

Τίτλος πρωτοτύπου:
Beginning Theory: An introduction to literary and cultural theory

Πρώτη έκδοση 1995, δεύτερη 2002, τρίτη 2009
by Manchester University Press

Η μετάφραση έγινε από την τρίτη έκδοση

Μακέτα εξωφύλλου: Γιάννης Λεκκός

Στο εξώφυλλο: «Το σύννεφο», έργο του Bob Staake,
εξώφυλλο του περιοδικού *New Yorker*, 14 Μαΐου 2012

Τυπογραφικές διορθώσεις: Μανόλης Καραγιάννης

© 2013 για την ελληνική γλώσσα
Εκδόσεις BIBΛΙΟΡΑΜΑ
Στουρνάρη 51, 104 32 Αθήνα
τηλ.: 210-5221112, φαξ: 210-5221466
e-mail: info@bibliorama.gr

ISBN: 978-960-9548-13-7

ΠΗΤΕΡ ΜΠΑΡΡΥ

ΓΝΩΡΙΜΙΑ ΜΕ ΤΗ ΘΕΩΡΙΑ
Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική
και πολιτισμική θεωρία

Μετάφραση: Αναστασία Νάτσινα

β' έκδοση


Βιβλιόραμα
ΑΘΗΝΑ 2013

19^ο αιώνα (που δίνονται στο παράρτημα), είναι πολύ αποκαλυπτικά. Tillyard, E. M. W., *The Muse Unchained: An Intimate Account of the Revolution in English Studies at Cambridge* (London, Bowes & Bowes, 1958). Συνεχίζει την ιστορία των αγγλικών σπουδών από εκεί όπου την αφήνει ο Πότερ (Potter, πιο πάνω), περιγράφοντας το Κέμπριτζ στις δεκαετίες του '20 και του '30 και τα πρώτα χρόνια της σταδιοδρομίας των Ρίτσαρντς, Έμπσον και Λήβις. Ο Πάλμερ, ο Πότερ και ο Τίλλυαρντ μαζί δίνουν αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε περιγραφή του ίδιου του φιλελεύθερου ανθρωπισμού για την πορεία ανάπτυξής του, και που διαφέρει αρκετά από εκείνη των Μπάλντικ, Ντόουλ, Ήγκλετον και Μάλχερν.

Του Peter Barry

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Δομισμός

Δομιστικές κότες και φιλελεύθερα ανθρωπιστικά αυγά

Ο δομισμός είναι ένα πνευματικό κίνημα που ξεκίνησε στην Γαλλία τη δεκαετία του 1950 και εμφανίστηκε για πρώτη φορά με το έργο του ανθρωπολόγου Κλωντ Λεβί-Στρωσ (Claude Lévi-Strauss, 1908-2009) και του λογοτεχνικού κριτικού Ρολάν Μπαρτ (Roland Barthes, 1915-1980). Είναι δύσκολο να συνοψίσει κανείς τον δομισμό σε μία μόνο πρόταση, αλλά, αν έπρεπε οπωσδήποτε να το κάνω, θα έλεγα ότι βασίζεται στην ιδέα πως δεν μπορούμε να αντιληφθούμε τα πράγματα απομονωμένα – πρέπει να τα δούμε στα συμφραζόμενα των ευρύτερων δομών στις οποίες συμμετέχουν (εξ ου και ο όρος “δομισμός”). Ο δομισμός εισήχθη στην Βρετανία κυρίως στη δεκαετία του 1970 και απέκτησε ευρύτατη επίδραση, ακόμα και κακή φήμη, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980.

Οι δομές στις οποίες αναφέρομαι είναι αυτές που μας επιβάλλονται από τους τρόπους που αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο και οργανώνουμε την εμπειρία μας, και όχι από αντικειμενικές οντότητες που υπάρχουν ήδη στον εξωτερικό κόσμο. Από αυτό προκύπτει ότι το νόημα ή η σημασία δεν είναι ένα είδος πυρήνα ή ουσίας μέσα στα πράγματα: αντίθετα, το νόημα είναι πάντοτε έξω απ' αυτά. Το νόημα είναι πάντοτε μια απόδοση των πραγμάτων, με την κυριολεκτική έννοια, αφού τα νοήματα αποδίδονται στα πράγματα από τον ανθρώπινο νου, δεν περιέχονται εντός τους. Αλλά ας προσπαθήσουμε να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι, σχετικά με το τι μπορεί να σημαίνει το να σκέφτεται κανείς πρωταρχικά με όρους δομών όταν μελετά τη λογοτεχνία. Φανταστείτε ότι ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα ποίημα, ας πούμε το “Καλό πρωί” του Τζων Ντον.¹ Η

1. John Donne, “Good-Morrow” (1633), <<http://www.luminarium.org/sevenlit/donne/goodmorrow.htm>>.

άμεση αντίδρασή μας ως δομιστών θα ήταν πιθανώς να επιμεινουμε ότι μπορεί να κατανοηθεί μόνο εφόσον πρώτα έχουμε μια καθαρή αντίληψη του λογοτεχνικού είδους το οποίο παρωδεί και υπονομεύει. Κάθε μεμονωμένο ποίημα είναι δείγμα ενός ιδιαίτερου λογοτεχνικού είδους και το είδος συνδέεται με το δείγμα με τον ίδιο τρόπο που μια αγγλική φράση συνδέεται με την αγγλική γλώσσα ως δομή, με όλους της τους κανόνες, τις συμβάσεις της, και ούτω καθεξής. Στην περίπτωση του ποιήματος του Ντον, το συναφές είδος είναι το *alba* ή το “τραγούδι της αυγής”, μια ποιητική μορφή που χρονολογείται από τον 12^ο αιώνα και στην οποία οι εραστές θρηνούν τον ερχομό της αυγής γιατί σηματοδοτεί τον χωρισμό τους.

Αλλά το “τραγούδι της αυγής”, με τη σειρά του, δεν μπορεί εύκολα να κατανοηθεί χωρίς κάποια αίσθηση της έννοιας του αυλικού έρωτα και, επιπλέον, το “τραγούδι της αυγής”, όντας ποίημα, προϋποθέτει μια γνώση του τι ενέχεται στη συμβατική μορφή εκφοράς που είναι γνωστή ως ποίηση. Αυτές είναι απλώς μερικές από τις πολιτισμικές δομές στις οποίες μετέχει το ποίημα του Ντον. Θα δείτε ότι μια τέτοια δομιστική “προσέγγιση” του ποιήματος σας απομακρύνει πράγματι όλο και μακρύτερα απ’ το κείμενο, σε ευρύτερα και σχετικά αφηρημένα ζητήματα λογοτεχνικού είδους, ιστορίας και φιλοσοφίας – αντί να σας φέρνει ολοένα και πιο κοντά σ’ αυτό, όπως απαιτεί η αγγλοαμερικανική παράδοση. Τώρα, αν χρησιμοποιήσουμε την ελαφρώς χονδροειδή αναλογία της κότας και των αυγών, μπορούμε να θεωρήσουμε τις εμπεριέχουσες δομές (το “τραγούδι της αυγής”, τον αυλικό έρωτα, την ίδια την ποίηση ως πολιτισμική πρακτική) ως κότες, και το ατομικό δείγμα (το ποίημα του Ντον σ’ αυτή την περίπτωση) ως το αυγό. Για τους δομιστές, το να προσδιορίσουν με ακρίβεια τη φύση της κότας είναι η πιο σημαντική δραστηριότητα, ενώ για τους φιλελεύθερους ανθρωπιστές προεξάρχει η εκ του σύνεγγυς ανάλυση του αυγού.

Ως εκ τούτου, στη δομιστική προσέγγιση της λογοτεχνίας υπάρχει μια συνεχής κίνηση απομάκρυνσης από το μεμονωμένο λογοτεχνικό έργο και μια παράλληλη τάση προς την κατανόηση των ευρύτερων, αφηρημένων δομών που το περιέχουν. Αυτές οι δομές, όπως υπαινίχθηκα στην αρχή αυτής της ενότητας, είναι συνήθως μάλλον αφηρημένες, όπως είναι η έννοια του λογοτεχνικού ή του ποιητικού, ή η έννοια της ίδιας της αφήγησης, και όχι τόσο “απλά” συγκεκριμένες, όπως λ.χ. η ιστορία του “τραγουδιού της αυγής” ή του αυλικού έρωτα. Εξ άλλου, και για τα δύο αυτά θα μπορούσαμε να μάθουμε εύκολα πολλά από τη συμβατική λογοτεχνική ιστορία. Η άφιξη του δομισμού στην Βρετανία και τις Η.Π.Α. στη δεκαετία του 1970 προκάλεσε μεγάλες αντιπαραθέσεις, ακριβώς επειδή οι λογοτεχνικές σπουδές σ’ αυτές τις χώρες είχαν παραδοσιακά μικρό εν-

διαφέρον για τα ευρύτερα αφηρημένα ζητήματα που ήθελαν να θέσουν οι δομιστές. Η επονομαζόμενη “επανάσταση του Κέμπριτζ” στις Αγγλικές Σπουδές κατά τη δεκαετία του 1920 είχε προωθήσει την απολύτως αντίθετη στάση σε όλα αυτά: υποστήριζε την εκ του σύνεγγυς μελέτη του κειμένου, απομονωμένου από όλες τις ευρύτερες δομές και τα συμφραζόμενα: ήταν αμείλικτα “κειμενοκεντρική” και έτεινε να αποκλείει ευρύτερα ζητήματα, αφηρημένα θέματα και ιδέες. Μ’ αυτή την έννοια, ο δομισμός αναποδογύρισε τις Αγγλικές Σπουδές και απαξίωσε όλα αυτά που τους ήταν σημαντικά για περίπου μισόν αιώνα, καθώς άρχισε να θέτει ερωτήσεις που είχαν καταπιεστεί για πολύ καιρό, του τύπου: “Τι εννοούμε ‘λογοτεχνικό’;” “Πώς δουλεύουν οι αφηγήσεις;” “Τι είναι μια ποιητική δομή;” Με λίγα λόγια, οι παραδοσιακοί κριτικοί δεν είδαν με πολύ καλό μάτι την πρόταση ότι θα έπρεπε να στρέφουν την προσοχή τους από τα αυγά στις κότες.

