

Τζόναθαν Κάλλερ

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ  
ΘΕΩΡΙΑ

Μια συνοπτική εισαγωγή

Μετάφραση  
Καίτη Διαμαντάκου



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ  
Ιδρυτική δωρεά Παγκρητικής Ενώσεως Αμερικής  
ΠΡΑΚΑΕΙΟ 2000

Οι Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης  
είναι τμήμα του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ  
ΙΔΡΥΜΑ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΑΣ  
Ηράκλειο Κρήτης, Τ.Θ. 1527, 711 10. Τηλ.: (081) 394235, Fax: 394236  
Αθήνα: Μάνης 5, 10681. Τηλ.: (01) 3818372, Fax: (01) 3301583  
e-mail: pek@iesl.forth.gr και pek@physics.uoc.gr  
URL: <http://www.pek.uoc.gr>

ΣΕΙΡΑ: ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ: ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ

Τίτλος πρωτοτύπου: Literary Theory. A very short  
introduction

© 1997 by Jonathan Culler

© 1998, για την ελληνική γλώσσα: ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ

Μετάφραση: Καίτη Διαμαντάκου

ISBN 960-524-414-5

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	ix
1. Τι είναι η θεωρία;	1
2. Τι είναι η λογοτεχνία και γιατί μας ενδιαφέρει;	23
3. Λογοτεχνία και πολιτισμικές σπουδές	57
4. Γλώσσα, νόημα και ερμηνεία	75
5. Ρητορική, ποιητική και ποίηση	95
6. Αφήγηση	113
7. Επιτελεστική γλώσσα	131
8. Ταυτότητα, ταύτιση και το υποκείμενο	151
Παράρτημα: Θεωρητικές σχολές και κινήματα	169
Βιβλιογραφία	185
Ευρετήριο προσώπων	195
Ευρετήριο όρων	197

ποιου υποτιθέμενου «βαθύτερου» πράγματος, που αποτελεί την πραγματική πηγή ενδιαφέροντος, είτε αυτό έγκειται στην ψυχική ζωή του συγγραφέα είτε στις κοινωνικές εντάσεις μιας περιόδου είτε στην «ομοφοβία» της αστικής κοινωνίας. Η «συμπτωματική» ερμηνεία παραγνωρίζει την ιδιαιτερότητα του αντικειμένου —αποτελεί σημείο κάποιου άλλου πράγματος— και ως εκ τούτου δεν είναι πολύ ικανοποιητική ως τρόπος ερμηνείας, όταν όμως εστιάζει στην πολιτισμική πρακτική, έκφραση της οποίας αποτελεί το λογοτεχνικό έργο, μπορεί να αποβεί χρήσιμη για την περιγραφή αυτής της πρακτικής. Η ερμηνεία ενός ποιήματος ως συμπτώματος ή χαρακτηριστικής έκφρασης γνωρισμάτων γενικά της ποίησης, για παράδειγμα, μπορεί να μην αποτελεί μια ιδιαίτερα ικανοποιητική ερμηνευτική, μπορεί όμως να προσφέρει χρήσιμη συμβολή στην ποιητική. Και σ' αυτό το σημείο θα στραφώ από εδώ και εξής.

## Ρητορική, ποιητική και ποίηση

Με τον όρο ποιητική όρισα την απόπειρα ερμηνείας των λογοτεχνικών αποτελεσμάτων, μέσω της περιγραφής των συμβάσεων και των αναγνωστικών διεργασιών που τα δρομολογούν. Η ποιητική σχετίζεται στενά με τη ρητορική, η οποία ήδη από τους κλασικούς χρόνους υπήρξε η μελέτη των γλωσσικών μέσων πειθούς και έκφρασης: των τεχνικών της γλώσσας και της σκέψης που μπορούν να χρησιμοποιηθούν προκειμένου να κατασκευαστούν λόγοι δραστικά αποτελεσματικοί. Ο Αριστοτέλης διαχώρισε τη ρητορική από την ποιητική, θεωρώντας τη ρητορική ως την τέχνη της πειθούς και την ποιητική ως την τέχνη της μίμησης ή της αναπαράστασης. Η μεσαιωνική και αναγεννησιακή παράδοση, ωστόσο, εξομοίωσαν τις δυο τους: η ρητορική έγινε η τέχνη της ευγλωττίας και η ποίηση (από τη στιγμή που προσπαθεί να διδάξει, να τέρψει και να συγκινήσει), μια ανώτερη βαθμίδα αυτής της τέχνης. Τον δέκατο ένατο αιώνα η ρητορική κατέληξε να θεωρείται ένα εφεύρημα αποκομμένο από τις αυθεντικές ενασχολήσεις της σκέψης ή της ποιητικής φαντασίας και περιέπεσε σε δυσμένεια. Στα τέλη του εικοστού αιώνα η ρητορική αναγεννάται ως η μελέτη των δομικών δυνάμεων του λόγου.

Η ποίηση έχει σχέση με τη ρητορική: είναι γλώσσα που κάνει αφειδώς χρήση διαφόρων σχημάτων λόγου και γλώσσα που στόχο έχει να ασκήσει ισχυρή πειθώ. Από τότε μάλιστα που ο Πλάτων εξόρισε τους ποιητές από την ιδανική πολιτεία, κάθε φορά που η ποίηση έγινε στόχος επιθέσεων ή μομφών, ο λόγος ήταν ότι θεωρούνταν μια μορφή παραπλανητικής ή επιδερμικής ρητορικής η οποία βαυκαλίζει τους πολίτες και εγείρει υπερβολικές επιθυμίες. Ο Αριστοτέλης προέβαλε την αξία της ποίησης εστιάζοντάς την περισσότερο στη μίμηση παρά στη ρητορική. Ισχυρίστηκε ότι η ποίηση παρέχει ισχυρές διεξόδους για την απελευθέρωση έντονων συγκινήσεων και προσδίδει μορφή στην πολύτιμη εμπειρία της μετάβασης από την άγνοια στη γνώση. (Έτσι, την κορυφαία στιγμή της «αναγνώρισης» στο τραγικό δράμα, ο ήρωας συνειδητοποιεί το σφάλμα του και οι θεατές συνειδητοποιούν ότι «μόνον χάριν του Θεού πορεύομαι».) Η ποιητική, ως έκθεση των μέσων και των στρατηγικών της λογοτεχνίας, δεν περιορίζεται στην απλή καταγραφή των ρητορικών σχημάτων αλλά μπορεί να ιδωθεί ως μέρος μιας διευρυμένης ρητορικής, η οποία μελετά τα μέσα για την επιτέλεση γλωσσικών πράξεων κάθε είδους.

