

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ

ΛΕΞΙΚΟ

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΟΡΩΝ

Τόμος 4ος

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:

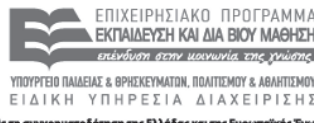
Αρβανίτης Δημήτρης

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

P

Ρεαλισμός

Η πεποίθηση ότι η λογοτεχνία και, γενικά, η τέχνη έχει τη δυνατότητα και πρέπει να προσπαθεί να αντανακλά την πραγματικότητα απαντάται ήδη από την αρχαιότητα, στα έργα του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη. Μ' αυτή την έννοια, ο ρεαλισμός, η προσπάθεια δηλαδή για μια όσο το δυνατόν πιο πιστή και αντικειμενική απόδοση του εξω-κειμενικού κόσμου, υπήρχε ανέκαθεν στη λογοτεχνία ή, τουλάχιστον, σε ένα πολύ μεγάλο μέρος της. Και θα πρέπει να πούμε ότι αυτή η γενική έννοια του ρεαλισμού συνδέεται με δύο άλλα πολύ σημαντικά ζητήματα: της μυθοπλασίας (βλ. λέξη) και της αναφορικότητας (βλ. «λειτουργίες της γλώσσας»).

Ωστόσο, ο όρος «ρεαλισμός» έχει και μία άλλη, ειδικότερη έννοια. Πιο συγκεκριμένα, τον χρησιμοποιούμε για να δηλώσουμε μια τεχνοτροπία που εμφανίστηκε στην τέχνη γύρω στα μισά του 19ου αιώνα. Με αυτή την έννοια, ο ρεαλισμός δεν αναφέρεται αποκλειστικά στη λογοτεχνία αλλά και σε άλλες μορφές τέχνης, όπως για παράδειγμα στη ζωγραφική. Πάντως, σε ό,τι

Ρεαλισμός

αφορά τη λογοτεχνία, η τάση που ονομάζουμε «ρεαλισμός», εκδηλώνεται αρχικά στη Γαλλία, με πρώτο και σημαντικότερο εκπρόσωπο τον Gustave Flaubert, συγγραφέα του περίφημου μυθιστορήματος Μαντάμ Μποβαρί.

Με το ρεαλισμό, η λογοτεχνία θέτει πλέον ως πρώτο στόχο της την πιστή απόδοση της πραγματικότητας, όπως βέβαια την αντιλαμβάνεται και τη βιώνει ο δημιουργός. Οι ρεαλιστές πεζογράφοι καλλιεργούν κυρίως το είδος του μυθιστορήματος και θεωρητικά επιδιώκουν την αντικειμενικότητα· αλλά όπως είναι φυσικό, όσο και αν αποφεύγουν τις συναισθηματικές εξάρσεις, τις κρίσεις και τις προσωπικές ερμηνείες, τα όσα γράφουν επηρεάζονται έστω και έμμεσα από τις πεποιθήσεις τους. Για το ρεαλιστικό μυθιστόρημα, θετικά στοιχεία θεωρούνται η αληθοφάνεια και η πειστικότητα. Οι συγγραφείς δε στοχεύουν καθόλου στον εντυπωσιασμό αλλά αφήνουν την πραγματικότητα να μιλήσει από μόνη της. Επιλέγουν θέματα οικεία στον αναγνώστη και σε γενικές γραμμές συνηθισμένα, προβάλλοντας τις εμπειρίες της καθημερινής ζωής. Οι ήρωές τους είναι κατά κάποιο τρόπο εκπρόσωποι της κοινωνίας και του πολιτισμού στον οποίο υποτίθεται ότι ανήκουν, και μολονότι πλαστοί, δεν παύουν να είναι αληθοφανείς.

