

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Το λογοτεχνικό κείμενο και ο αναγνώστης του:

Σχέσεις εξουσίας και αντίστασης

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Μανώλης Νανούρης

Αθήνα, 2019

Τριμελής επιτροπή

Διονύσης Καββαθάς, Επίκουρος Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου (επιβλέπων)

Δημήτρης Δημηρούλης, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου

Μάρθα Μιχαλίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Copyright © Μανώλης Νανούρης, 2019

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τη συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων της συγγραφέα.

Ευχαριστίες

Θέλω πρώτα, να ευχαριστήσω τα σκαλοπάτια μου·
που παρέμειναν συμπαγή για ν' ανέβω.
Κι έπειτα, να ευχαριστήσω τους δορυφόρους μου·
που 'χαν τη τύχη να με πλαισιώνουν.

Σε ποια άκρη να σταθώ και σε ποια μέση;
αφού ΕΙΜΑΙ οι σχέσεις μου με τους άλλους
δεν με βρίσκω έξω απ' αυτές
δεν τους βρίσκω έξω από 'μένα
«λόγια» - θα πεις
«λόγια» - θα συμφωνήσω
και θα επιστρέψουμε πάλι εκεί
στη θέση μας
τη δική μας τη θέση
μη μείνει άδεια
κι εξατμιστεί
και γίνει σύννεφο
γιατί, τι σχήμα έχει το σύννεφο;
αυτό εκεί – όχι το δίπλα!

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	6
1. Εισαγωγή.....	8
2. Οι πρακτικές της ανάγνωσης στην Αρχαία Ελλάδα.....	9
2.1. Υψηλόφωνη ανάγνωση και εργαλειακή χρήση του αναγνώστη.....	9
2.2. Φρασί-κλεια: η φωνή του αγάλματος.....	11
2.3. Η αυθεντία του κειμένου και ο λόγος του γραφέα.....	14
2.4. Η φωνή του νόμου.....	17
2.5. Η εφεύρεση της σιωπηλής ανάγνωσης.....	20
2.6. Η αρχαιοελληνική κληρονομιά της ανάγνωσης στο Βυζάντιο.....	21
2.7. Βαδίζοντας στις αναγνώσεις του 20 ^{ου} αιώνα.....	24
3. Ο αναγνώστης του κειμένου και το κείμενο του αναγνώστη.....	25
3.1. Το λογοτεχνικό κείμενο επιβάλλεται στον αναγνώστη.....	25
3.1.1. Η Κυριαρχία της μορφής του κειμένου.....	25
3.1.2. Η Κυριαρχία της αισθητικής ενότητας του κειμένου.....	28
3.1.3. Η Κυριαρχία της δομής του κειμένου.....	30
3.2. Ο αναγνώστης προβάλλεται στο λογοτεχνικό κείμενο.....	36
3.2.1. Η ιστορικότητα του αναγνώστη και του κειμένου.....	36
3.2.2. Η ολοκλήρωση του κειμένου από τον αναγνώστη.....	41
4. Το κείμενο της Γλώσσας και ο αναγνώστης του Λόγου.....	50
4.1. Η μεταβλητότητα του γλωσσικού σημείου.....	51
4.2. Η λειτουργία του ασυνείδητου.....	52
4.3. Γλωσσική δομή του ασυνείδητου και αλυσίδα σημαινόντων.....	53
4.4. Ο έκκεντρος αναγνώστης και η κίνηση της γραφής.....	55
4.5. Λειτουργία-συγγραφέας.....	59
4.6. Μεταφυσική της παρουσίας και «διαφορά».....	63
4.7. Η μεταφορική σημασία της λέξης «μεταφορά».....	66

4.8. Ρωγμές στον Λογοκεντρισμό.....	67
4.8.1. Who watches Watchmen: Το λεξικό Johnson.....	67
4.8.2. Η μεταμόρφωση της «φαλακρής τραγουδίστριας».....	70
4.8.3. Το παιδικό βιβλίο των αντιθέτων.....	73
5. Νέα μέσα και μετασχηματισμένη πρόσληψη.....	75
5.1. Ο καταναλωτής ως παραγωγός.....	75
5.2. Αυτοματισμός και αλληλεπίδραση αισθήσεων.....	77
5.3. Υπερ-κείμενα και δίκτυο εικόνων.....	79
6. Συμπεράσματα.....	84
Βιβλιογραφία.....	86

Κάθε «ίδια» θέση αλλοιώνεται απ' όσα βρίσκονται ήδη εκεί από τους άλλους. Γι' αυτό άλλωστε αποκλείεται και η «αντικειμενική» παρουσίαση των κοντινών ή μακρινών θέσεων που αποκαλούνται «επιρροές». Εμφανίζονται σ' ένα κείμενο (ή στον προσδιορισμό μιας έρευνας) μέσω των αλλοιώσεων και των διεργασιών που του έχουν επιφέρει. Οι οφειλές δεν μεταβάλλονται ούτε σε αντικείμενα. Κάθε ιδιαίτερη μελέτη είναι ένας εκατόφυλλος καθρέφτης των ανταλλαγών, αναγνώσεων και αντιπαραθέσεων που διαμορφώνουν τις συνθήκες δυνατότητάς της (άλλοι έρχονται και ξανάρχονται παντού σ' αυτόν τον χώρο), καθρέφτης όμως σπασμένος και παραμορφωτικός (οι άλλοι κομματιάζονται μέσα του και αλλοιώνονται).

(Ντε Σερτώ, 2010, σ. 159)

Περίληψη

Η μελέτη μας, εκκινεί από τις αναγνωστικές πρακτικές στην Αρχαία Ελλάδα, όπου με την εισαγωγή του σημιτικού αλφαβήτου, η γραφή επιτελεί τον ρόλο του θεματοφύλακα της προφορικής παράδοσης. Ο λόγος του γραφέα έχει ισχύ νόμου και ο αναγνώστης καλείται να αναγνωρίσει το μοναδικό και απόλυτο νόημά που περιέχεται στη γραφή. Αυτή η λειτουργία της ως αυθεντίας, κληροδοτείται κατόπιν στο Βυζάντιο, όπου το γραπτό κείμενο προσλαμβάνεται ως μορφή έκφρασης της άχρονης βούλησης του Θεού. Έπειτα, διασχίζοντας τη θεωρία της λογοτεχνίας του 20^{ου} αιώνα, παρατηρούμε ότι η παγιωμένη σχέση ανάμεσα στο κείμενο και τον αναγνώστη του, αποσταθεροποιείται οριστικά, και προσπαθούμε να περιγράψουμε τη φύση των διακυμάνσεων που προκαλούνται. Οι δομικές αντιστάσεις των κειμένων, εμποδίζουν τη «διαφανή» πρόσληψή απ' τους αποδέκτες τους, ενώ ταυτόχρονα οι ίδιοι οι αναγνώστες αντιστέκονται στην επιβολή των κειμένων, με αποτέλεσμα να αναπτύσσεται μεταξύ τους μία σχέση εξουσίας με συνεχείς ανατροπές. Διακρίνουμε ωστόσο, ότι το κείμενο δεν μπορεί να αποδεσμευτεί από την μεταβλητότητα της γλώσσας του και ότι ο αναγνώστης συγκροτείται μέσα από της κυρίαρχους λόγους της ιστορικής και πολιτισμικής περιόδου στην οποία δραστηριοποιείται, γεγονότα που σε τελευταία ανάλυση, καθορίζουν τον τρόπο με τον οποίο διαβάζουμε τα κείμενα. Έτσι, τα «εν κινήσει» γλωσσικά σημεία, αμφισβητούν της ίδιες τους τις έννοιες, οι οποίες δεν ενυπάρχουν ανεξάρτητα από την μεταξύ τους διαφορά, και προσδιορίζονται κάθε φορά από ένα απερίοριστο πλήθος ιστορικών συγκειμένων. Εφόσον όμως, η γλώσσα είναι το μοναδικό μας εργαλείο για να κατανοήσουμε αυτό που αποκαλούμε πραγματικότητα, τίθεται υπό αμφισβήτηση κάθε νόημα που παρουσιάζεται ως πρωταρχικό. Τέλος, αναζητούμε τις συγκλίσεις και τις αποκλίσεις ανάμεσα στις αναγνώσεις των λογοτεχνικών έργων, και τις αντίστοιχες των κινηματογραφικών και ψηφιακών κειμένων, τα οποία καταστάθηκαν δυνατά με την εμφάνιση των τεχνικών μέσων αναπαραγωγής. Το ρευστό διακειμενικό δίκτυο, επιτρέπει στους χρήστες του να το ιδιοποιηθούν και να το τροποποιήσουν, αλλά όχι με τρόπο γραμμικό, παρά απρόβλεπτο και τυχαίο, καθώς και οι ίδιοι συνίστανται από σημεία και ακολουθούν την αέναη και ακαθόριστη ροή τους προς πάσα κατεύθυνση.

Λέξεις κλειδιά: θεωρία της λογοτεχνίας, αναγνώστης, κείμενο, σχέσεις εξουσίας, γλωσσικό σημείο, διακειμενικό δίκτυο

The literature text and its reader: Relations of power and resistance

Manolis Nanouris

Abstract

Our dissertation starts from the reading practices in Ancient Greece, where with the introduction of the Semitic alphabet, writing undertakes the role of the guardian of the oral tradition. The writer's speech has got the power of the law and the reader has to acknowledge the unique and absolute meaning, contained in writing. Its function as an authority bequeathed to Byzantium, where the written text is conceived as a form of expression of the timeless will of God. Afterwards, going through the literature theory of the 20th century, we observe that the consolidated relation between the text and its reader, destabilizes definitely and we try to describe the nature of the fluctuations which are occurred. The structural resistances of the texts prevent the transparent reception from their receivers, while simultaneously readers themselves resist to the texts' dominance, resulting in the development of power relations between them with continuous overturnings. We notice, however, that the text cannot be liberated from the mutability of its language and that the reader is constituted through the dominant discourses of the historical and cultural period in which he partakes, facts which after all, determine the way with which we read the texts. So, the "movable" linguistic signs, dispute their own meanings, which don't exist independent of the difference between them and every time they are defined by a limitless number of historical contexts. As long as, language is the only tool for us to comprehend what we call reality, every meaning which appears as primordial is called into question. Finally, we look for the convergences and the divergences amongst the reading of literary works and those of the cinematographic and digital texts, which became possible with invention of mechanical means of reproduction. The fluid intertextual web, allows its users to make it their own and to modify it not with a linear, but with an unpredictable and random way, since both of them are consisted of signs and follow their perpetual and indefinite flow in any direction.

Keywords: literature theory, text, reader, power relations, linguistic sign, intertextual web

1. Εισαγωγή

Συνηθίζουμε ακόμη και σήμερα να αποδίδουμε το νόημα ενός λογοτεχνικού κειμένου στην πρόθεση του συγγραφέα. Αυτήν προσπαθούμε να αποκαλύψουμε μόλις ανοίγουμε ένα βιβλίο προκειμένου να επικοινωνήσουμε με τον δημιουργό του· για να κατανοήσουμε αυτό που θέλει να μας πει. Στην παρούσα βιβλιογραφική έρευνα, θα μελετήσουμε πώς αυτή η παραδοσιακή ερμηνευτική μέθοδος, σταδιακά ανατρέπεται και πλέον το κείμενο και ο αναγνώστης αποκτούν πρωτοφανή δικαιώματα επί της σημασιοδοτικής διαδικασίας. Η απόλυτη κυριαρχία του συγγραφέα χάνει συνεχώς έδαφος και η γραφή με την ανάγνωση διαχωρίζονται ολοένα και δυσκολότερα. Το πεδίο της μάχης μετατοπίζεται και πλέον ο αναγνώστης προσπαθεί να ιδιοποιηθεί το κείμενο, χωρίς όμως να μπορεί ποτέ να του επιβληθεί οριστικά. Το κείμενο έχει την δική του ζωή από τότε που εγκατέλειψε την πατρική εστία του συγγραφέα. Έτσι η ανάγνωση, φαντάζει κάθε άλλο παρά ειρηνική συνύπαρξη. Οι σχέσεις εξουσίας που αναπτύσσονται ανάμεσα στο κείμενο και τον αναγνώστη του, εγείρουν πάντοτε την πιθανότητα αντίστασης, και η αντίσταση δεν απέχει πολύ από την ανατροπή. Έτσι, θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε σε τι συνίστανται αυτές οι σχέσεις και ποια αποτελέσματα παράγονται μέσα απ' αυτές.

Η εργασία μας, θα αναπτυχθεί σε τέσσερα βασικά μέρη. Στο πρώτο, θα εξετάσουμε την λειτουργία του κειμένου και τον ρόλο του αναγνώστη στην Αρχαία Ελλάδα μετά από την εισαγωγή του αλφαβήτου καθώς και το κατά πόσον διατηρήθηκαν ή μεταβλήθηκαν κατά την Βυζαντινή περίοδο. Στο δεύτερο μέρος, θα περιγράψουμε τις αντιμαχόμενες προσεγγίσεις των θεωρητικών της λογοτεχνίας του 20^{ου} αιώνα, μέσω των οποίων αναδεικνύεται η αμφίρροπη αναμέτρηση του αναγνώστη με το κείμενο. Στη συνέχεια, θα εστιάσουμε στην μεταδομιστική σκέψη που αμφισβητεί την αυτονομία τόσο του αναγνώστη, όσο και του κειμένου, θεωρώντας ότι μάλλον η μάχη που διεξάγεται είναι παιγνιώδης, χωρίς νικητή και ηττημένο. Και τέλος, στο τέταρτο μέρος, θα αναζητήσουμε τον νέο ρόλο του αναγνώστη και του κειμένου μετά από την εμφάνιση των τεχνικών μέσων αναπαραγωγής· ο ενεργός θεατής παρατάσσεται απέναντι από το κινηματογραφικό έργο και ο χρήστης πλοηγείται στο αχανές δίκτυο των υπερ-κειμένων αφήνοντας όμως το στίγμα του.

2. Οι πρακτικές της ανάγνωσης στην Αρχαία Ελλάδα

2.1. Υψηλόφωνη ανάγνωση και εργαλειακή χρήση του αναγνώστη

Ο Γιέσπερ Σβένμπρο, ο οποίος έχει εκπονήσει αρκετές κοινωνιολογικές και ανθρωπολογικές μελέτες σχετικά με την Αρχαία Ελλάδα, στο βιβλίο του «Φρασίκλεια» πραγματεύεται τις πρακτικές της ανάγνωσης από την στιγμή που το σημειτικό αλφάβητο υιοθετήθηκε από τους Έλληνες το πρώτο μισό της 1^{ης} χιλιετίας π. Χ. και επηρέασε σημαντικά την μέχρι τότε προφορική παράδοση που επικρατούσε. Ο Σουηδός ερευνητής παρατηρεί την καθοριστική σημασία που απέδιδαν στην «φωνή» οι Αρχαίοι Έλληνες, έτσι που ακόμη και κατόπιν της εισαγωγής και χρήσης του αλφαβήτου έχουμε να κάνουμε περισσότερο με μία «προφορική» γραφή, όπως την χαρακτηρίζει:

Ο γραφέας, αναγκαστικά, βασίζεται πάνω στη φωνή του αναγνώστη. Τη στιγμή της ανάγνωσης ο αναγνώστης παραχωρεί τη φωνή του στο γραπτό κείμενο, στον απόντα γραφέα. Πράγμα που σημαίνει ότι, κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης, η ίδια του η φωνή δεν του ανήκει. Τη στιγμή που δίνει πνοή στα νεκρά γράμματα, η φωνή του ανήκει στο γραπτό. Ο αναγνώστης είναι το φωνητικό όργανο που χρησιμοποιεί το γραπτό (ο γραφέας), προκειμένου να δώσει σάρκα και οστά, σώμα -ένα φωνητικό σώμα- στο κείμενο (Svenbro, 2002, σ.15).

Συνεπώς ο αναγνώστης κατά την αρχαιότητα, λειτουργεί -κατά κάποιον τρόπο- σαν αγωγός, μέσω του οποίου μεταφέρεται η αλήθεια του λόγου του συγγραφέα και ενεργοποιείται το νόημα που εκείνος εναπόθεσε στο κείμενο όταν το έγραψε. Ωστόσο η συμμετοχή του αναγνώστη (ή ακριβέστερα της ηχηρής ανάγνωσης), προκειμένου να αποκαλυφθεί η αναλλοίωτη ουσία που φυλάσσεται στην επιγραφή, αποτελεί αναγκαία συνθήκη. Αυτό συμβαίνει όχι μόνο λόγω της περιφρόνησης με την οποία αντιμετωπιζόταν η γραφή στην «φωνοκεντρική» Αρχαία Ελλάδα (με χαρακτηριστικά παραδείγματα την στάση του Σωκράτη και του Πυθαγόρα απέναντι στον υποδεέστερο γραπτό λόγο¹) αλλά και ως πρακτική αναγκαιότητα, εξαιτίας της μορφής που είχε η γραφή εκείνη τη περίοδο, ήτοι χωρίς διαστήματα ανάμεσα στις

¹ «Η προνομιακή μεταχείριση της εκπομπής (σε σχέση με την πρόσληψη) παραμένει, κατά μία έννοια, πιστή στην ελληνική αντίληψη των πραγμάτων: οι Έλληνες είτε αρνούνται τελείως τη γραφή, όπως κάνουν, λόγου χάρη, ένας Πυθαγόρας ή ένας Σωκράτης, είτε επιλέγουν τη «γραφική δραστηριότητα σε βάρος της «παθητικότητας του αναγνώστη (με την έννοια ότι όποιος «υφίσταται τη γραφή υιοθετεί μια παθητική στάση)» (Svenbro, 2002, σ.14)

λέξεις («scripta continua»). Κατά συνέπεια, το κείμενο χωρίς το συμπλήρωμα μιας αναγινώσκουσας φωνής δεν μπορούσε να γίνει κατανοητό και άρα ήταν καταδικασμένο να παραμείνει ημιτελές. Η ισχύουσα, λοιπόν για εκείνη την ιστορική περίοδο, πρακτική αποκωδικοποίησης (του νοήματος) του κειμένου, δηλαδή η αναγνώριση της πρόθεσης του συγγραφέα -που ασφυκτιά στο ταριχευμένο σώμα της επιγραφής- εξαρτιόταν περισσότερο από την φωνή, παρά από την πρόσληψη του αναγνώστη:

Για τον μέσο Έλληνα αναγνώστη τα γράμματα είναι κενά νοήματος, μέχρι τη στιγμή που θα «εκφωνηθούν». Η υψηλόφωνη ανάγνωση είναι η αναγκαία προϋπόθεση που επιτρέπει στα γράμματα να σχηματίσουν ένα κατανοητό κείμενο: ήχος και νόημα ταυτίζονται μέσα στο *λόγον*, που είναι ταυτόχρονα «*téson*» (= λόγος) και «*raison*» (= αντήχηση), για να χρησιμοποιήσουμε τη λεπτή και ευρηματική διάκριση του Francis Ponge. Μόνο η ακρόαση της φθογγικής ακολουθίας, που παράγεται από τον αναγνώστη με βάση την ακολουθία των γραμμών, επιτρέπει στον ίδιο αυτό αναγνώστη να αναγνωρίσει το νόημα των γραμμένων λέξεων. Δεν πρέπει κατά συνέπεια να μας εκπλήσσει το γεγονός ότι οι Έλληνες επέλεξαν, ως τεχνικό όρο που δηλώνει την αναγνωστική πράξη, το ρήμα *αναγινώσκειν*, ένα ρήμα που σημαίνει «αναγνωρίζω». Συνειδητοποιεί έτσι κανείς ότι για έναν Έλληνα, που διαβάζει υψηλόφωνα, τα γράμματα δεν **αναπαριστούν** κάποια φωνή. Δεν αποτελούν εικόνες της φωνής. Απλά και μόνο η φωνή -η φωνή του αναγνώστη- παράγεται με **αφετηρία** τα γράμματα: αυτή όμως η φωνή μπορεί να ισχυριστεί ότι αναπαριστά μια άλλη, εναποθεθειμένη στα γράμματα, φωνή, δηλαδή μια νοερά μεταγεγραμμένη φωνή (Svenbro, 2002, σ.18).

2.2. Φρασί-κλεια: η ψυχή του αγάλματος

Ποια είναι όμως η «Φρασί-κλεια» που εμφανίζεται στον τίτλο του βιβλίου του Σβένμπρο, και πώς διασταυρώνεται με την παρούσα μελέτη; Οι επιτάφιας επιγραφές της αρχαϊκής εποχής, οι οποίες έχουν διασωθεί μέχρι σήμερα, έφτασαν στα χέρια μας αποσπασμένες από τα μνημεία που κοσμούσαν. Έτσι το 1972, η ανακάλυψη ενός αγάλματος που αναπαριστά μία νεαρή γυναίκα, ολοκλήρωσε -κατά έναν τρόπο- την ενεπίγραφη βάση του, η οποία είχε αναδυθεί στην επιφάνεια της ιστορίας, ήδη από τον 17^ο αιώνα. Έτσι, αυτή η επανασύνδεση, μας έδωσε την ευκαιρία να μελετήσουμε το πολιτισμικό πλαίσιο εντός του οποίου παράχθηκε η «Φρασί-κλεια» υπό τελείως διαφορετικό πρίσμα:

η ανακάλυψη του αγάλματος στο οποίο ανήκει η βάση άλλαξε ριζικά τους όρους ερμηνείας της επιγραφής. Κατά συνέπεια έχουν άδικο όσοι επιμένουν στις ερμηνείες που δόθηκαν πριν την ανακάλυψη, θεωρώντας πως το άγαλμα δεν έχει να προσθέσει τίποτα το καινούριο. Έχουν όμως εξίσου άδικο και όσοι αντιμετωπίζουν την επιγραφή ως ένα «απλό και χωρίς υπονοούμενα κείμενο», ενώ παράλληλα θεωρούν το άγαλμα ως αριστούργημα (Svenbro, 2002, σ. 27).

Το άγαλμα αναπαριστά την μορφή μιας νεαρής κοπέλας. Φοράει μακρύ χιτώνα, βαριά σανδάλια, φέρει πολλά κοσμήματα (βραχιόλια, περιδέραιο, ζώνη με πλούσια σχέδια, ανθοστολισμένο στεφάνι) και με το αριστερό της χέρι, κρατάει σφιχτά ένα άνθος λωτού μπροστά απ' το στήθος της. Στη βάση του αγάλματος αναγράφεται η φράση (μεταφρασμένη στα νέα ελληνικά) «Εγώ, σήμα της Φρασί-κλειας, θα ονομάζομαι για πάντα κόρη, έχοντας λάβει από τους θεούς αυτό το όνομα αντί για γάμους» (Svenbro, 2002, σ. 36).



https://www.google.com/search?q=%CF%86%CF%81%CE%B1%CF%83%CE%AF%CE%BA%CE%BB%CE%B5%CE%B9%CE%B1&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiI8DS-cTiAhXDL1AKHe29A1IQ_AUIDigB&biw=1600&bih=757#imgsrc=J-ZxdE4Uj46WCM:

Το «σήμα» εκτός από την έννοια του «ταφικού μνημείου», περιέχει και εκείνη του «σημείου», που όπως μας γνωστοποιεί ο Σβένμπρο σχολιάζοντας ένα άρθρο του G. Nagy:

μόλις κάποιος προφέρει τη λέξη *σήμα*, την οποία μεταφράζει ως «κωδικοποιημένο μήνυμα», ανακαλεί αυτόματα την ιδέα μιας *νοήσεως*, μιας *αναγνώσεως* και μιας *αναγνωρίσεως*, τρεις λέξεις κλειδιά της αποκωδικοποίησης σημείων, λέξεις που βρίσκονται στο άμεσο σημασιολογικό πεδίο του *σήματος*.

Δεν υπάρχει σήμα χωρίς νόηση: αυτή η συμπληρωματική σχέση αποτελεί σύμφωνα με το Nagy, ένα είδος γλωσσικού ενστίκτου της αρχαίας ελληνικής. Το *σήμα* παραμένει ανολοκλήρωτο, χωρίς μια «σκέψη» που το αποκρυπτογραφεί» (Svenbro, 2002, σ. 35).

Πώς νοείται όμως συγκεκριμένα το «σήμα της Φρασίκλειας» απ' τον Σβένμπρο; Αρχικά, το σύνθετο όνομα Φρασίκλεια, αποτελείται από το ρήμα «φράζειν» που «δηλώνει την πράξη μετάδοσης ενός μηνύματος μέσω ήχων σημάτων» (Svenbro, 2002, σ. 34) και από το ουσιαστικό «κλέος», δηλαδή η προφορική φήμη, που κατείχε κεντρικό ρόλο στην Αρχαία Ελλάδα. Έτσι, το όνομά του αγάλματος, προοικονομεί την σχέση του ίδιου του «σώματος» της Φρασίκλειας με τον εκάστοτε αναγνώστη, ο οποίος καλείται να αποκωδικοποιήσει το σήμα, αναγνωρίζοντάς την υλικότητά του και διαβάζοντας την επιγραφή μεγάλωφωνα προκειμένου να διαδώσει προφορικά την φήμη του. Επίσης, εξετάζεται η σχέση του λόγου (επιγραφής) με την εικόνα (άγαλμα) ή όπως ο ίδιος την χαρακτηρίζει, ο «διπλός τρόπος ύπαρξης του σήματος» (Svenbro, 2002, σ.45), καθώς το κλειστό άνθος του λωτού που κρατάει με προσοχή στο χέρι της η Φρασίκλεια και απευθύνεται στο βλέμμα του αναγνώστη, μετασηματίζεται κατόπιν της ανάγνωσης (και κατά την έννοια του ονόματός της) σε ένα «ανοιχτό» ακουστικό σήμα που φροντίζει να διαφυλάξει της φήμη της:

Στην περίπτωση της Φρασίκλειας, η άνθηση του κλέους αναβάλλεται όσο το επίγραμμα παραμένει χωρίς αναγνώστη. Κάθε χρονική διάρκεια κατά την οποία το σήμα παραμένει στο σκοτάδι, χωρίς αναγνώστες και θεατές, αποτελεί μια κατάσταση αναμονής, όπου το νόημα μοιάζει σαν μια κρυμμένη σπίθα: μια διάρκεια κατά την οποία η φλόγα περιορίζεται στο ελάχιστο [...] Μια αναμονή όπου το νόημα δεν είναι παρά ένα σπέρμα φωτιάς, ή ακόμη ένα κλειστό άνθος (έτοιμο κάθε στιγμή να ανοίξει). Όλη αυτή η θεώρηση, που συνιστά μια πραγματική θεωρία του σημείου και του διπλού τρόπου ύπαρξής του, περικλείεται «ήδη» στο όνομα Φρασί-κλεια, όπου το πρώτο συνθετικό ανήκει στο βουβό κόσμο των σημείων, ενώ το δεύτερο ανήκει στο ζωντανό κόσμο των ήχων, του *κλέους*, της υψηλόφωνης ανάγνωσης (Svenbro, 2002, σ. 45, 46).

2.3. Η αυθεντία του κειμένου και το πνεύμα του γραφέα

Επειδή, οι δικές μας αναγνωστικές πρακτικές, καθιστούν ιδιαίτερα δύσκολο να αντιληφθούμε την σημασία της υψηλόφωνης ανάγνωσης, προκειμένου τα γραπτά σημεία (λέξεις και προτάσεις) να γίνουν κατανοητά, ο Σβένμπρο, την φέρνει εγγύτερα στο πολιτισμικό μας πλαίσιο, παρομοιάζοντάς την με «τη σχέση που έχουμε εμείς οι σύγχρονοι με τη μουσική σημειογραφία: δεν είναι αδύνατο να διαβάσουμε μια παρτιτούρα σιωπηλά, αλλά συνήθως τη διαβάζουμε τραγουδώντας ή παίζοντάς την σε κάποιο μουσικό όργανο, για να δούμε πώς ακούγεται» (Svenbro, 2002, σ. 37).

Η υψηλόφωνη ανάγνωση λοιπόν στην Αρχαία Ελλάδα, αναβιώνει τον λόγο του γραφέα, καταργώντας έτσι -υπό μία έννοια- την χρονική απόσταση που χωρίζει τον δημιουργό από τον αναγνώστη, και φέρνοντάς τους σε άμεση επικοινωνία. Μόλις κάποιος προφέρει τις λέξεις στις οποίες κατοικεί το νόημα, αυτό αποκαλύπτεται και αποκαλύπτει την μοναδική παρουσία του· την αντικειμενική αλήθεια με την οποία τις προίκισε ο συγγραφέας τους. Ο συγγραφέας λοιπόν, έχει -εν τη απουσία του- απόλυτη κυριαρχία πάνω στα γραπτά ίχνη που άφησε πίσω του και ο αναγνώστης ξετυλίγει με προσοχή το νήμα τους, ώσπου να φτάσει στην καταγωγική τους αρχή. Ωστόσο, η αναγνωστική δραστηριότητα δεν «διαφωτίζει» μόνο εκείνον που διαβάσει, καθώς -όντας υψηλόφωνη- απευθύνεται και σε όσους βρίσκονται στον ίδιο χώρο κατά την στιγμή της ανάγνωσης, οι οποίοι πολύ πιθανόν να μην έχουν την ικανότητα να διαβάσουν. Οι ακροατές λοιπόν :

μπορούν να ακούν το κείμενο μόνο χάρη στην εργαλειακή φωνή του αναγνώστη. Η γραφή, για να μεταδώσει το περιεχόμενό της, χρησιμοποιεί αυτή τη φωνή. Η ανάγνωση μετατρέπεται έτσι, όπως επισημαίνει ο Pierre Bourdieu, σ' ένα πραγματικό «ζήτημα εξουσίας». Εξουσίας, για να ακριβολογήσουμε, επί της φωνής του αναγνώστη. Γιατί στους αρχαίους η ανάγνωση παίρνει την ιδιαίτερη μορφή μιας άσκησης εξουσίας επί της φωνής του αναγνώστη. Η φωνή πρέπει να υποταχτεί στο γραπτό ίχνος. Είναι αυτό που διακυβεύεται, όταν έρχονται αντιμέτωποι, μέσω της γραφής, ο αναγνώστης και ο γραφέας. Απών, ο γραφέας δεν μπορεί να υψώσει τη φωνή του. Παρούσα, η γραφή του παραμένει βουβή, σιωπηλή, στερημένη φωνής. Η γραφή όμως γνωρίζει το αντίδοτο για την απουσία της φωνής: όπως το *σήμα* προσκαλεί, παρακινεί στη *νόηση*, έτσι και η γραφή προσκαλεί στην υψηλόφωνη ανάγνωση. Κάτω από αυτές τις συνθήκες ο αναγνώστης δε διαθέτει παρά μόνο ένα όπλο: την άρνηση να διαβάσει (Svenbro, 2002, σ. 77).

Ο αναγνώστης λοιπόν, όχι απλώς δεν ιδιοποιείται το κείμενο, αλλά επιπλέον είναι αναγκασμένος «να αποϊδιοποιηθεί την ίδια του τη φωνή» άπαξ και αποφασίσει να προβεί στην πράξη της ανάγνωσης. Η επιγραφή προστάζει τον αναγνώστη να της

παραχωρήσει την φωνή του, προκειμένου να ελευθερωθεί το νόημά της από το άηχο σημείο και να (ξανα-)γίνει κοινοποιήσιμο. Σε τι συνίσταται όμως αυτή η «προσταγή»; Πώς προκαλείται και γιατί ο αναγνώστης αποδέχεται να επιτελέσει τον παθητικό του ρόλο; Για να κατανοήσουμε καλύτερα την φύση του περιορισμού που υφίσταται ο αναγνώστης όταν διαβάσει την επιγραφή, θα πρέπει να απορρίψουμε αρχικά την αναγωγή της σχέσης του με το κείμενο σε ένα «ζήτημα εξουσίας». Ο Μισέλ Φουκώ, στις όψιμες μελέτες του, επαναδιαπραγματεύεται την έννοια της «εξουσίας» και έτσι κάθε τέτοια σχέση μπορεί να περιγραφεί ως:

ένας τρόπος δράσης που δεν ενεργεί ευθέως και άμεσα στους άλλους, αλλά ενεργεί στην ίδια τους δράση. Μια δράση πάνω στη δράση, πάνω σε ενδεχόμενες ή πραγματικές δράσεις, μελλοντικές ή παρούσες. Μια σχέση βίας ενεργεί σ' ένα σώμα, σε πράγματα: πιέζει, λυγίζει, σπάει, καταστρέφει: ξανακλείνει όλες τις δυνατότητες· δεν έχει κοντά της λοιπόν άλλον πόλο από την παθητικότητα· κι αν συναντήσει μια αντίσταση, δεν έχει άλλη επιλογή από το να επιχειρήσει να την περιστείλει. Αντίθετα, μια σχέση εξουσίας αρθρώνεται σε δύο στοιχεία, που της είναι απαραίτητα, για να είναι ακριβώς μια σχέση εξουσίας: ο «άλλος» (εκείνος στον οποίο ασκείται) να αναγνωρίζεται και να παραμένει μέχρι τέλους υποκείμενο δράσης· και να ανοίγεται μπροστά στη σχέση εξουσίας ένα ολόκληρο πεδίο απαντήσεων, αντιδράσεων, αποτελεσμάτων, δυνατών επινοήσεων (Φουκώ, 1991, σ.91,92)

Μία σχέση εξουσίας λοιπόν, εμπεριέχει την δυνατότητα αντίστασης ή ανατροπής ως δομική συνθήκη ύπαρξής της. Αυτή η ρευστή της φύση, την διακρίνει όχι μόνο από τις πράξεις βίας ή εξαναγκασμού, αλλά και από τις ενέργειες συγκατάθεσης, «μεταβίβασης δικαιώματος» ή «αποποίησης μιας ελευθερίας». Ο αναγνώστης όμως στην Αρχαία Ελλάδα, εφόσον είναι αναγκασμένος να διαβάσει το κείμενο με έναν αυστηρά προκαθορισμένο τρόπο, αλλιώς -όπως είδαμε παραπάνω- πρέπει να αρκестεί στο να αποφύγει εντελώς την ανάγνωση, δεν έχει καμία δυνατότητα αντίστασης κατά την διάρκεια της αναγνωστικής πράξης καθ' εαυτής. Έτσι μάλλον θα πρέπει να κάνουμε λόγο για ένα «ζήτημα αυθεντίας». Ο Αλεξάντρ Κοζέβ τονίζει ότι:

η γέννηση (γένεση) μιας Αυθεντίας δεν πρέπει να συγχέεται με τα εξωτερικά σημεία της «αναγνώρισής» της. Είναι αλήθεια ότι η Αυθεντία υπάρχει μόνο εφόσον «αναγνωρίζεται»: ο Κύριος είναι Κύριος του Δούλου του μόνον εφ' όσον ο δεύτερος τον «αναγνωρίζει» ως τέτοιο (ή «αναγνωρίζει» τον εαυτό του ως Δούλο), κ.λπ. Άρα, μπορούμε να πούμε ότι η γένεση της Αυθεντίας, είναι η γένεση της «αναγνώρισής» της απ' όσους θα υποταχτούν σ' αυτήν. Ωστόσο για τον ίδιο ακριβώς λόγο μπορούμε να πούμε -επειδή είναι το ίδιο πράγμα- ότι η εξουσία καθιδρύεται απ' όσους υποτάσσονται σ' αυτήν: είτε δεν υπάρχει Αυθεντία καθόλου, είτε «αναγνωρίζεται» από το απλό γεγονός της ύπαρξής της. Η

Αυθεντία και η «αναγνώριση» της Αυθεντίας είναι ένα και ταυτό (Kojève, 2018, σ. 87)

Η Αυθεντία λοιπόν της επιγραφής (υπό τη σκέπη της Αυθεντίας του γραφέα), πρώτα «αναγνωρίζεται» ως δεδομένη και φυσική, και κατόπιν λειτουργεί ως τέτοια, (ανα-) παράγοντας πρακτικά αποτελέσματα. «Ο Πασκάλ λέει περίπου τα εξής: «γονατίστε, ψιθυρίστε μια προσευχή, και θα πιστεύετε» (Αλτουσέρ, 1999, σ. 105).