Πατρογονικά σημάδια – Σωσσύρ (Saussure)

Μολονότι ο καθαυτό δομισμός ξεκίνησε, όπως είπαμε, στη δεκαετία του 1950 και του 1960, οι ρίζες του βρίσκονται στον στοχασμό του Ελβετού γλωσσολόγου Φερντινάν ντε Σωσσύρ (Ferdinand de Saussure, 1857-1913). Ο Σωσσύρ ήταν μια πολύ σημαντική μορφή για την ανάπτυξη των σύγχρονων προσεγγίσεων στη μελέτη της γλώσσας. Κατά τον 19^ο αιώνα οι γλωσσολόγοι είχαν κατά κύριο λόγο ασχοληθεί με τις ιστορικές πλευρές της γλώσσας (όπως η διερεύνηση της ιστορικής ανάπτυξης των γλωσσών και των μεταξύ τους συνδέσεων, καθώς και η ανάπτυξη υποθέσεων σχετικά με την καταγωγή της ίδιας της γλώσσας). Ο Σωσσύρ επικεντρώθηκε αντίθετα στα σχήματα και τις λειτουργίες της γλώσσας που χρησιμοποιείται σήμερα, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο πώς εγκαθιδρύονται και διατηρούνται τα νοήματα, καθώς και στη λειτουργία των γραμματικών δομών.

Αλλά τι ακριβώς είπε ο Σωσσύρ για τις γλωσσικές δομές, που το βρήκαν αργότερα τόσο ενδιαφέρον οι δομιστές; Αυτό μπορεί να συνοψιστεί σε τρεις κυρίως προτάσεις:

Πρώτον, υπογράμμισε ότι τα νοήματα που δίνουμε στις λέξεις είναι εντελώς αυθαίρετα και ότι τα νοήματα αυτά διατηρούνται απλώς και μόνο από σύμβαση. Με άλλα λόγια, οι λέξεις είναι “σημεία χωρίς κάποιο ιδιαίτερο κίνητρο”, με την έννοια ότι δεν υπάρχει καμία εγγενής σύνδεση μεταξύ μιας λέξης και του τι σημαίνει. Η λέξη “καλύβα”, λ.χ., δεν είναι κατά καμία έννοια “κατάλληλη” για το περιεχόμενό της και όλα τα γλωσσικά σημεία είναι αυθαίρετα κατά τον ίδιο τρόπο (μικρή εξαίρεση

αποτελεί ο μικρός αριθμός ηχοποιήτων λέξεων όπως λ.χ. “κούκος” και “γάβγισμα”, αλλά ακόμη κι αυτές ποικίλουν στις διαφορετικές γλώσσες). Το να επιμείνει κανείς ότι τα γλωσσικά σημεία είναι αυθαίρετα, είναι αρκετά προφανές και δεν είναι και τίποτα πολύ καινούργιο (το είχε πει ο Πλάτωνας ήδη από τα αρχαία χρόνια), αλλά εκείνο που είναι καινούργιο είναι η έμφαση σ' αυτό (πράγμα που είναι πάντοτε πολύ σημαντικότερο). Οι δομιστές λοιπόν ενδιαφέρθηκαν για τις συνέπειες του γεγονότος ότι, αν η γλώσσα ως σύστημα σημείων βασίζεται στην αυθαίρετη σύμβαση, τότε συνεπάγεται ότι η γλώσσα δεν είναι μια αντανάκλαση του κόσμου και της εμπειρίας, αλλά ένα σύστημα που στέκει χώρια απ' αυτά. Αυτό το σημείο θα το αναπτύξουμε αργότερα.

Δεύτερον, ο Σωσσύρ υπογράμμισε το γεγονός ότι τα νοήματα των λέξεων είναι (αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε) *συσχετικά*. Δηλαδή καμία λέξη δεν μπορεί να οριστεί σε απομόνωση από τις υπόλοιπες λέξεις. Ο ορισμός κάθε λέξης εξαρτάται από τη σχέση της με άλλες, “γειτονικές” λέξεις. Για παράδειγμα, η λέξη “καλύβα” εξαρτάται για το ακριβές της νόημα από τη θέση της σε μια “παραδειγματική αλυσίδα”, δηλαδή μια αλυσίδα λέξεων που συνδέονται όσον αφορά τη λειτουργία και το νόημά τους, και κάθε μία από τις οποίες θα μπορούσε να αντικαταστήσει τις υπόλοιπες σε μια δεδομένη πρόταση. Η παραδειγματική αλυσίδα σε αυτή την περίπτωση μπορεί να περιλαμβάνει τα ακόλουθα: υπόστεγο, φυλάκιο, καλύβα, σπίτι, έπαυλη, παλάτι.

Το νόημα οποιασδήποτε απ' αυτές τις λέξεις θα αλλοιώνονταν, αν οποιαδήποτε από τις υπόλοιπες αφαιρούνταν από την αλυσίδα. Έτσι, “υπόστεγο” και “φυλάκιο” είναι και τα δύο μικρές και βασικές κατασκευές, αλλά δεν είναι ακριβώς το ίδιο πράγμα: το ένα είναι για προσωρινότερο καταφύγιο (το υπόστεγο μιας στάσης λεωφορείου λ.χ.) ενώ το άλλο για μονιμότερο (π.χ. το φυλάκιο ενός νυχτοφύλακα). Χωρίς το ένα από τα δύο, το άλλο θα έπρεπε να περιλαμβάνει και τις δύο αυτές έννοιες, οπότε θα ήταν ουσιαστικά μια διαφορετική λέξη. Παρομοίως, ως έπαυλη μπορεί να οριστεί μια κατοικία που είναι μεγαλύτερη και μεγαλοπρεπέστερη από ένα απλό σπίτι, αλλά όχι τόσο μεγάλη και μεγαλόπρεπη όσο ένα παλάτι. Έτσι, ορίζουμε την “έπαυλη” εξηγώντας πώς το νόημά της συνδέεται μ' αυτό των δύο λέξεων που βρίσκονται εκατέρωθεν της. Εάν πάλι σκεφτούμε τα ζευγάρια αντιθέτων, τότε αυτή η αμοιβαία προσδιοριστική όψη των λέξεων γίνεται ακόμη εμφανέστερη: οι όροι “αρσενικό” και “θηλυκό”, για παράδειγμα, έχουν νόημα κυρίως σε σχέση το ένα με το άλλο: το κάθε ένα προσδιορίζει την απουσία των χαρακτηριστικών που περιλαμβάνονται στο άλλο, έτσι ώστε το “αρσενικό” να μπορεί να ιδωθεί ως κυρίως “μη θηλυκό”, και το αντίθετο. Παρομοίως, δεν θα μπορού-

σαμε να έχουμε την έννοια της “μέρας” χωρίς τη συνδεόμενη μαζί της έννοια της “νύχτας”, καμία έννοια του “καλού”, χωρίς ένα “κακό” έναντι του οποίου να το προσδιορίζουμε. Αυτή η “συσχετική” πλευρά της γλώσσας γέννησε την περίφημη παρατήρηση του Σωσσύρ: “Σε μια γλώσσα υπάρχουν μόνο διαφορές, χωρίς σταθερούς όρους”. Όλες οι λέξεις λοιπόν υπάρχουν σε “διαφοροποιητικά δίκτυα”, όπως είναι αυτές οι δυάδες ή τα ζεύγη αντιθέτων αλλά και η παραδειγματική αλυσίδα των λέξεων για την “κατοικία” που δώσαμε προηγουμένως.

Ο Σωσσύρ έδωσε ένα διάσημο παράδειγμα για να εξηγήσει τι εννοούσε όταν είπε ότι δεν υπάρχουν εγγενή σταθερά νοήματα στη γλώσσα – το παράδειγμα του εξπρές των 8.25 από την Γενεύη για το Παρίσι (δες το *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας και τη συζήτηση του Κάλλερ γι' αυτό στη Δομιστική ποιητική*).² Τι είναι εκείνο που δίνει στο συγκεκριμένο τρένο την ταυτότητά του; Δεν είναι τίποτε το υλικό, αφού κάθε μέρα θα έχει διαφορετική μηχανή και βαγόνια, διαφορετικούς οδηγούς και επιβάτες, και ούτω καθεξής. Αν αργήσει, δεν θα φύγει καν στις 8.25. Πρέπει να είναι έστω τρένο; Ρώτησα μια φορά στον σταθμό του Σαουθάμπτον για το τρένο προς το Μπράιτον και ο εισπράκτορας μου έδειξε ένα λεωφορείο που βρισκόταν έξω από τον σταθμό και μου είπε: “αυτό είναι”. Ήταν Κυριακή και εξαιτίας τεχνικών έργων στη γραμμή χρησιμοποιούσαν ένα λεωφορείο για να μεταφέρει τους επιβάτες πέρα από τα σημεία στα οποία γίνονταν έργα. Μερικές φορές λοιπόν, ένα “τρένο” δεν χρειάζεται να είναι καν τρένο. Το συμπέρασμα του Σωσσύρ είναι ότι το μοναδικό πράγμα που δίνει σ' αυτό το τρένο την ταυτότητά του είναι η θέση του σε ένα σύστημα διαφορών: είναι αυτό που βρίσκεται ανάμεσα στα τρένα των 7.25 και των 9.25, δηλαδή η ταυτότητά του είναι πλήρως συσχετική.

Τρίτον, για τον Σωσσύρ, η γλώσσα *συνιστά* τον κόσμο μας, δεν τον καταγράφει απλώς, ούτε χρησιμεύει για να του βάζει διάφορες ταμπέλες. Το νόημα *αποδίδεται* πάντοτε στο αντικείμενο ή την ιδέα από το ανθρώπινο μυαλό· κατασκευάζεται από, και εκφράζεται μέσω της γλώσσας: δεν περιέχεται από πάντα μέσα στο πράγμα. Κλασικό παράδειγμα είναι η επιλογή ανάμεσα σε εναλλακτικές διατυπώσεις, όπως “τρομοκράτης” και “μαχητής της ελευθερίας”. Δεν υπάρχει ουδέτερος ή αντικει-

2. Ferdinand de Saussure, *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας* (μετάφραση, σχόλια, προλογικό σημείωμα Φ. Δ. Αποστολόπουλου), Παπαζήσης, Αθήνα 1979. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, London: New York: Routledge, 2002. Στα ελληνικά βλ. και την αναφορά του Κάλλερ στο ίδιο παράδειγμα στο βιβλίο του *Λογοτεχνική θεωρία: Μια συνοπτική εισαγωγή* (μτφρ. Κ. Διαμαντάκου). Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1998, σσ. 77-78.

μενικός τρόπος να προσδιορίσει κανείς ένα τέτοιο πρόσωπο, απλώς μια επιλογή μεταξύ δύο όρων που “κατασκευάζουν” αυτό το πρόσωπο με έναν ορισμένο τρόπο. Ένα άλλο παράδειγμα της ίδιας έννοιας μπορεί να δει κανείς στους δύο διαφορετικούς τρόπους που υπάρχουν για να αναφερθούμε στον φόρο που επιβλήθηκε στην Βρετανία από την κυβέρνηση Θάτσερ: αντίπαλοι αυτού του φόρου τον ονόμασαν “κεφαλικό φόρο”, ανακαλώντας εικόνες από τον Μεσαίωνα και την Εξέγερση των Αγροτών. Η ίδια η κυβέρνηση τον ονόμασε “κοινοτικό τέλος”, αποφεύγοντας την αρνητική λέξη “φόρος” και χρησιμοποιώντας τον θετικό όρο “κοινοτήτα”. Ο όρος που χρησιμοποιούσε κανείς γι’ αυτόν τον φόρο υποδήλωνε αμέσως μια πολιτική θέση και, για άλλη μια φορά, δεν υπήρχε καμιά ουδέτερη ή “αντικειμενική” εναλλακτική. Έχει ειπωθεί ότι υπάρχουν τρεις εκδοχές για κάθε ιστορία – η δική σου, η δική μου και η αλήθεια – αλλά η περίπτωση εδώ είναι πιο σύνθετη, καθώς όλοι οι διαθέσιμοι όροι είναι καθαρώς γλωσσικοί – δεν υπάρχει αλήθεια γι’ αυτά τα ζητήματα, που να βρίσκεται με ασφάλεια εκτός γλώσσας.