Η λογοτεχνική θεωρία έχει ασχοληθεί πολύ με τη ρητορική και οι θεωρητικοί διερευνούν τη φύση και τη λειτουργία των ρητορικών σχημάτων. Ένα ρητορικό σχήμα ορίζεται κατά γενικό κανόνα ως ένα είδος τροποποίησης ή παρέκκλισης από τη «συνήθη» χρήση για παράδειγμα. «Η αγάπη μου είναι ένα κόκκινο, κόκκινο τριαντάφυλλο» χρησιμοποιεί τη λέξη τριαντάφυλλο για να σημάνει όχι το λουλούδι αλλά κάτι ωραίο και πολύτιμο (αυτό είναι το σχήμα της μεταφοράς). Από την άλλη, η φράση «Το Μυστικό κάθεται» ανάγει το μυστικό σε κάτι που είναι ικανό να κάθεται (προσωποποίηση). Οι μελετητές της ρητορικής επιχειρήσαν παλαιότερα να διακρίνουν τους ειδικούς εκείνους «τρόπους» που «μεταστρέφουν» ή μεταβάλλουν το νόημα μιας λέξης (όπως στη μετα-

φορά) από κάποια πιο ετερόκλητα «σχήματα» πλαγίας έκφρασης, τα οποία οργανώνουν τις λέξεις με τέτοιο τρόπο ώστε να επιτυγχάνονται ειδικά αποτελέσματα. Τέτοια σχήματα είναι: η παρήχηση (η επανάληψη ενός συμφώνου ή ενός φωνήεντος), η αποστροφή (το να απευθύνεται κανείς προς κάτι που δεν είναι φυσιολογικός ακροατής, όπως στο «Ψύχασε, καρδιά μου») κ.ά.

Η νεότερη θεωρία σπάνια κάνει διάκριση μεταξύ σχήματος λόγου και τρόπου, έχει μάλιστα αμφισβητήσει την έννοια του «πραγματικού» ή «κυριολεκτικού» νόηματος από το οποίο παρεκκλίνουν τα ρητορικά σχήματα ή τρόποι. Για παράδειγμα, ο ίδιος ο όρος μεταφορά είναι κυριολεκτικός ή μεταφορικός; Ο Jacques Derrida, στο κείμενό του «Λευκή μυθολογία» δείχνει με ποιο τρόπο οι θεωρητικές αναλύσεις μιας μεταφοράς στηρίζονται αναπόφευκτα σε άλλες μεταφορές. Μερικοί μάλιστα θεωρητικοί έχουν ασπαστεί το παράδοξο συμπέρασμα ότι η γλώσσα είναι κατά βάση μεταφορική και ότι αυτό που αποκαλούμε κυριολεκτική γλώσσα συνίσταται από σχήματα των οποίων έχει λησμονηθεί η μεταφορική φύση. Όταν λέμε για παράδειγμα ότι «συλλαμβάνουμε» «ένα δύσκολο πρόβλημα», οι δύο αυτές εκφράσεις αποκτούν κυριολεκτική σημασία επειδή λησμονούμε την πιθανή μεταφορική κότητά τους.

Σύμφωνα με αυτή την προοπτική, δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει διάκριση μεταξύ κυριολεκτικού και μεταφορικού αλλά μάλλον ότι οι τρόποι και τα σχήματα είναι θεμελιώδεις δομές της γλώσσας και όχι εξαιρέσεις ή διαστρεβλώσεις. Κατά παράδοση το σημαντικότερο σχήμα λόγου ήταν και είναι η μεταφορά. Η μεταφορά αντιμετωπίζει κάτι σαν κάτι άλλο (να αποκαλείς τον Τζώρτζ «γάιδαρο» ή την αγάπη, «κόκκινο, κόκκινο τριαντάφυλλο»). Η μεταφορά αποτελεί, ως εκ τούτου, έκφραση ενός βασικού τρόπου γνώσης των πραγμάτων: γνωρίζουμε κάτι βλέποντάς το σαν κάτι άλλο. Οι θεωρητικοί

μιλούν για «μεταφορές με τις οποίες ζούμε», για βασικά μεταφορικά σχήματα, όπως «η ζωή είναι ένα ταξίδι». Τέτοιου είδους σχήματα δομούν τους τρόπους σκέπτεσθαι όσον αφορά τον κόσμο: προσπαθούμε να «φτάσουμε κάπου» στη ζωή μας, να «βρούμε το δρόμο μας», «να ξέρουμε πού πηγαίνουμε», «να ξεπερνούμε εμπόδια», και ούτω καθεξής.

Η μεταφορά έχει θεωρηθεί θεμελιακό στοιχείο της γλώσσας και της φαντασίας, διότι είναι αξιολογική γνωστικά: δεν είναι εκ των πραγμάτων επιφανειακή ή διακοσμητική. Η λογοτεχνική της δύναμη, ωστόσο, εξαρτάται πιθανώς από την ίδια την ανακολουθία της. Η φράση του Wordsworth «το παιδί είναι πατέρας για τον άνθρωπο» σε σταματά, σε κάνει να σκεφτείς και μετά σ' αφήνει να δεις τη σχέση μεταξύ των γενεών κάτω από νέο φως: η σχέση ανάμεσα σε ένα παιδί και τον άνθρωπο που γίνεται αργότερα, συγκρίνεται με τη σχέση ανάμεσα σε έναν πατέρα και το παιδί του. Επειδή μια μεταφορά μπορεί να μεταφέρει μια εκλεπτυσμένη θέση, ακόμη και μια θεωρία, αποτελεί το πλέον καταξιωμένο ρητορικό σχήμα.

Οι θεωρητικοί, όμως, έχουν υπογραμμίσει τη σημασία και άλλων σχημάτων. Για τον Roman Jakobson οι δύο θεμελιακές δομές της γλώσσας είναι η μεταφορά και η μετωνυμία: εάν η μεταφορά διασυνδέει μέσω της ομοιότητας, η μετωνυμία διασυνδέει μέσω της συνάφειας. Η μετωνυμία κινείται από το ένα πράγμα στο άλλο που είναι συναφές με αυτό, όπως όταν λέμε «το στέμμα» αντί «η βασίλισσα» («το μέγαρο Μαξίμου» αντί «ο πρωθυπουργός»). Η μετωνυμία δημιουργεί τάξη διασυνδέοντας τα πράγματα στη χωρική και χρονική διαδοχή τους, μετακινούμενη από το ένα πράγμα στο άλλο εντός ενός δεδομένου τομέα, παρά διασυνδέοντας τον έναν τομέα με τον άλλο, όπως κάνει η μεταφορά. Άλλοι, πάλι, θεωρητικοί προσθέτουν τη συνεκδοχή και την ειρωνεία για να συμπληρώσουν τον κατάλογο των «τεσσάρων κυριότερων ρητορικών τρόπων». Συνεκδοχή είναι η υποκατάσταση του όλου

από το μέρος: «δέκα χέρια» αντί «δέκα εργάτες». Συνάγει ιδιότητες του όλου από τις ιδιότητες ενός μέρους και επιτρέπει στα επιμέρους να αναπαριστούν τα καθόλου. Η ειρωνεία αντιπαραθέτει τη φαινομενικότητα και την πραγματικότητα: αυτό που συμβαίνει είναι το αντίθετο από αυτό που προσδοκάται (τι γίνεται αν βρέξει, όταν ο μετεωρολόγος κάνει πικνίξ;). Οι τέσσερις αυτοί κυριότεροι ρητορικοί τρόποι — μεταφορά, μετωνυμία, συνεκδοχή, ειρωνεία — χρησιμοποιούνται από τον ιστορικό Hayden White προκειμένου να αναλύσει την ιστορική εξήγηση ή «εμπλόκιση» (emplotment), όπως την αποκαλεί: αποτελούν τις τέσσερις βασικές ρητορικές δομές με τις οποίες κατανοούμε την εμπειρία. Η θεμελιώδης ιδέα της ρητορικής ως επιστήμης, η οποία αποτυπώνεται πιστά στο παραπάνω τετράπτυχο παράδειγμα, είναι ότι υπάρχουν κάποιες βασικές, υποκείμενες δομές της γλώσσας, οι οποίες επιτρέπουν την παραγωγή νοημάτων σε ένα μεγάλο εύρος διαφορετικών λόγων.