2.4. Η φωνή του νόμου

Μόλις ο αναγνώστης αναγνωρίσει την άυλη παρουσία του γραφέα στα -κατά συνέπεια συμπαγή- υλικά σημεία, το μόνο που μένει είναι να τα κάνει να ακουστούν προκειμένου να δώσει και στον ίδιο (ιηγητική) υπόσταση. Η γραφή λοιπόν, αποτελεί την αναγκαία συνθήκη, προκειμένου να σταθεροποιηθεί ο λόγος του γραφέα και να διατηρηθεί αναλλοίωτος από τη φθορά του χρόνου. Ενώ είδαμε όμως, πώς λειτουργεί ο αναγνώστης απέναντι στο κείμενο προς χάριν της συγγραφικής αυθεντίας και του απόλυτου νοήματος, μας μένει ακόμη να εξετάσουμε πώς ενεργοποιείται αυτή η συγκατάθεση από πλευράς του. Ο Σβένμπρο σε ένα επόμενο χωρίο, περιγράφει την ανάγνωση ως την πράξη:

μέσω της οποίας τα φωνητικά όργανα του αναγνώστη ενεργοποιούνται όχι από τη δική του ψυχή -εκτός αν αυτή θεωρηθεί ως διαμεσολαβητής- αλλά από το γραπτό ίχνος που έχει μπροστά του, με σκοπό να παραχθεί μια δεδομένη σειρά φθόγγων κατανοητή από το αυτί. Για ένα συγγραφέα, το να διαβάζεται από κάποιον σημαίνει ότι ασκεί μια επιρροή στο φωνητικό όργανο του άλλου, ότι έχει μία εξουσία πάνω στο σώμα του αναγνώστη, ακόμα και από απόσταση, από μεγάλη απόσταση, τόσο χωρική όσο και χρονική. Ο γραφέας που κατορθώνει να διαβάζεται δρα πάνω στα εσωτερικά όργανα του άλλου, χρησιμοποιεί, ακόμη και μετά το θάνατό του, αυτόν τον άλλο ως ένα *ὄργανον ἔμψυχον* ή ένα *instrumentum vocale*, προκειμένου να διαδώσει το δικό του κύριο όνομα και τα δικά του λόγια. Ο αναγνώστης, κατά κάποιον τρόπο, τηλεκατευθύνεται από το γραφέα, η ανάσα του, όταν προφέρει δυνατά τα βουβά γράμματα, είναι εκ των προτέρων προγραμματισμένη. Θέτει σε λειτουργία τα φωνητικά του όργανα σύμφωνα με το πρόγραμμα που έχει καταστρώσει κάποιος άλλος. Είναι ένας υπηρέτης του γραπτού με τον ίδιο τρόπο που στον Πλάτων οι άρχοντες είναι «δούλοι του νόμου» (Svenbro, 2002, σ. 213, 214).

Πέραν από την εργαλειακή χρήση του αναγνώστη απ' τον -σωματικά- απόντα γραφέα που τονίζεται για μία ακόμη φορά, ας σταθούμε για λίγο στην αναλογία που επιλέγει να χρησιμοποιήσει εδώ ο Σβένμπρο. Γιατί «δούλοι του νόμου»; Ανατρέχοντας στις σημασίες του ρήματος «νέμειν», εντοπίζει ότι όσο ο όρος χρησιμοποιούνταν προφορικά σήμαινε «εκφωνώ» και «απαγγέλω» για να φορτιστεί μετέπειτα με την έννοια του ρήματος «διαβάζω». Συνεπώς βλέπουμε ότι ο νόμος στην Αρχαία Ελλάδα -ετυμολογικά- δεν είναι ένα γραπτό κείμενο, όσο μια υψηλόφωνη ανάγνωση:

Ο νόμος διαθέτει μία φωνή, ταυτίζεται μάλιστα με αυτή τη φωνή. Βέβαια η φωνή του νόμου είναι εκείνη που δανείζει ο αρμόδιος άρχοντας της πόλης κάθε φορά που τον απαγγέλει ή τον διαβάζει, δεν ανήκει όμως σ' αυτόν, το «δούλο του νόμου», όπως χαρακτηρίζεται ο άρχοντας: σύμφωνα με τη λογική της υποταγής, αυτή η φωνή ανήκει στον *κυρίαρχο*, δηλαδή στον ίδιο το νόμο, έναν κυρίαρχο με τον οποίο πρακτικά ταυτίζεται. Ο νόμος είναι μια φωνή. Μια φωνή

κατά κάποιον τρόπο αυτό-νομη: καθώς ο θνητός δημιουργός της απουσιάζει, είναι μια φωνή αθάνατη που δε χρειάζεται ένα δικό της σώμα, αλλά που κατορθώνει, μέσα από ένα είδος μετενσωμάτωσης (όρος πιο κατάλληλος απ' ό,τι μετεμψύχωση), να αντηχεί ανάμεσα στα τείχη της πόλης έτσι ώστε οι πολίτες να την ακούνε. Η φωνή, λοιπόν, του νόμου είναι μια φωνή μη μεταφορική, παρ' όλο που δε διαθέτει ένα δικό της σώμα, μια φωνή με την κυριολεκτική σημασία της λέξης, μια φωνή που απευθύνεται στο αυτί. Πράγματι για τους Έλληνες «ακούω» σημαίνει ταυτόχρονα «υπακούω»: το *ἀκούειν* έχει και τις δύο σημασίες [...] Αυτή λοιπόν η εξωτερική φωνή είναι θα μπορούσε κανείς να πει, η φωνή του Υπερεγώ² της πόλης. Η ευδιάκριτη φωνή, θα λέγαμε σχεδόν: η «βαθιά φωνή» του *βασιλιά νόμου* (Svenbro, 2002, σ. 186, 187)

Βλέπουμε λοιπόν ότι η μετωνυμική σχέση τόσο ανάμεσα στο «νέμω» και στο «διαβάζω», όσο και στα «ακούω» και «υπακούω», υποβάλλει στους πολίτες και δυνάμει αναγνώστες τα μεταφορικά της αποτελέσματα. Οι πολίτες που υποτάσσονται στη φωνή του νόμου, την οποία ο αρμόδιος άρχοντας μεταφέρει με όχημα την δική του φωνή, προτυποποιούν -θα λέγαμε- μια συμπεριφορά, η οποία προεκτείνεται και στις αναγνωστικές πρακτικές. Έτσι, οι αναγνώστες και οι ακροατές (της ανάγνωσης) «υπ-ακούνε» στη φωνή του συγγραφέα, που αντανακλάται στα γραπτά σημεία του κειμένου. Η φωνή αυτή, έχει πια εγγραφεί στο σώμα των αναγνωστών και λειτουργεί ως εάν τους μιλούσε (καθοδηγητικά) ο ίδιος ο συγγραφέας. Οι αναγνώστες, δούλοι του νόμου του συγγραφέα, συμπεριφέρονται παρόμοια με τους φυλακισμένους στο Πανοπτικό, έναν ιδιαίτερο τύπο κτιρίου που σχεδίασε ο Τζέρεμι Μπένθαμ το 1787. Στο κέντρο υπάρχει ένα πύργος όπου βρίσκεται ο φύλακας και στα κελιά που τον περιστοιχίζουν κρατούνται οι φυλακισμένοι, οι οποίοι δεν γνωρίζουν πότε εκείνος του επιτηρεί.

² Ο Σίγκμουντ Φρόιντ, που εισήγαγε τον όρο «Υπερεγώ» (το οποίο στην ελληνική βιβλιογραφία, συχνά συναντάται και ως «Ιδεώδες του Εγώ» ή «Ιδανικό του Εγώ») το περιγράφει ως τον σχηματισμό που: «υποκαθιστά την επιθυμία για τον πατέρα, περιέχει τον σπόρο από τον οποίο γεννιούνται όλες οι θρησκείες. Η κρίση για την ανεπάρκεια του Εγώ σε σύγκριση με το ιδανικό του παράγει τη θρησκευτική ταπεινότητα που επικαλείται ο γεμάτος λαχτάρα πιστός. Στην περαιτέρω πορεία της εξέλιξης, οι δάσκαλοι και οι αυθεντίες συνέχισαν το ρόλο του πατέρα: οι εντολές και οι απαγορεύσεις τους παρέμειναν σε ισχύ στο Ιδανικό του Εγώ και ασκούν τώρα ως συνείδηση την ηθική λογοκρισία. Η ένταση ανάμεσα στις αξιώσεις της συνείδησης και τα επιτεύγματα του Εγώ γίνεται αισθητή ως αίσθημα ενοχής. Τα κοινωνικά αισθήματα στηρίζονται στις ταυτίσεις με άλλους βάσει αυτού ακριβώς του Ιδανικού του Εγώ» (Freud, 2011, σ. 39).



<https://www.mixanitouxronou.gr/i-kilindriki-filaki-pou-i-kratoumeni-den-borou-san-na-doun-tous-filakes-eki-filakisthikan-ta-adelfia-kastro-ke-meta-filakisan-i-idii-tous-antipalous-tous/>

Η καινοτομία που εισάγει ο συγκεκριμένος τρόπος κράτησης, συνίσταται στο ότι πλέον δεν ελέγχονται μόνο τα σώματα των φυλακισμένων αλλά και η ίδια τους η σκέψη. Ο Μισέλ Φουκώ σκιαγραφώντας τα κυριότερα αποτελέσματα του συγκεκριμένου τρόπου επιβολής, σημειώνει ότι:

οδηγεί τον κρατούμενο σε μια συνειδητή και μόνιμη κατάσταση ορατότητας που διασφαλίζει την αυτόματη λειτουργία της εξουσίας. Έτσι ώστε η επιτήρηση είναι μόνιμη ως προς τα αποτελέσματά της, ακόμη κι αν είναι ασυνεχής ως προς τη δράση της· έτσι ώστε η τελειότητα της εξουσίας να τείνει να καταστήσει αχρείαστη την ενεργό άσκησή της· έτσι ώστε ο εν λόγω αρχιτεκτονικός μηχανισμός να συνιστά μια μηχανή που δημιουργεί και υποστηρίζει μια σχέση εξουσίας, ανεξαρτήτως εκείνου που την ασκεί· εν ολίγοις, έτσι ώστε οι κρατούμενοι να τοποθετούνται σε μία κατάσταση εξουσίας, της οποίας είναι οι ίδιοι φορείς [...]. Εκείνος που υπάγεται σε ένα πεδίο ορατότητας, και που το γνωρίζει, αποδέχεται τους εξαναγκασμούς της εξουσίας· τους θέτει αυθόρμητα σε λειτουργία πάνω του· εγγράφει μέσα του τη σχέση εξουσίας, στην οποία παίζει ταυτόχρονα και τους δύο ρόλους· γίνεται καταστατική αρχή της ίδιας του της καθυπόταξης (Foucault, 2011, σ. 229, 231)

Έτσι, το βλέμμα του φύλακα που εγγράφεται στον φυλακισμένο, λειτουργεί παρόμοια με την φωνή του συγγραφέα, που ενεργοποιεί ο αναγνώστης κάθε φορά που αποφασίζει να διαβάσει κάποιο κείμενο. Αυτή η αναλογία κορυφώνεται με την εφεύρεση της σιωπηλής ανάγνωσης κατά τη διάρκεια του 5^{ου} αιώνα π. Χ.. Τότε για πρώτη φορά, ο λόγος του συγγραφέα, εσωτερικεύεται από τον αναγνώστη χωρίς να χρειάζεται την συμβολή της φωνής και της ακοής του.

2.5. Η εφεύρεση της σιωπηλής ανάγνωσης

Η σιωπηλή ανάγνωση, συλλαμβάνει αυτόματα το νόημα. Τα γραπτά σημεία που άλλοτε απλώς πυροδοτούσαν μια φωνή, η οποία μιμούνταν την πραγματική (του συγγραφέα), από εδώ και στο εξής προσλαμβάνονται ως πιστή αναπαράσταση της ίδιας τούτης της πραγματικής φωνής. Έτσι, η φωνή του συγγραφέα, δεν είναι πλέον απαραίτητο να μεταγραφεί σε άλλη φωνή προκειμένου να γίνει κατανοητή. Βρίσκει - κατά κάποιον τρόπο- η ίδια τον αναγνώστη αντί να τον περιμένει υπομονετικά να την ελευθερώσει από το κειμενικό της σώμα, κάνοντάς τη να ακουστεί. Αυτή η μετάβαση, παρότι διατήρησε αμετάβλητη την αυθεντία του κειμένου, μετασχημάτισε καθοριστικά τις αναγνωστικές πρακτικές:

Η «αναγνώριση» του νοήματος είναι άμεση: δεν προϋποθέτει ένα πρώτο διαφανές στάδιο. Ο αναγνώστης που διαβάζει από μέσα του δε χρειάζεται να (επαν-) ενεργοποιήσει το γραπτό μέσω της φωνής του. Η γραφή του δίνει απλά και μόνο την εντύπωση ότι «μιλάει». Ακροάται μια γραφή – όπως και ο θεατής του θεάτρου ακροάται τη φωνητική γραφή των ηθοποιών. Το κείμενο που «αναγνωρίζεται» οπτικά έχει την ίδια αυτό-νομία με το θεατρικό θέαμα. Τα γράμματα διαβάζονται -ή καλύτερα λέγονται- από μόνα τους. Ο «σιωπηλός» αναγνώστης δεν μπορεί να επέμβει στη σκηνή της γραφής: τα γράμματα, ικανά να μιλάνε από μόνα τους, δε χρειάζονται την επέμβαση της φωνής του. Διαθέτουν ήδη τη δική τους. Ο αναγνώστης απλά την «ακούει» - μέσα του. Η αναγνώσκουσα φωνή έχει εσωτερικευτεί (Svenbro, 2002, σ.255)

Ωστόσο, η σιωπηλή ανάγνωση στα πρώτα της βήματα, επισκιάστηκε από την - βαθιά ριζωμένη στην αρχαιοελληνική πραγματικότητα- υψηλόφωνη ανάγνωση, παρά την προσθήκη του διαστήματος ανάμεσα απ' τις λέξεις που αντικατέστησε τη συνεχή γραφή (scripta continua). Ο παράγοντας που συνέβαλλε καθοριστικά στην διάδοση της σιωπηλής ανάγνωσης, όπως εντοπίζεται από τον Σβένμπρο, ήταν η -κατά τον Μεσαίωνα- εντατική ενασχόληση με διαρκώς μεγαλύτερη ποσότητα κειμένων. Ακόμη και τότε όμως, η νέα αναγνωστική πρακτική χρησιμοποιούνταν κυρίως από μία μειοψηφία προνομιούχων μορφωτικά ανθρώπων, αφού το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού παρέμενε αναλφάβητο:

Στο Μεσαίωνα η απλή εισαγωγή του διαστήματος δε στάθηκε αρκετή για να γενικεύσει την πρακτική της σιωπηλής ανάγνωσης. Χρειάζονταν κάτι περισσότερο από αυτή την τεχνική καινοτομία που είχε εισαχθεί από τον 7^ο ήδη αιώνα. Χρειάζονταν οι απαιτήσεις της σχολαστικής επιστήμης προκειμένου να ανακαλυφθούν και να αξιοποιηθούν σε πλατιά κλίμακα τα πλεονεκτήματα της σιωπηλής ανάγνωσης – ταχύτητα, κατανόηση. Μόνο στο πλαίσιο της σχολαστικής επιστήμης η σιωπηλή ανάγνωση «έπιασε», ενώ παράλληλα παρέμενε πρακτικά άγνωστη στην υπόλοιπη μεσαιωνική κοινωνία (σελ. 250, 251).

2.6. Η αρχαιοελληνική κληρονομιά της ανάγνωσης στο Βυζάντιο

Ο Γκουλιέλμο Καβάλλο, μελετητής της ελληνικής παλαιογραφίας, αντλεί στοιχεία για την σχέση του αναγνώστη με το γραπτό κείμενο στον Βυζαντινό πολιτισμό από έγγραφα που παράχθηκαν εκείνη την εποχή, λογοτεχνικές πηγές, καταγραφές βιβλιοθηκών και διασωθέντα βιβλία. Αρχικά παρατηρεί, ότι η ανάγνωση στο Βυζάντιο είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις αντίστοιχες πρακτικές που είδαμε ότι εφαρμόζονταν στην Αρχαία Ελλάδα:

Όταν αναφερόμαστε στις πρακτικές της ανάγνωσης στο Βυζάντιο κατά την διάρκεια της μακραίωνης πορείας του -από την ίδρυση της Κωνσταντινούπολης ως Νέας Ρώμης το 324 μ. Χ. έως την πτώση της μετά την τουρκική κατάκτηση το 1453- δεν μπορούμε να παρασιωπήσουμε το μακρύ ρωμαϊκό παρελθόν του Βυζαντίου, δηλαδή την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα, κατά τη διάρκεια της οποίας απαντούν ήδη οι τρόποι, οι συνθήκες και οι συνήθειες της ανάγνωσης, οι οποίες θα κληρονομηθούν κατά τη βυζαντινή περίοδο και θα εγγραφούν ή θα προσαρμοστούν στο πλαίσιο ενός διαφορετικού πολιτισμού (Cavallo, 2008, σ. 21)

Στο Βυζάντιο λοιπόν, η γραφή εξακολουθεί να προσλαμβάνεται ως αναπαράσταση του λόγου του συγγραφέα, κατ' εικόνα της Αγίας Γραφής που διαδίδει τον λόγο του Θεού. Η σιωπηλή ανάγνωση που συνυπάρχει με την υψηλόφωνη, έχει ως κύριο μέλημα την πνευματική και ηθική διάπλαση του αναγνώστη (και των ακροατών, όταν αυτή διεξάγεται σε δημόσιους χώρους, όπως θέατρα, βουλευτήρια και πλατείες). Οι βασικές κατηγορίες στις οποίες ταξινομούνται οι αναγνώστες, διακρίνονται με κριτήριο τόσο το μορφωτικό τους επίπεδο όσο και τη θέση που κατέχουν στην βυζαντινή κοινωνία. Όσον αφορά στον συνηθισμένο - κοινό αναγνώστη:

Πρόκειται για μια ρευστή μορφή, την οποία δεν κατορθώνουμε να εντάξουμε σε ένα σαφές πλαίσιο πολιτιστικών ικανοτήτων, αλλά της οποίας μπορούμε τουλάχιστον να σκιαγραφήσουμε τα βασικά χαρακτηριστικά. Πρόκειται σχεδόν πάντα για έναν άντρα· στην πλειονότητα των περιπτώσεων είναι ίσως κληρικός, που ανήκει στη μέση ή ανώτερη κλίμακα της εκκλησιαστικής ιεραρχίας· εάν είναι κάποιος κοσμικός, είναι κατά κανόνα αξιωματούχος ή πολιτικός ή στρατιωτικός· ανήκει στα κοινωνικά στελέχη στα οποία ανατέθηκε η διαχείριση ενός κράτους που, όπως το βυζαντινό, υποστηριζόταν από μία σταθερή, πολυάριθμη και διακλαδωμένη γραμματεία· εάν ενίοτε είχε πρόσβαση στα σχολεία ρητορικής, δεν έφτανε όμως στην κορυφή, αλλά σταματούσε στα πρώτα προγυμνάσματα· έχει τελειώσει τουλάχιστον γραμματικές σπουδές και ούτως ή άλλως θεωρείται [...] καλλιεργημένος άνθρωπος, ακόμη και εάν δεν ορίζεται ως [...] λόγιος ή άνθρωπος των γραμμάτων προικισμένος με επιτηδευμένη παιδεία· ασκεί έναν εντατικό τρόπο ανάγνωσης· διαβάσει, εκτός από τα τεχνικά – επαγγελματικά γραπτά, «εκκλησιαστικά βιβλία», χρονικά, γνωμολόγια θρησκευτικού – κοσμικού χαρακτήρα, καθώς επίσης και κάποιο ψυχαγωγικό

έργο, αλλά πάντα με την πρόθεση να αντλήσει κάποια ωφέλεια (Cavallo, 2008, σ. 142-143)

Οι γυναίκες στην Βυζαντινή Αυτοκρατορία -κατά κανόνα- ήταν αποκλεισμένες από την αναγνωστική δραστηριότητα (όντας αναλφάβητες), ενώ ακόμη κι εκείνες που αποτελούσαν εξαίρεση (καθώς ανήκαν στην ανώτερη τάξη), συνήθως ήταν σε θέση να διαβάζουν μόνο το ψαλτήριο ή ορισμένα ψυχωφελή έργα λόγω της περιορισμένης παιδείας τους. Οι άντρες αναγνώστες αντίθετα, που δεν ήταν απαραίτητο να ανήκουν στην ανώτερη τάξη για να προχωρήσουν πέραν της πρώτης βαθμίδας εκπαίδευσης, επιδίδονταν σε σχολαστικές αναγνώσεις αλλά με μοναδικό σκοπό να αφομοιώσουν τα στοιχεία του κειμένου που θεωρούνταν χρήσιμα και καλλιεργούσαν συγκεκριμένα πρότυπα συμπεριφοράς. Ωστόσο, προτού διανεμηθούν τα γραπτά κείμενα και γίνουν προσβάσιμα στο ευρύτερο κοινό, προηγούνταν μια επεξεργασία του περιεχομένου τους κατά την πράξη της αντιγραφής:

Εφόσον η εντατική ανάγνωση αφορούσε λόγιες πρακτικές, εκτυλισσόταν πολύ συχνά στη συμβολή ανάμεσα σε ανάγνωση και γραφή. Σ' αυτόν τον τρόπο ανάγνωσης η γραφή διαδραμάτιζε από πολλές απόψεις σημαντικό ρόλο. Με τον κάλαμο στο χέρι, ο λόγιος έγραφε τα κείμενα (θρησκευτικά ή κοσμικά, αλλά ιδιαίτερα τα κείμενα των κλασικών συγγραφέων) για να τα αναθεωρεί και για να διορθώνει τις αβλεψίες, ή για να εφοδιάζει με σχολιασμούς, σχόλια, σημειώματα, παραλλαγές από αντιπαραβολές το έργο που είχε μπροστά στα μάτια του και το οποίο υπέβαλλε σε έντονη δραστηριότητα κριτικής και ερμηνείας του κειμένου· όλες αυτές τις επεμβάσεις τις επέφερε την ίδια στιγμή που ολοκλήρωνε την πράξη της ανάγνωσης, αντιγράφοντας μόνος του ή στο εσωτερικό ενός λόγιου κύκλου ορισμένα κείμενα ή ορισμένα χωρία, ή ακόμη εξάγοντας, συνοψίζοντας ή ξαναγράφοντας ό,τι τον ενδιέφερε (Cavallo, 2008, σ. 106)

Ο αντιγραφέας συνήθιζε να αποδίδει τις παρεμβάσεις του στα πρωτότυπα κείμενα, στην ανάγκη διόρθωσης των αλλοιώσεων που προκάλεσαν οι προηγούμενοι αντιγραφείς απ' αυτόν. Παρ' όλα αυτά δεν υπήρχε κάποιο αντικειμενικό κριτήριο με βάση το οποίο να μπορεί κανείς να διακρίνει τα «αυθεντικά» μέρη του κειμένου, από εκείνα που προστέθηκαν αργότερα. Έτσι, το τελικό προϊόν αυτής της διαδικασίας δεν ήταν παρά το αποτέλεσμα μιας αυθαίρετης ενέργειας που είχε σκοπό να επαναφέρει το κείμενο σε μια φαντασιακή κανονικότητα. Αυτό το γεγονός, δεν στάθηκε ικανό να κλονίσει την αυθεντία των κειμένων, καθώς οι αναγνώστες βίωναν την ανάγνωση ως μια αδιαμεσολάβητη επικοινωνία με τον ίδιο τον συγγραφέα. Το βιβλίο διαδραμάτιζε σημαίνοντα ρόλο στον Βυζαντινό πολιτισμό και οι ιδιωτικές βιβλιοθήκες προσέδιδαν ιδιαίτερο κύρος στους κατόχους τους. Το γραπτό κείμενο που εξουσίαζε τον

αναγνώστη από την αρχαιότητα, αντιμετωπιζόταν με ολοένα μεγαλύτερο σεβασμό. Σ' αυτό συνέβαλε καθοριστικά, τόσο η ιδέα της ολοκληρωτικής αποδοχής των κειμένων που εισήγαγε ο χριστιανισμός, όσο και η γραπτή αποτύπωση της νομοθετικής τάξης. Ο «νόμος του Θεού» και ο «νόμος του Κράτους» (Cavallo, 2008, σ. 220) που περιείχονταν σε βιβλία, σφράγισαν τον τρόπο πρόσληψης των βιβλίων εν γένει. Έτσι για του Βυζαντινούς, δεν έπαψαν να αποτελούν, τα μέσα διαφύλαξης της μνήμης και της αλήθειας, που καλούσαν τους αναγνώστες σε απόλυτη τήρηση του σταθερού και αναλλοίωτου περιεχομένου τους:

Στην ατομική και στη συλλογική αναπαράσταση, το βιβλίο στο Βυζάντιο είναι ο θεματοφύλακας ενός κειμένου, το οποίο, από τη στιγμή που έχει γραφτεί, είναι ένα κείμενο – αυθεντία, που δεν επιτρέπεται σε κανέναν να το παραβεί. Από αυτήν την άποψη, ο Βυζαντινός άνθρωπος, ακόμη και ο αναλφάβητος, ξέρει ότι κάθε συμπεριφορά έχει ως σημείο αναφοράς ένα γραπτό κείμενο που περιέχεται σε ένα βιβλίο, από το οποίο προέρχεται όλη η σειρά των επιτακτικών εντολών, των ηθικών συμπεριφορών, των υπαγορεύσεων, από τις οποίες δεν μπορεί να υπεκφύγει. Ο Βυζαντινός άνθρωπος, και του πιο ταπεινού επιπέδου ακόμη, γνωρίζει ότι το χειρόγραφο ή το ειλητάριο της θείας λειτουργίας παραδίδει, διαμέσου του γραπτού, τον θείο Λόγο, στον οποίο πρέπει να υποταγεί, εάν υπολογίζει στη σωτηρία της ψυχής του, ακριβώς επειδή Αυτός έγινε Γραφή και ως εκ τούτου βιβλίο. Σε ένα ποίημα που βρίσκεται σε διάφορα χειρόγραφα και αποτελείται από έναν διάλογο ανάμεσα στο βιβλίο και τον παραγγελιοδότη του, αυτός δηλώνει: «Θα υπακούω στις εντολές που πρόφερες». Στο βιβλίο υπακούει κανείς. Η άλλη όψη αυτής της αναπαράστασης του βιβλίου είναι η εξόντωσή του, που σημαδεύει κάθε μορφή πνευματικής καταστολής ή ιδεολογικής αδιαλλαξίας· εάν καταστρέφεται ότι είναι γραμμένο, καταστρέφεται ο λόγος, το περιεχόμενο. Μπορούμε κατ' αυτόν τον τρόπο να εξηγήσουμε τις πυρές, όπως εκείνη των ειδωλολατρικών βιβλίων που διέταξε ο αυτοκράτορας Ιοβιανός ανάμεσα στο 363 και το 364 στην Αντιόχεια (Cavallo, 2008, σ. 217, 218)

2.7. Βαδίζοντας προς τις αναγνώσεις του 20^{ου} αιώνα

Όσο λοιπόν τα βιβλία, είτε θρησκευτικού, είτε κοσμικού περιεχομένου, νοούνταν ως συμπαγείς ενότητες, που μετέδιδαν το αιώνιο πνεύμα του γραφέα, ο αναγνώστης ήταν αδύνατον να υπερβεί τον παθητικό του ρόλο. Αυτή η αυστηρά καθορισμένη σχέση ανάμεσα στον αναγνώστη και το κείμενο του συγγραφέα, θα κλονιστεί ριζικά στις αρχές του 20^{ου} αιώνα με την ανάδυση μιας «νέας πραγματικότητας». Αυτή η νέα πραγματικότητα, διατάραξε την ισορροπία που είχε φαινομενικά επέλθει σε όλους τους κλάδους γνώσης και δεν είναι άλλη από την επαναδιαπραγμάτευση της ίδιας της έννοιας της πραγματικότητας. Δεν στέκεται πια εκεί έξω, περιμένοντας υπομονετικά να αποκαλυφθεί από την ανθρώπινη νόηση και τις επιστήμες. Η πρόσληψη του «παρατηρητή» καθώς και οι πολιτισμικά προσδιορισμένες συμβάσεις με τις οποίες ερμηνεύει τα γεγονότα μέσα στο ιστορικό του πλαίσιο, είναι κάθε άλλο παρά ανεξάρτητες από το τι τελικά βλέπει και πώς το κατανοεί. Η λογοτεχνική κοινότητα βέβαια, δεν έμεινε ανεπηρέαστη από αυτές τις θεμελιώδεις εννοιολογικές μεταβολές και κλήθηκε να επαναπροσδιορίσει την θέση της στον ανθρώπινο πολιτισμό. Ο Πιερ Μπουρντιέ (2000) παραθέτοντας τα λόγια του Γάλλου συγγραφέα Αλαίν Ρομπ-Γκριγιέ, σημειώνει ότι «η εμφάνιση του μοντέρνου μυθιστορήματος είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με την παρακάτω ανακάλυψη: το πραγματικό είναι ασυνεχές, σχηματίζεται από αντιθετικά γεγονότα που το καθένα είναι μοναδικό, και τα οποία δύσκολα μπορούμε να προσεγγίσουμε γιατί συμβαίνουν με τρόπο απρόβλεπτο, μη αιτιακό, τυχαίο» (σ. 77). Έτσι, οι σύγχρονοι θεωρητικοί της λογοτεχνίας, ήρθαν σε ρήξη με την καθιερωμένη κριτική αξιολόγηση των κειμένων και ορθή ερμηνεία των νοημάτων τους, για να εξετάσουν τον τρόπο και τις συνθήκες, υπό τις οποίες αξιολογούνται τα κείμενα και ερμηνεύονται τα νοήματά τους· το πώς, δηλαδή, πραγματικά διαβάζουμε τα κείμενα.

3. Το κείμενο του αναγνώστη και ο αναγνώστης του κειμένου

Η σύγχρονη θεωρία της λογοτεχνίας, αμφισβήτησε τον πανταχού παρών συγγραφέα της Ρομαντικής περιόδου και έστρεψε το ενδιαφέρον της προς την λειτουργία του κειμένου σε σχέση με τον αναγνώστη. Τι συμβαίνει κατά την πράξη της ανάγνωσης; Ποιοι κειμενικοί και ποιοι αναγνωστικοί κώδικες ενεργοποιούνται και πώς εμπλέκονται μεταξύ τους; Έτσι, το «ζήτημα αυθεντίας» που προέκυψε κατά την - συγχρονική- μας εξέταση της ανάγνωσης στην Αρχαία Ελλάδα, μόλις διευρύνουμε τον χρονικό του ορίζοντα, μετασχηματίζεται σε «ζήτημα εξουσίας».

Ας δούμε λοιπόν, πώς το κείμενο και ο αναγνώστης (ή ακριβέστερα, η μεταξύ τους σχέση), κατόρθωσαν να εκθρονίσουν τον συγγραφέα, φέρνοντας στο προσκήνιο της Ιστορίας το δικό τους αμφίρροπο παίγνιο εξουσίας.

3.1 Το κείμενο επιβάλλεται στον αναγνώστη

3.1.1 Η κυριαρχία της μορφής του κειμένου

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ο ρωσικός φορμαλισμός, ένα θεωρητικό λογοτεχνικό ρεύμα που συστάθηκε γύρω από κάποιους ερευνητές του Γλωσσολογικού Κύκλου της Μόσχας, εστίασε το κριτικό του ενδιαφέρον στα μορφικά στοιχεία του λογοτεχνικού έργου. Για τους φορμαλιστές, όλες οι συνιστώσες του κειμένου, μεταξύ αυτών και το περιεχόμενο, αποτελούν στοιχεία της μορφής του.

Προσπάθησαν λοιπόν, να εντοπίσουν τα γλωσσικά τεχνάσματα και τις λεκτικές τεχνικές, που διακρίνουν τα λογοτεχνικά έργα από τα μη λογοτεχνικά ή τις πρακτικές χρήσεις της γλώσσας, διανοίγοντας έτσι την προοπτική μιας συστηματικής επιστήμης της λογοτεχνίας. Έτσι, η αναπαραστατική λειτουργία του λογοτεχνικού έργου και η πρόθεση του συγγραφέα, τέθηκαν στο περιθώριο, για να καταλάβουν την θέση τους τα γλωσσικά τεχνάσματα ως δείκτες «λογοτεχνικότητας» (όπως ονομάστηκε από τον Ρομάν Γιάκομπσον η ιδιαίτερη φύση των λογοτεχνικών κειμένων). Ο Βίκτορ Σκλόφσκι παρατήρησε ότι αυτά τα γλωσσικά τεχνάσματα παράγουν την λογοτεχνικότητα του έργου μέσω της «ανοικείωσης», αποδεσμεύοντας δηλαδή τις

λέξεις από την συνηθισμένη τους χρήση, και εμποδίζοντας έτσι την αυτοματοποιημένη πρόσληψη τους:

η τέχνη υπάρχει για να μπορούμε να ανακτήσουμε την αίσθηση της ζωής· η τέχνη υπάρχει για να μας κάνει να νιώσουμε τα πράγματα, για να κάνει την πέτρα πέτρινη. Στόχος της είναι να μεταδίδει την αίσθηση των πραγμάτων όπως τα αντιλαμβανόμαστε και όχι όπως τα γνωρίζουμε. Η τεχνική της είναι να κάνει τα αντικείμενα «ανοίκεια», να κάνει τις μορφές δύσκολες, να αυξάνει τη δυσκολία και τη διάρκεια της αντίληψης [...] *Η τέχνη είναι ένας τρόπος να βιώσουμε την καλλιτεχνικότητα ενός αντικειμένου· το ίδιο το αντικείμενο είναι ασήμαντο.* [...] Μια εικόνα δεν είναι ένα σταθερό αντικείμενο αναφοράς για εκείνες τις ρευστές πολυπλοκότητες της ζωής που αποκαλύπτονται μέσω αυτής· σκοπός της δεν είναι να μας κάνει να αντιληφθούμε το νόημα, αλλά να δημιουργήσει μια μοναδική αντίληψη του αντικειμένου – δημιουργεί ένα «όραμα» του αντικειμένου αντί να χρησιμεύει ως ένα μέσο για να το γνωρίσουμε (Σκλόφσκι, 2014, σ. 6, 7, 8).