Όπου και να κοιτάξουμε, βλέπουμε τη γλώσσα να κατασκευάζει τον κόσμο μ’ αυτόν τον τρόπο, όχι απλώς να τον αντανακλά. Για παράδειγμα, οι λέξεις για τα χρώματα φτιάχνουν μια πραγματικότητα, δεν ονομάζουν απλώς πράγματα που είναι “εκεί”: το φάσμα δεν είναι εξαρχής χωρισμένο σε επτά πρωταρχικά χρώματα – όλα τα χρώματα συγχωνεύονται το ένα με το άλλο. Επομένως, θα μπορούσαμε να είχαμε δεκατέσσερα ονόματα αντί για εφτά. Ένα άλλο παράδειγμα είναι τα ονόματα που δίνουμε στις εποχές του χρόνου. Έχουμε τέσσερις διαφορετικές ονομασίες (“άνοιξη”, “καλοκαίρι”, κ.τ.λ.), αλλά στην πραγματικότητα ο χρόνος προχωρά συνεχώς, χωρίς ρήξεις ή αποφασιστικές αλλαγές. Δεν είναι πραγματικά χωρισμένος στα τέσσερα. Γιατί να μην έχουμε έξι εποχές, ή οχτώ; Αφού η αλλαγή είναι συνεχής καθ’ όλη τη διάρκεια του χρόνου, οι χωρισμοί θα μπορούσαν να γίνουν σε οποιοδήποτε σημείο. Οι εποχές επομένως είναι ένα τρόπος να βλέπουμε το έτος, όχι ένα αντικειμενικό γεγονός της φύσης. Επομένως, η σκέψη του Σωσσύρ υπογράμμισε τον τρόπο με τον οποίο η γλώσσα είναι αυθαίρετη, συσχετική και συστατική, και αυτός ο τρόπος σκέψης σχετικά με τη γλώσσα επηρέασε πολύ τους δομιστές, γιατί τους έδωσε ένα μοντέλο συστήματος που είναι αυτοτελές και στο οποίο οι ατομικοί όροι συνδέονται με άλλους όρους, δημιουργώντας έτσι ευρύτερες δομές.

Μια άλλη διάκριση που έκανε ο Σωσσύρ έδωσε στους δομιστές έναν τρόπο για να σκέφτονται τις μεγαλύτερες δομές που ήταν συναφείς με τη λογοτεχνία. Χρησιμοποίησε τους όρους γλώσσα (*langue*) και ομιλία (*parole*) για να σημαίνει, αντιστοίχως, τη γλώσσα ως σύστημα ή δομή αφενός,

και οποιαδήποτε δεδομένη εκφορά σ’ αυτή τη γλώσσα αφετέρου. Μια συγκεκριμένη παρατήρηση στα γαλλικά (ένα δείγμα ομιλίας) έχει νόημα για σένα αν κατέχεις ήδη ολόκληρο το σώμα των κανόνων και των συμβάσεων που κυβερνούν τη λεκτική συμπεριφορά που ονομάζουμε “γαλλικά” (δηλαδή τη γλώσσα). Η δεδομένη παρατήρηση λοιπόν είναι ένα διακριτό μέρος, που αποκτά νόημα μόνο σε σχέση με μια ευρύτερη περιέχουσα δομή, κατά τον κλασσικό δομιστικό τρόπο. Τώρα, οι δομιστές χρησιμοποιούν τη διάκριση γλώσσα/ομιλία όταν βλέπουν ένα ατομικό λογοτεχνικό έργο (το μυθιστόρημα *Μίντλμαρτς* ας πούμε)³ ως ένα παράδειγμα λογοτεχνικής γλώσσας. Το παράδειγμα αυτό αποκτά νόημα μόνο μέσα στα συμφραζόμενα μιας ευρύτερης περιέχουσας δομής. Επομένως, η γλώσσα που δίνει νόημα στην ομιλία *Μίντλμαρτς* είναι η έννοια του μυθιστορηματός ως λογοτεχνικού είδους, ως ενός τύπου λογοτεχνικής πρακτικής.

Στάσου και σκέψου Σκεφτείτε μερικούς από τους ισχυρισμούς που έγιναν σ’ αυτή την ενότητα σχετικά με τη γλώσσα.

Πρώτον, μπορείτε να σκεφτείτε άλλα παραδείγματα στα οποία η γλώσσα φτιάχνει την πραγματικότητα, αντί να ονομάζει απλώς κάτι το οποίο είναι ήδη εκεί; Τα παραδείγματά σας μπορεί να είναι παρόμοιου τύπου με αυτά που αναφέρθηκαν προηγουμένως (“μαχητής της ελευθερίας”, “κεφαλικός φόρος”, οι εποχές). Μπορεί να θέλετε να σκεφτείτε όμως εδώ και τη σημασία εκείνων των “πράξεων ομιλίας” που είναι γνωστές ως “επιτελεστικές”, δηλαδή το είδος της εκφοράς που είναι η πραγματικότητα που προσδιορίζει, όπως το να δώσει κανείς μια υπόσχεση (“υπόσχομαι να του πω”) ή να εγκαινιάσει κάτι επίσημα (“εγκαινιάζω αυτή τη γέφυρα”).

Δεύτερον, μπορείτε να δείτε καθόλου σφάλματα στην επιχειρηματολογία του Σωσσύρ για τη γλώσσα και την πραγματικότητα; Για παράδειγμα, έχει νόημα να θέσει κανείς μια κατηγορία καθαρής διαφοράς; Βρίσκετε να υπάρχει ισχύς στην αντίθετη άποψη που προώθησε ο Κρίστοφερ Ρικς (Christopher Ricks), ότι δεν μπορείς να έχεις απλώς διαφορά, πρέπει να έχεις διαφορά ανάμεσα σε πράγματα;⁴ Αν δεχτείτε το επιχείρημα του Ρικς, και συμφωνείτε ότι μπορεί να υπάρχει διαφορά μόνο ανάμεσα σε πράγματα, τι συνέπειες θα είχε αυτό για το Σωσσυριανό επιχείρημα, ότι οι γλώσσες έχουν μόνο διαφορές χωρίς σταθερούς όρους;

3. George Eliot, *Μίντλμαρτς: Μια μελέτη επαρχιακής ζωής* (μτφρ. Κλεοπάτρα Λεονταρίτου), Αθήνα: Κατάρτι 2007.

4. Βλ. Christopher Ricks, “In Theory”, *London Review of Books*, 4/1981, 3-6.

Τρίτον, σας έπεισε αυτό με το τρένο; Είναι η θέση του στον πίνακα δρομολογίων πραγματικά το μόνο πράγμα που του δίνει την ταυτότητά του; Ο Σωσσύρ, στα *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*, συμπληρώνει αυτό το παράδειγμα με ένα δεύτερο:

Γιατί μπορεί ένας δρόμος να ξαναχτιστεί εντελώς και να εξακολουθεί να είναι ο ίδιος; Επειδή δεν συνιστά μια εντελώς υλική οντότητα: βασίζεται σε ορισμένες συνθήκες που διαφοροποιούνται από τα υλικά μέσα, λ.χ. τη θέση του σε σχέση με άλλους δρόμους.

Ένα αντεπιχείρημα μπορεί να είναι ότι το τρένο των 8.25 πρέπει να είναι κάπως σαν τρένο, πριν να είναι των 8.25: κανείς δεν θα πει “τώρα φεύγει των 8.25 για Παρίσι” αν βγει ένα κοπάδι περιστέρια κάτω από το υπόστεγο του σταθμού: παρομοίως, είναι αληθές να πει κανείς ότι ένας δεδομένος δρόμος έχει σε μεγάλο βαθμό μια συσχετική ταυτότητα – προσδιορίζεις τον δρόμο X λέγοντας ότι είναι κάθετος στον Ψ και τον Ζ. Ομοίως όμως, κανένας δεν θα θεωρήσει ότι η οδός X είναι ένα κομμάτι σπάγκος που βρίσκεται τεντωμένο ανάμεσα σ’ αυτούς τους δύο δρόμους.

Το εύρος του δομισμού

Ωστόσο, ο δομισμός δεν αφορά μονάχα τη γλώσσα και τη λογοτεχνία. Όταν η εργασία του Σωσσύρ “υιοθετήθηκε” τη δεκαετία του 1950 από τους ανθρώπους που τώρα ονομάζουμε “δομιστές”, η εντύπωσή τους ήταν ότι το μοντέλο του Σωσσύρ για το πώς δουλεύει η γλώσσα ήταν “μεταφάριμο” και θα μπορούσε επίσης να εξηγήσει το πώς δουλεύουν όλα τα νοσηματοδοτικά συστήματα. Ο ανθρωπολόγος Κλωντ Λεβί-Στρως εφάρμοσε τη δομιστική θεωρία στην ερμηνεία του μύθου. Ισχυρίστηκε ότι η ατομική ιστορία (η *ομιλία*) που ανήκει σε ένα μυθικό κύκλο δεν έχει ένα χωριστό και εγγενές νόημα, αλλά μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο αν θεωρήσει κανείς τη θέση της σε όλο αυτό τον μυθικό κύκλο (τη γλώσσα) καθώς και τις ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα σ’ αυτή την ιστορία και σε άλλες της ίδιας σειράς.

Επομένως, ερμηνεύοντας τον μύθο του Οιδίποδα, τοποθέτησε την ατομική ιστορία τού Οιδίποδα μέσα στα συμφραζόμενα ολόκληρου του κύκλου ιστοριών που συνδέονται με την πόλη των Θηβών. Στη συνέχεια, άρχισε να βλέπει επαναλαμβανόμενα μοτίβα και αντιθέσεις, τα οποία χρησιμοποίησε ως βάση της ερμηνείας του. Με βάση αυτή τη μέθοδο, η ιστορία και ο κύκλος στον οποίο αυτή ανήκει ανασυστήνονται με όρους βασικών αντιθέσεων: ζώο/άνθρωπος, συγγενής/ξένος, σύζυγος/γιος, και ούτω καθ’ εξής. Συγκεκριμένες λεπτομέρειες της ιστορίας θεωρούνται

στα συμφραζόμενα μιας ευρύτερης δομής, και η ευρύτερη δομή αντιμετωπίζεται στη συνέχεια ως ένα συνολικό δίκτυο βασικών “ζευγών” που έχουν προφανείς συμβολικές, θεματικές και αρχετυπικές απηχήσεις (όπως η αντίθεση μεταξύ τέχνης και ζωής, αρσενικού και θηλυκού, πόλης και εξοχής, λέω και δείχνω κ.τ.λ., όπως στο εφαρμοσμένο παράδειγμα που δίνουμε στη συνέχεια).