Η λογοτεχνία εξαρτάται από τα ρητορικά σχήματα, όμως εξαρτάται και από ευρύτερες δομές και ειδικά από τα λογοτεχνικά είδη. Τι είναι όμως τα είδη και ποιος ο ρόλος τους; Όροι όπως έπος και μυθιστόρημα είναι μήπως απλά και μόνο κάποιοι εξυπηρετικοί τρόποι για την κατάταξη των λογοτεχνικών έργων βάσει ορισμένων εξόφθαλμων ομοιοτήτων ή έχουν πράγματι λειτουργικό ρόλο για τους αναγνώστες και τους συγγραφείς;

Για τους αναγνώστες τα είδη είναι κάποια σύνολα συμβάσεων και προσδοκιών: όταν γνωρίζουμε ότι διαβάζουμε μια αστυνομική ιστορία ή ένα μυθιστόρημα, ένα ποίημα ή μια τραγωδία, είμαστε σε αναζήτηση διαφορετικών πραγμάτων και κάνουμε διαφορετικές ανάλογα υποθέσεις σχετικά με το τι θα είναι σημαντικό στην πορεία. Όταν διαβάζουμε μια αστυνομική ιστορία, ψάχνουμε να εντοπίσουμε ενδείξεις διαφορετικά απ' ό,τι όταν διαβάζουμε μια τραγωδία. Αυτό που

στην περίπτωση ενός ποιήματος θα αποτελούσε εντυπωσιακό ρητορικό σχήμα —«το Μυστικό κάθεται στη μέση»— μπορεί να είναι μια ήσων συγκυριακή λεπτομέρεια σε μια ιστορία με φαντάσματα ή σε ένα έργο επιστημονικής φαντασίας, όπου τα μυστικά μπορεί κάλλιστα να έχουν αποκτήσει ψυχή και σάρκα.

Σε ιστορικό επίπεδο, πολλοί θεωρητικοί των ειδών ακολούθησαν τα ίχνη των Ελλήνων οι οποίοι διήρεσαν τα έργα σε τρεις μεγάλες κατηγορίες σύμφωνα με το ποιος μιλά: *ποίηση* ή *λυρική ποίηση*, όπου ο αφηγητής μιλά σε πρώτο πρόσωπο, *έπος* ή *αφήγηση*, όπου ο ομιλητής μιλά αυτοπροσώπως αλλά επιτρέπει και στους χαρακτήρες να μιλήσουν με τη δική τους φωνή, και *δράμα*, όπου μιλούν εξ ολοκλήρου οι χαρακτήρες του έργου. Η παραπάνω διάκριση γίνεται και με άλλο τρόπο, εάν πάρουμε ως βάση τη σχέση του ομιλητή με το ακροατήριο: Στο έπος υπάρχει προφορική απαγγελία: ο ποιητής απευθύνεται άμεσα στο ακροατήριο. Στο δράμα ο συγγραφέας αποκρύπτεται από το ακροατήριο και μιλούν οι επί σκηνής χαρακτήρες. Στην ποίηση —την πιο περίπλοκη περίπτωση— ο ποιητής, άδοντας ή απαγγέλλοντας, στρέφει τα νάτα του στους ακροατές του, για να το πούμε έτσι, και «προσποιείται ότι μιλά στον εαυτό του ή σε κάποιον άλλο: σε κάποιο πνεύμα της Φύσης, σε μια Μούσα, σε έναν προσωπικό φίλο, έναν εραστή, κάποιο θεό, μια προσωποποιημένη αφηρημένη ιδέα ή κάποιο φυσικό αντικείμενο». Σ' αυτά τα τρία στοιχειώδη είδη μπορούμε να προσθέσουμε το νεότερο είδος του μυθιστορήματος, το οποίο απευθύνεται στον αναγνώστη μέσω ενός βιβλίου — θέμα που θα πραγματευτούμε στο Κεφάλαιο 6.

Το έπος και το τραγικό δράμα ήταν στους αρχαίους χρόνους και στην Αναγέννηση το αποκορύφωμα των επιτευγμάτων της λογοτεχνίας, η υψηλότερη κατάρκτηση κάθε μεγαλεπήβολου ποιητή. Η εφεύρεση του μυθιστορήματος έφερε ένα

νέο ανταγωνιστή στο λογοτεχνικό προσκήνιο, όμως ανάμεσα στα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα και στα μέσα του εικοστού σε υπέρτατη λογοτεχνία αναδείχθηκε σταδιακά η ποίηση, το σύντομο μη αφηγηματικό ποίημα. Η ποίηση, που καταρχάς αντιμετώπιστηκε ως ένας τρόπος υψηλής έκφρασης, ως η εκλεπτυσμένη διατύπωση πολιτισμικών αξιών και στάσεων, κατέληξε αργότερα να θεωρείται μέσο έκφρασης ισχυρότατων συναισθημάτων, που ασχολείται εξίσου με θέματα της καθημερινής ζωής και με υπερβατικές αξίες και παρέχει συγκεκριμένη έκφραση στα πλέον μύχια αισθήματα του εξατομικευμένου υποκειμένου. Η συγκεκριμένη αντίληψη εξακολουθεί ακόμη να πρυτανεύει. Σύγχρονοι θεωρητικοί, ωστόσο, αντιμετωπίζουν την ποίηση όχι τόσο ως έκφραση των συναισθημάτων του ποιητή, όσο ως μια συνδυαστική και ευφάνταστη δοκιμή έργου πάνω στη γλώσσα — έναν πειραματισμό με τις γλωσσικές συσχετίσεις και διατυπώσεις, ο οποίος ανάγει την ποίηση σε διασπαστική δύναμη του πολιτισμού παρά σε βασικό θεματοφύλακα των αξιών του.

