

**ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ**

ΛΕΞΙΚΟ

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΟΡΩΝ

Τόμος 1ος

**ΠΑΡΙΣΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ
ΠΑΡΙΣΗΣ ΝΙΚΗΤΑΣ**

**Η συγγραφή και η επιστημονική
επιμέλεια του βιβλίου
πραγματοποιήθηκε υπό την αιγίδα
του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου**

Ανάδοχος Έργου



Σ. Πατάκης Α.Ε.

**ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ
ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ «ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ»**

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΡΧΙΚΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΗ ΟΜΑΔΑ:

Παρίσης Ιωάννης, Καθηγητής Φιλολογος,
Παρίσης Νικήτας, Καθηγητής Φιλολογος

**ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ
ΤΟΥ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟΥ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ:**
Κων/νος Μπαλάσκας, Σύμβουλος Π.Ι.

ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ:

Πατίστα Άρτεμις

ΜΑΚΕΤΑ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:

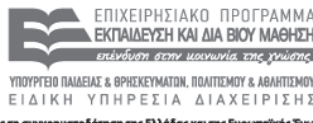
Αρβανίτης Δημήτρης

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΠΑΝΕΚΔΟΣΗΣ

Η επανέκδοση του παρόντος βιβλίου πραγματοποιήθηκε από το Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών & Εκδόσεων «Διόφαντος» μέσω ψηφιακής μακέτας, η οποία δημιουργήθηκε με χρηματοδότηση από το ΕΣΠΑ / ΕΠ «Εκπαίδευση & Διά Βίου Μάθηση» / Πράξη «ΣΤΗΡΙΖΩ».



Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο



ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗ
ενάντια στην κοινωνία της γνώσης
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ & ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ, ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ & ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ
Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



ΕΣΠΑ
2007-2013
Πρόγραμμα για την ανάπτυξη
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ

Οι διορθώσεις πραγματοποιήθηκαν κατόπιν έγκρισης του Δ.Σ. του Ινστιτούτου Εκπαιδευτικής Πολιτικής

Η αξιολόγηση, η κρίση των προσαρμογών και η επιστημονική επιμέλεια του προσαρμοσμένου βιβλίου πραγματοποιείται από τη Μονάδα Ειδικής Αγωγής του Ινστιτούτου Εκπαιδευτικής Πολιτικής.

Η προσαρμογή του βιβλίου για μαθητές με μειωμένη όραση από το ΙΤΥΕ – ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ πραγματοποιείται με βάση τις προδιαγραφές που έχουν αναπτυχθεί από ειδικούς εμπειρογνώμονες για το ΙΕΠ.

**ΠΡΟΣΑΡΜΟΓΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ
ΓΙΑ ΜΑΘΗΤΕΣ ΜΕ ΜΕΙΩΜΕΝΗ ΟΡΑΣΗ**

ΙΤΥΕ - ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Υπάρχουν πολλών ειδών λεξικά. Το κάθε είδος, ανάλογα και με το «υλικό» που περιέχει και με το στόχο που θέτει, εξυπηρετεί συγκεκριμένες ανάγκες. Τα πιο γνωστά λεξικά είναι αυτά που συνήθως τα χαρακτηρίζουμε με τη γενική ονομασία «ορθογραφικά-ερμηνευτικά». Σ' αυτά ανατρέχουμε, όταν θέλουμε να λύσουμε κάποια απορία μας σχετικά με την ορθή γραφή ή τις σημασίες μιας λέξης.

Αυτός ο τρόπος χρήσης και αξιοποίησης των λεξικών φανερώνει πολλά. Κυρίως αποκαλύπτει το λειτουργικό τους χαρακτήρα και τον ειδικό στόχο που εξυπηρετούν. Μ' ένα λόγο πιο απλό, θα λέγαμε ότι τα λεξικά δε γράφονται για να διαβάζονται όπως ένα άρθρο, μια μελέτη, ένα μυθιστόρημα, ένα ιστορικό βιβλίο κτλ. Γι' αυτό και τα λεξικά χαρακτηρίζονται ως βιβλία αναφοράς. Αυτό σημαίνει ότι ανατρέχει κανείς σ' ένα λεξικό, όταν ζητάει να μάθει κάτι περισσότερο για μια λέξη.

Το παρόν λεξικό, όπως εξάλλου το δείχνει και η ονομασία του, είναι πολύ διαφορετικό από τα γνωστά και τα κλασικού τύπου λεξικά. Το θέμα του και ιδιαίτερα ο στόχος του είναι πολύ στενότερος. Καταρχήν, δημιουργήθηκε για να εξυπηρετήσει πρωτίστως τις διδακτικές ανάγκες, που συνδέονται άμεσα με τη διδασκαλία της νεότερης, ελληνικής και ξένης, λογοτεχνίας.

Αυτή, ακριβώς, η σύνδεση του λεξικού με τη διδακτική πράξη προκαθόρισε, σε μεγάλο ποσοστό, τη φύση,

το χαρακτήρα, τη μορφή, την έκταση και κυρίως τους στόχους του λεξικού. Συγκεκριμένα, στο λεξικό καταγράφονται λήμματα που ανήκουν στην ευρύτερη κατηγορία των λογοτεχνικών όρων. Η καταγραφή όμως δεν είναι εξαντλητική. Ειδικότερα, για την επιλογή των λημμάτων ή, καλύτερα, των συγκεκριμένων λογοτεχνικών όρων, λειτούργησε ένα απόλυτα ασφαλές κριτήριο: το λημματολόγιο δηλαδή καταρτίσθηκε με βάση και κριτήριο τη συχνότητα χρήσης του κάθε λογοτεχνικού όρου στην καθημερινή διδακτική πράξη. Αυτό σημαίνει ότι λογοτεχνικοί όροι, καταχωρισμένοι στα πιο έγκυρα ξένα λεξικά, αποκλείσθηκαν από το παρόν λεξικό, με κριτήριο τη μη χρήση τους στη διδακτική πράξη.

Η εφαρμογή αυτού του κριτηρίου μπορεί να περιορίσει κάπως τον αριθμό των λημμάτων. Απ' την άλλη όμως πλευρά, κράτησε το λεξικό σ' ένα λογικό όγκο και σε μια λογική έκταση, στοιχείο που το καθιστά περισσότερο λειτουργικό και πιο εύχρηστο. Αυτό, εξάλλου, ήταν και μια από τις βασικές προδιαγραφές που είχε θέσει το Παιδαγωγικό Ινστιτούτο.

Η άμεση σύνδεση του λεξικού με τη διδακτική πράξη καθορίζει και τους απόλυτα ειδικούς στόχους του. Οι στόχοι αυτοί, σε μια συνοπτική περιγραφή, θα μπορούσαν να προσδιορισθούν ως εξής:

- α) πρωταρχικός στόχος του λεξικού είναι να περιγράψει, να ερμηνεύσει και να διευκρινίσει λογοτεχνικούς όρους που είναι κάπως δυσνόητοι ή ασαφείς ή περιέχουν μικρά ή μεγάλα ποσοστά σύγχυσης και νοηματικής ρευστότητας

- β) ένας δευτερογενής αλλά εξίσου ουσιαστικός στόχος του λεξικού, είναι να βοηθήσει στην καθιέρωση μιας ενιαίας διδακτικής ορολογίας. Η καθιέρωσή της, στο μέτρο του δυνατού, θα συντελέσει σε κάτι που είναι διδακτικά αναγκαίο: να μην προκαλείται σύγχυση στους μαθητές, όταν αλλάζουν τάξη, σχολείο ή και διδάσκοντα
- γ) υπάρχει και ένας ακόμη εξίσου σημαντικός στόχος: να έχει ο μαθητής στη διάθεσή του ένα βιβλίο αναφοράς· να μπορεί να ανατρέχει κάθε φορά σ' αυτό και να αναζητάει μια λύση στις τυχόν απορίες του και, κυρίως, σ' αυτές που απορρέουν από τη διδασκαλία των νεότερων λογοτεχνικών κειμένων.

Η ουσιαστική και η πρακτική αποτελεσματικότητα του λεξικού εξαρτάται από τον τρόπο με τον οποίο το χρησιμοποιεί και το αξιοποιεί κάποιος. Γι' αυτό, θα πρέπει εξ αρχής να διευκρινιστεί το εξής: το λεξικό δε διαβάζεται με τον ίδιο τρόπο που μελετά κανείς ένα άλλο σχολικό βιβλίο. Δεν αποτελεί εξεταστέα ούτε μια συστηματικά διδασκόμενη ύλη. Η σωστή του χρήση και αξιοποίηση προϋποθέτουν συγκεκριμένη αφορμή και συγκεκριμένο ερέθισμα, που απορρέει μέσα από το περιεχόμενο, τη μορφή, τον τρόπο οργάνωσης, τις συγγραφικές τεχνικές και τη λογική των λογοτεχνικών κειμένων. Συγκεκριμένα, κατά τη διδασκαλία ενός λογοτεχνικού κειμένου ακούγονται διάφοροι όροι: μύθος, πλοκή, περιπέτεια, αφηγητής, εγκιβωτισμένη αφήγηση κτλ. Οι όροι αυτοί πρωτοβάθμια βιώνονται και κατανοούνται μέσα στην τάξη. Η στενότητα όμως του χρόνου

και η οικονομία της διδασκαλίας δεν επιτρέπουν μεγάλα ανοίγματα και πληθωρικές διευκρινίσεις. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις και σε κάθε άλλη ανάλογη, το λεξικό θα λειτουργήσει επικουρικά. Προσφέρει δηλαδή ένα μεθοδικά οργανωμένο συμπληρωματικό και υποβοηθητικό υλικό στη μαθησιακή διαδικασία. Ο μαθητής, με αφορμή πάντα τη διδασκαλία ενός λογοτεχνικού κειμένου, θα ανατρέξει στο λεξικό όχι με στόχο να απομνημονεύσει τα όσα αναφέρονται σε έναν όρο. Αντίθετα, θα ανατρέξει στο λεξικό για να συμπληρώσει τα όσα ενδεχομένως γνωρίζει και, κυρίως, για να επιβεβαιώσει τα όσα πρωτοβάθμια βίωσε μέσα στην τάξη.

Για τη σύνταξη του λεξικού αξιοποιήθηκε όλη σχεδόν η υπάρχουσα, ελληνική και ξένη, βιβλιογραφία. Όμως τα πράγματα προσαρμόστηκαν στις ανάγκες της διδακτικής πράξης. Γι' αυτό και καταβλήθηκε προσπάθεια τα χρησιμοποιούμενα κάθε φορά παραδείγματα να είναι αντλημένα από τα διδασκόμενα λογοτεχνικά κείμενα. Γι' αυτό και η επιλογή των λημμάτων είχε, κυρίως, ως καθοδηγητικό γνώμονα πρώτα τη διδασκαλία και μετά την ποικιλία των χρησιμοποιούμενων λογοτεχνικών όρων. Εξάλλου, επειδή το λεξικό απευθύνεται κυρίως σε μαθητές, δε χρησιμοποιήθηκαν οι συντομογραφίες που συνήθως συναντάμε στα λεξικά, για να μην υπάρξουν δυσχέρειες στην ανάγνωση και προκληθεί σύγχυση.

Και μια καταληκτική διευκρίνιση. Η έκταση του κάθε λήμματος καθορίστηκε ανάλογα με το βαθμό δυσκολίας. Όσοι δηλαδή λογοτεχνικοί όροι κρίθηκαν ότι είναι πιο γνωστοί και περισσότερο οικείοι στο μαθητή, ανα-

πτύχθηκαν με συνοπτικότερο τρόπο. Αντίθετα, στους λογοτεχνικούς όρους που θεωρήθηκαν πιο δύσβατοι και που περιέχουν και στοιχεία θεωρίας λογοτεχνίας, δόθηκε μεγαλύτερη έκταση. Για κάποιους μάλιστα όρους, στο τέλος του κυρίως κειμένου και πάντα μέσα σε αγκύλες, δόθηκαν περισσότερα πληροφοριακά στοιχεία. Τα στοιχεία αυτά, που ανήκουν σε ένα επίπεδο προσαύξησης των γνώσεων, κρίθηκαν αναγκαία πιο πολύ για το διδάσκοντα και σε δεύτερη μοίρα για το μαθητή.

Και κάτι ακόμη, τελευταίο: κρίναμε σκόπιμο να παραλείψουμε λήμματα που δε σχετίζονται άμεσα με τα νεότερα λογοτεχνικά κείμενα ή που ανήκουν σε άλλες περιόδους της ελληνικής γραμματείας. Έτσι λ.χ. δε γίνεται λόγος για λήμματα όπως διθύραμβος, κομμός, κοντάκιο, μέλος, παιάνας κτλ., που σχετίζονται περισσότερο με αρχαιοελληνικά ή βυζαντινά κείμενα. Εξάλλου, τους όρους αυτούς οι μαθητές τους γνωρίζουν μέσα από τη διδασκαλία άλλων μαθημάτων. Οι παραλείψεις αυτές, που είναι σύμφωνες και με τις προδιαγραφές του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου, πιστεύουμε ότι απάλλαξαν το λεξικό από ένα περιττό ή και υπερβολικό φόρτο. Αυτονόητο, βέβαια, ότι καταχωρίστηκαν στο λεξικό και κάποιοι όροι της αρχαιοελληνικής γραμματείας (π.χ. κάθαρση, από μηχανής θεός κτλ.), που όμως εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται στη διδακτική των νεότερων λογοτεχνικών κειμένων.

Οι συγγραφείς

A

Αλληγορία

Υπάρχουν πολλοί τρόποι να προσεγγίσουμε και να κατανοήσουμε την έννοια της αλληγορίας. Ένας πρώτος τρόπος είναι ο καθαρά ετυμολογικός. Σύμφωνα, λοιπόν, με την ετυμολογία της λέξης, η αλληγορία είναι ένας μεταφορικός εκφραστικός τρόπος, ο οποίος κρύβει νοήματα διαφορετικά από εκείνα που φανερώνουν οι χρησιμοποιούμενες συγκεκριμένες λέξεις. Όλες λ.χ. οι παροιμίες κρύβουν νοήματα διαφορετικά από εκείνα που άμεσα τουλάχιστον δηλώνουν και εκφράζουν οι λέξεις. Άλλα δηλαδή λένε και άλλα εννοούν. Από την άποψη αυτή, όλες οι παροιμίες συνιστούν έναν αλληγορικό και, επομένως, μεταφορικό τρόπο έκφρασης. Η παροιμία π.χ.

Το ένα χέρι νίβει τ' άλλο και τα δυο το πρόσωπο

στη λεκτική της επιφάνεια μιλάει για την καθημερινή διαδικασία της ατομικής καθαριότητας και υγιεινής. Στο νοηματικό της όμως υπόστρωμα, η παροιμία κρύβει και, τελικά, υποδηλώνει ένα διαφορετικό νόημα: μιλάει

Αλληγορία

για την ανάγκη και την αξία της αλληλοσυμπαραστάσης, της αλληλοβοήθειας, της αλληλεγγύης και της συνεργασίας μεταξύ των ανθρώπων. Και επειδή με την παροιμία μεταφερόμαστε από το επίπεδο μιας καθημερινής ασχολίας σ' ένα άλλο και διαφορετικό επίπεδο εννοιών και αξιών, γι' αυτό ακριβώς η αλληγορία της παροιμίας συνιστά ένα μεταφορικό εκφραστικό τρόπο.

Ύστερα από αυτή την πρώτη προσέγγιση, φαίνεται καθαρά ότι η αλληγορία είναι μια εκφραστική τεχνική με την οποία επιδιώκεται και επιτυγχάνεται η απόκρυψη του πραγματικού νοήματος. Συνεπώς, οπουδήποτε λειτουργεί η έννοια της αλληγορίας, χρειάζεται και απαιτείται μια ειδική ανάγνωση για την αποκωδίκευση και την κατανόηση του πραγματικού νοήματος. Αυτή η ειδική ανάγνωση προϋποθέτει την ικανότητα να διαβάζουμε ένα αλληγορικό κείμενο «κάτω από τις λέξεις», για να αποκαλύψουμε τα κρυμμένα ή, έστω, τα δυσδιάκριτα νοήματα.

Στο χώρο τώρα της λογοτεχνίας, η αλληγορία είναι μια ιδιαίτερα συχνή συγγραφική τεχνική. Συγκεκριμένα, ο πεζογράφος ή ο ποιητής, για να προσδώσει στα νοήματα του μεγαλύτερη υποβλητικότητα και για να τα καταστήσει περισσότερο αισθητά και, επομένως, ζωντανά, καταφεύγει συχνά στην τεχνική και στους τρόπους της αλληγορίας. Ο ποιητής π.χ. Αλκαίος, τον 6ο αι. π.Χ., θέλησε να μιλήσει για τις οδυνηρές συνέπειες που προκαλούνται απ' τις εμφύλιες διαμάχες. Δε

μίλησε όμως για το θέμα αυτό με τρόπο άμεσο, ευθύ και ανοικτό· αντίθετα, χρησιμοποίησε τον τρόπο της ποιητικής αλληγορίας. Συγκεκριμένα, περιέγραψε μια κατάσταση άγριας βαρυχειμωνιάς και θαλασσοταραχής (=κοινωνικές αναταραχές, πολιτικές διαμάχες, εμφύλιες συρράξεις, έλλειψη σύμπτωσης και ομοψυχίας)· έγραψε για ένα καράβι που θαλασσοδέρνεται και τσακίζεται (=η παραγμένη πολιτεία που κινδυνεύει να καταποντισθεί)· για τους ναύτες που επίσης θαλασσοδέρνονται, κινδυνεύουν και πνίγονται (ναύτες = οι πολίτες). Μ' αυτό το σχήμα αλληγορίας, ο Αλκαίος, στην επιφάνεια της ποιητικής γραφής μοιάζει να μιλάει για μια κατάσταση θαλασσοταραχής. Μ' αυτή δηλαδή την αλληγορική περιγραφή και εικόνα «απέκρυψε» τα πραγματικά και τα κρυμμένα νοήματα. Αυτή, ακριβώς, η αλληγορική απόκρυψη κατέστησε, τελικά, τα νοήματα πιο υποβλητικά και, παράλληλα, απέτρεψε τον κίνδυνο να μετατραπεί το ποίημα σε πολιτική και αγοραία ρητορεία.

Αμφισημία (ή αμφιλογία)

Με τον όρο «αμφισημία» (ή «αμφιλογία») χαρακτηρίζουμε το γλωσσικό φαινόμενο κατά το οποίο μια λέξη ή και μια ολόκληρη φράση χρησιμοποιείται με τέτοιο τρόπο, ώστε να αποκτά μια διφορούμενη σημασία και, τελικά, να γίνεται κατανοητή με δύο διαφορετικούς τρόπους. Σε

Αμφισημία

μια τέτοια περίπτωση που στο λόγο λειτουργεί το φαινόμενο της αμφισημίας, η λέξη ή η φράση μπορούν να διαβασθούν και να κατανοηθούν με δύο διαφορετικούς τρόπους. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της αμφισημίας είναι ότι και οι δύο τρόποι ανάγνωσης και κατανόησης θεωρούνται νοηματικά έγκυροι και αποδεκτοί.

Το στοιχείο που παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον στην περίπτωση της αμφισημίας είναι ότι οι διάφορες σημασίες μιας αμφίσημης λέξης ή φράσης δε διαθέτουν κάποιο κοινό νοηματικό πυρήνα και ανάμεσά τους δεν υπάρχει κανενός είδους σχέση. Για το λόγο αυτό, είναι αδύνατον να εξηγήσει κανείς τη μια σημασία με τη βοήθεια της άλλης ή να θεωρήσει ότι και οι δύο προκύπτουν από κάποια αρχική θεμελιώδη έννοια· δεν πρόκειται, δηλαδή, για κάποιο είδος συνωνυμίας. Συνεπώς, αν μια αμφίσημη έκφραση έχει δυο σημασίες, η χρήση της με την πρώτη ή τη δεύτερη αντιστοιχεί σε δυο εντελώς ξεχωριστές επιλογές, σαν να επρόκειτο για δυο διαφορετικές εκφράσεις.

Στην καθημερινή χρήση της γλώσσας ή σε κείμενα όπου απαιτείται σαφήνεια και ακρίβεια (π.χ. στα επιστημονικά), η αμφισημία θεωρείται γενικά μειονέκτημα, καθώς ενδέχεται να προκαλέσει προβλήματα κατανόησης. Όταν, όμως, χρησιμοποιείται ηθελημένα και πετύχει το στόχο της, τότε είναι ένα αδιαμφισβήτητο προτέρημα (π.χ. στους αρχαίους χρησμούς ή στην κωμωδία, προκειμένου να δημιουργηθεί μια κωμική κατάσταση).

Ειδικά στη λογοτεχνία, το γεγονός ότι μια λέξη ή φράση μπορεί να αναπαριστά την ίδια στιγμή και σε απόλυτη ισοδυναμία δύο τουλάχιστον διαφορετικά πράγματα είναι ένα από τα πλέον σημαντικά και θετικά στοιχεία.

Στη διάρκεια του 20ού αιώνα, υπήρξαν αρκετοί κριτικοί που τόνισαν την ιδιαίτερη σημασία του φαινομένου της αμφισημίας. Κάποιοι το θεώρησαν φυσικό χαρακτηριστικό της γλώσσας, το οποίο όμως εμφανίζεται με πολύ πιο έντονο τρόπο στη λογοτεχνία, και κυρίως στην ποίηση· κι αυτό, διότι η ποιητική γλώσσα είναι πολύ πιο πυκνή σε νοήματα. Ένας Άγγλος κριτικός, ο William Empson, ο οποίος ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το ζήτημα της αμφισημίας, την όρισε ως εξής: «κάθε λεκτική απόχρωση, όσο λεπτή και αν είναι, η οποία δίνει το έναυσμα για εναλλακτικές αντιδράσεις στο ίδιο απόσπασμα». Στη συνέχεια, τη χρησιμοποίησε για να περιγράψει τον πλούτο των συσχετισμών που συναντάμε στη μοντέρνα (νεοτερική) ποίηση.

(Βλ. Πολυσημία)

Αναγνώριση

Στη γνωστή παραλογή (βλ. λέξη) που τιτλοφορείται «Η επιστροφή του ξενιτεμένου [συζύγου]», ο μύθος του τραγουδιού, σε συνοπτική απόδοση, παρουσιάζει την ακόλουθη εξέλιξη: ένας ξενιτεμένος, ύστερα από πολλά χρόνια, επιστρέφει ξαφνικά στον τόπο του. Βρίσκει τη

Αναγνώριση

γυναίκα του στη βρύση και την αναγνωρίζει. Η γυναίκα όμως δεν αναγνωρίζει τον ξενιτεμένο. Τότε αυτός, για να ξεπεράσει και τις δικές του αμφιβολίες, της διηγείται μια πλαστή ιστορία: ότι τάχα ο άντρας της πέθανε στην ξενιτιά και ότι αυτός τον φρόντισε στα στερνά του και τον έθαψε. Της ζητάει να του πληρώσει όσα εκείνος πρόσφερε στο νεκρό της άντρα, μαζί και ένα φιλί. Όταν η γυναίκα δηλώνει ότι είναι πρόθυμη όλα να τα ξεπληρώσει εκτός από εκείνο το φιλί, ο ξενιτεμένος αποκαλύπτει ξαφνικά την ταυτότητά του:

Κόρη μ', εγώ 'μαι, ο άνδρας σου, εγώ 'μαι ο καλός σου



Η αναγνώριση του Οδυσσέα απ' την Πηνελόπη (σκίτσο

που αναπαριστά μια τοιχογραφία απ' την Πομπηία). Η αφήγησή της από τον Όμηρο στο ψ της Οδύσσειας λειτούργησε ως πρότυπο για όλες τις κατοπινές σκηνές αναγνώρισης.

Η γυναίκα όμως δεν πείθεται· δυσπιστεί και ζητάει αποδείξεις, τα περίφημα σημάδια. Τα σημάδια αναπτύσσονται σε τρεις διαδοχικές κλίμακες: πρώτα ακούγονται τα σημάδια της αυλής, μετά του σπιτιού και τέλος του κορμιού:

- Αν είσ' εσύ ο άνδρας μου, αν είσαι ο καλός μου, δείξε σημάδια του σπιτιού κι απέκει να σ' ανοίξω.
- Μηλιάν έχεις στην πόρταν σου και κλήμα στην αυλήν σου, κάμνει σταφύλια ροζακιά και το κρασί του μέλι. Το πίνει η Γιανιτζαριά και πά' να πολεμήσει, το πίνει κι η φτωχολογιά και λησμονά τα χρέη.
- Αυτά τα ξεύρει η γειτονιά, τα ξεύρει ο κόσμος όλος· δείξε σημάδια του κορμιού κι απέκει να σ' ανοίξω.
- Ελιάν έχεις στο μάγουλο, ελιάν εις την μασχάλην.
- Βάγιες, τρεχάτ' ανοίξατε· αυτός είν' ο καλός μου!

Παρατηρούμε δηλαδή ότι τα σημάδια στις δύο πρώτες κλίμακες (=της αυλής και του σπιτιού) δεν είναι πειστικά. Μόνο όταν θα ακουσθούν τα σημάδια της τρίτης κλίμακας, η γυναίκα θα αναγνωρίσει, τελικά, τον άντρα

Αναγνώριση

της. Τα σημάδια δηλαδή του κορμιού για τον άντρα λειτουργούν και έχουν σημασία ηθική, ενώ για τη γυναίκα έχουν αξία βεβαιωτική.

Αυτός είναι ο πιο συνηθισμένος και πιο κλασικός τρόπος με τον οποίο λειτουργεί το μοτίβο της αναγνώρισης, που κατά κανόνα στηρίζεται στις ακόλουθες προϋποθέσεις:

- α) δύο πρόσωπα, μετά από πολύχρονο χωρισμό, ανταμώνουν και πάλι, χωρίς το ένα να αναγνωρίζει το άλλο
- β) όταν το ένα από τα δύο πρόσωπα θα αποκαλύψει την ταυτότητά του, το άλλο θα εξακολουθήσει να δυσπιστεί και θα ζητήσει αποδείξεις, τα λεγόμενα σημάδια
- γ) τα σημάδια θα κλιμακωθούν ανάλογα με το βαθμό πειστικότητας. Το πιο πειστικό θα είναι το τελευταίο, πάνω στο οποίο και θα στηριχθεί η αμοιβαία αναγνώριση μεταξύ των δύο προσώπων



Η διπλή αναγνώριση Ιφιγένειας και Ορέστη στην τραγωδία του Ευριπίδη *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* (Επίδαυρος 1958, σκηνοθεσία Κ. Μιχαηλίδη)

Το μοτίβο του αναγνωρισμού το συναντάμε πρώτα στην ομηρική *Οδύσσεια*. Συγκεκριμένα, στην *Οδύσσεια* έχουμε πέντε αναγνωρίσεις: την αναγνώριση του Οδυσσέα από τον Τηλέμαχο (π 180 κ.εξ.), απ' την Ευρύκλεια (τ 466 κ.εξ.), από τον Εύμαιο και τους δύο βοσκούς του (φ 187 κ.εξ.) απ' την Πηνελόπη (ψ 110 κ.εξ.) και απ' το Λαέρτη (ω 316 κ.εξ.).

Η αναγνώριση του Οδυσσέα απ' την Πηνελόπη παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με αυτή που είδαμε στην

Ανάγνωση

παραλογή «Ο γυρισμός του ξενιτεμένου». Υποστηρίχθηκε μάλιστα η άποψη ότι το μοτίβο της αναγνώρισης πέρασε στο δημοτικό τραγούδι ως ομηρική επιβίωση. Το σωστό, βέβαια, είναι και ο Όμηρος το θέμα του αναγνωρισμού το πήρε από τη σύγχρονή του λαϊκή ποίηση και μέσα από μίαν αδιάσπαστη πολιτιστική και ποιητική παράδοση πέρασε και διασώθηκε και στο δημοτικό τραγούδι.

Μία από τις πιο έντεχνες αναγνωρίσεις είναι αυτή που περιέχεται στην τραγωδία του Ευριπίδη Ιφιγένεια εν Ταύροις. Στην ουσία, πρόκειται για διπλή αναγνώριση: αναγνωρίζει πρώτα ο Ορέστης την Ιφιγένεια και μετά η Ιφιγένεια τον Ορέστη.

Η πρώτη αναγνώριση γίνεται με τρόπο άμεσο και χωρίς σημάδια. Στη δεύτερη, όμως, αναγνώριση, η Ιφιγένεια ζητάει πρώτα από τον Ορέστη τα λεγόμενα «σημάδια». Και σ' αυτή την περίπτωση τα σημάδια ακολουθούν τριπλή κλιμάκωση: από το λιγότερο στο περισσότερο πειστικό. Μόνο όταν θα ακουσθεί το τρίτο «σημάδι» (=η λόγχη του Πέλοπα), η Ιφιγένεια θα πεισθεί και θα αναγνωρίσει τον Ορέστη.

Ανάγνωση

Ο όρος «ανάγνωση» είναι πολύσημος, έχει δηλαδή πολλές σημασίες. Πρώτα απ' όλα, πρόκειται για έναν όρο που δε συνδέεται αποκλειστικά με τη λογοτεχνία

αλλά με το γραπτό λόγο γενικότερα. Με αυτή την έννοια, πριν από οτιδήποτε άλλο, η ανάγνωση είναι μια περίπλοκη διαδικασία, η οποία προϋποθέτει τη γνώση και τη χρήση ενός συγκεκριμένου γλωσσικού κώδικα. Εξάλλου, κάθε αναγνώστης πρέπει να έχει συνειδητοποιήσει ότι η γραπτή μορφή αυτού του κώδικα αντιστοιχεί στην προφορική και μεταδίδει κάποιο νόημα, καθώς και ότι ανάμεσα στις δυο αυτές μορφές υπάρχει μια σχετική ανεξαρτησία.