Ο ρεαλισμός μπορεί να πάρει πολλές επιμέρους μορφές, ανάλογα με το συγκεκριμένο τομέα στον οποίο ρίχνει το βάρος της αναπαράστασής του ο συγγραφέ-

ας. Για παράδειγμα, με συγγραφείς όπως ο Ντοστογιέφσκι, έχουμε το λεγόμενο ψυχολογικό ρεαλισμό, με τον οποίο απεικονίζεται και την ίδια στιγμή διερευνάται ο ψυχικός κόσμος του ανθρώπου, ακόμη και στις πιο ακραίες εκδηλώσεις του. Από την άλλη πλευρά, όταν ο συγγραφέας επιμένει κυρίως στην απεικόνιση των κοινωνικών σχέσεων και προβλημάτων και αντιμετωπίζει κριτικά την ίδια την κοινωνία, γεννιέται ο λεγόμενος κοινωνικός ρεαλισμός, μέσα από τον οποίο θα προκύψει τελικά ο νατουραλισμός.

Ρεαλισμός



Δημήτριος Βικέλας (1835-1908): με το έργο του Λουκής Λάρας (1879), άνοιξε διάπλατα το δρόμο της ηθογραφίας και του ρεαλισμού για τους Έλληνες πεζογράφους.

Τέλος, μια ιδιαίτερη και μάλλον ακραία μορφή ρεαλισμού είναι ο λεγόμενος σοσιαλιστικός ρεαλισμός, που καθιερώθηκε επίσημα στη Σοβιετική Ένωση από το 1934 και μετά, με απόφαση του κόμματος. Σύμφωνα με τους Σοβιετικούς θεωρητικούς, ένα λογοτεχνικό

έργο ήταν αξιόλογο μόνο εφόσον αναπαριστούσε την ιστορική πραγματικότητα μέσα από την προοπτική της επανάστασης, με τελικό στόχο την εξύμνηση των ιδανικών του σοσιαλισμού και την ηθική και πολιτική διαπαιδαγώγηση των λαού. Καθώς, λοιπόν, είναι μια τέχνη που απευθύνεται στον απλό λαό, πρέπει να προβάλλει τις θετικές πλευρές της σοβιετικής ζωής, μέσα από μορφές και είδη απλά και κατανοητά σε όλους (αυτός είναι και ο λόγος που στη Σοβιετική Ένωση καταδίκασαν τα έργα του μοντερνισμού, τα οποία θεωρούσαν ως ένδειξη παρακμής της Δύσης). Φυσικά, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ήταν μια μορφή όχι μόνο στρατευμένης αλλά και ελεγχόμενης λογοτεχνίας και δεν ανέδειξε έργα υψηλής λογοτεχνικής αξίας, με μόνη ίσως εξαίρεση το μυθιστόρημα Ο ήρεμος Ντον του Μιχαήλ Σολόχοφ. Επιπλέον, καθήλωσε τη λογοτεχνική παραγωγή στη Σοβιετική Ένωση σε αυτό το μοναδικό πρότυπο, αποκλείοντας κάθε δυνατότητα ή ελπίδα για εξέλιξη. Τέλος, θα πρέπει να πούμε ότι, εξαιτίας των διασυνδέσεων της Σοβιετικής Ένωσης με όλα σχεδόν τα κομμουνιστικά κόμματα του κόσμου, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός επηρέασε ως ένα βαθμό τους αριστερούς συγγραφείς σε πολλές χώρες, μεταξύ των οποίων και στην Ελλάδα, ιδίως κατά τη μεταπολεμική περίοδο.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, ο ρεαλισμός εμφανίζεται στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, με πολύ μικρή καθυστέρηση σε σχέση με τη Γαλλία.

Ριμάδα

Πρόδρομοι της ρεαλιστικής πεζογραφίας μπορούν να θεωρηθούν τα μυθιστορήματα Θάνος Βλέκας του Παύλου Καλλιγά και Πάπισσα Ιωάννα του Εμμανουήλ Ροΐδη, που δημοσιεύθηκαν το 1855 και το 1866 αντίστοιχα.

Από εκεί και πέρα, το αγνώστου συγγραφέα Στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι (1870) και ο Λουκής Λάρας του Δημήτριου Βικέλα, το 1879, συνιστούν τα πρώτα ρεαλιστικά αφηγήματα στη νεοελληνική λογοτεχνία. Στη συνέχεια, από την εποχή της ηθογραφίας και μετά, η νεοελληνική λογοτεχνία καλλιεργεί συστηματικά το ρεαλισμό σε όλες του σχεδόν τις μορφές και παραλλαγές, μέχρι και σήμερα.