Αυτή είναι η τυπική δομιστική διαδικασία κατά την οποία περνάμε από το ειδικό στο γενικό τοποθετώντας το ατομικό έργο μέσα σε ευρύτερα δομικά συμφραζόμενα. Η ευρύτερη δομή μπορεί επίσης να βρεθεί, λ.χ. μέσα στο συνολικό έργο ενός συγγραφέα: ή στις συμβάσεις τού είδους όσον αφορά ένα ορισμένο θέμα (λ.χ. μπορεί να συζητήσει κανείς το μυθιστόρημα του Ντίκενς *Δύσκολοι καιροί*, όσον αφορά την απομάκρυνσή του από τις μυθιστορηματικές συμβάσεις προς εκείνες πιο λαϊκών ειδών, όπως το μελόδραμα και η μπαλάντα)⁵ ή τον εντοπισμό θεμελιακών ζευγών που υπόκεινται σε μια αφήγηση. Μ’ αυτή την έννοια, ένα σημασιολογικό σύστημα είναι μια πολύ ευρεία έννοια: σημαίνει οποιοδήποτε οργανωμένο και δομημένο σύνολο σημείων που φέρει πολιτισμικά νοήματα. Σ’ αυτή την κατηγορία μπορεί να περιλαμβάνονται εξίσου διαφορετικά φαινόμενα, όπως: λογοτεχνικά έργα, τελετουργίες (μια τελετή απονομής πτυχίων λ.χ. ή ένας χορός της βροχής), μόδες (στα ρούχα, στο φαγητό, στο “λάιφ-στάιλ” κ.λπ.), η εμφάνιση των αυτοκινήτων ή τα περιεχόμενα των διαφημίσεων. Για τον δομιστή, η κουλτούρα στην οποία μετέχουμε μπορεί να “διαβαστεί” σαν γλώσσα, εφόσον χρησιμοποιηθούν αυτές οι αρχές, καθώς η κουλτούρα συναπαρτίζεται από πολλά δομικά δίκτυα τα οποία φέρουν σημασία και μπορεί ναδειχθεί ότι λειτουργούν με έναν συστηματικό τρόπο. Αυτά τα δίκτυα λειτουργούν μέσω “κωδίκων”, ως συστήματα σημείων μπορούν να κάνουν δηλώσεις, όπως ακριβώς και η γλώσσα, και μπορούν να διαβαστούν ή να αποκωδικοποιηθούν από έναν δομιστή ή σημειολόγο. Η μόδα, παραδείγματος χάρη, μπορεί να “διαβαστεί” σαν γλώσσα. Χωριστά ρούχα ή αξεσουάρ προστίθενται για να αποτελέσουν ένα συνολικό “ντύσιμο” ή “λουκ”, με σύνθετους γραμματικούς κανόνες συνδυασμών: δεν φορούμε βραδινό φόρεμα με παντόφλες, δεν ερχόμαστε σε διαλέξεις με στρατιωτική στολή, κ.λπ. Ομοίως, κάθε επιμέρους σημείο λαμβάνει το νόημά του από τα δομικά συμφραζόμενά του. Βεβαίως, πολλές μόδες στα ρούχα εξαρτώνται από την παραβίαση τέτοιων κανόνων με έναν “εγνωσμένο” τρόπο, αλλά η “δήλωση”

5. Κάρολος Ντίκενς, *Δύσκολοι καιροί* (μτφρ. Δέσπω Παπαγρηγοράκη), Αθήνα: Κέδρος 2008.

που γίνεται από τέτοιες παραβάσεις των κανόνων (λ.χ. το να κάνει κανείς τα ρούχα να μοιάζουν με εσώρουχα, ή να κόβει ακριβιά υφάσματα με εμφανώς άγαρμπο τρόπο) εξαρτάται από την προηγούμενη ύπαρξη ενός “κανόνα” ή μιας σύμβασης που χλευάζεται καταφανώς. Σχετικά πρόσφατα, λ.χ. στη μόδα (το 1994) ο συνδυασμός στοιχείων όπως οι ραφές που φαίνονται, τα τσαλακωμένα υφάσματα και τα ρούχα που είναι είτε πολύ μεγάλα είτε πολύ μικρά γι’ αυτόν που τα φορά σήμανε τη μόδα που έγινε γνωστή (ομολογουμένως λίγο αποπροσανατολιστικά για τα δικά μας συμφραζόμενα) ως αποδόμηση. Αφαιρέστε όμως οποιοδήποτε απ’ αυτά τα στοιχεία από τα συμφραζόμενα των υπολοίπων και θα σημαίνει απλώς ότι φοράτε το μπουφάν σας το μέσα έξω ή ότι δεν πιστεύετε στο σιδέρωμα. Και πάλι, τα ατομικά αυτά στοιχεία έχουν τη θέση τους σε μια συνολική δομή, και η δομή έχει μεγαλύτερη σημασία από το ατομικό στοιχείο.

Η άλλη μεγάλη φιγούρα στην πρώτη φάση του δομισμού ήταν ο Ρολάν Μπάρτ, που εφάρμοσε τη δομιστική μέθοδο στο γενικό πεδίο της σύγχρονης κουλτούρας. Εξέτασε τη σύγχρονη Γαλλία (δηλαδή της δεκαετίας του ’50) από την οπτική γωνία ενός πολιτισμικού ανθρωπολόγου, σε ένα μικρό βιβλίο με τον τίτλο *Μυθολογίες*, το οποίο εξέδωσε στην Γαλλία το 1957.⁶ Αυτό εξέταζε μια σειρά πραγμάτων που δεν είχαν ποτέ πριν υποβληθεί σε διανοητική ανάλυση, όπως η διαφορά ανάμεσα στο μποξ και το κατς, η σημασία τού να τρως μπριζόλα με πατάτες, το στυλ ενός αυτοκινήτου της Σιτροέν, η κινηματογραφική εικόνα του προσώπου της Γκρέτα Γκάρμπο, μια φωτογραφία περιοδικού που απεικονίζει έναν αλγερινό στρατιώτη να χαιρετά τη γαλλική σημαία. Τοποθέτησε το καθένα από αυτά τα πράγματα σε μια ευρύτερη δομή αξιών, πεποιθήσεων και συμβόλων, χρησιμοποιώντας την ως κλειδί για την κατανόησή τους. Έτσι, το μποξ θεωρείται ως ένα άθλημα που αφορά την καταπίεση και την αντοχή, διαφορετικό από το κατς, όπου ο πόνος εκτίθεται θεαματικά. Οι μποξέρ δεν κλαίνε από πόνο όταν τους χτυπούν, οι κανόνες δεν μπορούν να παραβλεφθούν σε κανένα σημείο του γύρου, και ο μποξέρ μάχεται ως ο εαυτός του, όχι ως μια εξεζητημένη εκδοχή “κακού” ή ήρωα. Αντίθετα, οι παλαιστές του κατς μουγκρίζουν και γρυλίζουν επιθετικά, παίζουν ολόκληρο θέατρο για να δείξουν την αγωνία ή τον θρίαμβο και μάχονται ως υπερβολικοί, φοβεροί “κακοί” ή ήρωες. Σαφώς, τα δύο αυτά σπορ έχουν πολύ διαφορετικές λειτουργίες μέσα στην κοινωνία: το μποξ ενσαρ-

κώνει τη στωική αντοχή που πολλές φορές χρειάζεται στη ζωή, ενώ το κατς δραματοποιεί τις τελειωτικές μάχες και την κλασική σύγκρουση μεταξύ καλού και κακού. Η προσέγγιση του Μπάρτ εδώ, λοιπόν, είναι αυτή του κλασικού δομιστή: το ατομικό μέρος “δομικοποιείται” ή “εντάσσεται στα συμφραζόμενα της δομής” και καθώς αυτό συμβαίνει αποκαλύπτονται στρώματα νοήματος.

Σ’ αυτά τα πρώτα χρόνια ο Ρολάν Μπάρτ προχώρησε επίσης σε συγκεκριμένες μελέτες πτυχών της λογοτεχνίας και, περνώντας στη δεκαετία του ’70, ο δομισμός είχε γίνει ευρέως γνωστός, όχι μόνο στο Παρίσι αλλά και σ’ όλο τον κόσμο. Ένας αριθμός άγγλων και αμερικανών ακαδημαϊκών παρακολούθησε μαθήματα στο Παρίσι της δεκαετίας του ’70 από ηγετικές μορφές του δομισμού και επέστρεψε στην Βρετανία και τις Η.Π.Α. για να διδάξει ενθουσιωδώς παρόμοιες ιδέες και προσεγγίσεις. Τα βασικά έργα του δομισμού ήταν στα γαλλικά και ξεκίνησαν να μεταφράζονται και να δημοσιεύονται στα αγγλικά τη δεκαετία του ’70. Ένας αριθμός αγγλο-αμερικανών μελετητών ανέλαβαν να διαβάσουν υλικό που δεν είχε μεταφραστεί ακόμα και να ερμηνεύσουν τον δομισμό για τους αγγλόφωνους αναγνώστες. Τέτοιοι σημαντικοί διαμεσολαβητές ήταν, μεταξύ άλλων, ο αμερικανός Τζόνναθαν Κάλερ, του οποίου το βιβλίο *Δομιστική ποιητική* εμφανίστηκε το 1975, και ο άγγλος κριτικός Τέρενς Χωκς (Terrence Hawks), που έβγαλε το βιβλίο *Δομισμός και σημειωτική*⁷ το 1977, ως το πρώτο μιας εκδοτικής σειράς που είχε ως στόχο “να ενθαρρύνει και όχι να ανακόψει τη διαδικασία της αλλαγής” στις λογοτεχνικές σπουδές. Μια άλλη μορφή που άσκησε σημαντική επίδραση ήταν ο Φρανκ Κέρμουοντ, καθηγητής τότε στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου, που έγραψε με ενθουσιασμό για τον Ρολάν Μπάρτ και ξεκίνησε μεταπτυχιακά σεμινάρια στα οποία συζητούσε το έργο του (αν και κατά τη δεκαετία του 1990, όταν πήρε σύνταξη, ταυτίστηκε με πολύ πιο παραδοσιακές προσεγγίσεις). Τέλος, ο Ντέιβιντ Λοτζ (David Lodge), καθηγητής της Αγγλικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο του Μπέρμινγχαμ, επίσης προσπάθησε να συνδυάσει ιδέες του δομισμού με πιο παραδοσιακές προσεγγίσεις. Χαρακτηριστικό αυτής της προσπάθειας είναι το βιβλίο του *Δουλεύοντας με τον δομισμό* (1980).⁸

6. Ρολάν Μπάρτ, *Μυθολογίες - Μάθημα* (μτφρ. Καίτη Χατζηδημού - Ιουλιέττα Ράλλη, επιμ. μτφρ. Γιάννης Κρητικός), Αθήνα: Κέδρος 2007.