Οι προϋποθέσεις αυτές κρύβουν χωρίς αμφιβολία αρκετές δυσκολίες. Το γεγονός αυτό δικαιολογεί ως ένα βαθμό το — υπαρκτό ακόμη και σήμερα — πρόβλημα του αναλφαβητισμού ή και του λεγόμενου λειτουργικού αναλφαβητισμού.

Ακόμη και αν θελήσουμε να αναφερθούμε μόνο στην ανάγνωση λογοτεχνικών κειμένων, ο όρος παραμένει πολύσημος και δείχνει να καλύπτει ένα εξαιρετικά ευρύ φάσμα δραστηριοτήτων. Ειδικά σε σχέση με την ποίηση, η ανάγνωση σήμαινε καταρχήν την απαγγελία, δηλαδή τη φωνητική εκφορά του ποιητικού κειμένου, συνήθως από ένα πρόσωπο με ξεχωριστή ικανότητα· αλλά η συγκεκριμένη σημασία τείνει πια να χαθεί, καθώς την αντιστρατεύεται ανάμεσα στ' άλλα και η ίδια η σύγχρονη ποίηση, η οποία δεν προσφέρεται ιδιαίτερα για απαγγελία. Από εκεί και πέρα, στην πιο στενή της ίσως έννοια, η ανάγνωση ταυτίζεται σήμερα με την ατομική, μοναχική, ιδιωτική επαφή με κάποιο κείμενο, που σε αντίθεση με την απαγγελία, είναι εξ ορισμού σιωπηλή.

Ανάγνωση

Από τον απλό αυτό ορισμό γεννιέται ένα πολύ ενδιαφέρον ερώτημα, το οποίο αφορά το χαρακτήρα της αναγνωστικής πράξης, με τον τρόπο που την περιγράψαμε ως εδώ: πρόκειται άραγε για μια διαδικασία παθητική, όπου ο αναγνώστης απλώς «αποκωδικοποιεί» τα γραπτά σημεία του κειμένου και ανακαλύπτει το νόημα των λέξεων; Ή μήπως περιλαμβάνει και αυτό που θα ονομάζαμε κατανόηση, δηλαδή την εύρεση της σημασίας και των κάθε είδους υποδηλώσεων ή συνδηλώσεων του έργου;

Αν η απάντησή μας στο δεύτερο σκέλος αυτού του ερωτήματος είναι καταφατική, αυτό σημαίνει ότι θεωρούμε την ιδιωτική ανάγνωση ως μια διαδικασία δημιουργική, κατά την οποία ο αναγνώστης ανασύρει απ' το κείμενο νοήματα, ερμηνείες, ιδέες, απόψεις κτλ. Σ' αυτή, λοιπόν, την περίπτωση ο σιωπηλός αναγνώστης μοιάζει να συνδυάζει τις λειτουργίες του σκηνοθέτη, του ηθοποιού και του κοινού στο θέατρο ή τον κινηματογράφο, καθένας απ' τους οποίους «ερμηνεύει» με το δικό του τρόπο το αρχικό κείμενο ή σενάριο (αντίστοιχο παράδειγμα έχουμε και στη μουσική, όπου ο σολίστ ή η ορχήστρα «ερμηνεύουν» το έργο όπως το «διαβάζουν» από την παρτιτούρα — γι' αυτό και έχουμε πολλές διαφορετικές εκτελέσεις του ίδιου έργου, όπως έχουμε και πολλές διαφορετικές σκηνοθετικές απόπειρες κτλ.).

Πολλοί από τους σύγχρονους μελετητές της λογοτεχνίας, όπως π.χ. οι υποστηρικτές των λεγόμενων

θεωριών της ανάγνωσης, δείχνουν να πιστεύουν ότι ο όρος «ανάγνωση» καλύπτει ένα ολόκληρο φάσμα σημασιών, απ' την πιο απλή αποκωδικοποίηση των γραπτών σημείων ως την πιο περίπλοκη ερμηνεία ενός κειμένου. Και στη γλώσσα μας, άλλωστε, ο όρος χρησιμοποιείται τις τελευταίες δεκαετίες και με την έννοια της ερμηνείας (π.χ. μιλάμε συχνά για μια «ανάγνωση» του τάδε σεφερικού ποιήματος ή συνολικά του έργου του Ελύτη, εννοώντας μία ερμηνευτική προσέγγιση).

Αυτή η σύνδεση μεταξύ αναγνωστικής και ερμηνευτικής διαδικασίας, η οποία φαίνεται να κυριαρχεί στη σύγχρονη θεωρία λογοτεχνίας, μας οδηγεί σε ένα ακόμη σημαντικό ερώτημα, που δεν έχει σταματήσει να τίθεται τις τελευταίες δεκαετίες: υπάρχουν σωστές και λανθασμένες αναγνώσεις ή, για να το πούμε διαφορετικά, αυτή η δημιουργικότητα του αναγνώστη για την οποία μιλήσαμε παραπάνω, μπορεί άλλοτε να είναι έγκυρη και άλλοτε όχι;

Όπως είναι φυσικό, το ερώτημα αυτό επιδέχεται πολλές διαφορετικές απαντήσεις και παραμένει ως σήμερα ανοιχτό. Για παράδειγμα, ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη του Γιώργου Βελουδή, ο οποίος θεωρεί ότι η επαφή ενός απλού αναγνώστη μ' ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό κείμενο οδηγεί σε μία ερμηνεία «πρωτόγονη», απλοϊκή και προσωπική, η οποία δεν μπορεί βέβαια να συγκριθεί με τις αναγνώσεις των ειδικών. Αυτές συνιστούν επιστημονικές-γραμματολογικές

Αναγνώστης

ερμηνείες, οι οποίες βασίζονται σε εντελώς διαφορετικά δεδομένα, όπως π.χ. σε συγκεκριμένες μεθόδους, ευρύτερη γνώση του αντικειμένου, ανάλυση σε διάφορα επίπεδα, αντικειμενικότητα κτλ.

Από τα παραπάνω καταλαβαίνουμε ότι δραστηριότητες όπως η ανάγνωση, η κριτική και η ερμηνεία, δεν είναι εύκολο να διαχωριστούν με τρόπο απόλυτο. Μια επαρκής και ολοκληρωμένη αναγνωστική διαδικασία περιλαμβάνει όλες αυτές τις δραστηριότητες, τουλάχιστον ως ένα βαθμό· και όσο πιο εξασκημένος είναι ο αναγνώστης, τόσο μεγαλύτερη είναι και η σύγκλιση όλων αυτών των δραστηριοτήτων σε μια.

(Βλ. Αναγνώστης, Ερμηνεία)

Αναγνώστης

Αν θεωρήσουμε ότι η λογοτεχνία είναι μια μορφή επικοινωνίας, όπως υποστηρίζουν οι γλωσσολόγοι, τότε οι πιο σημαντικοί παράγοντες αυτής της ιδιόμορφης οπωσδήποτε επικοινωνίας είναι τρεις: ο συγγραφέας, το κείμενο και ο αναγνώστης. Μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα, ως κεντρικό παράγοντα στη λογοτεχνική επικοινωνία θεωρούσαμε το συγγραφέα και το ενδιαφέρον των μελετητών στρεφόταν γύρω από αυτόν. Στη συνέχεια, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος βρέθηκε το κείμενο, που από ένα σημείο και μετά θεωρήθηκε αυτόνομο και ανεξάρτητο από το δημιουργό του. Τέλος,

από τη δεκαετία του 1960 και μετά, την πρωτοκαθεδρία έχει χωρίς αμφιβολία ο αναγνώστης.

Πράγματι, γύρω από τον αναγνώστη και την ανάγνωση αναπτύχθηκε τα τελευταία τριάντα περίπου χρόνια μια ολόκληρη σειρά θεωριών, τις οποίες συνοπτικά ονομάζουμε αναγνωστικές θεωρίες. Σύμφωνα με αυτές, ο ρόλος του αναγνώστη στη λογοτεχνική επικοινωνία δεν είναι ο παθητικός ρόλος του δέκτη, που απλά προσπαθεί να ανακαλύψει αυτό που «λέει» ο συγγραφέας ή το κείμενο. Κάθε άλλο: η ανάγνωση είναι μια καθαρά δημιουργική διαδικασία, μέσα από την οποία ο αναγνώστης δίνει ένα συγκεκριμένο νόημα στο κείμενο που διαβάζει.

Πώς ακριβώς όμως εξελίσσεται αυτή η αναγνωστική διαδικασία και ποιοι παράγοντες την επηρεάζουν; Μ' άλλα λόγια, τι ακριβώς συμβαίνει στο νου του αναγνώστη κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης; Σήμερα πιστεύουμε ότι η αναγνωστική πράξη είναι ένας συνδυασμός πολλών παραγόντων. Ορισμένοι από αυτούς είναι οι εξής:

- το ίδιο το κείμενο, που ως ένα βαθμό κατευθύνει τον αναγνώστη, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι του στερεί κάθε ελευθερία
- ο ψυχισμός του αναγνώστη
- οι γνώσεις και οι εμπειρίες του αναγνώστη σε σχέση τόσο με τον πραγματικό κόσμο όσο και με τη λογοτεχνία.

Αναγνώστης

Ανεξάρτητα, πάντως, από την ακριβή φύση της αναγνωστικής διαδικασίας, ο ενεργός και δημιουργικός ρόλος του αναγνώστη μπορεί να εξηγήσει πολύ καλύτερα από οποιαδήποτε άλλη θεωρία ένα σημαντικό ζήτημα: πώς, δηλαδή, το ίδιο λογοτεχνικό έργο γίνεται αντιληπτό με εντελώς διαφορετικό τρόπο από εποχή σε εποχή και από άνθρωπο σε άνθρωπο· ακόμη και ο ίδιος άνθρωπος πολλές φορές ερμηνεύει διαφορετικά το ίδιο κείμενο, αν το διαβάσει σε δύο διαφορετικές περιόδους της ζωής του.

Το τελευταίο ερώτημα που μένει να απαντηθεί, είναι αν οποιαδήποτε ερμηνεία από κάθε τυχαίο αναγνώστη μπορεί να γίνει αποδεκτή. Σ' αυτό το σημείο οι απόψεις των μελετητών διίστανται: άλλοι δέχονται μόνο μία σωστή ερμηνεία, αν και δυσκολεύονται να εξηγήσουν τα κριτήρια με τα οποία την επιλέγουν· άλλοι θεωρούν ότι οι ερμηνείες είναι άπειρες και ότι δεν μπορούμε να κάνουμε διάκριση ανάμεσα σε σωστές και λανθασμένες. Τα τελευταία χρόνια, πάντως, η άποψη που τείνει να επικρατήσει, βρίσκεται κάπου ενδιάμεσα: υπάρχουν πολλές ερμηνείες για κάθε λογοτεχνικό έργο, όπως άλλωστε αποδεικνύει και η ιστορία, ασφαλώς όμως τα ίδια τα έργα θέτουν κάποιους περιορισμούς στους αναγνώστες τους.

(Βλ. Ανάγνωση, Ερμηνεία)

Αναδίπλωση

Υπάρχουν δύο τρόποι για να προσδιορίσουμε την έννοια της αναδίπλωσης. Ο ένας είναι ο στενός και καθιερωμένος και ο άλλος είναι ο ευρύτερος και ουσιαστικότερος.

Σύμφωνα με τον πρώτο τρόπο, η αναδίπλωση είναι ένα σχήμα λόγου (ή ένας εκφραστικός τρόπος), σύμφωνα με το οποίο μια λέξη (ή και μια φράση) τίθεται στο λόγο μια φορά και αμέσως μετά επαναλαμβάνεται. Έτσι, η ίδια λέξη ακούγεται στο λόγο δύο φορές, χωρίς όμως ανάμεσά τους να μεσολαβεί κάτι άλλο.

π.χ. Απρίλη, Απρίλη δροσερέ και Μάη με τα λουλούδια

Η αναδίπλωση αυτής της μορφής, από άποψη αισθητικής και νοηματικής λειτουργίας, αποσκοπεί στο να προβάλλει με ιδιαίτερη ένταση και έμφαση την επαναλαμβανόμενη έννοια.

Στα ποιητικά, όμως, κείμενα, η έννοια της αναδίπλωσης λειτουργεί και με έναν ευρύτερο, πιο ελεύθερο και πολύ πιο ουσιαστικό τρόπο. Αυτό θα φανεί καλύτερα, αν δούμε τα ακόλουθα παραδείγματα

Δακρυσμένο πουλί, στην Κύπρο τη θαλασσοφίλητη
που έταξαν για να μου θυμίζει την πατρίδα,
άραξα μοναχός μ' αυτό το παραμύθι,

Αναδίπλωση

αν είναι αλήθεια πως αυτό είναι παραμύθι,
αν είναι αλήθεια πως οι άνθρωποι δε θα ξαναπιιάσουν
τον παλιό δόλο των θεών·
αν είναι αλήθεια πως κάποιος άλλος Τεύκρος, ύστε-
ρα από χρόνια...

Σ' αυτό το απόσπασμα από το ποίημα Ελένη του Γιώργου Σεφέρη, ο εκφραστικός τρόπος της αναδίπλωσης χρησιμοποιείται και αξιοποιείται με έναν πολύ πιο ελεύθερο τρόπο. Συγκεκριμένα, ο ποιητής χρησιμοποιεί και επαναλαμβάνει τρεις φορές την ίδια έκφραση (=αν είναι αλήθεια) στην αρχή ισάριθμων στίχων. Με την τριπλή αυτή αναδίπλωση ο ποιητής θέτει εμφατικά, δηλαδή με ιδιαίτερη ένταση, το γεγονός ότι και στο μέλλον ο άνθρωπος θα ξαναζήσει την ίδια περιπέτεια ενός μάταιου πολέμου σαν ένας άλλος Τεύκρος.

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στους εξής στίχους του Οδυσσέα Ελύτη:

φωτιά ωραία φωτιά μη λυπηθείς τα κούτσουρα
φωτιά ωραία φωτιά μη φτάσεις ως τη στάχτη
φωτιά ωραία φωτιά καίγε μας, λέγε μας τη ζωή

Η επανάληψη-αναδίπλωση της ίδιας λέξης (=φωτιά) έχει ως στόχο να προβάλλει με έμφαση την έννοια της επίκλησης και της παράκλησης που ο ποιητής απευθύνει προς τη «φωτιά».

Αναδρομή

Στα αφηγηματικά κείμενα (=διήγημα, νουβέλα, μυθιστόρημα, ποίημα με αφηγηματικό χαρακτήρα), ο κλασικός τρόπος με τον οποίο εξιστορούνται τα διάφορα γεγονότα και περιστατικά, είναι η λεγόμενη ευθύγραμμη αφήγηση: τα εξιστορούμενα, δηλαδή, περιστατικά παρατάσσονται και παρουσιάζονται με τη σειρά που έγιναν· η αφήγηση τα παρακολουθεί στη χρονική τους τάξη και αλληλουχία (από το Α προς το Β, από το Β προς το Γ κ.ο.κ.)

Αυτός ο αφηγηματικός τρόπος είναι, βέβαια, ο πιο απλοϊκός αλλά παράλληλα είναι κι ο πιο μονότονος. Δημιουργεί τη λεγόμενη αφηγηματική μονοτροπία: στερεί από την αφήγηση την ποικιλία, τις εναλλαγές στην αφηγηματική ένταση και τις περισσότερες φορές μειώνει το αναγνωστικό ενδιαφέρον.

Γι' αυτό στα αφηγηματικά κείμενα, τις περισσότερες φορές, δεν ακολουθείται η λεγόμενη ευθύγραμμη αφήγηση. Ο αφηγητής, είτε συμμετέχει ο ίδιος στη δράση είτε βρίσκεται έξω από αυτή, επιλέγει και εφαρμόζει και ποικίλες άλλες αφηγηματικές τεχνικές.

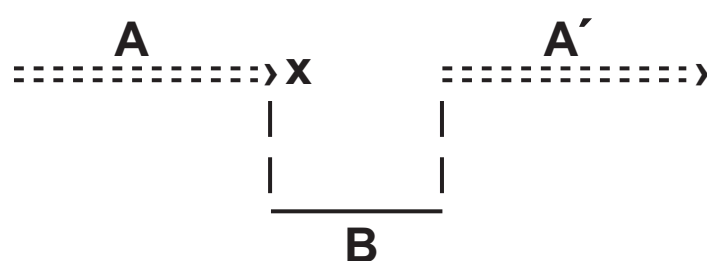
Μία από αυτές τις τεχνικές είναι η ακόλουθη: κάποια στιγμή διακόπτεται η κανονική ροή της αφήγησης και ο αφηγητής, μετατοπιζόμενος από το «τώρα» στο «τότε» της ιστορίας που αφηγείται, ανάγεται σε γεγονότα χρονικά προγενέστερα και παλαιότερα. Αυτή η χρονική μετατόπιση της αφήγησης προς το παρελθόν ονομάζεται

Αναδρομή

αναδρομή ή ανάληψη. Όπως γίνεται κατανοητό, με την αναδρομή, η αφήγηση «εγκαταλείπει» το συγκεκριμένο χρονικό σημείο στο οποίο βρίσκεται μια ορισμένη στιγμή, και ανάγεται σε προγενέστερες χρονικές στιγμές.

Με την τεχνική της αναδρομής η αφήγηση παύει να είναι επίπεδη και ευθύγραμμη και αποκτά χρονικό βάθος. Παράλληλα, φωτίζονται γεγονότα και καταστάσεις που η αιτία τους ανάγεται στο παρελθόν και όχι στο «τώρα» του αφηγηματικού μύθου.

Συμβολικά και παραστατικά, την αναδρομή μπορούμε να την απεικονίσουμε με το ακόλουθο σχήμα:



Το σημείο A συμβολίζει την κανονική ροή της αφήγησης. Στο σημείο x η ροή διακόπτεται και η αφήγηση, ανατρέχοντας στο παρελθόν, παρεμβάλλει την αναδρομή που συμβολίζεται με το σημείο B. Μετά την ολοκλήρωση της αναδρομής, η αφήγηση επανέρχεται στην κανονική της ροή, που συμβολίζεται με το σημείο A'.

Φυσικά, στη διάρκεια μιας αφήγησης, μπορεί να συμβεί και το αντίθετο: ο αφηγητής δηλαδή από το «τώρα» της ιστορίας να αναχθεί στο μέλλον και να

εκθέσει πράγματα που πιστεύει ή γνωρίζει ή εικάζει ότι θα συμβούν μελλοντικά. Αυτή η αναγωγή στο μέλλον ονομάζεται προβολή ή πρόληψη.

Η Οδύσσεια, που είναι ένα από τα πρώτα αφηγηματικά κείμενα στον κόσμο, στηρίζεται και στην τεχνική της αναδρομής. Συγκεκριμένα, όταν ο Οδυσσέας θα φτάσει στο νησί των Φαιάκων και θα συναντηθεί με τον Αλκίνοο, θα του διηγηθεί τις θαλασσινές του περιπέτειες. Στην ουσία, αυτή η εξιστόρηση είναι μια αναδρομή. Η αφήγηση μετατοπίζεται από το «τώρα» της συζήτησης Οδυσσέα-Αλκίνοου και ανάγεται στο παρελθόν. Έτσι, ο αναγνώστης πληροφορείται γεγονότα και περιστατικά που τον μετακινούν χρονικά και τον ανάγουν στο παρελθόν του ήρωα και της αφηγηματικής πράξης. (Βλ. Χρόνος αφηγηματικός).

Ανοικείωση

Η «ανοικείωση» είναι ένας όρος που εισήγαγαν οι Ρώσοι φορμαλιστές γύρω στο 1920, προκειμένου να εξηγήσουν μίαν από τις βασικές — κατά τη γνώμη τους — λειτουργίες της λογοτεχνίας. Οι Ρώσοι φορμαλιστές ήταν μια ολόκληρη ομάδα μελετητών της λογοτεχνίας, που ανέπτυξαν τις απόψεις τους στα χρόνια 1915-1930 περίπου. Είναι ίσως οι πρώτοι που προσπάθησαν να καθιερώσουν την επιστημονική μελέτη της λογοτεχνίας, διατυπώνοντας μια ολοκληρωμένη θεωρία για το

Ανοικείωση

αντικείμενό τους. Επειδή το ενδιαφέρον και η προσοχή τους στράφηκαν κυρίως προς τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της λογοτεχνίας, οι θεωρητικοί τους αντίπαλοι τους ονόμασαν περιφρονητικά «φορμαλιστές».

Οι Ρώσοι φορμαλιστές ξεκινούν απ' τη διαπίστωση ότι το βασικό μέσο που χρησιμοποιεί η λογοτεχνία, δηλαδή η γλώσσα, έχει και άλλες χρήσεις, μη λογοτεχνικές. Κάνουν, λοιπόν, μια πρώτη διάκριση ανάμεσα στην πρακτική και την ποιητική γλώσσα: η πρώτη είναι η γλώσσα που χρησιμοποιούμε στην καθημερινή μας ζωή, ενώ η δεύτερη είναι η γλώσσα της λογοτεχνίας. Όπως παρατηρούν οι φορμαλιστές, ο πρακτικός καθημερινός λόγος «αποκρύπτει» τα μορφολογικά χαρακτηριστικά και τις λειτουργίες του, ώστε να μπορούμε να τον προσλαμβάνουμε με αμεσότητα, ευκολία και ταχύτητα· να μη στεκόμαστε, δηλαδή, στις ίδιες τις λέξεις, ή τις φράσεις και στον τρόπο κατασκευής και λειτουργίας τους, αλλά να πηγαίνουμε απευθείας στο περιεχόμενό τους. Άρα, έχουμε συνηθίσει να αντιλαμβανόμαστε μηχανικά και σχεδόν αυτόματα όχι μόνο τον ίδιο το λόγο αλλά και τα πράγματα για τα οποία μιλάει. Αυτή η συνήθεια, μέσα στην οποία εντάσσεται και η γλώσσα της καθημερινότητας, μας οδηγεί σε μιαν αυτόματη, μηχανική και ανυποψίαστη σχέση με τη γύρω πραγματικότητα, η οποία μας φαίνεται απολύτως οικεία.

Από την άλλη πλευρά, η γλώσσα της λογοτεχνίας, έχει την ικανότητα να παρεμποδίζει, να διασπά και

τελικά να καταργεί αυτό τον αυτοματισμό της αντίληψης, προσδίδοντας στα πράγματα μια νέα μορφή, ανοίκεια, ξένη και παράξενη, και αναγκάζοντάς μας να τα δούμε όλα μέσα από μια διαφορετική οπτική γωνία. Η πραγματική λογοτεχνία, λένε οι φορμαλιστές, δεν πρέπει να αντανακλά απλώς την πραγματικότητα αλλά να την παρουσιάζει μέσα από ένα ιδιόμορφο πρίσμα, έναν παραμορφωτικό και ανοικειωτικό φακό· μόνο με αυτό τον τρόπο μπορεί να κλονίσει και να διαψεύσει τις αντιλήψεις που μας έχουν επιβληθεί από την τετριμμένη καθημερινή γλώσσα και με τη βοήθεια των οποίων αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο.

Με λίγα λόγια, τα λογοτεχνικά κείμενα έχουν τη μοναδική ικανότητα να ανοικειώνουν τη συμβατική γλώσσα της καθημερινότητας και, συνεπώς, την ανθρώπινη εμπειρία, ανατρέποντας τους καθιερωμένους τρόπους με τους οποίους αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα. Πώς όμως επιτυγχάνεται η ανοικείωση αυτή;

Σύμφωνα με τους φορμαλιστές, η ποιητική γλώσσα επιτυγχάνει την ανοικείωση, επειδή είναι πολύ πιο συστηματική και έχει υψηλότερο βαθμό οργάνωσης από την πρακτική. Συγκεκριμένα, η γλώσσα των λογοτεχνικών κειμένων έχει στη διάθεσή της μια σειρά από μηχανισμούς, με τη βοήθεια των οποίων δυσκολεύει τον αναγνώστη και τον εξαναγκάζει να προβληματιστεί, καθιστώντας αδύνατη την αυτόματη πρόσληψη του περιεχομένου. Στους μηχανισμούς αυτούς, οι φορμαλιστές

Αντικειμενική συστοιχία

κατέτασσαν το μέτρο, το ρυθμό, την ιδιόμορφη σύνταξη, τη μεταφορά, τη μετωνυμία, την ομοιοκαταληξία, τις κάθε είδους αφηγηματικές τεχνικές κτλ. — μ' άλλα λόγια, ένα ευρύ φάσμα μορφολογικών στοιχείων, προς τα οποία έστρεψαν τελικά την προσοχή τους.

Έχοντας διατυπώσει αυτή τη θεωρία της ανοικείωσης, οι φορμαλιστές ενδιαφέρθηκαν ιδιαίτερα, όπως ήταν φυσικό, για τη μοντέρνα λογοτεχνία· κι αυτό, διότι είναι μια λογοτεχνία που δεν προσπαθεί να κρύψει ή να καλύψει το γεγονός ότι είναι μια κατασκευή αλλά, αντίθετα, προβάλλει ξεκάθαρα τις τεχνικές διαδικασίες και τους μηχανισμούς που χρησιμοποιεί. Αυτή η πλήρης αποκάλυψη ή απογύμνωση των μηχανισμών, σημειώνουν οι φορμαλιστές, μας υπενθυμίζει συνεχώς ότι αυτό που διαβάζουμε είναι κάτι υλικό και τεχνητό, μια καλλιτεχνική κατασκευή που είναι αυτόνομη και δεν έχει άμεση σχέση με την πραγματικότητα. Η αληθινή τέχνη, λοιπόν, δεν πρέπει να είναι μια σκιά της πραγματικότητας ή μια αντανάκλαση του κόσμου γύρω μας αλλά μια ιδιόμορφη αναδιοργάνωση και ανασηματοδότησή του.

(Βλ. Αποστασιοποίηση, Μοντερνισμός)

Αντικειμενική συστοιχία

Ο όρος «αντικειμενική συστοιχία» είναι αρκετά παλαιός

Αντικειμενική συστοιχία

αλλά με την έννοια που μας ενδιαφέρει εδώ χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στα 1919 από το μεγάλο Βρετανό ποιητή T. S. Eliot. Σύμφωνα με τον Eliot, ο μόνος τρόπος για να εκφράσουμε τη συγκίνηση μέσα από τη λογοτεχνία είναι να ανακαλύψουμε μια αντικειμενική συστοιχία, δηλαδή ένα αντικείμενο, μια κατάσταση ή μια ακολουθία γεγονότων που θα ανακαλεί το συγκεκριμένο τύπο συγκίνησης στο νου του αναγνώστη.



T. S. Eliot (1888-1965): αξιοποίησε συστηματικά την αντικειμενική συστοιχία στην ποίησή του, ενώ την ανέλυσε και θεωρητικά.

Αντικειμενική συστοιχία

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, ο ποιητής που ασχολήθηκε όχι μόνο θεωρητικά αλλά και προσπάθησε να εφαρμόσει μ' ένα δικό του προσωπικό τρόπο τη μέθοδο της αντικειμενικής συστοιχίας είναι ο Γιώργος Σεφέρης. Συγκεκριμένα, για να εκφράσει τον τύπο συγκίνησης ή γενικότερα την ιδέα που τον ενδιαφέρει, ο Σεφέρης χρησιμοποιεί συχνά στοιχεία από το μύθο ή την ιστορία, δημιουργώντας μίαν αντιστοιχία μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, συνήθως αρχαιοελληνικού ή μυθικού (π.χ. στο ποίημα Ο βασιλιάς της Ασίνης ή στη συλλογή Μυθιστόρημα). Η μέθοδός του αυτή θα μπορούσε να ονομαστεί «μυθική» ή «μυθικο-ϊστορική αντικειμενική συστοιχία» και έχει δώσει πολύ ενδιαφέροντα αποτελέσματα στην ποίηση του. Εξάλλου, ο ίδιος ο Σεφέρης, στην περίφημη διάλεξή του «Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ· παράλληλοι» (1946), επισημαίνει κάτι ανάλογο και στα λεγόμενα ιστορικά ποιήματα του Καβάφη· θα πρέπει, όμως, να δεχθούμε ότι πρόκειται περισσότερο για σύμπτωση: ο Καβάφης χρησιμοποιεί ίσως την αντικειμενική συστοιχία όχι όμως συνειδητά, όπως τη χρησιμοποίησε αργότερα ο Σεφέρης, διότι ως τότε κανείς δεν είχε θίξει θεωρητικά αυτό το θέμα.



Γ. Σεφέρης (1900-1971): μεταφραστής και μελετητής του T. S. Eliot, αξιοποίησε στην ποίησή του την αντικειμενική συστοιχία με έναν καθαρό προσωπικό τρόπο.

Ένας από τους πρώτους που ασχολήθηκαν με το ζήτημα αυτό, της χρησιμοποίησης δηλαδή της αντικειμενικής συστοιχίας από το Σεφέρη, είναι ο Αμερικανός μεταφραστής και μελετητής του σεφερικού έργου Edmund Keeley. Μάλιστα, ο Keeley καθιέρωσε κατά κάποιο τρόπο και τον όρο «μυθική μέθοδος», τον οποίο δανείστηκε από μια κριτική του T. S. Eliot για το μυθιστόρημα Οδυσσέας του Ιρλανδού συγγραφέα James Joyce. Σύμφωνα με τον Αμερικανό κριτικό, η μυθική

Αντικειμενική συστοιχία

μέθοδος αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της ποίησης του Σεφέρη και μπορούμε να παρακολουθήσουμε την εξέλιξή της στο έργο του. Ωστόσο, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Keeley δεν ταυτίζει τους όρους «μυθική μέθοδος» και «αντικειμενική συστοιχία», καθώς θεωρεί ότι στην πρώτη, όπως τουλάχιστον την όρισε ο T. S. Eliot, δεν υπάρχει τίποτε σχετικό με την αντικειμενική έκφραση της εμπειρίας. Σύμφωνα με τον Eliot, η μυθική μέθοδος λειτουργεί μέσα από νύξεις ή αναφορές σε διάφορες μυθικές αφηγήσεις, που εντασσόμενες στο ίδιο κειμενικό πλαίσιο, φωτίζουν τόσο το πλαίσιο αυτό όσο και η μια την άλλη, με τρόπους συχνά απρόσμενους (χαρακτηριστικό δείγμα εφαρμογής της μυθικής μεθόδου, και μάλιστα με εκπληκτική πυκνότητα, είναι βέβαια η Έρημη Χώρα του ίδιου του Eliot).