(Βλ. Ηθογραφία, Νατουραλισμός, Στρατευμένη λογοτεχνία, Σχολή, ρεύμα, κίνημα)

Ριμάδα

Ο όρος «ριμάδα» παραπέμπει, βέβαια, άμεσα στη ρίμα, δηλαδή την ομοιοκαταληξία. Τον χρησιμοποιούμε για δηλώσουμε ένα ζευγάρι στίχων το οποίο ομοιοκαταληκτεί και συνήθως είναι γραμμένο σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο. Ακριβώς επειδή πρόκειται για δύο στίχους που ομοιοκαταληκτούν, απαντάται και ως «δίστιχο» ή «λιανοτράγουδο». Εξάλλου, ως ριμάδα μπορούμε επίσης να χαρακτηρίσουμε και ένα μακροσκελές ποίημα, συνήθως αφηγηματικού χαρακτήρα και λαϊκής προέλευσης, το οποίο είναι γραμμένο σε στίχο ιαμβικό

δεκαπεντασύλλαβο και σε ομοιοκατάληκτα δίστιχα. Τέτοιου είδους ριμάδες συναντάμε ήδη από τους τελευταίους αιώνες του Βυζαντίου, ενώ αργότερα η παράδοση συνεχίζει στην Κρήτη, την Κύπρο και τα Επτάνησα. Γνωστή είναι, για παράδειγμα, η Ριμάδα κόρης και νιου, που προέρχεται από την Κρήτη και χρονολογείται από τις αρχές του 16ου αιώνα.

(Βλ. Δεκαπεντασύλλαβος)

Ρομαντισμός

Ο ρομαντισμός είναι ένα από τα πιο σημαντικά κινήματα όλων των εποχών κι αυτό ισχύει τόσο για τη λογοτεχνία και την τέχνη όσο και για το χώρο του πνεύματος και των ιδεών γενικότερα. Συγκεκριμένα, ο ρομαντισμός επηρεάζει, εκτός από τη λογοτεχνία, όλες σχεδόν τις τέχνες, όπως για παράδειγμα τη ζωγραφική (Delacroix, Géricault, Ingres, Friedrich, Turner κ.ά.) και τη μουσική (Beethoven, Schubert, Berlioz, Chopin, Verdi, Wagner κ.ά.). Γενικότερα, ο ρομαντισμός ξεφεύγει από τα «στενά» πλαίσια της τέχνης και διαμορφώνει μια στάση ζωής (γι' αυτό και δεν είναι απλά ένα λογοτεχνικό ή καλλιτεχνικό ρεύμα αλλά ένα αληθινό κίνημα, μια πνευματική επανάσταση).

Ο ρομαντισμός κυριαρχεί στις τρεις μεγάλες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες (αγγλική, γαλλική, γερμανική) από τα τέλη του 18ου ως τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα,

Ρομαντισμός

ενώ με κάποια καθυστέρηση εμφανίζεται και σε πολλές άλλες χώρες, μεταξύ των οποίων και στην Ελλάδα.

Συγκεκριμένοι πρόδρομοι του ρομαντικού κινήματος, οι λεγόμενοι προρομαντικοί, έχουν εντοπιστεί σε όλες τις χώρες όπου αναπτύχθηκε στη συνέχεια ο ρομαντισμός· καλύπτουν τη σταδιακή μετάβαση από τον κόσμο του κλασικισμού και του διαφωτισμού στο νέο ρομαντικό πνεύμα. Καθ'αυτό ρομαντικοί μπορούν να θεωρηθούν οι P. B. Shelley, John Keats, William Wordsworth, Byron κ.ά. στην Αγγλία, η ομάδα Sturm und Drang (=Θύελλα και Ορμή) και οι Novalis, E. T. A. Hoffman, Friedrich Schiller, Goethe κ.ά. στη Γερμανία, καθώς και οι Victor Hugo, Lamartin, Madame de Staël, Chateaubriand κ.ά. στη Γαλλία.