7. Terrence Hawks, *Structuralism and Semiotics*, London: Methuen, 1977.

8. David Lodge, *Working with Structuralism*, Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981.

Τι κάνουν οι δομιστές κριτικοί

1. Αναλύουν πεζογραφικά (κυρίως) έργα, συνδέοντας το κείμενο με μια ευρύτερη περιέχουσα δομή, όπως:

- α) τις συμβάσεις ενός ορισμένου λογοτεχνικού είδους, ή
- β) ένα δίκτυο διαχειμενικών συνδέσεων, ή
- γ) τις προβολές μιας υποκείμενης καθολικής αφηγηματικής δομής, ή
- δ) μια έννοια της αφήγησης ως ενός συμπλέγματος επανερχόμενων σχεδίων ή μοτίβων.

2. Ερμηνεύουν τη λογοτεχνία με τους όρους μιας γκάμας παραλληλισμών με τις γλωσσικές δομές, όπως αυτές περιγράφονται από τη σύγχρονη γλωσσολογία. Π.χ. η έννοια του “μυθήματος” που τίθεται από τον Λεβί-Στρως και υποδηλώνει τις μικρότατες μονάδες αφηγηματικού νοήματος, διαμορφώνεται κατ’ αναλογία του μορφήματος, το οποίο, στη γλωσσολογία, είναι η μικρότερη μονάδα γραμματικής έννοιας. Ένα παράδειγμα μορφήματος είναι η χρονική αύξηση “ε” που προστίθεται στο ρήμα για να δηλώσει παρελθοντικό χρόνο.

3. Εφαρμόζουν την έννοια του συστηματικού σχεδίου και της δομής σε όλο το πεδίο της Δυτικής κουλτούρας αλλά και ανάμεσα σε διαφορετικές κουλτούρες, αντιμετωπίζοντας ως “συστήματα σημείων” οτιδήποτε, από τους αρχαιοελληνικούς μύθους μέχρι τις μάρκες απορρυπαντικών.

Δομιστική κριτική: παραδείγματα

Θα βασίσω αυτά τα παραδείγματα στις μεθόδους λογοτεχνικής ανάλυσης που περιγράφονται και τίθενται σε εφαρμογή στο βιβλίο του Μπαρτ με τίτλο *S/Z*, που εκδόθηκε το 1970.⁹ Αυτό το βιβλίο, περί τις διακόσιες σελίδες, αφορά την τριαντασέλιδη νουβέλα του Μπαλζάκ, “Σαραζίν”. Η μέθοδος ανάλυσης του Μπαρτ είναι να χωρίσει την ιστορία σε 561 “λεξήματα” ή μονάδες νοήματος, που στη συνέχεια ταξινομεί χρησιμοποιώντας πέντε “κώδικες”, τους οποίους βλέπει ως τις βασικές υποκείμενες δομές όλων των αφηγήσεων. Επομένως, σύμφωνα με τους όρους της αρχικής μας περιγραφής του δομισμού (ότι φιλοδοξεί να κατανοήσει το ατομικό μέρος με το να το τοποθετεί στα συμφραζόμενα της ευρύτερης δομής στην οποία ανήκει), το ατομικό μέρος εδώ είναι αυτή η συγκεκριμένη ι-

στορία, και η ευρύτερη δομή είναι το σύστημα των κωδίκων, το οποίο ο Μπαρτ βλέπει ως γενεσιουργό όλων των πιθανών πραγματικών αφηγήσεων, ακριβώς όπως οι γραμματικές δομές μιας γλώσσας μπορούν να ιδωθούν ως γενεσιουργές όλων των πιθανών προτάσεων που μπορούν να γραφούν ή να ομιληθούν σε αυτήν. Θα έπρεπε να προσθέσω ότι υπάρχει μια δυσκολία στο να πάρει κανείς, ως παράδειγμα του δομισμού, υλικό από ένα κείμενο του Μπαρτ που δημοσιεύθηκε το 1970, καθώς το 1970 εντάσσεται σε αυτήν που συνήθως ονομάζουμε μεταδομιστική φάση του Μπαρτ και η οποία θεωρείται γενικά (και σ’ αυτό εδώ το βιβλίο) ότι αρχίζει με το δοκίμιό του “Ο θάνατος του συγγραφέα”, του 1968. Οι λόγοι μου για να θεωρώ, παρ’ όλα αυτά, το *S/Z* ως ένα κυρίως δομιστικό κείμενο αφορούν πρώτα απ’ όλα την προηγούμενη και εδραιωμένη συνήθεια: έτσι θεωρείται, π.χ. σε πολλά από τα γνωστότερα βιβλία για τον δομισμό (όπως το *Δομισμός και σημειωτική* του Χωκς, το *Ο δομισμός στη λογοτεχνία* του Ρόμπερτ Σολ¹⁰ και το *Δομιστική ποιητική* του Κάλλερ). Ένας δεύτερος λόγος είναι ότι, παρόλο που το *S/Z* σαφώς περιέχει πολλά στοιχεία που υπονομεύουν τον αισιόδοξο θετικισμό του δομισμού, είναι κατ’ ουσίαν δομιστικό στην απόπειρα που κάνει να μειώσει την άπειρη συνθετότητα και ποικιλία που επιτρέπει η μυθοπλασία, στη λειτουργία πέντε κωδίκων – όσο και αν θεωρήσουμε την άσκηση αυτή λίγο ειρωνική. Το βιβλίο θα λέγαμε πως βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ δομισμού και μεταδομισμού: Τα 561 “λεξήματα” και οι πέντε κώδικες συνδέονται με το πνεύμα του “υψηλού” δομισμού που βρίσκουμε στο δοκίμιο του Μπαρτ “Η δομική ανάλυση της αφήγησης” του 1966,¹¹ ενώ οι ενενήντα τρεις διεσπαρμένες παρεκβάσεις, με τα πολύ πιο ελεύθερα σχόλια για την αφήγηση, προεικονίζουν την πλήρη μεταδομισμό του βιβλίου του *Η απόλαυση του κειμένου*, του 1973.¹²

Οι πέντε κώδικες που αναγνωρίζει ο Μπαρτ στο *S/Z* είναι:

1. *Ο προαιρετικός κώδικας* ή κώδικας των πράξεων: Αυτός ο κώδικας σημειώνει ενδείξεις δράσης (“Το πλοίο σάλπαρε τα μεσάνυχτα”, “Ξεκίνησαν ξανά” κ.τ.λ.).

2. *Ο ερμηνευτικός κώδικας*. Αυτός ο κώδικας θέτει ερωτήσεις ή αινίγματα που προσφέρουν αφηγηματική αγωνία (σασπένς). Για παράδειγμα, η πρόταση “Χτύπησε μια ορισμένη πόρτα στη γειτονιά της οδού Πελ”

10. Robert Scholes, *Structuralism in Literature*, New Haven: Yale University Press, 1975.

11. Roland Barthes, *Εικόνα - Μουσική - Κείμενο* (μτφρ. Γ. Σπανός, Πρόλογος Γ. Βέλτσος), Αθήνα: Πλέθρον, 1988.

12. Ρολάν Μπαρτ, *Η απόλαυση του κειμένου* (μτφρ. Γ. Κρητικός, Φ. Χατζιδάκη, Αθήνα: Κέδρος - Ράππα 2008.

9. Ρολάν Μπαρτ, *S/Z* (μτφρ. Μαργαρίτα Κουλεντιανού, επίμετρο: Κύρκος Δοξιάδης), Αθήνα: Νήσος 2007.

κάνει τον αναγνώστη να αναρωτιέται ποιος ζούσε εκεί, τι είδους γειτονιά ήταν αυτή, κ.ο.κ.).

3. *Ο πολιτισμικός κώδικας.* Αυτός ο κώδικας περιέχει αναφορές πέρα από το κείμενο, σε ό,τι θεωρείται ως κοινή γνώση. (Για παράδειγμα η πρόταση "Ο πράκτορας Αντζέλις ήταν το είδος του ανθρώπου που μερικές φορές έρχεται στη δουλειά με παράταιρες κάλτσες" ανακαλεί μια προϋπάρχουσα εικόνα στο μυαλό του αναγνώστη για το είδος του ανθρώπου που είναι αυτός ο χαρακτήρας – ένα στερεότυπο τσαπατσουλιάς και ανικανότητας ίσως, που έρχεται σε αντίθεση με την εικόνα της έντονης αποτελεσματικότητας που περιέχεται στην έννοια του "πράκτορα".)

4. *Ο σημειωτικός κώδικας.* Αυτός ονομάζεται επίσης συνδηλωτικός κώδικας. Συνδέεται με ένα θέμα, και, αυτός ο κώδικας (λέει ο Σολ στο βιβλίο που ανέφερα προηγουμένως), όταν οργανώνεται γύρω από ένα ορισμένο κύριο όνομα, συνιστά έναν "χαρακτήρα". Η λειτουργία του εξηγείται στο δεύτερο παράδειγμα, παρακάτω.

5. *Ο συμβολικός κώδικας.* Αυτός ο κώδικας συνδέεται επίσης με το θέμα, αλλά σε μεγαλύτερη κλίμακα, κατά κάποιον τρόπο. Αποτελείται από αντιθέσεις και δυαδικές συνδέσεις που σχετίζονται με τα πιο βασικά δίπολα – αρσενικό και θηλυκό, μέρα και νύχτα, καλό και κακό, ζωή και τέχνη, κ.ο.κ. Αυτές είναι οι δομές των αντιτιθέμενων στοιχείων που οι δομιστές βλέπουν ως θεμελιώδεις στον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται και οργανώνουν την πραγματικότητα.

Καθώς οι δύο τελευταίοι κώδικες έχουν δημιουργήσει τη μεγαλύτερη δυσκολία (κυρίως στο να διακρίνει κανείς τον έναν από τον άλλον), θα χρησιμοποιήσω τον καθέναν με τη σειρά ως βάση για ένα παράδειγμα, ξεκινώντας με τον *συμβολικό κώδικα*, τον οποίο θα χρησιμοποιήσω ως οργανωτική αρχή για την ερμηνεία μιας ολόκληρης ιστορίας: "Το Οβάλ πορτραίτο" (Παράρτημα I), του αμερικανού συγγραφέα των αρχών του 19^{ου} αιώνα Έντγκαρ Άλλαν Πόε, ενός συγγραφέα που κέρδισε την προσοχή τόσο των δομιστών όσο και των μεταδομιστών. Με τους όρους της λίστας *Τι κάνουν οι δομιστές κριτικοί* που έδωσα πρωτότερα, αυτό είναι ένα παράδειγμα της κατηγορίας 1δ, που συζητά την αφηγηματική δομή ως ένα πλέγμα επανερχόμενων σχημάτων και μοτίβων.