Με την άποψη αυτή του Keely διαφωνεί ο Έλληνας μελετητής του Σεφέρη Νάσος Βαγενάς, ο οποίος υποστηρίζει ότι η μυθική μέθοδος είναι ένα είδος αντικειμενικής συστοιχίας και εξηγεί τον ορισμό του Eliot με τρόπο εντελώς διαφορετικό. Ανεξάρτητα, όμως, από αυτή τη θεωρητική διαφωνία, το σημαντικό είναι ότι ο Σεφέρης ήξερε τη συγκεκριμένη μέθοδο από τον Eliot, τον οποίο μελετούσε, και χωρίς αμφιβολία προσπάθησε συνειδητά να την προσαρμόσει στην ποίησή του με τον τρόπο που ο ίδιος θεωρούσε πιο πρόσφορο.

Από μηχανής θεός

Ο όρος «από μηχανής θεός» προέρχεται από την αρχαία ελληνική δραματική ποίηση και ειδικότερα απ' την τραγωδία. Συγκεκριμένα, σε αρκετές περιπτώσεις, ο τραγικός ποιητής οδηγούσε σταδιακά την εξέλιξη του μύθου σ' ένα σημείο αδιεξόδου, με αποτέλεσμα η εξεύρεση μιας λύσης να είναι πολύ δύσκολη, αν όχι αδύνατη. Τότε, προκειμένου το θεατρικό έργο να φτάσει σε ένα τέλος, συνέβαινε το εξής: εισαγόταν στο μύθο ένα θεϊκό πρόσωπο, που με την παρέμβασή του έδινε μια λύση στο αδιέξοδο και το έργο μπορούσε πλέον να ολοκληρωθεί ομαλά. Η έκφραση «ο από μηχανής θεός» καθιερώθηκε, επειδή το θεϊκό αυτό πρόσωπο εμφανιζόταν στη σκηνή του θεάτρου με τη βοήθεια μιας «μηχανής», δηλαδή ενός ξύλινου γερανού, ώστε να φαίνεται ότι έρχεται από ψηλά.

Από μηχανής θεός



Η εμφάνιση του από μηχανής θεού στην τραγωδία του Ευριπίδη *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* (Επίδαυρος 1958, σκηνοθεσία Κ. Μιχαηλίδη).

Ουσιαστικά, δηλαδή, πρόκειται για μια περίπτωση επιφάνειας (=θεϊκής εμφάνισης στους θνητούς), που συνέβαινε στο τέλος μιας τραγωδίας, διευκολύνοντας τον τραγικό ποιητή να δώσει μια φυσική λύση στο μύθο του έργου του. Ένα από τα πιο γνωστά παραδείγματα είναι στην τραγωδία του Ευριπίδη *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*: όταν στο τέλος ο μύθος οδηγείται σε αδιέξοδο και καμία λύση δεν είναι άμεσα ορατή, ο τραγικός ποιητής εισάγει στο έργο το πρόσωπο της θεάς Αθηνάς, για να δώσει την οριστική λύση στο μύθο.

Στην εποχή μας, βέβαια, η έκφραση «ο από μηχανής θεός» έχει πλέον περάσει στον καθημερινό λόγο·

Αποδέκτης της αφήγησης

συνήθως, χρησιμοποιείται μεταφορικά και σημαίνει το πρόσωπο που παρουσιάζεται ξαφνικά και μας βγάζει από μια ιδιαίτερα δύσκολη και αδιέξοδη κατάσταση. Εξάλλου, σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, ο όρος έχει πλέον διεθνοποιηθεί και έχει ξεφύγει οριστικά από το στενό εννοιολογικό πλαίσιο της αρχαιοελληνικής τραγωδίας· (αυτό οφείλεται και στο γεγονός ότι από τα αρχαία ελληνικά πέρασε στα λατινικά, ως *deus ex machina*, και από εκεί σε όλες σχεδόν τις νεότερες ευρωπαϊκές γλώσσες). Σήμερα, λοιπόν, η έκφραση «ο από μηχανής Θεός» μπορεί να χρησιμοποιηθεί για το τέλος ενός οποιουδήποτε αφηγηματικού έργου, εφόσον ένα πρόσωπο — όχι απαραίτητα θεϊκό — εμφανίζεται ξαφνικά και δίνει λύση στο μύθο, που ως εκείνη τη στιγμή έμοιαζε να περιέρχεται σε αδιέξοδο.

Αποδέκτης της αφήγησης

Εάν δεχθούμε ότι κάθε αφήγηση, τόσο στην πραγματική ζωή όσο και στη λογοτεχνία, είναι μια προσπάθεια για επικοινωνία, τότε λογικά θα πρέπει να υπάρχει ένας πομπός και ένας δέκτης. Πράγματι, στην καθημερινή ζωή, όταν κάποιος αφηγείται ένα γεγονός ή μια ιστορία, λογικά απευθύνεται σε κάποιον άλλο, ο οποίος τον ακούει. Το ίδιο ισχύει και στη λογοτεχνία: σε ένα αφηγηματικό κείμενο, ο πομπός είναι ο αφηγητής, από τον οποίο εκφέρεται η αφήγηση. Από την άλλη πλευρά,

Αποδέκτης της αφήγησης

εκείνος που προσλαμβάνει την ίδια αυτή αφήγηση είναι ο λεγόμενος «αποδέκτης».

Ο αφηγητής και ο αποδέκτης είναι δύο από τους πλέον σημαντικούς παράγοντες μιας αφήγησης και γι' αυτό αποτελούν εδώ και μερικές δεκαετίες ένα από τα βασικά αντικείμενα τα οποία μελετά η αφηγηματολογία. Εκτός από πολύ σπάνιες και ειδικές περιπτώσεις, ο αποδέκτης της αφήγησης δεν πρέπει να ταυτίζεται με τον αναγνώστη, ακριβώς όπως δεν πρέπει να ταυτίζουμε τον αφηγητή με το συγγραφέα. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι, ενώ ο συγγραφέας και ο αναγνώστης είναι πρόσωπα του πραγματικού κόσμου (ο ένας γράφει βιβλία και ο άλλος τα διαβάζει), ο αφηγητής και ο αποδέκτης της αφήγησης ανήκουν στον κόσμο του κειμένου, που είναι καθαρά μυθοπλαστικός και, επομένως, τεχνητός και κατασκευασμένος.

Σύμφωνα με τη διάκριση του Γάλλου μελετητή Gerard Genette, οι αποδέκτες της αφήγησης — όπως και οι αφηγητές — είναι είτε εξωδιηγητικοί είτε ενδοδιηγητικοί. Ο εξωδιηγητικός αποδέκτης ταυτίζεται πάντα με κάποιο πρόσωπο έξω από την ιστορία και σπανίως με τον αναγνώστη· αντίθετα, ο ενδοδιηγητικός αποδέκτης είναι ένας απ' τους χαρακτήρες που συμμετέχουν ενεργά στην ιστορία και κάποια στιγμή βρίσκεται στη θέση του ακροατή ή συνομιλητή. Στα δύο προοίμια του Ομήρου, για παράδειγμα, η επίκληση του αφηγητή στη Μούσα απευθύνεται σε έναν εξωδιηγητικό αποδέκτη.

Αντίθετα, όταν ο Οδυσσέας αφηγείται στους Φαίακες τις περιπέτειές του, ο αποδέκτης είναι ενδοδιηγητικός.

Πώς, όμως, μπορούμε να διακρίνουμε με βεβαιότητα τον αποδέκτη μιας αφήγησης; Στο σημείο αυτό μας βοηθά ο Αμερικανός Gerald Prince, που έχει μελετήσει συστηματικά όλα τα ζητήματα τα σχετικά με τον αποδέκτη της αφήγησης. Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Prince, για να μπορέσει κανείς να διακρίνει την παρουσία του αποδέκτη μιας αφήγησης, πρέπει να εντοπίσει τα «σήματα» που απευθύνονται προς αυτόν και υπάρχουν στο κείμενο. Ορισμένα από αυτά είναι τα εξής:

- α) χρήση της προσωπικής αντωνυμίας στο πρώτο πληθυντικό πρόσωπο·
- β) ερωτήσεις ή ψευδοερωτήσεις, που χρησιμοποιούνται για να εξάψουν την περιέργεια του αναγνώστη·
- γ) χρήση ρητορικών ερωτήσεων, προκειμένου να εξηγηθεί ένα ιδιόρρυθμο στοιχείο του κειμένου·
- δ) αρνητικές απαντήσεις με στόχο τη διόρθωση μιας ενδεχόμενης παρανόησης από μέρους του αποδέκτη·
- ε) τέλος, τμήματα του κειμένου στα οποία κάποιος όρος δεν αναφέρεται σε άλλο σημείο του ίδιου κειμένου αλλά σε άλλο κείμενο ή σε κάποιον άλλο κόσμο, γνωστό τόσο στον αφηγητή όσο και στον αποδέκτη.

Ακόμη, ο Prince διατυπώνει την άποψη ότι οι αποδέκτες διαθέτουν ορισμένα σταθερά χαρακτηριστικά:

Αποδέκτης της αφήγησης

- α) γνωρίζουν τη γλώσσα, τον προσωπικό λόγο του αφηγητή, καθώς και τη γραμματική της αφήγησης
- β) είναι σε θέση να κατανοήσουν τις προϋποθέσεις ή τις συνέπειες ενός γεγονότος και διαθέτουν καλή μνήμη, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά τα γεγονότα της αφήγησης·
- γ) στερούνται κάθε στοιχείου προσωπικότητας ή κοινωνικού χαρακτηριστικού
- δ) δεν μπορούν να παρακολουθήσουν μια αφήγηση παρά μόνο μέσα από ένα σαφώς προσδιορισμένο νόημα
- ε) δε γνωρίζουν τίποτε για τα γεγονότα ή τα πρόσωπα που τους μιλούν· δε γνωρίζουν τις συμβάσεις
- στ) δεν έχουν λογική ή προηγούμενες εμπειρίες· χωρίς τη βοήθεια του αφηγητή δεν μπορούν να ερμηνεύσουν την αξία μιας πράξης ούτε να κατανοήσουν τις προεκτάσεις της
- ζ) είναι ανίκανοι να προσδιορίσουν την ηθική ή την υπερβολή μιας περιγραφής, την πειστικότητα ενός αντιλόγου, τη σατιρική πρόθεση ενός αποσπάσματος
- η) έννοιες, όπως αληθοφάνεια και σχέση αιτίου-αιτιατού, δεν έχουν νόημα γι' αυτούς.

Τέλος, ο Prince ταξινομεί τους αποδέκτες με βάση τέσσερα κριτήρια: την αφηγηματική τους κατάσταση, τη θέση τους σε σχέση με τον αφηγητή, τα πρόσωπα της αφήγησης και την ίδια την αφήγηση. Για παράδειγ-

μα, στην περίπτωση του μυθιστορήματος, τον αποδέκτη που έχει πρόσβαση σε όλα τα συμβάντα της αφήγησης ο Prince τον ονομάζει κύριο αποδέκτη· αντίθετα, τους αποδέκτες που έχουν πρόσβαση σε ένα ή σε μερικά από τα συμβάντα αυτά τους ονομάζει δευτερεύοντες αποδέκτες. Όσο για τις λειτουργίες που μπορεί να επιτελέσει ο αποδέκτης, είναι αρκετές: για παράδειγμα, ενδέχεται να αποτελεί έναν κρίκο επικοινωνίας μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη ή να βοηθήσει στον προσδιορισμό του πλαισίου της αφήγησης ή στο χαρακτηρισμό του αφηγητή· ακόμη να προβάλλει ορισμένα θέματα ή να συντελεί στην εξέλιξη της πλοκής· τέλος, να συνιστά τον απολογητή της ηθικής του έργου.

(Βλ. Αφηγητής)

Απομνημονεύματα

Με τον όρο «απομνημονεύματα» χαρακτηρίζουμε συνήθως την από μνήμης γραπτή έκθεση ή αφήγηση γεγονότων, που ο συγγραφέας τα έζησε από πολύ κοντά, ως αυτόπτης μάρτυρας, ή πήρε κι ο ίδιος μέρος σ' αυτά. Μ' άλλα λόγια, τα απομνημονεύματα είναι ένα κείμενο στο οποίο ο συγγραφέας αφηγείται ένα μέρος από την ιστορία της ζωής του. Διαφέρουν, όμως, απ' την αυτοβιογραφία γιατί στα απομνημονεύματα ο συγγραφέας-πρωταγωνιστής δεν αφηγείται ολόκληρη τη ζωή του αλλά μόνο το κομμάτι εκείνο που συνδέεται με

Απομνημονεύματα

τη συμμετοχή του σε σημαντικά γεγονότα της εποχής του· κι αυτό, επειδή έχει συνείδηση ότι στάθηκε μάρτυρας ή και συντελεστής σε ένα μεγάλο γεγονός και, συνεπώς, νιώθει την ανάγκη να πει κάτι για τους μεταγενέστερους, ενώ ενδεχομένως ενδιαφέρεται και για την υστεροφημία του.



Μακρυγιάννης (1797-1864): Έμαθε γράμματα σε μεγάλη ηλικία, με στόχο να γράψει ο ίδιος τα Απομνημονεύματά του, που θεωρήθηκαν πρότυπο λογοτεχνικής γλώσσας.

Στις περισσότερες περιπτώσεις, τα απομνημονεύματα αναφέρονται σε σημαντικά πολιτικά ή στρατιωτικά γεγονότα και πρόσωπα. Φυσικά, αφού είναι γραμμένα

από άνθρωπο που έζησε τα συγκεκριμένα γεγονότα, έχουν ένα χαρακτήρα και ένα ύφος καθαρά προσωπικό και υποκειμενικό. Για το λόγο αυτό, παρ' όλο που συγγενεύουν με την ιστορία, δεν μπορούν να θεωρηθούν ιστορικά κείμενα· έχουν, όμως, αδιαμφισβήτητη ιστορική αξία και πολύ συχνά χρησιμοποιούνται ως ιστορική πηγή, αν και με πολλές επιφυλάξεις (όλες οι πληροφορίες που αντλούμε από απομνημονεύματα, πρέπει να ελεγχθούν και να διασταυρωθούν από άλλες πηγές, πιο αντικειμενικές).

Τα απομνημονεύματα ενδιαφέρουν και το μελετητή της λογοτεχνίας, όταν έχουν να παρουσιάσουν κάποια ιδιαίτερη λογοτεχνική και αισθητική αξία (π.χ. ζωντανή αφήγηση, ξεχωριστό ύφος και ξεχωριστή χρήση της γλώσσας κτλ.). Ήδη από την αρχαιότητα, από τα έργα του Ξενοφώντα και του Ιουλίου Καίσαρα, μπορούμε να βρούμε απομνημονεύματα με λογοτεχνική αξία. Στα νεότερα χρόνια, το είδος ανθεί σε όλη τη δυτική λογοτεχνία. Ειδικά σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, τα απομνημονεύματα συνδέονται κυρίως με τους αγωνιστές και την Επανάσταση του 1821. Πολλοί θέλησαν να καταθέσουν μια γραπτή μαρτυρία για τα σπουδαία γεγονότα το οποία έζησαν και αρκετοί από αυτούς κατόρθωσαν να αφήσουν σημαντικά κείμενα. Αξίζει να αναφέρουμε τις προσπάθειες των Χρ. Περραιβού, Εμμανουήλ Ξάνθου, Παναγή Σκουζέ, Παλαιών Πατρών Γερμανού, Φωτάκου κ.ά. Ωστόσο, τα κείμενα που

Αποστασιοποίηση

παρουσιάζουν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον, τόσο από ιστορικής όσο και από λογοτεχνικής πλευράς, είναι τρία: τα Στρατιωτικά Ενθυμήματα του Κασομούλη, τα Απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη και η Διήγησις συμβάντων της ελληνικής φυλής, που είναι μια προφορική αφήγηση του Θ. Κολοκοτρώνη καταγραμμένη από το λόγιο της εποχής Γεώργιο Τερτσέτη (ο ίδιος κατέγραψε και τις αφηγήσεις του Νικηταρά και του Δήμου Τσέλιου).

Όπως βλέπουμε, ο όρος «απομνημονεύματα» είναι περισσότερο ένας ειδολογικός χαρακτηρισμός και όχι ο τίτλος των έργων αυτών, πολλά από τα οποία ονομάζονται από τους ίδιους τους συγγραφείς τους «ενθυμήματα», «υπομνήματα», «διηγήσεις» κτλ.

(Βλ. Αυτοβιογραφία, Ημερολόγιο, Λογοτεχνικά γένη/είδη)

Αποστασιοποίηση

Ο μεγάλος Γερμανός θεατρικός συγγραφέας Bertolt Brecht εισήγαγε τον όρο «αποστασιοποίηση», σε μια προσπάθεια να εξηγήσει θεωρητικά τον πρωτοποριακό και πειραματικό χαρακτήρα των θεατρικών του έργων. Στη γλώσσα μας, ο όρος έχει αποδοθεί και ως παραξένισμα, ενώ φαίνεται να έχει κάποια κοινά σημεία με την έννοια της ανοικείωσης των Ρώσων φορμαλιστών, που προηγούνται κατά μερικά χρόνια (ο Brecht,

όμως, δε φαίνεται να είχε υπόψη του το έργο τους, οπότε θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι πρόκειται απλώς για σύμπτωση απόψεων).

Σύμφωνα με τον Brecht, τα παραδοσιακά θεατρικά έργα είναι πάνω απ' όλα ρεαλιστικά: επιδιώκουν, δηλαδή, να δημιουργήσουν μια ψευδαίσθηση της πραγματικότητας, να αναπαραγάγουν, με όσο το δυνατό μεγαλύτερη ακρίβεια τον πραγματικό κόσμο. Δημιουργούν μια θεατρική ψευδαίσθηση, ένα αληθοφανές σύνολο, το οποίο προσπαθεί επιμελώς να αποκρύψει ότι είναι κατασκευασμένο. Με τον τρόπο αυτό, το κοινό σαγηνεύεται και παρασύρεται σε μια συναισθηματική κυρίως συμμετοχή· γίνεται ο παθητικός καταναλωτής ενός τελειωμένου και αμετάβλητου έργου τέχνης που του προσφέρεται ως πραγματικό, και δεν είναι σε θέση να σκεφθεί δημιουργικά και κριτικά επάνω στην παράσταση. Ο Brecht πιστεύει ότι η αισθητική αυτή αντανάκλα την ιδεολογική πεποίθηση ότι ο κόσμος είναι σταθερός, αμετάβλητος και δεδομένος και ότι λειτουργία του θεάτρου είναι να παρέχει διασκέδαση φυγής σε όσους έχουν παγιδευτεί σε τούτη την παραδοχή.

Αποστασιοποίηση



Bertolt Brecht (1898-1956): ο Γερμανός δημιουργός εφάρμοσε την πράξη την έννοια της αποστασιοποίησης στα θεατρικά του έργα, ενώ την υποστήριξε και θεωρητικά.

Στους αντίποδες αυτού του παραδοσιακού θεάτρου, ο Brecht τοποθετεί το δικό του πειραματικό και πρωτοποριακό θέατρο, που το ονομάζει «επικό». Βασικός στόχος αυτού του νέου τύπου θεάτρου δεν είναι να αντανakλά την κοινωνική πραγματικότητα αλλά να

στοχάζεται πάνω σ' αυτήν, συμπαρασύροντας σ' αυτό το στοχασμό και το κοινό. Στο θέατρο του Brecht, το έργο παρουσιάζεται ασυνεχές, διακοπτόμενο, μορφικά ανόμοιο και με πολλές εσωτερικές αντιφάσεις· αντι-παραθέτει σκηνές με τρόπο που δεν ανταποκρίνεται στις προσδοκίες του κοινού, ενώ δεν έχει καθορισμένο τέλος. Εξάλλου, η εσωτερική ενότητα του έργου κυριολεκτικά διαλύεται με τη χρήση διαφορετικών μορφών τέχνης (π.χ. κινηματογράφος, προβολή εικόνων, τραγούδι, χορογραφία), οι οποίες δεν επιδέχονται αρμονικό σμίξιμο μεταξύ τους και περισσότερο συγκρούονται με τη δράση παρά ενσωματώνονται σ' αυτή. Οι ηθοποιοί διδάσκονται να ερμηνεύουν τους ρόλους τους κρατώντας μίαν απόσταση και όχι να ταυτίζονται μ' αυτούς, δείχνοντας έτσι με σαφή τρόπο ότι πρόκειται για ηθοποιούς που παίζουν θέατρο. Σύμφωνα με τον Brecht, αποτέλεσμα όλων αυτών των τεχνασμάτων είναι η αποστασιοποίηση του κοινού από την παράσταση: η συναισθηματική ταύτιση με το έργο παρεμποδίζεται και ενθαρρύνεται η κριτική θεώρηση, που παραμένει πρόσφορη σε διάφορες αλληλοσυγκρουόμενες εκδοχές. Με τον τρόπο αυτό, το θέατρο του Brecht προσπαθεί να δείξει πώς οι χαρακτήρες και η δράση παράγονται ιστορικά, πώς θα μπορούσαν να είναι και πώς μπορούν να γίνουν διαφορετικοί. Το κοινό γίνεται ένας ειδικός συνεργάτης και όχι ο αποδέκτης ενός ολοκληρωμένου προϊόντος. Το κείμενο είναι πάντοτε

Αποστασιοποίηση

υπό αίρεση (ο Brecht συχνά το ξαναέγραφε με βάση τις αντιδράσεις του κοινού και ενθάρρυνε κι άλλους να συμμετάσχουν στο ξαναγράψιμό του), ενώ το ίδιο το έργο είναι ένα πείραμα που ανατροφοδοτείται από το αποτέλεσμα της παράστασης και ολοκληρώνεται μόνο μέσα από την πρόσληψή του από το κοινό.

Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε να πούμε ότι ο Brecht συμβαδίζει με τη λογοτεχνία του μοντερνισμού, που χρησιμοποιεί συνειδητά διάφορα τεχνάσματα, με στόχο την κατάργηση των συμβάσεων και την αφύπνιση του αναγνώστη. Μ' άλλα λόγια, ο Brecht είχε ανακαλύψει το σημαντικό ρόλο του κοινού, του «αναγνώστη», πολύ πριν οι μελετητές της λογοτεχνίας αρχίσουν να ασχολούνται συστηματικά μ' αυτό το ζήτημα. Από την άποψη αυτή, συγκαταλέγεται αναμφίβολα ανάμεσα στους ανθρώπους που ενέπνευσαν τις σύγχρονες αναγνωστικές θεωρίες της λογοτεχνίας.

[Μια πρώτη σημαντική θεωρητική διάκριση που προαναγγέλλει κατά κάποιον τρόπο ο Brecht, είναι αυτή ανάμεσα σε ανοιχτά και κλειστά έργα, την οποία διατύπωσε στις αρχές της δεκαετίας του 1960 ο διάσημος σήμερα Ιταλός θεωρητικός και συγγραφέας Umberto Eco. Σύμφωνα με τον Eco, ένα κλειστό έργο δε θέτει κανενός είδους περιορισμό στον αναγνώστη και γι' αυτό μπορεί να δεχθεί μια οποιαδήποτε ερμηνεία· από την άλλη πλευρά, ένα ανοιχτό έργο λαμβάνει υπόψη του το ρόλο του αναγνώστη και, συνεπώς, θέτει συγκε-

κριμένα πλαίσια μέσα στα οποία πρέπει να κινούνται οι διάφορες ερμηνείες. Με αυτή την έννοια, ένα ανοιχτό έργο έχει τη δυνατότητα να γεννά συνεχώς νέες και παράλληλα έγκυρες αναγνωστικές εμπειρίες και ερμηνείες (συνεπώς, είναι πιο σημαντικό από ένα κλειστό έργο που δέχεται κάθε ερμηνεία ή σχόλιο, ακόμη και το πιο εξωφρενικό, και δε δείχνει την όποια αξία του).

Μια δεύτερη σημαντική θεωρητική διάκριση που προαναγγέλλουν οι απόψεις του Brecht, είναι αυτή ανάμεσα σε αναγνώσιμα και εγγράψιμα κείμενα, την οποία διατύπωσε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 ο Γάλλος θεωρητικός Roland Barthes. Σύμφωνα με τον Barthes, τα έργα της παραδοσιακής λογοτεχνίας βασίζονται σε μια σειρά από συμβάσεις, τις οποίες γνωρίζουν και συμμερίζονται τόσο οι συγγραφείς όσο και οι αναγνώστες. Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα τον περιορισμό και τη σχετική σταθερότητα του νοήματος. Τα κείμενα αυτά ο Barthes τα ονομάζει «αναγνώσιμα», με την έννοια ότι έχουν δημιουργηθεί απλώς για να καταναλωθούν από έναν παθητικό αναγνώστη. Υποστηρίζει, μάλιστα, ότι τα αναγνώσιμα κείμενα αποτελούν το μεγαλύτερο μέρος της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Από την άλλη πλευρά, ο Γάλλος θεωρητικός τοποθετεί τα κείμενα που αμφισβητούν ή και καταργούν τις συμβάσεις, προβληματίζοντας τον αναγνώστη και παρακινώντας τον σε μια συνεχή αναζήτηση ερμηνειών. Τα κείμενα αυτά ο Barthes τα ονομάζει «εγγράψιμα»

Αρχέτυπο

και τα ταυτίζει με τη μοντερνιστική λογοτεχνία του αιώνα μας. Φυσικά, τα θεωρεί πολύ ανώτερα σε ποιότητα: στόχος κάθε αληθινού λογοτεχνικού έργου, λέει ο Barthes, είναι να πάρει τον αναγνώστη από τη θέση του αποδέκτη και να τον φέρει κοντά στο δημιουργό· αυτό, ακριβώς, επιτυγχάνουν τα εγγράψιμα κείμενα, προκαλώντας τον αναγνώστη να συμμετάσχει στη διαδικασία της γραφής και αναγκάζοντάς τον να γίνει δημιουργικός, σχεδόν όσο και ο ίδιος ο συγγραφέας του κειμένου.]

(Βλ. Αναγνώστης, Ανοικείωση, Μοντερνισμός, Σύμβαση)

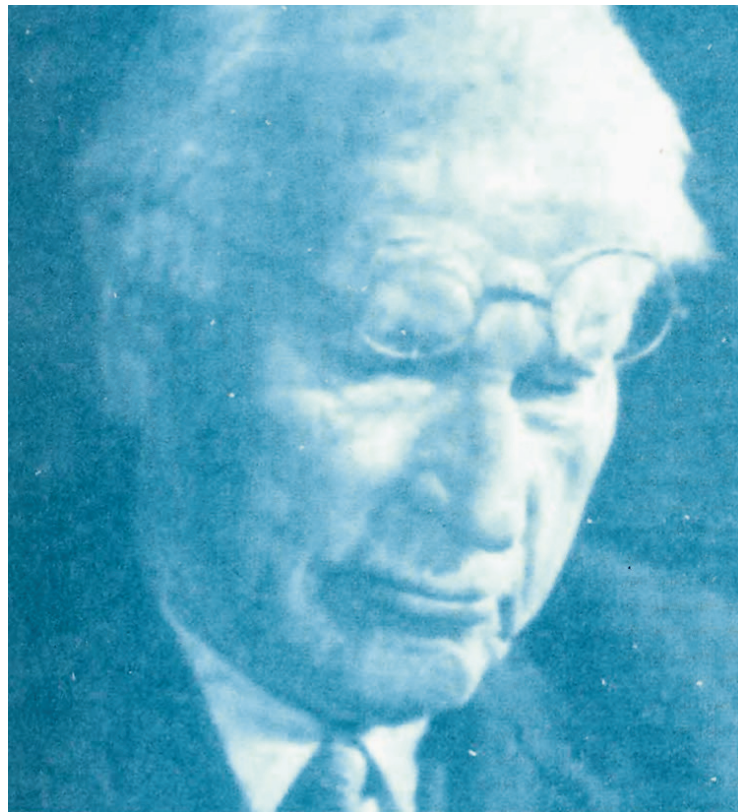
Αρχέτυπο

Στην αρχαιότητα, διατυπώνοντας την περίφημη «θεωρία των ιδεών», ο Πλάτωνας χρησιμοποιούσε τον όρο «αρχέτυπο» είτε ως ουσιαστικό, στη θέση του δικού του όρου «ιδέα», είτε ως επίθετο, προκειμένου να χαρακτηρίσει γενικά τις «ιδέες». Κατ' επέκταση, με βάση την πλατωνική θεωρία, αρχέτυπο είναι το αρχικό ή το ιδανικό πρότυπο, που ενδέχεται να αναπαραχθεί σε μια σειρά προσώπων ή πραγμάτων.