Ο Γιάκομπσον (2014), παρατήρησε ότι η ανοικειώση δεν οφείλεται πάντοτε στις ίδιες λεκτικές τεχνικές, αφού κάποια στιγμή με τη σειρά τους, θα κατασταθούν κι αυτές οικείες. Περιέγραψε λοιπόν το λογοτεχνικό έργο, ως ένα σύστημα ιεραρχικά διατεταγμένων καλλιτεχνικών τεχνασμάτων, των οποίων η ιεραρχία όμως, δεν είναι σταθερή και πάντα κάποιο από αυτά μπορεί να την ανατρέψει, «δεσπίζοντας»³ επί των υπολοίπων και καθορίζοντας έτσι τη νέα τους λειτουργία. Η πραγματική συμμετοχή του αναγνώστη όμως, που αποτελεί αναγκαία συνθήκη της ανοικειώσης (εφόσον σε κάποιον θα πρέπει να καθίστανται τα καθημερινά αντικείμενα ανοίκεια), παραγνωρίστηκε κατ' εξακολούθηση από τους φορμαλιστές. Αυτή την παράβλεψη θα τονίσει ο Μιχαήλ Μπαχτίν (2014), αμφισβητώντας τον περικλειστο χαρακτήρα του κειμένου και αναδεικνύοντας την κοινωνική διάσταση της γλώσσας, την οποία χαρακτήρισε «διαλογική» θεωρώντας ότι εφόσον «κάθε χρήση της [...] προϋποθέτει την ύπαρξη ενός ακροατή ή παραλήπτη [...] δεν μπορεί να μελετηθεί έξω από το κοινωνιολογικό της πλαίσιο» (Newton, 2014, σ. 2, 3). Αυτή την παρατήρηση του Μπαχτίν, ενσωμάτωσε στην θεωρία του ο Γιαν Μουκαρόφσκι (2014), βασικός εκπρόσωπος του δομισμού της Σχολής της Πράγας. Έτσι, σταδιακά περιόρισε την - φορμαλιστικού τύπου- αναζήτηση της λογοτεχνικότητας στην «πρόταξη της εκφώνησης» (που τον απασχόλησε στις πρώιμες μελέτες του), προκειμένου να αναδείξει τον σημαίνοντα ρόλο του αναγνώστη, ο οποίος για να είναι πραγματικός κι όχι κάποιο αφηρημένο σχήμα, θα πρέπει να τον αντιλαμβανόμαστε «από κοινωνική άποψη, δηλαδή ως προϊόν της κοινωνίας και των ιδεολογιών της και όχι ως ένα απομονωμένο υποκείμενο» (Newton, 2014, σ. 3). Εξηγεί λοιπόν, ότι εφόσον και το

³ «Η δεσπίζουσα» (Γιάκομπσον, 2014)

ίδιο το λογοτεχνικό κείμενο ως «σημείο», αποτελεί κοινωνικό γεγονός (σημαίνει και σημαίνεται πάντα εντός ενός κοινωνικού πλαισίου), ποτέ η ερμηνεία του δεν αποτελεί μια αποκλειστικά ατομική υπόθεση.

3.1.2. Η κυριαρχία της οργανικής ενότητας του κειμένου

Η Νέα Κριτική, εμφανίστηκε στην κεντρική λογοτεχνική σκηνή της Αγγλίας και των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής την δεκαετία του '30, και επικεντρώθηκε -κατά την φορμαλιστική παράδοση- στα εσωτερικά στοιχεία του λογοτεχνικού κειμένου που το καθιστούν αισθητικό αντικείμενο, αφήνοντας εξ ολοκλήρου στο περιθώριο τόσο τις ιστορικές προθέσεις και τις συνθήκες ζωής του συγγραφέα, όσο και τον τρόπο με τον οποίο διαβάζεται από τους πραγματικούς αναγνώστες. Ο Κληνθ Μπρουκς (2014), διευκρινίζει ότι η σκιαγράφηση των διανοητικών διεργασιών του συγγραφέα που παρήγαγε το λογοτεχνικό έργο και η μελέτη του ιστορικού συγκειμένου εντός του οποίου δραστηριοποιήθηκε, δεν είναι ανάξια λόγου, αλλά μια τέτοια μελέτη αφορά περισσότερο την Ψυχολογία και την Κοινωνιολογία, και υπό αυτή την έννοια δεν θα έπρεπε να αποπροσανατολίζει τον κριτικό της λογοτεχνίας από την περιγραφή και ανάλυση του ίδιου του έργου. Κατά ανάλογο τρόπο, παραμερίζει την αναγνωστική διαδικασία και το εύρος των αναγνωστικών ανταποκρίσεων, ως κοινωνικές συμπεριφορές σε διαφορετικά ιστορικά πλαίσια που δεν παρουσιάζουν λογοτεχνικό ενδιαφέρον:

Ο φορμαλιστής κριτικός επειδή ακριβώς θέλει να ασκήσει κριτική στο ίδιο το έργο, κάνει δύο παραδοχές: (1) ότι το ουσιώδες μέρος της πρόθεσης του συγγραφέα είναι εκείνο που τελικά εντάχθηκε στο έργο του· δηλαδή κάνει την παραδοχή ότι η «πρόθεση» που έχει σημασία είναι η πρόθεση του συγγραφέα όπως πραγματώθηκε και όχι κατ' ανάγκην αυτό που θεωρούσε ο ίδιος ότι προσπάθησε να κάνει ή αυτό που θυμάται τώρα ότι προσπάθησε τότε να κάνει. Και (2) ο φορμαλιστής κριτικός δέχεται την ύπαρξη ενός ιδανικού αναγνώστη: αντί δηλαδή να εστιάζει την προσοχή του στο μεταβαλλόμενο φάσμα των δυνατών αναγνώσεων, επιχειρεί να εντοπίσει ένα κεντρικό σημείο αναφοράς με βάση το οποίο μπορεί να εστιάζει στην δομή του ποιήματος ή του μυθιστορήματος (Μπρουκς, 2014, σ.48)

Ωστόσο, φαίνεται να παρακάμπτει το γεγονός ότι τα ιστορικά συμφραζόμενα και οι ρευστοί πολιτισμικοί «κανόνες» είναι εν πολλοίς εκείνοι που καθορίζουν την «ιδανική» πρόσληψη του λογοτεχνικού έργου και κατά συνέπεια τα «εξωτερικά» στοιχεία του κειμένου, είναι συγχρόνως και «εσωτερικά». Θα μπορούσαμε να πούμε δηλαδή, ότι η πρόσληψη της ιδανικής πρόσληψης από τον Μπρουκς, είναι εκείνη που τελικά καθορίζει το ποια στοιχεία εντοπίζει μέσα στο κείμενο και το πώς τα ιεραρχεί αξιολογικά. Παρ' όλα αυτά, όπως υποστηρίζει, το κείμενο φέρει μία αντικειμενική δομή, που ο κριτικός καλείται να αναγνωρίσει, αποκαλύπτοντας -με την μεγαλύτερη

δυνατή ακρίβεια- το μοναδικό νόημα του έργου. Όλα τα στοιχεία που περιέχονται μέσα στο κείμενο, κατά κάποιον τρόπο συνδυάζονται αρμονικά δημιουργώντας μία συνεκτική ενότητα που κάνει το έργο αυτό που είναι. Ο Κένεθ Μπερκ τονίζει ότι προκειμένου να αναδειχθεί αυτή η πραγματική φύση του έργου, ο κριτικός οφείλει:

να προσδιορίσει τα έργα βάσει των δικών του όρων. [...] Αν ένας κριτικός με αντίθετες απόψεις μπορεί να προτείνει διαφορετικά αξιώματα, που θα ερμηνεύσουν περισσότερες ή πιο σημαντικές πτυχές του έργου, είναι υποχρεωμένος να προτείνει ένα διαφορετικό αξίωμα και να αποδείξει πρακτικά σε ποιο βαθμό μπορεί να ερμηνευτεί βάσει της θέσης του (Μπερκ, 2014, σ. 55)

Όμως είναι άξιο απορίας, πώς ο Μπερκ κάνει λόγο για μία αναλλοίωτη ουσία του κειμένου, εφόσον η ίδια η διαδικασία της αποκάλυψής της, όπως την περιγράφει, βασίζεται στις προσωπικές εικασίες του εκάστοτε κριτικού, και «οι πιο σημαντικές πτυχές του έργου» δύνανται να μεταβληθούν -όπως λέει- έπειτα από κάθε νέα ερμηνεία που βασίζεται σε διαφορετικά αξιώματα. Ο Τζων Μ. Έλλις (2014), χρησιμοποιώντας τον όρο της «προθεσιακής πλάνης» των Γουίμσατ και Μπήρντσλντ, δηλαδή την αδυναμία να προσδιοριστεί η αρχική πρόθεση τόσο από τους μελετητές του έργου, όσο και από τον ίδιο τον συγγραφέα, στην συνέχεια περιγράφει την διαδικασία που ακολουθεί κάθε κείμενο προκειμένου να «γίνει» λογοτεχνικό:

Πρώτα παράγεται μέσα στο συγκεκριμένο του δημιουργού του· στη συνέχεια, προσφέρεται για χρήση ως λογοτεχνία· και, τέλος, γίνεται αποδεκτό ως τέτοια. Στο τελευταίο στάδιο η κοινωνία μετατρέπει το κείμενο σε λογοτεχνικό. Η βιογραφική προσέγγιση επαναφέρει το κείμενο στο προηγούμενο καθεστώς του και αναστρέφει τη διαδικασία μετατροπής του σε λογοτεχνικό κείμενο. [...] Το κείμενο έγινε λογοτεχνικό έργο μετά τη διαφοροποίησή του από την αρχική κατάσταση, και συνεπώς η επανεισαγωγή όλων όσα ο ποιητής θεώρησε άσχετα και γι' αυτό τον λόγο παρέλειψε, σημαίνει την καταστροφή της ίδιας της δομής του ολοκληρωμένου έργου, δυνάμει της οποίας έχει καλλιτεχνικό αντίκτυπο και νόημα (Έλλις, 2014, σ. 61, 62)

Προσπαθώντας όμως να διατηρήσει την αισθητική ακεραιότητα του έργου, παραβλέπει ότι η κοινωνία αποτελεί κάθε άλλο παρά έναν σταθερό παράγοντα και τα στοιχεία του κειμένου που σήμερα το καθιστούν λογοτεχνικό, σε μία άλλη χρονική στιγμή, είναι πιθανό να μην προσλαμβάνονται με παρόμοιο τρόπο. Οπότε, ιστορικά, όχι απλώς τα λογοτεχνικά κείμενα κινδυνεύουν να στερηθούν την «λογοτεχνικότητά» τους, αλλά η ίδια η λειτουργία (και άρα η έννοια) της λογοτεχνίας που τώρα τα περιλαμβάνει εντός της, δύναται να μετασχηματιστεί.

3.1.3. Η κυριαρχία της δομής του κειμένου

Η Γενική Γλωσσολογία όπως την εισηγήθηκε ο Φερντινάντ Ντε Σωσσύρ στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, αποτέλεσε την βάση πάνω στην οποία στηρίχθηκε τόσο η δομιστική, όσο και η σημειωτική κριτική της λογοτεχνίας. Ο Ελβετός γλωσσολόγος, απέρριψε την μέχρι τότε κυρίαρχη αντίληψη ότι η γλώσσα υπακούει στην αρχή της ονοματοθεσίας, παρατηρώντας πως «το γλωσσικό σημείο ενώνει όχι ένα πράγμα και ένα όνομα, αλλά μία ιδέα και μία ακουστική εικόνα» (Saussure, 1979, σ. 100). Κάθε γλωσσικό σημείο σύμφωνα με τον Σωσσύρ, συνδέεται με τα υπόλοιπα μέσω της «αρνητικής» τους σχέσης, δηλαδή η ταυτότητα κάθε σημείου, συγκροτείται από το γεγονός ότι δεν είναι οποιοδήποτε άλλο· με βάση την διαφορά του από όλα τα άλλα. Εξετάζοντας περαιτέρω την φύση του σημειακού συστήματος της γλώσσας, παρατήρησε ότι κάθε τέτοιο σημείο, συγκροτείται από ένα «σημαίνον» (η υλική μορφή ή «ακουστική εικόνα» του σημείου) και ένα «σημαινόμενο» (η έννοια ή η ιδέα που αντιστοιχεί στο σημαίνον). Τονίζει όμως, ότι η σχέση που συνδέει το σημαίνον με το σημαινόμενο, είναι «αυθαίρετη» (για παράδειγμα, το ξύλινο αντικείμενο που φέρει τέσσερα πόδια, μία πλάτη και το χρησιμοποιούμε για να καθόμαστε, κατά καμία λογική συνέπεια δεν ονομάζεται «καρέκλα»). Αυτή η ανατιολόγητη αντιστοιχισή τους, οδήγησε τον Σωσσύρ να περιγράψει την δυνατότητα συγκρότησης μίας επιστήμης που θα ονομάζεται «σημειολογία» και θα μελετάει όλους τους τρόπους έκφρασης που βασίζονται σε φυσικά σημεία:

Το κύριο αντικείμενό της θα είναι το σύνολο των συστημάτων που στηρίζονται πάνω στην αυθαίρεσία του σημείου. Πραγματικά, κάθε εκφραστικό μέσο που γίνεται δεκτό σε μια κοινωνία στηρίζεται κατ' αρχήν πάνω στη συλλογική συνήθεια ή, πράγμα που είναι το ίδιο, πάνω στη συμβατικότητα. Τα σημεία ευγένειας, λόγου χάρη, προικισμένα συχνά με μια ορισμένη φυσική εκφραστικότητα (ας σκεφτούμε τον Κινέζο που χαιρετάει τον αυτοκράτορά του σκύβοντας εννέα φορές ως το έδαφος), παγιώνονται κυρίως από ένα κανόνα τους. Ο κανόνα αυτός υποχρεώνει να τα χρησιμοποιούμε κι όχι η ιδιαίτερη τους φυσική αξία (Saussure, 1979, σ. 102)

Έτσι, ο Κλωντ Λεβί-Στρώς, θέτοντας σε κίνηση αυτήν την ιδέα του Σωσσύρ, μελέτησε την εσωτερική άρθρωση φαινομένων, που εντάσσονται στον τομέα της ανθρωπολογίας, όπως είναι οι μύθοι, οι τελετουργίες, τα συστήματα συγγένειας, κλπ. Αυτή θεωρήθηκε απ' τις πρώτες εφαρμογές της δομιστικής γλωσσολογίας σε

κοινωνικές πρακτικές και επηρέασε -όπως λέγεται- ένα ολόκληρο πλέγμα ανάλογων ερευνών που εμφανίστηκαν την δεκαετία του '60, σε τομείς όπως η λογοτεχνία και ο πολιτισμός εν γένει:

Η δομιστική λογοτεχνική κριτική δίνει συνήθως έμφαση στο σύστημα των συμβάσεων που επιτρέπουν την ύπαρξη της λογοτεχνίας, και, συγχρόνως, αποδίδει μικρή σημασία σε θεωρήσεις που στρέφονται στον δημιουργό ή στην ιστορία, ή σε ερωτήματα σχετικά με την σημασία ή την αναφορικότητα του κειμένου. Όπως η γλώσσα θεωρείται κατά τον Σωσσύρ, ένα σημασιοδοτικό σύστημα εντός του οποίου κομβική σημασία έχουν οι σχέσεις των στοιχείων που το συγκροτούν, έτσι και η λογοτεχνία θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι ενσωματώνει συστηματικά σύνολα κανόνων και κωδίκων που της δίνουν τη δυνατότητα να σημαίνει. Εκλαμβάνοντας τα λογοτεχνικά κείμενα ως «ομιλίες» (paroles), που πρέπει να κατανοηθούν σε αναφορά προς τη «γλώσσα» (langue) ή το υποκείμενο σημασιοδοτικό σύστημα, η δομιστική θεωρία της λογοτεχνίας αναπόφευκτα στράφηκε κατά κύριο λόγο προς την ποιητική ως μία γενική επιστήμη της λογοτεχνίας. Τα επιμέρους κείμενα χρησιμοποιήθηκαν κατά βάση για να αναδείξουν τα γενικά χαρακτηριστικά της λογοτεχνίας ως συνόλου. (Newton, 2014, σ. 143, 144)

Ο Τσβετάν Τοντόροφ (2014), βασικός εκπρόσωπος του δομισμού (ή στρουκτουραλισμού), παραμερίζοντας τις καταγραφές που σχετίζονται με τη ζωή του συγγραφέα, τονίζει ότι προκειμένου να μελετηθεί ένα λογοτεχνικό κείμενο, ο κριτικός οφείλει να αφοσιωθεί σε δύο συμπληρωματικές διαδικασίες ανάλυσης. Την ερμηνευτική, η οποία θα πρέπει να αντιμετωπίζει το γραπτό κείμενο καθ' εαυτό ως «επαρκές αντικείμενο γνώσης», και την επιστημονική (ως προς την αναλυτική μέθοδο και όχι ως προς την -σχετική- ακρίβεια των αποτελεσμάτων της), που θα προσλαμβάνει το εκάστοτε κείμενο ως «εκδήλωση μια αφηρημένης δομής». Η πρώτη λοιπόν, συνίσταται στην προσπάθεια να εντοπιστεί το κειμενικό νόημα του συγκεκριμένου λογοτεχνικού έργου, ανεξάρτητα από τα ιστορικά και ψυχολογικά συμφραζόμενα της συγγραφικής ή αναγνωστικής πράξης· και η δεύτερη, εξετάζει τους γενικούς κανόνες που διέπουν την ύπαρξη και την λειτουργία του συγκεκριμένου λογοτεχνικού κειμένου ως τέτοιου, δηλαδή τις βαθιές δομές, οι οποίες εκφράζονται μέσα από μία ομάδα κειμένων που ονομάζουμε λογοτεχνία.

Ο Ζεράρ Ζενέτ, εστιάζοντας στην -κατά Τοντόροφ- επιστημονική μελέτη του λογοτεχνικού κειμένου, τονίζει την καθοριστική συμβολή του ρωσικού φορμαλισμού στην εξέλιξη της θεωρίας της λογοτεχνίας, καθώς για πρώτη φορά το ερευνητικό ενδιαφέρον των κριτικών, μεταστράφηκε από το τι λέει το κείμενο, στο πώς κατορθώνει να το πει:

Μέσω της προσωρινής λήθης του περιεχομένου, η πρόσκαιρη αναγωγή του «λογοτεχνικού είναι» της λογοτεχνίας στο γλωσσολογικό είναι της κατέστησε δυνατή την αναθεώρηση ορισμένων παραδοσιακών «αυτονόητων αντιλήψεων» για την «αλήθεια» του λογοτεχνικού λόγου, καθώς επίσης και την ενδελεχή μελέτη του συστήματος των συμβάσεών της. Είχαμε για τόσο καιρό θεωρήσει τη λογοτεχνία ένα μήνυμα χωρίς κώδικα, ώστε έγινε απαραίτητο να την εξετάσουμε για μια στιγμή σαν έναν κώδικα χωρίς μήνυμα (Ζενέτ, 2014, σ. 156)

Έτσι, ο Ζενέτ, απορρίπτοντας εξ ολοκλήρου τους εξωτερικούς καθορισμούς που αποτέλεσαν το πεδίο μελέτης της παραδοσιακής κριτικής, και υπερβαίνοντας - επιπλέον- το κύριο μέλημα των φορμαλιστών, έθεσε ως ζητούμενο την εξέταση των εσωτερικών δεσμών που αναπτύσσονται ανάμεσα στο «σύστημα μορφών» και στο «σύστημα νοημάτων» του εκάστοτε λογοτεχνικού κειμένου. Έτσι, δείχνει μεγαλύτερο ενδιαφέρον για την συγχρονική παρά τη διαχρονική μελέτη του λογοτεχνικού κειμένου προκειμένου να εντοπίσει την λειτουργία των στοιχείων που περιέχονται σ' αυτό και όχι απλώς την παρουσία ή απουσία τους σε σχέση με το παρελθόν. Η λειτουργία αυτή δύναται να μετασχηματιστεί, και τα μορφικά ή θεματικά χαρακτηριστικά που αρχικά «δέσποζαν» (για να θυμηθούμε την κριτική πρόσληψη του Γιάκομπσον) στο κείμενο, μπορεί πλέον να καθορίζονται από άλλα που έχουν επικρατήσει εις βάρος τους. Αυτός ο «ντετερμινισμός της δομής, κατά κάποιο τρόπο χωρικός, θα διαδεχόταν τον χρονικό ντετερμινισμό της γένεσης, με την κάθε μονάδα να προσδιορίζεται από την άποψη των σχέσεων και όχι της γενεαλογίας ή της καταγωγής» (Ζενέτ, 2014, σ. 158).

Ο Ρολάν Μπαρτ, τόνισε ότι για να μελετηθούν με επιστημονικό τρόπο τα λογοτεχνικά κείμενα, θα πρέπει ο μελετητής να έχει καταρχήν επίγνωση, ότι σε αντίθεση με τις επιστήμες όπου η γλώσσα χρησιμοποιείται ως μέσο έκφρασης των μεθόδων και των αποτελεσμάτων τους, στην περίπτωση της κριτικής της λογοτεχνίας, η γλώσσα αποτελεί ταυτόχρονα τόσο το αντικείμενο μελέτης της, όσο και το υλικό από το οποία η ίδια είναι φτιαγμένη. «Το είναι της», όπως λέει. Έτσι, ο δομισμός, απορρίπτοντας μια μελέτη του λογοτεχνικού κειμένου με βάση υφολογικούς κανόνες και πρότυπα εκφραστικότητας του περιεχομένου, στρέφεται προς την «γλωσσικότητα» της μορφή του. Η δομιστική κριτική λοιπόν:

φιλοδοξεί να θεμελιώσει μια επιστήμη της λογοτεχνίας ή, για να είμαστε ακριβέστεροι, μια γλωσσολογία του λόγου, αντικείμενο της οποίας είναι η «γλώσσα» των λογοτεχνικών μορφών, η οποία συλλαμβάνεται σε πολλαπλά επίπεδα [...] Πρώτον στο επίπεδο του περιεχομένου ή, για να είμαστε ακριβέστεροι, στο επίπεδο της μορφής του περιεχομένου, καθώς επιδιώκει να αναδείξει τη «γλώσσα» των ιστοριών που λέγονται, τη διάρθρωσή τους, τις

μονάδες τους και τη λογική που τις συνδέει· εν ολίγοις, τη γενική μυθολογία στην οποία μετέχει κάθε λογοτεχνικό έργο. Δεύτερον, στο επίπεδο των μορφών λόγου. Λόγω της μεθόδου του, ο δομισμός δίνει ιδιαίτερη προσοχή στην ταξινόμηση, στις ιεραρχίες και τις διατάξεις: το ουσιαστικό αντικείμενό του είναι η ταξινομία ή το διανεμητικό μοντέλο που κάθε ανθρώπινη δημιουργία, είτε πρόκειται για θεσμό είτε για βιβλίο, αναπόφευκτα επιβάλλει, μια και δεν μπορεί να υπάρξει κουλτούρα χωρίς ταξινόμηση. Ο λόγος ή το σύμπλεγμα των λέξεων που υπερβαίνει τη φράση έχει τις δικές του μορφές οργάνωσης· είναι κι αυτός μια ταξινόμηση και μάλιστα μία σημαίνουσα ταξινόμηση[...] Και, τέλος, στο επίπεδο των λέξεων. Η φράση δεν έχει μόνο κυριολεκτική ή ενδεικτική έννοια, αλλά και ένα πλήθος πρόσθετων σημασιών. Η λογοτεχνική λέξη είναι συγχρόνως μια πολιτισμική αναφορά, ένα ρητορικό πρότυπο, μια εσκεμμένα αμφίσημη εκφορά και μια απλή ενδεικτική μονάδα (Μπαρτ (α), 2014, σ. 164, 165)

Ο Μπαρτ λοιπόν, αφότου περιέγραψε σε τι συνίσταται μία συστηματική ανάλυση της γλωσσικής δομής του κειμένου, παρατήρησε ότι η γλώσσα δεν μπορεί να εξοριστεί ή να θεωρηθεί επικουρική σε κανένα πεδίο λόγου. Η θετικιστική σκέψη, κατά τον Μπαρτ, η οποία αποτέλεσε το ισχυρότερο θεμέλιο των επιστημονικών κλάδων γνώσης, απλώς μετατόπισε τον μύθο της «θεολογικής αλήθειας» προκειμένου να τον διατηρήσει εν ζωή. Οι επιστήμες όμως, όσο σφιχτά κι αν τυλιχτούν στην αυθεντία τους, δεν μπορούν να διαφύγουν την κυριαρχία της γλώσσας, αφού «η ίδια η έννοια της «γραφής» υποδηλώνει ότι η γλώσσα είναι ένα αχανές σύστημα, όπου κανένας κώδικας δεν έχει προνομιακή ή, αν προτιμάτε, κεντρική θέση, και όπου οι σχέσεις των επιμέρους τομέων διέπονται από μια ρευστή ιεραρχία» (Μπαρτ, 2014, σ. 167).

Ο Γιούρι Μ. Λότμαν, θεωρητικός της σημειωτικής σχολής του Τάρτου, ισχυρίστηκε ότι ένα κείμενο που θα προσληφθεί ως λογοτεχνικό, ενεργοποιεί αυτομάτως ορισμένες «ταξινομικές διαιρέσεις» που επιβάλλονται ως φυσικές, ακριβώς λόγω της συγκεκριμένης πρόσληψης του κειμένου (και όχι κάποιας εσωτερικής του ιδιότητας). Επί παραδείγματι, όταν ένα έργο αντιμετωπίζεται ως αισθητικό αντικείμενο, τίθενται σε εφαρμογή διαφορετικές κατηγοριοποιήσεις, από όταν χρησιμοποιείται ως ιστορικό ντοκουμέντο, ακόμη και αν πρόκειται για το ίδιο (ως προς την υλικότητά του) κείμενο. Σύμφωνα με τον Λότμαν, τα λογοτεχνικά κείμενα διακρίνονται από τα μη λογοτεχνικά -στο πλαίσιο κάθε κουλτούρας- με βάση δύο διαφορετικά κριτήρια: α) την λειτουργία που επιτελούν και β) την εσωτερική οργάνωση του κειμένου. Όσον αφορά στο πρώτο κριτήριο, εξηγεί ότι η διαδικασία αποκωδικοποίησης ενός κειμένου θεωρούμενου ως λογοτεχνικού, συνίσταται σε μία -

πρώτη- αυτοματοποιημένη κατανόηση της φυσικής γλώσσας απ' τον αποδέκτη. Αμέσως μετά έρχεται αντιμέτωπος με έναν πιο σύνθετο κώδικα που παρότι δεν μπορεί να προσδιορίσει με ακρίβεια, το γεγονός και μόνο ότι έχει επίγνωση της ύπαρξής του (εφόσον το κείμενο «είναι» λογοτεχνικό), αρκεί για να παραχθούν αισθητικά αποτελέσματα κατά την προσπάθεια αποκρυπτογράφησης:

Η σχολή του φορμαλισμού είχε αναμφίβολα δίκιο στην παρατήρησή της ότι, στα κείμενα που λειτουργούν ως λογοτεχνικά δίνεται συχνά προσοχή σε στοιχεία που σε άλλες περιπτώσεις γίνονται αντιληπτά με αυτόματο τρόπο χωρίς να καταγράφονται από τη συνείδηση. Ωστόσο, η εξήγηση που έδωσε στο φαινόμενο αυτό ήταν απολύτως λανθασμένη. Η λογοτεχνική λειτουργία δεν παράγει ένα κείμενο «καθαρό» από νοήματα, αλλά, αντίθετα ένα κείμενο είναι στον ύψιστο βαθμό υπερφορτωμένο με νοήματα. Μόλις ανακαλύψουμε μια κάποια τάξη στη σφαίρα της έκφρασης, αποδίδουμε αμέσως σε αυτήν ένα συγκεκριμένο περιεχόμενο ή συμπεραίνουμε ότι υπάρχει επιπλέον περιεχόμενο που ακόμη δεν γνωρίζουμε (Λότμαν, 2014, σ. 180)

Το δεύτερο στοιχείο που καθιστά αναγνωρίσιμα τα λογοτεχνικά κείμενα, είναι η δόμησή τους με ένα συγκεκριμένο σημασιολογικό τρόπο ο οποίος πρέπει να γίνεται αισθητός ως τέτοιος στον αναγνώστη. Η σχέση ανάμεσα στη λειτουργία και την εσωτερική δομή του λογοτεχνικού κειμένου παρότι διατηρείται πάντοτε ενεργή, δεν μπορεί να σταθεροποιηθεί σε έναν προκατασκευασμένο τύπο, αντιθέτως ποικίλει ανάλογα με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά (ιδεολογικά, πολιτισμικά, κλπ.) του εκάστοτε κοινωνικού σχηματισμού.

Ο Μορς Πέκαμ, έτερος εκπρόσωπος της σημειωτικής αλλά της πραγματιστικής παράδοσης, υποστήριξε ότι η μελέτη ενός λογοτεχνικού κειμένου δεν θα πρέπει να εξαντλείται στον τρόπο που συναρθρώνονται τα εσωτερικά της στοιχεία, αφού έτσι παραγνωρίζεται το ιστορικό συγκείμενο που αποτελεί καθοριστικό παράγοντα της ερμηνευτικής διαδικασίας. Κατά την σημειωτική του ανάλυση, παρατήρησε ότι τα σημεία δεν φέρουν κάποιο νόημα, το οποίο ο αναγνώστης καλείται να εντοπίσει, αφού χωρίς την ανταπόκρισή του παραμένουν βουβά. Τα σημεία απλώς πυροδοτούν την ανταπόκριση, στην οποία και συνίσταται το νόημα:

Κάθε αναλογικά προσδιορισμένη σειρά σημειωτικών μητρών μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την καθοδήγηση της ερμηνείας κάθε αναλογικά προσδιορισμένου επαναλαμβανόμενου σημειωτικού μορφοτύπου. Δηλαδή κάθε λογοτεχνικό έργο μπορεί να ερμηνευτεί με όποιον τρόπο θέλει κανείς να το ερμηνεύσει. Με αυτό εννοώ ότι το συμφέρον του ερμηνευτή, ο τρόπος του να περιορίζει την ανταπόκρισή του σε ένα λογοτεχνικό έργο, μπορεί να ακολουθεί

οποιαδήποτε πολιτισμική καθοδηγητική αρχή, εξαιρετικά σταθερή ή εξαιρετικά καινοτόμο (Πέκαμ, 2014, σ. 188)

Έτσι, για τον Πέκαμ, το νόημα δεν είναι κάτι που προϋπάρχει των ανταποκρίσεων, και κατά συνέπεια δεν δύναται να περιοριστεί το εύρος τους. Παρότι όμως περιέγραψε τον τρόπο που καθίσταται δυνατή αυτή η ερμηνευτική ποικιλία, ελευθερώνοντας τον αναγνώστη απ' τα δεσμά της «ορθής» ανταπόκρισης, τελικά επανέφερε τον νόμο του συγγραφέα, προκρίνοντας ως καταλληλότερη ερμηνεία, εκείνη που προσπαθεί να ανακατασκευάσει την αρχική του πρόθεση:

Θεωρώ ότι η ιστοριοφιλολογική ερμηνεία ή ερμηνεία της λογοτεχνίας βάσει των περιστάσεων έχει θεωρητικό έρεισμα σχεδόν εξίσου στέρεο με εκείνο της επιστήμης, με τη διαφορά ότι η ερμηνεία της λογοτεχνίας παραμένει πάντοτε εντός του πεδίου των γλωσσικών σημείων [...] Σε ότι αφορά την τρέχουσα μόδα της αποκλίνουσας ερμηνείας, δηλαδή της ερμηνείας που δεν νοιάζεται για το τι καθοδήγησε τη γένεση του λογοτεχνικού έργου, αλλά ενδιαφέρεται μόνο να χρησιμοποιήσει το έργο προκειμένου να αναδείξει το συμφέρον του ερμηνευτή, δεν αποτελεί, όπως πιστεύω, σοβαρό αντίπαλο της ιστοριοφιλολογικής ερμηνείας ή έστω σοβαρή εναλλακτική πρόταση (Πέκαμ, 2014, σ. 192)

3.2. Ο αναγνώστης προβάλλεται στο κείμενο

3.2.1. Η ιστορικότητα του αναγνώστη και του κειμένου

Η ερμηνευτική κριτική προσέγγιση στη λογοτεχνία, θα μπορούσαμε να πούμε ότι προέκυψε από μία συνάντηση ανάμεσα στην παραδοσιακή ερμηνευτική θεωρία, που αναδύθηκε κατά την περίοδο του Ρομαντισμού, και το «νεότερο» φιλοσοφικό κίνημα της Φαινομενολογίας. Αρχικά, η ερμηνευτική μέθοδος, χρησιμοποιήθηκε από τους θεολόγους του 16^{ου} αιώνα προκειμένου να αποκαλύψουν το ορθό νόημα των Γραφών. (Newton, 2014). Αυτή η παράδοση επανέρχεται στο προσκήνιο στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, μέσα από το έργο του Γερμανού ρομαντικού Φρήντριχ Σλαϊερμάχερ, ο οποίος παρατήρησε ότι:

ενώ οι λέξεις ενός κειμένου του παρελθόντος, όπως για παράδειγμα της Βίβλου, παραμένουν σταθερές, το συγκεκριμένο που τις παρήγαγε έχει πάψει να υφίσταται.[...] σκοπός της ερμηνευτικής είναι να ανακατασκευάσει το αρχικό συγκεκριμένο, έτσι ώστε οι λέξεις του κειμένου να μπορούν να κατανοηθούν ορθά (Newton, 2014, σ.79)

Ο Βίλχελμ Ντίλταϊ, προσπαθώντας να θεμελιώσει επιστημονικά την ερμηνευτική μέθοδο του Σλαϊερμάχερ, θεώρησε ότι τα ανθρώπινα δημιουργήματα θα πρέπει να «κατανοούνται», και όχι -όπως συμβαίνει στις Φυσικές επιστήμες- να «επεξηγούνται». Η «Γενική Ερμηνευτική» του Ντίλταϊ περιέγραψε το πρόβλημα του «ερμηνευτικού κύκλου», δηλαδή το γεγονός, ότι για να κατανοήσουμε το συνολικό νόημα ενός κειμένου θα πρέπει να έχουμε ήδη κατανοήσει τα επί μέρους τμήματα του, αλλά δεν μπορούμε να γνωρίσουμε αυτά τα τμήματα χωρίς μία προγενέστερη ιδέα για το πλήρες νόημα του. Θεώρησε λοιπόν, ότι ο μόνος τρόπος, με τον οποίο μπορεί ο ερμηνευτής του κειμένου να ξεπεράσει αυτήν την «κυκλικότητα» είναι «μέσω μιας συνεχούς αλληλεπίδρασης και ανάδρασης των μερών με το όλον» (Newton, 2014, σ.80).

