πω περισσότερο.

Απόσπασμα από την *Ερμηνεία των Ονείρων*, SE 4, σ. 297-8

Για ποιο λόγο λοιπόν –για να ξαναπιάσουμε το αίνιγμα που θέσαμε στο τέλος του προηγούμενου κεφαλαίου– η άνοδος των ασυνείδητων διαδικασιών στην επιφάνεια προκαλεί το γέλιο; Το ερώτημα αυτό κατείχε από την αρχή κεντρική θέση στις έρευνες του Φρόυντ και συντέλεσε καθοριστικά στη διαμόρφωση και στην κατεύθυνση του ψυχαναλυτικού εγχειρήματος. Επειδή ο ισχυρισμός αυτός μπορεί να ακούγεται τραβηγμένος, ας πάρουμε με τη σειρά τα φαινόμενα που εξετάζονται εις βάθος στα τρία βιβλία με τα οποία ο Φρόυντ διέδωσε τη νέα επιστήμη: τα όνειρα (*Η Ερμηνεία των Ονείρων*, 1900), τα λάθη (*Η Ψυχοπαθολογία της Καθημερινής Ζωής*, 1901) και τα ευφυολογήματα (*Τα Ευφυολογήματα και η Σχέση τους με το Ασυνείδητο*, 1905). Όλα αυτά τα φαινόμενα δείχνουν ότι οι παρεμ-

βολές του ασυνείδητου στην καθημερινότητα αποτελούν συνηθισμένη πηγή γέλιου. Αν η απώθηση οδηγεί στην απόκρυψη των πρωτογενών διαδικασιών του ασυνείδητου, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, τότε τα όνειρα, τα λάθη και τα ευφυολογήματα είναι τα κωμικά μέσα που χρησιμοποιούν αυτές οι διαδικασίες για να βγουν από την κρυψώνα τους. Αυτά είναι τα τεχνάσματα που μεταχειρίζεται το ασυνείδητο, τα περίτεχνα λαγούμια που έχει επιτηδείως σκάψει για να δραπετεύσει από το μπουντρούμι της απώθησης.

Έτσι, μετά το μεγάλο άλμα προς τα μπρος που κάναμε με το «Ασυνείδητο», ας πάμε τώρα πίσω στην *Ερμηνεία των Ονείρων* (*Die Traumdeutung*), το θεμελιώδες και από πολλές απόψεις αξεπέραστο κείμενο της ψυχαναλυτικής θεωρίας. Το απόσπασμα που παραθέτουμε από την ανάλυση ενός ονείρου και η υποσημείωση που το συνοδεύει αναδεικνύουν τη μυστηριώδη «συλλαβική χημεία» με την οποία οι ασυνείδητες επιθυμίες προκαλούν το γέλιο. Αν το ασυνείδητο διεξάγει έναν αιώνιο ανταρτοπόλεμο ενάντια στην ηγεμονία του συνειδητού, το γέλιο είναι το πιο ισχυρό χημικό του όπλο.

Οργανωμένο γύρω από το διάσημο αξίωμα ότι «η ερμηνεία των ονείρων αποτελεί τη βασιλική οδό για τη γνώση των ασυνείδητων δραστηριοτήτων του μυαλού» (SE 5, σ. 608), το βιβλίο του Φρόυντ αναγνώρισε τα περίτεχνα και παράλογα προϊόντα που παράγει η «διεργασία» του κοιμισμένου εγκεφάλου, τα οποία είχαν ως τότε περιθωριοποιηθεί και απαξιωθεί από την επιστήμη, ως το κλειδί για τη δομή και τη λειτουργία ολόκληρης της ψυχικής ζωής. Πώς γίνεται όμως τα όνειρα να υπόσχονται τόσα πολλά στον ερευνητή της ψυχολογικής αλήθειας;

Στο προηγούμενο κεφάλαιο ανακαλύψαμε με ποιον τρόπο οι ασυνείδητες επιθυμίες που αποκλείονται μέσω της απώθησης από την άμεση είσοδο στο αμφιθέατρο της συνείδησης μπορούν να διεισδύσουν κρυφά χρησιμοποιώντας κάποια λεκτική κάλυψη. Έτσι, ο καλλιεργημένος θαυμασμός του νεαρού κυρίου για την ομορφιά των λουλουδιών («ντεκόρ») προσέφερε στο ασυνείδητο ένα ιδανικό μέσο για να εκφράσει το θαυμασμό του για ένα διαφορετικό είδος ομορφιάς («ντεκολτέ»). Τα γλωσσικά ολισθήματα ακολουθούν, προφανώς, ολισθηρές μεθόδους: τρυπώνουν λαθραία μέσα στο αμφιθέατρο χωρίς να κινήσουν τις υποψίες, ανακατεύονται με άνεση στην ουρά που σχηματίζουν οι νόμιμοι κάτοχοι του εισιτηρίου, ενώ την ίδια στιγμή ένας γλυκομίλητος και καλοντυμένος συνεργάτης τους μονοπωλεί την προσοχή του ταξιθέτη. Αλλά για τον ίδιο λόγο, δε θέτουν κανένα σοβαρό κίνδυνο. Ένας μόνο ταραξίας που περιβάλλεται παντού από φρόνιμους και προσεκτικούς θεατές δεν έχει μεγάλα περιθώρια ελιγμών. Αν κάνει την παρουσία του υπερβολικά αισθητή, θα απομακρυνθεί από το αμφιθέατρο με συνοπτικές διαδικασίες. Μπορεί να γλιτώσει απ' αυτήν τη μοίρα, μόνο αν φροντίσει να περάσει σχεδόν απαρατήρητος: είναι πιθανό η νεαρή κυρία στο πάρτυ να άκουσε το επιθυμητό «ντεκόρ» ή να μην κατάλαβε το υπονοούμενο που άφησε το γλωσσικό ολισθήμα. Ο θρίαμβος του ολισθήματος τελικά μάλλον επιβεβαιώνει παρά αρνείται την κυριαρχία του συνειδητού.

Ο ταξιθέτης του μυαλού μας, όταν είμαστε ξύπνιοι, εκπληρώνει τα καθήκοντά του με ζήλο και έχοντας πλήρη αίσθηση της ευθύνης του να εξασφαλίσει ότι η εκδήλωση στο αμφιθέατρο θα διεξαχθεί ομαλά. Αν παρεισφρήσουν υπερβολικά πολ-

λές απαγορευμένες σκέψεις, χωρίς να το αντιληφθεί, ή αν ο μηχανισμός της απώθησης πάθει βλάβη, τότε θα εκδηλωθεί μια νευρωτική ασθένεια. Ο αντικαταστάτης του όμως στη νυχτερινή βάρδια είναι πολύ πιο αμελής. Όπως γνωρίζει οποιοσδήποτε έχει δει έστω κι ένα όνειρο στη ζωή του, δεν είναι δύσκολο για μια σκέψη να διεισδύσει εκεί. Μια σκέψη, όπως θα θυμόμαστε, γίνεται δεκτή από το μυαλό μας όταν είμαστε ξύπνιοι μόνο αν μπορεί να αποδείξει ότι υπακούει στους νόμους του χρόνου και της πραγματικότητας. Η συνέχεια του χρόνου και η σταθερότητα της πραγματικότητας, οι δύο ατσάλινοι νόμοι της ημέρας, παραμερίζονται ανέμελα τη νύχτα. Όταν είμαστε ξύπνιοι, η αίσθηση της πραγματικότητας διατηρείται χάρη στην ικανότητά μας να διακρίνουμε διαφορετικά πράγματα, ικανότητα που λείπει όμως από το ασυνείδητο, το οποίο απολαμβάνει το προνόμιο της «εξαιρέσης από το νόμο της αντίφασης». Στα όνειρα συχνά ανακαλύπτουμε ότι μπορούμε να έχουμε και την πίτα ολόκληρη και το σκύλο χορτάτο.