Η λογοτεχνική θεωρία που καταγίνεται πρώτιστα με την ποίηση εξετάζει μεταξύ άλλων τη σχετική σημασία των διαφορετικών τρόπων θεώρησης των ποιημάτων: κάθε ποίημα είναι μια δομή συντεθειμένη από λέξεις (ένα κείμενο) και, ταυτόχρονα, ένα γεγονός (μια πράξη του ποιητή, μια εμπειρία του αναγνώστη, ένα γεγονός στην ιστορία της λογοτεχνίας). Σχετικά με το ποίημα νοούμενο ως λεκτική κατασκευή, ένα μείζον ερώτημα αφορά τη σχέση μεταξύ του νοήματος και των μη σημασιολογικών χαρακτηριστικών της γλώσσας, όπως είναι ο ήχος και ο ρυθμός. Πώς λειτουργούν τα μη σημασιολογικά χαρακτηριστικά της γλώσσας; Ποια είναι τα συνειδητά ή ασυνείδητα αποτελέσματά τους; Τι είδους αλληλόδραση μεταξύ σημασιολογικών και μη σημασιολογικών χαρακτηριστικών μπορεί να προσδοκάται;

Σε ό,τι αφορά το ποίημα ως πράξη, το ερώτημα που δε-

σπόζει είναι η σχέση ανάμεσα στην πράξη του συγγραφέα που γράφει το ποίημα και στην πράξη του ομιλητή ή της «φωνής» που μιλά μέσα στο ποίημα. Πρόκειται για ένα περιπλοκό ζήτημα. Ο συγγραφέας δεν λέει ο ίδιος το ποίημα· για να το γράψει, ο συγγραφέας φαντάζεται τον εαυτό του ή της ή μια άλλη φωνή να το λέει. Όταν διαβάζεις ένα ποίημα — για παράδειγμα, «Το Μυστικό κάθεται» — σημαίνει ότι λες τα λόγια «Εμείς χορεύουμε γύρω-γύρω όλοι και κάνουμε υποθέσεις...». Το ποίημα αποτελεί, καθώς φαίνεται, μια εκφώνηση, είναι όμως η εκφώνηση μιας φωνής απροσδιορίστου ταυτότητας. Όταν διαβάζεις τα λόγια του ποιήματος σημαίνει ότι βάζεις τον εαυτό σου στη θέση τού να τα πεις ή, αλλιώς, στη θέση τού να φανταστείς κάποια άλλη φωνή να τα λέει — τη φωνή, όπως λέγεται συχνά, ενός αφηγητή ή ομιλητή που έχει κατασκευαστεί από τον συγγραφέα. Έτσι, από τη μια μεριά έχουμε το ιστορικό άτομο, τον Robert Frost, και από την άλλη τη φωνή της συγκεκριμένης εκφώνησης. Και διαμεσολαβήτρια ανάμεσα στις δύο αυτές μορφές είναι μια άλλη μορφή: η εικόνα της ποιητικής φωνής που αναδύεται από τη μελέτη πολλών ποιημάτων ενός μεμονωμένου ποιητή (στην περίπτωση του Frost, ίσως, η εικόνα ενός σκληροτράχηλου, προσγειωμένου αλλά στοχαστικού παρατηρητή της αγροτικής ζωής). Η σημασία αυτών των διαφορετικών μορφών ποικίλλει από τον έναν ποιητή στον άλλο και από το ένα είδος κριτικής μελέτης στο άλλο. Όταν όμως στοχαζόμαστε την ποίηση, καθοριστική σημασία έχει να έχουμε ως αρχή τη διάκριση μεταξύ της φωνής που μιλά και του ποιητή που δημιουργήσε το ποίημα, συνθέτοντας, έτσι, τη μορφή της φωνής.

Η ποίηση, σύμφωνα με μια πασίγνωστη ρήση του John Stuart Mill, είναι μια εκφώνηση που ακούμε λάθρα. Και όταν ακούμε λάθρα μια εκφώνηση που ενεργοποιεί την προσοχή μας, αυτό που κατά κανόνα κάνουμε είναι να φανταστούμε ή να αναπλάσουμε στο μυαλό μας τον ομιλητή και τα συμ-

φραζόμενα: αναγνωρίζοντας έναν ορισμένο τόνο φωνής, συνάγουμε τη στάση, τη θέση, τις ανησυχίες και τον τρόπο συμπεριφοράς ενός ομιλητή (που μερικές φορές συμπίπτουν με ό,τι ξέρουμε για τον συγγραφέα, άλλες φορές πάλι όχι). Αυτός υπήρξε ο κυρίαρχος τρόπος προσέγγισης της ποίησης κατά τον εικοστό αιώνα, και μια συνοπτική αιτιολογία μπορεί να είναι ότι τα λογοτεχνικά έργα είναι μυθοπλασιακές απομιμήσεις των εκφωνήσεων του «πραγματικού κόσμου». Σ' αυτή την περίπτωση τα ποιήματα είναι μυθοπλασιακές απομιμήσεις προσωπικών εκφωνήσεων. Είναι σαν κάθε ποίημα να άρχιζε με τις αόρατες λέξεις «[Για παράδειγμα, εγώ ή κάποιος άλλος θα μπορούσε να πει] Η αγάπη μου είναι σαν κόκκινο, κόκκινο τριαντάφυλλο» ή «[Για παράδειγμα, εγώ ή κάποιος άλλος θα μπορούσε να πει] Εμείς χορεύουμε γύρω-γύρω όλοι και κάνουμε υποθέσεις...». Η ερμηνεία ενός ποιήματος αποβαίνει, τότε, ζήτημα εξέτασης — με βάση τις ενδείξεις του κειμένου και τις γενικές γνώσεις μας όσον αφορά τους ομιλητές και τις τρέχουσες καταστάσεις — της φύσης των διαθέσεων του ομιλητή. Τι μπορεί να εξωθεί κάποιον να μιλά έτσι; Ο κυρίαρχος τρόπος προσέγγισης της ποίησης στα σχολεία και στα πανεπιστήμια υπήρξε μέχρι τώρα η επικέντρωση του ενδιαφέροντος στις περιπλοκές της διάθεσης του ομιλητή, στο ποίημα νοούμενο ως δραματοποίηση των σκέψεων και των συναισθημάτων ενός ομιλητή τον οποίο κανείς προσπαθεί να αναπλάσει.

Πρόκειται για μια παραγωγική προσέγγιση της ποίησης γιατί πολλά ποιήματα παρουσιάζουν όντως έναν ομιλητή που επιτελεί αναγνωρίσιμες γλωσσικές πράξεις, για παράδειγμα όταν αναπολεί τη σημασία κάποιας εμπειρίας, όταν φέγει έναν φίλο ή ένα αγαπημένο πρόσωπο ή όταν εκφράζει τον θαυμασμό ή την αφοσίωσή του. Αν όμως δούμε το πώς αρχίζουν κάποια από τα γνωστότερα ποιήματα, όπως η «Ωδή στον Δυτικό Ανεμο» του Shelley ή η «Τίγρη» του Blake, προ-

κύπτουν δυσκολίες: «Ω, άγριε Δυτικέ Άνεμε, σύ ανάσα της ύπαρξης του Φθινοπώρου!» ή «Τίγρη, Τίγρη, φλεγόμενη λάμψη / Μέσα στα δάση της νυχτιάς». Είναι δύσκολο να φανταστούμε τι είδους κατάσταση θα οδηγούσε κάποιον να μιλά κατ' αυτόν τον τρόπο ή τι είδους μη ποιητική πράξη θα μπορούσαν αυτά τα δύο ποιήματα να επιτελούν. Η απάντηση στην οποία πιθανώς θα καταλήξουμε είναι ότι οι συγκεκριμένοι ομιλητές αφήνονται να παρασυρθούν και να διογκωθούν ποιητικά, να γίνουν εξαιρετικά επιτηδευμένοι. Εάν προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε τα δύο ποιήματα ως μυθοπλασιακές απομιμήσεις συνηθισμένων γλωσσικών πράξεων, τότε η πράξη που επιτελούν είναι μάλλον η απομίμηση της ίδιας της ποίησης.