Ο ρομαντισμός παρουσιάζει συγκεκριμένες διαφορές και ιδιομορφίες, ανάλογα με τη χώρα και τη λογοτεχνία για την οποία μιλάμε. Ωστόσο, δεν είναι δύσκολο να ανιχνεύσουμε έναν πυρήνα βασικών χαρακτηριστικών. Πρώτα απ' όλα, ο ρομαντικός ποιητής συγκρούεται με τον κλασικισμό και με το ορθολογικό πνεύμα του διαφωτισμού. Αμφισβητεί όλους τους κανόνες, την τυποποίηση, τις ηθικές αξίες του κλασικού παρελθόντος και, γενικά, την παράδοση. Στη θέση όλων αυτών τοποθετεί το συναίσθημα και τη φαντασία, το απόλυτο και το υπερβολικό, το συγκινησιακό και το ιδανικό. Ο δημιουργός αισθάνεται πλέον απόλυτα ελεύθερος να αποκαλύψει μέσα από την τέχνη την προσωπική του

ιδιοφυία και κάθε του διαίσθηση.

Όλα αυτά οδηγούν το ρομαντισμό στο παράδοξο και το μυστηριώδες, το όνειρο, το υπερφυσικό και τον εξωτισμό, το ασαφές και το συγκεχυμένο, σε συνδυασμό με μια διάχυτη μελαγχολία και απαισιοδοξία, καθώς και μια νοσταλγική διάθεση για τα περασμένα (όχι όμως για το κλασικό παρελθόν).

Από πλευράς μορφής, καταργούνται πολλοί παραδοσιακοί κανόνες και βλέπουμε ποιητικό ρυθμό στην πεζογραφία ή το αντίστροφο· το λεξιλόγιο διευρύνεται και η εικόνα μετατρέπεται σε βασικό στοιχείο του έργου, μαζί με τον έντονο ρυθμό και τα ηχητικά τεχνάσματα.

Σε ό,τι αφορά τη θεματογραφία, υπάρχει καταρχήν μια ιδιαίτερη επιμονή στο «εγώ» του δημιουργού ή του ήρωα, ένας έντονος δηλαδή ατομικισμός και εγωκεντρισμός. Κατά τα άλλα, οι ρομαντικοί δείχνουν μια προτίμηση για θέματα όπως η προσωπική εμπειρία της φύσης, ο θεός, η περιπέτεια, ο έρωτας (συνήθως μελαγχολικός ή καταδικασμένος), ο ηρωισμός και οι αγώνες για την ελευθερία κτλ. Επίσης, με το ρομαντισμό έχουμε μια στροφή προς τους μεσαιωνικούς ευρωπαϊκούς θρύλους και τις παραδόσεις ή προς τη μυθολογία κάθε λαού για άντληση θεμάτων. Τέλος, οι ρομαντικοί αρέσκονται στη χρησιμοποίηση υποβλητικών σκηνικών, όπως τα νυχτερινά φεγγαρόλουστα τοπία, τα ερείπια, οι τάφοι, οι μακάβριες εικόνες θανάτου κτλ.

Ρομαντισμός

Θα πρέπει επίσης να πούμε ότι ως γνήσιο κίνημα, ο ρομαντισμός ενδιαφέρεται για τη σύνδεση τέχνης και ζωής. Γι' αυτό και αγκαλιάζει τους αγώνες των λαών για ελευθερία, δημοκρατία και εθνική ανεξαρτησία, πιστεύει στα ιδανικά της επανάστασης και, γενικά, επιδιώκει την πολιτική δράση. Ακόμη, καλλιεργώντας το πάθος για τον περιηγητισμό, την περιπέτεια και το ταξίδι, ο ρομαντισμός δίνει την ευκαιρία στους Ευρωπαίους να ανακαλύψουν μακρινές περιοχές και πολιτισμούς, και ιδιαίτερα τον κόσμο της Αφρικής και της Μέσης Ανατολής.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, ο ρομαντισμός κυριαρχεί ανάμεσα στα χρόνια 1830-1880. Εμπνέεται απευθείας από τον ευρωπαϊκό αλλά η πραγματικότητα στη χώρα μας είναι πολύ διαφορετική: μολονότι οι Έλληνες ρομαντικοί θα βρουν ανταπόκριση από το κοινό της εποχής τους, δε θα μπορέσουν να προσφέρουν σημαντικά λογοτεχνικά έργα. Γρήγορα θα ξεπέσουν σε μια πολύ επιτηδευμένη μελαγχολία και προσποιητή ερωτική θλίψη, ενώ οι πατριωτικές τους εξάρσεις θα συνοδεύονται από μεγαλοστομία και βερμπαλισμό. Η χρήση της καθαρεύουσας ως μοναδικής κατάλληλης για την τέχνη γλώσσας, θα τους φέρει πολύ πιο κοντά στην παράδοση παρά στην ανανέωση, ενώ θα τους οδηγήσει σε πολυλογία, αμετροέπεια, υπερβολή και αβασάνιστη στιχουργία.