Ωστόσο θα πρέπει να είμαστε επιφυλακτικοί απέναντι στην ιδέα ότι τα όνειρα αποτελούν ένα πεδίο που κυριαρχείται αποκλειστικά από το ασυνείδητο. Εξ άλλου, τα όνειρα δεν παραβιάζουν μόνο τους νόμους της συνειδητής ζωής, αλλά συχνά συμμορφώνονται απροσδόκητα με αυτούς. Θα ήταν λάθος να μπούμε στον πειρασμό να θεωρήσουμε ότι ο ύπνος βρίσκεται υπό την άμεση και αδιαφιλονίκητη κυριαρχία του ασυνειδήτου. Αναφερθήκαμε στον απατεώνα ακριβώς για να δείξουμε ότι είναι αδύνατο οι ασυνείδητες διαδικασίες να γίνουν, σύμφωνα με την έκφραση του Φρόντ, «συνειδητές καθαυτές» (SE 5, σ. 612). Ούτε ο απατεώνας ούτε το ασυνείδητο δεν εμφανί-

ζονται ποτέ «καθαυτοί», αλλά μόνο μέσα από τις πολύμορφες μεταμφιέσεις τους. Αυτό που αποκαλύπτει η *Traumdeutung*, ωστόσο, είναι ότι τα όνειρα προσφέρουν στο ασυνείδητο το πιο πλούσιο και εύπλαστο υλικό για να μεταμφιέσει τις επιθυμίες του. Καμία άλλη μορφή νοητικής δραστηριότητας δεν του προσφέρει τόσο άπλετο χώρο για να πειραματιστεί, για να δώσει φωνή, έστω και με μασκαρεμένο τρόπο, στις ιδέες που καταπνίγονται από το συνειδητό.

Ωστόσο, η ελευθερία αυτή δεν είναι καθόλου απόλυτη. Ο νυχτερινός ταξιθέτης μπορεί να είναι πιο χαλαρός με τον έλεγχο των σκέψεων που επιθυμούν εισαγωγή, αλλά δεν εγκαταλείπει τελείως τους κανόνες εισόδου. Το ντύσιμο βέβαια δε χρειάζεται να είναι επίσημο, όπως όταν είμαστε ξύπνιοι, όπου οι σκέψεις πρέπει να συμμορφωθούν με έναν αυστηρά τηρούμενο συντακτικό και λογικό κώδικα εμφάνισης. Ούτε όμως μπορεί μια ασυνείδητη επιθυμία να εμφανιστεί γυμνή και να απαιτήσει να μπει. Και αυτός ο ταξιθέτης έχει μια βαριά ευθύνη: πρέπει να εξασφαλίσει ότι τα όνειρα θα εκπληρώσουν τον κανονικό τους ρόλο, να είναι «οι ΦΡΟΥΡΟΙ του ύπνου και όχι οι ταραξίες του» (*SE* 4, σ. 233). Τα όνειρα δεν προσφέρουν μόνο διέξοδο για την εκφόρτιση των πλεοναζόντων ψυχικών ερεθισμάτων που συσσωρεύονται στο ασυνείδητο κατά τη διάρκεια της μέρας, είναι επίσης μηχανισμοί που διασφαλίζουν, σύμφωνα με την αρχή της ηδονής, ότι αυτή η εκφόρτιση θα είναι επαρκώς χαμηλή και ότι ο ύπνος δε θα διαταραχτεί.

Τα όνειρα είναι, με άλλα λόγια, υπεύθυνα για τον έλεγχο της διέγερσης που προέρχεται από το ασυνείδητο. Το ασυνείδητο είναι καιροσκοπικό: γνωρίζει ότι μπορεί να καταφέρει περισ-

σότερα τη νύχτα παρά τη μέρα. Αλλά γνωρίζει επίσης ότι η απερισκεψία δεν πρόκειται να του βγει σε καλό. Από τη στιγμή που το επίπεδο της ψυχικής διέγερσης, είτε ηδονικής είτε δυσάρεστης, ξεπεράσει ένα συγκεκριμένο όριο, ο ύπνος είναι αδύνατον να διατηρηθεί. Με το ξύπνημα θα επανέλθει ένα πολύ πιο καταπιεστικό καθεστώς, πράγμα που σημαίνει ήττα για το ασυνείδητο. Στα όνειρα το ασυνείδητο έχει διπλή υποχρέωση, να δώσει έκφραση στα απαγορευμένα περιεχόμενα από τη μια, αποφεύγοντας όμως να ενεργοποιήσει το συναγερό του συνειδητού από την άλλη. Αν αυτά τα περιεχόμενα εκτεθούν με υπερβολικά φανερό τρόπο, το ασυνείδητο θα χάσει τη σχετική ελευθερία που του παραχωρεί ο ύπνος. Σαν καλός διαρκήκτης, έχει συμφέρον να αποφύγει να ξυπνήσει τους ιδιοκτήτες του σπιτιού.

Για να χρησιμοποιήσουμε ξανά τη μεταφορά του Φρόντ, ο ταξιθέτης της ημέρας είναι αδιάφορος. Οι ασυνείδητες επιθυμίες δεν πρόκειται να περάσουν, όσο περνάει απ' το χέρι του. Ο συνάδελφός του τη νύχτα είναι πιο διαλλακτικός – είναι πρόθυμος να κάνει μια συμφωνία ή, σύμφωνα με την ορολογία του Φρόντ, ένα *συμβιβασμό* με τους ενοχλητικούς επισκέπτες από το ασυνείδητο: «Μπορείτε να περάσετε αν δεν κάνετε πολλή φασαρία – έτσι και εγώ δε θα χάσω τη δουλειά μου και εσείς δε θα βγάτε έξω με τις κλωτσιές». Η στάση του δεν είναι κυνική όσο ρεαλιστική. Γνωρίζει ότι πρέπει να κάνει μερικά χατίρια στους ταραξίες, ώστε να μην ξεφύγουν από κάθε έλεγχο. Οι καλλιτέχνες και οι θεατές που συχνάζουν στο αμφιθέατρο κατά τη διάρκεια της μέρας έχουν πάει για ύπνο, αφήνοντας το χώρο ελεύθερο στους θιασώτες της αντεργκράουντ καλλιτεχνι-



κής σκηνης, που στήνουν αβανγκάντ θεάματα με αναφορές στο σεξ και τη βία. Αν μάλιστα το πρωί αφήσουν το χώρο όπως το βρήκαν, ακόμα κι ο ταξιθέτης της ημέρας θα κάνει το κορόιδο – καταλαβαίνει κι αυτός την αξία του συμβιβασμού, εφόσον επωφελείται και ο ίδιος. Αν οι ασυνείδητες επιθυμίες μείνουν απασχολημένες τη νύχτα, δεν πρόκειται να τον ενοχλήσουν κατά τη διάρκεια της μέρας.

Δεν έχουμε όμως ακόμη εξηγήσει πώς τα όνειρα συγκρατούν το ασυνείδητο να μην προξενήσει μεγάλα προβλήματα. Για το σκοπό αυτό, θα ήταν χρήσιμο να χρησιμοποιήσουμε μια άλλη μεταφορά που θα αντλήσουμε αυτή τη φορά από την ίδια την *Ερμηγεία των Ονείρων*. Η μεταφορά αυτή είναι διδακτική διότι δείχνει τη συγγένεια που έχουν τα όνειρα με το γραπτό λόγο. Τα όνειρα, λέει ο Φρόντ, όπως οι εφημερίδες σε ένα αυταρχικό καθεστώς, είναι προϊόντα συμβιβασμού ανάμεσα στους ρεπόρτερ του ασυνείδητου και στο λογοκριτή, ο οποίος ελέγχει και επεξεργάζεται το υλικό που του υποβάλλουν. Όπως όμως ανακαλύπτουν συχνά οι συγγραφείς σε τέτοια καθεστώτα, υπάρχουν τρόποι για να ξεγελάσει κάποιος τη λογοκρισία: «για παράδειγμα, μπορεί να περιγράψει τη διαμάχη ανάμεσα σε δύο μανδαρίνους του Μέσου Βασιλείου, ενώ στην πραγματικότητα αναφέρεται σε δύο αξιωματούχους στη δική του χώρα» (*SE 4*, σ. 142). Όπως οι λογοκριμένοι συγγραφείς, έτσι και τα όνειρα εργάζονται με τη διπλή υποχρέωση να φανερώνουν και να κρύβουν συγχρόνως αυτά που εννοούν. Όπως λέει η υποσημείωση στο απόσπασμα που παραθέτουμε, τα όνειρα δεν είναι εκ φύσεως «ευρηματικά και αστεία», αλλά «αναγκάζονται να γίνουν» από το γεγονός ότι «ο άμεσος και ο