Η Φαινομενολογία, απ' την άλλη πλευρά, βασίστηκε αρχικά στις φιλοσοφικές μελέτες του Έντμουντ Χούσερλ, ο οποίος απέριψε την διάκριση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, δηλαδή την ιδέα μίας συνείδησης που προσπαθεί να κατανοήσει έναν εξωτερικό -από αυτήν- κόσμο. Για την Υπερβατολογική Φαινομενολογία του Χούσερλ, η πραγματικότητα των αντικειμένων δεν μπορεί να διαχωριστεί από τον τρόπο με τον οποίο αυτά εμφανίζονται στη συνείδηση. Τα

εσωτερικά βιώματα του «εγώ» όμως, όπως τονίζει ο Τέρι Ήγκλετον, δεν αποτελούν μία «καθαρή», αδιαμεσολάβητη εμπειρία, αφού καμία πράξη αντίληψης δεν είναι απρόσβλητη από την γλώσσα: «ο Husserl μιλάει για μία καθαρά ιδιωτική ή εσωτερική σφαίρα εμπειρίας· μια τέτοια όμως σφαίρα είναι στην πραγματικότητα αποκύημα της φαντασίας εφόσον κάθε εμπειρία συνδέεται με την γλώσσα και η γλώσσα είναι άρρηκτα κοινωνική» (Ήγκλετον, 1989, 1996, σ. 102).

Η τομή που επήλθε στη φαινομενολογική παράδοση από τον Μάρτιν Χάιντεγκερ, συνίσταται στην αμφισβήτηση του «υπερβατολογικού εγώ», που αξιωματικά είχε δεχτεί ο Χούσερλ, και στην μελέτη των δομών της καθημερινής ανθρώπινης ύπαρξης. Έτσι, η Ερμηνευτική Φαινομενολογία του Χάιντεγκερ, υποστήριξε ότι αυτό που μας καθιστά ανθρώπινα υποκείμενα είναι η βαθιά μας σχέση τόσο με τον υλικό κόσμο, όσο και με τους άλλους ανθρώπους. Είναι αδύνατον να τοποθετηθούμε έξω από αυτές τις σχέσεις και να παρατηρήσουμε μια ανεξάρτητη πραγματικότητα. «Η ανθρώπινη γνώση» σημειώνει ο Ήγκλετον:

πάντα ξεκινά και κινείται μέσα σε αυτό που ο Heidegger αποκαλεί «προ-εννόηση». Πριν φτάσουμε στο σημείο να σκεπτόμαστε συστηματικά, μοιραζόμαστε ήδη μία δέσμη σιωπηρών υποθέσεων που έχουμε σταχυολογήσει από την πρακτική μας συμμετοχή στον κόσμο, και η επιστήμη ή η θεωρία δεν είναι ποτέ τίποτε άλλο από επιμέρους αφαιρέσεις αυτής της συγκεκριμένης μέριμνας, όπως ένας χάρτης, είναι μια αφαίρεση ενός πραγματικού τοπίου. Η εννόηση δεν έχει πρωτίστως σχέση με την απομονώσιμη «γνώση», δεν είναι μια ξεχωριστή πράξη, αλλά μέρος της ίδιας της ανθρώπινης ύπαρξης. Διότι ζω ανθρώπινα μόνο με το να «προβάλλω» διαρκώς τον εαυτό μου εμπρός, αναγνωρίζοντας και υλοποιώντας καινούριες δυνατότητες του Είναι. Δεν ταυτίζομαι ποτέ, ούτως ειπείν, καθαρά με τον εαυτό μου, αλλά είμαι ένα ον που πάντοτε βρίσκεται ήδη πιο μπροστά από τον εαυτό του. Η ύπαρξή μου δεν είναι ποτέ κάτι το οποίο μπορώ να συλλάβω ως τετελεσμένο γεγονός, αλλά ένα ζήτημα νέων δυνατοτήτων, πάντοτε προβληματική. Και αυτό ισοδυναμεί με το να ισχυριστούμε ότι η ανθρώπινη ύπαρξη συγκροτείται από την ιστορία ή το χρόνο. Ο χρόνος δεν είναι ένα μέσο εντός του οποίου κινούμαστε, όπως μια φιάλη κινείται μέσα σ' ένα ποτάμι, είναι η ίδια η δομή της ανθρώπινης ύπαρξης, κάτι από το οποίο είμαι φτιαγμένος, πριν αποβεί κάτι που μπορώ να μετρήσω. [...] Η εννόηση είναι ριζικά ιστορική: συνδέεται πάντοτε με τη συγκεκριμένη κατάσταση στην οποία βρίσκομαι και την οποία προσπαθώ να ξεπεράσω. Αν η ανθρώπινη ύπαρξη συγκροτείται από τον χρόνο, συνίσταται εξίσου και από τη γλώσσα. Η γλώσσα για τον Heidegger δεν είναι ένα απλό όργανο επικοινωνίας, μια επιβοηθητική επινόηση για την έκφραση «ιδεών», είναι η ίδια η διάσταση μέσα στην οποία κινείται η ανθρώπινη ζωή, αυτό που κατά κύριο λόγο κάνει τον κόσμο να υπάρχει. Μόνο εκεί που υπάρχει γλώσσα υπάρχει και «κόσμος», με τη χαρακτηριστικά ανθρώπινη έννοια (Ήγκλετον, 1989, σ. 105, 106)

Ο Χανς-Γκέοργκ Γκάνταμερ (2014), βασικός εκπρόσωπος της σύγχρονης ερμηνευτικής, ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για την παρατήρηση του Χάιντεγκερ, ότι η

απόσπαση της σκέψης από το Είναι και του πνεύματος από την ύλη, αποτέλεσε τον κυρίαρχο τρόπο αντίληψης, έπειτα από την εμφάνιση του «καρτεσιανού δυϊσμού», στη βάση του οποίου στηρίχθηκε η λειτουργία όλων των επιστημών (Holub, 2001, σ. 66). Κάθε επιστήμη, διατείνεται ότι ακολουθώντας μία συστηματική μέθοδο, μπορεί να συλλάβει την αντικειμενική αλήθεια. Ο Γκάνταμερ λοιπόν, λαμβάνοντας υπ' όψιν την ιστορικότητα κάθε ερμηνείας, θεώρησε αδύνατη την απόδρασή από τον «ερμηνευτικό κύκλο» που είχε προτείνει ο Ντίλταϊ, καθώς η πάντοτε παροντική θέση από την οποία κάποιος ερμηνεύει ένα λογοτεχνικό κείμενο του παρελθόντος, καθορίζει το εύρος των ερμηνευτικών του δυνατοτήτων, και συνεπώς αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ίδιας της ερμηνείας. Έτσι πρότεινε μία:

«συγχώνευση οριζόντων» -του ορίζοντα του κειμένου ως ενσάρκωσης των εμπειριών του παρελθόντος, με τον ορίζοντα των ενδιαφερόντων (ακόμα και των προκαταλήψεων) του ερμηνευτή του στο παρόν- και όχι, όπως πίστευαν ο Σλαϊερμάχερ και ο Ντίλταϊ, μια ανακατασκευή του αρχικού συγκειμένου με τους δικούς του όρους, με την όσο το δυνατόν μεγαλύτερη απαλοιφή των ενδιαφερόντων και των προκαταλήψεων του ερμηνευτή (Newton, 2014, σ. 80)

Για τον Γκάνταμερ, ο συσχετισμός του ιστορικού ορίζοντα του ερμηνευτή με τον αντίστοιχο του έργου, αποτελεί αναγκαία συνθήκη για την πράξη της κατανόησης. Οι προ-καταλήψεις (όρος που σφραγίστηκε με αρνητική σημασία απ' τον Διαφωτισμό), είναι αναπόσπαστο τμήμα του ιστορικού μας «ορίζοντα», πέραν του οποίου είναι αδύνατον να δούμε. Ο ορίζοντας αυτός ωστόσο «δεν θα πρέπει να θεωρηθεί ως ένα καθορισμένο ή κλειστό σημείο. Είναι μάλλον ένας χώρος στα πλαίσια του οποίου κινούμαστε και ο οποίος κινείται μαζί μας» (Holub, 2001, σ. 74). Ο Γκάνταμερ λοιπόν, αποδεσμεύει τον αναγνώστη από την αναζήτηση ενός σταθερού νοήματος για να τον παραδώσει στην ιστορικά προσδιορισμένη ύπαρξη του. Ωστόσο, η ιδιοποίηση των «κλασικών» έργων του παρελθόντος που προτείνει ο Γκάνταμερ, παραβλέπει τα μέσα με τα οποία ορισμένα λογοτεχνικά κείμενα επικράτησαν ανάμεσα σε τόσα άλλα. Έτσι, αποδέχεται ανατιολόγητα την «παράδοση» που κληρονομήθηκε, ως φυσική επικράτηση των πιο αξιόλογων έργων. Αγνοώντας όμως τα κοινωνικά συμφραζόμενα της κυριαρχίας τους, η ιστορικότητα των λογοτεχνικών έργων και των ερμηνευτών τους, καταρρέει υπό το βάρος ενός αφηρημένου θεωρητικού σχήματος. Όπως τονίζει ο Ρόμπερτ Χόλουμπ, αρκετοί κριτικοί κατηγορούν τον Γκάνταμερ ότι:

αγνοεί τις σχέσεις εξουσίας που είναι εγγενείς σε κάθε κοινωνικά διαμεσολαβημένο κείμενο και σε κάθε κοινωνική ανταλλαγή. Εφόσον η ίδια η γλώσσα δεν είναι ένα ουδέτερο όργανο, το διαλογικό μοντέλο του Gadamer, η ιδανική επικοινωνία ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν ως συζήτηση μεταξύ δύο συνομιλητών, αποτελεί αφενός διαστρέβλωση αυτού που πραγματικά συμβαίνει στην κατανόηση και, αφετέρου, είναι η ίδια ένας ιδεολογικός ελιγμός που εξυπηρετεί την συσκότιση των πραγματικών κοινωνικών σχέσεων στο πλαίσιο των οποίων επισυμβαίνει η επικοινωνία (Holub, 2001, σ. 78)

Ο Ε. Ντ. Χιρς (2014), βαδίζοντας στα χνάρια της παραδοσιακής ερμηνευτικής, αρχικά διαχώρισε το «νόημα» του λογοτεχνικού έργου, που θεώρησε ότι αντανακλά την πρόθεση του συγγραφέα, από την «σημασία» του, δηλαδή τις ερμηνευτικές επιλογές του κάθε αναγνώστη. Μέσω αυτής της διαφοροποίησης, σταθεροποίησε το - πρωταρχικό- νόημα και κατέστησε ευάλωτη σε μεταβολές, την -αξιολογικά δευτερεύουσα- σημασία. Στη συνέχεια όμως, επεξεργάστηκε εννοιολογικά τους παραπάνω όρους, έτσι που το «νόημα» έπαψε να περιορίζεται στην ερμηνευτική προσέγγιση της συγγραφικής πρόθεσης, και συμπεριέλαβε επιπλέον εντός του, τις ανεξάρτητες από την γένεση του κειμένου ερμηνείες («αναχρονιστικά νοήματα»). Κατά ανάλογο τρόπο, η «σημασία», συνδέθηκε με την έννοια του «νοήματος-σχετιζόμενου-με-κάτι-άλλο». Έτσι, ο Χιρς διατήρησε την διάκριση ανάμεσα σε «νόημα» και «σημασία», μετατοπίζοντας όμως το κριτήριο της διαφοροποίησης τους και μετασχηματίζοντας έτσι το δίπολο: πρόθεση ή μη του συγγραφέα, στο δίπολο: σταθερά ή μεταβαλλόμενα στοιχεία της κάθε ερμηνείας. Ο Χιρς, λοιπόν, προκειμένου να αποφύγει την άβυσσο του «απόλυτου σχετικισμού» (γεγονός για το οποίο κατηγορήσε την θεώρηση των Χάιντεγκερ και Γκάνταμερ), παρότι επαναδιαπραγματεύθηκε τις έννοιες του «νοήματος» και της «σημασίας», διατήρησε ακέραιη την σταθερή φύση του νοήματος. Ένα νόημα όμως, του οποίου η ίδια η έννοια δύναται να μετασχηματιστεί (όπως έγινε από τον ίδιο τον Χιρς), πώς μπορεί να διατηρήσει αναλλοίωτη τη φύση του;

Ο Π. Ντ. Τζουλ, όπως και ο Χιρς, στράφηκε προς την παραδοσιακή ερμηνευτική, ταυτίζοντας το νόημα με την «προθεσιακότητα». Δηλαδή κάθε ερμηνευτική πράξη, για τον Τζουλ, θα πρέπει να είναι «μια προσπάθεια ανακατασκευής της αρχικής πρόθεσης του συγγραφέα από τα εναπομείναντα διαθέσιμα τεκμήρια» (Newton, 2014, σ. 81). Ωστόσο, ο κανόνας του Σλαϊερμάχερ απ' τον οποίο καθοδηγείται η έρευνα του Τζουλ και συνοψίζεται στο ότι «κανένα κείμενο δεν μπορεί νόμιμα να εννοεί σε μεταγενέστερο χρόνο κάτι που δεν θα μπορούσε να εννοεί αρχικά» (Χιρς, 2014, σ. 91), συγκροτείται με βάση τουλάχιστον

τέσσερις αυθαίρετες παραδοχές (σύμφωνα με την δική μας ανάγνωση). Ότι υπάρχει μία «καθαρή» πρόθεση του συγγραφέα· η οποία δύναται να εντοπιστεί στην ολότητά της· παρότι συμβαίνει από μία αποστασιοποιημένη -χρονικά και πολιτισμικά- ερμηνευτική θέση· περιορίζοντας τις δυνητικά απεριόριστες διαδικασίες σημασιοδότησης και αναγνωστικές προσλήψεις ενός -συγκυριακά λογοτεχνικού- κειμένου.

3.2.2. Η ολοκλήρωση του κειμένου από τον αναγνώστη

Παρότι, η φύση της σχέσης του αναγνώστη με το κείμενο, απασχόλησε τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας κυρίως μετά τα μέσα της δεκαετίας του '60, μία εκτεταμένη μελέτη για τον σημαίνοντα ρόλο του αναγνώστη είχε ήδη εκπονηθεί το 1948 από τον υπαρξιστή φιλόσοφο Ζαν Πωλ Σαρτρ, ο οποίος υποστήριξε ότι ο συγγραφέας δεν παραδίδει ένα έτοιμο, ολοκληρωμένο έργο, αλλά αντίθετα το λογοτεχνικό κείμενο, ζωντανεύει μόνο υπό το βλέμμα του αναγνώστη του:

Το αντικείμενο της λογοτεχνίας είναι μια περίεργη σβούρα που δεν υπάρχει παρά μόνο σε κίνηση. Για να αναφανεί χρειάζεται μια συγκεκριμένη ενέργεια που ονομάζεται ανάγνωση και η εμφάνιση αυτή διαρκεί τόσο όσο μπορεί να διαρκέσει η ανάγνωση. Πέρα από αυτό δεν υπάρχουν παρά μονάχα μαύρα σχέδια πάνω στο χαρτί [...] Η δημιουργική πράξη δεν είναι παρά μία ατελής και αφηρημένη στιγμή της δημιουργίας ενός έργου· εάν ο συγγραφέας ζούσε μόνος του, θα μπορούσε να γράψει όσο ήθελε, ποτέ όμως το έργο του σαν αντικείμενο δεν θα έβλεπε το φως της μέρας και θα 'πρεπε ν' αφήσει κατά μέρος την πένα του ή να απελπιστεί. Η ενέργεια του γραψίματος συνεπάγεται την ενέργεια του διαβάσματος σαν τη συσχετιστική της διαλεκτικής και οι δύο αυτές συνυφασμένες πράξεις απαιτούν δύο διακεκριμένες ενέργειες. Για να 'ρθει στο φως αυτό το συγκεκριμένο και φανταστικό αντικείμενο που είναι το πνευματικό έργο, χρειάζεται η ομόζυγη ενέργεια του συγγραφέα και του αναγνώστη. Δεν υπάρχει τέχνη παρά για τους άλλους και δια μέσω των άλλων (Σαρτρ, 1950/1979, σ. 52, 55)

Αυτή λοιπόν η δυναμική αλληλεπίδραση, τράβηξε την προσοχή του Χανς Ρόμπερτ Γιάους, ο οποίος στα τέλη της δεκαετίας του '60 στην Γερμανία, διαφοροποίησε την θέση του από τις περισσότερες προσεγγίσεις της Ερμηνευτικής, διατηρώντας ωστόσο μια γόνιμη επικοινωνία με το έργο του Γκάνταμερ. Έτσι, παραμερίζοντας τις συνθήκες παραγωγής του λογοτεχνικού κειμένου, επικεντρώθηκε στο πώς αυτό έχει διαβαστεί και διαβάζεται από τους πραγματικούς αναγνώστες. Για την θεωρία της πρόσληψης, που εισηγήθηκε ο Γιάους:

το λογοτεχνικό έργο δεν είναι ένα αντικείμενο που υφίσταται καθ' εαυτό και που προσφέρει σε κάθε εποχή την ίδια πάντοτε εικόνα στον αναγνώστη του. Δεν είναι ένα μνημείο που μονολογώντας αποκαλύπτει την αχρονική ουσία του. Βασίζεται πολύ περισσότερο, όπως μια παρτιτούρα, στους πάντοτε νέους ήχους μια εκτέλεσης, της ανάγνωσης η οποία απελευθερώνει το κείμενο από το υλικό βάρος των λέξεων και καθιστά επίκαιρη την ύπαρξή του. [...] Η δυναμική συνοχή της λογοτεχνίας καθίσταται πρωταρχικά διαμεσολαβήσιμη με σύστημα αναφοράς τον ορίζοντα προσδοκιών της λογοτεχνικής εμπειρίας των σύγχρονων και μεταγενέστερων αναγνωστών, κριτικών και συγγραφέων (Γιάους, 2014, σ. 334)

Έτσι, ο Γιάους παραφράζοντας την γκανταμεριανή «συγχώνευση οριζόντων», προτείνει μία -επιστημονικού τύπου- μέθοδο με κεντρικό γνώμονα την αισθητική πρόσληψη από τους αναγνώστες («ειδικούς» ή μη) σε βάθος χρόνου. Ωστόσο, το -εν τη γενέσει- μειονέκτημα της θεωρίας του Γιάους συνίσταται ακριβώς στο ότι αγνόησε τον χαρακτήρα της «κατανόησης» τους κειμένου, όπως αυτή περιγράφηκε από τον Γκάνταμερ, δηλαδή ως αναπόφευκτη παρα-νόηση. Εφόσον υποστηρίζει ότι οι αναγνωστικές εμπειρίες του παρελθόντος είναι δυνατόν να διαβαστούν από τον κριτικό της λογοτεχνίας χωρίς να αλλοιωθούν κατά την διαδικασία της πρόσληψης, ο κριτικός αυτομάτως υπερβαίνει τον ορίζοντα των προσδοκιών του και αποσπάται από την ιστορική του θέση. Επιπλέον, κάνοντας λόγο για συγχώνευση των -ιστορικά καθορισμένων- διαφορετικών προσλήψεων του «ίδιου» έργου, διατηρεί την σταθερότητα του κειμένου προς χάριν του μεταβαλλόμενου χαρακτήρα των αναγνώσεων. Ο Γιάους (2014) εξηγώντας πώς προκύπτουν αυτές οι μεταβολές στην αναγνωστική διαδικασία, παρατήρησε ότι κάθε αναγνώστης που διαβάσει ένα νέο κείμενο, ανατρέχει στους ερμηνευτικούς κανόνες που χρησιμοποίησε στις προηγούμενες αναγνώσεις του και μόνο σε περίπτωση «αισθητικής απόκλισης», δηλαδή «απόστασης ανάμεσα στον προϋπάρχοντα ορίζοντα προσδοκιών και την εμφάνιση του νέου έργου» (σ. 336), δύναται να τροποποιηθούν οι κανόνες που του είναι οικείοι. Αυτή την αισθητική απόκλιση, δεν την εντοπίζει σε κάποια μορφικά στοιχεία του κειμένου, αλλά στην ανταπόκριση των αναγνωστών και στην στάση των κριτικών. Γι' αυτόν το λόγο, ακόμη κι αν ένα λογοτεχνικό έργο προκαλέσει αρχικά τον θαυμασμό των αναγνωστών και επευφημηθεί για την καλλιτεχνική του αξία, η εμπειρία αυτή, «είναι δυνατόν να εκμηδενιστεί για τους μεταγενέστερους αναγνώστες, στον βαθμό που η αρχική αποφαιτικότητα του έργου μετατρέπεται σε αυτονόητο νόρμα και εισέρχεται ως οικεία πια προσδοκία στον ορίζοντα της μελλοντικής αισθητικής εμπειρίας» (Γιάους, 2014, σ. 337). Στην συνέχεια, πραγματεύτηκε την «αισθητική απόλαυση», διακρίνοντάς την από την απόλαυση εν γένει, ως προς το γεγονός ότι στην πρώτη, ο αναγνώστης δεν παραδίδει τον εαυτό του στο αντικείμενο αλλά αντίθετα απομακρύνεται από εκείνο και «αυτή η αισθητική απομάκρυνση αποτελεί ταυτόχρονα για τον Jauss μια δημιουργική πράξη της συνείδησης: στην αισθητική ενατένιση ο παρατηρητής παράγει ένα φανταστικό αντικείμενο» (Holub, 2001, σ. 130). Μία τέτοια «αισθητική απόλαυση» περιγράφεται εκτενώς από τον Προυστ στο «Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο», όπου ο αφηγητής, ανακαλεί στην μνήμη του τι «σημαίνει» γι' αυτόν ένα συγκεκριμένο βιβλίο,

αναδεικνύοντας έτσι, το γεγονός ότι η αναγνωστική εμπειρία δεν μπορεί παρά να είναι κάθε φορά μοναδική και απρόβλεπτη:

Ένα πράγμα που παρατηρούσαμε άλλοτε, αν το ξαναδούμε, μας εκθέτει μέσα από το βλέμμα που έχουμε εναποθέσει επάνω του, όλες τις εικόνες που το συμπλήρωσαν έκτοτε. Είναι γιατί τα πράγματα -ένα βιβλίο, ας πούμε, κάτω από το κόκκινο κάλυμμά του όπως και τα άλλα-, ευθύς μόλις γίνουν αντιληπτά από μας, μεταμορφώνονται για μας σε κάτι το εξαυλωμένο, της ίδιας φύσης με όλες μας τις προκαταλήψεις ή τα αισθήματα εκείνης της χρονικής στιγμής, και αναμειγνύονται αζεδιάλυτα μέσα τους. Το όνομα που διαβάσαμε άλλοτε σε ένα βιβλίο περιέχει ανάμεσα στις συλλαβές του το γοργό άνεμο που φυσούσε και το λαμπρό ήλιο που έκαιγε όταν το διαβάζαμε. Μέσα στην παραμικρή αίσθηση που μεταφέρει η πιο ταπεινή τροφή, το άρωμα του καφέ με γάλα, ξαναβρίσκουμε την αμυδρή εκείνη ελπίδα για καλό καιρό που, τόσο συχνά, μας χαμογελούσε, όταν ακόμη η μέρα ήταν στις δόξες της, μέσα στην αβεβαιότητα του απογευματινού ήλιου. Το φέγγος της μέρας είναι ένα βάζο γεμάτο αρώματα, ήχους, στιγμές. Διάφορες ψυχικές διαθέσεις, διαθέσεις του καιρού (Προυστ, 1996, σ. 267)

Ο Γιάους (2014) τέλος, τονίζει ότι η λογοτεχνία δεν θα πρέπει να μελετάται μόνο ως ένα αυτόνομο πεδίο (συγχρονικά ή διαχρονικά), αλλά να αναλυθεί επιπλέον και η δυναμική σχέση της με την γενική ιστορία, αφού τα κείμενα της δεν διασταυρώνονται με το κοινωνικό γίγνεσθαι μόνο σε αναπαραστατικό επίπεδο, αλλά είναι ικανά να εισχωρήσουν στην πρακτική ζωή των ατόμων και να επηρεάσουν την κοινωνική τους συμπεριφορά.

Ο Ντέιβιντ Μπλάιχ (2014), μείζων εκπρόσωπος της αναγνωστικής ανταπόκρισης, ενός κριτικού ρεύματος που εμφανίστηκε στην Αμερική και ακολούθησε παράλληλο δρόμο με την θεωρία της πρόσληψης, αμφισβήτησε έντονα την αξίωση πολλών θεωρητικών να θεμελιώσουν επιστημονικά την λογοτεχνία, προκειμένου να διασφαλιστεί το κύρος της:

«Η ερμηνευτική γνώση ούτε προκύπτει παραγωγικά ούτε συνάγεται από μία ελεγχόμενη εμπειρία [...] δεν είναι η διατύπωση κάποιας αναλλοίωτης «αντικειμενικής» αλήθειας, αλλά μια εμπρόθετη κατασκευή του νου μας [...] δεν περιορίζει λογικά την έκταση της ανταπόκρισης σε αυτήν και δεν μπορεί να προβλέψει μελλοντικά συμβάντα» (Μπλάιχ, 2014, σ. 350, 351)

Έτσι αφού εξήγησε την δομική απόκλιση των δύο κλάδων, δεν παρέλειψε να αναφέρει, ότι τον 20^ο αιώνα, η ίδια η αυθεντία των επιστημών κλονίστηκε ανεπανόρθωτα, τόσο με την συμβολή της Ψυχανάλυσης που ανέδειξε τον υποκειμενικό χαρακτήρα της ορθολογικότητας, όσο και με το πόρισμα που αναδύθηκε στους κόλπους των ίδιων των φυσικών επιστημών, ότι η παρατήρηση

επηρεάζει το παρατηρούμενο αντικείμενο. Αυτή η άμεση εξάρτηση της φύσης του αντικειμένου από το υποκείμενο που το παρατηρεί, γίνεται ακόμη πιο εμφανής -όπως ισχυρίζεται ο Μπλάιχ- όταν πρόκειται για ένα «συμβολικό» αντικείμενο (με την έννοια ότι η λειτουργία του δεν εξαντλείται στην υλικότητά του), όπως είναι το λογοτεχνικό έργο. Ωστόσο, οι θεωρητικοί της λογοτεχνίας, εξακολουθούν να διατυπώνουν μία «κρίση για το νόημα» του κειμένου, που ως τέτοια δεν μπορεί παρά να είναι αξιολογική· αλλά κάθε αξιολογική κρίση καθορίζεται αναπόφευκτα από τις προσωπικές αντιλήψεις και επιλογές του εκάστοτε ερμηνευτή. Έτσι, τονίζει ότι:

για να είναι ένα λογοτεχνικό κείμενο κάτι περισσότερο από ένα κομμάτι «αισθητηριακών δεδομένων» πρέπει να τεθεί υπό τον έλεγχο μιας υποκειμενικότητας· είτε μιας ατομικής υποκειμενικότητας είτε της συλλογικής υποκειμενικότητας μιας ομάδας. Ένα λογοτεχνικό έργο έχει λογικά συγκροτημένο νόημα μόνο ως μια λειτουργία στον νου του αναγνώστη (Μπλάιχ, 2014, σ. 353)

Συνεπώς, για να γίνει κατανοητή η λειτουργία των λέξεων του κειμένου, θα πρέπει να μελετώνται πάντα σε σχέση με τον εμπλεκόμενο αναγνώστη. Πολλοί συνέδεσαν την κριτική προσέγγιση του Μπλάιχ, με εκείνη του Νόρμαν Ν. Χόλλαντ (2014), ο οποίος αντλώντας αρκετά στοιχεία από την φροϋδική ψυχανάλυση, υποστήριξε ότι ο αναγνώστης συνδιαλέγεται με το κείμενο προκειμένου να ανακατασκευάσει την ταυτότητά του. Η «θεωρία της ταυτότητας» περιγράφει την αναγνωστική πράξη ως μια διαδικασία κατά την οποία ο αναγνώστης ενεργοποιεί ορισμένες άμυνες, περιορίζοντας έτσι τα στοιχεία που εισέρχονται εντός του, προκειμένου να διατηρήσει σταθερά τα -κατά την κρίση του- θεμελιώδη χαρακτηριστικά της ατομικής του ταυτότητας. Ωστόσο, ο Μπλάιχ διαφώνησε με την σημασία που απέδωσε ο Χόλλαντ στην αντίδραση του αναγνώστη σε μία προκαθορισμένη λειτουργία του κειμένου, καθώς θεώρησε ότι έτσι υποβαθμίζεται ο ρόλος του, ο οποίος δεν είναι απλώς να φέρνει το κείμενο στα μέτρα του αλλά -σε τελευταία ανάλυση- να το δημιουργεί ο ίδιος. Η επικράτηση, όπως παρατηρεί, μίας κριτικής ερμηνείας έναντι των υπολοίπων σε μία συγκεκριμένη χρονική περίοδο, δεν αποτελεί απόδειξη αλήθειας ή αντικειμενικότητας, αλλά οφείλεται σε ορισμένες κοινωνικά προσδιορισμένες και πάντοτε ρευστές περιστάσεις:

Οι ερμηνείες που γίνονται δεκτές ως «αληθείς» καταφέρνουν να φτάσουν σε αυτό το επίπεδο διότι αντανακλούν μια περιοχή κοινής υποκειμενικής αξίας. Αν ένα συγκεκριμένο σύνολο ή σχολή ερμηνειών κυριαρχήσει, αυτό δεν συμβαίνει

γιατί βρίσκεται εγγύτερα σε κάποια αντικειμενική αλήθεια για την τέχνη, αλλά επειδή συνιστά έναν δημόσια συμπεφωνημένο τρόπο να διατυπωθούν ορισμένα υποκειμενικά συναισθήματα για την τέχνη τα οποία τη συγκεκριμένη στιγμή είναι κοινά σε πολλούς ανθρώπους (Μπλάιχ, 2014, σ. 354, 355)

Ωστόσο, από την αιτιολόγηση του Μπλάιχ, απουσιάζουν εξ ολοκλήρου οι σχέσεις εξουσίας που λαμβάνουν χώρα στο εσωτερικό κάθε κοινωνικού σχηματισμού και η λειτουργία τους είναι κάθε άλλο παρά αμελητέα για την αισθητική αποτίμηση των λογοτεχνικών έργων. Για τον κοινωνιολόγο μελετητή της λογοτεχνίας, Λ.Λ. Σούκινγκ, «δεν είναι το καλό που επιβάλλεται από μόνο του μέσα από την παράδοση [...] εκείνο που επικρατεί θεωρείται κατοπινά το καλό» (Holub, 2001, σ. 90) Ο Σούκινγκ, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, αποτέλεσε έναν από τους πρώτους ερευνητές που αντί να αφοσιωθεί στην ανάδειξη των -κληροδοτημένων από τον συγγραφέα- αρετών του λογοτεχνικού έργου, έστρεψε το ενδιαφέρον του προς το αναγνωστικό κοινό και τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνονται οι προτιμήσεις του. Στην κοινωνιολογική του μελέτη για το λογοτεχνικό γούστο, μας παραδίδει μία πληρέστερη εκδοχή από αυτήν του Μπλάιχ, για το πώς συγκροτείται ο λογοτεχνικός κανόνας:

Είναι δύσκολο να υπάρξει κάτι πιο ιλαροτραγικό από την αδυναμία που κάθε γενιά τη δείχνει και πάλι, ν' αναγνωρίσει σα χρονικά καθορισμένη τη δική της αντίληψη για την τέχνη, καθώς κι από την τάση, που πηγάζει απ' την αδυναμία αυτή, να θεωρεί αιώνιες και σταθερές αξίας μερικές θεωρήσεις, που οι νεκροθάφτες τους κατά κανόνα περιμένουν κιόλας μπροστά στην πόρτα [...] ο φορέας γούστου, που λαμβάνεται υπόψη σχετικά με το α ή το β είδος τέχνης, κερδίζει την υπεροχή στο κοινό. Στη διατύπωση αυτή δύο πράγματα έχουν θεμελιακή σημασία. Πρώτο, ότι το αποφασιστικό στοιχείο βλέπεται όχι σε μία αντικειμενική αξία, παρά σε μια τοποθέτηση υποκειμενική. Αυτό θα πρέπει να δυσχεραστεί τους ισχυρογνώμονες εκείνους, στους οποίους είναι ισχυρή η αντίληψη ότι μέσα στο καλλιτεχνικό επίτευγμα υπάρχουν απόλυτες αξίες. Και δεύτερο ότι πρόκειται για διαδικασία κοινωνιολογική -αυτό σημαίνει η λέξη «υπεροχή»- την οποία μπορούμε να παρομοιάσουμε με έναν αγώνα που διεξάγεται με πολύ υλικά μέσα (Schucking, 1970, σ. 133, 134)

Ο Στάνλεϋ Φις, το έτερο βασικό μέλος της αναγνωστικής ανταπόκρισης, αναδεικνύοντας περαιτέρω τον σημασία του αναγνώστη, υποστήριξε ότι οι μορφικές μονάδες και η πρόθεση (του συγγραφέα) δεν βρίσκονται μέσα στο κείμενο, αλλά εμφανίζονται ανάλογα με τον τύπο του ερμηνευτικού μοντέλου που εφαρμόζει ο κάθε αναγνώστης. Ο Φις, εξηγεί ότι η διαπίστωσή του, εγείρει δύο εύλογα ερωτήματα: Πρώτον, πώς είναι δυνατόν ο ίδιος αναγνώστης να ερμηνεύει διαφορετικά τα κείμενα που διαβάσει (εφόσον δεν υπάρχει κάποια πραγματική διάκριση με βάση τα

εσωτερικά τους στοιχεία) και δεύτερον, γιατί δύο διαφορετικοί αναγνώστες ερμηνεύουν το ίδιο κείμενο με παρόμοιο τρόπο (εφόσον δεν είναι ποτέ το «ίδιο»). Παρατήρησε λοιπόν αρχικά, ότι οι ερμηνευτικές στρατηγικές που ενεργοποιούν οι αναγνώστες, δεν ποικίλουν ανάλογα με το κείμενο που έχουν απέναντί τους, αλλά τα κείμενα διαφοροποιούνται μεταξύ τους, βάσει των ερμηνευτικών στρατηγικών που χρησιμοποιούν οι αναγνώστες. Κανείς δεν διαβάζει απλώς ένα κείμενο. Πάντα προϋπάρχουν ορισμένες ταξινομήσεις που καθοδηγούν την ανάγνωση, όπως για παράδειγμα ένα συγκεκριμένο είδος στο οποίο ανήκει το έργο ή ο συγγραφέας στον οποίο αποδίδεται. Προτού λοιπόν, υποστηρίζει ο Φις, προβώ σε μία ανάγνωση, δέχομαι πρώτα «σιωπηλά» ένα κανονιστικό ερμηνευτικό πλαίσιο εντός του οποίου:

είμαι άμεσα προδιατεθειμένος να επιτελέσω συγκεκριμένες πράξεις, να «εντοπίσω», αναζητώντας, θεματικές [...] να αποδώσω σημασίες [...] να επισημάνω «μορφικές» μονάδες [...] Οι ερμηνευτικές στρατηγικές δηλαδή δεν εφαρμόζονται μετά την ανάγνωση (την καθαρή πράξη της αντίληψης στην οποία δεν πιστεύω)· αποτελούν το σχήμα της ανάγνωσης και, επειδή είναι το σχήμα της ανάγνωσης, προσδίδουν το σχήμα τους στα κείμενα, διαμορφώνοντάς τα και όχι προκύπτοντας από αυτά, όπως συνήθως θεωρείται (Φις, 2014, σ. 359)