Τα παραπάνω παραδείγματα δεν δηλώνουν άλλο από την υπερβολή που διακρίνει την ποίηση. Τα ποιήματα όχι μόνο φαίνονται να απευθύνονται πολύ πρόθυμα προς οτιδήποτε άλλο αντί προς ένα πραγματικό ακροατήριο (προς τον άνεμο, προς μια τίγρη, προς την ψυχή), αλλά επιπλέον το κάνουν σε υπερβολικούς τόνους. Υπερβολή είναι εδώ το όνομα του παιχνιδιού: η τίγρη δεν είναι απλά «πορτοκαλί» αλλά «φλεγόμενη»: ο άνεμος είναι η μεγάλη «ανάσα της ύπαρξης του Φθινοπώρου», ενώ στη συνέχεια του ποιήματος γίνεται σωτήρας και καταστροφέας. Ακόμη όμως και τα σαρδόνια ποιήματα βασίζονται σε υπερβολικές συμπυκνώσεις, όπως όταν ο Frost συρρικνώνει όλη την ανθρώπινη δραστηριότητα σε έναν κυκλικό χορό και αντιμετωπίζει τις πολυάριθμες μορφές γνώσης ως «υποθέσεις».

Αγγίζουμε εδώ ένα μείζον θεωρητικό θέμα, ένα παράδοξο που φαίνεται να αποτελεί τον πυρήνα της ποίησης. Η υπερβολή της ποίησης εμπεριέχει την αξίωση της ποίησης προς αυτό που οι θεωρητικοί από τους κλασικούς ακόμη χρόνους έχουν αποκαλέσει «ύψος»: μια σχέση με ό,τι υπερβαίνει τις ανθρώπινες ικανότητες της κατανόησης, με ό,τι προκαλεί δέ-

ος ή περιπαθή ένταση και δίνει στον ομιλητή την αίσθηση κάποιου πράγματος πέραν των ανθρωπίνων μέτρων. Η υπερβατική αυτή επιδίωξη συνδέεται όμως με ορισμένα ρητορικά σχήματα, όπως είναι η αποστροφή, ο τρόπος του απευθυνεσθαι σε κάτι που δεν είναι πραγματικός ακροατής, η προσωποποίηση, η απόδοση ανθρωπίνων ιδιοτήτων σε κάτι μη ανθρώπινο, και η προσωποποιΐα, η παραχώρηση της δυνατότητας λόγου σε άψυχα αντικείμενα. Όμως πώς γίνεται και οι υψηλότερες αξιώσεις του έμμετρου λόγου συνδέονται με τέτοιου είδους θεωρητικά τεχνάσματα;

Όταν τα λυρικά ποιήματα παρεκκλίνουν από ή εκμεταλλεύονται το υπάρχον δίκτυο της επικοινωνίας προκειμένου να απευθυνθούν σε κάτι που δεν είναι πραγματικός ακροατής (έναν άνεμο, μια τίγρη ή την καρδιά), αυτό σημαίνει —λέγεται ενίοτε— ότι υπάρχει ένα ισχυρό συναίσθημα το οποίο εξωθεί τον ομιλητή να ξεσπάσει σε ομιλία. Όμως η συγκινησιακή ένταση συνδέεται ιδιαίτερα με την πράξη αυτής καθυατής της αποστροφής ή της επίκλησης, η οποία συχνά επιβάλλει δικαιωματικά μια κατάσταση πραγμάτων την οποία και προσπαθεί να ζωντανέψει, αξιώνοντας από άψυχα αντικείμενα να υποκύψουν στην επιθυμία του ομιλητή. «Ω, σήκωσέ με σαν κύμα, φύλλο, σύννεφο», παροτρύνει ο ομιλητής του Shelley τον Δυτικό Άνεμο. Η υπερβολική απαίτηση να σε ακούσει το σύμπαν και να πράξει αναλόγως είναι μια ενέργεια με την οποία οι ομιλητές αυτοαναγορεύονται σε υψηλούς ποιητές ή σε ουτοπιστές: σε κάποιον που μπορεί ν' απευθύνεται στη Φύση και στον οποίο η Φύση μπορεί να απαντά. Το επιφώνημα «Ω» της επίκλησης αποτελεί σχήμα της ποιητικής λειτουργίας, ενέργεια με την οποία η ομιλούσα φωνή ισχυρίζεται ότι δεν είναι απλώς και μόνο ένας εκφορέας του στίχου αλλά η ενσάρκωση της ποιητικής παράδοσης και του πνεύματος της ποίησης. Το κάλεσμα των ανέμων να φυσήξουν ή η επίκληση του αγέννητου να ακούσει τις κραυγές σου



είναι πράξεις ποιητικής τελετουργίας. Και είναι τελετουργικές από την άποψη ότι οι άνεμοι δεν προσέρχονται σε καλέσματα και τα αγέννητα δεν ακούν. Η φωνή καλεί για να καλέσει. Καλεί για να δραματοποιήσει τη φωνή: για να συγκαλέσει εικόνες της δύναμής της ώστε να καθιερώσει την ταυτότητά της ως ποιητική και προφητική φωνή. Οι αδύνατες, υπερβολικές απαιτήσεις των ποιητικών αποστροφών επικαλούνται ποιητικά γεγονότα, πράγματα που πρόκειται να εκπληρωθούν — αν εκπληρωθούν ποτέ — εντός του ποιητικού κόσμου και μόνο.

Τα αφηγηματικά ποιήματα εξιστορούν ένα γεγονός: τα λυρικά ποιήματα, θα λέγαμε, μοχθούν να αποτελέσουν γεγονός. Όμως δεν υπάρχει εγγύηση ότι το ποίημα θα καταφέρει να το επιτύχει, και το σχήμα της αποστροφής — όπως οι σύντομες παραθέσεις μου δηλώνουν — είναι ό,τι πιο κατάφωρα, ό,τι πιο αμήχανα «ποιητικό», ό,τι πιο παραπλανητικό προσφερόμενο για απόρριψη ως υπερβολική ανοησία. «Σήκωσέ με σαν κύμα, φύλλο, σύννεφο!» Το να είναι κανείς ποιητής σημαίνει συνεχή μόχθο να επιτύχει την εντύπωση που θέλει να επιτύχει, σημαίνει στοίχημα με τον εαυτό του ότι τα λεγόμενά του δεν θα απορριφθούν σαν ένα σύνολο από ανοησίες.