πιο εύκολος δρόμος για την έκφραση των σκέψεών τους έχει αποκλειστεί». Ο όρος του Φρόντ γι' αυτή την εκ των πραγμάτων επιβεβλημένη ευφυΐα και ευρηματικότητα –η «διεργασία του ονείρου» (*Traumarbeit*)– είναι πολύ ακριβής: ελλείπει άμεσου και εύκολου δρόμου για την ικανοποίηση, τα όνειρα αναγκάζονται να εργαστούν· να επινοήσουν περίπλοκες μεταμφιέσεις, να ακολουθήσουν λαβυρινθώδεις παρακάμψεις, να μεταθέσουν και να συμπυκνώσουν τα νοήματα και να κατασκευάσουν ένα σύστημα έμμεσων λεκτικών και οπτικών αναπαραστάσεων, για να αντικαταστήσει το πιο ορθό λεξιλόγιο και την πιο ακριβή σύνταξη που χρησιμοποιούμε όταν είμαστε ξύπνιοι. Ο Φρόντ επισημαίνει, για παράδειγμα, ότι τα όνειρα δεν μπορούν να αναπαραστήσουν τη σχέση «είτε... είτε...» (απ' αυτήν την άποψη, κουβαλούν το στίγμα της ασυνείδητης προέλευσής τους), παρά μόνο ως ασάφεια (ηχητική ή οπτική). Αυτό που το μυαλό το αναπαριστά ως παρόμοιο όταν είμαστε ξύπνιοι, το μυαλό που ονειρεύεται το αναπαριστά ως ενωμένο, ενώ αυτό που αντιλαμβανόμαστε συνειδητά ως λογική σχέση ανάμεσα σε δύο πράγματα, στα όνειρα αναπαρίσταται ως ταυτοχρονισμός. Τα οδυνηρά αισθήματα και οι συγκινήσεις, που αν εκφραστούν άμεσα θα αντιμετωπίσουν το μαρκαδόρο του λογοκριτή, αντιστρέφονται, όπως στο όνειρο που αναφέρει ο Φρόντ, όπου ένας γηραιός κύριος καταγράφει τη νοσηρή θλίψη του για τον επικείμενο θάνατό του με τη μορφή «ακατάσχετου γέλιου» (*SE 5*, σ. 473).

Πάνω απ' όλα όμως, τα όνειρα εκμεταλλεύονται επιμελώς και με πανουργία την εγγενή αμφισημία των λέξεων. Για να τα δούμε «επί το έργον», ας επιστρέψουμε στο παράδειγμα του ο-

νείρου με το τηλέφωνο. Το όνειρο αυτό επεξηγεί καθαρά τον ι-σχυρισμό του Φρόντ ότι τα όνειρα αντλούν από δύο πηγές: από τα «κατάλοιπα» που παραμένουν στο μυαλό κατά τη διάρκεια της προηγούμενης μέρας (στην προκειμένη περίπτωση, το γεγονός ότι ένας γνωστός του νεαρού που ονειρεύτηκε του χτύπησε το κουδούνι αργά τη νύχτα) και τα οποία διαμορφώνουν το έκδηλο περιεχόμενο του ονείρου, αφ' ενός· και από τις ασυνείδητες αναμνήσεις και τις φαντασιώσεις, που ο ονειρευόμενος συσχετίζει συνειρμικά με το έκδηλο περιεχόμενο κατά τη διάρκεια της ψυχαναλυτικής συνεδρίας, αφ' ετέρου. Αυτοί οι συνειρμοί (στην προκειμένη περίπτωση μια ανάμνηση από την παιδική ηλικία) ανοίγουν το δρόμο που οδηγεί στο λανθάνον περιεχόμενο του ονείρου ή τα ασυνείδητα νοήματά του.

Ο πρώτος συνειρμός που έκανε ο νεαρός είναι με «μια προηγούμενη εμπειρία», που τη συσχετίζει με την «αδιάφορη αφορμή που προκάλεσε το όνειρο», το κουδούνισμα στην πόρτα του την προηγούμενη νύχτα: μια φορά, όταν ήταν μικρός, έβρεξε το καλώδιο του τηλεφώνου, με αποτέλεσμα η συσκευή να κουδουνίζει συνεχώς και να αναστατώσει τον ύπνο του πατέρα του. Το περιστατικό της προηγούμενης νύχτας, χωρίς νόημα από μόνο του, εμποτίζεται με νόημα χάρη σε αυτό το προηγούμενο περιστατικό. Μπορεί αυτή η αντανάκλαση του νεότερου στο παλιότερο περιστατικό να λύσει το αίνιγμα του νοήματος του ονείρου; Όχι, σχεδόν καθόλου – αντιθέτως, το παλιότερο περιστατικό αποτελεί μάλλον την αρχή παρά το τέλος της συνειρμικής αλυσίδας. Όπως το όνειρο παραπέμπει στο συμβάν της προηγούμενης νύχτας, το οποίο με τη σειρά του κρύβει από πίσω του το περιστατικό της παιδικής ηλικίας, έτσι

και αυτό το περιστατικό συγκαλύπτει βαθύτερες και πιο σκοτεινές αναμνήσεις και φαντασιώσεις.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι κάθε μετάθεση μεταθέτει απλώς μια άλλη μετάθεση. Με άλλα λόγια, η ερμηνεία δε σταματάει να σκάβει όταν φτάσει στον τελικό πυρήνα του ασυνείδητου υλικού, που αποκαλύπτει το πλήρες και αδιαμφισβήτητο νόημα του ονείρου. Σε αντίθεση με αυτό, ο Φρόντ γράφει:

Υπάρχει πολύ συχνά, ακόμα και στο πιο διεξοδικά αναλυμένο όνειρο, ένα κομμάτι που πρέπει να παραμείνει σκοτεινό· αυτό συμβαίνει γιατί, όπως συνειδητοποιούμε κατά τη διαδικασία της ερμηνείας, υπάρχει σε αυτό το σημείο ένα κουβάρι από σκέψεις του ονείρου που δεν μπορεί να ξεμπλεχτεί και το οποίο δεν προσθέτει τίποτε στη γνώση μας για το περιεχόμενο του ονείρου. Αυτός είναι ο ομφαλός του ονείρου, το σημείο όπου βυθίζεται μέσα στο άγνωστο. (SE 5, σ. 525).

Τα όνειρα καταλήγουν να φράξουν το δρόμο στις ερμηνείες που τα ίδια προκαλούν. Το παράδοξο της ερμηνείας είναι ότι ολοκληρώνεται μόνο όταν φτάνει στο σημείο όπου είναι αδύνατο να ολοκληρωθεί. Το αίσθημα ματαιώσης που νιώθουμε, όπως όταν προσπαθούμε να ξεδέσουμε έναν κόμπο που δεν μπορεί να λυθεί, παραδόξως αποτελεί ένδειξη ότι έχουμε μάθει κάτι από το όνειρο. Στο συγκεκριμένο όνειρο, αυτό το αίσθημα ματαιώσης προκύπτει όταν εστιάσουμε στην παράξενη λέξη *tutelrein*. Ας παρακολουθήσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο Φρόντ διαιρεί τη λέξη σε δύο συστατικά μέρη.

Η λέξη *tutel* συμπυκνώνει μια σειρά από αντιφατικούς συνειρμούς. Είναι, λέει ο Φρόντ, «νομικός όρος και σημαίνει 'κηδεμονία'» και υποδηλώνει μια φορμαλιστική, νομικιστική αντίληψη της γονικής εξουσίας. Ωστόσο, «είναι επίσης μια χυδαία λέξη για το γυναικείο στήθος» – στη γλώσσα μας, το βυζί. Εδώ αναδύεται αμέσως μια αμφισημία – το *tutel* εκφράζει συγχρότως και την κενή μορφή και το πυκνό περιεχόμενο της σχέσης γονέα-παιδιού, και την ανώνυμη πατρική εξουσία και την τρυφερή μητρική φροντίδα. Για το παιδί, το *tutel* σημαίνει την εξωτερική «κηδεμονική» πειθαρχία στην οποία πρέπει να υποταχθεί, αλλά και την εσωτερική επιθυμία για το στήθος, την οποία δεν μπορεί να ελέγξει. Το γεγονός ότι η λέξη είναι ταυτοχρόνως λόγια και χυδαία δεν μπορεί παρά να επιτείνει αυτή την αμφισημία, υπονοώντας μια συγγένεια ανάμεσα στη γονική εξουσία και την ερωτική επιθυμία – αναμειγνύοντας τον «κηδεμόνα» με το «βυζί», την πειθαρχία με την παρανομία.