Αφού λοιπόν ο Φις, εξήγησε ότι οι διαφορετικές τεχνικές ανάγνωσης των κειμένων από έναν αναγνώστη, οφείλονται στους προϋποθέσμούς του και όχι σε κάποιες σταθερές ιδιότητες των ίδιων των κειμένων, προχώρησε στο δεύτερο ερώτημα, σχετικά με τις παρόμοιες ερμηνείες από διαφορετικούς αναγνώστες, εισάγοντας την έννοια των «ερμηνευτικών κοινοτήτων». Οι αναγνώστες, δηλαδή, συγκροτούν ορισμένες ομάδες, στην βάση της συμφωνίας τους για το πώς γράφεται μάλλον, παρά πώς διαβάζεται ένα κείμενο. Έτσι, μία ερμηνευτική κοινότητα συναποφασίζει κατά κάποιον τρόπο, ποια στοιχεία νομιμοποιείται να εντοπίζει σε κάθε κείμενο, διαφοροποιώντας έτσι την θέση της από τις «αντίπαλες» ερμηνευτικές κοινότητες. Ο Φις, δεν εμβαθύνει στο πώς συγκροτούνται αυτές οι κοινότητες, παρά διατηρεί την προσοχή του στο πώς κατασκευάζονται τα κείμενα με βάση τον ερμηνευτικό κώδικα που εφαρμόζει κάποιος, παραθέτοντας έτσι το παράδειγμα του Αυγουστίνου, ο οποίος στο έργο του «Περί του χριστιανικού δόγματος» προτείνει μια τέτοια στρατηγική διατυπώνοντας:

τον «κανόνα της πίστης», που είναι βεβαίως ένας ερμηνευτικός κανόνας. Είναι εκπληκτικά απλός: καθετί στις Γραφές, αλλά και σε όλο τον κόσμο όταν ερμηνεύεται ορθά, δείχνει (φέρει αυτό το νόημα) την αγάπη του Θεού για εμάς

και τη δική μας αντίστοιχη ευθύνη να αγαπάμε τους συνανθρώπους μας για χάρη Του. Αν ωστόσο εντοπίσουμε κάτι που δεν φαίνεται εκ πρώτης όψεως να φέρει αυτό το νόημα, που «δεν εμπίπτει κατά κυριολεξία στην ενάρετη συμπεριφορά ή στην αλήθεια της πίστης», τότε πρέπει να το εκλάβουμε ως «μεταφορικό» και να συνεχίσουμε την προσεκτική εξέταση του «μέχρι να προκύψει μια ερμηνεία που θα συνεισφέρει στο βασίλειο της χάριτος». [...] Ό,τι και να πιστεύει κανείς για το ερμηνευτικό αυτό πρόγραμμα, αιώνες ολόκληροι χριστιανικής εξηγητικής μαρτυρούν την επιτυχία του και την ευχέρεια της εφαρμογής του (Φις, 2014, σ. 361, 362)

Ο Βόλφγκανγκ Ίζερ (2014), παρότι συνδέθηκε τόσο με την θεωρία της πρόσληψης, όσο και με εκείνη της αναγνωστικής ανταπόκρισης, η θέση του ότι το λογοτεχνικό κείμενο φέρει μία αντικειμενική δομή ως τέτοιο, τον διαφοροποιεί από αμφότερες. Για τον Ίζερ, τα λογοτεχνικά κείμενα διακρίνονται από τα άλλα είδη κειμένων βάσει τεσσάρων ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τους: α) Κατασκευάζουν αφ' εαυτού το αντικείμενό τους («επιτελεστική γλώσσα»⁴), αντί να παρουσιάζουν απλώς ένα αντικείμενο που υπάρχει ανεξάρτητα απ' το κείμενο («διαπιστωτική γλώσσα»), β) Δεν δύνανται να επαληθευτούν ή να καταρριφθούν (εφόσον θα μπορούσε να συμβεί μόνο με βάση κάποιο εξωτερικό -του κειμένου- σημείο αναφοράς, αν δηλαδή η γλώσσα του κειμένου δεν λειτουργούσε -όπως είδαμε παραπάνω- επιτελεστικά), γ) Εφόσον δεν δύναται να ελεγχθεί η αλήθεια ή το ψεύδος τους, τα λογοτεχνικά κείμενα χαρακτηρίζονται από έναν βαθμό απροσδιοριστίας και δ) Η συμμετοχή του αναγνώστη, αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση προκειμένου να αρθεί αυτή η απροσδιοριστία και να συγκροτηθεί κάποιο κειμενικό νόημα. Το τελευταίο, μπορεί να συμβεί είτε εφόσον ο αναγνώστης προσαρμόσει το κείμενο στις ατομικές του εμπειρίες, είτε αναστοχαζόμενος πάνω στην δική του θεώρηση και διορθώνοντάς την⁵. Ωστόσο, ο Ίζερ παρατήρησε ότι αυτή η απροσδιοριστία εντείνεται και από ορισμένα εσωτερικά στοιχεία του κειμένου, τα οποία για να περιγράψει, στράφηκε στο έργο ενός λιγότερο επιφανή φαινομενολόγου φιλοσόφου, του Ρομάν Ινγκάρντεν. Ο Ινγκάρντεν σημειώνει ότι:

το λογοτεχνικό έργο αποτελείται από τέσσερα επίπεδα ή διαστρωματώσεις, καθεμία από τις οποίες επηρεάζει τις άλλες, και έχει δύο διακριτές διαστάσεις. Στο πρώτο επίπεδο, που περιλαμβάνει το «ακατέργαστο υλικό» της λογοτεχνίας, τις «λέξεις-ήχους» και τους φωνητικούς σχηματισμούς που διαμορφώνονται βάσει αυτών, συναντούμε όχι μόνο τους ηχητικούς σχηματισμούς που μεταφέρουν τα νοήματα, αλλά και τη δυνατότητα για ειδικά αισθητικά

⁴ Όπως ο ίδιος σημειώνει, η διάκριση ανάμεσα σε «επιτελεστική» και «διαπιστωτική» γλώσσα διατυπώθηκε από τον φιλόσοφο της γλώσσας Τζ. Λ. Όστιν.

⁵ «Ανακατασκευάζοντας την ταυτότητα του» – όπως θα το διατύπωνε ο Χόλαντ.

αποτελέσματα όπως ο ρυθμός και η ομοιοκαταληξία. Το δεύτερο επίπεδο περιλαμβάνει όλες τις μονάδες σημασίας, είτε πρόκειται για λέξεις, προτάσεις ή μονάδες που απαρτίζονται από περισσότερες προτάσεις. Το τρίτο και τέταρτο επίπεδο αποτελούνται από τα αναπαριστώμενα αντικείμενα και τις σχηματικές όψεις με τις οποίες παρουσιάζονται τα αντικείμενα αυτά (Holub, 2001, σ. 43, 44)

Συμπληρώνοντας επίσης, ότι τα λογοτεχνικά έργα σε αντίθεση με τα πραγματικά αντικείμενα δεν είναι πλήρως καθορισμένα από μόνα τους και γι' αυτό είναι απαραίτητη η παρουσία ενός αναγνώστη, ο οποίος μέσα από διάφορες «συγκεκριμενοποιήσεις», συμπληρώνει τους «τόπους ακαθοριστίας» του κειμένου και σταθεροποιεί -προσωρινά- το νόημα του. Κατά ανάλογο τρόπο, ο Ίζερ υποστήριξε ότι κάθε «σχηματική όψη» (το τέταρτο επίπεδο του λογοτεχνικού έργου κατά τον Ινγκάρντεν), αναδεικνύει μία μόνο πτυχή του αντικειμένου, έτσι, οποιοσδήποτε προσδιορισμός, δημιουργεί ταυτόχρονα την ανάγκη για έναν νέο προσδιορισμό (και ούτω καθεξής) και σε αυτό συνίσταται η αναγνωστική λειτουργία. Ο ρόλος λοιπόν που ο Ίζερ παραχωρεί στον αναγνώστη, είναι αυτός της συμπλήρωσης των «κενών» που εκ των πραγμάτων δημιουργούνται ανάμεσα στις διάφορες σχηματικές όψεις του κειμένου, ενώ προσθέτει ότι τα κενά αυτά είναι και ο λόγος που ο αναγνώστης αποφασίζει να προβεί στην αναγνωστική πράξη. Το λογοτεχνικό κείμενο, είναι έτσι κατασκευασμένο ώστε να προβλέπει και να αναμένει αυτή την συμμετοχή του αναγνώστη, θέτοντας ταυτόχρονα τους όρους διεξαγωγής της. Την ίδια στιγμή, εισάγοντας τον όρο των «διάκενων», θέτει υπό ακόμη αυστηρότερο έλεγχο το ήδη περιορισμένο πεδίο δράσης του αναγνώστη:

Τα κενά αναφέρονται στην αδρανή δυνατότητα σύνδεσης που ενυπάρχει στο κείμενο, ενώ τα διάκενα αναφέρονται στα μη θεματικά τμήματα που υπάρχουν μέσα στο πεδίο αναφοράς του περιπλανώμενου βλέμματος. [...] Το τμήμα στο οποίο το βλέμμα εστιάζει σε μία συγκεκριμένη στιγμή, παίρνει τη μορφή του θέματος. Το θέμα της μίας στιγμής γίνεται το φόντο στο οποίο το επόμενο τμήμα προσλαμβάνει την επικαιρότητά του και ούτω καθεξής. Κάθε φορά που κάποιο τμήμα γίνεται θέμα, το προηγούμενο πρέπει να χάσει τη θεματική του σημασία και να μετατραπεί σε μια περιθωριακή, θεματικά κενή θέση. Αυτή η θέση όμως συνήθως καταλαμβάνεται από τον αναγνώστη, για να μπορέσει έτσι αυτός να εστιάσει στο νέο θεματικό τμήμα. [...] Τα διάκενα επομένως είναι σημαντικοί καθοδηγητικοί μηχανισμοί για την οικοδόμηση του αισθητικού αντικειμένου, επειδή καθορίζουν την άποψη του αναγνώστη για το νέο θέμα, η οποία με τη σειρά της καθορίζει την άποψή του για τα προηγούμενα θέματα (Iser, 2000, σ. 204)

Ο αναγνώστης του Ίζερ λοιπόν, αφενός «υπονοείται»⁶ από το κείμενο, το οποίο για να τον προσελκύσει, τον συμπεριλαμβάνει στην διαδικασία νοηματοδότησης προσκαλώντας τον να καλύψει τα γλωσσικά «χάσματα», και αφετέρου, ο τρόπος που αντλεί αισθητική ικανοποίηση από την αναγνωστική πράξη είναι απολύτως συγκεκριμένος και άμεσα προσδιορίσιμος. Έτσι θα λέγαμε ότι κατά τον Ίζερ, ο αναγνώστης δεν ιδιοποιείται το κείμενο, αλλά μάλλον γίνεται ο ίδιος αντικείμενο ιδιοποίησης, της έλλογης απροσδιοριστίας του κειμένου. Και τονίζουμε τον όρο «έλλογης», αφού εκείνος που -παρότι συγκαλύπτεται ή λανθάνει στην θεώρηση του Ίζερ- δίνει στο λογοτεχνικό κείμενο την χαρακτηριστική του φωνή, την οποία κάθε αναγνώστης προσπαθεί να αφουγκραστεί με παρόμοιο τρόπο, δεν είναι άλλος από τον ίδιο τον συγγραφέα:

Η δομή των κειμένων αυτού του είδους είναι ανεξάρτητη από τους πιθανούς αναγνώστες τους, γιατί το νόημα ή η αλήθεια που διατυπώνουν υπάρχει έξω από τη διατύπωση αυτή. Αλλά όταν το πιο ζωτικό στοιχείο της δομής ενός κειμένου είναι η διαδικασία της ανάγνωσης, τότε το κείμενο αυτό είναι υποχρεωμένο, ακόμη κι εκεί όπου έχει την πρόθεση να μεταδώσει ένα νόημα ή μια αλήθεια, να εναποθέσει την πραγμάτωσή τους στον αναγνώστη. Το νόημα που συγκροτείται κατά την ανάγνωση καθορίζεται από το ίδιο το κείμενο, αν και σε μια μορφή που να επιτρέπει να το κατασκευάσει ο ίδιος ο αναγνώστης (Ίζερ, 2014, σ. 347)

⁶ «Ο υπονοούμενος αναγνώστης», αποτελεί τον γενικό τίτλο μιας σειράς δοκιμών του Ίζερ για την αφηγηματική μυθοπλασία (Holub, 2001, σ. 147)

4. Το κείμενο της γλώσσας κι ο αναγνώστης του λόγου

Ο Μωρίς Μπλανσό, στο «Ο χώρος της Λογοτεχνίας», σημειώνει ότι:

η ανάγνωση δεν είναι μια συζήτηση, δε συνομιλεί, δε ρωτά. Από το βιβλίο και πολύ περισσότερο από το δημιουργό του, δε ζητά να μάθει: «Τι ακριβώς θέλησες να πεις; Ποια αλήθεια, τέλος πάντων, μου μεταδίδεις;» [...] Το βιβλίο [...] δε βρίσκει στο πρόσωπο του κόσμου τον εγγυητή του, κι όταν έχει διαβαστεί, ποτέ ακόμη δεν έχει διαβαστεί, γιατί δεν κατακτά την παρουσία του ως έργο παρά μόνο μέσα στο χώρο τον οποίο άνοιξε αυτή η μία και μοναδική ανάγνωση, που κάθε φορά είναι η πρώτη και κάθε φορά η μόνη [...] διαβάζω δε σημαίνει καταφέρνω να έρθει το έργο σε επικοινωνία, σημαίνει «κάνω» το έργο επικοινωνία (Blanchot, 1970, σ. 266, 272)

Γιατί όμως δεν μπορεί κάποιος -παραφράζοντας την ηρακλείτεια ρήση- να διαβάσει το ίδιο κείμενο δύο φορές; Σε τι συνίσταται η διαφορά του να έρχεσαι σε επικοινωνία με το έργο από το να «κάνεις» το έργο επικοινωνία; Αυτή η πάντοτε μοναδική ανάγνωση, όπως είδαμε, από τις μέχρι τώρα θεωρίες που εξετάσαμε, όταν δεν αμφισβητήθηκε, αποδόθηκε είτε σε κειμενικούς κώδικες, είτε σε αναγνωστικούς και τότε οι μεν, τότε οι δε επιβλήθηκαν -λιγότερο ή περισσότερο- στους άλλους. Αυτοί οι κώδικες ενεργοποιήθηκαν και μετασχηματίστηκαν, αφενός, με βάση τον τρόπο που ο αναγνώστης διαβάζει εντός ενός συγκεκριμένου κοινωνικού και πολιτισμικού πλαισίου, και αφετέρου από την ιστορικά καθορισμένη λειτουργία του κειμένου. Ορισμένοι κριτικοί στοχαστές όμως, αναζήτησαν την μη επαναληψιμότητα της ανάγνωσης, όχι στις μεταβολές που υφίσταται ο εκάστοτε όρος αποκομμένος από τον άλλο, αλλά στην μεταξύ τους σχέση καθεαυτή, που -σε τελευταία ανάλυση- τους προσδιορίζει ως τέτοιους. Μελέτησαν έτσι, τον κοινό τους κώδικα, που όπως είδαμε στην θεώρηση του Χάιντεγκερ, αποτελεί την ίδια τη σύσταση του «εν τω κόσμω είναι»· την γλώσσα.

4.1. Η μεταβλητότητα του γλωσσικού σημείου

Ο Φερντινάντ Ντε Σωσσύρ, προτού αναλύσει το γλωσσικό σημείο σε σημαίνον και σημαινόμενο (που περιγράψαμε στο δεύτερο κεφάλαιο) είχε ήδη διαιρέσει την γλώσσα σε δύο μέρη· τον λόγο («langue») και την ομιλία («parole»):

Το πρώτο αποτελούνταν από τους γενικούς κανόνες και κώδικες του γλωσσικού συστήματος, τους οποίους πρέπει να μοιράζονται όλοι οι χρήστες αν πρόκειται να την χρησιμοποιήσουν ως μέσο επικοινωνίας . [...] Το δεύτερο μέρος αποτελούνταν από τις συγκεκριμένες πράξεις ομιλίας, γραφής ή σχεδίασης, οι οποίες -χρησιμοποιώντας τη δομή και τους κανόνες του λόγου- δημιουργούνται από έναν ομιλητή ή συγγραφέα (Hall, 2017, σ. 42)

Έτσι, προκειμένου να θεμελιώσει μία γλωσσολογική επιστήμη, επικεντρώθηκε στην «συγχρονική» μελέτη της ομιλίας, αφού όπως παρατήρησε, εξαιτίας της αυθαίρετης σύνδεσης του σημαίνοντος με το σημαινόμενο, το γλωσσικό σημείο δύναται να μετασχηματιστεί άπαξ και λάβουμε υπ' όψιν μας τις μεταβλητές του χρόνου και του κοινωνικού περιβάλλοντος:

η γλώσσα αλλοιώνεται ή, καλύτερα, εξελίσσεται, κάτω από την επίδραση όλων των στοιχείων που μπορούν να προσβάλλουν είτε τους ήχους είτε τις έννοιες. Η εξέλιξη αυτή είναι μοιραία· δεν υπάρχει παράδειγμα γλώσσας που αντιστέκεται στην εξέλιξη. Στο τέλος ενός ορισμένου χρόνου μπορούμε πάντοτε να παρατηρήσουμε αισθητές μετατοπίσεις. Το γεγονός αυτό είναι τόσο αληθινό ώστε η αρχή αυτή πρέπει να επαληθεύεται ακόμη και στις τεχνητές γλώσσες. Εκείνος που δημιουργεί μία από τις γλώσσες αυτές, την κρατάει στα χέρια του, ενόσω δεν βρίσκεται στην κυκλοφορία· από τη στιγμή όμως που η γλώσσα εκείνη εκπληρώνει την αποστολή της και γίνεται το πράγμα για όλο τον κόσμο, ο έλεγχος ξεφεύγει (Saussure, 1979, σ. 110, 111)

Όμως μια γλώσσα, τα σημεία της οποία είναι ανεξέλεγκτα, που κάθε σημαίνον μπορεί να συνδεθεί με ένα απεριόριστο πλήθος σημαινομένων, το οποίο είναι αδύνατον να προβλεφθεί ή να ακινητοποιηθεί σε μία οριστική κατάσταση, δεν κλονίζει απλώς την σταθερότητα του «νοήματος» που περιέχεται στο κείμενο ή που προσλαμβάνει ο αναγνώστης, αλλά και την ίδια την δυνατότητα συγκρότησης ενός σταθερού νοήματος.

4.2. Οι μηχανισμοί του ασυνείδητου

Ο Σίγκμουντ Φρόιντ, στην μελέτη του για την ερμηνεία των ονείρων, παρατήρησε ότι η παράξενη μορφή του «έκδηλου» τμήματος του ονείρου (εκείνου δηλαδή, του οποίου ένα μέρος μπορούμε να ανακαλέσουμε στην μνήμη μας μόλις ξυπνήσουμε), οφείλεται στις διεργασίες που λαμβάνουν χώρα σε μία απροσπέλαστη περιοχή μέσα μας, το «ασυνείδητο». Οι «εργασίες του ονείρου» λοιπόν, κυρίως μέσω μίας παραμορφωτικής «μετάθεσης» ή «συμπύκνωσης», λογοκρίνουν τα –κατά κάποιον τρόπο- σημαίνοντα του «λανθάνοντος» ονείρου, προκειμένου, τα σημανόμενα που απωθήθηκαν κατά το παρελθόν να μην φτάσουν στην επιφάνεια της συνείδησης:

Η ουσία της διαδικασίας της απώθησης δεν συνίσταται στο να άρει, στο να καταστρέψει μία παράσταση που εκπροσωπεί την ενόρμηση, αλλά στο να την εμποδίσει να καταστεί συνειδητή. Λέμε τότε ότι η παράσταση βρίσκεται στην κατάσταση του ασυνείδητου, και μπορούμε να προβάλλουμε επαρκή επιχειρήματα ότι και ως ασυνείδητη μπορεί να ασκεί επιδράσεις, ακόμη και τέτοιες που να φθάσουν τελικά στη συνείδηση. Όλα τα απωθημένα πρέπει να παραμένουν ασυνείδητα, από την αρχή ωστόσο θα δηλώσουμε ότι το απωθημένο δεν καλύπτει όλο το ασυνείδητο. Το ασυνείδητο έχει το μεγαλύτερο εύρος· το απωθημένο αποτελεί μέρος του ασυνείδητου. Πώς φθάνουμε στη γνώση του ασυνείδητου; Το γνωρίζουμε φυσικά ως συνειδητό, αφού βιώσει μια μετατροπή ή μετάφραση σε συνειδητό (Freud, 2016, σ. 8)

Όπως υποστήριξε ο Φρόιντ, ανάλογες ασυνείδητες δραστηριότητες, με εκείνες που επεξεργάζονται το κείμενο του ονείρου, είναι υπεύθυνες τόσο για τις παραδρομές της γλώσσας, όσο και για τα λογοπαίγνια. Έτσι όμως, το «εγώ», φαίνεται να χάνει τον έλεγχο των γλωσσικών του πράξεων από κάποιες δομημένες διαδικασίες, που δεν είναι αντιληπτές στο ίδιο, και των οποίων μπορεί να παρατηρήσει μόνο τα αποτελέσματα. Σε αυτούς τους ασυνείδητους μηχανισμούς, θα κατευθύνει αρκετά χρόνια αργότερα ο Λακάν τις ψυχαναλυτικές του μελέτες, εξετάζοντας περαιτέρω τα υλικά και την λειτουργία τους.

4.3. Η γλωσσική δομή του ασυνείδητου

Το «εγώ», σύμφωνα με τον Λακάν, κάνει την εμφάνισή του, μόλις το άτομο σε πολύ νεαρή ηλικία, αναγνωρίσει για πρώτη φορά στο κατοπτρικό του είδωλο, τον εαυτό του, με αποτέλεσμα να εγκαταλείψει για πάντα το «Πραγματικό». Έτσι, η μέχρι τότε αδυναμία του να διακρίνει κάποια όρια ανάμεσα σ' εκείνο και στο σώμα της μητέρας του (απ' το οποίο είναι απολύτως εξαρτημένο), αλλά και σε οτιδήποτε βρίσκεται στο περιβάλλον του, υποχωρεί, και το παιδί εισέρχεται στην τάξη του «Φαντασιακού». Πλέον, το παιδί ταυτίζεται ολοένα και περισσότερο με την εικόνα του στον καθρέφτη, και έτσι, προσπαθεί να ισορροπήσει ανάμεσα στην θέση του υποκειμένου και του αντικειμένου (αφού μπορεί να κοιτάζει και ταυτόχρονα να γίνεται αντικείμενο θέασης). Κατόπιν, θα εισέλθει στην τάξη του «Συμβολικού», όπου κυριαρχεί ο Πολιτισμός και η γλώσσα, μέσα από τα οποία θα σχηματίσει την ιδέα του για τον «πραγματικό» κόσμο και για την διακριτή του ταυτότητα:

Το Πραγματικό υπάρχει, αλλά πάντα ως μια συγκροτημένη πραγματικότητα (δηλαδή ξεκινά να υπάρχει) από την κουλτούρα, το Συμβολικό. Όπως εξηγεί ο Lacan, «το βασίλειο της κουλτούρας» υπερτίθεται «αυτού της φύσης: ο κόσμος των λέξεων [...] δημιουργεί τον κόσμο των πραγμάτων» (Storey, 2015, σ. 158, 159)

Το παιδί, έκτοτε και σε όλη την ενήλικη ζωή του, θα προσπαθήσει μέσα από τις σχέσεις του με τους άλλους, να αναπληρώσει την χαμένη ενότητα που είχε βιώσει, προτού εξοριστεί από το Πραγματικό και περιέλθει σε κατάσταση «έλλειψης». Αλλά πώς είναι δυνατόν να συγκρατεί κάποιος στην μνήμη του εκείνη την αίσθηση πληρότητας μιας τόσο πρώιμης ηλικίας; Ο Λακάν μας υπενθυμίζει, ότι κατά τον Φρόιντ το ασυνείδητο συνίσταται, «όχι από αυτό που η συνείδηση μπορεί να επικαλεστεί, να μεταχειριστεί, να επισημάνει να βγάλει από τα ενδόμυχα, αλλά από αυτό που, από τη φύση του, δεν του δίνεται» (Λακάν, 1975, σ. 63). Έτσι, η πρωταρχική απώθηση της επιθυμίας για επανένωση με την μητέρα, θα ωθήσει το άτομο ασυνείδητα, να περιπλανηθεί -στο Συμβολικό πια- από σημαίνον σε σημαίνον, μέχρι να ανακαλύψει εκείνο που αντιστοιχεί στο ένα και μοναδικό σημαινόμενο· σ' εκείνο που θα σταθεροποιήσει το σημείο. Αλλά, όπως είδαμε, η αυθαίρετη σχέση του σημαίνοντος με το σημαινόμενο, σε κάθε διαχρονική ανάλυση της γλώσσας, δεν μπορεί να παραμείνει αμετάβλητη. Έτσι ο Λακάν, συγκρότησε μία «θεωρία του ασυνείδητου, δομημένου όπως ένα λέγειν» (Μιλνέρ, 2005, σ. 153):

Ενώ η κεντρική αιχμή του Saussure είναι η ένωση του σημαίνοντος και του σημαινομένου στο σημείο – τα συγκρίνει με τις δύο όψεις μιας κόλλας χαρτιού –, ο Lacan τονίζει τον *χωρισμό* τους. Ο δικός του τύπος του σημείου είναι: Σ/σ, με την κάθετο να συμβολίζει τον τρόπο κατά τον οποίο το κυρίαρχο σημαίνον αποκόπτεται από το σημαινόμενο που τοποθετείται από κάτω. Δηλαδή το σημαίνον δεν συνδέεται άμεσα με το σημαινόμενό του: το νόημα δεν είναι ένας απλός συνδυασμός μιας φωνητικής, γραφικής κτλ. μορφής με μια έννοια· και αυτή η αποσύνδεση οδηγεί σε μίαν ασύμμετρη σχέση ανάμεσα στα δύο – στην *πρωτοκαθεδρία* του σημαίνοντος έναντι του σημαινομένου. Με άλλα λόγια, το σημαίνον, που αυτό και μόνο έχει υλική ύπαρξη, κυριαρχεί πάνω στο πολύ περισσότερο σκιώδες και απατηλό σημαινόμενο: η αλληλεξάρτηση του Saussure έχει γίνει μια μονόδρομη εξάρτηση, διότι, ενώ για τον Lacan συνεχίζει να είναι – και μάλιστα ακόμη περισσότερο – αδύνατον να συλλάβει ένα σημαινόμενο καθαυτό, ισχυρίζεται ότι συνεχώς ερχόμαστε αντιμέτωποι με σημαίνοντα καθαυτά (Britton, 2004, σ. 285)

Ωστόσο, η αναλογία του ασυνείδητου με την γλώσσα, δεν εξαντλείται στην «αλυσίδα των σημαινόντων» (ή «σημαίνουσα αλυσίδα»), όπως ονομάστηκε απ' τον Λακάν, καθώς ο Γιάκομπσον «είχε ήδη συγκρίνει τους δύο άξονες της μεταφοράς και της μετωνυμίας με τις ψυχαναλυτικές έννοιες της *μετάθεσης* και της *συμπύκνωσης*» (Britton, 2004, σ. 286) που εισήγαγε ο Φρόιντ.

4.4. Ο έκκεντρος αναγνώστης και η κινούμενη γραφή

Ο Ρολάν Μπαρτ, που αρχικά συνδέθηκε με την δομιστική κριτική, χαρακτηρίστηκε - με βάση το ύστερο έργο του- ως μεταδομιστής. Ωστόσο, μία τέτοια διάκριση, είναι μάλλον κανονιστική, παρά αναγκαία. Ήδη στο «Ο βαθμός μηδέν της γραφής» που εκδόθηκε το 1953, παρατηρεί την -θα λέγαμε- αυτοανάφλεξη της γραφής που πάντα αναγεννιέται από τις στάχτες της:

Οι λέξεις έχουν μια δεύτερη μνήμη που προεκτείνεται μυστηριωδώς στον κύκλο των νέων σημασιών. Η γραφή είναι ακριβώς αυτός ο συμβιβασμός ανάμεσα σε μία ελευθερία και σε μία ανάμνηση, είναι αυτή η αναμιμνήσκουσα ελευθερία που δεν είναι ελευθερία παρά στη χειρονομία της εκλογής, αλλά όχι πια τώρα στη διάρκειά της. Θα μπορούσα βέβαια σήμερα να διαλέξω αυτή ή εκείνη τη γραφή και με αυτήν τη χειρονομία να βεβαιώσω την ελευθερία μου, να νομίζω ότι κατέχω φρεσκάδα ή μια παράδοση· δεν μπορώ πια να την αναπτύξω μέσα σε μια χρονική διάρκεια χωρίς να γίνομαι σιγά σιγά δέσμιος των λέξεων του άλλου ή ακόμα και των δικών μου λέξεων. Μία πεισματική εμμονή, προερχόμενη απ' όλες τις προγενέστερες γραφές κι από το ίδιο το παρελθόν της δικής μου γραφής, σκεπάζει την τωρινή φωνή των λέξεών μου. Κάθε ίχνος γραφής καθιζάνει σαν χημικό στοιχείο, αρχικά διάφανο, άδολο και ουδέτερο, μέσα στο οποίο η απλή χρονική διάρκεια εμφανίζει σιγά σιγά, μετέωρο, ένα ολόκληρο παρελθόν, μία ολόκληρη κρυπτογραφία όλο και πιο πυκνή (Μπαρτ, 1983, σ. 23)

Έτσι, ο Μπαρτ εκκινώντας από την αστάθεια της γραφής, παρατήρησε τις συνέπειες μιας τέτοιας διαπίστωσης, τόσο για τον συγγραφέα και για το κείμενο, όσο και για τον αναγνώστη, ο οποίος στερούμενος ατομικής γλώσσας, παραδίδεται στο δυναμικό πεδίο της ανάγνωσης. Η βασική διαφοροποίηση του «έκκεντρου» αναγνώστη του Μπαρτ, όπως σημειώνει ο Χόλουμπ,:

από εκείνους που συναντήσαμε στη θεωρία της πρόσληψης είναι ότι συνίσταται από άπειρο αριθμό κωδίκων ή κειμένων. Δεν αποτελεί ένα ενοποιημένο κέντρο από το οποίο πηγάζουν το νόημα και η ερμηνεία, αλλά μια κατασκευή που χαρακτηρίζεται από διασπορά και πληθυντικότητα: «Αυτό το “εγώ” που προσεγγίζει το κείμενο αποτελείται το ίδιο ήδη από ένα πλήθος άλλων κειμένων, από κώδικες που είναι άπειροι, ή ακριβέστερα χαμένοι (των οποίων η καταγωγή έχει χαθεί)» [...] ενώ οι θεωρητικοί της πρόσληψης μετατόπισαν το επίκεντρο της ερμηνείας από το κείμενο στον αναγνώστη, οι αποδομιστές εκτόπισαν κάθε κέντρο με την κειμενοποίηση του αναγνώστη (Holub, 2001, σ. 270)

Ένας έκκεντρος αναγνώστης όμως, δεν μπορεί παρά να διαβάζει κεντρόφυγα. Μια τέτοια λοιπόν ανάγνωση, εφαρμόζει στη νουβέλα του Μπαλζάκ, «Σαραζίν», και αφού την καταγράψει, την εκθέτει στις δικές μας αναγνώσεις. Διακόπτοντας, λοιπόν, κάθε τόσο την ανάγνωση, και σημειώνοντας συνειρμούς και σκέψεις, τις οποίες

πυροδότησε η εκάστοτε φράση του κειμένου, επαναδιαπραγματεύεται την έννοια της ανάγνωσης, συμπαρασύροντας -μετασχηματισμένη πια- κι εκείνη του αναγνώστη. Προτού παραθέσει αυτή την διαδραστική, τρόπον τινά, ανάγνωση, μας υπονιάζει για την φύση της ερμηνευτικής του ενέργειας, γνωστοποιώντας μας, την έννοια που ο Νίτσε έδινε στην ερμηνεία: «Ερμηνεύω ένα κείμενο δεν σημαίνει ότι του δίνω ένα νόημα (λίγο ή περισσότερο θεμελιωμένο, λίγο ή περισσότερο ελεύθερο), σημαίνει, αντίθετα, εκτιμώ από ποιους πληθυντικούς είναι φτιαγμένο» (Μπαρτ, 2007, σ. 16). Ο Μπαρτ λοιπόν, δεν προτείνει μια μέθοδο ανάγνωσης, αντίθετα εξηγεί ότι δεν μπορεί να υπάρξει αυτή η «μία» μέθοδος. Όχι επειδή χαράζουμε ανενόχλητοι την προσωπική μας πορεία στο κείμενο, αλλά γιατί το ίδιο το κείμενο είναι «ένας γαλαξίας από σημαίνοντα και όχι μια δομή από σημαινόμενα· δεν έχει αρχή· είναι αντιστρέψιμο· έχουμε πρόσβαση σ' αυτό από πολλές εισόδους, από τις οποίες καμία δεν μπορεί με βεβαιότητα να αναγορευτεί σε κύρια είσοδο» (Μπαρτ, 2007, σ. 16). Εφόσον όμως, ο αναγνώστης έχει ήδη «κειμενοποιηθεί» από τον Μπαρτ, αυτός ο «γαλαξίας σημαινόντων», θα μπορούσε να χαρακτηρίσει και το περίπλοκο δίκτυο που συγκροτεί το ασυνείδητό του. Μια περιγραφή, που μας φαίνεται ακριβέστερη, από την προγονική της, «αλυσίδα σημαινόντων», όπως ονομάστηκε απ' τον Λακάν. Η «αλυσίδα», ως -ένα ακόμη- σημαίνον, δημιουργεί την εικόνα ενός σχήματος που δένει μεταξύ τους τα παρατεταγμένα σημαίνοντα. Τα σημαίνοντα όμως, ούτε μπορούν να συγκρατηθούν, ούτε διατηρούν μεταξύ τους μια σχέση απλής διαδοχής. Ο Μπαρτ λοιπόν, σημειώνει ότι κάθε ανάγνωση, υπόκειται σε ορισμένους άρρητους κανόνες, οι οποίοι:

απορρέουν από μια χυλιετή λογική της αφήγησης, από μια συμβολική μορφή που μας διαμορφώνει πριν καν γεννηθούμε, εν ολίγοις από αυτόν τον ευρύτατο πολιτισμικό χώρο στα πλαίσια του οποίου το πρόσωπό μας (ως συγγραφέα ή ως αναγνώστη) συνιστά ένα απλό πέραςμα. Να «ανοίξουμε» το κείμενο, να συνθέσουμε το σύστημα της ανάγλωσής του, δεν σημαίνει, συνεπώς, μόνο να αξιώσουμε και να δείξουμε ότι μπορούμε να το ερμηνεύσουμε ελεύθερα. Σημαίνει, πάνω απ' όλα, και πολύ πιο ριζικά, ότι φτάνουμε στο σημείο να αναγνωρίσουμε ότι δεν υπάρχει αντικειμενική ή υποκειμενική αλήθεια της ανάγνωσης, αλλά ότι υπάρχει μόνο μία παιγνιώδης αλήθεια (Barthes, 2005, σ. 17)

Έτσι, διαχωρίζει το «έργο», που «κλείνεται πάνω σε ένα σημαινόμενο», από το «Κείμενο», το οποίο «εφαρμόζει την απώθηση, εις το άπειρον, του σημαινομένου» (Barthes, 1988, 2001, 2007, σ. 154). Το έργο λοιπόν, μελετάται με βάση τη δεδομένη ύπαρξη ενός σημαινομένου, ή μάλλον «του» σημαινομένου, που είτε θεωρείται