Ο νεοελληνικός ρομαντισμός εκπροσωπείται κυρίως από τη λεγόμενη «Παλαιά Αθηναϊκή Σχολή» ή τους Φαναριώτες, όπως συνηθίζουμε να λέμε, αφού πρόκειται για οικογένειες που κατάγονται κυρίως από το Φανάρι, την περίφημη συνοικία της Κωνσταντινούπολης. Ενδεικτικά αναφέρουμε τους αδελφούς Παναγιώτη και Αλέξανδρο Σούτσο, τον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή, το Δημήτριο Παπαρρηγόπουλο, τον Ιωάννη Καρασούτσα, το Γεώργιο Ζαλοκώστα, το Θεόδωρο Ορφανίδη, το Σπυρίδωνα Βασιλειάδη, τον Αχιλλέα Παράσχο κ.ά. Εξάλλου, κάποια ρομαντικά στοιχεία μπορούμε να βρούμε και στην ποίηση ορισμένων Επτανήσιων ποιητών, όπως ο Διονύσιος Σολωμός, ο Ανδρέας Κάλβος και ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης. Μάλιστα, κατά ένα περίεργο τρόπο, σ' αυτούς έχουμε και την πιο επιτυχημένη και υγιή εκμετάλλευση των ρομαντικών αυτών στοιχείων.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι ο ρομαντισμός συνιστά ένα πολύ σημαντικό κίνημα, που ακόμη και σήμερα επηρεάζει όχι μόνο την τέχνη αλλά και την αντίληψή μας για τη ζωή (ήταν, άλλωστε, η πρώτη φορά που τέχνη και ζωή συνδέθηκαν τόσο στενά). Αν θεωρήσουμε ότι ο Διαφωτισμός εκφράζει τη μια διάσταση του ανθρώπου, τη λογική-νοητική, ο ρομαντισμός είναι αυτός που αναλαμβάνει να δώσει διέξοδο και στην άλλη του διάσταση, τη συναισθηματική-ψυχολογική.

Ρομαντισμός



Λόρδος Βύρων (1788-1824): υπήρξε ένας από τους πιο σημαντικούς Άγγλους ρομαντικούς· ο φιλελληνισμός του και η αναζήτηση της περιπέτειας τον έφεραν στην επαναστατημένη Ελλάδα, όπου και πέθανε.

Φυσικά, καθώς ολοκλήρωνε τον κύκλο του, ο ρομαντισμός έφτασε πολλές φορές όχι μόνο στην υπερβολή αλλά και στην αποτυχία ως προς το αισθητικό και καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, σε σημείο ώστε ορισμένοι να τον αποκαλέσουν «αρρώστια του αιώνα». Αυτό ισχύει σε πολύ μεγάλο βαθμό για τον ελληνικό ρομαντισμό, ο οποίος άλλωστε δε γεννήθηκε από πραγματικές πνευματικές ανάγκες των Ελλήνων αλλά επιβλήθηκε,

θα λέγαμε, από έξω, χωρίς όμως να διατηρήσει τον πολυδιάστατο ευρωπαϊκό του χαρακτήρα. Η σημασία του για τη νεοελληνική λογοτεχνία είναι μάλλον μικρή, παρά τα πενήντα σχεδόν χρόνια της κυριαρχίας του. (Βλ. Σχολή, ρεύμα, κίνημα).