Ένα μείζον πρόβλημα για τη θεωρία της ποίησης, όπως είπα προηγουμένως, είναι η σχέση μεταξύ του ποιήματος ως δομής συντεθειμένης από λέξεις και του ποιήματος ως γεγονότος. Οι αποστροφές, για παράδειγμα, αποπειρώνται να κάνουν κάτι να συμβεί και, ταυτόχρονα, αποκαλύπτουν ότι αυτό το γεγονός στηρίζεται σε λεκτικά τεχνάσματα όπως στο άνευ περιεχομένου «Ω» της αποστροφικής προσφώνησης: «Ω, άγριε Δυτικέ Άνεμε!».

Όταν εξάιρούμε τη σημασία της αποστροφής, της προσωποποίησης, της προσωποποίησης και της υπερβολής συμπλέουμε ουσιαστικά με εκείνους τους θεωρητικούς οι οποίοι, στο πέρας των χρόνων, τόνισαν ιδιαίτερα ό,τι διακρίνει την ποίηση

από άλλες γλωσσικές πράξεις, ό,τι την καθιστά λογοτεχνικότερη όλων των μορφών. Η λυρική ποίηση, γράφει ο Northrop Frye, «είναι το είδος εκείνο που δείχνει τελείως ξεκάθαρα τον υποθετικό πυρήνα της λογοτεχνίας, της αφήγησης και του νοήματος στην κυριολεκτική όψη τους ως λεκτικών διατάξεων και σχημάτων». Με άλλα λόγια, η ποίηση μας δείχνει το νόημα ή την ιστορία να αναδύονται μέσα από τη λεκτική σχεδίαση. Επαναλαμβάνεις λέξεις που αντηχούν σε μια ρυθμική δομή και βλέπεις εάν αναδύεται κάποια ιστορία ή νόημα.

Ο Frye, του οποίου το έργο *Ανατομία της Κριτικής* είναι μια ανυπολόγιστης αξίας επιτομή του στοχασμού πάνω στην ποίηση και τα άλλα είδη, αποκαλεί τα βασικά συστατικά της ποίησης *φλυαρία* κι *ορνιθοσκαλίσματα*, οι ρίζες των οποίων είναι η *γοητεία* και το *μυστήριο*. Τα ποιήματα φλυαρούν, προβάλλοντας ορισμένα μη σημασιολογικά χαρακτηριστικά της γλώσσας — ήχο, ρυθμό, επαναλήψεις γραμμάτων — για να γοητεύσουν ή να μαγέψουν.

This darksome burn, horseback brown,  
His rollrock highroad roaring down...

Τα ποιήματα κάνουν ορνιθοσκαλίσματα ή μας μπερδεύουν με την ιδιότροπη ανευθύτητά τους και τις μυστηριώδεις διατυπώσεις τους: τι πράγμα είναι ένα «rollrock highroad»; Τι είδους «Μυστικό» είναι αυτό που «κάθεται στη μέση και γνωρίζει»;

Ανάλογα γνωρίσματα είναι κυρίαρχα σε παιδικά τραγουδάκια και μπαλάντες, όπου όλη η απόλαυση συχνά βρίσκεται στο ρυθμό, στην επωδό και στην παραδοξότητα της εικόνας.

Pease porridge hot,  
Pease porridge cold,  
Pease porridge in the pot,  
Nine days old.

Μπιζελόσουπα ζεστή,  
Μπιζελόσουπα κρυωμένη,  
Μπιζελόσουπα μες στο ταψί  
Εννιά μέρες καμωμένη.

Το ρυθμικό σχέδιο και το ομοιοκατάληκτο σχήμα επιδεικνύουν την οργάνωση αυτού του γλωσσικού δείγματος, ενώ ενδέχεται επίσης να προκαλέσουν ένα ειδικό ερμηνευτικό ενδιαφέρον (όπως όταν ο ρυθμός εγείρει το ερώτημα της σχέσης των ομοιοκαταληκτούντων λέξεων) και να αναστείλουν τη διερεύνηση του νοήματος: η ποίηση έχει τη δική της διάταξη που δημιουργεί ευχαρίστηση, έτσι δεν είναι ανάγκη να ρωτά κανείς για το νόημα· η ρυθμική οργάνωση αφήνει τη γλώσσα να περιέλθει υπό την αιγίδα της και να εγκατασταθεί στη μηχανική μνήμη. Θυμόμαστε τη «μπιζελόσουπα» χωρίς να σκοτιζόμαστε να μάθουμε τι πράγμα μπορεί να είναι αυτή η «σούπα από μπιζέλια», ενώ, ακόμη κι αν το μάθουμε, είναι πολύ πιθανόν ότι θα το ξεχάσουμε πολύ πριν ξεχάσουμε το τραγουδάκι «Μπιζελόσουπα».

Η προβολή και το παραξένισμα της γλώσσας μέσω της μετρικής οργάνωσης και της επανάληψης των ήχων είναι η βάση της ποίησης. Οι θεωρίες της ποίησης, ως εκ τούτου, εκκινούν από τις σχέσεις μεταξύ των διαφορετικών τύπων οργάνωσης της γλώσσας —μετρικού, φωνολογικού, σημασιολογικού, θεματικού— ή, για να το θέσουμε γενικότερα, από τις σχέσεις μεταξύ των σημασιολογικών και των μη σημασιολογικών διαστάσεων της γλώσσας, μεταξύ αυτού που λέει το ποίημα και του τρόπου με τον οποίο το λέει. Το ποίημα είναι μια δομή σημαινόντων που απορροφά και ανασυνθέτει τα σημαινόμενα, από την άποψη ότι η μορφολογική διάταξή του έχει επίδραση και στις σημασιολογικές δομές του, καθώς αφομοιώνει τα νοήματα που οι λέξεις έχουν μέσα σε άλλα συμφραζόμενα και τα υποβάλλει σε νέες μορφές οργάνωσης,

μετατοπίζει τα σημεία έμφασης και εστίασης, μεταλλάσσει τα κυριολεκτικά νοήματα σε μεταφορικά και συμπαρατάσσει τους εκφραστικούς τρόπους σύμφωνα με τα πρότυπα του παραλληλισμού. Το σκανδαλώδες με την ποίηση είναι ότι κάποιες «συγκυριακές» ηχητικές και ρυθμικές ιδιομορφίες μολύνουν και επηρεάζουν συστηματικά τον στοχασμό.