Καθώς θα το συζητώ, θα ζητήσω τη βοήθειά σας ως συν-συγγραφέων αυτής της δομιστικής κριτικής. Τα σημεία στα οποία ζητώ τη βοήθειά σας έχουν την ένδειξη *Στάσου και σκέψου*.

Καταρχάς, θα δώσω μια σύντομη περίληψη της πλοκής, που μπορεί να μας φανεί χρήσιμη. Κατά τη διάρκεια αυτού που μοιάζει να είναι ένας εμφύλιος πόλεμος σε μια ανώνυμη ευρωπαϊκή χώρα, ένας πληγωμένος αξιωματικός (όπως υποθέτουμε) βρίσκει καταφύγιο σε ένα πρόσφατα

εγκαταλελειμμένο πύργο. Στο δωμάτιο όπου κοιμάται βρίσκεται ένα εξαιρετικά ζωντανό πορτραίτο μιας νεαρής γυναίκας: μια γραπτή εξιστόρηση γι' αυτό το πορτραίτο, την οποία βρίσκει στο ίδιο δωμάτιο, αφηγείται το πώς ο καλλιτέχνης, που ήταν σύζυγός της, παρασύρθηκε τόσο πολύ με τη δημιουργία του πορτραίτου που δεν πρόσεξε ότι, καθώς η "ζωή" άναβε σιγά-σιγά στον πίνακα, στραγγιζόταν ταυτόχρονα από το μοντέλο. Στο τέλος της ιστορίας, η τελευταία πινελιά, που κάνει το πορτραίτο πραγματικά τέλειο, μπαίνει την ίδια στιγμή που επέρχεται ο θάνατος του μοντέλου.

Η πιο βασική διαφορά μεταξύ μιας φιλελεύθερης ανθρωπιστικής ανάγνωσης και μιας δομιστικής είναι ότι, για τη δεύτερη, τα σχόλια που αφορούν τη δομή, τα σύμβολα και το σχέδιο γίνονται υψίστης σημασίας και αποτελούν τον κύριο στόχο του σχολιασμού, ενώ η έμφαση στην οποιαδήποτε ευρύτερη ηθική σημασία, και, στην πραγματικότητα, στην ίδια την ερμηνεία με την ευρεία έννοια, μειώνεται πολύ. Επομένως, αντί να πάει κατευθείαν στο περιεχόμενο, με τον τρόπο του φιλελεύθερου ανθρωπιστή, ο δομιστής παρουσιάζει μια σειρά από παραλληλισμούς, αντηχήσεις, αντανakλάσεις, σχήματα και αντιθέσεις, έτσι ώστε η αφήγηση καταλήγει εντελώς σχηματοποιημένη, μεταφράζεται ουσιαστικά σε αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε ένα λεκτικό διάγραμμα. Αυτό που αναζητούμε όταν επιχειρούμε μια δομιστική κριτική, καθώς και το πού προσδοκούμε να το βρούμε, μπορεί να σημανθεί όπως στο διάγραμμα που ακολουθεί. Ψάχνουμε για τους παράγοντες που αναφέρονται στα αριστερά και προσδοκούμε να τους βρούμε στα σημεία της ιστορίας που αναφέρονται στα δεξιά:

Παραλληλισμοί Αντηχήσεις Αντανakλάσεις / επαναλήψεις Αντιθέσεις Σχήματα	} στα	{ <ul style="list-style-type: none"> Πλοκή Δομή Χαρακτήρες / κίνητρα Κατάσταση / περιστάσεις Γλώσσα / εικονοποιία
---	-------	--

Ο καλύτερος τρόπος να τα εξηγήσουμε όλα αυτά είναι μάλλον να καταγράψουμε κάποιους από τους παραλληλισμούς κ.τ.λ. που βρίσκονται στην ιστορία του Πόε. Πρώτον λοιπόν, η ίδια η ιστορία έχει μια δυαδική δομή (μια δομή ζευγαρωτών αντιθέτων δηλαδή) που προκύπτει από δύο αντιτιθέμενα μισά: το πρώτο μέρος είναι η αφήγηση πλαισίωσης, που περιλαμβάνει την πρωτοπρόσωπη αφήγηση του τραυματισμένου αξιωματικού, ενώ η δεύτερη είναι η ιστορία μέσα στην ιστορία που ο αξιωματικός διαβάζει στην εξιστόρηση για τον πίνακα. Ο αφηγηματικός ρυθμός δια-

φέρει εμφανώς ανάμεσα σ' αυτά τα δύο μισά, καθώς στο πρώτο είναι αργός, άνετος, στοχαστικός θα λέγαμε, αντανακλώντας τον προσγειωμένο, ορθολογικό νου του αξιωματικού, ενώ στο δεύτερο κινείται με αυξανόμενα σπασμωδική ταχύτητα, αντανακλώντας την τρέλα της καλλιτεχνικής δημιουργίας και την ταχεία επιδείνωση της υγείας του μοντέλου.

Μια δεύτερη αντίθεση μέσα στην ιστορία είναι ότι το ίδιο το κάστρο εκπληρώνει δύο πολύ διαφορετικές λειτουργίες στα δύο μισά. Στο πρώτο μισό είναι ένας τόπος καταφυγής και ανάρρωσης για τον αξιωματικό, όπου βρίσκει ασφάλεια από τους εχθρούς του και, μπορούμε να υποθέσουμε, αναχτά την υγεία του. Στο δεύτερο μισό, αντίθετα, είναι ένας τόπος κινδύνου και εντέλει καταστροφής για το μοντέλο, του οποίου η ζωή αποστραγγίζεται καθώς παραδίνεται στα καπρίτσια του καλλιτέχνη-συζύγου.

Στάσου και σκέψου Τώρα ψάξε για άλλες αντιθέσεις ανάμεσα στα δύο μισά. Για παράδειγμα, το κάθε μισό παρουσιάζει μια σχέση μεταξύ δύο ανθρώπων (ο αξιωματικός με τον υπασπιστή του στο πρώτο μέρος και ο καλλιτέχνης με τη γυναίκα του στο δεύτερο): πώς διαφέρουν αυτές οι δύο σχέσεις; Υπάρχει μια άνιση κατανομή εξουσίας μέσα σε κάθε σχέση, αλλά τα αποτελέσματα διαφέρουν. Πώς ακριβώς; Υπάρχει καμία ομοιότητα σε αυτό που κάνει το ένα μέλος του κάθε ζευγαριού για το άλλο;

Οι κύριοι "δράστες" στα δύο μισά είναι (αντίστοιχα) ο πληγωμένος αξιωματικός και ο καλλιτέχνης. Ποιες αντιθέσεις παρατηρούνται στην πνευματική κατάσταση αυτών των δύο;

Και ο αξιωματικός στο πρώτο μέρος και ο καλλιτέχνης στο δεύτερο, είναι με μια έννοια απορροφημένοι σε έναν πίνακα, αλλά ο ρόλος της τέχνης στα δύο μισά είναι πολύ διαφορετικός. Ποια ακριβώς είναι η αντίθεση;

Όλα αυτά είναι αντιθέσεις, παραλληλισμοί κ.λπ. μεταξύ των δύο μισών. Υπάρχουν όμως επίσης πολύ περισσότερα στο εσωτερικό του καθενός από αυτά. Πρώτα υπάρχει μια εμφανής αντίθεση ανάμεσα στην καλλιτεχνική τρέλα του συζύγου που είναι απορροφημένος στον εαυτό του, από τη μια πλευρά, και στο πιο συμβατικό, εξωστρεφές σεξουαλικό πάθος που θα περίμενε κανείς από έναν σύζυγο για τη νέα γυναίκα του. Αντί να γοητεύεται απ' αυτήν, ο σύζυγος εδώ "τρελαίνεται μπροστά στο έργο του" με τρόπο αυτοερωτικό. Στην πραγματικότητα, αυτός ο γάμος είναι με μια έννοια διγαμία, καθώς ο σύζυγος περιγράφεται να "έχει ήδη βρει μια νύφη στην τέχνη του". Οι εβδομάδες που περνά μόνος με τη νέα του

γυναίκα καθώς εκτελεί τον πίνακα είναι ένα είδος εξακολουθητικής αρνητικής παρωδίας ενός μήνα του μέλιτος. Ενώ βρίσκονται κλειδωμένοι μαζί για αρκετές εβδομάδες, ο ζωγράφος σύζυγος "έβρισκε μια πυρετώδη ευχαρίστηση στη δουλειά του και ζωγράφιζε μέρα και νύχτα", και προς το τέλος "ο ζωγράφος είχε χάσει το μυαλό του στον πυρετό της εργασίας του". Στην πραγματικότητα, έχει ξοδέψει αυτόν τον "μήνα του μέλιτος" παθιασμένος με την πρώτη του νύφη αντί για τη δεύτερη.

Ένα τρίτο επίπεδο αντιθέσεων και παραλληλισμών είναι εκείνο που αφορά όχι μόνο το περιεχόμενο αλλά και τους αφηγηματικούς μηχανισμούς, όπως είναι η παρουσίαση και η γλώσσα. Για παράδειγμα, ένας τέτοιος παραλληλισμός είναι αυτός ανάμεσα στους αφηγητές των δύο μισών. Και οι δύο έχουν έναν βαθμό ανωνυμίας: στον δεύτερο μάλιστα η ανωνυμία είναι πλήρης, καθώς δεν μας δίνονται καθόλου πληροφορίες για την ταυτότητα του συγγραφέα εκείνης της "παράδοξης ιστορίας" μέσα στην ιστορία. (Ο μόνος χαρακτήρας που ονομάζεται είναι ο Πέντρο, ο υπασπιστής, η λιγότερο σημαντική μορφή της ιστορίας). Αλλά ο Ρολάν Μπαρτ ενθαρρύνει τους δομιστές να ρωτούν το κείμενο "qui parle?" – "ποιος μιλά;". Κι αν κάνουμε αυτή την ερώτηση στο δεύτερο μέρος της ιστορίας, η απάντηση θα πρέπει να βγάλει τον αφηγητή από τη θέση του ουδέτερου παρατηρητή, γιατί αυτή η εξιστόρηση θα πρέπει να έχει γραφεί από κάποιον που υπήρξε μάρτυρας αυτών των γεγονότων χωρίς να επιχειρήσει καμία παρέμβαση. Το λιγότερο, αυτός ο μάρτυρας είναι ένας άνθρωπος χωρίς ιδιαίτερη αντίληψη, όμοιος μ' αυτούς που, έχοντας δει το πορτραίτο, "μιλούσαν για την ομοιότητα χαμηλόφωνα, σαν να μιλούσαν για ένα θαύμα, και το απέδιδαν όχι μόνο στην τέχνη αλλά και στον διακαή έρωτα του ζωγράφου για τη γυναίκα του".