Αυτή η συμπύκνωση νοημάτων ενισχύεται ακόμη περισσότερο όταν το *tutel* έρχεται σε επαφή με το *rein*. Η σύνθετη λέξη *tutelrein* υποδηλώνει και τον «ελεύθερο από κηδεμονία / ανώτερη αυθεντία» και τον «ελεύθερο από το βυζί» – δηλαδή τον ώριμο, αυτόνομο ενήλικο, που έχει «απογαλακτιστεί» από τη μητρική επιθυμία και την εξάρτηση. Ο Φρόντ όμως υπονοεί ότι αυτή η ενήλικη αυτονομία ή «καθαρότητα» σκιάζεται από το αντίθετό της, συνδέοντας το *rein* με το πρώτο συνθετικό του «*Zimmertelegraph*» (οικιακή συσκευή τηλεφώνου) για να σχηματίσει το *zimmerrein* (καλοαναθρεμμένος), «το οποίο συνδέεται στενά με το βρέξιμο του πατώματος». Με αυτόν τον τρόπο, το βρέξιμο και το συνεχές κουδούνισμα του *Zimmertelegraph*

καθίσταται το κομβικό σημείο όπου συμπλέκονται οι αντιφατικές ιδέες του ενήλικου και του παιδικού, της πειθαρχίας και της επιθυμίας, της εγκράτειας και της ακράτειας. Και η δήλωση του τεχνικού δεν παραπέμπει σε αυτή τη σύγκρουση; «Είναι περιεργο ότι ακόμα και άνθρωποι που είναι 'tutelrein' είναι συνήθως ανίκανοι να αντιμετωπίσουν μια τέτοια κατάσταση».

Ένας τρόπος να μεταφράσουμε τη δήλωση του τεχνικού θα ήταν: «είναι περιεργο ότι ακόμα και άνθρωποι που νομίζουν ότι έχουν ξεπεράσει τις παιδικές τους επιθυμίες εξακολουθούν να βρίσκονται υπό τον έλεγχό τους». Πράγματι, αν συσχετίσουμε το αναποδογυρισμένο ποτήρι με το *zimmerrein*, οδηγούμαστε στο βρέξιμο του κρεβατιού, τον κυριότερο τρόπο με τον οποίον το αγόρι εκδηλώνει αυτό που ο Φρόντ αποκαλεί «ουρηθρικό ερωτισμό». Η ακράτεια του αγοριού δεν αποτελεί σημάδι αδυναμίας, αλλά της ασυνείδητης σεξουαλικής φιλοδοξίας και επιθετικότητάς του. Καθόλου παράξενο λοιπόν που ξυπνάει τον πατέρα του. Ο ανταγωνισμός μεταξύ αρσενικών παραπέμπει με τη σειρά του ξανά στο *tutel*, στην επιθυμία του αγοριού να οικειοποιηθεί το βυζί της μητέρας του και στις «σταγόνες» που «πέφτουν» από αυτό. Αυτός ο ανταγωνισμός όμως αμέσως υπενθυμίζει την κηδεμονία του πατέρα, που αποσπά το αγόρι από το πολυπόθητο στήθος. Αυτές οι παιδικές εικόνες, για να περιπλέξουμε τα πράγματα ακόμη περισσότερο, μπορούν να επικαλυφθούν από μεταγενέστερες εφηβικές – τις σταγόνες του γάλατος και των ούρων θα τις διαδεχθούν οι σταγόνες του σπέρματος. Με την κάλυψη της νύχτας, ο έφηβος αρπάζει την ευκαιρία, ενώ ο πατέρας του κοιμάται, να δώσει διέξοδο σε επιθυμίες τις οποίες ένας νεαρός άντρας, που διαθέτει

αυτοκυριαρχία, καλείται να ελέγξει. Και μέσα σε όλα αυτά, το *zimmerlein*, που έχει όλες αυτές τις υγρές συνδηλώσεις, παραπέμπει και στο όνομα ενός μέλους της οικογένειας (και αντικειμένου παράνομης επιθυμίας;).

Παρεμπιπτόντως, αυτή η ανάλυση της ερμηνείας του Φρόντ καθόλου δεν ξεμπλέκει «το κουβάρι από σκέψεις του ονείρου» που βρίσκεται στον ομφαλό του ονείρου. Εκθέτοντας τα πιθανά νοήματά του, δεν το ξεδιαλύνουμε ούτε το εξηγούμε, αλλά απλώς φανερώνουμε τις άγνωστες και πολυάριθμες πηγές από τις οποίες μπορεί να αναδυθεί.

Η λέξη *tuteln* βρίθκει λοιπόν από συμπυκνώσεις. Αποκαλύπτει το ανεξίτηλο ίχνος που έχει αφήσει στην ψυχή του άνδρα το μωρό που βυζαίνει, το παιδί που βρέχει το κρεβάτι του και ο έφηβος που αυνανίζεται. Ζωντανεύει επίσης το συνεχή αγώνα ανάμεσα στη σκληρή αυτοπειθαρχία και στην αχαλίνωτη επιθυμία, ο οποίος στοιχειώνει την ψυχική ζωή. Το όνειρο επιτρέπει σε αυτές τις αντιφατικές τάσεις, για να παραπέμψουμε ξανά στο προηγούμενο παράθεμα, να προβούν στο «σχηματισμό ενός ενδιάμεσου στόχου, που αποτελεί συμβιβασμό». Δεν είναι τυχαίο ότι τέτοιοι συμβιβασμοί σχηματίζονται λεκτικά, εφόσον «οι λέξεις, επειδή λειτουργούν ως κομβικά σημεία για πολλές ιδέες, θα μπορούσαν να θεωρηθούν προορισμένες για την αμφισημία» (SE 5, σ. 340).

Η αμφισημία έχει πολλές χρήσεις, η πιο βασική από τις οποίες είναι η αμυντική. Όπως μας έδειξαν τα συμπτώματα της Έμμας, η αμφισημία επιτρέπει στην αφόρητη αλήθεια να χρησιμοποιήσει τη μεταμφίεση ενός ανώδυνου και ασήμαντου πράγματος. Αυτό που ο Φρόντ αποκάλυψε «επιφανειακή»

διασύνδεση των εικόνων στο όνειρο μέσω της «παρήχησης, της λεκτικής αμφισημίας... ή οποιουδήποτε συνειρμού, όπως αυτοί που κάνουμε στα ευφυολογήματα ή στα λογοπαίγνια», αποτελεί ένδειξη «μιας βαθύτερης σύνδεσης ανάμεσά τους που προσκρούει στην αντίσταση της λογοκρισίας» (SE 5, σ. 530). Τα ευφυολογήματα, με άλλα λόγια, είναι απολύτως σοβαρά: όπως η ποίηση, εκτρέπουν την προσοχή από το νόημα, την αναφορά στον εξωτερικό κόσμο, και τη στρέφουν προς τον ήχο, προς τις ηχητικές και ρυθμικές ιδιότητες των ίδιων των λέξεων. Τα ευφυολογήματα υπηρετούν τον εαυτό τους και όχι τον κόσμο που βρίσκεται πέρα από αυτά.

Αυτή η λογική της παραπλάνησης είναι που καθιστά το ευφυολόγημα μια τόσο πλούσια πηγή για το όνειρο, δίνοντάς του μια γλώσσα για να εκφράσει, αλλά και να αποκρύψει συγχρόνως, αυτό που θέλει να πει. Τα ευφυολογήματα και τα όνειρα δίνουν φωνή στην αμφισημία που κανονικά αποσιωπούμε, προκειμένου να γίνουμε κατανοητοί – η καθημερινή ζωή δεν μπορεί να κυλήσει ομαλά αν χρησιμοποιούμε μόνο λογοπαίγνια. «Δε θα μπορούσα να καυχηθώ ότι όταν είμαι ξύπνιος θεωρούμαι ιδιαίτερα πνευματώδης», γράφει ο Φρόντ στην υποσημείωση. Τα ευφυολογήματα, εισάγοντας το διαφορούμενο στην επικοινωνία, βλάπτουν την καθαρότητα και την ευκρίνεια, τις οποίες ο άνθρωπος της επιστήμης έχει την ευθύνη να υπηρετεί. Ευτυχώς για τον ίδιο και για την ιστορία της σύγχρονης σκέψης, οι «ιδιαίτερες ψυχολογικές συνθήκες υπό τις οποίες παράγονται τα όνειρα» του δίνουν την άδεια να παραιτηθεί από αυτή την ευθύνη τη νύχτα. Τα όνειρα, φράσσοντας το δρόμο της άμεση έκφρασης, οδηγούν τις σκέψεις σε δαιδαλώδεις πα-

ρεκτροπές, που τις «αναγκάζουν» να γίνουν σκοτεινές αλλά και παράδοξα αστείες.