Στον αιώνα μας, και σε σχέση με τη λογοτεχνία, πολύ χονδρικά, μπορούμε να πούμε ότι με τον όρο «αρχέτυπο» εννοούμε κάθε τυπικό ή επαναλαμβανόμενο θέμα (π.χ. έρωτας-θάνατος), ανθρώπινο χαρακτήρα

(π.χ. ο επαναστάτης νέος), ενέργεια (π.χ. το μοιρολόγισμα του νεκρού), εικόνα (π.χ. ο μαυροφορεμένος Χάρος), κατάσταση (π.χ. το μαράζι του ξενιτεμένου), αφηγηματικό σχέδιο ή οποιοδήποτε άλλο φαινόμενο, το οποίο επανέρχεται με τέτοια συχνότητα και επιμονή, ώστε κατά κάποιο τρόπο, να θεωρείται παγκόσμιο. Τα αρχέτυπα εντοπίζονται ευκολότερα στη λαϊκή λογοτεχνική παραγωγή· απαντώνται, όμως, στο σύνολο της λογοτεχνίας και γι' αυτό είναι δυνατόν να χρησιμεύσουν ως βάση σύνδεσης ενός έργου με κάποια άλλα, ενώ καθιστούν τους αναγνώστες ικανούς να ενσωματώνουν και να ενοποιοούν τη λογοτεχνική τους εμπειρία. Για παράδειγμα, ορισμένα αρχέτυπα έχουν χρησιμοποιηθεί από συγκεκριμένα λογοτεχνικά είδη σε τέτοιο βαθμό, ώστε έχουν καταλήξει να θεωρούνται συμβάσεις ή έστω ένα από τα διακριτικά στοιχεία των ειδών αυτών.

Αρχέτυπο



Carl Gustav Jung (1875-1961): μαθητής του Sigmund Freud, εισήγαγε στην ψυχολογία και την ψυχανάλυση την έννοια του αρχέτυπου.

Ο όρος «αρχέτυπο» εισήχθη στις λογοτεχνικές σπουδές στις αρχές της τρίτης δεκαετίας του αιώνα μας, προερχόμενος από δυο πηγές καθαρά εξω-λογοτεχνικές: τις θεωρίες του Ελβετού ψυχολόγου και ψυχιάτρου Karl C. Jung, μαθητή του Sigmund Freud, και τις μελέτες του Σκοτσέζου εθνολόγου και ανθρωπολόγου Sir James Frazer. Σύμφωνα με το Jung, ο όρος «αρχέτυπο» αναφέρεται σε κάποιες πρωταρχικές ιδέες, σκέψεις, πράξεις, εικόνες κτλ., οι οποίες πηγάζουν από τις

πρώιμες εμπειρίες της ανθρωπότητας και για το λόγο αυτό έχουν περάσει στο λεγόμενο «συλλογικό ασυνείδητο» του ανθρώπινου γένους· επομένως, βρίσκονται στο ασυνείδητο του καθενός, απ' όπου συνήθως αναδύονται είτε στις συλλογικές συμβολικές εικόνες, δηλαδή στους μύθους, τις θρησκείες, τις λαϊκές παραδόσεις κτλ., είτε στα έργα τέχνης, τα όνειρα και τις διάφορες φαντασιώσεις ή νευρωτικές διαταραχές. Για παράδειγμα, βασικό παράγωγο του συλλογικού ασυνείδητου είναι ο λεγόμενος «μύθος του ήρωα», που συνιστά μια παρουσίαση της ενηλικίωσης του παιδιού στη γλώσσα του παραμυθιού. Πρόκειται, δηλαδή, για έναν αρχετυπικό μύθο, που οι λεπτομέρειές του ενδέχεται να διαφέρουν ανάλογα με το πού, πώς και κάτω από ποιες συνθήκες θα αναδυθεί, αλλά τα βασικά του σημεία παραμένουν πάντοτε ίδια. Σύμφωνα με τον Jung, όλες οι αρχετυπικές καταστάσεις έχουν ισχυρό συναισθηματικό νόημα και συνιστούν εκφράσεις τυπικών ανθρώπινων εμπειριών, οι οποίες έχουν αποκτήσει πολύ μεγάλη σημασία για όλους ανεξαιρέτως τους ανθρώπους.

Από την άλλη πλευρά, ο Sir James Frazer επιχείρησε να μελετήσει τις πολύμορφες και πολύπλοκες διασυνδέσεις που αναπτύχθηκαν ανάμεσα στη μυθολογία, τη θρησκεία και την τέχνη, στη διάρκεια μιας μακράς διαδικασίας μετάδοσης και μεταμόρφωσης. Πιο συγκεκριμένα, ο Frazer αναζήτησε αρχετυπικούς μύθους και έθιμα στις φανταστικές ιστορίες και τις τελετουργίες

Αρχέτυπο

διάφορων πολιτισμών, προσφέροντας στην κριτική μιαν εκτεταμένη συλλογή και περιγραφή τους. Μ' άλλα λόγια, ο Frazer συνέταξε ένα είδος γραμματικής της ανθρώπινης φαντασίας. Από την άποψη αυτή, το έργο του εξετάζει το συμβολικό τρόπο με τον οποίο λειτουργεί το ασυνείδητο στην κοινωνική του διάσταση, συμπληρώνοντας με τον τρόπο αυτό τις θεωρίες των Freud και Jung, που αναφέρονται περισσότερο στον ιδιωτικό συμβολισμό των ονείρων, φαντασιώσεων, νευρώσεων κτλ.

Οι απόψεις των Jung και Frazer έστρεψαν μια σειρά μελετητών — που δε συνδέονται άμεσα μεταξύ τους — προς μια πιο προσεκτική εξέταση της σχέσης αρχετύπων και λογοτεχνίας. Πολύ γρήγορα, λοιπόν, γεννήθηκε μια νέα τάση στη μελέτη της λογοτεχνίας: πρόκειται για τη λεγόμενη αρχετυπική κριτική (επίσης, συχνά αποκαλείται «μυθική κριτική», αφού ο μύθος είναι ένας απ' τους βασικούς τρόπους μετάδοσης των αρχετύπων και πολλές φορές οι δυο έννοιες ταυτίζονται).

Μπορούμε, λοιπόν, να ορίσουμε την «αρχετυπική κριτική» ως μια προσέγγιση της λογοτεχνίας η οποία εστιάζει την προσοχή της σε όλα τα γενικά, συμβατικά και επαναλαμβανόμενα στοιχεία που παρατηρούνται στα λογοτεχνικά κείμενα και δεν μπορούν να εξηγηθούν ως ιστορική παράδοση ή επιδράσεις. Από την άποψη αυτή, η αρχετυπική κριτική περιγράφει, ερμηνεύει και αξιολογεί το λογοτεχνικό έργο μέσα από τη

σχέση του με άλλα έργα, σε ό,τι αφορά τη συχνή χρήση των ίδιων καταστάσεων, χαρακτήρων, εικόνων, θεμάτων ή πλοκής. Εξάλλου, καθώς δέχεται ότι τα αρχέτυπα είναι παρόντα στο σύνολο της λογοτεχνίας, μελετά κάθε έργο ως μέρος ενός ευρύτερου συνόλου, αποτολμώντας παρατηρήσεις και συσχετισμούς ευρύτερης ισχύος και φτάνοντας ως την ιδέα της παγκόσμιας λογοτεχνίας.

Στη διάρκεια του 20ού αιώνα, οι κριτικοί που ασχολήθηκαν με τέτοιου είδους μελέτες κατόρθωσαν να ανιχνεύσουν αρχέτυπα ακόμη και στην πλέον μοντερνιστική και πρωτοποριακή λογοτεχνία. Θα πρέπει, μάλιστα, να πούμε ότι η ιδέα της ύπαρξης αρχετύπων στη λογοτεχνία επηρεάζει όλες τις απόψεις και θεωρίες που σχετίζονται με την πρωτοτυπία του δημιουργού, και συνδέεται σαφώς με την έννοια της διακειμενικότητας. Η κριτική που θα μπορούσε κάποιος να ασκήσει στις μελέτες αυτές είναι ότι αγνοούν τα όρια και τις διαφορές ανάμεσα στην τέχνη από τη μια πλευρά και το μύθο, τη θρησκεία ή τη φιλοσοφία από την άλλη, καθώς και ότι πολύ συχνά έχουν χαρακτήρα υπερβολικά απλουστευτικό, περιορίζοντας, θα λέγαμε, την τέχνη σε μια σειρά από μονότονα επαναλαμβανόμενα μοντέλα.

(Βλ. Διακειμενικότητα, Σύμβαση)

Άστοχα ερωτήματα

Άστοχα ερωτήματα

Το δημοτικό τραγούδι Της Δέσπως (Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Α΄ Λυκείου, σσ. 105-106) αρχίζει με τους εξής τέσσερις πρώτους στίχους:

- | | |
|---|---|
| Αχός βαρύς ακούεται, πολλά τουφέκια πέφτουν. | 1 |
| Μήνα σε γάμο ρίχνονται, μήνα σε χαροκόπι; | 2 |
| Ουδέ σε γάμο ρίχνονται, ουδέ σε χαροκόπι, | 3 |
| η Δέσπω κάνει πόλεμο με νύφες και μ' αγγόνια. | 4 |

Ο πρώτος στίχος εισάγει τον ακροατή (σήμερα τον αναγνώστη) στο «κέντρο» της ποιητικής αφήγησης: δηλαδή σ' έναν κυριολεκτικά φοβερό «χαλασμό» που προκαλείται από τις πολλές τουφεκιές που πέφτουν. Αυτός ο πρώτος στίχος δε διευκρινίζει την αιτία για την οποία «πολλά τουφέκια πέφτουν». Έτσι, είναι φυσικό σε κάποιον απόμακρο ακροατή-μάρτυρα να προκαλείται μια εύλογη απορία.

Η απορία αυτή διατυπώνεται με το δεύτερο στίχο, που έχει μορφή συγκεκριμένου (και μάλιστα διπλού) ερωτήματος. Το ερώτημα αυτό, που προκλήθηκε από την αοριστία και τη σκόπιμη ασάφεια του πρώτου στίχου, ονομάζεται άστοχο ερώτημα.

Ο τρίτος στίχος, με τις ίδιες ακριβώς λέξεις και εκφράσεις με τις οποίες διατυπώθηκε το ερώτημα, αίρει την απορία. Τελικά, ο επόμενος στίχος, τέταρτος στη σειρά, δίνει τη λύση, δηλαδή απαντά στο ερώτημα-

απορία. Όπως φαίνεται από αυτόν το σύντομο σχολιασμό, στα λεγόμενα άστοχα ερωτήματα, που είναι τόσο συχνά στα δημοτικά μας τραγούδια, διαπλέκονται τέσσερις συνολικά στίχοι. Ο καθένας από αυτούς τους στίχους λειτουργεί με τον ακόλουθο τρόπο:

στ. 1ος: με το περιεχόμενό του προκαλεί την απορία και το ερώτημα που ακολουθεί

στ. 2ος: θέτει και διατυπώνει την απορία με τη μορφή του άστοχου ερωτήματος

στ. 3ος: με τον τρίτο στίχο αίρεται, παύει δηλαδή να ισχύει το ερώτημα-απορία, όπως διατυπώθηκε με τον προηγούμενο στίχο

στ. 4ος: δίνεται, τελικά, η λύση στο ερώτημα - απορία.

Τα άστοχα ερωτήματα είναι μια τεχνική και ένας τρόπος που διευκολύνει την προώθηση-εξέλιξη της ποιητικής αφήγησης. Παράλληλα, επειδή το ερώτημα, καθώς διατυπώνεται emphaticά, επιζητεί άμεσα την απάντηση, κορυφώνεται η ποιητική ένταση και ο λόγος γίνεται ιδιαίτερα δραστικός.

Άστοχα ερωτήματα υπάρχουν και στον Όμηρο. Αυτό συνηγορεί και μας πείθει ότι αυτή η ποιητική τεχνική πρέπει να έχει λαϊκή προέλευση και να απηχεί τη λογική και τις φραστικές τεχνικές του καθημερινού προφορικού λόγου. Πράγματι, στην καθημερινή μας συνομιλία, όταν διατυπώνουμε ερώτημα-απορία, ακολουθούμε μια ανάλογη τεχνική. Εξάλλου, τα δημοτικά μας τραγούδια, ως προφορική λογοτεχνία, είναι φυσικό να απηχούν τεχνικές του καθημερινού λόγου.

Αυτοβιογραφία

Αυτοβιογραφία

Με τον όρο «αυτοβιογραφία» χαρακτηρίζουμε συνήθως ένα συνεχές αφηγηματικό κείμενο, στο οποίο ένας άνθρωπος γράφει ο ίδιος την ιστορία της ζωής του (ή ενός μέρους της). Η αυτοβιογραφία πρέπει να διακρίνεται απ' τα «απομνημονεύματα», όπου πάνω απ' όλα δίνεται έμφαση στη συμμετοχή του συγγραφικού υποκειμένου σε σημαντικά ιστορικά γεγονότα της εποχής του (π.χ. τα απομνημονεύματα των πολεμιστών του 1821, εκτός του ότι δεν είναι πάντα γραμμένα από τους ίδιους, δεν αναφέρονται τόσο στη ζωή των ηρώων αυτών όσο στη συμμετοχή τους στον Αγώνα για την ανεξαρτησία). Επίσης με την αυτοβιογραφία συγγενεύει και το «ημερολόγιο», με τη διαφορά ότι το τελευταίο είναι ένα κείμενο χωρίς ιδιαίτερη συνοχή, που συνήθως γράφεται με μικρή ή μηδαμινή χρονική απόσταση από τα συμβάντα που καταγράφει. Η αυτοβιογραφία, αντίθετα, στις περισσότερες περιπτώσεις γράφεται σε χρόνο αρκετά μεταγενέστερο από τα όσα εξιστορεί και σ' αυτό οφείλει τουλάχιστον ένα μέρος της λογοτεχνικότητάς της.

Απόπειρες αυτοβιογραφικές έχουμε ήδη από την αρχαιότητα· αλλά η ιστορία της σύγχρονης αυτοβιογραφίας ουσιαστικά ξεκινά προς το τέλος του 18ου αιώνα, με τις περίφημες Εξομολογήσεις του Γάλλου διαφωτιστή Jean-Jacques Rousseau. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι ο όρος «αυτοβιογραφία» αρχίζει να εμφανίζεται

συστηματικά στις ευρωπαϊκές γλώσσες μετά το 1800.

Το γεγονός, όμως, ότι ο ίδιος ο όρος αρχίζει να χρησιμοποιείται δε σημαίνει και πολλά πράγματα. Για μεγάλο διάστημα, σχεδόν μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα, η αυτοβιογραφία θα θεωρείται ένα δευτερεύον βιογραφικό είδος, κάπου μεταξύ ανεκδοτολογίας και ιστοριογραφίας: ικανοποιεί κυρίως τους φιλοπερίεργους και μπορεί ενδεχομένως να χρησιμοποιηθεί ως πηγή πληροφοριών· πρόκειται περισσότερο για μια προσωπική μαρτυρία, που σίγουρα δεν μπορεί να είναι αντικειμενική ή αξιόπιστη.

Καθώς πλησιάζουμε προς τον 20ό αιώνα, τα πράγματα αρχίζουν να αλλάζουν: από τη μια πλευρά, έχουμε συνεχή αύξηση των αυτοβιογραφιών που δημοσιεύονται· από την άλλη πλευρά, η ανάπτυξη της κοινωνιολογίας και της ψυχανάλυσης προσφέρει νέους τρόπους προσέγγισης του είδους. Η αυτοβιογραφία χρησιμεύει πλέον για να κατανοήσουμε πώς ένας άνθρωπος, συνήθως επώνυμος, βλέπει τον εαυτό του και την κοινωνία στην οποία ζει.

Από πλευράς λογοτεχνικής, θα πρέπει να πούμε ότι η αυτοβιογραφία προϋποθέτει έναν ιδιαίτερο τρόπο ανάγνωσης, καθώς είναι το μοναδικό είδος όπου ο αναγνώστης γνωρίζει εκ των προτέρων ότι συγγραφέας, αφηγητής και κεντρικός ήρωας ταυτίζονται — πρόκειται δηλαδή για το ίδιο πρόσωπο, και μάλιστα υπαρκτό! Βέβαια, πολλοί αμφιβάλλουν γι' αυτή την τριπλή

Αυτοβιογραφία

ταύτιση, υποστηρίζοντας ότι ο συγγραφέας μπορεί να είναι το ίδιο πρόσωπο με τον κεντρικό ήρωα αλλά σε διαφορετική ηλικία, ενώ ο αφηγητής κινείται συνεχώς ανάμεσα στα δυο αυτά επίπεδα. Το ζήτημα είναι σίγουρα πολύ πιο περίπλοκο απ' όσο φαίνεται αρχικά.

Η δυσπιστία που ορισμένοι δείχνουν απέναντι στην αυτοβιογραφία εντείνεται από τις πρόσφατες εξελίξεις στο είδος αυτό. Συγκεκριμένα, τα τελευταία χρόνια παρατηρούμε μια συνεχώς εντεινόμενη τάση για τη δημοσίευση «αυτοβιογραφιών» διαφόρων προσώπων της επικαιρότητας, που πολλές φορές δεν είναι πάνω από τριάντα ετών και, πάντως, απέχουν πολύ από το τέλος της ζωής τους! Στις περισσότερες περιπτώσεις, τα κείμενα αυτά έχουν γραφεί κατά παραγγελία όχι από τον ίδιο τον «αυτοβιογραφούμενο» αλλά από κάποιον επαγγελματία συγγραφέα και απευθύνονται σ' ένα κοινό όχι απλά φιλοπερίεργο αλλά αδιάκριτο, το οποίο θέλει απλώς να εισχωρήσει στο άδυτο της ιδιωτικής ζωής ενός δημοσίου προσώπου. Μοναδικός στόχος τέτοιων εγχειρημάτων είναι, βέβαια, οι υψηλές πωλήσεις που εξασφαλίζονται από το διάσημο όνομα του «αυτοβιογραφούμενου». Πρόκειται, φυσικά, για έναν πραγματικό εκφυλισμό του είδους, στο όνομα του κέρδους.

Τέλος, θα πρέπει να πούμε ότι, παρ' όλες τις μελέτες που έχουν γίνει, παραμένει προβληματική η σχέση της αυτοβιογραφίας με τα υπόλοιπα είδη πεζογραφίας και ιδίως με το μυθιστόρημα. Ειδικά στην εποχή μας,

το ζήτημα παρουσιάζεται ιδιαίτερα περίπλοκο, καθώς δημοσιεύεται πλέον ένας μεγάλος αριθμός μυθιστορημάτων που δεν είναι εύκολο να διακριθούν απ' τις καθαυτό αυτοβιογραφίες, μια και περιέχουν έντονα αυτοβιογραφικά στοιχεία. Από την άλλη πλευρά, η αυτοβιογραφία χρησιμοποιούσε πάντοτε πολλές από τις τεχνικές και τις δομές του μυθιστορήματος. Σήμερα, πολλές αυτοβιογραφίες παρουσιάζονται ως μυθιστορήματα, ενώ η συνήθεια να παρουσιάζονται τα μυθιστορήματα ως αυτοβιογραφίες χρονολογείται από την εποχή του Ροβινσόνα Κρούσου και των Ταξιδιών του Γκιούλιβερ, όταν συγγραφείς όπως ο Daniel De Foe ή ο Jonathan Swift αντίστοιχα, ήθελαν να δώσουν μια αίσθηση πραγματικότητας στα έργα τους.

Αυτή η διαπλοκή μεταξύ αυτοβιογραφίας και μυθιστορήματος, η οποία φέρνει για μια ακόμη φορά στην επιφάνεια το εξαιρετικά περίπλοκο ζήτημα των σχέσεων της λογοτεχνίας με την πραγματικότητα, παρατηρείται και στη νεοελληνική λογοτεχνία. Ειδικά τα τελευταία χρόνια, τα μυθιστορήματα που εμπεριέχουν αυτοβιογραφικά στοιχεία είναι άφθονα, ενώ από τον περασμένο κιόλας αιώνα, πολλά μυθοπλαστικά έργα παρουσιάζονταν ως χειρόγραφα άλλων προσώπων που αφηγούνταν την ιστορία της ζωής τους, ολόκληρης ή ενός μέρους (π.χ. ο Θάνος Βλέκας του Παύλου Καλλιγά, ο Λουκής Λάρας του Δημήτριου Βικέλα, η Μετανάστις και οι Έμποροι των εθνών του Αλέξανδρου

Αυτοβιογραφία

Παπαδιαμάντη· και στον αιώνα μας, η Ζωή εν τάφω του Στράτη Μυριβήλη, ο Κίτρινος φάκελος του Μ. Καραγάτση κτλ.). Στην κατηγορία αυτή, ειδική αναφορά αξίζει να γίνει στο πιο πρόσφατο Συναξάρι του Ανδρέα Κορδοπάτη του Θανάση Βαλτινού, όπου υποτίθεται ότι καταγράφονται οι εμπειρίες της ζωής ενός από τους πρώτους Έλληνες μετανάστες στην Αμερική, στις αρχές του αιώνα, με τον τρόπο που ο ίδιος τις αφηγήθηκε στο συγγραφέα. Το κείμενο αυτό είναι ίσως το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα του έντονου ενδιαφέροντος που δείχνει η εποχή μας για τις αυτοβιογραφίες απλών ή και περιθωριακών πολλές φορές ατόμων, που μπορούν να μας βοηθήσουν να συλλάβουμε το διαφορετικό, να δούμε δηλαδή κάποιες άλλες πλευρές της ζωής.

Το πρόβλημα στη χώρα μας είναι ότι μέχρι σήμερα τουλάχιστον η αυτοβιογραφία δεν έχει αποτελέσει αντικείμενο ξεχωριστής μελέτης. Κυρίως εκλαμβάνεται ως ντοκουμέντο ή μαρτυρία, δηλαδή ως πληροφοριακό υλικό είτε για το ίδιο το πρόσωπο που αυτοβιογραφείται είτε για την εποχή του. Αυτό είναι πιθανό να οφείλεται και στο γεγονός ότι δεν έχουν γραφεί πολλές αυτοβιογραφίες επώνυμων Ελλήνων (ενώ, αντίθετα, έχουμε στη διάθεσή μας μια αρκετά πλούσια σειρά απομνημονευμάτων). Ξεχωρίζουν μόνο ορισμένες αυτοβιογραφίες Ελλήνων λογοτεχνών ή πνευματικών ανθρώπων, όπως για παράδειγμα του Αδαμάντιου Κοραή

(Εκλεκτές σελίδες), του Επτανήσιου Ανδρέα Λασκαράτου που την έγραψε στα ιταλικά στα τελευταία είκοσι χρόνια της ζωής του και δεν έπαψε να συμπληρώνει το κείμενο ως την παραμονή σχεδόν του θανάτου του, του Γεώργιου Δροσίνη (Σκόρπια φύλλα της ζωής μου), του Γρηγόριου Ξενόπουλου (Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα), του Κωστή Παλαμά (Τα χρόνια μου και τα χαρτιά μου), του ποιητή Ναπολέοντα Λαπαθιώτη (Η ζωή μου) και άλλων. Επίσης, αυτοβιογραφία θα μπορούσε να θεωρηθεί και το έργο Αναφορά στο Γκρέκο του Νίκου Καζαντζάκη (έχει χαρακτηριστεί «ποιοτική αυτοβιογραφία»)· και σε πιο πρόσφατα χρόνια, το Φοβερό βήμα του Κώστα Ταχτσή, που δημοσιεύθηκε μετά τον ξαφνικό και βίαιο θάνατό του.

(Βλ. Απομνημονεύματα, Βιογραφία, Ημερολόγιο, Λογοτεχνικά γένη/είδη, Μυθιστόρημα).

Αφήγημα

Ο όρος «αφήγημα» δε χρησιμοποιήθηκε ποτέ ευρέως, κυρίως επειδή η ακριβής σημασία του παραμένει ακόμη και σήμερα ασαφής και εξακολουθεί να αποτελεί αντικείμενο διαφωνιών.

Σύμφωνα με μια πρώτη άποψη, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τον όρο «αφήγημα» για να χαρακτηρίσουμε κάθε πεζό λογοτεχνικό κείμενο που αφηγείται μια ιστορία. Φυσικά, εφόσον δεχθούμε έναν τέτοιο ορισμό,

Αφήγημα

τότε ο όρος «αφήγημα» αποκτά ένα περιεχόμενο πολύ γενικό και κατά κάποιον τρόπο υπερκαλύπτει εννοιολογικά ορισμένους άλλους πολύ γνωστούς όρους, όπως το «μυθιστόρημα», το «διήγημα» ή τη «νουβέλα». Μ' άλλα λόγια, κάθε διήγημα, μυθιστόρημα κτλ. είναι πρώτα απ' όλα αφήγημα, πράγμα που φέρνει τον όρο αυτό να ταυτίζεται σχεδόν με τον όρο «πεζογραφία». Προς το παρόν, όμως, δεν μπορούμε να πούμε ότι αυτή η χρήση του όρου θεωρείται δόκιμη και αποδεκτή από όλους.

Εξάλλου, τα τελευταία χρόνια έχει διατυπωθεί η άποψη ότι θα πρέπει να χρησιμοποιήσουμε τον όρο «αφήγημα» προκειμένου να δηλώσουμε το προϊόν, δηλαδή το αποτέλεσμα της αφηγηματικής πράξης (μέχρι στιγμής, για να δηλώσουμε τόσο την ίδια την πράξη της αφήγησης όσο και το αποτέλεσμά της, χρησιμοποιούμε τον όρο «αφήγηση». Ωστόσο, κι αυτή η χρήση του όρου παρουσιάζει κάποια προβλήματα: για παράδειγμα, υιοθετώντας μια τέτοια λογική, θα πρέπει στη συνέχεια να δεχθούμε ως αφηγήματα ένα κόμικ, ένα κινηματογραφικό έργο, ένα αφηγηματικό ποίημα και πολλά ακόμα είδη, που χωρίς αμφιβολία συνιστούν προϊόντα αφηγηματικής πράξης (αφηγούνται δηλαδή μια ιστορία). Ίσως αυτός να είναι ο λόγος που ο όρος «αφήγημα» δε χρησιμοποιείται ευρέως ούτε με αυτή την έννοια.

(Βλ. Αφήγηση)

Αφηγηματικό επίπεδο

Στην προσπάθειά του για μια πληρέστερη μελέτη της αφηγηματικής πράξης, ο Γάλλος αφηγηματολόγος **Gérard Genette** εισάγει την έννοια του αφηγηματικού επιπέδου, του επιπέδου δηλαδή στο οποίο κινείται κάθε φορά η αφήγηση. Πιο συγκεκριμένα, ο Genette διακρίνει τρία είδη αφηγηματικών επιπέδων:

- α) το εξωδιηγητικό επίπεδο, το οποίο περιλαμβάνει την αφήγηση γεγονότων ή πράξεων τα οποία είναι εξωτερικά σε σχέση με το κείμενο και συνήθως αναφέρονται στις συνθήκες διήγησης ή δημιουργίας του (π.χ. όλοι οι πρόλογοι μυθιστορημάτων που υποτίθεται ότι αναπαράγουν ξεχασμένες ή χαμένες επιστολές, ημερολόγια, χειρόγραφα κτλ.)
- β) το διηγητικό ή ενδοδιηγητικό επίπεδο, το οποίο συγκροτείται από τα γεγονότα που ανήκουν στην κύρια αφήγηση
- γ) το μεταδιηγητικό ή υποδιηγητικό επίπεδο, που περιλαμβάνει κάθε δευτερεύουσα αφήγηση, η οποία ενσωματώνεται στην κυρία (π.χ. στις Χίλιες και μια νύχτες, η ηρωίδα της κύριας αφήγησης αφηγείται κάθε βράδυ μια νέα ιστορία, προκειμένου να σώσει τη ζωή της)

Ένα ολοκληρωμένο παράδειγμα γι' αυτή την κατηγοριοποίηση των επιπέδων μας προσφέρει η Οδύσεια του Ομήρου: η επίκληση του ποιητή στη Μούσα ανήκει στο εξωδιηγητικό επίπεδο, οι περιπέτειες του

Αφηγηματικό επίπεδο

Οδυσσέα από το νησί της Καλυψώς ως την Ιθάκη συνιστούν το ενδοδιηγητικό επίπεδο, ενώ τα παλαιότερα γεγονότα που ο ίδιος αφηγείται στους Φαίακες ανήκουν στο μεταδιηγητικό επίπεδο.

Ειδικά για τις μεταδιηγητικές αφηγήσεις, ο Genette επεξεργάστηκε μια τυπολογία των λειτουργιών που είναι δυνατόν να επιτελούν. Για παράδειγμα, σε μερικές περιπτώσεις, οι αφηγήσεις αυτές αναλαμβάνουν να επεξηγήσουν την κύρια ιστορία· ή έχουν χαρακτήρα επιβραδυντικό ή αποτρεπτικό, όπως στην περίπτωση του έργου *Χίλιες και μια νύχτες*, όπου η βασική ηρωίδα αφηγείται συνεχώς για να κερδίσει χρόνο και να σώσει τη ζωή της. Άλλοτε πάλι εγκαθιδρύουν μια καθαρά θεματική — αντιθετική ή αναλογική — σχέση με την κύρια αφήγηση. Μία ιδιαίτερη μορφή αναλογικής θεματικής σχέσης είναι το μεταδιηγητικό επίπεδο να αντικατοπτρίζει σε μικρογραφία το διηγητικό.

Ο Genette συμπληρώνει το σχήμα αυτό με ορισμένες παρατηρήσεις σχετικά με τη μετάβαση από το ένα αφηγηματικό επίπεδο στο άλλο, η οποία φυσικά πραγματοποιείται με την πράξη της αφήγησης. Αρκετές φορές, όμως, αυτή η αλλαγή επιπέδου δε γίνεται με τρόπο ομαλό, γεγονός που προκαλεί σύγχυση στη διάκριση των αφηγηματικών κόσμων και δημιουργεί κωμικές, παράξενες ή φανταστικές καταστάσεις. Αυτή την παραβίαση της ομαλότητας, ο Genette την ονομάζει αφηγηματική μετάληψη.