Ρυθμός

Αν επιχειρήσουμε να διαβάσουμε ή, καλύτερα, να απαγγείλουμε το παρακάτω εξάστιχο:

Στων Ψαρών την ολόμαυρη ράχη
περπατώντας η Δόξα μονάχη
μελετά τα λαμπρά παλικάρια
και στην κόμη στεφάνι φορεί
γενναμένο από λίγα χορτάρια
που είχαν μείνει στην έρημη γη

πολύ εύκολα θα διαπιστώσουμε το εξής: οι στίχοι δημιουργούν έναν ιδιαίτερα ευχάριστο ρυθμικό τόνο στο αυτί μας. Κάτι τέτοιο, όμως, δε θα το νιώσουμε, αν λ.χ. διαβάσουμε λίγες γραμμές από ένα πεζό κείμενο, από μια εφημερίδα ή από μια επιστολή.

Η διαπίστωση αυτή μας διευκολύνει να καταλήξουμε σε ένα πρώτο συμπέρασμα: η ποίηση (όχι, βέβαια, η νεοτερική) έχει ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που τη διαφοροποιεί ριζικά απ' όλα τα είδη του πεζού λόγου.

Ρυθμός

Το χαρακτηριστικό αυτό, που γίνεται αισθητό ως ένα ευχάριστο στο αυτί τονικό άκουσμα, λέγεται ρυθμός. Στην παραδοσιακή ποίηση, ο ρυθμός είναι βασικό χαρακτηριστικό του κάθε στίχου. Το τελευταίο αυτό μας βοηθάει να συμπεράνουμε ότι κάθε στίχος είναι μια σειρά από λέξεις που η απαγγελτική ανάγνωσή τους δημιουργεί την αίσθηση και την εντύπωση ενός ευχάριστου ρυθμού.

Ο ρυθμός, βέβαια, σε κάθε στίχο δε γεννιέται αυτόματα ούτε δημιουργείται τυχαία. Αυτό θα το καταλάβουμε καλύτερα, αν προσέξουμε τον ακόλουθο στίχο:

τηράν ζερβά, τηράν δεξιά, κανένα δε γνωρίζουν

Προσέχοντας αυτό το στίχο, μπορούμε πολύ εύκολα να διαπιστώσουμε ότι το ρυθμικό αίσθημα δημιουργείται από την κανονική εναλλαγή άτονων και τονισμένων συλλαβών. Η εναλλαγή αυτή ακολουθεί το σχήμα: μια συλλαβή άτονη, μια τονισμένη, που το συμβολίζουμε με τον εξής τρόπο: υ - (το σημείο υ συμβολίζει την άτονη συλλαβή, ενώ το σημείο - συμβολίζει την τονισμένη συλλαβή).

Για να δείξουμε καλύτερα την κανονική εναλλαγή άτονων και τονισμένων συλλαβών, αναλύουμε το συγκεκριμένο στίχο ως εξής:

τηράν | ζερβά | τηράν | δεξιά | κανέ | να δε | γνωρί | ζουν
υ - | υ - | υ - | υ - | υ - | υ - | υ - | υ

Αν επιχειρήσουμε τώρα να διαβάσουμε το στίχο με ένα τρόπο «κοφτό», ανά δύο συλλαβές, και προφέροντας εντονότερα τις τονισμένες συλλαβές, θα ακούσουμε και θα νιώσουμε πιο χαρακτηριστικά το αίσθημα του ρυθμού. Ένας τέτοιος τρόπος εκφοράς του στίχου, που αναδεικνύει τη ρυθμικότητά του, λέγεται μετρική ανάγνωση.