άμεσα ορατό και αποτελεί κατά κάποιον τρόπο την αφετηρία της μελέτης, είτε αντιστρόφως, θα πρέπει να το αναζητήσουμε, ακολουθώντας τα ίχνη των σημαινόντων, προκειμένου έτσι να φτάσουμε στη τελική ερμηνεία και την έσχατη αλήθεια. Το Κείμενο όμως, λειτουργεί τελείως διαφορετικά· τα σημαίνοντά του, δεν είναι τα μέσα, που θα μας αποκαλύψουν -εφόσον είμαστε προσεκτικοί- το μήνυμα του σημαινομένου. Δεν προηγούνται κάποιου νοήματος, στο οποίο και εξαντλούνται. Η απώθηση στο άπειρον, θα λέγαμε, έχει επίγνωση του εαυτού της, γίνεται προς χάριν του ίδιου του γλωσσικού παιχνιδιού. Πρώτα συμμετέχεις στο γλωσσικό παιχνίδι και κατόπιν μαθαίνεις τους κανόνες του. Ο Λούντβιχ Βιτγκενστάιν, που πραγματεύτηκε εκτενώς την λειτουργία του γλωσσικού παιχνιδιού, τόνισε ότι:

αναζητούμε τη χρήση του σημείου αλλά την αναζητούμε σαν κάποιο αντικείμενο που συνυπάρχει με το σημείο. (Ένας από τους λόγους που κάνουμε αυτό το λάθος είναι ξανά το ότι αναζητούμε «ένα πράγμα που ν' αντιστοιχεί σ' ένα ουσιαστικό»). Το σημείο (η πρόταση) αποκτά τη σημασία του από το σύστημα των σημείων, από τη γλώσσα στην οποία ανήκει. Κοντολογίς: Καταλαβαίνω μια πρόταση σημαίνει καταλαβαίνω μια γλώσσα. Ως μέρος του συστήματος της γλώσσας, μπορεί να πει κανείς, η πρόταση έχει ζωή. Αλλά μπαίνει στον πειρασμό να φαντάζεται εκείνο που δίνει στην πρόταση ζωή ως κάτι που ανήκει σε μια μαγική σφαίρα και που συνοδεύει την πρόταση. Ό,τι όμως και να τη συνόδευε, δε θα ήταν για μας παρά ένα ακόμη σημείο (Wittgenstein, 1983, 2008, σ.41)

Ο Μπαρτ λοιπόν, γνωρίζοντας καλά αυτή τη λειτουργία του σημείου, ανακοινώνει τον «θάνατο του συγγραφέα», ο οποίος δεν αποτελεί παρά εμπόδιο για το «άνοιγμα» της γραφής και την πράξη της ανάγνωσης, αφού σκιάζει με το βάρος της -πάντοτε παρούσας- απουσίας του, την πολλαπλότητα του κειμένου. Η πρόθεση του, κατευθύνει τις ερμηνείες και περιχαράκωνει τα νοήματα, λες και πρόκειται για μία διανοητική κούρσα, που στοχεύει στην ολοκληρωτική αποκάλυψη κάθε πιθανής σκέψης που μπορεί να είχε ο συγγραφέας καθώς έγραφε. Αλλά η γραφή δεν έχει ανάγκη την παρουσία του. Το «εγώ», σημειώνει ο Μπαρτ, μέσα σ' ένα κείμενο, αρκείται στη λειτουργία του ως υποκειμένου, δεν χρειάζεται να υπονοηθεί ή να εφευρεθεί κάποιο πρόσωπο για να γίνει κατανοητό. Και παρότι το κείμενο, σύμφωνα με τον Μπαρτ, γεννιέται στον «προορισμό» και όχι στην «προέλευσή» του, αυτό δεν σημαίνει ότι το πρόσωπο του συγγραφέα, αντικαθίσταται από το πρόσωπο του αναγνώστη, ο οποίος όπως είδαμε, έχει χάσει το κέντρο που τον συγκροτούσε. Κάθε αναγνώστης, «είναι ένας άνθρωπος χωρίς ιστορία, χωρίς βιογραφία, χωρίς ψυχολογία. Είναι μόνο αυτός ο *κάποιος* ο οποίος κρατά συναθροισμένα στο ίδιο πεδίο όλα τα

ίχνη από τα οποία έχει συγκροτηθεί το γραπτό» (Μπαρτ (β), 2014, σ. 211), το οποίο με τη σειρά του:

δεν είναι φτιαγμένο από μια γραμμή λέξεων, από όπου αναδύεται ένα νόημα μοναδικό, κατά κάποιο τρόπο θεολογικό (κάτι σαν το μήνυμα του Συγγραφέα – Θεού), αλλά ένας χώρος με πολλαπλές διαστάσεις, όπου παντρεύονται και αλληλοαμφισβητούνται ποικίλες γραφές, από τις οποίες καμία δεν είναι η αρχική. Το κείμενο είναι ένα πλέγμα αναφορών που προέρχονται από τις αναρίθμητες εστίες της κουλτούρας (Μπαρτ (β), 2014, σ. 209)

4.5. Λειτουργία-συγγραφέας

Ο Μισέλ Φουκώ θα φτάσει σε ανάλογες διαπιστώσεις μ' εκείνες του Μπαρτ, μέσα όμως από μια διαφορετική μέθοδο ανάλυσης. Εφαρμόζοντας μία γενεαλογία της έννοιας και της λειτουργίας του συγγραφέα ενός λογοτεχνικού κειμένου, παρατηρεί ότι δεν έχαιρε ανέκαθεν της αναγνώρισης που απολαμβάνει από τον 17^ο αιώνα κι έπειτα. Η κυριαρχία του, θα λέγαμε, αποτελεί περισσότερο σημείο των καιρών, παρά μια φυσική πραγματικότητα που πλέον ανατρέπεται:

Σ' εκείνους τους τομείς, όπου η απόδοση σε κάποιο δημιουργό είναι ο κανόνας, όπως στη λογοτεχνία, φιλοσοφία και επιστήμες, βλέπουμε καλά ότι αυτή δεν παίζει πάντοτε τον ίδιο ρόλο. Κατά τον Μεσαίωνα, μέσα στην τάξη του επιστημονικού λόγου, η απόδοση του κειμένου σ' ένα συγγραφέα ήταν απαραίτητη τη στιγμή που χρησίμευε σα δείκτης αλήθειας. Η επιστημονική αξία μιας πρότασης εξαρτιόταν απ' τον ίδιο της τον δημιουργό. Αλλά απ' το 17^ο αιώνα, αυτή η λειτουργία άρχισε να εκλείπει όλο και περισσότερο στον επιστημονικό λόγο. Δε λειτουργεί πια καθόλου, παρά για να ονοματίσει ένα θεώρημα, ένα αποτέλεσμα, ένα παράδειγμα, ένα σύνδρομο. Από την ίδια εποχή απεναντίας μέσα στην τάξη της φιλολογικής αγόρευσης, η λειτουργία του συγγραφέα εντεινόταν αδιάκοπα. Απ' όλες εκείνες τις αφηγήσεις, απ' όλα εκείνα τα ποιήματα, απ' όλα εκείνα τα δράματα ή τις κωμωδίες, που το Μεσαίωνα αφήνονταν να κυκλοφορούν το λιγότερο μέσα σε μια σχετική ανωνυμία, να που τώρα τους ζητούν (και τους απαιτούν να μαρτυρήσουν) από πού κατάγονται και ποιος τα 'γραψε. Ζητάνε απ' το συγγραφέα να 'ναι αυτός υπεύθυνος της ενότητας του κειμένου, που βάζουν κάτω απ' το όνομά του. Του ζητιέται να τ' αρθρώσει πάνω στην προσωπική του ζωή και στα βιώματά του, πάνω στην πραγματική ιστορία που τα είδε να γεννιούνται. Ο συγγραφέας είναι αυτός που δίνει στην ανήσυχη λαλιά της μυθοπλασίας τις ενότητές της, τους δεσμούς της συνάφειάς της και την ενσωμάτωσή της μέσα στο πραγματικό (Φουκώ, 1990, σ. 21)

Η ιστορική ανάλυση του Φουκώ βέβαια, αρχικά φαίνεται να έρχεται σε αντίθεση με την αυθεντία, που είδαμε ότι ήδη αποδιδόταν στον Γραφέα, στην Αρχαία Ελλάδα και κατόπιν στο Βυζάντιο. Διαβάζοντας όμως πιο προσεκτικά, παρατηρούμε ότι υπάρχει μία λεπτή διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στις δύο περιπτώσεις ή για την ακρίβεια, ανάμεσα και από τις τρεις περιπτώσεις. Στην Αρχαία Ελλάδα μιλήσαμε για το πνεύμα του γραφέα, που φυλάσσεται ακέραιο -ως νόημα- στη γραφή. Αλλά ο ίδιος ο γραφέας, ως πρόσωπο, δεν απασχολούσε τους αναγνώστες-ακροατές και ούτε ήταν δυνατό βέβαια, καθώς το δημόσιο έργο του, ήταν το μόνο χνάρι που είχε αφήσει πίσω του. Στο Βυζάντιο απ' την άλλη πλευρά, ο γραφέας δεν είχε επί της ουσίας την δική του φωνή, αντίθετα, διέδιδε τον Λόγο του Θεού· αποτελούσε απλώς το μέσο για την διδασχή της απόλυτης, πρωταρχικής αλήθειας. Μετά τον 17^ο αιώνα λοιπόν, αφενός το

νόημα των κειμένων του συγγραφέα, αποδίδεται στην ατομική του πρόθεση, και αφετέρου -σε αντίθεση με την Αρχαία Ελλάδα- οι διάφοροι εμπλεκόμενοι θεσμοί, προσπαθούν διακαώς να φέρουν στο φως όσο περισσότερα γραπτά (ή και όχι) ίχνη του ίδιου, της προσωπικής του ζωής, ακόμη κι όταν δεν αφορούν στη λογοτεχνία. Αν θέλεις -πράγματι- να κατανοήσεις τα κρυμμένα νοήματα, θα πρέπει να γνωρίσεις τον ίδιο τον συγγραφέα απ' άκρη σ' άκρη (ακόμη κι αν αυτό δεν είναι ποτέ δυνατό). Το γραπτό δεν μιλάει πια ευθέως στον αναγνώστη, όπως στην αρχαιοελληνική προφορική παράδοση, αλλά έχει πολλές φωνές που πρέπει να συλλεχθούν επιμελώς για να αναδυθεί το σημαινόμενο στη πληρότητά του:

τι πιο απλό; Ένα σώμα κειμένων που μπορεί να καταδηλωθούν με το σημείο ενός κύριου ονόματος. Ωστόσο αυτή η καταδήλωση (έστω κι αν αφήσουμε κατά μέρος τα προβλήματα της κατηγορήσης) δεν είναι μια ομοιογενής λειτουργία: άραγε το όνομα ενός συγγραφέα καταδηλώνει με τον ίδιο τρόπο ένα κείμενο που δημοσίευσε ο ίδιος με το όνομά του, ένα κείμενο που παρουσίασε ψευδωνύμως, ένα άλλο που βρήκαμε μετά τον θάνατό του σε κατάσταση προσχεδίου, ένα άλλο ακόμη που είναι απλώς ένα σκαλάθυρμα, ένα τεφτέρι με σημειώσεις, ένα «χαρτί»; Η συγκρότηση ενός πλήρους έργου ή ενός *opus* προαπαιτεί έναν ορισμένο αριθμό επιλογών (Foucault, 1987, 2017, σ. 41)

Το όνομα του συγγραφέα, παρατηρεί ο Φουκώ, δεν είναι ποτέ απλώς μια αναφορά, είναι πολύ περισσότερο μια ακολουθία καθορισμένων περιγραφών, που ταξινομεί με συγκεκριμένο τρόπο τα γραπτά κείμενα και προσδιορίζει το πώς θα πρέπει να τα προσλάβουμε. Δομεί ένα καθεστώς αλήθειας, εντός του οποίου, τα κείμενα του ίδιου συγγραφέα πρέπει να συμπορεύονται νοηματικά, προκειμένου να αναδυθεί ο κρυφός σύνδεσμος που τα ενώνει. Ο Φερνάντο Πεσσόα, για παράδειγμα, δεν ήταν ποτέ ο ίδιος με πριν, αφότου οι μελετητές του έργου του, τρύπωσαν στις επιστολές του. Ο Πεσσόα, δεν έγραφε απλώς με ψευδώνυμο, αλλά επιπλέον, είχε δημιουργήσει μία σειρά από βιογραφίες για κάθε έναν από τους «ετερώνυμους» του, όπως τους ονόμαζε. Σε ένα γράμμα του στον Αντόλφο Κασάις Μοντείρο, εξηγεί πώς παραλλάσσει το στυλ γραφής του, ανάλογα με τον συγγραφικό ρόλο που επιτελεί κάθε φορά. Μπορούμε βέβαια να υποθέσουμε, πόσο άλλαξε ο τρόπος που διαβάζονται τα κείμενα του Πεσσόα (για να μην αναφέρουμε εκείνα των ετερώνυμων), όταν «αποκαλύφθηκε» η πραγματική του ταυτότητα:

Πώς γράφω εν ονόματι αυτών των τριών; Για τον Καέιρο, από καθαρή και ξαφνική έμπνευση, χωρίς καν να φαντάζομαι τι πρόκειται να γράψω. Για τον Ρικάρντο Ρέις, μετά από μια αφηρημένη σκέψη που παίρνει απότομα τη μορφή μιας ωδής. Για τον Κάμπος, όποτε νιώθω μια ξαφνική επιθυμία να γράψω και δεν ξέρω τι. (Ο ημι-ετερώνυμος μου Μπερνάρντο Σοάρες, που εξάλλου μοιάζει

από πολλές απόψεις με τον Αλβάρο Ντε Κάμπος, εμφανίζεται όταν είμαι κουρασμένος ή νυσταγμένος, τόσο πολύ που οι συλλογιστικές και ανασταλτικές μου ικανότητες επιβραδύνονται κάπως· αυτός ο πεζός λόγος είναι ένα διαρκές παραμυλητό. Είναι ημι-ετερόνυμος γιατί, χωρίς να είναι η δική μου, η προσωπικότητά του δεν είναι στ' αλήθεια διαφορετική από τη δική μου, είναι απλώς ένα κομμάτι της. Είναι εγώ, χωρίς τη λογική και τον συναισθηματισμό μου). (Pessoa, 2002, σ. 80)

Ο Φουκώ, λοιπόν, εξηγεί ότι ο συγγραφέας ως υποκείμενο με αυστηρά καθορισμένες ιδιότητες, κατασκευάζεται μέσα από συστήματα σκέψης και κοινωνικές πρακτικές, λόγους δηλαδή, οι οποίοι λειτουργούν παρόμοια με την γλώσσα. Η δομή τους, δεν έχει ένα σταθερό κέντρο και οι συσχετισμοί δυνάμεων εντός τους, είναι υπό διαρκή μετασχηματισμό. Συγκροτούνται ως συστήματα διαφοράς, που ταξινομούν και αποκλείουν ανατιολόγητα (δηλαδή χωρίς κάποια φυσική αναγκαιότητα), τις διάφορες θέσεις υποκειμένου. Βασίζονται σε κανόνες, και επιβάλλουν κανόνες. Έτσι, ο Φουκώ, παρατηρεί ότι η λειτουργία-συγγραφέας:

είναι συνδεδεμένη με το νομικό και θεσμικό σύστημα που περικλείει, καθορίζει και αρθρώνει το σύμπαν των λόγων· δεν ασκείται ομοιόμορφα και με τον ίδιο τρόπο σε όλους τους λόγους, σε όλες τις εκδοχές και σε όλες τις μορφές πολιτισμού· δεν ορίζεται από την αυθόρμητη απόδοση ενός λόγου σε εκείνον που τον παρήγαγε, αλλά από μία σειρά ειδικών και σύνθετων πράξεων· δεν παραπέμπει απλά και μόνο σε ένα πραγματικό άτομο αλλά μπορεί να στηρίξει συγχρόνως ένα πλήθος από Εγώ, ένα πλήθος από θέσεις υποκειμένου τις οποίες μπορούν να καταλάβουν διαφορετικές τάξεις ατόμων. (Φουκώ, Τι είναι ένας συγγραφέας, σ. 58)

Τα λογοτεχνικά κείμενα και τα καλλιτεχνικά δημιουργήματα εν γένει λοιπόν, κατά τον Φουκώ, δεν θα πρέπει να αποδίδονται σε ένα υποκείμενο των λόγων, αλλά στην ευρύτερη πολιτιστική παράδοση μιας συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου, στα πλαίσια της οποίας συγκροτούνται και λειτουργούν αυτοί οι λόγοι. Να μελετηθούν οι κώδικες δηλαδή, που επιτρέπουν τη δημιουργία κάποιου νοήματος, μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή· που καθορίζουν τον τρόπο με τον οποίο σηματοδοτούμε τα κείμενα. Βλέπουμε λοιπόν, ότι μετά από τον θάνατο του συγγραφέα και την κειμενοποίηση του αναγνώστη, και το ίδιο το ανθρώπινο υποκείμενο, όπως το γνωρίζουμε, εφόσον αντλεί την ταυτότητά του μέσα από μηχανισμούς του λόγου, «είναι κάτι που πρέπει να ξεπεραστεί: γι' αυτό πρέπει ν' αγαπάς τις αρετές σου -: γιατί θα καταστραφείς εξ αιτίας τους» (Νίτσε, 1980, 2013, σ. 73, 74). Έτσι, ο Φουκώ, μίλησε για τον «θάνατο του Ανθρώπου» :

Ο άνθρωπος υπήρξε από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα επειδή ακριβώς ο λόγος έπαψε να έχει ισχύ νόμου επί του εμπειρικού κόσμου. Ο άνθρωπος υπήρξε εκεί όπου ο

λόγος είχε σιωπήσει. Να όμως που με τον Σωσσύρ, τον Φρόντ και τον Χούσερελ επανεμφανίζεται το πρόβλημα του νοήματος και του σημείου στον πυρήνα της πιο θεμελιώδους πλευράς που υπάρχει στη γνώση [connaissance] του ανθρώπου. Εν ολίγοις μπορεί κανείς να αναρωτηθεί κατά πόσο η επιστροφή του μεγάλου προβλήματος του σημείου και του νοήματος, και της τάξης των σημείων, συνιστά ένα είδος υπέρθεσης στον πολιτισμό μας αυτού που είχε συγκροτήσει την κλασική εποχή και τη νεωτερικότητα, ή αν πρόκειται για στοιχεία που προαναγγέλλουν την εξαφάνιση του ανθρώπου δεδομένου ότι μέχρι τώρα η τάξη του ανθρώπου και η τάξη των σημείων ήταν αμοιβαία ασύμβατες στον πολιτισμό μας. Ο άνθρωπος πέθαινε από σημεία που γεννήθηκαν μέσα του, όπως ακριβώς θέλησε πρώτος απ' όλους να πει ο Νίτσε (Foucault, 2012, σ. 58, 59)

Ο Φουκώ λοιπόν, απορρίπτει την δυαδικότητα των σημείων, ως καθορισμένη από μία προηγούμενη πολιτιστική τάξη, κατά την οποία σε κάθε σημείο, αποδόθηκε αυθαίρετα μία συγκεκριμένη σημασία· μία ανά-παράσταση του πραγματικού. Η παρούσα ιεραρχική οργάνωση όμως, τόσο ανάμεσα στους διάφορους λόγους, όσο και στο εσωτερικό του καθενός, δεν αποτελεί μία αδιάτρητη συνθήκη. Οι σχέσεις εξουσίας, ενεργοποιούνται σε όλα τα επί μέρους κοινωνικά πεδία, και οι «υποταγμένες γνώσεις»⁷ δύνανται να εξεγερθούν, αναδεικνύοντας τις ρωγμές μιας κατ' επίφαση συνεκτικότητας των καθεστώτων αλήθειας. Μια τέτοια σχέση εξουσίας, αμφισβητεί ριζικά και τα θεμέλια του λόγου της λογοτεχνίας, αποσυνθέτοντας τις έννοιες που ιστορικά έχουν αποδοθεί στο κείμενο και στον αναγνώστη, μέσα από πολλαπλά επίπεδα σύγκρουσης:

Η τέχνη της γλώσσας ήταν ένας τρόπος να «σημανθεί κάτι» - να σημανθεί ένα πράγμα και γύρω από αυτό να διαταχθούν σημεία: συνεπώς ήταν μια τέχνη κατονομασίας και κατόπιν, με έναν καταδεικτικό και συνάμα διακοσμητικό αναδιπλασιασμό, μια τέχνη σύλληψης αυτού του ονόματος, εγκλωβισμού και απόκρυψής του, υποδήλωσής του με άλλα ονόματα που ήταν η αναβλημένη παρουσία, το δεύτερο σημείο, το σχήμα λόγου, η ρητορική επίδειξη [...] τώρα δεν υπάρχει πλέον αυτή η πρώτη λαλιά, η απόλυτα εναρκτική, από την οποία θεμελιωνόταν και περιοριζόταν η άπειρη κίνηση του λόγου· στο εξής η γλώσσα θα αναπτυχθεί χωρίς αρχή, χωρίς τέλος και χωρίς υπόσχεση. Η πορεία μέσα σε αυτόν το μάταιο και θεμελιώδη χώρο χαράζει από μέρα σε μέρα το κείμενο της λογοτεχνίας (Φουκώ, 2008, σ. 80, 81)

⁷ Φουκώ, 2014

4.6. Μεταφυσική της παρουσίας και «διαφορά»

Ο Ζακ Ντερριντά, παρατήρησε ότι η έννοια της δομής, πάντοτε προϋποθέτει την ύπαρξη ενός κέντρου, δηλαδή, ενός σταθερού σημείου, που επιτρέπει το γλωσσικό παιχνίδι και ταυτόχρονα το συγκρατεί. Η παρουσία ενός κέντρου όμως, που ως τέτοιο δεν επιδέχεται μεταβολές, απωθεί το γλωσσικό παίγνιο από το εσωτερικό της δομής:

Άρα το κέντρο, εξ ορισμού μοναδικό, θεωρήθηκε πάντα ως αυτό που σε μια δομή, ενώ τη διέπει, ξεφεύγει από τη δομικότητα. Αυτό εξηγεί γιατί, για μια παραδοσιακή σκέψη της δομής, το κέντρο μπορεί παραδόξως να θεωρείται εντός και εκτός της δομής. Είναι στο κέντρο της ολότητας και μολοταύτα, εφόσον το κέντρο δεν υπάγεται στη δομή, η ολότητα έχει το κέντρο της αλλού. Το κέντρο δεν είναι το κέντρο (Ντερριντά, 2014, σ. 199)

Ένα κέντρο όμως, το οποίο δεν είναι ποτέ ο εαυτός του, μια παρουσία που πάντα απουσιάζει, κατ' ανάγκην στερείται φυσικού τόπου. Αυτή η «μεταφυσική της παρουσίας», που αποτέλεσε το πρωταρχικό θεμέλιο της λογοκεντρικής σκέψης, υποκύπτει λοιπόν στις αντιφάσεις της. Εφόσον δεν υπάρχει ένα καταγωγικό σημαινόμενο, ένα άχρονο κέντρο, το παίγνιο της σημασιοδότησης παύει να έχει όρια και μένει πάντοτε ανοιχτό. Ένα νόημα δηλαδή, το οποίο δεν είναι ποτέ παρόν, πώς μπορεί να διεκδικεί την αυθεντία του ως τέτοιου; Ο Ντερριντά σημειώνει:

ότι ο φωνοκεντρισμός συγχέεται με τον ιστορικό καθορισμό του νοήματος του είναι εν γένει ως *παρουσίας*, μαζί με όλους τους υποκαθορισμούς, όσους εξαρτώνται από αυτή τη γενική μορφή και οργανώνουν μέσα της τα συστήματά τους και την ιστορική τους αλληλουχία (παρουσία του πράγματος απέναντι στο βλέμμα ως *είδος*, παρουσία ως υπόσταση/ουσία/ύπαρξη, χρονική παρουσία ως σημείο του τώρα ή της στιγμής, παρουσία του *cogito* στον εαυτό του, συνείδηση, υποκειμενικότητα, συμπαρουσία του άλλου και του εαυτού μου, διυποκειμενικότητα ως αποβλεπτικό φαινόμενο του *ego* κτλ.). Συνεπώς ο λογοκεντρισμός είναι εδώ αλληλένδετος με τον καθορισμό του είναι του όντος ως παρουσίας (Ντερριντά, 1990, σ. 29, 30)

Έτσι, ο Ντερριντά, κατά παρόμοιο τρόπο με τον Φουκώ, απέρριψε, την διχοτόμηση του γλωσσικού σημείου. Η αυθαίρετη σχέση ανάμεσα σε ένα σημαίνον και ένα σημαινόμενο, όπως περιγράφηκε από τον Σωσσύρ, δεν είναι λιγότερο αυθαίρετη από την ίδια την διάκριση του σημείου σε σημαίνον και σημαινόμενο. Ενώ λοιπόν, ο Λακάν, μετατόπισε το βάρος της σημασιοδοτικής διαδικασίας, από το σημαινόμενο, στο σημαίνον, και ο Μπαρτ εγκατέλειψε εξ ολοκλήρου το σημαινόμενο, ο Ντερριντά, συντρίβει και το ίδιο το σημαίνον μέσα στην ουδετερότητα

του σημείου. Γιατί πράγματι, όταν κάτι σημαίνει, θα πρέπει και κάτι να σημαίνεται. Ακόμη και το ίδιο το σημείο όμως, όπως παρατηρεί ο Ντεριντά, ως στοιχείο του αχανούς γίνεσθαι της γλώσσας, δεν διαφεύγει την μεταφυσική του λειτουργία· πάντα είναι δέσμιος της εννοιολόγησης του. Αλλά αυτό δεν υποβιβάζει το εγχείρημα της αποδόμησης του λόγου της παρουσίας, αντιθέτως θα λέγαμε, το δηλώνει και το δείχνει ταυτόχρονα. Οι λέξεις λοιπόν, για τον Ντεριντά, δεν είναι δυνατόν ούτε να ξεκινάνε, ούτε να φτάνουν σε κάποιο σημείο της γλώσσας, εφόσον η ίδια, ως σύστημα διαφοράς, βασίζεται στις μεταξύ τους σχέσεις. Τα σημεία αλληλοαντικαθίστανται επ' άπειρον, και το πολυπόθητο νόημα αναβάλλεται διαρκώς:

Η υποκειμενικότητα (όπως και η αντικειμενικότητα) είναι αποτέλεσμα της διαφοράς. Με αυτή την έννοια, το *ω* της διαφοράς [το *a* της *différance*] υπενθυμίζει επίσης ότι η διαχώρηση είναι και *ετεροχρονισμός*, εκτροπή, καθυστέρηση μέσω της οποίας η εποπτεία, η αντίληψη, η επίτευξη, με μια λέξη η σχέση με το παρόν, η αναφορά σε μια παρούσα πραγματικότητα, σε ένα *ον*, τελούν πάντοτε *υπό αναβολή*. Υπό αναβολή, διότι η ίδια η καταστατική αρχή της διαφοράς [*différence*] έχει ως επακόλουθο κανένα στοιχείο να μη λειτουργεί και να μην σημαίνει τίποτα, να μην προσλαμβάνει ή να μην παρέχει «νόημα», παρά μόνο αν παραπέμπει σε ένα άλλο παρελθοντικό ή επερχόμενο στοιχείο, στα πλαίσια μιας οικονομίας του *ίχνους* (Derrida, 2006, σ. 47)

Ο λογοκεντρισμός της δυτικής σκέψης όμως, επέβαλλε την παρουσία ενός νοήματος ανεξάρτητου από την γλώσσα· που υπερβαίνει το γλωσσικό παιχνίδι. Οι επιστήμες και η φιλοσοφία, διατείνονται ότι η γλώσσα και η γραφή, αποτελούν απλώς τα εργαλεία διαπίστωσης και αποκάλυψης του πραγματικού. Όπως σημειώνει ο Ρίτσαρντ Ρόρτι, « η φιλοσοφική γραφή, στοχεύει να δώσει ένα τέλος στη γραφή. Για τον Derrida, η γραφή οδηγεί πάντοτε σε περισσότερη γραφή, ακόμα περισσότερη, ολοένα και περισσότερη» (Culler, 2003, σ. 127) Η γραφή λοιπόν, αναβάλλει επ' αόριστον, όπως είδαμε, την συγκρότηση κάποιου νοήματος, μέσα σε ένα απεριόριστο πλήθος δυνητικών συγκειμένων. Τα σημεία δεν είναι λάθος ή σωστά, δεν διαθέτουν αλήθεια ή ψεύδος, προέλευση ή προορισμό. Τα σημεία είναι. Η απουσία νοήματος, σύμφωνα με τον Ντεριντά δεν βιώνεται ως απώλεια, αλλά ως ελευθερία· είναι η κατάφαση στο γλωσσικό παίγνιο· στην αδιάκοπη ροή του. Ο Ντεριντά λοιπόν, μας καλεί, όπως και ο Φουκώ -κατά την δική μας ανάγνωση- να ιδιοποιηθούμε τον «Υπεράνθρωπο» του Νίτσε:

Υπάρχουν λοιπόν δύο ερμηνείες της ερμηνείας, της δομής, του σημείου και του παιχνιδιού. Η μία πασχίζει να αποκρυπτογραφήσει, ονειρεύεται να

αποκρυπτογραφήσει, μία αλήθεια ή μία καταγωγή που διαφεύγει από το παιχνίδι και από την τάξη του σημείου, και βιώνει σαν εξορία την αναγκαιότητα της ερμηνείας. Η άλλη, που δεν είναι πλέον στραμμένη προς την καταγωγή, βεβαιώνει το παιχνίδι και τείνει να διαβεί πέραν του ανθρώπου και του ανθρωπισμού, καθώς το όνομα του ανθρώπου είναι το όνομα αυτού του όντος το οποίο, μέσα από την ιστορία της μεταφυσικής ή της οντοθεολογίας, δηλαδή μέσα από όλη την ιστορία του, ονειρεύτηκε την πλήρη παρουσία, το ασφαλές θεμέλιο, την καταγωγή και το τέρμα του παιχνιδιού (Ντεριντά, 2003, σ. 453, 454)

Η «αποδόμηση» του Ντεριντά, που ως τέτοια δεν μπορεί να οριστεί, παρά μόνο να προσεγγιστεί περιγραφικά, ανατρέπει κάθε ιεραρχική ταξινόμηση. Υπό μία ευρεία έννοια, πολλές κριτικές της λογοτεχνίας που εμφανίστηκαν μετά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα εφαρμόζουν αντίστοιχες αποδομητικές πρακτικές σε διαφορετικά πεδία, προκειμένου να κλονίσουν την αυθεντία των κυρίαρχων λόγων. Η φεμινιστική κριτική, για παράδειγμα, αποδομεί την αντίθεση άντρας/γυναίκα, η οποία οικοδομείται στο πλαίσιο του λόγου της πατριαρχίας, παράγοντας πρακτικά αποτελέσματα τα οποία εν συνεχεία, εμφανίζει ως δεδομένα και φυσικά· η μετααποικιακή και η μειονοτική κριτική αποδομούν τον ηγεμονικό λόγο του λευκού, δυτικού ανθρώπου που φέρει τα ίχνη της αποικιοκρατίας· η θεωρία κούρ, τον ετεροφυλόφιλο λόγο. Ακόμη και η γηραιότερη μαρξιστική κριτική (έως τις νεότερες εκφάνσεις της), πραγματεύεται την ιδεολογική αλλοτρίωση του ανθρώπινου υποκείμενου μέσα από μηχανισμούς ελέγχου του καπιταλιστικού λόγου. Οτιδήποτε λοιπόν, καταπιέζει μία κοινωνική ομάδα εξ ονόματος μια πρωταρχικής, αντικειμενικής διάκρισης, κάθε κανονικότητα απ' την οποία θα πρέπει ασφαλώς και να μην παρεκκλίνουμε, δεν αναγνωρίζεται παρά ως προϊόν μια συγκεκριμένης ιστορικής και πολιτισμικής περιόδου.