Τα όνειρα διατηρούν τουλάχιστον μια επίφαση νοήματος υποβάλλοντας τις ασυνείδητες σκέψεις σε στοιχειώδεις γραμματικούς και συντακτικούς κανόνες. Αν προσπαθήσουμε όμως να μεταδώσουμε τα σκοπίμως αντιφατικά περιεχόμενα του ασυνειδήτου χωρίς μια τέτοια μεταμφίεση, τότε αναπόφευκτα θα καταστρέψουν εντελώς το νόημα, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

## ΤΟ ΚΩΜΙΚΟ ΑΣΥΝΕΙΔΗΤΟ

Σε ποιες περιπτώσεις λοιπόν το ευφυολόγημα εμφανίζεται απέναντι στην κριτική ως ανοησία; Αυτό συμβαίνει ιδιαίτερα όταν το ευφυολόγημα χρησιμοποιεί τρόπους σκέψης που συνηθίζονται στο ασυνείδητο, αλλά αποκλείονται από τη συνειδητή σκέψη – δηλ. τον εσφαλμένο συλλογισμό. Ωστόσο, κάποιοι τρόποι σκέψης που ανήκουν στο ασυνείδητο έχουν διατηρηθεί και στο συνειδητό –για παράδειγμα, κάποιοι τρόποι έμμεσης αναπαράστασης, υπαινιγμοί κ.λπ.– αν και η συνειδητή τους χρήση υπόκειται σε σημαντικούς περιορισμούς. Όταν ένα ευφυολόγημα χρησιμοποιεί τέτοιες τεχνικές, δεν προκαλεί ενστάσεις –ή τουλάχιστον, όχι πολλές– από τη μεριά της κριτικής· οι ενστάσεις θα προκύψουν μόνο αν συμπεριλάβει στην τεχνική του μεθόδους από τις οποίες η συνειδητή σκέψη έχει ξεκόψει εντελώς. Ένα ευφυολόγημα μπορεί εντούτοις να αποφύγει την ένσταση, αν κρύψει τον εσφαλμένο συλ-

## ΤΟ ΑΝΟΙΚΕΙΟ ΕΙΔΩΛΟ

Σε αυτό το σημείο θα προτείνω δύο υποθέσεις οι οποίες νομίζω ότι συνοψίζουν αυτή τη σύντομη μελέτη. Κατ' αρχάς, αν η ψυχαναλυτική έρευνα έχει δίκιο όταν υποστηρίζει ότι κάθε συναίσθημα, που ανήκει σε μια οποιοδήποτε είδους παρόρμηση, μετατρέπεται, όταν απωθηθεί, σε άγχος, τότε ανάμεσα στα παραδείγματα τρομακτικών πραγμάτων θα πρέπει να υπάρχει μια κατηγορία όπου μπορεί να αποδειχθεί ότι το τρομακτικό στοιχείο είναι κάτι το απωθημένο που *επιστρέφει*. Αυτή η κατηγορία τρομακτικών πραγμάτων θα συνιστά λοιπόν το ανοίκειο· και δεν έχει σημασία αν αυτό που είναι ανοίκειο ήταν αρχικά τρομακτικό ή αν μετέφερε κάποιο άλλο συναίσθημα. Δεύτερον, αν πράγματι αυτή είναι η κρυφή φύση του ανοίκειου, τότε μπορούμε να καταλάβουμε γιατί μέσα από τη χρήση της γλώσσας το *das Heimliche* [οικείο] επεκτάθηκε στο αντίθετό του, το *das Unheimliche*, εφόσον το α-

## ΤΟ ΑΝΟΙΚΕΙΟ ΕΙΔΩΛΟ

νοίκειο δεν είναι στην πραγματικότητα κάτι το καινούριο ή ξένο, αλλά κάτι το γνώριμο, που υπάρχει από παλιά μέσα μας και από το οποίο έχουμε αποξενωθεί μόνο λόγω της διαδικασίας της απώθησης. Αυτή η αναφορά στον παράγοντα απώθηση μάς επιτρέπει επίσης να καταλάβουμε γιατί ο Σέλιγκ ορίζει το ανοίκειο ως κάτι που θα έπρεπε να παραμείνει κρυφό αλλά ήρθε στο φως.

Απόσπασμα από το «Ανοίκειο», SE 17, σ. 241

Η άρνηση αποτελεί μια αντίσταση απέναντι στην αποκάλυψη ότι ο εαυτός μας δεν περιέχει μόνο τον εαυτό μας. Η αντίσταση αυτή κατευθύνεται ενάντια στο αλλόκοτο είδωλο ή σωσία μου, τον «άλλο», ο οποίος μοιάζει κατά καιρούς να αποκτά τον έλεγχο της φωνής μου. Το δοκίμιο από το οποίο προέρχεται το απόσπασμα που παραθέτουμε αυτή τη φορά είναι ένας εκτενής στοχασμός πάνω στο αγωνιώδες και *ανοίκειο* αίσθημα που προκαλεί αυτό το είδωλο.

Παραδόξως, η άρνηση αναγνωρίζει την ύπαρξη μιας σκέψης ή ενός συναισθήματος, την ίδια στιγμή που την αποποιείται. Η προσοχή του Φρόντ είχε στραφεί προς αυτή τη μοναδική ψυχική διάθεση ήδη από το 1892, όταν θεράπευε μια Αγγλίδα γκουβερνάντα, τη «Δίδα Λούσου Ρ.», που έδωσε το υλικό για το τρίτο από τα πέντε ιστορικά περιπτώσεων που συγκεντρώνονται στις *Μελέτες για την Υστερία*. Η Λούσου Ρ. ανακουφίστηκε από το υστερικό της σύμπτωμα, μια επίμονη μυρωδιά καμένης πουτίγκας, όταν θυμήθηκε την απωθημένη επιθυμία που αυτή η μυρωδιά είχε μεταθέσει: τον αναπάντητο έρωτά της για τον εργοδότη της. Η Λούσου Ρ. παραδέχτηκε τον

έρωτά της με τόση άνεση όταν ο Φρόνυτ έθιξε το ζήτημα, ώστε εκείνος τη ρώτησε έκπληκτος: «Εφόσον το γνωρίζατε ότι ήσασταν ερωτευμένη με τον εργοδότη σας, γιατί δε μου το είπατε;». Η σύντομη απάντηση της Λούσου Ρ., με όλη την εύγλωττη απλότητά της, αποτελεί μια κλασική στιγμή στην ιστορία της ψυχανάλυσης: «Δεν το γνώριζα – μάλλον, δεν ήθελα να το γνωρίζω» (SE 2, σ. 117). Τα συμπτώματα της υστερίας, όπως και των υπολοίπων νευρώσεων, έχουν τη ρίζα τους σε αυτή την κατάσταση διχασμού. Στην περίπτωση της υστερίας, η επιθυμία που ο υστερικός δε θέλει να γνωρίζει αναγκάζεται να κάνει γνωστή την ύπαρξή της μέσω μιας σωματικής μεταμφίεσης ή, σύμφωνα με την ορολογία που χρησιμοποιεί ο Φρόνυτ, μιας *σωματομετατροπής*.

Το αίνιγμα της προέλευσης του υστερικού συμπτώματος ήταν πιο έντονο στην περίπτωση της Λούσου Ρ., εξαιτίας της οσφρητικής μετάμφίεσης που πήρε η απωθημένη επιθυμία της. Απ' όλες τις αισθήσεις, η όσφρηση είναι αυτή που συνδέεται πιο στενά με την πηγή της: ο καθένας μπορεί να ομολογήσει πόσο δύσκολο είναι να διαχωρίσει κανείς μια μυρωδιά από το σώμα, το μέρος ή το αντικείμενο στο οποίο ανήκει. Κάθε μυρωδιά βγαίνει από μια εστία, ή αλλιώς, μια *οικία*, και δεν είναι τυχαίο ότι αυτή την αλήθεια οι περισσότεροι τη βιώνουμε πρώτα στην κουζίνα της παιδικής μας ηλικίας. Κυνηγημένη από τη μυρωδιά της καμένης πουτίγκας, η Λούσου Ρ. βίωσε αυτή την αλήθεια με αρνητικό τρόπο. Η μυρωδιά αποσπάστηκε από το χρόνο και τον τόπο που της έδινε όλη της τη σημασία, από τη στιγμή που εκείνη δεν ήθελε πλέον να γνωρίζει αυτό που γνώριζε, το βάθος των αισθημάτων της για τον εργοδότη της και

την οικογένειά του. Η μυρωδιά είναι το παράδοξο σωματικό κατάλοιπο αυτής της εσωτερικής σύγκρουσης ανάμεσα στη γνώση και στην άρνησή της. Αν και η απώθηση είχε δαμάσει τη φλόγα των αισθημάτων της, η καμένη πουτίγκα μαρτυρούσε ότι αυτή εξακολουθούσε να σιγοκαίει. Αλλά η Λούσου Ρ. δε γνώριζε πλέον (δεν ήθελε να γνωρίζει) από πού έβγαινε ο καπνός. Ο καπνός φαινόταν να βγαίνει από το πουθενά και είχε γίνει *ανοίκειος* (*Unheimlich*), σύμφωνα με την κυριολεκτική απόδοση του τίτλου του διάσημου δοκιμίου του Φρόνυτ. Η αλλόκοτη παραδοξότητά του συγκαλύπτει όμως μια ιδιαίτερη εξοικείωση.