Ανάμεσα σε πολλά παραδείγματα μετάληψης, ο Genette αναφέρει ένα διήγημα του Αργεντινού Julio Cortazar, όπου ένας άνδρας δολοφονείται από κάποιο πρόσωπο του μυθιστορήματος που μόλις διάβαζε, καθώς και το πολύ γνωστό Tristram Shandy του Lawrence Sterne, όπου ο αφηγητής ζητά από τον αναγνώστη να κλείσει την πόρτα ή να βοηθήσει έναν από τους χαρακτήρες να φτάσει στο κρεβάτι του. Η χρήση της αφηγηματικής μετάληψης, ιδιαίτερα συχνή στη σύγχρονη πεζογραφία, καθιστά δυσδιάκριτα και αβέβαια τα όρια ανάμεσα στην αφήγηση και την ιστορία, ανάμεσα στη μυθοπλασία και την πραγματικότητα.

(Βλ. Αφηγητής, Εγκιβωτισμός)

Αφήγηση

Ο όρος «αφήγηση» καλύπτει στη γλώσσα μας ένα αρκετά ευρύ φάσμα εννοιών. Συγκεκριμένα, μπορούμε να διακρίνουμε τρεις τουλάχιστον έννοιες, τις οποίες συναντάμε και σε άλλες ευρωπαϊκές γλώσσες. Πρώτα απ' όλα, αφήγηση ονομάζουμε την πράξη επικοινωνίας με την οποία παρουσιάζεται, προφορικά ή γραπτά, ένα γεγονός ή μια σειρά γεγονότων, πραγματικών ή μυθοπλαστικών. Με την έννοια αυτή, η αφήγηση είναι μια διαδικασία που δε συνδέεται αποκλειστικά με τη λογοτεχνία αλλά τη συναντάμε τόσο σε άλλες μορφές

Αφήγηση

τέχνης (π.χ. στον κινηματογράφο) όσο και στην καθημερινή μας ζωή. Η διαδικασία αυτή προϋποθέτει τη συμμετοχή διάφορων παραγόντων, με πιο σημαντικούς τον πομπό (=αφηγητή), το δέκτη (=αποδέκτη της αφήγησης) και το μήνυμα (=θέμα, περιεχόμενο).

Αυτό, ακριβώς, το τελευταίο στοιχείο, δηλαδή το περιεχόμενο, μπορεί επίσης να δηλωθεί με τον όρο «αφήγηση». Μ' άλλα λόγια, η ίδια η ιστορία στην οποία αναφέρεται η παραπάνω αφηγηματική διαδικασία, η διαδοχή των γεγονότων και οι ποικίλες σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους, συνιστούν κι αυτά μια «αφήγηση». Τέλος, ως «αφήγηση» μπορούμε να χαρακτηρίσουμε και το προϊόν, το αποτέλεσμα της αφηγηματικής διαδικασίας, δηλαδή το κείμενο, εφόσον βέβαια μιλάμε για λογοτεχνία (για την τελευταία αυτή σημασία έχει εδώ και λίγα χρόνια προταθεί ο όρος «αφήγημα» — βλ. το σχετικό λήμμα).

Τα παραπάνω μπορούν να γίνουν ευκολότερα κατανοητά αν λάβουμε υπόψη μας το εξής παράδειγμα από το χώρο της λογοτεχνίας: αφήγηση είναι το γεγονός ότι ο ραψωδός Όμηρος απευθύνεται σ' ένα ακροατήριο ευγενών, που περιμένει από αυτόν να ακούσει κάποιες ιστορίες και την εξέλιξή τους· αυτές οι ίδιες οι ιστορίες — ο θυμός του Αχιλλέα, οι περιπέτειες του Οδυσσέα κτλ. — συνιστούν επίσης αφηγήσεις· τέλος, αφηγήσεις είναι και τα κείμενα που προκύπτουν τελικά από αυτήν την εξιστόρηση του Ομήρου, δηλαδή η Ιλιάδα και η

Οδύσσεια, που τις διαβάζουμε και τις μελετούμε μέχρι σήμερα.

Ξεφεύγοντας λίγο από το χώρο της λογοτεχνίας και διευρύνοντας την οπτική μας, θα πρέπει να πούμε ότι τις τελευταίες δεκαετίες, έχει διεθνώς εκφραστεί η άποψη ότι ο όρος «αφήγηση» δε σχετίζεται αποκλειστικά ούτε με τη λογοτεχνία ούτε και με τη γλώσσα: αφήγηση μπορούμε καταρχήν να έχουμε στην καθημερινή ζωή αλλά και σε άλλες τέχνες, όπως, για παράδειγμα, στον κινηματογράφο ή ακόμη και σ' ένα έργο ζωγραφικής ή γλυπτικής (π.χ. τα γλυπτά της ζωφόρου του Παρθενώνα συνιστούν σύμφωνα με την άποψη αυτή μια «αφήγηση»). Γενικότερα, πολλοί σήμερα υποστηρίζουν ότι ο άνθρωπος έχει την έμφυτη ικανότητα να οργανώνει με τρόπο αφηγηματικό τις εμπειρίες του. Από την άποψη αυτή, ο όρος «αφήγηση» είναι ασφαλώς ένας από τους σημαντικότερους της εποχής μας, όχι μόνο για τη μελέτη της λογοτεχνίας αλλά για όλες σχεδόν τις επιπτώσεις του ανθρώπου.

[Τα τελευταία τριάντα περίπου χρόνια, στα πλαίσια των λογοτεχνικών σπουδών, αναπτύχθηκε ένας ξεχωριστός κλάδος που ονομάστηκε αφηγηματολογία και έχει ως αντικείμενο την αφήγηση στην ευρύτερη έννοιά της, όπως την είδαμε παραπάνω. Πιο συγκεκριμένα, η αφηγηματολογία ενδιαφέρεται για το ζήτημα του αφηγητή, του αφηγηματικού χρόνου και της πλοκής, των

Αφηγητής

χαρακτήρων και του ρόλου τους, της περιγραφής κτλ. Μ' άλλα λόγια, η αφηγηματολογία αναλύει τα αφηγηματικά κείμενα, προκειμένου να ανακαλύψει τις βασικές έννοιες και αρχές της αφήγησης.

Η αφηγηματολογία έχει τις ρίζες της σε κάποιες θεωρίες Άγγλων μελετητών ήδη από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα. Στην ουσία, όμως, γεννιέται στη Γαλλία κατά τη δεκαετία του 1960 και αργότερα αναπτύσσεται ιδιαίτερα σε αρκετές χώρες, ανάμεσα στις οποίες και οι ΗΠΑ. Σήμερα, θεωρείται από τους πλέον αναπτυγμένους κλάδους στο χώρο των λογοτεχνικών σπουδών.]

(Βλ. Αποδέκτης της αφήγησης, Αφήγημα, Αφηγηματικό επίπεδο, Αφηγητής, Ελεύθερος πλάγιος λόγος, Ιστορία/πλοκή, Χρόνος αφηγηματικός)

Αφηγητής

Με τον όρο «αφηγητής» χαρακτηρίζουμε συνήθως το πρόσωπο που αφηγείται, που μεταφέρει δηλαδή λεκτικά —γραπτά ή προφορικά— σε κάποιους άλλους, μian ιστορία. Μ' άλλα λόγια, σ' ένα αφηγηματικό κείμενο, ο αφηγητής είναι η «φωνή» που αναλαμβάνει την ευθύνη της αφηγηματικής πράξης. Στις μη μυθοπλαστικές αφηγήσεις, η φωνή αυτή ταυτίζεται με το υποκείμενο που μιλά και κυριολεκτικά παράγει και εκπέμπει τον

αφηγηματικό λόγο· στα μυθοπλαστικά κείμενα, όμως, η ταύτιση αυτή δεν ισχύει: ο αφηγητής είναι απλά ο φορέας της αφήγησης, ένα γλωσσικό υποκείμενο που εκφράζεται σε μια γλώσσα η οποία συγκροτεί το κείμενο· είναι, δηλαδή, μια λειτουργία του κειμένου και όχι ένα πρόσωπο. Πράγματι, στην περίπτωση της λογοτεχνίας, δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να συγχέει κανείς τον αφηγητή με το συγγραφέα του κειμένου ή του βιβλίου που κρατά στα χέρια του. Από τα ίδια τα κείμενα, άλλωστε, γίνεται φανερό ότι η αφήγηση δεν είναι η γραφή με την οποία ο συγγραφέας παράγει το κείμενό του. Αυτός που μιλά στην αφήγηση δεν ταυτίζεται με εκείνον που γράφει στη ζωή: ο συγγραφέας είναι ένα ιστορικό δεδομένο, ένα υπαρκτό πρόσωπο που ανήκει στον πραγματικό κόσμο και εκπέμπει μια πλαστή ιστορία προς ένα άλλο υπαρκτό πρόσωπο, τον αναγνώστη· από την άλλη πλευρά, ο αφηγητής αποτελεί μέλος του μυθοπλαστικού κόσμου του κειμένου και απευθύνεται σε ένα άλλο μέλος αυτού του κόσμου, το λεγόμενο αποδέκτη της αφήγησης. Μ' άλλα λόγια, τα ζεύγη συγγραφέα / αναγνώστη και αφηγητή / αποδέκτη της αφήγησης ανήκουν σε δύο διαφορετικές πραγματικότητες, οι οποίες ως ένα βαθμό συνδέονται χάρη σε μια ευρύτερα αποδεκτή σύμβαση: ο συγγραφέας μιλά σα να ήταν εκείνος ο αφηγητής και ο αναγνώστης αποδέχεται το μήνυμα σαν να ήταν ο αποδέκτης της

Αφηγητής

αφήγησης. Κατά κάποιο τρόπο, λοιπόν, ο αφηγητής συνιστά την εγγραφή του συγγραφέα στο κείμενο· δεν είναι τίποτε περισσότερο από μια περσόνα, ένα μυθοπλαστικό υποκείμενο, μια αυτόνομη κατασκευασμένη μυθοπλαστική ταυτότητα που μιλά και ανήκει στον κόσμο του λογοτεχνικού έργου, όπως και τα πρόσωπα· ενδεχομένως να επιδέχεται κάποιου είδους σύγκριση ή να εμφανίζει κάποια μορφή συγγένειας με το υπαρκτό, με το ιστορικό πρόσωπο που ονομάζουμε συγγραφέα, αλλά σε καμία περίπτωση δεν ταυτίζεται με αυτόν.

Σε παλαιότερες εποχές, η ταύτιση του αφηγητή με το ιστορικό πρόσωπο του συγγραφέα ήταν μία από τις αιτίες που οδήγησαν στην άνθηση της βιογραφικής κριτικής μεθόδου, που στην ουσία ασχολούνταν ελάχιστα με το ίδιο το κείμενο. Στον αιώνα μας, όμως, η μελέτη της λογοτεχνίας ξέφυγε σταδιακά από τέτοιου είδους λάθη και άρχισε να βλέπει τα πράγματα με διαφορετικό πνεύμα. Σήμερα, μπορούμε να πούμε ότι η μελέτη του αφηγητή απασχόλησε κατά καιρούς — και εξακολουθεί να απασχολεί — σχεδόν όλους τους θεωρητικούς της αφήγησης. Καθώς μάλιστα η αφηγηματολογία είναι ίσως ο πιο αναπτυγμένος κλάδος της σύγχρονης θεωρίας της λογοτεχνίας, υπάρχει μια μεγάλη ποικιλία απόψεων, που άλλοτε αντικρούουν και άλλοτε συμπληρώνουν η μια την άλλη, σχετικά με τη θέση, το ρόλο και τα είδη των αφηγητών.

Βασικό αξίωμα της σύγχρονης αφηγηματολογίας είναι ότι δεν μπορεί να υπάρξει αφήγηση χωρίς αφηγητή. Η αφήγηση είναι μια μορφή λόγου· συνεπώς, εκφέρεται από κάποιον, ο οποίος αναγκαστικά αφήνει στο κείμενο κάποια ίχνη, λιγότερο ή περισσότερο αισθητά. Με βάση αυτό το σκεπτικό, μπορούμε να διακρίνουμε τις αφηγήσεις σε διαφανείς ή ελάχιστες και σε αδιαφανείς. Στις πρώτες, ο αφηγητής προσπαθεί να περάσει απαρατήρητος· παραμένει σχεδόν άφαντος μέσα στο κείμενο και περιορίζεται στη μετάδοση των γεγονότων χωρίς καμία ανάμειξη από μέρους του. Ο αναγνώστης ξεχνά την ύπαρξή του, βρίσκεται, θα λέγαμε, μέσα στα γεγονότα, τα οποία βιώνει ως αληθινά. Ο αφηγητής αυτού του τύπου απαντάται συχνά στο αστυνομικό ή και το περιπετειώδες μυθιστόρημα, καθώς και στα ιστορικού χαρακτήρα κείμενα. Ο Αμερικανός θεωρητικός Seymour Chatman τον ονομάζει καλυμμένο (covert)· δεν παραλείπει όμως να τονίσει ότι όσο και αν ο αφηγητής επιθυμεί να παραμείνει αφανής, υπάρχουν πάντοτε ορισμένα στοιχεία του κειμένου που προδίδουν την παρουσία του.

Από την άλλη πλευρά, στις λεγόμενες αδιαφανείς αφηγήσεις, ο αφηγητής προσδιορίζεται και παράλληλα προβάλλεται ως ο παραγωγός ή και ο εμπνευστής της αφήγησης. Έχει δηλαδή, επίγνωση της αφηγηματικής λειτουργίας που επιτελεί, μιλά για την ιδιότητά του, σχολιάζει τη δράση, τους χαρακτήρες και την ίδια την

Αφηγητής

αφήγησή του, και φυσικά εντοπίζεται εύκολα από τον αναγνώστη. Πρόκειται για το είδος του αφηγητή που ο Chatman ονομάζει φανερό (overt). Ανάλογα με την ένταση της παρουσίας του, η ρεαλιστική ψευδαίσθηση και η αληθοφάνεια υπονομεύονται ή και καταργούνται εντελώς. Ο αναγνώστης δεν μπορεί πια να ζήσει αθώα την ιστορία ούτε να παρασυρθεί από τα γεγονότα.

Ένας άλλος Αμερικανός μελετητής, ο Wayne C. Booth, υιοθετεί μια μεγάλη ποικιλία και διαχωρίζει τους αφηγητές σε:

- α) δραματοποιημένους και μη δραματοποιημένους: οι πρώτοι συμμετέχουν στην αναπαράσταση των γεγονότων, εμφανίζονται δηλαδή ως πρόσωπα της ιστορίας που αφηγούνται· αντίθετα, οι δεύτεροι δε μετέχουν στην αναπαράσταση των γεγονότων και εμφανίζονται ως απλές φωνές (ακόμη, οι δραματοποιημένοι αφηγητές μπορούν να διακριθούν σε παρατηρητές και σε δρώντες, ανάλογα με το αν συμμετέχουν στην ιστορία ως απλοί μάρτυρες ή ως δρώντα πρόσωπα)
- β) αυτοσυνειδητοποιημένους και μη συνειδητοποιημένους: οι πρώτοι έχουν πλήρη συνείδηση του γεγονότος ότι αφηγούνται μιαν ιστορία, ενώ οι δεύτεροι όχι
- γ) προνομιακούς και περιορισμένους, ανάλογα με το αν έχουν βαθιά ή επιφανειακή γνώση των γεγονότων που αφηγούνται (π.χ. αν ο αφηγητής είναι ένα

μικρό παιδί, είναι λογικό να έχει περιορισμένες δυνατότητες κατανόησης σε σχέση με τα γεγονότα που αφηγείται)

- δ) αξιόπιστους και αναξιόπιστους: ο αναγνώστης μπορεί να εμπιστευθεί τα λεγόμενα και τις κρίσεις των πρώτων, όχι όμως και των δεύτερων, που ενδέχεται κάποια στιγμή είτε να διορθώσουν οι ίδιοι τον εαυτό τους είτε να διορθωθούν από κάποιον άλλο αφηγητή.

Την πιο ουσιαστική αλλά και την πιο πλήρη μελέτη του αφηγητή την οφείλουμε στο Γάλλο αφηγηματολόγο Gérard Genette, ο οποίος αποφάσισε να ταξινομήσει τους αφηγητές με βάση δύο κριτήρια: τη συμμετοχή τους στην ιστορία που αφηγούνται και το αφηγηματικό επίπεδο όπου ανήκουν. Σύμφωνα με το πρώτο κριτήριο, υπάρχουν οι ομοδιηγητικοί αφηγητές, που συμμετέχουν στην ιστορία την οποία αφηγούνται είτε ως πρωταγωνιστές (αυτοδιηγητικές αφηγήσεις) είτε ως παρατηρητές και αυτόπτες μάρτυρες, και οι ετεροδιηγητικοί αφηγητές, οι οποίοι δεν έχουν καμία συμμετοχή στην ιστορία που αφηγούνται. Σύμφωνα με το δεύτερο κριτήριο, οι αφηγητές είναι εξωδιηγητικοί ή ενδοδιηγητικοί (βλ. το λήμμα «αφηγηματικό επίπεδο»).

Με βάση το συνδυασμό των δύο αυτών κριτηρίων, λέει ο Genette, προκύπτουν οι παρακάτω τέσσερις βασικοί τύποι αφηγητή:

- α. Ο εξωδιηγητικός-ετεροδιηγητικός τύπος. Πρόκειται

Αφηγητής

- για έναν αφηγητή πρώτου βαθμού, που αφηγείται μια ιστορία στην οποία δε μετέχει. Παράδειγμα: ο Όμηρος (δηλαδή ο αφηγητής της Ιλιάδας και της Οδύσσειας).
- β. Ο εξωδιηγητικός-ομοδιηγητικός τύπος. Πρόκειται για έναν αφηγητή πρώτου βαθμού, ο οποίος διηγείται την ιστορία του. Παράδειγμα αυτού του τύπου αποτελούν όλες οι αυτοβιογραφικές αφηγήσεις.
 - γ. Ο ενδοδιηγητικός-ετεροδιηγητικός τύπος. Πρόκειται για έναν αφηγητή δευτέρου βαθμού, ο οποίος δε μετέχει στην ιστορία που αφηγείται. Παράδειγμα: η Σεχραζάτ (Χίλιες και μία νύχτες), πρόσωπο της κύριας ιστορίας, απουσιάζει από τις δευτερεύουσες ιστορίες που αφηγείται.
 - δ. Ο ενδοδιηγητικός-ομοδιηγητικός τύπος. Πρόκειται για έναν αφηγητή δευτέρου βαθμού, ο οποίος αφηγείται την ιστορία του. Παράδειγμα: ο Οδυσσέας στις ραψωδίες θ έως μ.

Ένα ζήτημα που θα πρέπει να εξεταστεί παράλληλα με τον αφηγητή, είναι αυτό της αφηγηματικής σκοπιάς ή προοπτικής· της οπτικής γωνίας, δηλαδή, από την οποία γίνεται η αφήγηση. Πρόκειται για ένα ιδιαίτερα περίπλοκο ζήτημα, που οι πρώτες απόπειρες για την προσέγγισή του χρονολογούνται ήδη από την αρχαιότητα. Συγκεκριμένα, στον πιο διάσημο ίσως πλατωνικό διάλογο, την Πολιτεία, ο Σωκράτης αναφέρει κάποια

στιγμή δύο τρόπους με τους οποίους μπορεί να παρουσιαστεί ο λόγος: ο πρώτος τρόπος είναι η «διήγησις», κατά την οποία ομιλητής είναι ο ίδιος ο ποιητής και όλες οι άλλες φωνές αφομοιώνονται από το δικό του γλωσσικό ιδίωμα· ο δεύτερος τρόπος είναι η «μίμησις», όπου ο ποιητής προσπαθεί να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση ότι δεν είναι εκείνος που μιλά αλλά οι ίδιοι οι ήρωες του.

Η αφηγηματολογική θεωρία του αιώνα μας επανέφερε στο προσκήνιο την πλατωνική αυτή άποψη. Πράγματι, η διάκριση μεταξύ «λέγω» (telling) και «δείχνω» («showing»), την οποία εισήγαγε στη θεωρία της λογοτεχνίας ο Βρετανός συγγραφέας και κριτικός Henry James, προέρχεται σαφώς απ' την αντίστοιχη αρχαιοελληνική θεώρηση. Πρόκειται, δηλαδή, για τους δύο βασικούς τρόπους με τους οποίους μπορεί να οργανώσει το υλικό του ο αφηγητής. Στην πρώτη περίπτωση («λέγω»), ο αφηγητής κρατά ο ίδιος το λόγο και μας μεταφέρει εκείνος τόσο τα διάφορα γεγονότα, επεισόδια ή καταστάσεις της αφήγησης όσο και τα λόγια των χαρακτήρων. Αντίθετα, στη δεύτερη περίπτωση («δείχνω»), ο αφηγητής δίνει το λόγο στους ήρωές του· πριμοδοτεί, δηλαδή, το διάλογο και στην ουσία δεν αφηγείται τα γεγονότα, τις καταστάσεις κτλ. αλλά τα αφήνει να διαφανούν μέσα από τα λεγόμενα των χαρακτήρων της αφήγησης, τα «δείχνει». Εννοείται, βέβαια, ότι οι δυο αυτές αφηγηματικές επιλογές δεν απαντώνται ποτέ

Αφηγητής

αμιγείς αλλά πάντοτε συνδυάζονται μεταξύ τους. Μ' άλλα λόγια, ένα αφηγηματικό κείμενο δεν μπορεί να εμφανίζεται μόνο ως «λέγω» ούτε μόνο ως «δείχνω». Απλώς, ένας απ' τους δυο τρόπους κυριαρχεί και επισκιάζει τον άλλο, ενώ οι συγκεκριμένες επιλογές του αφηγητή (σε ποιο σημείο της αφήγησης αντιστοιχεί κάθε τεχνική) προδίδουν ως ένα βαθμό τις προθέσεις του.

Μέχρι και τη δεκαετία του 1960, όλοι οι θεωρητικοί της αφήγησης στηρίζονταν σ' αυτή τη θεώρηση του Henry James, καθώς και στη σαφή του προτίμηση προς το «δείχνω». Έτσι, συνέδεαν τον αφηγητή με την αφηγηματική σκοπιά και προσπαθούσαν να διαμορφώσουν πλήρεις τυπολογίες της οπτικής γωνίας. Τελικά, ο Genette απέδειξε ότι όλες οι αυτές οι προσπάθειες ήταν άνευ νοήματος, διότι βασίζονταν σε μια φοβερή σύγχυση. Καταρχήν, διακρίσεις όπως η πλατωνική «μίμησις»/«διήγησις» και η νεότερη αγγλοσαξονική «λέγω»/«δείχνω», είναι στην ουσία πλασματικές: η αφήγηση δεν μπορεί ποτέ να είναι καθαρή μίμηση, αφού πρόκειται για ένα είδος λεκτικό και, συνεπώς, ακόμη και η απλή παράθεση των όσων λένε οι ήρωες προϋποθέτει την παρουσία ενός αφηγητή, ο οποίος μας μεταφέρει τα λόγια των ηρώων· ακόμη και το «δείχνω», λοιπόν, ισχυρίζεται ο Genette, δεν είναι παρά μια μορφή του «λέγω». Από εκεί και πέρα, πολύ σωστά ο Genette έκανε τη διάκριση ανάμεσα στο «ποιος

βλέπει» και στο «ποιος μιλά», υπονοώντας ότι σ' ένα έργο, ο αφηγητής δεν ταυτίζεται αναγκαστικά με την οπτική γωνία μέσα απ' την οποία φιλτράρεται η αφηγηματική πληροφορία. Μ' άλλα λόγια, ο αφηγητής δεν είναι πάντοτε ο εικονολήπτης της ιστορίας που αφηγείται.

Αυτό που τελικά προτείνει ο Genette, είναι η έννοια της «εστίασης»: το πρόσωπο μέσα από το οποίο εστιάζεται η ιστορία που παρακολουθούμε, δε συμπίπτει απαραίτητα με τον αφηγητή. Συγκεκριμένα, ο Genette διακρίνει τρεις βασικές περιπτώσεις:

- α. αφήγηση χωρίς εστίαση ή με μηδενική εστίαση: στην περίπτωση αυτή, δεν υπάρχουν όρια ή εμπόδια στην πληροφόρηση του αναγνώστη, σχετικά με τις σκέψεις των αφηγηματικών προσώπων και τα γεγονότα. Ο αφηγητής γνωρίζει, ή μάλλον λέει, περισσότερα από όσα ξέρει οποιοσδήποτε από τους ήρωες. Αν προσπαθούσαμε να σχηματοποιήσουμε με όρους μαθηματικούς, θα είχαμε την ανισότητα **Αφηγητής > Πρόσωπα**.
- β. αφήγηση με εσωτερική εστίαση: στην περίπτωση αυτή, η θέαση είναι περιορισμένη και συνήθως ανήκει σε έναν από τους χαρακτήρες του έργου. Η μαθηματική τυποποίηση του δεύτερου αυτού τρόπου θα ήταν μια εξίσωση: **Αφηγητής = Πρόσωπα**. Πιο αναλυτικά, η εσωτερική εστίαση υποδιαιρείται σε «σταθερή», όπου το σύνολο της αφηγηματικής

Αφηγητής

πληροφορίας περνά από ένα μόνο ήρωα, σε «μεταβλητή», όπου οι ήρωες που εστιάζουν εναλλάσσονται, και, τέλος, σε «πολλαπλή», όπου παρακολουθούμε το ίδιο γεγονός μέσα από τα μάτια πολλών διαφορετικών ηρώων.

- γ. αφήγηση με εξωτερική εστίαση: ο ήρωας δρα μπροστά στα μάτια του αναγνώστη, χωρίς ο τελευταίος να έχει πρόσβαση στις σκέψεις ή τα συναισθήματα του ήρωα. Ο αφηγητής λέει πολύ λιγότερα από όσα γνωρίζουν τα πρόσωπα. Συνεπώς, Αφηγητής < Πρόσωπα.

Ο Genette ολοκληρώνει την τυπολογία του διευκρινίζοντας ότι στην ουσία η εστίαση δεν είναι ποτέ σταθερή σ' ένα εκτενές αφηγηματικό κείμενο, με εξαίρεση ίσως κάποιες ακραίες περιπτώσεις νεοτερικών ή πρωτοποριακών έργων. Σε κάθε κείμενο, όμως, υπάρχει ένα είδος εστίασης που κυριαρχεί και σε συγκεκριμένα σημεία παραβιάζεται. Ο Genette ονομάζει το φαινόμενο αυτό «εναλλαγές στην εστίαση» και διακρίνει δύο περιπτώσεις: στην πρώτη, έχουμε περισσότερες πληροφορίες από όσες επιτρέπει ο κυρίαρχος τύπος εστίασης, ενώ στη δεύτερη έχουμε λιγότερες.]

(Βλ. Αποδέκτης της αφήγησης, Αφηγηματικό επίπεδο, Αφήγηση, Χαρακτήρας)



B

Βιογραφία

Βιογραφία ονομάζουμε την αφήγηση, σε πεζό λόγο, της ζωής ενός επιφανούς — συνήθως — ανθρώπου, ενός ιστορικού προσώπου, γραμμένη όχι από τον ίδιο αλλά από κάποιο άλλο πρόσωπο, το βιογράφο του. Η ιδανική βιογραφία οφείλει να είναι εμπειριστατωμένη, τοποθετημένη στην εποχή του προσώπου που βιογραφείται και, φυσικά, εστιασμένη στην προσωπικότητα, το χαρακτήρα, τον τρόπο σκέψης και το έργο του. Μ' άλλα λόγια, μια βιογραφία δεν πρέπει απλώς να στοχεύει στην αποκάλυψη της προσωπικής ζωής του βιογραφούμενου αλλά να επιδιώκει τη συνολική και συστηματική παρουσίαση όλων των πτυχών της ύπαρξής του· και για να το πετύχει αυτό, χωρίς φυσικά να προδώσει την ιστορική αλήθεια, πρέπει να στηριχθεί σε πραγματικά και αποδεδειγμένα γεγονότα και να εμβαθύνει στη μελέτη του συγκεκριμένου ατόμου και της εποχής του.

Η βιογραφία είναι χωρίς αμφιβολία το πιο σημαντικό από τα λεγόμενα βιογραφικά είδη, στα οποία συμπεριλαμβάνονται επίσης οι βίοι, τα συναξάρια, η

Βιογραφία

μυθιστορηματική βιογραφία, τα απομνημονεύματα, η αυτοβιογραφία, το βιογραφικό και αυτοβιογραφικό σημείωμα, τα ημερολόγια κτλ. Το πρώτο και σημαντικότερο πρόβλημα σχετικά με όλα αυτά τα είδη, και ειδικότερα με τη βιογραφία, είναι κατά πόσον έχουμε πράγματι να κάνουμε μ' ένα λογοτεχνικό είδος ή όχι. Οι μελετητές διαφωνούν: άλλοι θεωρούν ότι η βιογραφία πρέπει να ενταχθεί στη λογοτεχνία και άλλοι τη χαρακτηρίζουν ως ένα ιστορικό, μη λογοτεχνικό είδος, που προσεγγίζει περισσότερο την επιστημονική μελέτη. Τελικό συμπέρασμα σ' αυτή τη θεωρητική διαμάχη δε θα υπάρξει εύκολα, κυρίως επειδή οι διάφορες βιογραφίες διαφέρουν τόσο πολύ μεταξύ τους, που είναι σχεδόν αδύνατον να τις συμπεριλάβουμε όλες στην ίδια κατηγορία.