4.7. Η μεταφορικότητα της «μεταφοράς»

Ο Πωλ Ντε Μαν, σημαίνων εκπρόσωπος μιας ομάδας κριτικών που συσπειρώθηκαν γύρω από το Πανεπιστήμιο του Γέηλ, παρατήρησε ότι καμία λογική ή γραμματική δομή της γλώσσας, δεν λειτουργεί ανεξάρτητα από την ρητορική της διάσταση. Κάθε κείμενο λοιπόν, που διαβάζεται ως λογοτεχνικό, εξαιτίας αυτής της αμφισημίας της γλώσσας του, είναι αδύνατον να προσληφθεί με κάποιον προκαθορισμένο τρόπο· το νόημα του είναι δομικά αμφισβητήσιμο. Η συμβατική συσχέτιση των λέξεων με τα πράγματα, στα οποία αυτές απλώς παραπέμπουν, αναδεικνύει την παροδικότητα κάθε ερμηνείας:

Η λογοτεχνία δεν είναι διαφανές μήνυμα, στο οποίο μπορεί να θεωρείται δεδομένο ότι η διάκριση ανάμεσα στο μήνυμα και το μέσον της επικοινωνίας είναι σαφώς εδραιωμένη. [...] η γραμματική αποκωδικοποίηση ενός κειμένου αφήνει ένα υπόλοιπο απροσδιοριστίας το οποίο πρέπει -αλλά δεν είναι δυνατόν- να αναλυθεί με γραμματικά μέσα, όσο ευρέως κι αν ορίσουμε τα μέσα αυτά. [...] ο στρατηγικός στόχος της διερεύνησης αυτής είναι πάντα να αντικατασταθούν τα ρητορικά σχήματα από γραμματικούς κώδικες (Ντε Μαν, 2014, σ. 239)

Έτσι, ο Ντε Μαν προτείνει ένα σημειωτικό μοντέλο ανάλυσης στην θέση του ερμηνευτικού, που δεν θα ακινητοποιεί το -εκ φύσεως- ασταθές νόημα του ιστορικά μεταβαλλόμενου κειμένου. Καμία αποκωδικοποίηση δεν μπορεί να λάβει υπ' όψιν της όλους του πιθανούς κώδικες που συγκροτούν ένα (λογοτεχνικό) κείμενο. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του, στην διαπίστωση του Κοντιγιάκ⁸ ότι δεν μπορούμε καν να φανταστούμε έναν λόγο που δεν χρησιμοποιεί αφαιρέσεις. Αυτές όμως οι αφαιρέσεις, αποτελούν διαρκή απειλή για την ακεραιότητα του ορθού λόγου, αφού εκτός από αναγκαίες, είναι παραπλανητικές και εξαπλώνονται απεριόριστα. Έτσι ο Ντε Μαν τονίζει:

το μάταιο κάθε προσπάθειας να αποθηθεί η ρητορική δομή των κειμένων στο όνομα ακρίτως προκατασκευασμένων προτύπων κειμένου, όπως είναι αυτά των υπερβατολογικών τελεολογιών ή, στην άλλη άκρη του φάσματος, εκείνα των απογυμνωμένων κωδίκων. Αυτό που αμφισβητείται δεν είναι η ύπαρξη των λογοτεχνικών κωδίκων, αλλά η απαίτηση τους να αντιπροσωπεύουν ένα γενικό και ολοκληρωμένο πρότυπο κειμένου. Οι λογοτεχνικοί κώδικες είναι υποκώδικες ενός συστήματος, της ρητορείας, που δεν αποτελεί κώδικα. Γιατί η ρητορεία δεν μπορεί να απομονωθεί από την επιστημολογική της λειτουργία, ανεξαρτήτως του πόσον αρνητική αυτή μπορεί να είναι. Είναι παράλογο να διερωτάσαι για το αν ένας κώδικας είναι αληθής ή ψευδής, κι ωστόσο, είναι αδύνατον να παρακάμψεις αυτό το ερώτημα όταν παρουσιαστούν οι τρόποι – και φαίνεται πως οι τρόποι παρουσιάζονται πάντοτε (De Man, 1999, σ. 56)

⁸ De Man, 1999, σ. 40

4.8. Ρωγμές στον Λογοκεντρισμό: Τρεις μελέτες περίπτωσης

4.8.1. Who watches Watchmen⁹: Το λεξικό Johnson

Ο Άλβιν Κέρναν, καθηγητής ανθρωπιστικών σπουδών, μελετώντας την περίπτωση του Σάμουελ Τζόνσον, ο οποίος συνέταξε το μεγάλο αγγλικό λεξικό το 1755, παρατηρεί τις αθεμελίωτες ενέργειες στις οποίες ο λεξικογράφος προέβη, προκειμένου να φέρει εις πέρας την εργασία του. Η αυθεντία των λεξικών σε λεξιλογικά ζητήματα, κλονίζεται εκ των προϋποθέσεων της σύστασής τους ως τέτοιων:

το λεξικό είναι τόσο στέρεα αντικειμενικά πραγματικό ώστε ακόμη να αισθανόμαστε ότι αυτό είναι η αγγλική γλώσσα, μόλο που ο ίδιος ο Johnson αποκαλύπτει στον περίφημο «Πρόλογό» του ότι σε όλα του τα μέρη, το λεξιλόγιο, την προφορά, τις ετυμολογίες και πάνω απ' όλα τις σημασίες, το λεξικό του ήταν μια αυθαίρετη επιλογή από αυτό που κατά τη διάρκεια της σύνταξής του είχε καταλήξει να θεωρεί ως τη δίκως βάσεις και σύστημα φλυαρία ατελών ανθρώπων και το οποίο αποκαλούσε «το απεριόριστο χάος μιας ζωντανής γλώσσας» (Kernan, 2001, σ.239, 240)

Βλέπουμε λοιπόν, ότι ο ίδιος ο Τζόνσον, παραθέτει τρεις ομόλογες λέξεις («απεριόριστο», «χάος», «ζωντανή»), δηλώνοντας έτσι με emphatic τρόπο τον ανεξέλεγκτο και υπο διαρκή μετασχηματισμό, χαρακτήρα των όρων και των σημασιών τους. Το λεξικό της αγγλικής γλώσσας, δεν υπερβαίνει την ιστορικότητα του, ούτε τους πολιτισμικούς καθορισμούς της Αγγλίας του 18^{ου} αιώνα. Ο Κέρναν σημειώνει, ότι παρ' όλες τις προσπάθειες του Τζόνσον να συλλάβει την αρχική προέλευση των λέξεων και κατ' επέκταση να προσδώσει αντικειμενικότητα στο εγχείρημά του, μετά λύπης διαπίστωσε:

ότι η γλώσσα ήταν κοινωνική. Οι λέξεις και οι σημασίες τους, όπως και η γραμματική, δεν αναφέρονται σε κάποια προηγούμενη εξωτερική πραγματικότητα, δεν είναι καθορισμένες με κάποιο μόνιμο τρόπο εσωτερικά και απ' εαυτές, αντίθετα αλλάζουν διαρκώς [...] για να ικανοποιήσουν τις ανάγκες και τα ενδιαφέροντα αυτών που τις χρησιμοποιούν. Κάθε απόπειρα τακτοποίησης σ' ένα λεξικό, λέξεων που γλιστρούν και παραπαίουν με αυτόν τον τρόπο σύντομα κατέληξε να φαίνεται στον Johnson σκέτη τρέλα: «Το να αλυσοδέσεις τις συλλαβές και να φυλακίσεις τον άνεμο, συνιστούν εξίσου τόλμημα της έπαρσης που δεν είναι πρόθυμη να χαλιναγωγήσει τις επιθυμίες της ανάλογα με τις δυνάμεις της» (Kernan, 2001, σ. 241, 242)

⁹ Γραμμένο στον τοίχο, σε ένα καρέ του graphic novel «Watchmen» του Άλαν Μουρ.

Έτσι ο Τζόνσον αναγκάστηκε να κατασκευάσει μια οργανωτική αρχή, μέσω της οποίας θα αποφάσιζε ποιες λέξεις αξίζει να συμπεριληφθούν και ποιες θα πρέπει να αποκλειστούν. Για να προβιβάσει λοιπόν μια λέξη ως αληθινή ή αυθεντική, ήταν απαραίτητη προϋπόθεση να την έχει συναντήσει τυπωμένη σ' ένα από τα βιβλία που έχει διαβάσει, γεγονός που τον οδήγησε εξ ορισμού, να αποκλείσει -για να το περιγράψουμε σχηματικά- τρεις τύπους λέξεων. Εκείνες τις οποίες, παρότι άκουγε συχνά δεν έτυχε να εντοπίσει σε κάποιο γραπτό κείμενο, αυτές που περιέχονταν σε βιβλία (τα οποία γενικώς ενέκρινε) αλλά λόγω πεπερασμένου χρόνου δεν πρόλαβε να διαβάσει, και τέλος τις λέξεις που δεν μπόρεσε καν στον κόπο να αναζητήσει, καθώς είχε θεωρήσει τα βιβλία που τις περιείχαν ανάξια λόγου. Ωστόσο, η συγκυριακή επικράτηση ορισμένων λέξεων έναντι άλλων, μέσω μια αυθαίρετης επιλογής, δεν είναι η μόνη συνθήκη που μαρτυρά τον «ιδεολογικό» χαρακτήρα του λεξικού Τζόνσον. Ακόμη και τα παραθέματα με τα οποία συνόδευσε ο Τζόνσον τις λέξεις του, δεν υποδεικνύουν απλώς την εύθραυστη σημασία τους, αλλά επιπλέον συμβουλεύουν τον αναγνώστη να επιτελέσει μια συγκεκριμένη, ορθή συμπεριφορά στις καθημερινές του πρακτικές:

Ο Johnson εξαιρούσε τα βιβλία των οποίων έκρινε ανήθικο τον συγγραφέα ή το θέμα και όπως απέδειξε πρόσφατα ο Robert De Maria διαβάζοντας ολόκληρο το λεξικό και αναλύοντας λεπτομερώς μερικά κρίσιμα λήμματα, ο Johnson προσέδωσε στο λεξικό «ένα σημαντικό ηθικό μήνυμα [...] κυρίως με τη χρήση παραθέσεων οι οποίες, πέρα από τη διασαφήνιση της σημασίας των λέξεων, διδάσκουν θεμελιώδη στοιχεία ηθικής». Ο DeMaria αφού διεξήλθε τις 116.000 επεξηγηματικές παραθέσεις συμπεραίνει ότι ο τρόπος με τον οποίο συναρμολογήθηκε το λεξικό απέβλεπε τελικά, σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου του Johnson, «να καταδείξει ότι σκοπός της μάθησης είναι η ευλάβεια». Μπορούμε επίσης να προσθέσουμε ότι αιχμή της μεθοδολογίας του αποτελεί το ότι ο έντυπος λόγος είναι ο μόνος αληθινός και ότι το νόημα των λέξεων τεκμηριώνεται από τους καλύτερους συγγραφείς (Kernan, 2001, σ. 242, 243).

Ο έλεγχος των λέξεων όμως, δεν είναι τίποτα λιγότερο από τον έλεγχο εκείνων που τις χειρίζονται· των σκέψεων και των πράξεών τους. Κάθε γλωσσική εξουσία, ως τέτοια, ισχυρίζεται ότι κατέχει την αληθινή σχέση των λέξεων με τον υλικό κόσμο, μια σχέση προϋπάρχουσα αυτής, αντικειμενική και αμετάβλητη που μας επιτρέπεται - εφόσον είμαστε προσεκτικοί- να την (ανα-) γνωρίσουμε. Η Γαλλική Ακαδημία για παράδειγμα, παρατηρεί ο Κέρναν, η οποία αποτελεί τον κατ' εξοχήν θεσμό γλωσσικού ελέγχου, αποφασίζει ποιες είναι οι σωστές χρήσεις της γαλλικής γλώσσας. Κατά παρόμοιο τρόπο, τα λεξικά, αποτελούν εργαλεία διαμόρφωσης και συμμόρφωσης· όπλα μάχης στο πεδίο της γλώσσας. Το λεξικό του Τζόνσον, «έπαιξε

σημαντικό ρόλο στην πάλη του 18ου αιώνα στη διάρκεια της οποίας οι επαγγελματίες της μεσαίας τάξης διεκδικούσαν την πολιτισμική και την πολιτική καθώς και τη γλωσσική εξουσία από την παλιά αριστοκρατία» (Kernan, 2001, σ. 245). Ο Κέρναν λοιπόν, υπογραμμίζει ότι:

η δημιουργία ενός λεξικού είναι βαθιά συνδεδεμένη με την ακατάπαυστη πάλη για γλωσσική εξουσία. Αφού η γλώσσα δεν είναι αμετάβλητη αλλά απείρως εύπλαστη, μένει ανοιχτή στη χειραγώγηση και οποιοσδήποτε μπορεί να την ελέγχει διαθέτει ένα εργαλείο ασύλληπτης δύναμης στα χέρια του ή καλύτερα στο στόμα του. Αυτή η εξουσία απορρέει από τις κανονιστικές αντιλήψεις περί γλώσσας. Οι περισσότεροι άνθρωποι έχουν μια πρακτική αντίληψη της γλώσσας και υποθέτουν ότι η τελευταία αναφέρεται με κάποια ακρίβεια σε έναν πραγματικό κόσμο και στις ιδέες μας. Η ίδια η γλώσσα δεν είναι από μόνη της ύποπτη και αντιμετωπίζεται ως μια αντικειμενική πραγματικότητα που συνίσταται από πάρα πολλές λέξεις με καθορισμένες σημασίες -το λεξιλόγιο- και οι οποίες είναι ικανές να συναθροίζονται σε μεγαλύτερες ενότητες με σωστούς και αξιόπιστους τρόπους σε συμφωνία με τους γραμματικούς κανόνες. Με άλλα λόγια, η γλώσσα είναι εκεί· υπάρχει αφ' εαυτής και ονομάζει τον κόσμο. Ως αποτέλεσμα αυτής της πρακτικής εμπιστοσύνης στη γλώσσα και στην αλήθεια της, εκείνοι που είναι σε θέση να διαμορφώνουν τη γλώσσα μπορούν να καθορίζουν τι είναι πραγματικό και τι είναι αληθινό. Ένα λεξικό αποτελεί πρωταρχικό μέσο διεκδίκησης και εξάσκησης αυτού του είδους της γλωσσικής εξουσίας (Kernan, 2001, σ. 244)

4.8.2. Η μεταμόρφωση της «φαλακρής τραγουδίστριας»

Ο Ευγένιος Ιονέσκο, εξηγεί ότι δεν είχε την πρόθεση να γίνει συγγραφέας. Το πρώτο του θεατρικό έργο, η «Φαλακρή τραγουδίστρια», γεννήθηκε τυχαία· εν αγνοία του. Προσπαθώντας λοιπόν, να μάθει αγγλικά, αντέγραφε από ένα γαλλοαγγλικό εγχειρίδιο για αρχάριους, απλές φράσεις, που πρόφερε ένας κύριος και μία κυρία Σμιθ. Παρατήρησε όμως, ότι οι απολύτως κοινές διαπιστώσεις, οι τόσο βασικές και αδιαμφισβήτητες αλήθειες των καθημερινών ερωτήσεων και απαντήσεων, έχουν και δεύτερη όψη. Η αρχή στην οποία βασίζονται, δεν είναι ικανή να καθηλώσει τη σημασία τους. Έτσι, ο κύριος και η κυρία Σμιθ, το τυπικό ζευγάρι Άγγλων, με τα τόσο συνηθισμένα ονόματα και τις απόλυτες βεβαιώσεις, έγιναν οι πρωταγωνιστές του έργου· πρωταγωνιστές όμως χωρίς πρόσωπο. Θα μπορούσαν να αντικατασταθούν από οποιοδήποτε ζευγάρι, και κανείς δεν θα παρατηρούσε την απουσία τους. Τα λόγια τους, είναι εκείνα που ανακυκλώνονται καθημερινά, με μηχανικό τρόπο· εκείνα που λαμβάνουμε και αναπαράγουμε αυτόματα, χωρίς περαιτέρω επεξεργασία. Τα θεωρούμε πλέον τόσο δεδομένα, που ξεχνάμε ότι δεν είναι παρά οι ερμηνείες μιας αυθαίρετης περίπτωσης. Η «τραγωδία της γλώσσας» λοιπόν, δημιούργησε μια κωμωδία καταστάσεων και μια εκ νέου αντιγραφή, έφερε στο φως, τόσο την «φαλακρή τραγουδίστρια», όσο και τον συγγραφέα της ως «Ιονέσκο»:

Το κείμενο άλλαξε μπροστά στα μάτια μου, ασυνείδητα, αντίθετα στη θέλησή μου. Οι τόσο απλές και ξεκάθαρες προτάσεις που είχα καταγράψει επιμελώς στο σχολικό μου τετράδιο, καθώς έμεναν εκεί, σε λίγο καιρό αλλοιώθηκαν, εφθάρηκαν, εκφυλίστηκαν. Οι ερωταποκρίσεις του εγχειριδίου που ωστόσο είχα σωστά και προσεκτικά αντιγράψει, κανονικά και στη λογική τους σειρά, ανακατεύτηκαν. Όπως αυτή η αναντίρρητη αλήθεια: «Το πάτωμα είναι κάτω, το ταβάνι είναι απάνω». Η βεβαίωση – η τόσο στέρεη και κατηγορηματική – : οι επτά μέρες της βδομάδας είναι: Δευτέρα, Τρίτη, Τετάρτη, Πέμπτη, Παρασκευή, Σάββατο, Κυριακή – εξαρθρώθηκε, και ο κύριος Σμιθ, ο ήρωάς μου, edίδασκε ότι η εβδομάδα έχει τρεις μέρες που ήταν Τρίτη, Πέμπτη και Τρίτη. Τα πρόσωπά μου, οι καλοί μου αστοί, οι Μάρτιν, ο άντρας και η γυναίκα, έπαθαν αμνησία: μ' όλο που βλέπονταν και μιλούσαν κάθε μέρα, δεν αναγνωρίζονταν. [...] Αλλοίμονο! Οι στοιχειώδεις και φρόνιμες αλήθειες που έλεγαν με ειρμό, είχαν γίνει τρελές, η γλώσσα είχε εξαρθρωθεί, τα πρόσωπα είχαν αποσυντεθεί. Ο λόγος εξωφρενικός, είχε αδειάσει από το περιεχόμενό του κι όλα τελείωναν με ένα καυγά όπου ήταν αδύνατο να μάθουμε τις αιτίες, αφού οι ήρωές μου έριχναν καταπρόσωπο ο ένας στον άλλο, όχι ερωταποκρίσεις, ούτε καν άκρες μέσες από προτάσεις, ούτε λόγια, αλλά συλλαβές, ή σύμφωνα, ή φωνήεντα. Για μένα επρόκειτο για μια κατάρρευση του πραγματικού. Οι λέξεις είχαν γίνει ηχηρά τσόφλια, δίχως έννοια. Τα πρόσωπα επίσης είχαν αδειάσει από την ψυχολογία τους κι ο κόσμος μου παρουσιαζόταν μέσα σ' ένα παράδοξο φως [...] Το τραγικό ωστόσο πρόσωπο δεν αλλάζει, σπάζει. Είναι αυτό τούτο. Είναι πραγματικό. Τα κωμικά πρόσωπα είναι άνθρωποι που δεν υπάρχουν (Ιονέσκο, 1982, σ. 104, 105, 106)

Η «φαλακρή τραγουδίστρια», θεωρείται χαρακτηριστικό δείγμα μίας ιδιαίτερης κατηγορίας που ο Μάρτιν Έσλιν ονόμασε «θέατρο του παραλόγου», περιγράφοντας έτσι τα έργα εκείνα που παρουσιάζουν μία διογκωμένη εμπειρία του πραγματικού. Εκ πρώτης όψεως μοιάζουν ανοίκεια ή και αφελή, αλλά πάντα ελλοχεύει ο κίνδυνος να αναγνωρίσουμε μέσα σ' ετούτη την καθαρή παραδοξότητα, στοιχεία από τον τρόπο που εμείς οι ίδιοι συμπεριφερόμαστε· στοιχεία των δικών μας ρόλων. Οι Μάρτιν, του έργου, παρότι ζούσαν μαζί, είχαν ξεχάσει ότι γνωρίζονται. Κι όμως προσπαθούσαν να θυμηθούν ποιοι είναι, ποιοι πρέπει να είναι. «Το πάτωμα είναι κάτω, το ταβάνι είναι απάνω». Αυτό είναι το μόνο σίγουρο. Όλοι το γνωρίζουν. Το ταβάνι, δεν θα ήταν ταβάνι αν δεν υπήρχε το πάτωμα, και το αντίστροφο. Αλλά πρέπει να υπάρχουν. Τίποτα δεν μπορεί να σταθεί χωρίς το αντίθετό του, γιατί τότε όλα θα ρευστοποιούνταν και τα σημεία θα ήταν απλώς σημεία· δεν θα σήμαιναν τίποτα. Αντίστοιχα, για κάθε φαινόμενο θα πρέπει να εντοπίζεται μία λογική αιτία. Ο πόνος ως πόνος, πάντοτε προκαλείται από κάτι, και οφείλουμε να το γνωρίσουμε. Όταν ακούμε έναν ήχο, συνηθίζουμε να τον αποδίδουμε κάπου· εκ των υστέρων βέβαια. Έτσι συγκροτούμε μοτίβα και πρότυπα, για να ξέρουμε από πού προέρχεται ο κάθε ήχος, που ανάγεται ο κάθε πόνος, και ούτω καθεξής:

(Το κουδούνι της εξώπορτας)

ΚΥΡΙΑ ΣΜΙΘ

Εγώ δεν ξαναπάω

ΚΥΡΙΟΣ ΣΜΙΘ

Μην ξαναπάς αλλά τώρα σίγουρα κάποιος θα είναι.

ΚΥΡΙΑ ΣΜΙΘ

Την πρώτη φορά δεν ήτανε. Τη δεύτερη φορά δεν ήτανε. Γιατί να είναι τώρα;

ΚΥΡΙΟΣ ΣΜΙΘ

Γιατί χτύπησε το κουδούνι.

ΚΥΡΙΑ MARTIN

Αυτό δεν είναι απόδειξη.

ΚΥΡΙΟΣ MARTIN

Πώς δεν είναι; Άμα χτυπάει το κουδούνι μιας εξώπορτας, σημαίνει ότι κάποιος είναι έξω και χτυπάει το κουδούνι για να μπει μέσα.

ΚΥΡΙΑ MARTIN

Όχι πάντα. Είδες τι έγινε προηγουμένως.

ΚΥΡΙΟΣ MARTIN

Όχι πάντα, αλλά συνήθως. Τις πιο πολλές φορές. Κατά κανόνα.

ΚΥΡΙΟΣ ΣΜΙΘ

Εγώ, άμα πάω σ' ένα σπίτι, χτυπάω το κουδούνι να μου ανοίξουν. Γι' αυτό υποθέτω πως και οι άλλοι κάνουν το ίδιο. Άρα, κάθε φορά που χτυπάει το κουδούνι, υπάρχει κάποιος έξω από την πόρτα.

ΚΥΡΙΑ ΣΜΙΘ

Θεωρητικά έχεις δίκιο. Όμως στην πράξη είναι αλλιώς. Είδες τι έγινε προηγουμένως.

[...]

(Το κουδούνι της εξώπορτας)

ΚΥΡΙΟΣ ΣΜΙΘ

Κουδούνι. Κάποιος είναι.

ΚΥΡΙΑ ΣΜΙΘ

Μη μου πεις να ξανανοίξω. Το είδες και μόνος σου. Η πείρα μας έμαθε πως κάθε φορά που χτυπάει το κουδούνι δεν υπάρχει κανένας έξω από την πόρτα.

(Ιονέσκο, 2007, σ. 35,36)

4.8.3. Το παιδικό βιβλίο των αντιθέτων

Ο Γάλλος κοινωνιολόγος Πιερ Μπουρντιέ, στο σημαίνον έργο του «Η Διάκριση», αναλύει τους πολιτισμικούς σχηματισμούς, οι οποίοι αλληλεπιδρώντας μεταξύ τους, κατασκευάζουν το προσωπικό μας γούστο. Ήδη από πολύ νωρίς, βιώνουμε την ατομικότητά μας μέσα σε ένα αυστηρά προσδιορισμένο πλαίσιο:

όλοι οι δρώντες ενός καθορισμένου κοινωνικού μορφώματος μοιράζονται από κοινού ένα σύνολο θεμελιακών σχημάτων αντίληψης, μια αρχική αντικειμενοποίηση των οποίων ανευρίσκεται στα ζεύγη ανταγωνιστικών επιθέτων που χρησιμοποιούνται κοινώς για την ταξινόμηση και τον χαρακτηρισμό των προσώπων ή των αντικειμένων στους πλέον διαφορετικούς τομείς της πρακτικής (Bourdieu, 2002, σ. 495)

Λίγες μέρες προτού μας βρει αυτή η φράση, είχαμε «ξεθάψει» από κάποιο μπαούλο, ένα βιβλιαράκι των παιδικών μας χρόνων. Μόλις το είδαμε και το ξεφυλλίσαμε, οι εικόνες του επανήλθαν στη μνήμη μας ολοζώντανες· λες και δεν το είχαμε αποχωριστεί ούτε για μία στιγμή.



Ο τίτλος του, «ΤΑ ΑΝΤΙΘΕΤΑ», αναγραφόταν με μεγάλα κόκκινα γράμματα και κάθε σελίδα του αποτελούνταν από δύο εικόνες. Προκειμένου, το παιδί να εξοικειωθεί στα βασικά ζεύγη αντιθέτων, δίνεται έμφαση στην διαφορά μέσω της ομοιότητας. Έτσι, το χαμογελαστό πρόσωπο του κλόουν, τοποθετείται δίπλα στο θλιμμένο πρόσωπο του ίδιου κλόουν, το χοντρό παιδί έχει το ίδιο κούρεμα και φοράει το ίδιο μαγιό με το αδύνατο, και το καθαρό φόρεμα δεν αντιπαραβάλλεται με ένα λερωμένο αυτοκίνητο, ούτε με ένα λερωμένο παντελόνι (προσδιορισμένα έτσι υπό την ειδική κατηγορία «ρούχα»), αλλά με το ίδιο φόρεμα λερωμένο. Το λερωμένο φόρεμα όμως, είναι και τσαλακωμένο, εφόσον για να λερώθηκε, λογικά θα πρέπει πρώτα να φορέθηκε. Διδασκόμαστε λοιπόν, τι χαρακτηρίζει πρωταρχικά τα άτομα και τα αντικείμενα, και ποιες είναι οι οριακές τους καταστάσεις. Για να γίνει ακόμη πιο κατανοητό, στο οπισθόφυλλο μαρτυρείται ότι «στόχος αυτού του βιβλίου είναι μια πρώτη επαφή του μικρού παιδιού με τις έννοιες των αντιθέτων. Ο συνδυασμός γνωστών αντικειμένων και η πλούσια εικονογράφηση βοηθούν το παιδί να συλλάβει τις έννοιες αυτές και ταυτόχρονα να εξοικειωθεί με διάφορα αντικείμενα». Έτσι, αναγνωρίζοντας τα αντικείμενα μέσα από τη διαφορά τους σε νεαρή ηλικία, μεγαλώνοντας, είμαστε ικανοί να τα διακρίνουμε αξιολογικά. Οι Ερνέστο Λακλάου και Σαντάλ Μουφ, εξηγούν την «λογοθετικότητα» υπό την οποία συγκροτούνται ακόμη και τα φυσικά γεγονότα:

Η ιδέα της φύσης δεν είναι κάτι που προϋπάρχει, ώστε να το διαβάσουμε στην εμφάνιση των πραγμάτων αλλά είναι αποτέλεσμα μιας αργής και σύνθετης κοινωνικής και ιστορικής κατασκευής. Το να ονομάσουμε κάτι φυσικό αντικείμενο σημαίνει να το αντιληφθούμε με έναν τρόπο που εξαρτάται από κάποιο σύστημα ταξινόμησης. Και πάλι, αυτό δεν αμφισβητεί το αν το αντικείμενο που ονομάσαμε πέτρα υπάρχει, υπό την έννοια ότι βρίσκεται εδώ και τώρα, ανεξάρτητα από τη βούλησή μου· ωστόσο το γεγονός ότι είναι πέτρα εξαρτάται από ένα σύστημα ταξινόμησης αντικειμένων που είναι ιστορικό και τυχαίο. Αν δεν υπήρχαν άνθρωποι στον κόσμο, αυτά τα αντικείμενα που ονομάζουμε πέτρες θα ήταν και πάλι εκεί· όμως δεν θα ήταν «πέτρες», διότι δεν θα υπήρχε ούτε η ορυκτολογία ούτε κάποια γλώσσα ικανή να τα ταξινομήσει και να τα διακρίνει από άλλα αντικείμενα. Όλη η ανάπτυξη της σύγχρονης επιστημολογίας έχει παγιώσει πως δεν υπάρχει γεγονός το νόημα του οποίου μπορεί να διαβαστεί διαφανώς (Laclau & Mouffe, 2017, σ. 118)

5. Νέα μέσα και μετασχηματισμένη πρόσληψη

5.1. Ο καταναλωτής ως παραγωγός

Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν, το 1935, στην μελέτη του για την λειτουργία των έργων τέχνης στη νεωτερική εποχή, παρατήρησε ότι η δυνατότητα τεχνικής αναπαραγωγής τους, αμφισβήτησε ριζικά την επί αιώνες παγιωμένη σχέση τους με τους αποδέκτες. Έτσι, ενώ πολλοί στοχαστές έβλεπαν με καχυποψία την μαζικότητα της παραγωγής των πολιτιστικών αγαθών, ο Μπένγιαμιν ενδιαφέρθηκε περισσότερο για την επικοινωνιακή δύναμη των νέων μέσων, όπως ο κινηματογράφος, η οποία φαινόταν ικανή να μετασχηματίσει τις οικείες μορφές της ανθρώπινης αντίληψης:

Με τα μεγάλα πλάνα που έχει στη διάθεσή του, με τον τονισμό κρυμμένων λεπτομερειών σε οικεία μας αντικείμενα, με την εξερεύνηση τετριμμένων καταστάσεων που επιτυγχάνει μέσω της ιδιοφυούς καθοδήγησης του φακού, ο κινηματογράφος ενισχύει απ' τη μία πλευρά την επίγνωση των καταναγκασμών που εξουσιάζουν την ύπαρξή μας. Κατορθώνει έτσι, από την άλλη πλευρά να μας εξασφαλίσει ένα τεράστιο κι αδιανόητο περιθώριο δράσης! Τα καπηλεία και οι μεγάλοι λεωφόροι μας, τα γραφεία και τα επιπλωμένα δωμάτιά μας, οι σιδηροδρομικοί σταθμοί και τα εργοστάσιά μας έμοιαζαν να μας περικλείουν ασφυκτικά χωρίς καμία ελπίδα διαφυγής. Ήρθε τότε ο κινηματογράφος κι ανατίναξε αυτό το κάτεργο με τον δυναμίτη του δεκάτου του δευτερολέπτου. Κι έτσι μπορούμε, ανάμεσα στα διασκορπισμένα ερείπια, να επιχειρήσουμε πλέον με ηρεμία περιπετειώδη ταξίδια (Benjamin, 2013, σ. 48)

Έτσι, ο Μπένγιαμιν, δεν αξιολογεί αισθητικά τις αναδυόμενες τέχνες, ούτε εστιάζει την προσοχή του στη τυποποίηση του περιεχομένου τους, το οποίο θεωρεί δευτερεύουσας σημασίας. Τονίζει αντίθετα, ότι η λειτουργία τους, έχει μεταβάλλει δομικά την πρόσληψη μας· την ίδια μας την εμπειρία και άρα την ιδέα μας για το πραγματικό. Τα τεχνικά μέσα αναπαραγωγής, παρατηρεί, προκαλούσαν ανέκαθεν έντονες αντιδράσεις στα πρώτα τους βήματα. Όταν εμφανίστηκε η φωτογραφία για παράδειγμα, δεν ήταν λίγοι εκείνοι που έθεταν το ερώτημα αν μπορεί να θεωρηθεί τέχνη, παραγνωρίζοντας έτσι, ότι η εμφάνισή της άλλαξε τον συνολικό χαρακτήρα αυτού που ονομάζουμε τέχνη. Εξηγεί λοιπόν, ότι η Πολιτιστική Βιομηχανία, όπως την ονόμασε ο θεωρητικός της Σχολής της Φραγκφούρτης, Τεοντόρ Αντόρνο, ενώ ελέγχει την παραγωγή των προϊόντων της, δεν μπορεί να προκαθορίσει τον τρόπο που θα τα ιδιοποιηθούν οι αποδέκτες τους. Ο Μισέλ Ντε Σερτώ, καταρρίπτοντας τον μύθο της κατανάλωσης ως παθητικής αποδοχής, με τον οποίο αναπαράγεται ο αξιολογικός διαχωρισμός της γραφής από την ανάγνωση υπό νέο σχήμα και διατηρείται ακέραιη η έννοια της αυθεντίας, σημειώνει ότι:

η ελίτ, τείνοντας να θεωρεί τα δικά της πολιτιστικά μοντέλα αναγκαία στον λαό για την πνευματική του μόρφωση και την ψυχική του ανάταση, ανήσυχη για το «χαμηλό επίπεδο» των φυλλάδων ή της τηλεόρασης, λαμβάνει πάντα ως δεδομένο ότι το κοινό διαπλάθεται από τα προϊόντα που του επιβάλλουν. Αυτό όμως αποτελεί πλάνη ως προς το ενέργημα του «καταναλώνω». Υποθέτουν ότι «αφομοιώνω» σημαίνει κατ' ανάγκη «γίνομαι όμοιος με» ό,τι απορροφώ και όχι το «καθιστώ όμοιο» με ό,τι είμαι, το κάνω δικό μου, το ιδιοποιούμαι ή το επανιδιοποιούμαι (Ντε Σερτώ, 2010, σ. 371)

Ο Μπένγιαμιν, δεν παραλείπει να αναφέρει ότι στην εποχή της νεωτερικότητας, όπου δεσπόζει η τεχνική αναπαραγωγή, καταστρέφεται η «αύρα» των έργων τέχνης. Τα αντικείμενα, δηλαδή, αποσπώνται από το αρχικό τους περιβάλλον και από την μοναδική τους παρουσία. Η διάλυση της αύρας όμως, για τον Μπένγιαμιν, δεν αποτελεί μία αρνητική ιστορική εξέλιξη, αφού οι αποδέκτες πλέον, έχουν τη δυνατότητα να έρθουν σε επαφή με το εκάστοτε καλλιτεχνικό δημιούργημα ανά πάσα στιγμή, οπουδήποτε κι αν αυτοί βρίσκονται. Έτσι, καταργείται η χρονική και η χωρική απόσταση, με αποτέλεσμα το έργο να απεκδυθεί τον ιερό του μανδύα. Είναι μια καταφατική θα λέγαμε αποδέσμευση, που επιτρέπει στους ανθρώπους να επικαιροποιήσουν το αναπαραχθέν:

Η δυνατότητα αναπαραγωγής του έργου τέχνης το χειραφετεί για πρώτη φορά στην παγκόσμια ιστορία από την παρασιτική του ύπαρξη στις παρυφές της τελετουργίας. Το αναπαραχθέν έργο τέχνης καθίσταται σε διαρκώς αυξανόμενο βαθμό η αναπαραγωγή ενός έργου τέχνης, προορισμένου να μπορεί ακριβώς να αναπαραχθεί. Από τη φωτογραφική πλάκα για παράδειγμα, μπορεί να εξαχθεί μια πλειάδα εκτυπώσεων. Το ερώτημα για το ποια απ' αυτές είναι γνήσια δεν έχει κανένα νόημα. Τη στιγμή όμως που το μέτρο της γνησιότητας αποτυγχάνει να εφαρμοστεί στην παραγωγή ενός έργου τέχνης, έχει αλλοιωθεί και η συνολική κοινωνική λειτουργία της τέχνης. Στη θέση έδρας της στην τελετουργία εμφανίζεται η έδρασή της πάνω σε μιαν άλλη πρακτική, δηλαδή η έδρασή της στην πολιτική (Benjamin, 2013, σελ. 30)

Βλέπουμε λοιπόν, ότι τα όρια ανάμεσα στην παραγωγή και την κατανάλωση, ανάμεσα στην γραφή και την ανάγνωση των κειμένων εν γένει, είναι πλέον δυσδιάκριτα. Η λατρευτική αξία που παραδοσιακά αποδιδόταν στα έργα τέχνης, έχει αντικατασταθεί από την αξία έκθεσης τους, η οποία, όπως ισχυρίζεται ο Μπένγιαμιν, αναδεικνύει τον περιστασιακό χαρακτήρα της ίδιας της καλλιτεχνικής τους υπόστασης. Η «αύρα» λοιπόν, παύει να σκεπάζει το έργο με την άυλη παρουσία της, και η αυθεντία του δημιουργού παρακάμπτεται ως προϊόν μιας προηγούμενης πολιτιστικής περιόδου.