Το απόσπασμα που παραθέτουμε αναγνωρίζει αυτό το παράδοξο όταν μιλάει για τη δεύτερη από τις «δύο υποθέσεις οι οποίες... συνοψίζουν αυτή τη σύντομη μελέτη»: «το ανοίκειο δεν είναι στην πραγματικότητα κάτι το καινούριο ή ξένο, αλλά κάτι το γνώριμο, που υπάρχει από παλιά μέσα μας και από το οποίο έχουμε αποξενωθεί μόνο λόγω της διαδικασίας της απώθησης». Όταν μια επιθυμία που έχει απωθηθεί στο ασυνείδητο βγαίνει ξανά στην επιφάνεια, τότε παίρνει τη μορφή του ανοίκειου. Η απώθηση δημιουργεί μια απόσταση ανάμεσα στη συνείδηση και σε μία γνώση η οποία έχει γίνει ανυπόφορα οικεία (όπως η επίμονη άσχημη μυρωδιά). Αυτή ακριβώς η χαμένη οικειότητα είναι που κάνει την επιστροφή της γνώσης στη συνείδηση να φαίνεται τόσο αλλόκοτη. Το αλλόκοτο δεν είναι το αντίθετο, αλλά η παράδοξη *έκφραση* του οικείου, κάτι που υπογραμμίζει και ο Φρόνυτ, όταν εξετάζει τη φιλολογική προϊστορία της λέξης *Unheimlich*, που ήταν αρχικά προέκταση, και όχι άρνηση, του *Heimlich*: «μπορούμε να καταλάβουμε γιατί μέσα από τη χρήση της γλώσσας το *das Heimlich* επεκτάθηκε

στο αντίθετό του». Το πιο οικείο πράγμα, μετά την απώθησή του, μπορεί να γίνει αντιληπτό μόνο με τη μορφή του πιο ξένου: «το τρομακτικό στοιχείο είναι κάτι το απωθημένο που επιστρέφει».

Δε σημαίνει αυτό ότι, τουλάχιστον από τη σκοπιά της ψυχανάλυσης, υπάρχει μια βαθιά συγγένεια ανάμεσα στο ανοίκειο και στον έρωτα; Ο έρωτας, που ριζείται από τον Φρόντ ως οι απείρως περίπλοκοι τρόποι με τους οποίους οι σεξουαλικές ενορμήσεις του σώματος καταγράφονται στην ψυχή, είναι το κατεξοχήν κίνητρο από το οποίο αντλεί δύναμη η απώθηση: είναι ακριβώς αυτό που γνωρίζουμε, αλλά δε θέλουμε να γνωρίζουμε. Γι' αυτό και ο απωθημένος έρωτας της Λούσυ Ρ. της επιστρέφει με τόσο ανοίκεια μορφή. Ο έρωτας είναι ο πιο βασικός και αναπόδραστος τρόπος με τον οποίον (επαν)εμφανίζομαι στον εαυτό μου ως ανοίκειος.

Ο Φρόντ επικεντρώνεται στο δοκίμιό του στους πιο τυπικούς συσχετισμούς του ανοικείου, στη νοσηρή και παράξενη ατμόσφαιρα που χαρακτηρίζει ιδιαίτερα τη γοτθική αισθητική συγγραφέων όπως ο Έντγκαρ Άλλαν Πόε και ο Ε. Τ. Α. Χόφμαν, που αποτελεί το παράδειγμα που δίνει ο ίδιος. Ωστόσο, όπως το δοκίμιο υποδεικνύει διαρκώς, αν και ίσως όχι εκ προθέσεως, το ανοίκειο αρνείται να περιχαρακωθεί με αυτόν τον τρόπο ή να συρρικνωθεί σε μια συγκεκριμένη αισθητική ευαισθησία. Αντιθέτως, ο Φρόντ συμπεριλαμβάνει στο ανοίκειο όλα εκείνα τα πρωτόγονα φαινόμενα που τα κείμενά του αποκαλύπτουν ότι επιβιώνουν και στο «πολιτισμένο» πνεύμα – «τον ανιμισμό, τη μαγεία και τη μαγγανεία, την παντοδυναμία των σκέψεων, τη στάση του ανθρώπου απέναντι στο θάνατο,

την ακούσια επανάληψη και το σύμπλεγμα του ευνουχισμού» (SE 17, σ. 243). Ο Φρόντ δεν άργησε να δει πού οδηγεί τελικά αυτή η γραμμή σκέψης. Σημειώνοντας ότι η απόδοση της τρέλας κατά το Μεσαίωνα στην «επιρροή των δαιμόνων» είναι «σχεδόν σωστή», παρατηρεί: «Πράγματι, δε θα μου έκανε εντύπωση αν άκουγα μια μέρα ότι η ψυχανάλυση, η οποία ασχολείται με την αποκάλυψη αυτών των κρυφών δυνάμεων, έχει κατακτήσει κι η ίδια ανοίκεια, γι' αυτόν ακριβώς το λόγο» (SE 17, σ. 243).

Οι «κρυφές δυνάμεις» που συνδέουν την ψυχανάλυση με το ανοίκειο είναι οι ενορμήσεις, τόσο οι ερωτικές όσο και οι καταστροφικές, τις οποίες θα εξερευνήσουμε περισσότερο στα επόμενα κεφάλαια. Από τη στιγμή που γεννιόμαστε, είμαστε έκθετοι και στον έρωτα και στο θάνατο, και σε μια ενόρμηση να επεκτείνουμε και σε μια ενόρμηση να εξαφανίσουμε τον εαυτό μας. Αυτές οι ενορμήσεις κάνουν ασυνείδητα αισθητή την παρουσία τους μέσα από μια άπειρη ποικιλία μεταμφιέσεων: φοβίες σχετικά με τα ψώνια χωρίς συνοδεία, χυδαία λογοπαίγνια που γίνονται από απροσεξία, όνειρα σχετικά με τηλέφωνα που κουνούνίζουν ασταμάτητα, ψευτο-λογικά ή εντελώς παράλογα αστεία, μυρωδιές καμένης πουτίγκας. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις όμως το ασυνείδητό μου με αναπαριστά στον εαυτό μου ως κάποιον «άλλο», που μου είναι πάντα αγνώριστος. Το ασυνείδητο είναι ανοίκειο και οι «κρυφές δυνάμεις» μέσα μου με καταδικάζουν να είμαι πάντοτε ξένος προς τον εαυτό μου, σηματοδομένος με μια ανεξίτηλη εσωτερική ετερότητα.

Ο Φρόντ φαίνεται να υπαινίσσεται ότι η ψυχανάλυση, όντας η επιστήμη που φέρνει στο φως αυτή την εσωτερική ετε-



ρότητα, προσφέρει κάτι πολύ περισσότερο από μια θεωρία για το ανοίκειο (λες και η θεωρία θα μπορούσε να μείνει αμόλυνη από το αντικείμενό της): είναι η ίδια η σκέψη που γίνεται ανοίκειο. Η ψυχανάλυση δε μας μιλάει μόνο για «κάτι που θα έπρεπε να παραμείνει κρυφό αλλά ήρθε στο φως», σύμφωνα με τον ορισμό του Φρίντριχ Σέλλινγκ, αλλά είναι και η ίδια ένα τέτοιο «κάτι».

Ένα μεγάλο μέρος του δοκιμίου του Φρόντ περιστρέφεται γύρω από την ανάγνωση της ιστορίας του Χόφμαν «Ο Άνθρωπος με την Άμμο» (*Der Sandmann*). Αυτή η ανάγνωση δίνει στον Φρόντ την ευκαιρία να αποδείξει ότι η λογοτεχνία αυθεντικά χρησιμοποιεί ψυχαναλυτικά μοτίβα και να τονίσει την κρυμμένη ανοίκειο πτυχή τους. Το πιο σημαντικό από τα μοτίβα που εντοπίζει ο Φρόντ είναι το άγχος του ευνουχισμού, που μετατίθεται στην απειλή του τερατώδους «Ανθρώπου με την Άμμο» (με τη μορφή του δικηγόρου Κοπέλιους) να κλέψει τα μάτια του νεαρού πρωταγωνιστή Ναθάνιελ: «το άγχος σχετικά με την όραση και ο φόβος της τύφλωσης λειτουργούν συχνά ως υποκατάστατο του φόβου του ευνουχισμού» (*SE* 17, σ. 231).