Μια ματιά στο παρελθόν μπορεί εύκολα να επιβεβαιώσει τα παραπάνω προβλήματα. Πράγματι, από την κλασική αρχαιότητα και το περίφημο έργο του Πλουτάρχου (Βίοι παράλληλοι) ως τους μεσαιωνικούς «βίους αγίων» (ή μαρτύρων), τα συναξάρια και τις βιογραφίες διάφορων ηγεμόνων της εποχής (γραμμένες κατά παραγγελία), καθώς και τις αναγεννησιακές βιογραφίες λογοτεχνών και καλλιτεχνών, η βιογραφία — που ακόμη δεν ονομάζεται έτσι — κινείται πιο κοντά στην ιστορία. Σε όλα αυτά τα έργα υπάρχουν, βέβαια, και στοιχεία φανταστικά· αλλά αυτό που κυρίως ενδιαφέρει τους συγγραφείς, είναι να προβάλουν ένα πρότυπο συμπεριφοράς, μέσα από τα στοιχεία της πραγματικής ζωής ενός σημαντικού ιστορικού προσώπου.

Μόνο από το 17ο αιώνα και μετά αρχίζει, λοιπόν, να χρησιμοποιείται συστηματικά ο όρος «βιογραφία». Από τότε και μέχρι σήμερα, ο αριθμός των βιογραφιών που γράφονται και εκδίδονται, αυξάνεται συνεχώς. Ανάλογα με την εποχή και το συγγραφέα, τα χαρακτηριστικά μιας βιογραφίας μπορεί να διαφέρουν: το κυρίαρχο ζήτημα είναι άλλοτε οι λογοτεχνικές αρετές, άλλοτε η αντικειμενικότητα, η αυθεντικότητα και η ιστορική αξία του έργου, άλλοτε η ηθικο-διδασκτική και ψυχαγωγική του αξία κτλ. Για παράδειγμα, το 18ο αιώνα, η βιογραφία προσεγγίζει αρκετά τη λογοτεχνία και ύψιστη αρετή του βιογράφου θεωρείται η προσωπική του γνωριμία με το βιογραφούμενο· την ίδια στιγμή, όμως, οι περισσότερες βιογραφίες έχουν στην ουσία υμνητικό χαρακτήρα, καθώς τα ήθη της εποχής υποχρεώνουν το βιογράφο να είναι διακριτικός και να μην αποκαλύπτει τα αρνητικά στοιχεία από την προσωπική ζωή του βιογραφούμενου. Αντίθετα, στη διάρκεια του 19ου αιώνα, που είναι ο αιώνας της ιστορίας και της επιστήμης, οι βιογραφίες γίνονται πολύτομα έργα γεμάτα μαρτυρίες και ιστορικά στοιχεία, καθώς οι συγγραφείς επιζητούν την αντικειμενικότητα και θέλουν τα έργα τους να έχουν ιστορική αξία. Τέλος, στη διάρκεια του 20ού αιώνα, η βιογραφία μετατρέπεται σε ανεξάρτητη καλλιτεχνική μορφή, κάπου ανάμεσα στην ιστορία και το μυθιστόρημα. Το ενδιαφέρον των βιογράφων στρέφεται τώρα όχι

Βιογραφία

μόνο στη συλλογή στοιχείων αλλά κυρίως στην καλλιτεχνική εκμετάλλευσή τους.

Το μεγάλο πλεονέκτημα της εποχής μας σε σχέση με το παρελθόν, είναι η συνειδητοποίηση ότι, στον τομέα της ανθρώπινης δημιουργίας, στόχοι όπως είναι η αντικειμενικότητα και η αυθεντικότητα, είναι αδύνατον να επιτευχθούν πλήρως, όση καλή θέληση και αν υπάρχει, όση προσπάθεια κι αν καταβληθεί. Ειδικά στην περίπτωση της βιογραφίας, είναι φανερό ότι ακόμη και η επιλογή του βιογραφούμενου απ' το βιογράφο συνιστά μια παρέμβαση του δεύτερου· πόσο μάλλον όταν φτάνουμε σε ζητήματα σχετικά με τις αναγκαστικές επιλογές που πρέπει να γίνουν από την πληθώρα του βιογραφικού υλικού ή με τη στάση που θα κρατήσει ο βιογράφος απέναντι στο βιογραφούμενο. Γενικότερα, μπορούμε να πούμε ότι ακόμη και όταν δεν το επιδιώκει, ο βιογράφος — και μέσα από αυτόν ολόκληρη η εποχή του — είναι εκ των πραγμάτων «παρών» στο βιογραφούμενο. Άλλωστε, σήμερα θεωρούμε δεδομένο ότι κάθε βιογραφικό έργο μάς αποκαλύπτει πολλά όχι μόνο για το βιογραφούμενο αλλά και για τον ίδιο το βιογράφο.

Στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα γεννιέται και η λεγόμενη μυθιστορηματική βιογραφία, που θα πρέπει να την εξετάσουμε ως ένα ξεχωριστό είδος. Στη μυθιστορηματική βιογραφία, ο συγγραφέας ξεκινά από τα πραγματικά γεγονότα της ζωής ενός ανθρώπου· προ-

σθέτει, όμως, πολλές ανεξακρίβωτες πληροφορίες ή και δικές του επινοήσεις, ώστε να προσδώσει στο έργο του πραγματική λογοτεχνική αξία. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι πρόκειται για ένα μυθιστόρημα γραμμένο με αφορμή τη ζωή ενός υπαρκτού προσώπου, του βιογραφούμενου, γύρω από τον οποίο περιστρέφεται όλη η δράση (δεν πρέπει, βέβαια, να συγχέεται με το «ιστορικό μυθιστόρημα», που είναι κάτι εντελώς διαφορετικό).

Η μυθιστορηματική βιογραφία συνεχίζει να έχει επιτυχία ως και στην εποχή μας, τη στιγμή που η καθαυτό βιογραφία βρίσκεται μάλλον σε παρακμή τις τελευταίες δεκαετίες. Χαρακτηριστικό δείγμα αυτής της παρακμής είναι οι συνεχείς δημοσιεύσεις βιογραφιών προσώπων της επικαιρότητας, με βασικό στόχο την ικανοποίηση της σκανδαλοθηρικής περιέργειας ενός ευρύτατου κοινού και, κατά συνέπεια, τις υψηλές πωλήσεις. Γενικότερα, άλλωστε, είναι γεγονός ότι στη θέση της βιογραφίας προβάλλουν σήμερα «βιογραφικά είδη» κάθε είδους, όπως οι εξομολογήσεις, οι υποτιθέμενες αυτοβιογραφίες ή τα προσωπικά ημερολόγια διάφορων επωνύμων (που όμως έχουν γραφτεί κατά παραγγελία από άλλους), καθώς και μυθιστορήματα που υιοθετούν τις δομές και τις τεχνικές της βιογραφίας και περιλαμβάνουν άφθονα βιογραφικά ή αυτοβιογραφικά στοιχεία.

Το συμπέρασμα που μπορούμε να αντλήσουμε από

Βιογραφία

όλα τα παραπάνω είναι ότι στη διάρκεια των αιώνων η βιογραφία έχει διαγράψει μια πορεία που σταδιακά την απομάκρυνε από την ιστορία και την έφερε πιο κοντά στη μυθοπλαστική αφήγηση και το μυθιστόρημα· ή, για να το πούμε διαφορετικά, η βιογραφία προσπάθησε να ξεφύγει από την επιστήμη, προκειμένου να γίνει τέχνη. Πράγματι, καθώς πλησιάζουμε προς την εποχή μας, οι περισσότεροι βιογράφοι χρησιμοποιούν όλο και πιο συστηματικά διάφορες αφηγηματικές τεχνικές, όπως, για παράδειγμα, το παιχνίδι με το χρόνο ή την εναλλαγή της αφηγηματικής προοπτικής, με αποτέλεσμα να «ξεχνούν» ως ένα βαθμό τις υποχρεώσεις τους απέναντι στην αλήθεια. Αυτή η ανάμειξη του πραγματικού με το μυθοπλαστικό έχει αρκετές διαβαθμίσεις και μπορεί να πάρει ποικίλες μορφές, γεννώντας ένα είδος ετερόκλητο με πολύ μεγάλες δυνατότητες.

Τέλος, σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, θα πρέπει να πούμε ότι η βιογραφία ως είδος ποτέ δε γνώρισε ιδιαίτερη ανάπτυξη. Βέβαια, είναι γνωστό ότι η ιστοριογραφία της ελληνικής επανάστασης στηρίχθηκε αρχικά σε κείμενα αυτοβιογραφικά, που γρήγορα μετατράπηκαν σε βιογραφικά, με την παρέμβαση των λογίων. Τα περισσότερα από αυτά τα έργα, όμως, έχουν γραφεί χωρίς να έχει προηγηθεί η απαραίτητη προσεκτική και επιστημονική έρευνα, η οποία άλλωστε συναντά πολλές δυσκολίες στη χώρα μας. Γενικά, δε διαθέτουμε πολλές αξιόπιστες βιογραφίες για τους ση-

μαντικούς Έλληνες του παρελθόντος, μακρινού ή κοντινού, ενώ ορισμένες πρόσφατες αξιόλογες προσπάθειες (π.χ. ο Ρήγας Βελεστινλής του Γιάννη Σπανδωνή) κινούνται πιο πολύ στο χώρο της μυθιστορηματικής βιογραφίας, ακολουθώντας όπως είναι φυσικό τα δεδομένα της εποχής μας. Άλλωστε, η μυθιστορηματική βιογραφία είναι το είδος που κατεξοχήν προσέλκυσε τους Έλληνες συγγραφείς, έστω και αν το αποτέλεσμα δεν ήταν πάντα το επιθυμητό. Ενδεικτικά μόνο αξίζει να αναφέρουμε τα έργα των Σπύρου Μελά (Μιαούλης, Ο Γέρος του Μοριά για το Θεόδωρο Κολοκοτρώνη), Νίκου Καζαντζάκη (Ο φτωχούλης του Θεού για τον Άγιο Φραγκίσκο της Ασίζης) και Κ. Χρηστομάνου (Το βιβλίο της αυτοκράτειρας Ελισάβετ), καθώς και τις «αγιογραφικές» — όπως έχουν χαρακτηριστεί — βιογραφίες του Μιχάλη Περάνθη (Ο τσέλιγκας για τον Κ. Κρυστάλλη, Ο κοσμοκαλόγερος για τον Α. Παπαδιαμάντη, Ο αμαρτωλός για τον Κ. Π. Καβάφη). Σε ό,τι αφορά τον Καβάφη, ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η ιδιότυπη κριτική βιογραφία του ποιητή, που έγραψε ο Άγγλος Robert Lidell. Ιδιαιτέρη αναφορά θα πρέπει να γίνει και στον πεζογράφο Τάσο Αθανασιάδη, που ανάμεσα στ' άλλα έγραψε και αρκετές μυθιστορηματικές βιογραφίες (ο ίδιος προτιμούσε τον όρο «μυθιστορηματική αναπαράσταση»): για τον Καποδίστρια, για τον Dostoïevski, για τους Hugo, Dostoïevski, Tolstoi (Τρία παιδιά του αιώνα τους) και για τον A. Schweitzer. Τέλος, στις μυθιστορηματικές

Βιογραφία

βιογραφίες δείχνει να ειδικεύεται τα τελευταία χρόνια και ο δημοσιογράφος-συγγραφέας Φρέντυ Γερμανός, που ήδη έχει δημοσιεύσει τα βιβλία *Η εκτέλεση* (για τον Ίωνα Δραγούμη), *Ακριβή μου Σοφία* (για τη Σοφία Μινέικο-Παπανδρέου), *Έλλη Λαμπέτη και Τερέζα* (για επώνυμη Αθηναία του αιώνα μας, την οποία δεν κατονομάζει).
(Βλ. Αυτοβιογραφία, Λογοτεχνικά γένη/είδη, Μυθιστόρημα).





Γλώσσα – Ομιλία

Όπως το λέει και η λέξη, γλωσσολογία είναι η επιστήμη που μελετά τη γλώσσα· όχι όμως μια συγκεκριμένη γλώσσα απ' τις χιλιάδες που μιλιούνται στη γη αλλά το φαινόμενο της γλώσσας γενικά. Η γλωσσολογία, όπως τη γνωρίζουμε σήμερα, γεννήθηκε ουσιαστικά στις αρχές του αιώνα μας, χάρη στις θεωρητικές καινοτομίες που εισήγαγε ο Ελβετός γλωσσολόγος Ferdinand de Saussure.

Με ποιον ακριβώς τρόπο μπορεί κανείς να μελετήσει το φαινόμενο της γλώσσας γενικά, χωρίς να βασιστεί σε μια συγκεκριμένη γλώσσα, που θα τον οδηγούσε ίσως σε λανθασμένα συμπεράσματα; Ξεκινώντας απ' αυτό τον προβληματισμό, ο Saussure πρότεινε τη διάκριση μεταξύ γλώσσας και ομιλίας. Η «γλώσσα» είναι ολόκληρη η σειρά κανόνων, συμβάσεων, κωδίκων, δομών κτλ. που επιτρέπουν γενικά σε οποιαδήποτε γλώσσα να λειτουργήσει και να μπορεί να χρησιμοποιηθεί και να γίνει κατανοητή. Απ' την άλλη πλευρά, η «ομιλία» είναι η καθημερινή γλωσσική χρήση, δηλαδή ο καθαρά προσωπικός και ιδιαίτερος τρόπος με τον

Γλώσσα – Ομιλία

οποίο χρησιμοποιεί τη γλώσσα κάθε άνθρωπος χωριστά. Μ' άλλα λόγια, η «γλώσσα» μάς προσφέρει όλες τις γλωσσικές δυνατότητες που χρειαζόμαστε για την καθημερινή μας επικοινωνία· το πώς ακριβώς θα τις χρησιμοποιήσουμε εξαρτάται απ' τον καθένα από μας, από τη μόρφωσή του, την κοινωνική του θέση, τις ιδιαίτερες ικανότητές του κτλ.

Ο Saussure δηλώνει ευθύς εξαρχής ότι ως αντικείμενο μελέτης τον ενδιαφέρει μόνον η γλώσσα. Αυτό που θέλει να ανακαλύψει, δηλαδή, είναι οι μηχανισμοί που ενυπάρχουν στη γλώσσα και επιτρέπουν σε κάθε άνθρωπο να τη χρησιμοποιεί με τον τρόπο που αυτός θέλει ή κρίνει σκόπιμο.

Εφαρμόζοντας αυτή τη διάκριση στο χώρο της λογοτεχνίας, μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής: αν ως αντικείμενο μελέτης μάς ενδιαφέρουν τα διάφορα λογοτεχνικά έργα που έχουν γραφτεί κατά καιρούς από συγγραφείς σε όλο τον κόσμο, τότε έχουμε στρέψει το ενδιαφέρον μας στις επιμέρους εκδηλώσεις του γενικότερου φαινομένου της λογοτεχνίας, δηλαδή σ' αυτό που ο Saussure ονομάζει «ομιλία»· θα μπορούσαμε, όμως, να ενδιαφερθούμε όχι για μεμονωμένα έργα αλλά για την ανακάλυψη των γενικών μηχανισμών που επιτρέπουν να υπάρξει και να λειτουργήσει η λογοτεχνία, να στρέψουμε δηλαδή την προσοχή μας σ' αυτό που ο Saussure ονομάζει «γλώσσα».

Υπάρχουν τέτοιοι μηχανισμοί; Αυτό σήμερα θεωρείται βέβαιο και όσοι μελετητές τούς αναζήτησαν δεν άρνησαν να οδηγηθούν σε ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις και συμπεράσματα. Τους πιο σημαντικούς από αυτούς τους μελετητές, ακριβώς επειδή αναζητούσαν τις γενικές δομές που κρύβονται πίσω απ' όλα τα λογοτεχνικά έργα του κόσμου, τους ονομάζουμε δομιστές. Οι δομιστές μάς πρόσφεραν πολλούς νέες γνώσεις και πολλές νέες μεθόδους για να μελετάμε τη λογοτεχνία και, κυρίως, την αφήγηση.
(Βλ. Αφήγηση)

Γραμματεία

Συνήθως χρησιμοποιούμε τον όρο «γραμματεία» για να αναφερθούμε στο σύνολο των γραπτών μνημείων ενός έθνους· ή, πιο συγκεκριμένα, στο σύνολο των κειμένων που έχουν γραφεί σε μια γλώσσα, στη διάρκεια μιας ορισμένης χρονικής περιόδου. Έτσι, για παράδειγμα, η ελληνική γραμματεία περιλαμβάνει όλα τα γραπτά μνημεία της ελληνικής, δηλαδή όλα τα κείμενα που στη διάρκεια των αιώνων έχουν γραφεί σε ελληνική γλώσσα. Εξάλλου, για να είμαστε πιο συγκεκριμένοι, συνήθως μιλάμε για αρχαία, μεσαιωνική ή βυζαντινή και νεοελληνική γραμματεία, διακρίνοντας και τις αντίστοιχες χρονικές περιόδους.

Γραμματολογία

Βέβαια, όταν λέμε όλα τα κείμενα, θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι εννοούμε από τη μια πλευρά τη λογοτεχνία και από την άλλη όλα τα κείμενα με κάποια ιδιαίτερη ιδεολογική ή πολιτισμική αξία (π.χ. φιλοσοφικά, ιστορικά, πολιτικά κτλ.). Αντίθετα, ο όρος «γραμματεία» δεν περιλαμβάνει κείμενα που στην εποχή τους είχαν χαρακτήρα καθαρά χρηστικό (π.χ. συμφωνητικά, συμβόλαια, διατάγματα, αποφάσεις κτλ.)· διότι, όσο κι αν έχουν σήμερα μια ιστορική αξία, δεν είναι κείμενα με χροιά ιδεολογική ή πολιτισμική.

Γραμματολογία

Με τον όρο «γραμματολογία» δηλώνουμε σήμερα την επιστήμη που ως αντικείμενό της έχει καταρχήν τη γραμματεία και κατά δεύτερο λόγο τη λογοτεχνία· εξετάζει, δηλαδή, γενικά όλα τα γραπτά μνημεία και ειδικότερα τα λογοτεχνικά κείμενα ενός έθνους, μιας εποχής ή περισσότερων. Η μελέτη αυτή μπορεί να εντοπιστεί είτε σε ένα κείμενο είτε σε ομάδες κειμένων και να ρίξει το βάρος είτε στις συγκεκριμένες μορφές που παίρνουν τα κείμενα αυτά σε μια δεδομένη χρονική στιγμή, είτε στην ιστορική τους εξέλιξη και πορεία· επίσης, μπορεί να εξετάσει ένα κείμενο καθαυτό ή σε σύγκριση με άλλα, είτε της ίδιας γραμματείας και εποχής είτε και διαφορετικής. Βασικός στόχος της γραμματολογίας είναι να προσδιορίσει τους νόμους που καθορίζουν την

παραγωγή, τη δομή και τη λειτουργία των μνημείων της γραμματείας και της λογοτεχνίας, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους τα μνημεία αυτά επιδρούν στην ανθρώπινη κοινωνία και ιστορία.

Με βάση αυτά τα δεδομένα, η γραμματολογία ανήκει στις λεγόμενες επιστήμες του ανθρώπου (ή θεωρητικές επιστήμες). Μάλιστα, με πολλές από αυτές διατηρεί μια ιδιαίτερα στενή σχέση, αφού συχνά χρησιμοποιεί τις μεθόδους και τα πορίσματά τους (π.χ. με τη φιλοσοφία, την κοινωνιολογία, την ιστορία, την ιστορία της τέχνης, τη γλωσσολογία κτλ.). Εξάλλου, όπως κάθε επιστήμη, έτσι και η γραμματολογία έχει πολλούς επιμέρους κλάδους, όπως για παράδειγμα τη θεωρία ή την ιστορία της λογοτεχνίας, την κριτική, τη φιλολογία, τη συγκριτική γραμματολογία κτλ. Εννοείται, βέβαια, ότι τα όρια μεταξύ των κλάδων αυτών είναι σχετικά ρευστά και ότι η ανάπτυξή τους διαφέρει από εποχή σε εποχή.

[Η ορολογία η σχετική με αυτό που ονομάζουμε μελέτη της λογοτεχνίας-γραμματείας, λογοτεχνικές σπουδές ή επιστήμη της λογοτεχνίας, παρουσιάζει προβλήματα σε όλες σχεδόν τις ευρωπαϊκές γλώσσες. Σε ό,τι αφορά τη γλώσσα μας, ο όρος «γραμματολογία» χρησιμοποιείται ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα, χωρίς όμως να έχει καθιερωθεί με μια σταθερή έννοια: άλλοι τον ταυτίζουν με την κλασική γραμματεία της αρχαιότητας, άλλοι τον χρησιμοποιούν για να δηλώσουν τον

Γραμματολογία

επιστημονικό κλάδο που μελετά τη λογοτεχνία- γραμματεία, άλλοι για να δηλώσουν τον ειδικότερο κλάδο της ιστορίας της λογοτεχνίας. Τέλος, πολύ συχνή υπήρξε και η παράλληλη χρήση του όρου «φιλολογία». Αυτή η σύγχυση εξακολουθεί γενικά να υπάρχει, αν και τα τελευταία χρόνια γίνεται προσπάθεια να καθιερωθεί οριστικά ο όρος «γραμματολογία» με την έννοια που του δώσαμε παραπάνω.]





Δεκαπεντασύλλαβος [ιαμβικός]

Στον παρακάτω στίχο που προέρχεται από τη δημοτική μας ποίηση:

ο γέ | ρο Δή | μος πέ | θανε || ο γέ | ρο Δή | μος πά | ει
1 2 | 3 4 | 5 6 | 7 8 || 9 10 | 11 12 | 13 14 | 15

μπορούμε να παρατηρήσουμε το εξής:

- α) ο στίχος αποτελείται από δεκαπέντε συνολικά συλλαβές, γι' αυτό και ονομάζεται δεκαπεντασύλλαβος
- β) ο στίχος αποτελείται από τονισμένες και άτονες συλλαβές. Ο τόνος (γραμματικός ή μουσικός) πέφτει σε κάθε δεύτερη συλλαβή· τονίζονται δηλαδή οι εξής συλλαβές: 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14
- γ) ο συνδυασμός μιας άτονης (συμβολίζεται με το σημείο: \cup) και μιας τονισμένης συλλαβής (συμβολίζεται με το σημείο: $\acute{\ }$) δημιουργεί το μετρικό πόδι που ονομάζεται ίαμβος ($= \cup \acute{\ }$), ενώ το μέτρο του

Δεκαπεντασύλλαβος [ιαμβικός]

- στίχου καλείται ιαμβικό. Επομένως ο προαναφερόμενος στίχος είναι ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος
- δ) η τελευταία λέξη του στίχου τονίζεται στην παραλήγουσα (=παροξύτονος στίχος)
 - ε) ο στίχος μοιράζεται σε δύο ημιστίχια. Το σημείο που ο στίχος κόβεται σε δύο ημιστίχια ονομάζεται τομή. Η τομή, που γίνεται μετά την όγδοη συλλαβή, συμπίπτει με το σημείο που παίρνουμε μια μικρή ανάσα, όταν απαγγέλλουμε το στίχο
 - στ) ο στίχος εκφράζει ένα πλήρες νόημα· παρουσιάζει, δηλαδή, νοηματική αυτοτέλεια και συντακτική αυτονομία. Παράλληλα, το δεύτερο ημιστίχιο αποτελεί στην ουσία νοηματική επανάληψη του πρώτου.
- Συμπέρασμα: με βάση αυτές τις διαπιστώσεις, ο προαναφερόμενος στίχος χαρακτηρίζεται: ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος παροξύτονος με την τομή μετά την όγδοη συλλαβή· χωρίζεται σε δύο ημιστίχια από τα οποία το πρώτο έχει οκτώ συλλαβές και το δεύτερο επτά.

Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά περιγράφουν τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο στην κλασική και τη στερεότυπη μορφή του. Στα δημοτικά μας τραγούδια, που στο μεγαλύτερο ποσοστό τους είναι γραμμένα σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο, κυριαρχεί η κλασική μορφή του στίχου:

Αχός βαρύς ακούγεται, πολλά τουφέκια πέφτουν

Δεκαπεντασύλλαβος [ιαμβικός]

Παράλληλα, όμως, ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα και καλλιεργήθηκε πολύ από πολλούς νεότερους και μεγάλους ποιητές. Αποτέλεσμα αυτής της ευρύτατης χρήσης και της συστηματικής καλλιέργειας, ήταν να δημιουργηθούν αποκλίσεις από την κλασική και στερεότυπη μορφή και να δημιουργηθούν έτσι ποικίλες, κυρίως τονικές, παραλλάξεις του δεκαπεντασύλλαβου στίχου.

Ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος είναι ο πιο εύχρηστος και ο πιο διαδεδομένος στίχος στη νεοελληνική ποίηση. Από το 10ο μ.Χ. αιώνα μέχρι και σήμερα, μεγάλο μέρος της νεοελληνικής ποίησης είναι γραμμένο σε δεκαπεντασύλλαβους στίχους. Αυτή η ευρύτατη χρήση, τόσο στη δημοτική ποίηση όσο και στην προσωπική, υπήρξε η βασική αιτία να αποκληθεί εθνικός στίχος.

Στο φυσικό κυματισμό της νεοελληνικής γλώσσας και στην καθημερινή ροή της ομιλίας μας υπάρχει δύναμι ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος. Γι' αυτό πολλές φορές μιλώντας φυσικά και αβίαστα, σχηματίζουμε χωρίς να το καταλάβουμε φράσεις που έχουν το μετρικό ρυθμό του δεκαπεντασύλλαβου στίχου. Αυτό και μόνο μας πείθει ότι ο δεκαπεντασύλλαβος έχει λαϊκή προέλευση. Θα πρέπει να ξεκίνησε από αυτοσχέδιους λαϊκούς «ποιητές» που είχαν έμφυτη τη χάρη να συνθέτουν στίχους για διάφορα επίκαιρα συνήθως θέματα.

(Βλ. Μέτρο)

Δήλωση - Συνδήλωση (ή συνυποδήλωση)

Δήλωση - Συνδήλωση (ή συνυποδήλωση)

Οι άνθρωποι επικοινωνούν καθημερινά μεταξύ τους χρησιμοποιώντας διάφορους τρόπους, μεθόδους και τεχνικές. Όπως όμως μας βεβαιώνει η γλωσσολογία, ο βασικός τρόπος επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων είναι η γλώσσα.

Πώς ακριβώς εξασφαλίζεται αυτή η γλωσσική επικοινωνία; Ποιο είναι, δηλαδή, το στοιχείο που μας εξασφαλίζει ότι, εφόσον μιλάμε την ίδια γλώσσα με το συνομιλητή μας (π.χ. ελληνικά), θα συνεννοηθούμε οπωσδήποτε μαζί του χωρίς ιδιαίτερα προβλήματα; Είναι πολύ απλό: αυτό που μοιραζόμαστε με το συνομιλητή μας είναι — πριν από οτιδήποτε άλλο — ένα κοινό λεξιλόγιο· ξέρουμε, δηλαδή, ότι οι λέξεις και οι φράσεις που χρησιμοποιούμε στο λόγο μας, προφορικό ή γραπτό, έχουν μια ορισμένη σημασία ή, ενδεχομένως, και περισσότερες· παράλληλα ξέρουμε ότι αυτές οι σημασίες είναι γνωστές όχι μόνο στο συνομιλητή μας αλλά και σε όλους όσους μιλούν την ίδια γλώσσα μ' εμάς. Για παράδειγμα, όσοι μιλούν ελληνικά, γνωρίζουν ότι «νησί» είναι κάθε τμήμα γης που περιβρέχεται από θάλασσα ή ότι ο χρυσός είναι ένα πολύτιμο μέταλλο, εύπλαστο και κίτρινου χρώματος κτλ. Στη χειρότερη περίπτωση, αν μια λέξη είναι πολύ σπάνια ή δύσκολη και τυχαίνει να μην τη γνωρίζουμε, μπορούμε να αναζητήσουμε τη σημασία ή τις σημασίες της σε ένα λεξικό.

Δήλωση - Συνδηλώση (ή συνυποδήλωση)

Το φαινόμενο που μόλις περιγράψαμε είναι σε γενικές γραμμές αυτό που η γλωσσολογία ονομάζει δήλωση. Κάθε λέξη, δηλαδή, έχει μια σειρά από σημασίες οι οποίες είναι κοινές για όλους όσους μιλούν τη γλώσσα στην οποία ανήκει αυτή η λέξη. Πρόκειται για τις λεγόμενες δηλωτικές σημασίες, οι οποίες είναι γενικά σταθερές, δίνοντάς μας τη δυνατότητα και την ευκαιρία να συνεννοούμαστε μεταξύ μας. Για παράδειγμα, όλοι όσοι χρησιμοποιούν τη λέξη «Αθήνα», γνωρίζουν ότι πρόκειται για την πρωτεύουσα της Ελλάδας, όπως όλοι ξέρουν ότι «κόκορας» είναι ένα συγκεκριμένο πτηνό, καθώς και ο μηχανισμός εκपुरσοκρότησης ενός κλασικού περιστρόφου· ή, κι αν δεν το γνωρίζουν, μπορούν εύκολα να το πληροφορηθούν.