Στάσου και σκέψου Και ο πρώτος αφηγητής μπορεί να ιδωθεί ως ένοχος σε κάποιο βαθμό και εξίσου εκούσια τυφλός στα γεγονότα των οποίων υπήρξε μάρτυρας. Θα μπορούσαμε να προχωρήσουμε παραπέρα; Υπάρχει παραλληλισμός μεταξύ των δύο αφηγητών, τέτοιος ώστε ο πρώτος να συντάσσεται, μέσω της γλώσσας που χρησιμοποιεί, με τη στάση του καλλιτέχνη-συζύγου;

Για παράδειγμα, τι λέτε για την διά μακρών ενατένιση του πίνακα; Υπάρχουν στοιχεία σ' αυτό το σημείο του κειμένου που να είναι παράλληλα με τον αποπροσανατολισμένο ερωτισμό του βλέμματος του καλλιτέχνη καθώς φτιάχνει τον πίνακα; Υπάρχουν δύο περιπτώσεις, όχι μόνο μία, έντονου αρσενικού βλέμματος στην ιστορία. Προσέξτε την κατανομή των λέξεων "βλέμμα" και "θαυμαστός" (ή "αξιοθαύμαστος") στο κείμενο. Κοιτάξτε πώς παριστάνεται το πέραςμα του χρόνου σε κάθε μία απ'

αυτές τις περιπτώσεις. Και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει μια στιγμή κατά την οποία το βλέμμα αποστρέφεται: ποια είναι η σημασία αυτού του παραλληλισμού;

Όλες αυτές οι αντιθέσεις είναι ενός πολύ συγκεκριμένου είδους, και αφορούν ειδικά αυτή την ιστορία. Μπορούμε λοιπόν να κάνουμε μια απλουστευτική κίνηση, που είναι περίπου σαν να βρίσκουμε τον ελάχιστο κοινό παρονομαστή για ένα σύνολο αριθμών, γιατί τα στοιχεία που συζητήσαμε μπορούν να αναχθούν σε μερικά γενικότερα, όπως είναι η αντίθεση και η σύγκρουση μεταξύ ζωής και τέχνης, αρσενικού και θηλυκού, φωτός και σκοταδιού (με την πνευματική και ηθική έννοια αλλά και ως απολύτως φυσικοί όροι) κοιτώ και κάνω, πραγματικότητα και αναπαράσταση. Η θέση του δομιστή είναι ότι οι αφηγηματικές δομές θεμελιώνονται πάνω σε τέτοιες υποκείμενες δυαδικές αντιθέσεις, ή δυάδες, έτσι ώστε αντιθέσεις σαν κι αυτές να είναι η σκελετική δομή πάνω στην οποία ενσαρκώνονται όλες οι αφηγήσεις. Αν έπρεπε να μειώσουμε ακόμα και τούτο τον κατάλογο των δυάδων, για να φτάσουμε σε ένα μοναδικό ζευγάρι, τότε αυτό θα έπρεπε να είναι η αντίθεση τέχνη-ζωή, καθώς η ιστορία μοιάζει να αφορά περισσότερο τη ζωή και την τέχνη ιδωμένες ως παράγοντες σε μια συνολική ψυχική οικονομία.

Η προφανής τελική ερώτηση, που πρέπει να κάνει κανείς, είναι με ποια πλευρά από τις δύο συντάσσεται τελικά η ιστορία μας. Δύσκολα αμφιβάλλει κανείς ότι είναι με την πλευρά της τέχνης, γιατί η πράξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας και, σε μικρότερο βαθμό, αυτή της στοχαστικής ενατένισης ενός έργου τέχνης, είναι αυτές που περιγράφονται πιο ζωηρά και παθιασμένα στην ιστορία, πολύ περισσότερο από οποιαδήποτε αίσθηση απώλειας μιας νέας ζωής. Η τρέλα αυτού του "παθιασμένου, άγριου και κυκλοθυμικού ανθρώπου" παράγει ένα έργο τέχνης που είναι τόσο ζωντανό ώστε μοιάζει να είναι προϊόν ενός θείκου όντος. Δεν είναι τρόπος αυτός για να υπερασπιστεί κανείς τη "ζωή". "Επίσημα" βέβαια η ιστορία είναι μια ευσεβής διαμαρτυρία για τη θυσία μιας νέας ζωής, αλλά στην πράξη η θυσία αυτή παρουσιάζεται με ένα μείγμα θαυμασμού και ζήλιας. Όπως είπε (σχεδόν) ο Λώρενς (D. H. Lawrence), ποτέ μην εμπιστεύεσαι το δίδαγμα, εμπιστεύσου την ιστορία.

Αυτά λοιπόν για τον συμβολικό κώδικα. Το δεύτερο παράδειγμα επικεντρώνεται στη λειτουργία του *σημικού κώδικα* μέσα σ' ένα κείμενο. Αυτός ο κώδικας, όπως είπαμε, συνδέεται με τη διαδικασία χαρακτηρισμού και θεματοποίησης αλλά λειτουργεί σε μικρότερη κλίμακα από τον συμβολικό κώδικα. Για τον Χωκς, στο βιβλίο που αναφέρθηκε πρωτύτερα, ο κώδικας αυτός χρησιμοποιεί "υπαινιγμούς" ή "σπινθηρισμούς

νοήματος", και, δεδομένου ότι λειτουργεί μέσα από νύξεις μεμονωμένων λέξεων και φράσεων, ο καλύτερος τρόπος για να τον δούμε στην πράξη είναι να χρησιμοποιήσουμε μια εκδοχή εκείνου που οι ειδικοί της παιδαγωγικής ονομάζουν "διαδικασία συμπλήρωσης φράσεων" (σβήνουμε λέξεις από ένα κείμενο και βάζουμε τους αναγνώστες να γεμίζουν τα κενά, συνάγοντας το σωστό από τα συμφραζόμενα και τη συνολική δομή).

Το απόσπασμα που ακολουθεί είναι το άνοιγμα ενός μυθιστορήματος του Μέρβιν Τζόουνς (Mervyn Jones). Ο κεντρικός χαρακτήρας, ο κ. Αρμιτάζ, παρουσιάζεται στην εισαγωγική σκηνή, όπου και εδραιώνεται αμέσως ο χαρακτήρας του. Έχω αφήσει κενά στο κείμενο και έχω παραθέσει στο τέλος των προτάσεων λέξεις που θα μπορούσαν να γεμίσουν αυτά τα κενά (κάθε φορά, μία από τις λέξεις είναι αυτή που όντως έχει χρησιμοποιηθεί από τον συγγραφέα). Θα δείτε ότι ο χαρακτήρας αλλάζει αποφασιστικά, ανάλογα με τη λέξη που επιλέγετε για να γεμίσετε το κενό, γεγονός που μας επιτρέπει να δούμε στην πράξη πώς λειτουργεί ο *σημικός κώδικας*. Έχω αριθμήσει τις παραγράφους για να διευκολύνεται η αναφορά μας σ' αυτές. Όσον αφορά τη λίστα του *Τι κάνουν οι δομιστές κριτικοί*, αυτό είναι ένα παράδειγμα του 1γ, δηλαδή του να παρουσιάζουμε το κείμενο ως προβολή μιας υποκείμενης καθολικής δομής, καθώς ως κριτικοί εδώ υποθέτουμε ότι οι πέντε κώδικες του Μπαρτ είναι θεμελιώδεις για τη λειτουργία όλων των αφηγήσεων. Δώστε τώρα λίγο χρόνο για να επιλέξετε μια λέξη για κάθε κενό, πριν προχωρήσετε στον δικό μου σχολιασμό.

Στάσου

και σκέψου

1. Τζων Έντουαρντ Σκοτ Αρμιτάζ: πενήντα πέντε χρόνων, ύψος ένα μέτρο και εβδομήντα οκτώ εκατοστά, βάρους εβδομήντα οκτώ __ [-μισι κιλά, κιλά και τετρακόσια γραμμάρια].

2. Οκτώ Ιουνίου: ωραίο πρωί, εννιά και τέταρτο, κρίνοντας από την αλλαγή του προγράμματος στο ραδιόφωνο, και επίσης εννιά και τέταρτο ακριβώς καθώς έλεγξε την ώρα στο _____ του [ελβετικό ρολόι, πολυλειτουργικό ρολόι, τελευταίας μόδας ρολόι, ρολόι τσέπης, ρολόι Μίκυ Μάους].

3. Οδός Χέντον, προς τα βόρεια. Ο Αρμιτάζ οδηγούσε μια Τζάγκουαρ, τελευταίο μοντέλο. Του άρεσε πολύ το πόσο καινούργια ήταν. Η _____ μυρωδιά του δέρματος, τα ολοστρογγυλά μηδενικά στο καντράν των χιλιομέτρων. Ήταν απ' τους άντρες που δεν κρατάνε ποτέ το αυτοκίνητό τους πάνω από έναν χρόνο [πλούσια, γλυκιά, μεθυστική, σέξι, πολυτελής].

Η περιγραφή συνεχίζει, και μετά ο Αρμιτάζ σταματάει το αυτοκίνητο

για να κοιτάξει δυο νεαρά παιδιά που κάνουν οτοστόπ. Ανταποκρίνονται στα κριτήριά του και σταματάει να τους πάρει, αλλά τα παιδιά διατάζουν για μια στιγμή. Το κείμενο συνεχίζει:

4. Το αγόρι εξακολουθούσε να έχει το ευχάριστο χαμόγελό του, αλλά δεν έμπαινε στο αυτοκίνητο. Τώρα έμοιαζε να σκέφτεται όχι μόνο το πού πάνε, αλλά και το αυτοκίνητο, και ακόμα, τον ίδιο τον Αρμιτάζ. Στην πραγματικότητα, το αγόρι προσπαθούσε να αποφασίσει αν θα δεχτεί τον οδηγό, αντί να συμβαίνει το αντίστροφο. Ο Αρμιτάζ ήταν ____ . Λίγο ακόμα και θα νευρίαζε. Αλλά το κορίτσι είπε: “Είναι μια χαρά – να είναι – σούπερ δηλαδή” [σε πλήρη αμηχανία, άφωνος, σαν να τον είχαν χαστουκίσει].