Η βασική ιδέα του οιδιπόδειου συμπλέγματος είναι παραπλανητικά εύκολο να συνοψιστεί (και την έχουμε ήδη θίξει στο προηγούμενο κεφάλαιο): η αναγνώριση από το παιδί, γύρω στο τέταρτο έτος, ότι ο νόμμος εραστής της μητέρας του είναι ο πατέρας του, το αποσπά βίαια από τη φαντασίωση ότι κατέχει το ίδιο αυτόν το ρόλο. Η δύναμη του πατέρα να προκαλέσει αυτή την τραυματική αναγνώριση προέρχεται από το γεγονός ότι το παιδί φαντασιώνεται πως η απαγόρευση της αιμομιξίας θα επιβληθεί με την τιμωρία του ευνουχισμού. Στο αγόρι αυτή

η φαντασίωση εκφράζεται ως εξής: «Πρέπει να παραιτηθώ από την επιθυμία μου να πάρω τη θέση του πατέρα μου, αλλιώς θα με ευνουχίσει». Στο κορίτσι η μορφή που παίρνει είναι: «Συνειδητοποιώ ότι (όπως η μητέρα μου) είμαι ήδη ευνουχισμένη, άρα πρέπει να παραιτηθώ από την επιθυμία να πάρω τη θέση του πατέρα μου».

Μια τόσο συνοπτική εξήγηση, αν και σχετικά απλή, πάσχει από το πρόβλημα ότι φαίνεται *αβάσιμη*. Αποσπασμένη από την περίπλοκη υφή της ψυχικής δυναμικής που διαθέτει η καθημερινή εμπειρία του παιδιού, ή από την επίπονη ανασυγκρότηση της στο γραφείο του ψυχαναλυτή, ακούγεται εντελώς αυθαίρετη, ή ακόμα και παράλογη. Γιατί να πιστέψει κανείς σε μια τόσο εξόφθαλμα φανταστική ιστορία; Στο πλαίσιο μιας ανάλυσης του ανοίκειου όμως, ο παραλογισμός αυτός είναι διδακτικός: μας κάνει να συνειδητοποιήσουμε τη ριζική και ανυπέρβλητη αποξένωσή μας από τον εσωτερικό κόσμο του παιδιού που υπήρξαμε κάποτε. Ο λόγος που η ψυχανάλυση φαίνεται ανοίκειο είναι γιατί φέρνει πάλι στην επιφάνεια αυτόν τον εσωτερικό κόσμο, κάτω από το αποξενωμένο αλλά άπλετο φως της ενήλικης γλώσσας και σκέψης. «Θα σας δείξω», υπόσχεται ο Φρόντ στην αρχή των *Εισαγωγικών Διαλέξεων στην Ψυχανάλυση*, «ότι η γενική κατεύθυνση της προηγούμενης παιδείας σας και όλες οι διανοητικές σας συνήθειες προορίζονται να σας κάνουν πολέμιους της ψυχανάλυσης» (*SE* 15, σ. 15). Οι «διανοητικές συνήθειες» και η «προηγούμενη παιδεία» μας είναι προσανατολισμένες στην κοινωνική, πολιτισμική και ψυχολογική απώθηση των «κρυφών δυνάμεων» που μας διαμορφώνουν από τη γέννησή μας. Μια τέτοια παιδεία μπορεί μόνο να δημι-

ουργήσει προκαταλήψεις στους μαθητές της ενάντια στην ψυχανάλυση και στις ανοίκειες αποκαλύψεις της.

Ο ευνουχισμός, όντας η φαντασίωση που διαμορφώνει την πρώτη αντίληψη του παιδιού για την επιθυμία και την απαγόρευση της, είναι ίσως η πιο ανοίκεια από αυτές τις αποκαλύψεις: είναι μια «γνώση» όμως με την οποία τα παιδιά έχουν μια τρομακτική εξοικείωση. Η απώθηση αλλοτριώνει αυτή τη γνώση, καθιστώντας *unheimlich* αυτό που ήταν κάποτε *heimlich*.

Όλα αυτά, φυσικά, έχουν άμεση σχέση με την ανάγνωση του «Ανθρώπου με την Άμμο» από τον Φρόντ, και ιδιαίτερα με την ηδονή που αντλούμε από τέτοιες ιστορίες καθώς και με την προθυμία μας να πιστέψουμε σε αυτές. Αυτό που δίνει στην ιστορία του Χόφμαν τη δύναμή της, ισχυρίζεται ο Φρόντ, είναι ο συμβολισμός της τύφλωσης, μέσω του οποίου μια αφόρητη γνώση ξεπερνά την απώθησή της και επιστρέφει στη συνείδηση, αν και με παραμορφωμένη και αλλοτριωμένη μορφή. Υπό το βλέμμα του Φρόντ, η λογοτεχνία γίνεται μια αποθήκη ψυχαναλυτικών γνώσεων, όπου αναβιώνουν συμβολικά οι αθάνατες παιδικές μας φαντασιώσεις.

Όπως όμως επισημαίνει ο Nicholas Royle στην εξαιρετική μελέτη του *Το Ανοίκειο*, η προσέγγιση αυτή διακρίνεται από ένα είδος βίαιης εργαλειοποίησης. Ο Φρόντ διάβασε τον «Ανθρώπο με την Άμμο» παραβλέποντας την πλούσια και λεπτή λογοτεχνική του υφή και περιθωριοποιώντας ή αγνοώντας οτιδήποτε δεν προσφέρει επεξηγηματική υποστήριξη στις θεωρητικές του θέσεις. Ο Φρόντ, παρατηρεί ο Royle, δε λέει τίποτα για την πολύπλοκη αφηγηματική δομή της ιστορίας, για τη χρήση της επιστολής ως φόρμας, ή για τον επιδέξιο τρόπο με

τον οποίο η αφήγηση καθρεφτίζεται στα ανοίκεια προαισθήματα των ηρώων. Χρησιμοποιώντας τον «Ανθρώπο με την Άμμο» ως υλικό για να αποδείξει τη θεωρία του για το ανοίκειο, ο Φρόντ εξάλειψε ένα μεγάλο μέρος από τον ανοίκειο χαρακτήρα της ιστορίας. Από την άλλη μεριά, όμως, ο Φρόντ δεν είναι λιγότερο ευάλωτος απ' ό,τι οποιοσδήποτε άλλος απέναντι στην παρόρμηση να αντισταθεί στην ανοίκεια δύναμη των ιδεών του.

Θα ήθελα να κλείσω αυτό το κεφάλαιο δίνοντας μια διαφορετική προσέγγιση σε μια διαφορετική έκφανση του ανοίκειου. Δεδομένου ότι και αυτή περιστρέφεται γύρω από τα μοτίβα του θεατού και του αθέατου, υπάρχει σίγουρα περιθώριο για μια ερμηνεία κατά το πρότυπο της φροϋδικής ανάγνωσης του «Ανθρώπου με την Άμμο». Θα ασχοληθώ όμως με την καταπληκτική ιστορία του Ναθάνιελ Χώθορν «Το Μαύρο Πέπλο του Εφημέριου»,<sup>7</sup> που γράφτηκε το 1835, επειδή πιστεύω ότι η σημασία της σε αυτά τα συμφραζόμενα υπερβαίνει αυτή ενός απλού παραδείγματος. Η ιστορία του Χώθορν δεν είναι άλλη μια από τις πολλές εκφάνσεις του ανοίκειου στη λογοτεχνία, ούτε δραματοποιεί απλώς κάποιο ψυχαναλυτικό σενάριο. Πρόκειται για έναν αφηγηματικό στοχασμό πάνω στην ανοίκεια ετερότητα που κρύβεται στην καρδιά κάθε ανθρώπινου πλάσματος και πάνω στην απόλυτη αδυναμία να διαχωριστεί το ανοίκειο από το ανθρώπινο. Και επιβεβαιώνει όντως το δοκίμιο του Φρόντ σε ένα σημαντικό σημείο: το ανοίκειο που πε-

7. Nathaniel Hawthorne, «The Minister's Black Veil» στο *Nathaniel Hawthorne: Tales* (Norton, 1986).

ριγράφει είναι εντελώς ψυχολογικής, και όχι υπερφυσικής, προέλευσης. Δείχνει τον τρόπο με τον οποίον ένα άψυχο αντικείμενο καταλήγει να επενδυθεί με μια αλλόκοτη και απειλητική εσωτερική διάσταση απ' όλους όσοι το αντικρίζουν.