Λέγοντας «δήλωση», λοιπόν, εννοούμε τη συγκεκριμένη σημασία μιας λέξης ή φράσης, που είναι κοινή για όλους τους χρήστες μιας γλώσσας και έχει καταγραφεί στα λεξικά. Ωστόσο, η γλώσσα δε λειτουργεί με τρόπο τόσο απλό και ξεκάθαρο. Όπως έχει διαπιστωθεί από τη γλωσσολογία, κάθε λέξη ή φράση «κουβαλά» μαζί της μια ολόκληρη σειρά από συνειρμούς, εντυπώσεις, εικόνες, συναισθήματα κτλ., στοιχεία τα οποία διαφέρουν από άτομο σε άτομο και είναι ανεξάρτητα ή ακόμη και σε αντιδιαστολή με τη δηλωτική σημασία μιας λέξης. Αυτές είναι οι λεγόμενες συνδηλώσεις ή συνδηλωτικές σημασίες. Για παράδειγμα, η λέξη «νησί» που αναφέραμε παραπάνω, για πολλούς ανθρώπους

Δήλωση - Συνδήλωση (ή συνυποδήλωση)

συνδυάζεται με έννοιες όπως «ήλιος», «θάλασσα», «παραλία», «καλοκαίρι», «διακοπές», ενώ για άλλους ενδεχομένως οι συνδηλώσεις είναι «μοναξιά», «απομόνωση», «έλλειψη επικοινωνίας» κτλ. Με την ίδια λογική, η δηλωτική σημασία της λέξης «μητέρα» είναι «γονέας θηλυκού γένους»· όμως η ίδια αυτή λέξη έχει και συνδηλωτικές σημασίες, που για τους περισσότερους ανθρώπους είναι «ζεστασιά», «αγάπη», «ασφάλεια», «ανατροφή» κτλ.

Με λίγα λόγια, οι συνδηλωτικές σημασίες κάθε λέξης είναι ποικίλες και διαφέρουν ανάλογα με το άτομο, την ηλικία, το φύλο, την κοινωνία. Υπάρχουν, δηλαδή, συνδηλώσεις ατομικές, που συνήθως συνδέονται με τις προσωπικές εμπειρίες του καθενός ή συλλογικές, τις οποίες συνήθως μοιράζονται άνθρωποι με κοινό γλωσσικό, εθνικό, πολιτισμικό, κοινωνικό, επαγγελματικό κτλ. υπόβαθρο. Για παράδειγμα, η λέξη «κτίριο» ενδέχεται να έχει κοινές συνδηλώσεις για αρχιτέκτονες ή πολιτικούς μηχανικούς, ακριβώς εξαιτίας του επαγγέλματος.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι το φαινόμενο της δήλωσης και της συνδήλωσης είναι κατεξοχήν γλωσσικό, αν και θα μπορούσαμε να το εντοπίσουμε σε κάθε είδους εικόνα (π.χ. ζωγραφική, κινηματογράφος κτλ.), στις χειρονομίες, στα διάφορα σχήματα ή χρώματα. Σε ό,τι αφορά τη γλώσσα, πάντως, αυτό που πρέπει να γνωρίζουμε είναι ότι το

φαινόμενο της δήλωσης και της συνδήλωσης το εκμεταλλευόμαστε όλοι στην καθημερινή γλωσσική μας επικοινωνία, έστω και αν δεν το συνειδητοποιούμε. Εξάλλου, υπάρχουν είδη λόγου που βασίζονται κυρίως στο φαινόμενο της δήλωσης: οι επιστήμονες λ.χ. επιδιώκουν πάντα να χρησιμοποιούν κάθε λέξη με την ακριβή της σημασία, έτσι ώστε ο λόγος τους να σημαίνει για όλους το ίδιο. Αντίθετα, η λογοτεχνία, και ιδιαίτερα η ποίηση, βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στο φαινόμενο της συνδήλωσης, αφού χάρη σ' αυτό κυρίως κατορθώνει να προκαλέσει διαφορετικές αντιδράσεις, σκέψεις, συναισθήματα σε κάθε αναγνώστη. Όπως έχει ειπωθεί, η λογοτεχνία είναι ο κατεξοχήν τομέας της συνδήλωσης.

Δημοτική ποίηση

Η ποίηση γενικά διακρίνεται σε προσωπική και απρόσωπη. Στην προσωπική ποίηση ανήκουν όλα τα ποιητικά κείμενα που έχουν γραφεί από γνωστούς δόκιμους ποιητές (π.χ. Κάλβος, Σολωμός, Παλαμάς, Καβάφης, Σικελιανός, Σεφέρης, Ελύτης κ.ά.).

Στη λεγόμενη απρόσωπη ποίηση ανήκουν όλα τα ποιητικά κείμενα για τα οποία δεχόμαστε καταρχήν ότι δημιουργός τους είναι ο λαός. Τα ποιητικά κείμενα αυτής της κατηγορίας, που ο αρχικός τους δημιουργός παραμένει άγνωστος και ανώνυμος και τα αποδίδουμε

Δημοτική ποίηση

στη λαϊκή ποιητική δημιουργία, τα ονομάζουμε γενικά δημοτικά τραγούδια.

Το πρόβλημα του πώς δημιουργούνται τα δημοτικά τραγούδια το αντιμετώπισε πρώτος ο Νικόλαος Πολίτης. Συγκεκριμένα, στη μελέτη του Γνωστοί ποιηταί λαϊκών ασμάτων, ο Ν. Πολίτης υποστήριξε και θεμελίωσε τις ακόλουθες απόψεις: ποίηση ομαδική, δηλαδή ποίηση που να δημιουργείται με τρόπο συλλογικό από μια ομάδα προσώπων, δεν μπορεί να υπάρξει. Έτσι, πίσω από κάθε δημοτικό τραγούδι κρύβεται πάντοτε ένας δημιουργός που όμως δεν είχε τη φιλοδοξία της ατομικής προβολής και γι' αυτό παρέμεινε άγνωστος και ανώνυμος.

Αυτή, ακριβώς, η ποιητική δημιουργία του ενός, του άγνωστου και ανώνυμου, επειδή σε μια ορισμένη στιγμή εκφράζει και απηχεί την ψυχική κατάσταση και τα συναισθήματα μιας ευρύτερης ομάδας ή γενικότερα του λαού, γίνεται κτήμα και αγκαλιάζεται από πολλούς. Έτσι, το ποίημα από τον αρχικό και ανώνυμο δημιουργό, περνάει σταδιακά με τη λεγόμενη προφορική παράδοση (=από στόμα σε στόμα) στην ολότητα και υφίσταται μια συνεχή δευτερογενή επεξεργασία. Ο αποδέκτης, δηλαδή, λαός αφαιρεί (ή και προσθέτει) οτιδήποτε δεν ταιριάζει στη δική του ψυχοσύνθεση και στη δική του εκφραστική. Αυτή τη σταδιακή επεξεργασία, μέχρι να φθάσει το ποίημα στην τελική του και ολοκληρωμένη μορφή, ο Ν. Πολίτης την ονομάζει «φθαρτική». Ο όρος

αυτός έχει την έννοια ότι ο λαός αφαιρεί ή προσθέτει στοιχεία που αλλοιώνουν (=φθείρουν) την αρχική ποιητική δημιουργία και την προσαρμόζουν στην έκφραση του ομαδικού λαϊκού πνεύματος.

Ένα δημοτικό τραγούδι (π.χ. ένα μοιρολόι ή ένα κλέφτικο) είναι δυνατό να μας έχει παραδοθεί σε διάφορες μορφές. Έτσι, πολλά δημοτικά τραγούδια μπορεί να έχουν το ίδιο θέμα ή να αναφέρονται στο ίδιο πρόσωπο αλλά να παρουσιάζονται με διαφορετικές μορφές. Αυτές τις διαφορετικές μορφές τις ονομάζουμε παραλλαγές. Ο Ν. Πολίτης συνήθιζε, με βάση τις διαφορετικές παραλλαγές του ίδιου τραγουδιού, να συνθέτει μια «νέα» τελική μορφή, ως συνισταμένη όλων των παραλλαγών. Αυτή όμως η μέθοδος θεωρείται σήμερα λαθεμένη, επειδή τελικά παραβιάζει και παραχαράσσει τη μορφή και το χαρακτήρα των παραλλαγών.

Τα δημοτικά τραγούδια μπορούμε να τα χωρίσουμε σε τρεις μεγάλες κατηγορίες:

- α) στην πρώτη κατηγορία κατατάσσουμε όλα τα δημοτικά τραγούδια που αναφέρονται γενικά στο λεγόμενο δημόσιο βίο (π.χ. ακριτικά, κλέφτικα, θρήνοι για την άλωση πόλεων κτλ.)
- β) στη δεύτερη κατηγορία κατατάσσουμε όσα δημοτικά τραγούδια αναφέρονται σε εκδηλώσεις και συνήθειες του ιδιωτικού βίου (π.χ. της ξενιτιάς, μοιρολόγια, νανουρίσματα, της αγάπης κτλ.)
- γ) στην τρίτη κατηγορία θα ενταχθούν οι λεγόμενες

Δημοτική ποίηση

παραλογές (βλ. λέξη), που αποτελούν από μόνες τους μιαν ιδιότυπη και ξεχωριστή μορφή δημοτικών τραγουδιών.

Τα δημοτικά τραγούδια παρουσιάζουν ορισμένα ιδιαίτερα μορφολογικά χαρακτηριστικά. Τα κυριότερα από αυτά είναι τα εξής:

- α) τα περισσότερα δημοτικά τραγούδια, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, είναι γραμμένα σε μέτρο ιαμβικό και σε στίχο δεκαπεντασύλλαβο, που χωρίζεται σε δύο ημιστίχια (το πρώτο είναι οκτασύλλαβο, το δεύτερο επτασύλλαβο)

π.χ. Α πό μα κριά τη χαι ρε τά ||
1 2 3 4 5 6 7 8
κι α πό κο ντά της λέ γει
9 10 11 12 13 14 15
(ο χωρισμός σε συλλαβές έγινε με βάση το μέτρο)

- β) πολύ συχνά το δεύτερο ημιστίχιο αποτελεί επανάληψη και νοηματική αναδίπλωση του πρώτου

π.χ. Εδώ είσαι σκλάβα του πασά, σκλάβα των Αρβανί-
των

- γ) κανονικά η ομοιοκαταληξία είναι στοιχείο που δε χαρακτηρίζει τα δημοτικά τραγούδια· σπάνια και σε ορισμένα μόνο είδη δημοτικών τραγουδιών, όπως

είναι λ.χ. τα λιανοτράγουδα, θα συναντήσουμε το φαινόμενο της ομοιοκαταληξίας

δ) στα δημοτικά τραγούδια, ο κάθε στίχος εκφράζει κανονικά ένα πλήρες και ολοκληρωμένο νόημα· χαρακτηρίζεται δηλαδή ο κάθε στίχος και από συντακτική αυτοτέλεια και από νοηματική πληρότητα.

π.χ. Ο Χάρος έτρωγε ψωμί, κι η κόρη τον κερνούσε

Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις που η αρχή και το χαρακτηριστικό γνώρισμα «στίχος και νόημα» παραβιάζεται (ιδιαίτερα όταν ο στίχος περιέχει κλητική προσφώνηση)

π.χ. Ήλιε μου και τρισήλιε μου και κοσμογουριστή μου

ε) η γλωσσά των δημοτικών τραγουδιών είναι ιδιαίτερα δραστική, ζωντανή και παραστατική· αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η ποιητική εκφραστική στηρίζεται κυρίως στην πληθωρική χρήση του ρήματος και του ουσιαστικού

π.χ. Κατέβηκε, αγκαλιάστηκαν κι απέθαναν κι οι δύο

στ) σε πολλά δημοτικά τραγούδια συναντάμε το χαρακτηριστικό γνώρισμα των άστοχων ερωτημάτων (βλ. λέξη)

Διακειμενικότητα

π.χ. Μήνα σε γάμο ρίχνονται, μήνα σε χαροκόπι;

ζ) ένα άλλο χαρακτηριστικό είναι οι σταθεροί εκφραστικοί τρόποι που, καθώς χρησιμοποιούνται αναλλοίωτοι από ποίημα σε ποίημα, αποτελούν πλέον τα λεγόμενα εκφραστικά μοτίβα

η) ιδιαίτερο επίσης χαρακτηριστικό των δημοτικών τραγουδιών είναι ο λεγόμενος παμψυχισμός: όλα δηλαδή τα άψυχα (βουνά, ποτάμια, δέντρα κτλ.) αποκτούν φωνή και συμπεριφέρονται ως ανθρώπινες οντότητες

π.χ. Ο Όλυμπος κι ο Κίσσαβος, τα δυο βουνά μαλώνουν

(Βλ. Αναγνώριση, Άστοχα ερωτήματα, Δεκαπεντασύλλαβος, Θρήνοι, Μοιρολόγια, Παραλογή, Προφορική Λογοτεχνία)

Διακειμενικότητα

Η έννοια της διακειμενικότητας είναι σχετικά πρόσφατη, καθώς αναπτύχθηκε από τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας στις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Φυσικά, υπήρξαν και νωρίτερα μελετητές οι οποίοι είχαν θίξει το ίδιο ζήτημα, έστω και έμμεσα ή επιφανειακά, αλλά ο ίδιος ο όρος αρχίζει να χρησιμοποιείται στις ευρωπαϊκές γλώσσες από το 1967 και μετά.



Julia Kristeva: μυθιστοριογράφος και καθηγήτρια πανεπιστημίου στο Παρίσι, όπου διδάσκει ψυχανάλυση και λογοτεχνία· στα τέλη της δεκαετίας του '60, εισήγαγε την έννοια της διακειμενικότητας στη μελέτη της λογοτεχνίας.

Η προσέγγιση της έννοιας της διακειμενικότητας παρουσιάζει αρκετά μεγάλες δυσκολίες, καθώς αναφέρεται σε ένα ιδιαίτερα περίπλοκο ζήτημα. Γι' αυτό και θα περιοριστούμε να εξετάσουμε την πιο απλή εκδοχή της.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τη θεωρία της διακειμενικότητας τα λογοτεχνικά κείμενα δεν αναφέρονται απαραίτητα στην εξωτερική πραγματικότητα αλλά σε πολλές περιπτώσεις αναφέρονται άμεσα σε άλλα κείμενα. Γεννιέται έτσι η έννοια του διακειμένου, των διάφορων δηλαδή κειμενικών στοιχείων τα οποία μπορούμε να εντοπίσουμε σε περισσότερα από ένα λογοτεχνικά έργα.

Διακειμενικότητα

Όταν λέμε ότι τα κείμενα μιλούν για άλλα κείμενα, δεν πρέπει να μας έρχονται απαραίτητα στο νου οι επιδράσεις που ασφαλώς υπάρχουν μεταξύ λογοτεχνών. Σύμφωνα με τη θεωρία της διακειμενικότητας, είναι πολύ πιθανό δύο κείμενα να συνδέονται μεταξύ τους χωρίς να το έχουν συνειδητοποιήσει οι δημιουργοί τους (π.χ. μπορεί να αγνοούσαν ο ένας την ύπαρξη του άλλου τη στιγμή που έγραφαν τα έργα τους ή να πρόκειται για κείμενα δύο εντελώς διαφορετικών εποχών κτλ.). Μ' άλλα λόγια, είναι δυνατόν τα κείμενα να «συνομιλούν» μεταξύ τους, ανεξάρτητα από τη θέληση ή τους αρχικούς στόχους των δημιουργών τους. Συνεπώς, καθήκον του αναγνώστη και, κυρίως, του μελετητή είναι να μπορέσει να εξηγήσει αυτή τη συνομιλία και στη συνέχεια να ελέγξει κατά πόσον επηρεάζεται από αυτήν η ερμηνεία του κάθε κειμένου. Για να το επιτύχει αυτό, θα πρέπει όχι μόνο να αναλύσει το κάθε κείμενο καθαυτό ή σε σχέση με την εξωκειμενική πραγματικότητα, αλλά να επιχειρήσει τη λεγόμενη διακειμενική ανάγνωση και ερμηνεία: να επιχειρήσει, δηλαδή, μια παράλληλη προσέγγιση των δύο (ή και περισσότερων) κειμένων, προκειμένου να καταδείξει καταρχήν τη σχέση που υπάρχει μεταξύ τους και στη συνέχεια να την ερμηνεύσει.

Με αυτή την έννοια, η θεωρία της διακειμενικότητας συνδέεται σαφώς με τη συγκριτική προσέγγιση και

μελέτη της λογοτεχνίας και αναδεικνύει με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο τη σημασία αλλά και το δημιουργικό χαρακτήρα της αναγνωστικής πράξης και του ρόλου του αναγνώστη. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι η έννοια της διακειμενικότητας αναπτύχθηκε σχεδόν παράλληλα με τις λεγόμενες αναγνωστικές θεωρίες.

Διασκελισμός

Στους τρεις παρακάτω στίχους του Δ. Σολωμού:

Κάθισε, για να πούμε ύμνο στα κάλλη
της Σελήνης· αυτήν εσυνηθούσε
ο τυφλός ποιητής συχνά να ψάλλει

παρατηρούμε τα εξής: ο πρώτος στίχος, ως φράση και ως νόημα, προεκτείνεται και συνεχίζεται και στον επόμενο στίχο. Επίσης, το νόημα του δεύτερου στίχου συνεχίζεται στον τρίτο. Το φαινόμενο αυτό ονομάζεται διασκελισμός.

Ο διασκελισμός, ως φαινόμενο συνέχισης της «ροής» και του νοήματος ενός στίχου στον αμέσως επόμενο του, στην ουσία καταργεί μian αρχή και ένα αξίωμα της ποιητικής τέχνης: ότι δηλαδή κάθε στίχος πρέπει να εκφράζει ένα πλήρες και ολοκληρωμένο

Διασκελισμός

νόημα. Σ' αυτήν, ακριβώς, την κατάργηση διαφαίνεται η επιθυμία του ποιητή να αποδεσμευθεί από την ασφυκτική πειθαρχία που επιβάλλει το παραπάνω αξίωμα.

Η αποδέσμευση αυτή δίνει στον ποιητή πολύ μεγαλύτερα ποσοστά ποιητικής ελευθερίας: μπορεί πλέον να εκφράσει το ποιητικό νόημα και να «ανοίξει» την ποιητική πρόταση-φράση, χωρίς να είναι υποχρεωμένος να την «κλείνει» με το τέλος του κάθε στίχου. Έτσι, η ποιητική δημιουργία γίνεται περισσότερο άνετη, ελεύθερη και πιο ευκίνητη.

Η έννοια και η λειτουργία του διασκελισμού φαίνεται καλύτερα, αν θυμηθούμε τα όσα ισχύουν στα δημοτικά μας τραγούδια. Συγκεκριμένα, στα δημοτικά τραγούδια ισχύει η αρχή: κάθε στίχος, συντακτικά και νοηματικά, είναι αυτοτελής και εκφράζει ένα πλήρες και ολοκληρωμένο νόημα.

π.χ. Του Κίτσου η μάνα κάθονταν στην άκρη στο ποτάμι·
με το ποτάμι μάλωνε και το πετροβολούσε.

Το να παρουσιάζει ο κάθε στίχος νοηματική πληρότητα και συντακτική αυτονομία ήταν κάτι που το χρειαζόταν το δημοτικό τραγούδι. Ως προφορική ποίηση και ως ποιητικός λόγος που τραγουδιόταν, τα δημοτικά τραγούδια έπρεπε να διευκολύνουν και να υποβοηθούν τη γρήγορη και άνετη απομνημόνευση.

Βέβαια, και στα δημοτικά τραγούδια υπάρχουν περιπτώσεις που παρατηρούμε φαινόμενα συγκρατημένου διασκελισμού. Όταν λ.χ. ένας στίχος περιέχει αποκλειστικά μια προσφώνηση, ως φράση και νόημα δεν κλείνει στο τέλος αυτού του στίχου αλλά συνεχίζεται και στον επόμενο:

π.χ. Ήλιε μου και τρισήλιε μου και κοσμογουριστή μου,
εψές έχασα μια λυγερή, μιαν αρχοντοθυγατέρα.

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι ακόμη και στα δημοτικά τραγούδια, όπου η πειθαρχία σε κάποιους κανόνες και αρχές ήταν σχεδόν απόλυτα παγιωμένα, παρατηρούμε, έστω και σπανιότερα, φαινόμενα διασκελισμού.

Διαφωτισμός

Με τον όρο «διαφωτισμός» δηλώνουμε καταρχήν την πνευματική και ιδεολογική κίνηση που παρουσιάστηκε στην Ευρώπη κυρίως κατά το 17ο και 18ο αιώνα (περ. 1688-1789), με πρωταγωνιστές τους Βολταίρο (Voltaire), Ντενίς Ντιντερό (Denis Diderot), Ντ' Αλαμπέρ (D' Alembert), Μοντεσκιέ (Montesquieu), Ζαν-Ζακ Ρουσό (Jean-Jacques Rousseau), Άνταμ Σμιθ (Adam Smith) κ.ά.

Διαφωτισμός

Ο Διαφωτισμός υπήρξε ένα πολύ σημαντικό κίνημα, που κυριολεκτικά άλλαξε τις νοοτροπίες και τον τρόπο σκέψης σε ολόκληρη την Ευρώπη, επηρεάζοντας όλους σχεδόν τους τομείς (οικονομία, κοινωνία, πολιτική ζωή, επιστήμες κτλ.) και οδηγώντας τελικά στη Γαλλική Επανάσταση (1789). Οι διαφωτιστές δεν είχαν, βέβαια, όλοι τις ίδιες ακριβώς αντιλήψεις· υπάρχουν, όμως, συγκεκριμένα σημεία στα οποία οι απόψεις τους συγκλίνουν. Για παράδειγμα, ο γενικός στόχος του Διαφωτισμού υπήρξε η ουσιαστική βελτίωση της καθημερινής ζωής των ανθρώπων αλλά και της ανθρώπινης κοινωνίας γενικότερα. Πιο συγκεκριμένα, οι διαφωτιστές σε όλη την Ευρώπη:

- πίστευαν ότι ο άνθρωπος έχει τη δυνατότητα να φτάσει στην ευτυχία, μέσα από τη συνεχή βελτίωση και εξέλιξη τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο (π.χ. κοινωνία, πολιτισμός)
- για να μπορέσει, όμως, να το επιτύχει αυτό ο άνθρωπος, πρέπει πρώτα να απαλλαγεί από κάθε πρόληψη και δεισιδαιμονία και να μάθει να βασίζεται μόνο στην ικανότητα και τη δύναμη της λογικής και της μάθησης (φωτισμός)· πρέπει να ελέγχει κριτικά κάθε παράδοση και κάθε αυθεντία και να ασκεί κριτική σε όλες τις θεωρίες για τη φύση, τη γνώση, την κοινωνία, τη θρησκεία, την πολιτική οργάνωση, τους θεσμούς κτλ.
- μόνο εξασκώντας ελεύθερα το ερευνητικό και κριτικό πνεύμα του θα μπορέσει ο άνθρωπος να γνωρίσει

πραγματικά τόσο το φυσικό κόσμο όσο και τον ίδιο του τον εαυτό, ώστε να μπορέσει τελικά να αναπλάσει και να αναμορφώσει την ανθρώπινη κοινωνία προς το καλύτερο (στο σημείο αυτό, είναι εμφανής η επιρροή των διαφωτιστών από τις φυσικές επιστήμες, που την εποχή εκείνη έχουν ήδη αρχίσει να σημειώνουν σημαντική πρόοδο).



Αδαμάντιος Κοραΐς (1748-1833) και Ρήγας Βελεστινλής (1757-1798): οι δύο σημαντικότερες μορφές του Νεοελληνικού Διαφωτισμού.

Θέτοντας τέτοιους στόχους, ήταν απόλυτα φυσικό οι διαφωτιστές να δείξουν ξεχωριστό ενδιαφέρον για τις επιστήμες και τα συστήματα αγωγής, αφού η μάθηση και ο φωτισμός των ανθρώπων ήταν απαραίτητη προϋπόθεση για όλα τα υπόλοιπα. Παράλληλα, οι διαφωτιστές κηρύσσουν την προστασία της αξιοπρέπειας του

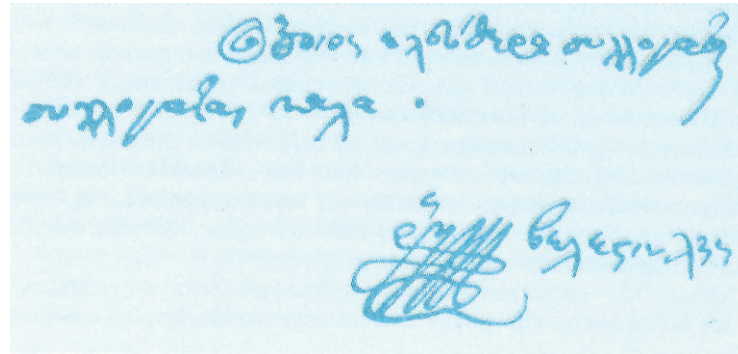
Διαφωτισμός

ανθρώπου, την ανεξιθρησκεία και, γενικά, την ελευθερία και την απαλλαγή του ανθρώπου από κάθε καταναγκασμό. Αναζητούν συχνά την έμπνευσή τους στην κλασική αρχαιότητα και, παράλληλα, προάγουν την καλλιέργεια των ζωντανών γλωσσών και των εθνικών ιδιωμάτων, αφού μόνο μέσα από αυτά μπορεί να επιτευχθεί η πνευματική αφύπνιση των πληθυσμών.

Όπως ήταν φυσικό, ο Διαφωτισμός επηρέασε κάποια στιγμή και τον ελληνισμό, τόσο στις τουρκοκρατούμενες περιοχές όσο και στις παροικίες. Σταδιακά, λοιπόν, διαμορφώθηκε μια ιδιαίτερη πνευματική κίνηση, την οποία ονομάζουμε «Νεοελληνικό Διαφωτισμό». Χρονολογικά, τα ακραία όρια αυτής της κίνησης είναι το 1669 και το 1821 και μπορούμε να τη χωρίσουμε σε δύο περιόδους: η πρώτη είναι η περίοδος της προετοιμασίας (1669-1774) και η δεύτερη η περίοδος της ακμής (1774-1821), φυσικά με κάποια καθυστέρηση σε σχέση με τον ευρωπαϊκό διαφωτισμό.

Οι φιλελεύθερες ιδέες του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού φτάνουν στον ελληνικό χώρο καταρχήν χάρη στους Έλληνες που σπουδάζουν την εποχή εκείνη στην Ευρώπη (π.χ. οι Φαναριώτες συγκαταλέγονται ανάμεσα στους πιο μορφωμένους ανθρώπους της εποχής, γι' αυτό και καταλαμβάνουν υψηλές θέσεις στην οθωμανική αυτοκρατορία). Επίσης, σημαντικός είναι και ο ρόλος των Ελλήνων εμπόρων, που συνήθως συνδυάζουν τη μόρφωση και τα πνευματικά ενδιαφέροντα με τις

συνεχείς μετακινήσεις και την οικονομική ευρωστία. Ως ενδιάμεσοι σταθμοί για τη μεταφορά αυτή των ιδεών του Διαφωτισμού, λειτουργούν οι ελληνικές παροικίες της Ευρώπης (π.χ. Βιέννη, Βενετία, Τεργέστη) και οι παραδουνάβιες ηγεμονίες, όπου το πνευματικό επίπεδο είναι σαφώς υψηλότερο απ' ό,τι στον ελλαδικό χώρο.



Αυτόγραφο του Ρήγα, που συμπυκνώνει σε μία φράση το πνεύμα τόσο το δικό του όσο και του Διαφωτισμού.

Εξαιτίας των ιδιαίτερων συνθηκών στις οποίες ζει τότε ο ελληνισμός, ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός παρουσιάζει ορισμένες ιδιομορφίες και δεν έχει ακριβώς τα ίδια χαρακτηριστικά με τον ευρωπαϊκό Διαφωτισμό. Μπορούμε να πούμε ότι, σε γενικές γραμμές, πρόκειται για μια εποχή έντονων πνευματικών ζυμώσεων, προβληματισμών και αντιπαραθέσεων. Το έντονο ενδιαφέρον για την αγωγή, τις φυσικές επιστήμες, τον ορθό λόγο, το κριτικό πνεύμα και τις νέες φιλοσοφικές και ηθικές απόψεις υπάρχει, βέβαια, και στο νεοελληνικό

Διαφωτισμός

διαφωτισμό. Ωστόσο, τελικοί στόχοι του κινήματος είναι, κυρίως, η εθνική αφύπνιση και η προσπάθεια για απελευθέρωση του Γένους, που σύμφωνα με τους διαφωτιστές μπορούν να επιτευχθούν μόνο αν προηγηθεί η πνευματική καλλιέργεια και αφύπνιση.

Στα χρόνια του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, λοιπόν, παρατηρείται ένα συνεχές ενδιαφέρον για την έκδοση των αρχαίων συγγραφέων, καθώς και για μεταφράσεις ευρωπαϊκών έργων της εποχής. Παράλληλα, ιδρύονται νέα σχολεία και εκπαιδευτήρια, ενώ σημαντικός είναι ο ρόλος των ελληνόφωνων εφημερίδων και περιοδικών, που εκδίδονται στις παροικίες, ιδιαίτερα κατά τα τελευταία χρόνια πριν την επανάσταση. Τέλος, το ενδιαφέρον για τις φυσικές επιστήμες, την ιστορία, τη γεωγραφία, την ηθική και τη φιλοσοφία, καθώς και για την ανανέωση της λογοτεχνίας, πρέπει να θεωρείται δεδομένο. Μέσα σε όλα αυτά, βέβαια, ένα σημαντικό ζήτημα που απασχολεί τους εκπροσώπους του Νεοελληνικού Διαφωτισμού είναι αυτό της γλώσσας: οι πιο προοδευτικοί και φιλελεύθεροι θεωρούν ότι οι νέες ιδέες θα έχουν κάποιο αποτέλεσμα μόνο αν αγγίξουν το σύνολο του ελληνικού λαού, πράγμα που μπορεί να επιτευχθεί μόνο με τη λαϊκή γλώσσα· από την άλλη πλευρά, όσοι τρέφουν μια σχετική δυσπιστία απέναντι στις νέες ιδέες επιμένουν κυρίως στη χρήση της αρχαίζουσας, ώστε οι Έλληνες να μην παρεκκλίνουν από το αρχαϊκό τους παρελθόν.