Σ' αυτό το επίπεδο, η ποίηση βασίζεται σε μια σύμβαση ενότητας και αυτονομίας, σαν να υπήρχε ο κανόνας: μην αντιμετωπίζεις το ποίημα όπως ενδεχομένως αντιμετωπίζουμε το μέρος μιας συζήτησης ή ένα απόσπασμα όπου χρειαζόμαστε κυρίως συμφραζόμενα για να το εξηγήσουμε, αλλά θεωρούμε ότι το ποίημα έχει μια εντελώς δική του δομή. Προσπάθησε να το διαβάσεις με την ιδέα ότι αποτελεί ένα αισθητικόν όλον. Η παράδοση της ποιητικής προσφέρει στη διάθεση όλων πολλά και διάφορα θεωρητικά μοντέλα. Οι Ρώσοι Φορμαλιστές των αρχών του εικοστού αιώνα θεωρούν ότι σε ένα ποίημα ένα επίπεδο δομής αντικαθρεφτίζει ένα άλλο· οι Ρομαντικοί θεωρητικοί καθώς και οι Άγγλοι και Αμερικανοί σκαδαίοι της Νέας Κριτικής ανακαλύπτουν αναλογίες μεταξύ των ποιημάτων και των φυσικών οργανισμών: όλα τα μέρη του ποιήματος θα πρέπει να ταιριάζουν μεταξύ τους αρμονικά. Οι μετα-δομικές αναγνώσεις προβάλλουν την αναπόφευκτη σύγκρουση μεταξύ αυτού που κάνουν τα ποιήματα και αυτού που λένε, με άλλα λόγια, την αδυναμία ενός ποιήματος —και ίσως κάθε γλωσσικού κειμένου— να επιτύχει στην πράξη ό,τι κηρύττει στα λόγια.

Οι πιο πρόσφατοι τρόποι θεώρησης των ποιημάτων ως υποκειμενικών δομών τονίζουν το γεγονός ότι τα ποιήματα απορροφούν ενέργεια από τους απόηχους παρελθόντων ποιημάτων — απόηχους που πιθανώς δεν ελέγχουν. Σ' αυτή την περίπτωση, η ενότητα δεν αποτελεί τόσο ιδιότητα των ποιημάτων όσο κάτι το οποίο οι ερμηνεύοντες ψάχνουν να εντοπίσουν, είτε αναζητούν την αρμονική σύντηξη είτε την ανεπί-

λυτη ένταση. Για να το επιτύχουν, οι αναγνώστες αναγνωρίζουν τις υπάρχουσες αντιθέσεις εντός του ποιήματος (όπως μεταξύ του «εμείς» και του «Μυστικού» ή μεταξύ της γνώσης και της υπόθεσης) και βλέπουν με ποιο τρόπο τα άλλα στοιχεία του ποιήματος, ειδικά τα ρητορικά σχήματα, ευθυγραμμίζονται με αυτές τις αντιθέσεις.

Ας δούμε το περίφημο δίστιχο ποίημα «Σ' ένα Σταθμό του Μετρό» του Ezra Pound:

The apparition of these faces in the crowd;  
Petals on a wet, black bough.

Η εμφάνιση αυτών των προσώπων μέσα στο πλήθος;  
Πέταλα πάνω σ' έναν υγρό, μαύρο μίσχο.

Για να το ερμηνεύσεις πρέπει να καταπιαστείς με την αντίθεση ανάμεσα στα πλήθη ενός υπόγειου σταθμού και το φυσικό τοπίο. Ο συνδυασμός των δύο στίχων δικαιολογεί και επαυξάνει τον παραλληλισμό ανάμεσα στα πρόσωπα που κινούνται μέσα στη σκοτεινιά του μετρό και στα πέταλα που βρίσκονται πάνω στο μαύρο κλαδί ενός δέντρου. Μετά όμως τι; Η ερμηνεία των ποιημάτων εξαρτάται όχι μόνο από τη σύμβαση της ενότητας αλλά και από τη σύμβαση της σημασίας: ο κανόνας είναι ότι τα ποιήματα, όσο ασήμαντα κι αν είναι από εξωτερική άποψη, υποτίθεται ότι αφορούν κάτι σημαντικό, και για το λόγο αυτό οι μεμονωμένες λεπτομέρειες πρέπει να θεωρούνται ότι έχουν γενική σημασία. Θα πρέπει να διαβάζονται ως σημεία ή ως «αντικειμενικές συστοιχίες», για να χρησιμοποιήσουμε έναν όρο του T.S. Eliot, σημαντικών συναισθημάτων ή εσωτερικών σημασιών.

Για να καταστεί σημαίνουσα η αντίθεση στο μικρό ποίημα του Pound, οι αναγνώστες πρέπει να προβληματιστούν σχετικά με το πώς λειτουργεί ο παραλληλισμός. Άραγε το ποίημα αντιπαραβάλλει την αστική σκηνή πλήθους μέσα στο μετρό με την ειρηνική φυσική σκηνή των ανθόφυλλων πάνω

σε ένα υγρό κλαδί δέντρου ή μήπως τα εξισώνει, επισημαίνοντας μια αναλογία; Και οι δύο επιλογές είναι πιθανές, όμως η δεύτερη φαίνεται να επιτρέπει μια πλουσιότερη ανάγνωση, καθώς εξωθεί σε μια κλίμακα για την οποία εγγυάται δυναμικά η παράδοση της ποιητικής ερμηνείας. Η αντίληψη της ομοιότητας ανάμεσα στα πρόσωπα του πλήθους και στα πέταλα πάνω στο κλαδί —να βλέπεις τα πρόσωπα μέσα στο πλήθος σαν πέταλα πάνω σε κλαδί— είναι χαρακτηριστικό δείγμα της ποιητικής φαντασίας «που βλέπει τον κόσμο με νέα μάτια», που συλλαμβάνει απρόσμενες σχέσεις και, ίσως, εκτιμά κάτι που στα μάτια άλλων παρατηρητών θα φαινόταν ασήμαντο ή καταπονητικό, που ανακαλύπτει βαθύτερο περιεχόμενο στις τυπικές εξωτερικές εκδηλώσεις. Το μικρό αυτό ποίημα μπορεί, έτσι, να αποβεί στοχασμός πάνω στη δύναμη της ποιητικής φαντασίας να επιτυγχάνει τα αποτελέσματα που το ίδιο το ποίημα επιτυγχάνει. Ένα παράδειγμα σαν αυτό αποτυπώνει μια βασική σύμβαση της ποιητικής φαντασίας: να σε ενδιαφέρει και να εξετάζεις τι λέει το συγκεκριμένο ποίημα και οι τεχνικές του σχετικά με την ποίηση ή με τη δημιουργία του νοήματος. Καθώς τα ποιήματα ξετυλίγουν τις ρητορικές διεργασίες τους, μπορούν να διαβαστούν ως εξερευνητικά ταξίδια στους δρόμους της ποιητικής, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που τα μυθιστορήματα, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, είναι σε ένα ορισμένο επίπεδο στοχασμοί για το πώς μπορούμε να κάνουμε κατανοήσιμη την εμπειρία μας του χρόνου και, ως εκ τούτου, εξερευνητικά ταξίδια στους δρόμους της αφηγηματικής θεωρίας.

ραδόσεων «Λαϊκή κουλτούρα» του Ανοιχτού Πανεπιστημίου. John Fiske, *Understanding Popular Culture* (Boston: Unwin, 1989), διαφωτιστική εισαγωγή. Simon During, ed., *The Cultural Studies Reader* (London: Routledge, 1993), και Mieke Bal, ed., *The Practice of Cultural Analysis* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1997), δύο πρόσφατες συλλογές. Ioan Davies, *Cultural Studies and Beyond: Fragments of Empire* (London: Routledge, 1995), ευφυής πρόσφατη ιστορία. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΣ ΚΑΝΟΝΑΣ: Robert von Hallberg, ed., *Canons* (Chicago: University of Chicago Press, 1984).