Η ιστορία του Χώθορν αρχίζει με την αιφνίδια και απροειδοποίητη απόφαση του αιδεσιμότατου Χούπερ (που βασιίζεται σε ένα ιστορικό πρόσωπο), εφημέριου στην πόλη Μίλφορντ της Νέας Αγγλίας, να καλύψει για πάντα το πρόσωπό του με ένα μαύρο κρέπι. Το αποτέλεσμα αυτής της χειρονομίας στα μέλη της ενορίας του είναι άμεσο και δραματικό. Το καλυμμένο πρόσωπο του εφημέριου φαίνεται να ρίχνει μια πελώρια σκιά πάνω στην πόλη και στον εσωτερικό κόσμο των κατοίκων της. «Μεταμορφώθηκε σε κάτι απαίσιο, μόνο και μόνο επειδή έκρυψε το πρόσωπό του» (σ. 98), σχολιάζει μια ηλικιωμένη γυναίκα. Όταν ο εφημέριος εκφωνεί το κήρυγμά του για την «κρυφή αμαρτία», μοιάζει σαν να μη μιλάει μόνο για το θέμα του αλλά να το *αναπαριστά* κιάλας: «Όλοι οι πιστοί... ένιωθαν λες και ο ιεροκήρυκας, με το απαίσιο πέπλο του, είχε διεισδύσει κρυφά μέσα στην ψυχή τους και είχε ανακαλύψει τις καταχωνιασμένες αμαρτίες τους στα λόγια ή στα έργα τους» (σ. 99). Μια μελαγχολική διάθεση απλώνεται παντού όπου εμφανίζεται ο εφημέριος, ακόμα και στο γάμο του «πιο όμορφου ζευγαριού» του Μίλφορντ (σ. 100).

Επιπλέον, το πέπλο φαίνεται να θέτει ένα μυστηριώδες και αδιαπέραστο εμπόδιο σε όλες τις προσπάθειες που κάνουν οι πιστοί να αναζητήσουν το νόημά του, σαν να προαναγγέλλει «κάποιο φοβερό μυστικό ανάμεσα σε αυτόν και σε εκείνους» (σ. 102). Ακόμα και η καλόκαρδη και θαρραλέα απόπειρα της

συζύγου του να τον πείσει να βγάλει το πέπλο και να αποκαλύψει το μυστικό του αποκρούεται από τον εφημέριο, που επαναλαμβάνει τον όρκο του να μην το αφαιρέσει όσο ζει. Έχοντας καταδικάσει τον εαυτό του σε εκούσια απομόνωση από τους συνανθρώπους του, ο εφημέριος εξακολουθεί να εκτελεί επιμελώς τα καθήκοντά του φορώντας το πέπλο.

Στην τελική σκηνή του νεκροκρέβατου, ο εφημέριος εξομολογείται τελικά το νόημα του πέπλου:

Τι κάνει αυτό το κρέπι να μοιάζει τόσο απαίσιο, αν όχι το μυστήριο που συμβολίζει; Ενώ ο φίλος ανοίγει την καρδιά του στο φίλο κι ο εραστής στην αγαπημένη του, ενώ οι άνθρωποι δεν κρύβονται ματαιόδοξα από το βλέμμα του Κυρίου, φυλάγοντας μυστικά την αμαρτία τους σαν να ήταν θησαυρός, εγώ –πέψτε με τέρας– έζησα και πέθανα πίσω απ' αυτό το σύμβολο! Κοιτάζω γύρω μου, και να σου, πάνω σε κάθε πρόσωπο βλέπω ένα Μαύρο Πέπλο! (σ. 106-7)

Τι βρίσκεται λοιπόν πίσω από το πέπλο; Ποιο είναι το τρομερό μυστικό που κρύβει; Η τελική απάντηση του εφημέριου στα ερωτήματα που βασανίζουν όσους τον αντικρίζουν είναι παράδοξα ταυτολογική: το πέπλο μου κρύβει ένα πέπλο. Αν αφαιρέσετε το μαύρο κρέπι δε θα βρείτε την αμασκάρευτη Αλήθεια της ψυχής μου να σας κοιτάει κατάματα, αλλά ένα ακόμη στρώμα απόκρυψης, διπροσωπίας και διχασμού. Αυτή είναι η ανοικεία αλήθεια, διδάσκει ο εφημέριος, που η «εκπαίδευση» και οι «διανοητικές συνήθειές» μας μας κάνουν να ξεχνούμε. Το πέπλο είναι «τόσο απαίσιο», διότι μας υπενθυμίζει, όπως

και η ψυχανάλυση, ότι ακόμη κι αν δεν το φοράμε κυκλοφορούμε πάντοτε με μια μεταμφίεση, η οποία είναι το ίδιο σκοτεινή και μυστηριώδης για μας όσο είναι και για τους άλλους. Πράγματι, το κήρυγμα του εφημέριου πηγαίνει πολύ μακριά, προαναγγέλλοντας μάλιστα την ψυχανάλυση, όταν διατυπώνει την ιδέα ότι κρύβουμε την αμαρτία μας όχι μόνο «από τα αγαπημένα και τα πιο κοντινά μας πρόσωπα» αλλά εξίσου και «από την ίδια τη συνείδησή μας». Έχουμε αποξενωθεί από την πιο μύχια γνώση μας, και όταν αυτή επιστρέφει σε μας με τη μορφή του πέπλου του εφημέριου, δεν μπορεί παρά να μας φαίνεται σκοτεινή και ανοίκεια.

Αυτό που οι πιστοί βλέπουν στο πέπλο δεν είναι λοιπόν τίποτα παραπάνω από το γεγονός ότι διαθέτουν ασυνείδητο, ότι είναι στοιχειωμένοι, σύμφωνα με το δοκίμιο του Φρόντ, από το είδωλό τους: «η ιδιότητα του ανοίκειου μπορεί μόνο να προέρχεται από το γεγονός ότι ο “σωσίας” (*Doppelgänger*) είναι ένα δημιούργημα που κατάγεται από ένα πολύ πρώιμο ψυχικό στάδιο, το οποίο έχουμε από καιρό ξεπεράσει» (*SE* 17, σ. 236). Η «αμαρτία» αποδίδει τέλεια την ανοίκεια φύση αυτού του ειδώλου ή σωσία, διότι παραπέμπει και στις λαιμαργες επιθυμίες που τρέφει το Αυτό και στην αυστηρή τιμωρία που επιβάλλει το Υπερεγώ. Όντας ταυτοχρόνως αμαρτωλό παιδί και απαγορευτικός γονέας, το ασυνείδητο είδωλό μου είναι κι αυτό διχασμένο. Ο εξωτερικός εαυτός ή το «εγώ» που δείχνουμε στον κόσμο μάς επιτρέπει να παριστάνουμε ότι το είδωλο αυτό δεν υπάρχει. Το πρόσωπό μου, όπως γνωρίζω αλλά δε θέλω να γνωρίζω, είναι ένα μαύρο πέπλο, που κρύβει αυτόν τον ανοίκειο «άλλο» που είναι το «εγώ» μου.

## ΤΟ ΣΚΟΤΕΙΝΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΟΥ ΠΟΘΟΥ

*Το σεξουαλικό αντικείμενο της νηπιακής περιόδου*

Ακόμα κι όταν η σεξουαλική δραστηριότητα αποσυνδεθεί από τη διατροφή, παραμένει πάντοτε ένα σημαντικό κομμάτι από αυτήν, την πρώτη και την πιο σημαντική απ' όλες τις σεξουαλικές μας σχέσεις, που συμβάλλει στην προετοιμασία της επιλογής ενός αντικειμένου και στην αποκατάσταση της χαμένης ευτυχίας. Καθ' όλη τη διάρκεια της λανθάνουσας περιόδου, τα παιδιά μαθαίνουν να αγαπούν όσους τα φροντίζουν στην κατάσταση αδυναμίας τους και όσους ικανοποιούν τις ανάγκες τους με μια αγάπη η οποία βασίζεται στη σχέση του βρέφους με τη μητέρα του κατά την περίοδο του θηλασμού και η οποία αποτελεί την προέκτασή της. Ίσως κάποιιοι να αμφισβητήσουν την πιθανότητα ότι η τρυφερότητα και η εκτίμηση