5. Μίλησε με ενθουσιασμό, και μάλλον με κάποια ανυπομονησία για τον διαταγμό του αγοριού. Κι εκείνη επίσης χαμογελούσε στον Αρμιτάζ, αλλά παραπάνω από ευχάριστα, ____, σκέφτηκε. Φυσικά ήταν τυχεροί να κάνουν μια τέτοια μεγάλη διαδρομή με μια καινούργια Τζάγκουαρ. Το κορίτσι το συνειδητοποιούσε αυτό καθαρά κι επιπλέον έμοιαζε πολύ χαρούμενη που θα ταξίδευε με τον Αρμιτάζ. Μόλις το σκέφτηκε αυτό ο Αρμιτάζ, το βρήκε παράλογο. Ωστόσο, ήταν ελκυστικό εκ μέρους της να δώσει μια τέτοια εντύπωση [ευτυχισμένα, χαρούμενα, προκλητικά, εκστατικά].

6. Το κορίτσι ____ στο μπροστινό κάθισμα και το αγόρι μπήκε πίσω. Ο Αρμιτάζ έβαλε γρήγορα μπρος, για να προλάβει να μπει μπροστά από ένα φορτηγό μετακομίσεων. Οδηγούσε ορμητικά, κάνοντας σφήνες και προσπερνώντας με τρίτη ταχύτητα, που έκανε το αυτοκίνητο να μουγγρίζει. Σκέφτηκε, και το απώθησε αμέσως, ότι έφταιγε η παρουσία του κοριτσιού πλάι του, που τον έκανε να επιδεικνύει έτσι τις ικανότητές του [πήδηξε γρήγορα, βούλιαξε βαριά, γλίστρησε σαγηνευτικά, γλίστρησε εύκολα, στριμώχτηκε αδέξια, γλίστρησε ήσυχα].

Θα σχολιάσω με συντομία τα κενά σε κάθε μία απ' αυτές τις παραγράφους.

Στην πρώτη, η φράση στο δημοσιευμένο κείμενο είναι “εβδομήντα οκτώ κιλά και τετρακόσια γραμμάρια”, και η ακρίβεια αυτή δείχνει αμέσως έναν άνθρωπο που έχει πιθανώς μια εμμονή με την τάξη και την ακρίβεια (πόσοι άνθρωποι γνωρίζουν το βάρος τους με ακρίβεια γραμμαρίου;).

Στη δεύτερη παράγραφο, ο χαρακτήρας του Αρμιτάζ αλλάζει τελείως αν αλλάξουμε το ρολόι του. Στο κείμενο, το “ελβετικό ρολόι” του ενισχύει την εικόνα της τακτοποιημένης και άνετης ζωής, που εδραιώθηκε ήδη από τις πρώτες γραμμές του βιβλίου. Αλλά οι “σπινθηρισμοί του

νοήματος” μπορούν μέσα σε μια στιγμή να τον αλλάξουν σε έναν μεσήλικα γκατζετάκια με το πολυλειτουργικό ρολόι του, ή σε έναν αφοσιωμένο οπαδό της μόδας με το μοδάτο ρολόι του, ή σε έναν ηλικιωμένο παλαιομοδίτη με ρολόι τσέπης ή σε έναν ανοιχτόκαρδο ανεκδοτάκια που φοράει ρολόι Μίκυ Μάους.

Στην τρίτη παράγραφο, οι λέξεις “γλυκιά”, “μεθυστική” και “σέξι”, κάνουν όλες τον Αρμιτάζ να μοιάζει σχεδόν σαν να έχει φετίχ με το δέρμα, ενώ το “πλούσια” έχει μια αμεσότητα και μια χυδαιότητα που υπονοεί ότι η απόλαυση που παίρνει από τα πράγματα βρίσκεται σε ευθεία αναλογία με το κόστος τους. Το “πολυτελής” του κειμένου διατηρεί κάτι απ' αυτό, αλλά μοιάζει να υπαινίσσεται και μια εκτίμηση της ποιότητας.

Στην τέταρτη παράγραφο, όπως συμβαίνει συχνά στα μυθιστορήματα, το είδος της λέξης που χρησιμοποιείται από την αφηγηματική φωνή αντανακλά τον χαρακτήρα που περιγράφεται. Το “άφωνος”, και ακόμη περισσότερο το “σαν να τον είχαν χαστουκίσει”, υπονοεί μια αναξιοπρεπή αμηχανία, ενώ το “σε πλήρη αμηχανία” του κειμένου υπονοεί την προσβεβλημένη αξιοπρέπεια ενός ανθρώπου με κάποια υπόληψη, που έχει συνηθίσει σε ένα βαθμό σεβασμού.

Στην πέμπτη παράγραφο, η αντίληψη του Αρμιτάζ για τη φύση του χαμόγελου της κοπέλας είναι ένα σημαντικό στοιχείο για τον χαρακτήρα του. Το κείμενο τον έχει να τη βλέπει να χαμογελά “χαρούμενα”, υπονοώντας ότι ο Αρμιτάζ χαιρέται που αντιλαμβάνεται μια θετική στάση απέναντί του. Αν την έβλεπε να χαμογελά “προκλητικά”, τότε θα αντιλαμβανόμασταν ότι τα κίνητρά του είναι εξ ολοκλήρου σεξουαλικά. Το “εκστατικά”, από την άλλη, θα την έφερνε πιο κοντά στην εικόνα ενός παιδιού παρά ενός ενήλικα.

Στην τελευταία παράγραφο, η φράση που λείπει υποδεικνύει ότι, παρ' όλα αυτά, ο Αρμιτάζ βρίσκει το κορίτσι ελκυστικό και έχει πλήρη συνείδηση της φυσικής της παρουσίας. Το κείμενο μάς λέει ότι “γλίστρησε εύκολα” στο μπροστινό κάθισμα, υπονοώντας μια ορισμένη λιγερόκορμη χάρη. Η προσοχή του Αρμιτάζ στρέφεται λιγότερο προς το αγόρι, εξ ου κι αυτός απλώς “μπήκε πίσω”. Αν αντιστρέψουμε αυτές τις φράσεις, εκείνο που θα υπονοείται είναι ότι ο Αρμιτάζ ενδιαφέρεται περισσότερο για το αγόρι παρά για το κορίτσι: “Το κορίτσι μπήκε μπροστά ενώ το αγόρι γλίστρησε εύκολα πίσω”. Αυτό θα έτεινε να παρουσιάσει τον Αρμιτάζ ως ομοφυλόφιλο, χωρίς να γίνεται καμία σχετική ρητή δήλωση.

Αυτή η απλή άσκηση με το συμπλήρωμα των φράσεων δίνει ένα δείγμα από τη μικροκλίμακα (που δεν είναι όμως λιγότερο σημαντική) στην οποία λειτουργεί ο σημικός κώδικας όσον αφορά την κατασκευή ενός χαρακτήρα, ενώ ταυτόχρονα δείχνει πώς αυτός ο κώδικας μπορεί να αρχί-

σει να ενεργοποιεί θεματικά μοτίβα, όπως είναι η ιδέα της τάξης και του ελέγχου που συνδέεται με τον Αρμιτάζ.

Από το ίδιο απόσπασμα θα μπορούσαμε εύκολα να δώσουμε ένα παράδειγμα δύο άλλων κωδικών. Ο ερμηνευτικός κώδικας, για παράδειγμα, είναι προφανώς σημαντικός σ' αυτό. Αμέσως από την αρχή ενός μυθιστορήματος η αναγνώστρια πρέπει να προσελκυστεί, έτσι ώστε να σκεφτεί για τη συνέχεια, να λύσει αινίγματα και να προβλέψει την πιθανή έκβαση συμβάντων και μοτίβων. Στο παράδειγμα που είδαμε, εμπλεκόμεστε αμέσως στη διαδικασία τού να απαντήσουμε ερωτήσεις όπως: "Τι αποτέλεσμα θα έχει αυτή η συνάντηση;" "Είναι όντως τα νεαρά παιδιά τόσο αθώα όσο φαίνονται;" "Θα κλονιστεί η αυτοπεποίθηση του Αρμιτάζ καθώς προχωράει το μυθιστόρημα;" Τέλος, ένα παράδειγμα του πολιτισμικού κώδικα υπάρχει στην τρίτη παράγραφο, όταν μαθαίνουμε ότι ο Αρμιτάζ "ήταν από τους ανθρώπους που δεν κρατούνε το αυτοκίνητό τους πάνω από ένα χρόνο", όπου το κείμενο επικαλείται την προγενέστερη γνώση μας για αυτό το είδος ανθρώπου ως διακριτού τύπου, με ένα ολόκληρο φάσμα συναφών χαρακτηριστικών και συνηθειών. Ο τελευταίος κώδικας, ο συμβολικός, θα ήταν δύσκολο να εντοπιστεί σε ένα τόσο σύντομο και αρχικό απόσπασμα από ένα μυθιστόρημα, τον έχουμε όμως ήδη δείξει αναλυτικά στο παράδειγμα του Πόε.

Επιλογή βιβλιογραφίας

Barthes, Roland, *The Semiotic Challenge*, trans Richard Howard (Blackwell, 1988). Δοκίμια από τον γνωστότερο κριτικό του δομισμού. Βλ. το κεφάλαιο της τρίτης ενότητας "Κειμενική ανάλυση μιας ιστορίας του Έντγκαρ Άλλαν Πόε" ("Textual analysis of a tale by Edgar Allan Poe") για "Τα γεγονότα στην περίπτωση του κ. Βάλντεμαρ" ("The facts in the case of M. Valdemar").

Barthes, Roland, *A Roland Barthes Reader*, ed. Susan Sontag (Vintage, 1993).

Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics* (Routledge 1975). Ένα βιβλίο που εδραίωσε αυτομάτως τη φήμη του συγγραφέα του ως "διαμεσολαβητή" δύσκολων θεωριών. Πλήρες, αλλά σπάνια περιληπτικό.

Culler, Jonathan, *Barthes* (Fontana, 1983).

Culler, Jonathan, *Barthes: A Very Short Introduction* (Oxford Paperbacks, 2002) = Μπαρτ: Όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε (μτφρ. Αρχοντή Κόρκα), Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 2006 [εκτός εμπορίου: διανεμήθηκε μαζί με την εφ. Το Βήμα στις 7.11.2006].

Hawkes Terrence, *Structuralism and Semiotics* (Methuen, 1977). Ένα πρωτοπο-

ριακό έργο σε μια σημαντική εκδοτική σειρά. Ισότιμο με του Κάλλερ, αλλά το κάνει καλύτερα κατά τη γνώμη μου, γιατί η μορφή αυτής της σειράς εστιάζει στη συντομία και το σφιχτό γράψιμο.

Scholes, Robert, *Structuralism in Literature: An Introduction* (Yale University Press, 1974). Ένα αξιοθαύμαστο βιβλίο. Μην αποθαρρύνεστε από την παλαιότητά του. Δεν θα βρείτε άλλο σαν αυτό.

Sturrock, John, *Structuralism* (Paladin, 1986). Καλύπτει τον δομισμό σε μια ποικιλία πεδίων (γλώσσα, κοινωνικές επιστήμες κ.λπ.). Το τέταρτο κεφάλαιο είναι μια καλή, περιληπτική περιγραφή του λογοτεχνικού δομισμού και των προγόνων του.