#### Κεφάλαιο 4

**Αναφορές:** Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (London: Duckworth, 1983), 107, 115. B. L. Whorf, *Language, Thought and Reality* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1956). ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΙΚΑΝΟΤΗΤΑ: Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (London: Methuen, 1984), 58-63. Elaine Showalter, «Towards a Feminist Poetics», στο *Women Writing and Writing about Women*, ed. Mary Jacobus (London: Croom Helm, 1979), 25. ΠΛΑΝΗ: W. K. Wimsatt και Monroe Beardsley, «The Intentional Fallacy» στο Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington: University of Kentucky Press, 1954), 18. Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the American Literary Imagination* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992). Edward Said, «Jane Austen and Empire», *Culture and Imperialism* (New York: Knopf, 1993), 80-97. ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΥΠΟΨΙΑΣ: Hans-Georg Gadamer, «The Hermeneutics of Suspicion» στο Cary Shapiro και Alan Sica, eds., *Hermeneutics: Questions and Prospects* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1984), 54-65. **Περαιτέρω αναγνώσματα:** Jonathan Culler, *Saussure* (London: Fontana, 1976· αναθ. έκδ.: Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986), εισαγωγή στη σκέψη και την επίδραση του Γάλλου γλωσσολόγου. M.A.K. Halliday, *Explorations in the Functions of Language* (London:

Arnold, 1973), δοκίμια σχετικά με τις λογοτεχνικές σπουδές. Roger Fowler, *Linguistic Criticism* (Oxford: Oxford University Press, 1996), πολύτιμη εισαγωγή στη γλώσσα και τις γλωσσικές διαστάσεις της λογοτεχνίας. Ο William Ray, *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction* (Oxford: Blackwell, 1984) αναπτύσσει μια πειστική αφήγηση σχετικά με τις προσεγγίσεις των διαφορετικών «κριτικών σχολών» όσον αφορά το νόημα στη λογοτεχνία. Nigel Fabb *et al.*, eds., *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature* (New York: Methuen, 1987), δυνατά πρόσφατα δοκίμια. ΠΟΙΗΤΙΚΗ: Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*; Roland Barthes, *S/Z* (New York: Hill and Wang, 1974), ανάλυση ενός αφηγήματος του Balzac που κινείται μεταξύ ποιητικής και ερμηνευτικής. ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ: Donald Marshall, «Literary Interpretation», στο *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*, ed. Joseph Gibaldi, 2η έκδ. (New York: MLA, 1992), 159-182. ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΙΚΗΣ ΑΠΟΚΡΙΣΗΣ: Jane Tompkins, ed., *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980).

#### Κεφάλαιο 5

**Αναφορές:** Jacques Derrida, «White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy», *Margins of Philosophy* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), 207-71. ΡΗΤΟΡΙΚΑ ΣΧΗΜΑΤΑ: Jonathan Culler, «The Turns of Metaphor», *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (London: Routledge and Kegan Paul, 1981), 188-209. George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: University of Chicago Press, 1980). Roman Jakobson, «Two Aspects of Language...», *Language in Literature* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987), 95-114. ΔΙΘΕΝ ΟΤΙ ΦΑΙΥΑΡΕΙ: Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1965), 249. Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), 5-6, 58-

75. ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑΚΕΣ ΑΠΟΜΙΜΗΣΕΙΣ: Barbara Herrnstein Smith, *On the Margins of Discourse: On the Relation of Language to Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1978), 30· Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, 271-2, 275, 280.

**Περαιτέρω αναγνώσματα:** ΡΗΤΟΡΙΚΗ: Renato Barilli, *Rhetoric* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), ιστορική επισκόπηση ορισμένων θεμελιωδών ζητημάτων. ΕΙΔΗ: Paul Hernaldi, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1972). ΑΠΟΣΤΡΟΦΗ: Jonathan Culler, «Apostrophe», *The Pursuit of Signs*, 135-154. ΠΟΙΗΤΙΚΗ: Jonathan Culler, «Poetics of the Lyric», *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (London: Routledge and Kegan Paul, 1975), 161-88. ΠΟΙΗΣΗ: Για μια σειρά δοκιμίων που εμπλέκουν διάφορα θεωρητικά ζητήματα, βλέπε Chaviva Hosek και Patricia Parker, eds., *Lyric Poetry: Beyond New Criticism* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985)· Jacques Derrida, «What is Poetry?» («Che cos' è la poesia?»), στο *A Derrida Reader: Between the Blinds*, ed. Peggy Kamuf (New York: Columbia University Press, 1991), 221-46.

### Κεφάλαιο 6

**Αναφορές:** Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (Oxford: Oxford University Press, 1967), 45. Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, κεφάλαια 6-11. Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Austin: University of Texas Press, 1981). Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto: University of Toronto Press, 1985), 100-15. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980), 189-211. ΨΕΥΔΟ-ΕΠΗΑΝΑΛΗΨΗ: Genette, *οπ. π.*, 121-7. E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (New York: Harcourt, 1927), 64. Paul de Man, *The Resistance to Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), 11.

**Περαιτέρω αναγνώσματα:** Δύο εξαιρετικά συστηματικά βιβλία είναι των Susan Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Fiction*

(Princeton: Princeton University Press, 1981) και Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 2η έκδ. αναθ. (Toronto: University of Toronto Press, 1997). Βλέπε επίσης Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986)· Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London: Methuen, 1983)· Jonathan Culler, «Story and Discourse in the Analysis of Narrative», *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (London: Routledge and Kegan Paul, 1981), 169-87· Jonathan Culler, «Poetics of the Novel», *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (London: Routledge and Kegan Paul, 1975), 189-238. ΕΠΙΘΥΜΙΑ: Peter Brooks, *Psychoanalysis and Storytelling* (Oxford: Blackwell, 1994)· Teresa de Lauretis, «Desire in Narrative», *Alice Doesn't* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 103-57. ΑΣΤΥΝΟΜΕΥΣΗ: D.A. Miller, *The Novel and the Police* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988).

### Κεφάλαιο 7

**Αναφορές:** J.L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975), 5, 6, 14, 54-70, 9, 22. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ: Sandy Petrey, *Speech Acts and Literary Theory* (New York: Routledge, 1990). Jacques Derrida, «Signature, Event, Context», *Margins of Philosophy* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), 307-30. Jacques Derrida, *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (New York: Routledge, 1992), 55. ΔΙΑΚΗΡΥΞΗ ΑΝΕΞΑΡΤΗΣΙΑΣ: Jacques Derrida, «Declarations of Independence», *New Political Science*, 15 (Summer 1986), 7-15. ΑΠΟΡΙΑ: Paul de Man, *Allegories of Reading* (New Haven: Yale University Press, 1979), 131. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990), 136-41. Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»* (New York: Routledge, 1993), 7, 2, 231-2, 226.

**Περαιτέρω αναγνώσματα:** Jacques Derrida, *Limited Inc.* (Evanston,