Όλοι σχεδόν οι εκπρόσωποι του Νεοελληνικού Διαφωτισμού υπήρξαν λόγιοι, κληρικοί ή έμποροι και στράφηκαν κυρίως προς τη γαλλική παιδεία· γι' αυτό και ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός επηρεάζεται με τη σειρά από τις ιδέες του Βολταίρου, του Ντιντερό και των Εγκυκλοπαιδιστών, καθώς και των Ιδεολόγων της Γαλλικής Επανάστασης. Ως πιο σημαντικούς φορείς του Νεοελληνικού Διαφωτισμού μπορούμε να αναφέρουμε καταρχήν τους Φαναριώτες και στη συνέχεια τον Κοσμά τον Αιτωλό, τον Ευγένιο Βούλγαρη, τον Ιώσηπο Μοισιόδακα, το Δημήτριο Καταρτζή, τον Αδαμάντιο Κοραή, που είναι ασφαλώς η κορυφαία μορφή του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, τους Δανιήλ Φιλιππίδη και Γρηγόριο Κωσταντά, το Ρήγα, τον Παναγιώτη Κοδρικά, το Νεόφυτο Δούκα, τον Αθανάσιο Ψαλίδα, τον Άνθιμο Γαζή, τον Κωνσταντίνο Κούμα, το Θεόφιλο Καΐρη κ.ά. Τέλος, θα πρέπει να πούμε ότι ορισμένα από τα πιο σημαντικά έργα του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, όπως ο «Ανώνυμος του 1789» και η «Ελληνική Νομαρχία», εκδόθηκαν ανώνυμα και, συνεπώς, δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για τους συγγραφείς τους.

(Βλ. Σχολή, ρεύμα, κίνημα)

Διδακτική ποίηση

Διδακτική ποίηση

Η ποίηση γενικά, από τα χρόνια του Ομήρου μέχρι και σήμερα, λειτουργεί, με ευρεία έννοια, και ως ένας «δάσκαλος» του ανθρώπου. Ο ουσιαστικός, βέβαια, στόχος της ποίησης δεν είναι να προσφέρει στον άνθρωπο/αναγνώστη, με τρόπο άμεσο και ανοιχτό, ένα σύστημα παραινήσεων, συμβουλών, ηθικών αρχών και κανόνων για τη ζωή. Κάτι τέτοιο θα υποβίβαζε την ουσία της ποίησης και θα την καθιστούσε λόγο κηρυγματικό και ηθικοδιδακτικό. Ο βασικός στόχος της ποίησης είναι να προσφέρει στον αναγνώστη απόλαυση και συγκίνηση αισθητικής ποιότητας.



Κ. Π. Καβάφης (1863-1933): κατέτασσε ο ίδιος τα

ποιήματά του σε ιστορικά, ερωτικά και φιλοσοφικά· στην τελευταία κατηγορία τοποθετούσε όσα εμείς ονομάζουμε διδακτικά.

Υπήρξαν όμως και ποιητές που έγραψαν ποιήματα τα οποία διαπνέονται και χαρακτηρίζονται από ένα πνεύμα καθαρού διδακτισμού. Τα ποιήματα αυτά προσφέρουν, με τρόπο άμεσο και ευθύ, το στοιχείο μιας συμβουλευτικής προς τον άνθρωπο. Μακρινός πρόγονος αυτού του είδους της διδακτικής/συμβουλευτικής ποίησης θεωρείται ο Ησίοδος, που υπήρξε και ο εισηγητής του λεγόμενου διδακτικού έπους (κυρίως με το έπος του Έργα και ημέραι).

Στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία η διδακτική ποίηση δεν ευδοκίμησε ιδιαίτερα. Αυτό δεν οφείλεται μόνο σε αδυναμία των ποιητών. Φαίνεται ότι η ποίηση, όταν προδίδει τον ουσιαστικό της χαρακτήρα και μεταβάλλεται σε κακότεχνο και ρηχό διδακτισμό, παύει να λειτουργεί ως καθαρά αισθητικό γεγονός. Βέβαια, ποιητές μεγάλου αναστήματος, όπως ο Κίπλινγκ (Kipling Rudyard), μας έχουν δώσει ποιητικά κείμενα διδακτικού περιεχομένου, που παράλληλα αποτελούν και δείγματα άρτιας και υψηλής ποιητικής τέχνης (π.χ. το ποίημα «Αν» του Κίπλινγκ, στα Κείμενα Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας της Β΄ Λυκείου.)

Εκείνος, πάντως, που στη νεότερη ελληνική ποίηση μπόρεσε να συνδυάσει με εκπληκτικό και άρτιο τρόπο

Διδακτική ποίηση

το ήθος της πραγματικής ποίησης με το στοιχείο του διδακτισμού είναι ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης. Όπως είναι γνωστό, πολλά από τα ποιήματά του χαρακτηρίζονται από τους μελετητές του έργου του ως διδακτικά. Σ' αυτή την κατηγορία ανήκει και το πολύ γνωστό καβαφικό ποίημα που τιτλοφορείται «Ιθάκη». Το διδακτικό χαρακτήρα αυτού του ποιήματος τον διαπιστώνουμε και από τα εξής στοιχεία, που αποτελούν και τα γενικότερα γνωρίσματα της διδακτικής ποίησης:

- ο ποιητικός λόγος στο σύνολό του εκφέρεται σε β' ενικό πρόσωπο· έτσι προσλαμβάνει και αποκτά ένα επιστολικό ύφος και χαρακτήρα, αφού το β' ενικό πρόσωπο αποτελεί το γραμματικό τύπο και κανόνα που συνηθίζουμε στις επιστολές
- ο επιστολικός χαρακτήρας του κειμένου προϋποθέτει έναν αποδέκτη, δηλαδή ένα πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται η ποιητική γραφή. Ως αποδέκτης, βέβαια, λειτουργεί ο αναγνώστης. Μ' αυτό τον τρόπο, το ποίημα αποκτά μια καθολικότητα, επειδή ακριβώς ο κάθε αναγνώστης μεταβάλλεται και σε αποδέκτη
- το β' ενικό πρόσωπο προσδίδει στο ποίημα ένα χαρακτήρα συμβουλευτικό και παραινετικό. Ο ποιητής είναι ο συμβουλεύων και ο αναγνώστης (ή και ο ακροατής) είναι ο αποδέκτης των συμβουλών και των παραινέσεων. Έτσι, μέσα στο ποίημα λειτουργεί, με τρόπο άμεσο και ευθύ, ένα είδος έντονου και χαρακτηριστικού διδακτισμού. Αυτός όμως ο τόνος

του διδακτισμού δε γίνεται με τρόπο φωναχτό, άκομψο, ανοίκειο, ρητορικό και κηρυγματικό. Το ποίημα (επομένως και ο διδακτικός του χαρακτήρας) λειτουργεί με τρόπο οικείο, φιλικό και υποβλητικό. Εξάλλου, αυτός ο τόνος του υποβλητικού διδακτισμού, μαζί με το γενικότερο περιεχόμενο του κειμένου, δικαιολογεί απόλυτα την κατάταξη της «Ιθάκης» στα διδακτικά ποιήματα του Καβάφη.

- το β' ενικό πρόσωπο προσδίδει στο κείμενο ένα χαρακτηριστικό τόνο οικειότητας, φιλικής κουβέντας και επικοινωνιακής αμεσότητας. Ο αναγνώστης ζει την ψευδαίσθηση ότι το ποίημα γράφτηκε αποκλειστικά γι' αυτόν. Μ' αυτή την αίσθηση ο αναγνώστης ζει μια κατάσταση άμεσης ταύτισης με το κείμενο: κείμενο και αναγνώστης συγκλίνουν απόλυτα και, τελικά, ταυτίζονται.

Διήγημα

Μαζί με τη νουβέλα και το μυθιστόρημα, το διήγημα είναι ένα από τα τρία βασικά είδη της αφηγηματικής πεζογραφίας. Οι ρίζες του χάνονται στη λογοτεχνία της αρχαιότητας· με τη μορφή όμως που το γνωρίζουμε σήμερα, εμφανίστηκε στη δυτική λογοτεχνία στις αρχές του 19ου αιώνα και, κυρίως, από το 1830 και μετά. Πολλά από τα χαρακτηριστικά του διηγήματος που θα παρουσιάσουμε στη συνέχεια, καθορίστηκαν από το

Διήγημα

γεγονός ότι για μεγάλο χρονικό διάστημα, τα διηγήματα δημοσιεύονταν κυρίως στις εφημερίδες, που τα ζητούσαν επίμονα, γιατί είχαν μεγάλη ανταπόκριση στο αναγνωστικό τους κοινό.

Το πρώτο χαρακτηριστικό ενός διηγήματος είναι η συντομία του. Η έκταση του, βέβαια, δεν είναι επακριβώς καθορισμένη και μπορεί να ποικίλλει αλλά σε γενικές γραμμές έχουμε να κάνουμε με μια σύντομη αφήγηση. Αυτή η συντομία οδηγεί στο δεύτερο βασικό χαρακτηριστικό του διηγήματος, που είναι ένας συνδυασμός λιτότητας και πυκνότητας, τόσο στη γλώσσα όσο και στο περιεχόμενο. Συγκεκριμένα, ο μύθος, η ιστορία δηλαδή που αφηγείται ένα διήγημα, επικεντρώνεται συνήθως γύρω από ένα βασικό γεγονός, με έναν κεντρικό ήρωα. Μ' άλλα λόγια, κάθε διήγημα αποτυπώνει ένα επεισόδιο από τη ζωή του πρωταγωνιστή, το οποίο όμως αποδεικνύεται ιδιαίτερα σημαντικό για τη ζωή και τη μοίρα του και γι' αυτό αξίζει να προσεχθεί ιδιαίτερα.

Το βασικό πρόβλημα που έχει να αντιμετωπίσει ο διηγηματογράφος είναι, ακριβώς, να μπορέσει να περάσει από το ειδικό στο γενικό: μέσα δηλαδή από την αφήγηση ενός μεμονωμένου επεισοδίου, να μπορέσει να προσφέρει στον αναγνώστη μια πλήρη ηθογραφηση και ψυχογραφία του πρωταγωνιστή, καθώς και μια συνολική αίσθηση της ζωής του. Για να το επιτύχει αυτό, δεν αρκούν μόνο η λιτότητα και η πυκνότητα·

χρειάζεται επίσης μια προσεκτική επιλογή του θέματος, ένας επιτυχημένος συνδυασμός αφήγησης, διαλόγου και περιγραφής, σωστή χρήση της γλώσσας, αρχιτεκτονική διάρθρωση της πλοκής κτλ. Για παράδειγμα, ένα διήγημα μπορεί να περιλαμβάνει και κάποια δευτερεύοντα πρόσωπα ή επεισόδια, τα οποία όμως θα είναι πολύ σύντομα και θα έχουν ως βασικό τους στόχο να φωτίσουν το βασικό γεγονός ή να συμπληρώσουν την ψυχογραφία του πρωταγωνιστή.

Ανάλογα με το θέμα τους, τα διηγήματα μπορούν να διακριθούν σε ηθογραφικά, ρεαλιστικά, κοινωνικά, ιστορικά, ψυχολογικά, αστυνομικά κτλ. Στην παραδοσιακή τους μορφή παρουσιάζουν όλα τα χαρακτηριστικά που συνήθως συναντάμε στην πεζογραφία: αληθοφάνεια, συγκεκριμένο χρόνο και τόπο, θέματα από την καθημερινή ζωή κτλ. Βέβαια, το σύγχρονο διήγημα πολύ συχνά αμφισβητεί όλα αυτά τα παραδοσιακά γνωρίσματα.

Διήγημα



Γ. Μ. Βιζυηνός (1846-1896). Πολλοί τον θεωρούν ως τον εισηγητή του διηγήματος στη νεοελληνική λογοτεχνία.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, το διήγημα αναπτύχθηκε κυρίως από τη γενιά του 1880 και έκτοτε καλλιεργείται συστηματικά απ' τους πιο σημαντικούς Έλληνες πεζογράφους. Μάλιστα, μπορούμε να πούμε ότι το νεοελληνικό διήγημα έχει δώσει έργα υψηλής ποιότητας, πολύ περισσότερα απ' ό,τι το μυθιστόρημα. Σημαντικοί Έλληνες διηγηματογράφοι θεωρούνται γενικά ο Γεώργιος Βιζυηνός, ο Αλέξανδρος

Παπαδιαμάντης, ο Ανδρέας Καρκαβίτσας, ο Δημοσθένης Βουτυράς, ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, ο Άγγελος Τερζάκης, ο Δημήτρης Χατζής, ο Αντώνης Σαμαράκης κ.ά.

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη, Μυθιστόρημα, Νουβέλα)

Δοκίμιο

Δεν είναι εύκολο να ορίσει κανείς με σαφήνεια και καθαρότητα την έννοια του δοκιμίου. Ίσως είναι ευκολότερο να προσδιορισθεί καταρχήν η έννοια του δοκιμίου αρνητικά· να πει, δηλαδή, κανείς πρώτα τι δεν είναι δοκίμιο. Μια τέτοια προσπάθεια καταλήγει στο λεγόμενο αρνητικό ορισμό του δοκιμίου. Είναι όμως γνωστό ότι κάθε αρνητικός ορισμός είναι ατελής. Αν π.χ. πει κάποιος «ο ηλεκτρισμός δεν είναι μαγνητισμός», δεν ορίζει την έννοια του ηλεκτρισμού· απλώς λέγει τι δεν είναι.

Αν, πάντως, ακολουθήσουμε αυτή την τακτική του αρνητικού ορισμού, μπορούμε να καταλήξουμε σ' ένα πρώτο συμπέρασμα. Συγκεκριμένα, μπορούμε να πούμε ότι το δοκίμιο, παρ' όλο που συγγενεύει, δεν ταυτίζεται με την πραγματεία, τη διατριβή, την επιστημονική μελέτη και το άρθρο. Και τα τέσσερα αυτά είδη λόγου εκθέτουν απόψεις και θέσεις, που είναι απόλυτα τεκμηριωμένες και εκφράζουν την αλήθεια της επιστήμης που υπηρετούν.

Δοκίμιο

Το δοκίμιο δεν έχει χαρακτήρα επιστημονικής μελέτης και δεν εκφράζεται με τον αυστηρό τρόπο που χαρακτηρίζει κάθε επιστημονικό μελέτημα ή άρθρο. Αντίθετα, είναι κυρίως προϊόν και αποτέλεσμα προσωπικού στοχασμού. Το στοιχείο αυτό υποδηλώνει ότι στο δοκίμιο υπάρχει μια ιδιαίτερα χαρακτηριστική απόχρωση προσωπικών-υποκειμενικών σκέψεων.

Προσδιορίζοντας αναλυτικότερα και με θετικό τώρα τρόπο τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του δοκιμίου, μπορούμε να καταλήξουμε στα εξής:

- α) το δοκίμιο είναι ένα ιδιότυπο γραμματειακό είδος που βρίσκεται στο μεταίχμιο, στο ενδιάμεσο δηλαδή διάστημα, ανάμεσα στα καθαρώς λογοτεχνικά κείμενα και στις σύντομες μελέτες. Αυτό σημαίνει ότι δεν ταυτίζεται με τα λογοτεχνικά κείμενα ούτε, βέβαια, και με τις εμπειριστατωμένες μελέτες
- β) πραγματεύεται συνήθως ένα θέμα (π.χ. κοινωνικό, φιλοσοφικό, επιστημονικό κτλ.), που το εξετάζει στις πιο βασικές του πλευρές, χωρίς όμως και να το εξαντλεί, και κατά κανόνα είναι σύντομο στην έκτασή του
- γ) δηλώνει περισσότερο και εκφράζει την υποκειμενική-προσωπική οπτική του δημιουργού σχετικά με το θέμα που πραγματεύεται
- δ) όταν είναι αυστηρά δοκίμιο στοχαστικού τύπου, η γλώσσα και γενικά η όλη του εκφραστική ακολουθούν ένα πιο σοβαρό ύφος που ταιριάζει στον απο-

- καλούμενο δοκιμιακό λόγο (ή δοκιμιακή γλώσσα)
- ε) όταν το δοκίμιο δεν ακολουθεί αυστηρά τη μορφή της δοκιμιακής γλώσσας αλλά αναπτύσσει το θέμα του με τρόπο πιο άνετο και ελεύθερο, αποκτά μian εντονότερη λογοτεχνική χροιά
- στ) σχετικά με τον τρόπο οργάνωσης και διάρθρωσης των νοημάτων, ακολουθεί συνήθως μια τετράπτυχη δομή και ανάπτυξη:
- θέση-παρουσίαση του θέματος
 - έκθεση-ανάπτυξη των βασικών απόψεων του δοκιμιογράφου
 - απόδειξη-τεκμηρίωση των θέσεων με αναφορά σε συγκεκριμένο αποδεικτικό υλικό
 - συμπερασματική-επιλογική κατακλείδα

[Μορφές δοκιμιακού λόγου υπήρχαν ήδη από την αρχαιότητα. Άλλωστε, πίσω από τη γραπτή μορφή του σύγχρονου δοκιμίου κρύβεται η προφορική παράδοση της ρητορικής, που αναπτύχθηκε κυρίως στην κλασική αρχαιότητα, ελληνική και ρωμαϊκή. Η παράδοση αυτή κληροδότησε στο δοκίμιο τις τεχνικές πειθούς που χρησιμοποιεί. Εξάλλου, αυτές οι προφορικές μορφές πειθούς χρησιμοποιούνται και σήμερα από πολλούς ανθρώπους, όπως, για παράδειγμα, από τους πολιτικούς, τους δικηγόρους και άλλους που είναι αναγκασμένοι να πείσουν ένα ακροατήριο για ένα συγκεκριμένο θέμα.

Δοκίμιο

Ανεξάρτητα, πάντως, από την καταγωγή του, το είδος που σήμερα αποκαλούμε «δοκίμιο» αποτελεί γέννημα-θρέμμα των νεότερων χρόνων και συνδέεται σαφώς με τη σταδιακή άνοδο της αστικής τάξης κατά την περίοδο αυτή· κι αυτό, γιατί η ανάπτυξη του δοκιμίου προϋποθέτει την ύπαρξη ενός σχετικά καλλιεργημένου αστικού αναγνωστικού κοινού. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι οι πρώτες χώρες στις οποίες παρατηρείται ακμή του δοκιμίου είναι η Γαλλία (Montaigne, 1580), η Αγγλία (Francis Bacon, 1597) και η Γερμανία (18ος αι.), όπου έχουμε και ανάπτυξη της αστικής τάξης.

Πατέρας του σύγχρονου δοκιμίου θεωρείται σήμερα ο Γάλλος συγγραφέας του 16ου αι. Michel de Montaigne, ο οποίος επινόησε και τον όρο «δοκίμιο» (essai), θέλοντας να δείξει ότι πρόκειται για μια απόπειρα διερεύνησης ενός θέματος και όχι για μίαν οριστική τοποθέτηση και ανάλυση ενός προβλήματος.

Σε ό,τι αφορά τη χώρα μας και τη νεοελληνική γραμματεία, ο γαλλικός όρος *essai* (ή ο αγγλικός *essay*) αποδίδεται για πρώτη φορά ως «δοκίμιον» ήδη από το 18ο αιώνα, από τον Ευγένιο Βούλγαρη. Στην ουσία, όμως, το δοκίμιο αποτελεί υπόθεση του 20ού αιώνα, στη διάρκεια του οποίου εντάσσεται στο λεξιλόγιο του λογοτεχνικού και κριτικού λόγου. Για ένα διάστημα, το συναντάμε μόνο στα λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής. Το 1929, όμως, για πρώτη φορά, ένα ολόκληρο βιβλίο χαρακτηρίζεται ως δοκίμιο: πρόκειται για το

πολύ γνωστό Ελεύθερο πνεύμα του Γιώργου Θεοτοκά, που εκ των υστέρων θεωρήθηκε ως το μανιφέστο της λεγόμενης γενιάς του τριάντα. Γενικότερα, μπορούμε να πούμε ότι στα χρόνια του μεσοπολέμου το δοκίμιο γνωρίζει πολύ μεγάλη ανάπτυξη στη χώρα μας· από την περίοδο αυτή, άλλωστε, προέρχονται οι πιο σημαντικοί Έλληνες δοκιμιογράφοι: Γιώργος Θεοτοκάς, Φώτος Πολίτης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Γιώργος Σεφέρης, Άγγελος Τερζάκης, Αιμίλιος Χουρμούζιος, Ευάγγελος Παπανούτσος κ.ά.

Ειδικά για το Γιώργο Θεοτοκά, θα πρέπει να πούμε ότι είναι ο πρώτος Έλληνας που τόλμησε να εντάξει το δοκιμιακό λόγο στο μυθιστόρημα (π.χ. στην *Αργώ*). Η πρακτική της ενσωμάτωσης αποσπασμάτων δοκιμιακής υφής σε ευρύτερες μυθιστορηματικές συλλήψεις συνιστά εύρημα του αιώνα μας και συνδέεται σαφώς με τις σύγχρονες τάσεις της πεζογραφίας· την έχουν, άλλωστε, εφαρμόσει μερικοί από τους πιο πρωτοποριακούς συγγραφείς της εποχής μας, όπως ο Γερμανός Tomas Mann, ο Αυστριακός Robert Musil, ενώ απαντάται και σε πιο πρόσφατα χρόνια, σε συγγραφείς όπως ο Τσέχος Milan Kundera κ.ά. Αυτή η συσσωμάτωσή του σε ένα άλλο αμιγώς λογοτεχνικό είδος, δίνει στο δοκίμιο τη δυνατότητα να επιτελέσει εντελώς νέες λειτουργίες. Χάρη στις λειτουργίες αυτές, αντισταθμίζεται ως ένα βαθμό η παρακμή του ως ανεξάρτητου και αυθύπαρκτου είδους, μια παρακμή που παρατηρείται

Δομή

κυρίως στην εποχή μας, με την ταχύτατη ανάπτυξη των καθαρά επικοινωνιακών και δημοσιογραφικών ειδών.]
(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη).

Δομή

Ένα λογοτεχνικό κείμενο (ποίημα, διήγημα, νουβέλα, μυθιστόρημα, θεατρικό έργο) αποτελείται από μέρη. Τα μέρη αυτά δεν είναι ασύνδετα μεταξύ τους. Αντίθετα, συνδέονται στενά και είναι έτσι οργανωμένα, ώστε όλα μαζί να συναποτελούν και να αναδεικνύουν ένα ενιαίο και σφιχτοδεμένο σύνολο. Αυτός, ακριβώς, ο τρόπος οργάνωσης και σύνδεσης των μερών σε ένα «καλοχτισμένο» σύνολο, αποτελεί τη δομή του λογοτεχνικού κειμένου».

Από την καλή ή κακή οργάνωση και σύνδεση των μερών σε όλο, καθορίζεται και εξαρτάται ο βαθμός συνοχής και σωστής διάρθρωσης του λογοτεχνικού κειμένου. Συγκεκριμένα, όταν ένα λογοτεχνικό κείμενο μας φαίνεται ασύνδετο, ανοργάνωτο ή και χασματικό, λέμε ότι έχει κακή ή χαλαρή δομή και διάρθρωση.

Ο Οδυσσέας Ελύτης ονομάζει τη δομή αρχιτεκτονική επινόηση. Ο όρος αυτός είναι ιδιαίτερα εύστοχος και εύγλωττος. Ο Ελύτης τον εξηγεί και εννοεί το αρχιτεκτονικό σχέδιο, τον τρόπο χτισίματος ενός λογοτεχνικού κειμένου. Ο ίδιος σε δύο κυρίως έργα του (Άξιον Εστί, Ο Μικρός Ναυτίλος) ακολούθησε έναν ιδιαίτερα

πολύπλοκο τρόπο οργάνωσης των μερών σε ενιαίο σύνολο.

Με βάση όλα τα προαναφερόμενα, θα μπορούσαμε να καταλήξουμε στο ακόλουθο οριστικό και καταληκτικό συμπέρασμα: η δομή είναι ο τρόπος και η τεχνική με την οποία τα μέρη ενός κειμένου οργανώνονται σε σύνολο. Με αυτή την οργάνωση εξασφαλίζεται ο μέγιστος βαθμός συνοχής του λογοτεχνικού κειμένου. [Η λέξη δομή, που συχνά συγχέεται με τον όρο πλοκή (βλ. λέξη), παράγεται από το αρχαιοελληνικό ρήμα δέμω (=χτίζω). Αυτή η ετυμολογική συσχέτιση μας διευκολύνει να καταλάβουμε ότι: με τον όρο δομή υπονοούνται δύο πράγματα: α) τα μέρη από τα οποία αποτελείται ένα λογοτεχνικό κείμενο και β) ο τρόπος με τον οποίο τα μέρη αυτά «χτίζονται» σε οργανωμένο σύνολο]

Δράμα

Ο όρος «δράμα» προέρχεται απ' την αρχαιότητα και η ετυμολογία του από το ρήμα «δρῶ» δεν αφήνει πολλές αμφιβολίες για τη σημασία του: δράμα είναι το λογοτεχνικό έργο το οποίο εμπεριέχει δράση αληθινών προσώπων και γι' αυτό δε διαβάζεται απλώς αλλά παριστάνεται στη σκηνή, στο θέατρο.

Η δραματική τέχνη γεννήθηκε, βέβαια, στην κλασική Ελλάδα και με την αρχική της μορφή λειτούργησε ως

Δράμα

πρότυπο για αιώνες. Οι Λατίνοι, για παράδειγμα, μιμήθηκαν τους αρχαίους Έλληνες τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο, ενώ οι νεότεροι Ευρωπαίοι εμπνεύστηκαν με τη σειρά τους και από το ελληνικό και από το λατινικό δράμα.

Στην αρχαιότητα, τα δραματικά είδη ήταν τρία και ήταν όλα έμμετρα: η τραγωδία, η κωμωδία και το σατυρικό δράμα. Αργότερα, στη διάρκεια του Μεσαίωνα, συναντάμε τα λεγόμενα «μυστήρια», που στην ουσία είναι δράματα λειτουργικά ή θρησκευτικά. Τέλος, στα νεότερα χρόνια, το δράμα στρέφεται σιγά σιγά προς τον πεζό λόγο, ακολουθεί τα ρεύματα κάθε εποχής, ενώ νέα είδη γεννιούνται συνεχώς: τραγικωμωδία, μελόδραμα, κωμειδύλλιο, κωμωδία χαρακτήρων, κωμωδία ηθών, φαρσοκωμωδία, αστικό δράμα, κοινωνικό δράμα, θέατρο του παραλόγου, μιούζικαλ κτλ.

Το δράμα ήταν, βέβαια, μια σύνθετη τέχνη ήδη από την αρχαιότητα. Στην εποχή μας, όμως, ο σύνθετος αυτός χαρακτήρας του δράματος τονίζεται ακόμη περισσότερο, καθώς μια παράσταση προϋποθέτει πλέον τη συνεργασία μιας ομάδας ειδικών, όπως π.χ. του θεατρικού συγγραφέα, του ηθοποιού, του σκηνογράφου, του χορογράφου, του ενδυματολόγου κτλ., που όλοι εργάζονται κάτω από την επίβλεψη του σκηνοθέτη. Μ' άλλα λόγια, το δράμα συνδυάζει κείμενο, υποκριτική ερμηνεία, σκηνοθεσία και παρουσία του κοινού.

Στην εποχή μας, η αρχική έννοια του όρου «δράμα» έχει στην ουσία αντικατασταθεί από τη λέξη «θέατρο», που στην αρχαιότητα σήμαινε απλά το χώρο της αναπαράστασης του δράματος και πιο συγκεκριμένα τις θέσεις των θεατών. Για τους περισσότερους ανθρώπους σήμερα, όμως, η λέξη «δράμα» συνδέεται με την έννοια του δραματικού, του τραγικού. Ωστόσο, η αρχική σημασία διασώζεται ακόμη σε σύνθετα όπως δραματουργός, δραματουργία, δραματογραφία κτλ.

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη).

Βάσει του ν. 3966/2011 τα διδακτικά βιβλία του Δημοτικού, του Γυμνασίου, του Λυκείου, των ΕΠΑ.Λ. και των ΕΠΑ.Σ. τυπώνονται από το ΙΤΥΕ - ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ και διανέμονται δωρεάν στα Δημόσια Σχολεία. Τα βιβλία μπορεί να διατίθενται προς πώληση, όταν φέρουν στη δεξιά κάτω γωνία του εμπροσθόφυλλου ένδειξη «ΔΙΑΤΙΘΕΤΑΙ ΜΕ ΤΙΜΗ ΠΩΛΗΣΗΣ». Κάθε αντίτυπο που διατίθεται προς πώληση και δεν φέρει την παραπάνω ένδειξη θεωρείται κλεψίτυπο και ο παραβάτης διώκεται σύμφωνα με τις διατάξεις του άρθρου 7 του νόμου 1129 της 15/21 Μαρτίου 1946 (ΦΕΚ 1946,108, Α').

Απαγορεύεται η αναπαραγωγή οποιουδήποτε τμήματος αυτού του βιβλίου, που καλύπτεται από δικαιώματα (copyright), ή η χρήση του σε οποιαδήποτε μορφή, χωρίς τη γραπτή άδεια του Υπουργείου Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων / ΙΤΥΕ - ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ.