

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 περισσότερια 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 “μεταφέρεσιμο” και θα μπορούσε επίσης να εξηγήσει το πώς δουλεύουν όλα τα νοσηματοδοτικά συστήματα. Ο ανθρωπολόγος Κλωντ Λεβί-Στρώς 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 συμπραζόμενα 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 του 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)<sup>5</sup> ή τον εντοπισμό θεμελιακών ζευγών που υπόκεινται σε μια αφήγηση. Μ’ αυτή την έννοια, ένα σημασιοδοτικό 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 “κωδικών”, 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 χάρι, 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 Παπαρηγοράκη), 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 ακριβά υφάσματα με εμφανώς άγαρμοπο 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 συμφοραζόμενα) ως αποδόμηση. Αφαιρέστε όμως οποιοδήποτε απ’ αυτά τα στοιχεία από τα συμφοραζόμενα 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.<sup>6</sup> 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 του 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 υπέρβολικοί, φοβεροί “κακοί” ή ήρωες. Σαφώς, τα δύο αυτά σπορ έχουν πολύ διαφορετικές λειτουργίες μέσα στην κοινωνία: το μποξ ενσαρ-

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

κώνει τη στωική αντοχή που πολλές φορές χρειάζεται στη ζωή, ενώ το κα-  
 τς δραματοποιεί τις τελειωτικές μάχες και την κλασική σύγκρουση μετα-  
 ξύ καλού και κακού. Η προσέγγιση του Μπαρτ εδώ, λοιπόν, είναι αυτή  
 του κλασικού δομιστή: το ατομικό μέρος “δομικοποιείται” ή “εντάσσε-  
 ται στα συμφραζόμενα της δομής” και καθώς αυτό συμβαίνει αποκαλύ-  
 πτονται στρώματα νοήματος.

Σ’ αυτά τα πρώτα χρόνια ο Ρολάν Μπαρτ προχώρησε επίσης σε συ-  
 γκεκριμένες μελέτες πτυχών της λογοτεχνίας και, περνώντας στη δεκαε-  
 τία του ’70, ο δομισμός είχε γίνει ευρέως γνωστός, όχι μόνο στο Παρίσι  
 αλλά και σ’ όλο τον κόσμο. Ένας αριθμός αγγλων και αμερικανών ακα-  
 δημαϊκών παρακολούθησε μαθήματα στο Παρίσι της δεκαετίας του ’70 α-  
 πό 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 μετα-  
 φράζονται 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 Τζόναθαν Κάλερ, του οποίου το βι-  
 βλίο *Δομιστική ποιητική* εμφανίστηκε το 1975, και ο αγγλος κριτικός Τέ-  
 ρενς Χωκς (Terrence Hawks), που έβγαλε το βιβλίο *Δομισμός και σημειω-  
 τική*<sup>7</sup> το 1977, ως το πρώτο μιας εκδοτικής σειράς που είχε ως στόχο “να  
 ενθαρρύνει και όχι να ανακόψει τη διαδικασία της αλλαγής” στις λογο-  
 τεχνικές σπουδές. Μια άλλη μορφή που άσκησε σημαντική επίδραση ήταν  
 ο Φρανκ Κέρμοουντ, καθηγητής τότε στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου,  
 που έγραψε με ενθουσιασμό για τον Ρολάν Μπαρτ και ξεκίνησε μετα-  
 πτυχιακά σεμινάρια στα οποία συζητούσε το έργο του (αν και κατά τη  
 δεκαετία του 1990, όταν πήρε σύνταξη, ταυτίστηκε με πολύ πιο παραδο-  
 σιακές προσεγγίσεις). Τέλος, ο Ντέιβιντ Λοτζ (David Lodge), καθηγητής  
 της Αγγλικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο του Μπέρμινχαμ, επίσης  
 προσπάθησε να συνδυάσει ιδέες του δομισμού με πιο παραδοσιακές  
 προσεγγίσεις. Χαρακτηριστικό αυτής της προσπάθειας είναι το βιβλίο  
 του *Δουλεύοντας με τον δομισμό* (1980).<sup>8</sup>

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 διακειμενικών 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-Στρώς 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 μάσκες 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.<sup>9</sup> 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-

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

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 Σολ<sup>10</sup> 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 "λέξεις" και οι πέντε κώδικες συνδέονται με το πνεύμα του "υψηλού" δομισμού που βρίσκουμε στο δοκίμιο του Μπαρτ "Η δομική ανάλυση της αφήγησης" του 1966,<sup>11</sup> ενώ οι ενενήντα τρεις διασπαρμένες παρεκβάσεις, με τα πολύ πιο ελεύθερα σχόλια για την αφήγηση, προεικονίζουν την πλήρη μεταδομισμό του βιβλίου του *Η απόλαυση του κειμένου*, του 1973.<sup>12</sup>

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", "Εκίνησαν 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.

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 Αντζέλιν ήταν το είδος του ανθρώπου που μερικές φορές έρχεται στη δουλειά με αταίριαστες 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 σημικός 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 κάποιο 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 Ι), του αμερικανού συγγραφέα των αρχών του 19<sup>ου</sup> 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 πρωτύτερα, 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 σημειωθεί 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               | } στα { | Πλοκή                   |
| Αντηχήσεις                  |         | Δομή                    |
| Αντανakλάσεις / επαναλήψεις |         | Χαρακτήρες / κίνητρα    |
| Αντιθέσεις                  |         | Κατάσταση / περιστάσεις |
| Σχήματα                     |         | 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, ανακτά 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 φάξε 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 τού 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 βρούμε 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 σημεικού 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 προηγουμένως, 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 συμφοραζόμενα 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, βάρος 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 ολοστρόγγυλα 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 διστάζουν 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 –ναι είναι– σούπερ δηλαδή” [σε πλήρη αμηχανία, άφωνος, σαν να τον είχαν χαστουκίσει].

5. Μίλησε με ενθουσιασμό, και μάλλον με κάποια ανυπομονησία για τον δισταγμό 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 χαίρεται 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 τού 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 κωδίκων. 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, εμπλεκόμαστε 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 συνθηκών. 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.