5.2. Αυτοματισμός και αλληλεπίδραση των αισθήσεων

Είδαμε λοιπόν, ότι με την βαθμιαία ανάδυση των νέων μέσων από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η πρόσληψη μετασχηματίστηκε καθοριστικά, σε σχέση με εκείνη που είχε διαμορφωθεί από την παραδοσιακή τεχνολογία της τυπογραφίας. Ο Μάρσαλ Μακλούαν, παρατήρησε ότι ο τυπωμένος λόγος, της ομοιομορφίας και της γραμμικότητας, που επικράτησε σε βάρος της πολυπλοκότητας της προφορικής παράδοσης, εκθρονίστηκε με την σειρά του, κατά την περίοδο της βιομηχανοποίησης. Έτσι, η μηχανική τεχνολογία και η οπτική κουλτούρα, προήγαγαν την εξειδίκευση τόσο στον χώρο της εργασίας, όσο και στο πεδίο των ίδιων μας των αισθήσεων, κατακερματίζοντας τα ανθρώπινα υποκείμενα, σε ατομικό και σε συλλογικό επίπεδο. Η οπτική αίσθηση λοιπόν, έφτασε να εξουσιάζει όλες τις υπόλοιπες, περιορίζοντας το άτομο στον ρόλο του αποστασιοποιημένου θεατή και απομονώνοντάς το απ' τα άλλα άτομα. Όμως, η εποχή του αυτοματισμού, που την διαδέχτηκε, παρότι εξάλειψε ορισμένες εργασίες ως μη αναγκαίες, αποδείχθηκε περισσότερο συμμετοχική. Οι άνθρωποι, αποκεντρωμένοι πια, στην εποχή της πληροφορίας, επαναδιαπραγματεύονται τις μεταξύ τους σχέσεις και εμπλέκονται βαθύτερα στις διαδικασίες:

Αυτές οι μαζικές προεκτάσεις του κεντρικού νευρικού συστήματος μας, έχουν υποβάλει τον Δυτικό άνθρωπο σε μια καθημερινή κούρα συναισθησίας. Ο δυτικός τρόπος ζωής, που είχε εξασφαλισθεί με αιώνες άκαμπτου διαχωρισμού και εξειδίκευσης των αισθήσεων, με την αίσθηση της όρασης στην κορυφή της ιεραρχίας, δεν είναι σε θέση να αντέξει τα ραδιοφωνικά και τηλεοπτικά κύματα που σφυροκοπούν τις μεγάλες οπτικές δομές του αφηρημένου Ατομικιστή Ανθρώπου (Μακλούαν, 1990, σ. 382, 383)

Η συνεργασία, λοιπόν, όλων των αισθήσεων, υποβιβάζει την κυριαρχία του ματιού, ισχυροποιώντας την αίσθηση της αφής. Η κατάρρευση της χρονικής απόστασης ανάμεσα στον παρατηρητή και το παρατηρούμενο που κατέγραψε ο Μπένγιαμιν, ακολουθείται από την κατάργηση της χωρικής απόστασης, καθιστώντας την επαφή αμεσότερη. Όπως παρατηρεί ο Μακλούαν, η εγγράμματη κουλτούρα, με την καθιέρωσή της, καθόρισε τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε όλα τα οπτικά σήματα ως λιγότερο ή περισσότερο πιστές απεικονίσεις της πραγματικότητας. Έτσι ο παραγνωρισμένος μωσαϊκός χαρακτήρας της πρωτόγονης τέχνης, που με την τηλεόραση επανέρχεται στο προσκήνιο, τοποθετεί την λειτουργία του μέσου καθεαυτή σε προνομιακή θέση έναντι του μηνύματος. Δεν αποτελεί πια, μία απλή αναπαράσταση του υλικού κόσμου μέσω του θεάματος που παρουσιάζει. Η διάκριση

ανάμεσα σε μορφή και περιεχόμενο, στην οποία μας εξοικείωσε το μέσο του βιβλίου και κατόπιν ο κινηματογράφος, χάνει την οργανωτική της δύναμη από την απτικότητα της εμπειρίας και την αλληλεπίδραση των αισθήσεων. Αυτή η διαδικασία κορυφώνεται, με την εφεύρεση του κομπιούτερ:

Η τελειοποίηση της μεμονωμένης μηχανής με την αυτοματοποίησή της ενέχει *ανάδραση*. Τούτο σημαίνει εισαγωγή μιας πληροφοριακής λούπας ή κυκλώματος, εκεί όπου προηγουμένως υπήρχε απλώς ροή μίας κατευθύνσεως ή μηχανική αλληλουχία. Η ανάδραση είναι το τέλος της γραμμικότητας, η οποία ήρθε στον δυτικό κόσμο με το αλφάβητο και τις συνεχείς μορφές του ευκλείδειου χώρου. Η ανάδραση ή διάλογος ανάμεσα στη μηχανή και το περιβάλλον της προκαλεί την συνύφανση μεμονωμένων μηχανών σ' ένα γαλαξία παρόμοιων μηχανών σ' ολόκληρο το εργοτάξιο (Μακλούαν, 1964/ 1990, σ. 428, 429)

Έτσι, η ηλεκτρική ανάδραση, αμφισβητεί την μηχανική αρχή που δέσποζε στο προηγούμενο τεχνολογικό στάδιο, καθώς οι λειτουργίες του υπολογιστή αυτοματοποιούνται σε κάθε επίπεδο της κυκλικής διαδικασίας εισροής-εκροής, τόσο επί μέρους, όσο και σε αλληλεξάρτηση μεταξύ τους. Οι άνθρωποι έχουν προσχωρήσει πια ολοκληρωτικά στον κόσμο της πληροφορίας, συμμετέχοντας σε κάθε διάσταση του κοινωνικού γίνεσθαι, και δραστηριοποιούμενοι ευθύς αμέσως σε κάθε εμπειρία του πραγματικού. Τέλος, ο Μακλούαν, συμπεραίνει ότι ο διάχυτος φόβος για τη νέα συνθήκη του αυτοματισμού ως «απειλή ομοιομορφίας σε οικουμενική κλίμακα είναι μια προβολή στο μέλλον της μηχανικής τυποποίησης και του σπεσιαλισμού, που έχουν πια περάσει».

5.3. Υπερ-κείμενα και δίκτυο εικόνων

Ο Λεβ Μάνοβιτς (2016), μελετώντας την «διεπαφή» του χρήστη με την οθόνη, παρατηρεί τα στάδια που ακολούθησε αυτή η σχέση κατά την εξέλιξή της. Ο ζωγραφικός πίνακας αρχικά, θα μπορούσε να θεωρηθεί μια πρώιμη οθόνη, τόσο ως προς την μορφή, όσο και ως προς την λειτουργία του. Μπροστά σ' αυτήν την «κλασική» - όπως την ονομάζει - οθόνη, όπου ακόμη το αναπαριστώμενο αντικείμενο παραμένει στατικό, το άτομο εστιάζει την προσοχή του στον κόσμο της αναπαράστασης, εισχωρώντας συνειδητά στην ψευδαισθητική της πραγματικότητα. Η λειτουργία αυτή μεταβάλλεται κατόπιν, με την έλευση της «δυναμικής» οθόνης του κινηματογράφου, όπου ενώ ο θεατής διατηρεί την σωματική του ακινησία, το υπερ-κινητικό μάτι του ακολουθεί την διαδοχική εναλλαγή των εικόνων. Έπειτα, στην οθόνη «πραγματικού χρόνου», όπως εκείνη του ραντάρ και της τηλεόρασης, παρότι εξακολουθεί να διαχωρίζεται ο εικονικός από τον φυσικό χώρο του παρατηρητή, ο χρόνος που συμβαίνουν τα γεγονότα, ταυτίζεται με τον χρόνο παρακολούθησής τους. Τέλος, με την έλευση του υπολογιστή, ο χρήστης καθίσταται ικανός να παρέμβει στην ίδια την φύση του αντικειμένου και όχι απλώς να το σημασιοδοτήσει νοερά. Η ιδιοποίηση του έργου τέχνης λοιπόν, σε αντίθεση με όλες τις προηγούμενες περιπτώσεις, γίνεται πλέον κυριολεκτική. Αν θεωρήσουμε και το βιβλίο έναν τύπο οθόνης ή ακριβέστερα την κάθε σελίδα του, μπορούμε να δούμε τις βαθιές αλλαγές που σημειώθηκαν με τη νέα συνθήκη συγγραφής και ανάγνωσης στον ψηφιακό χώρο.

Ο Μάνοβιτς, διακρίνει τις λειτουργίες που χρησιμοποιούν οι δραστηριοποιούμενοι στα νέα μέσα σχεδιαστές και οι τελικοί χρήστες, σε τρεις κατηγορίες. Η πρώτη, που εφαρμόζεται από αμφότερους, είναι η «επιλογή». Ο σχεδιαστής δηλαδή, αντλεί στοιχεία από έτοιμους καταλόγους και ηλεκτρονικές βιβλιοθήκες, ισορροπώντας το προϊόν του ανάμεσα στην τυποποίηση και την καινοτομία, προκειμένου να προσελκύσει τους χρήστες. Έτσι, σε αντίθεση με τα έργα των συγγραφέων, που αποδίδονται στην ατομική τους φαντασία και την προσωπική τους ζωή, τα αντίστοιχα των δημιουργών-σχεδιαστών, δεν συγκαλύπτουν την διαδικασία επιλογής στοιχείων από έργα που προηγήθηκαν:

Ενώ παλαιότερα το «μεγάλο κείμενο» της κουλτούρας, από το οποίο ο καλλιτέχνης δημιουργούσε τον δικό του «ιστό παραθεμάτων», ήταν ζωντανό σε ένα υποσυνείδητο επίπεδο, τώρα, με την ψηφιακή τεχνολογία, έχει πια καταστεί εξωτερικό (χάνοντας κατά τη μετάβαση αυτή μεγάλο μέρος της σημασίας του). έχει γίνει δυσδιάστατα αντικείμενα, τρισδιάστατα μοντέλα, υφές, μεταβάσεις,

εφέ, που ο καλλιτέχνης έχει στην διάθεσή του ανοίγοντας τον υπολογιστή. Με τον Παγκόσμιο Ιστό η διαδικασία αυτή περνάει σε ανώτερο επίπεδο : ο Ιστός ενθαρρύνει τη δημιουργία κειμένων που αποτελούνται αποκλειστικά από δείκτες προς άλλα κείμενα, που υπάρχουν ήδη στον Ιστό (Manovich, 2016, σ. 197)

Μέσω αυτής της υπερσύνδεσης, οι χρήστες αποκτούν πρόσβαση στις νοητικές διαδικασίες που ακολούθησε ο δημιουργός του ψηφιακού κειμένου. Οι εξωτερικευμένοι συνειρμοί του συγγραφέα, αποτελούν πια αναπόσπαστο τμήμα του ίδιου του έργου. Έτσι, μία φράση μπορεί να παραπέμπει ευθέως σε μία άλλη, η οποία με την σειρά της, προσκαλεί τον χρήστη σε μία επόμενη και ούτω καθεξής. Αυτός ο νέος κειμενικός τύπος, μετασχηματίζει ριζικά την παραδοσιακή δομή και θυμίζει περισσότερο την ανάγνωση ενός έργου παρά το ίδιο το έργο. Ο ιδιαίτερος τρόπος προσέγγισης του «Σαραζίν» από τον Μπαρτ γίνεται πλέον ο κανόνας. Το πλήθος των σχετικών αναφορών που ανακαλούμε όταν διαβάζουμε μία πρόταση, έχει προγραμματιστεί εκ των προτέρων. Η διακειμενικότητα, σημειώνει ο Διονύσης Καββαθάς, έχει αντικειμενικοποιηθεί και ο χρήστης έρχεται αντιμέτωπος με ένα σύνθετο και ρευστό δίκτυο αλληπάλληλων συνδέσεων ανάμεσα σε διαφορετικούς «τόπους παραπομπής»:

Τα συστήματα των Υπερ-κειμένων είναι γενικά 'μηχανές' που συνδέουν κείμενα εγκάρσια προς την γραμμική συνταγματική πορεία τους. Σε κάθε σημείο του κειμένου μπορούν να προστεθούν λοξές παραπομπές που αναφέρονται σε άλλα κείμενα, τα οποία όμως δεν είναι, όπως στην περίπτωση των παραδοσιακών υποσημειώσεων, δευτερευούσης σημασίας, αλλά ισότιμα με το κείμενο εκκίνησης. Σε αντίθεση με την τεχνική του παραθέματος, του τσιτάτου, το απόσπασμα παραμένει πλαισιωμένο από το αυθεντικό του συγκείμενο. Συνήθως πρόκειται για σύντομα κείμενα που διασυνδέονται κατ' αυτόν τον τρόπο. Εν πάσει περιπτώσει, με την πρακτική του Υπερ-κειμένου αναδύεται ένα σύνθετο πλέγμα, το οποίο μεταβάλλει το γραμμικό σύνταγμα σε μια νέα δικτυο-δομή ν-διαστάσεων. (Καββαθάς, σ. 47, 48)

Κατά αντίστοιχο τρόπο, όπως παρατηρεί ο Μάνοβιτς, λειτουργούν και τα διαδραστικά προγράμματα διακλαδωτού τύπου. Ο χρήστης πατώντας ένα κουμπί πάνω στο εικονίδιο ενός μενού, διαλέγει ποιον κλάδο θα ακολουθήσει, απορρίπτοντας τις υπόλοιπες δυνατές επιλογές του, και χαράζοντας έτσι την δική του πορεία στο ψηφιακό σύμπαν. Ο χρήστης έτσι γίνεται συνδημιουργός ακόμη και ως προς την υλική υπόσταση του αντικειμένου.

Η δεύτερη λειτουργία, η οποία χρησιμοποιείται αποκλειστικά από τους σχεδιαστές, είναι η «εικονοσύνθεση». Σε αυτή τη διαδικασία, συνδυάζονται

διαφορετικές σειρές από εικόνες (ακίνητες ή κινούμενες) με την χρήση ειδικών λογισμικών, προκειμένου να δημιουργηθεί μία ενιαία αλληλουχία. Η ψηφιακή εικονοσύνθεση, προεκτείνει επί της ουσίας τις δυνατότητες που εισήγαγε το κινηματογραφικό μοντάζ. Ενώ δηλαδή οι διακριτές χρονικά λήψεις των πλάνων, συνδέονταν με τέτοιο τρόπο ώστε να καλλιεργείται στον θεατή η ψευδαίσθηση της χρονικής διαδοχής, ο σύγχρονος δημιουργός έχει την δυνατότητα να συνδυάσει μη υπαρκτούς, εικονικούς χώρους που έχουν σχεδιαστεί εξ ολοκλήρου στον υπολογιστή. Έτσι, η τεχνητή χωρική συνέχεια, αποτελεί μία νέα προσθήκη στην χρονική που είχε ήδη μετασηματίσει τις δομές της πρόσληψής μας από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Η αρθρωτή, λοιπόν, οργάνωση των αντικειμένων των νέων μέσων καταργεί κάθε γραμμική αρχή, και τα «εικονοστοιχεία» που αντλούνται από την βάση δεδομένων του πολιτισμού, δεν παρατίθενται διαδοχικά αλλά αναμειγνύονται δυναμικά και απρόβλεπτα ως σημεία. Ο Φλούσερ, παρατηρεί ότι:

πρώτον: οι εικονοσυνθέτες πιέζουν πλήκτρα, τα οποία θέτουν σε κίνηση διαδικασίες ασύλληπτες, μη παραστάσιμες και αδιανόητες για τους ίδιους.
Δεύτερον: οι εικόνες που συνθέτουν δεν παράγονται από τους ίδιους αλλά από τις συσκευές και μάλιστα αυτομάτως. Σε διάκριση από τον γραφέα, οι εικονοσυνθέτες δεν έχουν ανάγκη να επιτύχουν μια διεισδυτική θεώρηση του πράττειν τους. Χάρη στις συσκευές έχουν χειραφετηθεί από την αναγκαιότητα του βάθους και συνεπώς είναι ελεύθεροι να αφιερώσουν όλη την προσοχή τους στην εικονοσύνθεση (Flusser, 2008, σ. 53, 54)

Η τρίτη λειτουργία που κατέγραψε ο Μάνοβιτς αφορά στην «τηλεδράση» του χρήστη. Εξηγεί, ότι το πρόθεμα τηλε-, αρχικά χρησιμοποιούνταν για να δηλώσει μία πράξη από απόσταση όπως για παράδειγμα η τηλεόραση που σήμαινε την εξ αποστάσεως θέαση και μόνο αργότερα συνδέθηκε με την εκπομπή σήματος. Έτσι η τηλεδράση, είναι η ικανότητα του χρήστη να δραστηριοποιείται, από έναν χώρο απομακρυσμένο σε σχέση με το αντικείμενο που επεξεργάζεται. Αναλύοντας περαιτέρω την εν λόγω λειτουργία, σημειώνει ότι η «τηλεπαρουσία» του χρήστη, καθιστά δυνατή την εμπλοκή του με δεδομένα που βρίσκονται έξω από τον φυσικό του χώρο. Αυτή η πρόσβαση σε προοπτικές εικόνες που προέρχονται από διάφορους χώρους και διασταυρώνονται στην οθόνη του υπολογιστή, επιτρέπει στο χρήστη να μεταβεί από τις (σημειακές) δισδιάστατες αναπαραστάσεις προς τα τρισδιάστατα αντικείμενα και το αντίστροφο. Σε αντίθεση λοιπόν, με την εικονική πραγματικότητα, έχει την δυνατότητα, ελέγχοντας τα σημεία, να ελέγξει τον ίδιο τον υλικό κόσμο και όχι απλώς την προσομοίωσή του. Η ίδια η φύση της πληροφορίας, που την καθιστά

μεταδύσιμη από οποιοδήποτε μέρος με την ίδια ταχύτητα, μετατρέπει τον ορίζοντα, μακρινό ή κοντινό, κενό νοήματος και την έννοια της απόστασης παραπλανητική:

Η απόσταση ευθύνεται για το χάσμα ανάμεσα στον θεατή και το θέαμα, τη διάσταση υποκειμένου και αντικειμένου, για την ανύψωση του πρώτου στη θέση του υπερβατολογικού κυριάρχου και την αδρανοποίηση του δεύτερου. Η απόσταση επιτρέπει στο υποκείμενο να αντιμετωπίσει τον Άλλον ως αντικείμενο· με λίγα λόγια καθιστά δυνατή την αντικειμενοποίηση (Manovich, 2016, σ. 254)

Ο Μάνοβιτς τονίζει ότι ο χώρος είναι αναπόσπαστος από τα πράγματα που θεωρούμε ότι περιέχονται σ' αυτόν και δεν θα πρέπει να νοείται ως ξεχωριστή οντότητα. Τα σημεία είναι μεταβλητά και εναλλάσσονται διαρκώς, έτσι που τα αντικείμενα και οι μεταξύ τους σχέσεις είναι αδύνατον να παγιωθούν σε μία συγκεκριμένη κατάσταση. Οι κόσμοι λοιπόν, που δημιουργεί ο υπολογιστής δεν μπορούν να συστηματοποιηθούν και τα αντικείμενα που αναζητούνται στην βάση δεδομένων και ανακτούνται αυτόματα είναι αταξινόμητα και ίσης αξίας. Σε αντίθεση με την πλοκή της μυθιστορηματικής και κινηματογραφικής αφήγησης, η δομημένη συλλογή δεδομένων δεν έχει αρχή και τέλος, εξέλιξη και κορύφωση. Η δομή της βάσης είναι έκκεντρη, καθώς απαρτίζεται από εικόνες, κείμενα και άλλα αρχεία, που ο χρήστης δύναται να τροποποιήσει ανά πάσα στιγμή. Ανάμεσα στους διάφορους ιστότοπους που περιηγείται, προστίθενται διαρκώς νέοι σύνδεσμοι και οι ήδη υπάρχοντες μετασχηματίζονται. Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε, ότι η αντι-αφηγηματική μορφή πολλών καλλιτεχνικών κινημάτων, όπως ο ντανταϊσμός και ο σουρεαλισμός, που αναδύθηκαν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και απέρριψαν την αιτιακή ακολουθία των γεγονότων, σηματοδότησε την αναγνώριση της δικτυακής λειτουργίας της ίδιας της Ιστορίας, ως αυτόνομου ιστού, εντός του οποίου κάθε διεπαφή παρουσιάζει μία διαφορετική εκδοχή του ίδιου υλικού. Ο Φλούσερ, θεωρεί ότι η πληροφορική μας προσκαλεί να επαναδιαπραγματευθούμε τον ίδιο τον τρόπο που στοχαζόμαστε βάσει των νέων δεδομένων:

Δύο πράγματα τουλάχιστον είναι χαρακτηριστικά γι' αυτή την εκ νέου μάθηση της σκέψης. Πρώτον, ότι στοχαζόμαστε μόνο εικόνες και τίποτε άλλο εκτός από εικόνες, μια και όλα όσα ονομάζουμε αντιλήψεις, είτε είναι εξωτερικές είτε εσωτερικές, δεν είναι παρά εικόνες συν-ψηφισμένες στον εγκέφαλο. Δεύτερον, ότι ο στοχασμός δεν είναι μια συνεχής, ρηματική διαδικασία: ο στοχασμός «κβαντίζει». Αυτή είναι μία επίγνωση διαμετρικά αντίθετη στην αντίληψη περί στοχασμού που χαρακτηρίζει το δυτικό πολιτισμό. Για μας ο στοχασμός ήταν (και εξακολουθεί να είναι) μια προοδευτική διαδικασία απόσπασης από εικόνες, από παραστάσεις και ασκεί κριτική για να γίνεται όλο και πιο εννοιολογικός. Σ' αυτήν την αντίληψη περί στοχασμού οφείλουμε το αλφάβητο και στο αλφάβητο

(ανάδραση) αυτήν την αντίληψη. Από τη νέα αντίληψη περί στοχασμού προέκυψαν οι ψηφιακοί κώδικες και λόγω της ανάδρασης θα συνδέεται ο στοχασμός μας όλο και πιο ξεκάθαρα με τα κβάντα και τις εικόνες όσο περισσότερο χρησιμοποιούμε αυτούς του κώδικες (Flusser, 2006, σ. 212)

6. Συμπεράσματα

Τα συμπεράσματα μας σχετικά με την σχέση εξουσίας ανάμεσα στο λογοτεχνικό κείμενο και τον αναγνώστη του, έχουν εν πολλοίς αναλυθεί στο κυρίως μέρος της εργασίας. Ορισμένα από αυτά είναι ότι ανάλογες ρήξεις συμβαίνουν σε κάθε σχέση παραγωγής/κατανάλωσης. Από τις αρχαιοελληνικές επιγραφές, μέχρι τα ψηφιακά κείμενα, ο αποδέκτης έχει μικρότερο ή μεγαλύτερο περιθώριο αντίστασης και ιδιοποίησης του εκάστοτε κειμένου, μία δυνατότητα που διαστέλλεται και συστέλλεται ανάλογα με το πολιτισμικό του περιβάλλον. Ήδη τα νέα μέσα και οι σύγχρονες τεχνολογίες, μας έδειξαν ότι είμαστε ικανοί να επιτελέσουμε νοητικές διεργασίες που μέχρι τότε δεν είχαμε την παραμικρή υποψία γι' αυτές. Το ερευνητικό ενδιαφέρον για την επιστημονική κοινότητα, μπορεί να εντοπιστεί οπουδήποτε. Ίσως στη χαρτογράφηση των ιστορικών συνθηκών που καθορίζουν τον τρόπο με τον οποίο διαβάζουμε και αντιλαμβανόμαστε τα κείμενα εν γένει. Ίσως στη δυνατότητα να εντοπιστούν συνδέσεις ανάμεσα στην διαρκή αναβολή της παρουσίας των σημείων στον εαυτό τους, και σε θεωρίες που αναπτύχθηκαν στον πυρήνα των θετικών επιστημών, όπως η αρχή της αβεβαιότητας του Χάιζενμπεργκ και το θεώρημα της μη πληρότητας του Γκέντελ. Αλλά σε κάθε περίπτωση, αυτό που πετύχαμε είναι να προσφέρουμε περισσότερη γραφή, συμμετέχοντας έτσι στο γλωσσικό παιχνίδι, όχι επειδή πρέπει να φτάσει σε κάποιο τέρμα, αλλά επειδή είναι το μόνο που έχουμε. Εκλάμψεις σημείων που δεν εξουσιάζουν, και δεν εξουσιάζονται. Απλώς διασπείρονται διαρκώς, χορεύοντας ακατάπαυστα κι ακατανόητα.

Σημαίνουν Μεσάνυχτα – το Μεσονύχτι που πρέπει να
ρίξουμε τα ζάρια. Ο Ίγκιτουρ κατεβαίνει τις σκάλες,
του ανθρώπινου πνεύματος, πάει στο βάθος των
πραγμάτων: Καθώς είναι «απόλυτο». Τάφοι – στάχτες,
(ούτε αίσθημα, μήτε πνεύμα) ουδετερότητα. Απαγγέλει
την πρόρρηση και τελεί την χειρονομία. Αδιαφορία.
Σφυρίγματα στη σκάλα. «Κάματε λάθος» ουδεμία
συγκίνηση. Το άπειρο προέρχεται από το τυχαίο, που
αρνηθήκατε. Σεις, μαθηματικοί ξεψυχήσατε – ο εαυτός
μου απόλυτο μελλούμενο. Θα ‘πρεπε να περατώνεται
σε άπειρο. Μονάχα λόγος και χειρονομία. Σχετικά μ’
ό,τι σας λέω, για να εξηγήσω τη ζωή μου. Τίποτα δε θ’
απομένει από σας – το άπειρο ξεφεύγει επιτέλους απ’
την οικογένεια, που μαζί του υπόφερε, – αρχαίο
διάστημα – κανένα τυχαίο. Είχε δίκαιο να τ’ αρνηθεί, –
τη ζωή του – για να μπορέσει να γίνει αυτός απόλυτο.
Αυτό θα συνέβαινε στο χώρο των συνδυασμών του
Άπειρου αντίκρυ με τ’ Απόλυτο. Αναγκαίο – αντλεί
την Ιδέα. Τρέλα ωφέλιμη. Μια από τις πράξεις του
σύμπαντος συντελέστηκε εδώ. Άλλο τίποτα, η
αναπνοή απόμεινε, τέλος του λόγου και της
χειρονομίας ενωμένων – φυσά το κερί του είναι, που μ’
αυτό τα πάντα έγιναν. Απόδειξη.

(Εμβάθυνε σε όλα αυτά)

(Mallarmé, 1992, σ. 12, 13)

Βιβλιογραφία:

Barthes R. (2007). Εικόνα – μουσική – κείμενο. Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1977).

Barthes R. (2005). Απόλαυση – γραφή – ανάγνωση. Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1973).

Benjamin W. (2013). Για το έργο τέχνης/ Τρία δοκίμια. Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1935).

Bourdieu P. (2002). Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης. Αθήνα: Πατάκη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1979).

Bourdieu, P. (2000). Πρακτικοί λόγοι: Για τη θεωρία της δράσης. Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1994).

Blanchot M. (1970). Ο χώρος της λογοτεχνίας. Αθήνα: Εξάντας. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1955).

Britton C. (2013). Δομιστικές και μεταδομιστικές ψυχαναλυτικές και μαρξιστικές θεωρίες. Στο Selden, R. (επιμ.). Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό (σ. 282). Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών.

Cavallo G. (2008). Η ανάγνωση στο Βυζάντιο. Αθήνα: Άγρα. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2006).

Culler J. (1998). Λογοτεχνική θεωρία: μια συνοπτική εισαγωγή. Κρήτη: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1997).

Culler J. (2003). Αποδόμηση: θεωρία και κριτική μετά το δομισμό. Αθήνα: Μεταίχμιο. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1988).

De Man P. (1999). Η επιστημολογία της μεταφοράς – Ανθρωπομορφισμός και τρόπος στη λυρική ποίηση. Αθήνα: Άγρα. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1978).

Derrida J. (2006). Θέσεις. Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1972)

Flusser V. (2006). Η Γραφή. Αθήνα: Ποταμός. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1987)

Flusser V. (2008). Προς το σύμπαν των τεχνικών εικόνων. Αθήνα: Σμίλη (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1985).

Foucault M.. (1992). Τι είναι ένας συγγραφέας. Περιοδικό: Ψυχαναλυτικός λόγος, τεύχος 1. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1969).

Foucault M. (2011). Επιτήρηση και τιμωρία – Η γέννηση της φυλακής. Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1975).

Foucault M. (2012). Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα. Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1994).

Foucault M. (2017). Η αρχαιολογία της γνώσης. Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1969).

Freud S. (2011). Το Εγώ και το Αυτό. Αθήνα: Νίκας. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1923).

Freud S. (2016). Το ασυνείδητο. Αθήνα: Νίκας. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1915).

Hall S. (2017). Το έργο της αναπαράστασης. Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1997).

Holub R. C. (2001). Θεωρία της πρόσληψης: μια κριτική εισαγωγή. Αθήνα: Μεταίχμιο. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1984).

Iser W. (2000). Η αλληλεπίδραση ανάμεσα στο κείμενο και τον αναγνώστη. Στο Λεοντσίνη Μ. (επιμ.), Όψεις της Ανάγνωσης. Αθήνα: Νήσος.

Kernan A. (2001). Ο θάνατος της λογοτεχνίας. Αθήνα: Νεφέλη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1990).

Kojève A. (2018). Η έννοια της αυθεντίας. Αθήνα: Κουκκίδα. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1942).

Laclau E. & Mouffe C. (2017). Για την επανάσταση της εποχής μας. Στο Hall S. (επιμ.), Το έργο της αναπαράστασης (σ. 115). Αθήνα: Πλέθρον.

Mallarmé S. (1992). Ο Ίγκιτουρ ή η τρέλα του Ελβενόν. Αθήνα: Άγρα. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1925).

Manovich L. (2016). Η Γλώσσα των Νέων Μέσων. Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2001).

Newton K. M. (2014). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1988).

Pessoa F. (2002). Εγώ και οι «άλλοι» (επιλογή έργων και κειμένων). Αθήνα: Printa.

Saussure F. (1979). Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας. Αθήνα: Παπαζήση. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1916).

Schucking L.L. (1970). Η κοινωνιολογία του φιλολογικού γούστου. Αθήνα: Κάλβος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1950).

Selden, R. (2013). Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1998).

Storey J. (2015). Πολιτισμική θεωρία και λαϊκή κουλτούρα. Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1993).

Svenbro J. (2002). Φρασίκλεια: ανθρωπολογία της ανάγνωσης στην αρχαία Ελλάδα. Αθήνα: Πατάκη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1988).

Wittgenstein L. (2008). Το μπλε και το καφέ βιβλίο: Προεισαγωγικές Μελέτες για τις «Φιλοσοφικές Έρευνες». Αθήνα: Καρδαμίτσα. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1983).

Αλτουσέρ Λ. (1999). Θέσεις. Αθήνα: Θεμέλιο. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1976).

Γιάκομπσον Ρ. (2014). Η δεσπόζουσα. Στο Newton K. M. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 10). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Γιάους Χ. Ρ. (2014). Η ιστορία της λογοτεχνίας ως πρόκληση για τις γραμματολογικές σπουδές. Στο Newton K. M. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 332). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Γκάνταμερ Χ. (2014). Η γλωσσικότητα ως καθορισμός του αντικειμένου της ερμηνευτικής. Στο Newton K. M. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 83). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Έλλης Τζων Μ. (2014). Το συναφές συγκείμενο ενός λογοτεχνικού κειμένου. Στο Newton K. M. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 59). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Ζενέτ Ζ. (2014). Δομισμός και λογοτεχνική κριτική. Στο Newton K. M. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 154). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Ήγκλετον Τ. (1996). Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας. Αθήνα: Οδυσσέας. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1983).

Ίζερ Β. (2014). Η προσκλητική δομή των κειμένων. Η απροσδιοριστία ως όρος της επίδρασης του λογοτεχνικού λόγου. Στο Newton Κ. Μ. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 341). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Ιονέσκο Ε. (2007). Η φαλακρή τραγουδίστρια – Το μάθημα – Οι καρέκλες. Αθήνα: Κέδρος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1950).

Ιονέσκο Ε. (1982). Σημειώσεις και αντισημειώσεις. Αθήνα: Θεωρία. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1966).

Καββαθάς Δ. (χ. χ.) Το Υπερκείμενο. (Ανέκδοτο βιβλίο).

Λακάν Ζ. (1982). Το Σεμινάριο, βιβλίο ΧΙ: Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης. Αθήνα: Ράππα. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1973).

Λεοντσίνη Μ. (επιμ.) (2000). Όψεις της ανάγνωσης. Αθήνα: Νήσος.

Λότμαν Γ. Μ. (2014). Το περιεχόμενο και η δομή της έννοιας «λογοτεχνία». Στο Newton Κ. Μ. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 177). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Μακλούαν Μ. (1990). Media – οι προεκτάσεις του ανθρώπου. Αθήνα: Κάλβος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1964).

Μιλνέρ Ζ. (2005). Το κρυστάλλινο έργο: Ο Λακάν, η επιστήμη, η φιλοσοφία. Αθήνα: Κέδρος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1995).

Μουκαρόφσκι Γ. (2014). Η αισθητική λειτουργία, ο αισθητικός κανόνας και η αισθητική αξία ως κοινωνικά γεγονότα. Στο Newton K. M. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 25). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Μπλάιχ Ν. (2014). Ο υποκειμενικός χαρακτήρας της κριτικής ερμηνείας. Στο Newton K. M. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 350). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Μπρουκς Κ. (2014). Ο φορμαλιστής κριτικός. Στο Newton K. M. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 45). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Μπαρτ Ρ. (1987). Ο βαθμός μηδέν της γραφής – Νέα κριτικά δοκίμια. Αθήνα: Ράππα. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1953).

Μπαρτ Ρ. (2007). S/Z. Αθήνα: Νήσος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1970).

Μπαρτ Ρ. (2014). Επιστήμη εναντίον λογοτεχνίας. Στο Newton K. M. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 162). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Μπαρτ Ρ. (2014). Ο θάνατος του συγγραφέα. Στο Newton K. M. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 206). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Μπαχτίν Μ.Μ. και Μεντβέντεφ Π. Ν. (2014). Το αντικείμενο, τα καθήκοντα και οι μέθοδοι της ιστορίας της λογοτεχνίας. Στο Newton K. M. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 17). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Νίτσε Φ. (2013). Έτσι μίλησεν ο Ζαρατούστρα (τάδε ἔφη Ζαρατούστρα). Αθήνα: Δωδώνη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1883).

Ντε Μαν Π. (2014). Η αντίσταση στη θεωρία. Στο Newton K. M. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 232). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Ντε Σερτώ Μ. (2010). Επινώντας την καθημερινή πρακτική. Αθήνα: Σμίλη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1990).

Ντερριντά Ζ. (1990). Περί γραμματολογίας. Αθήνα: Γνώση. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1967).

Ντερριντά Ζ. (2003). Η γραφή και η διαφορά. Αθήνα: Καστανιώτη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1967).

Ντερριντά Ζ. (2014). Η δομή, το σημείο και το παίγνιο στον λόγο των επιστημών του ανθρώπου. Στο Newton K. M. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 198). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Πέκαμ Μ. (2014). Το πρόβλημα της ερμηνείας. Στο Newton K. M. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 183). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Προυστ Μ. (1996). Ο ξανακερδισμένος χρόνος. Αθήνα: Διώνη. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1927).

Σαρτρ Ζ. Π. (1979). Τι είναι η λογοτεχνία; Αθήνα: Πλανήτης 70. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1950).

Σκλόφσκι Β. (2014). Η τέχνη ως τεχνική. Στο Newton K. M. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 5). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Τοντόροφ Τ. (2014). Ορισμός της ποιητικής. Στο Newton K. M. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 148). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Φις Σ. (2014). Ερμηνεύοντας το Variorum. Στο Newton K. M. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 357). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Φουκώ Μ. (1990). Η τάξη του λόγου. Αθήνα: Ηριδανός. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1971).

Φουκώ Μ. (1991). Η μικροφυσική της εξουσίας (επιλογή κειμένων και συνεντεύξεων). Αθήνα: Ύψιλον.

Φουκώ Μ. (2008). Οι λέξεις και τα πράγματα. Αθήνα: Γνώση. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1966).

Φουκώ Μ. (2014). Παράδοση της 7^{ης} Ιανουαρίου 1976. Στο Newton K. M. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 222). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Χιρς Ε. Ντ. (2014). Τρεις διαστάσεις της ερμηνευτικής. Στο Newton K. M. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 90). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Χόλλαντ Ν. Ν. (2014). Ανάγνωση και ταυτότητα: μια ψυχαναλυτική επανάσταση. Στο Newton K. M. (επιμ.). Η Λογοτεχνική Θεωρία του Εικοστού Αιώνα (ανθολόγιο κειμένων) (σ. 246). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.