Συμπέρασμα: από τα όσα έχουν προηγηθεί, φαίνεται καθαρά ότι ο ρυθμός που χαρακτηρίζει κάθε στίχο, δημιουργείται και γεννιέται από την κανονική εναλλαγή τονισμένων και άτονων συλλαβών. Βέβαια, ως ηχητικό και μουσικό αποτέλεσμα, ο ρυθμός που παράγεται από την εναλλαγή αυτή δεν ταυτίζεται με το μέτρο. Το μέτρο (ή η μετρική οικονομία ενός στίχου) διέπεται από αυστηρούς κανόνες και είναι περισσότερο ένα τεχνητό στοιχείο της ποίησης. Αντίθετα, ο ρυθμός ως μουσικό περισσότερο αίσθημα, δεν πειθαρχεί σε πάγιους κανόνες αλλά συνδυάζοντας μουσικά τους μετρικούς ήχους δημιουργεί τη λεγόμενη ρυθμική και ηχητική αρμονία στο ποίημα. Μ' ένα λόγο, το μέτρο είναι η προϋπόθεση ή το «όργανο» για να παραχθεί ρυθμός. Όμως η τέχνη, η τεχνική και ο τρόπος για τη δημιουργία του ποιητικού ρυθμού καθορίζονται πάντα από τη μουσική ευαισθησία του ποιητή-δημιουργού.

(Βλ. Μέτρο)





Σάτιρα

Με τους όρους «σάτιρα» ή «σατιρικός» χαρακτηρίζουμε συνήθως ένα λογοτεχνικό έργο ή ένα συγκεκριμένο απόσπασμα από λογοτεχνικό έργο, το οποίο έχει ταυτόχρονα σκωπτική και έντονα επικριτική διάθεση απέναντι σε συγκεκριμένα ζητήματα της επικαιρότητας ή της καθημερινής ζωής. Η σάτιρα βασίζεται κυρίως στα έξυπνα σχόλια, τα υπονοούμενα και τους υπαινιγμούς, καθώς και στη χρήση της ειρωνείας. Δεν ταυτίζεται με την απλή κωμωδία, διότι δε θέτει ως βασικό και μοναδικό της στόχο το γέλιο και τη διασκέδαση του κοινού αλλά γεννά τον προβληματισμό και πολλές φορές προδίδει μια μάλλον πικρή διάθεση (=πικρή σάτιρα). Στην πραγματικότητα, πρόκειται για ένα από τα πιο ισχυρά όπλα κάθε δημιουργού, καθώς μπορεί να στραφεί ενάντια στην ανθρώπινη συμπεριφορά τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο. Συγκεκριμένα, η σάτιρα επικρίνει και στηλιτεύει τόσο τα ανθρώπινα ελαττώματα όσο και τα κακώς κείμενα της κοινωνίας, ενώ πολύ συχνά βάλλει εναντίον ξεπερασμένων καταστάσεων,

ιδεών ή αντιλήψεων, που κρατούν δέσμιο τον άνθρωπο και την κοινωνία του.

Ο όρος «σάτιρα» προέρχεται από τους Λατίνους αλλά είναι προφανές ότι σατιρικά έργα υπήρχαν πολύ πριν δημιουργηθεί ο κατάλληλος όρος για να τα χαρακτηρίσει. Αρκεί να σκεφθούμε τον Αρχίλοχο και τον Αριστοφάνη. Εξάλλου, σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, η σάτιρα καλλιεργήθηκε από πολύ νωρίς και ενδεικτικά μόνο μπορούμε να αναφέρουμε το Γιάννη Βηλαρά, το ρομαντικό Αλέξανδρο Σούτσο, τον Επτανήσιο Ανδρέα Λασκαράτο, τους Εμμανουήλ Ροΐδη και Γεώργιο Σουρή, καθώς και την πικρή σάτιρα του ποιητή Κ. Γ. Καρυωτάκη. Πέρα, όμως, από τους συγκεκριμένους δημιουργούς, σατιρικά στοιχεία μπορούμε να εντοπίσουμε στο έργο πολλών ποιητών και πεζογράφων, όπως για παράδειγμα του Κωστή Παλαμά.

(Βλ. Ειρωνεία, Παρωδία)

Σημαινόν - Σημαινόμενο

Ο θεμελιωτής της σύγχρονης γλωσσολογίας, ο Ελβετός Ferdinand de Saussure, είναι αυτός που μίλησε πρώτη φορά και για την επιστήμη της σημειολογίας· γιατί, σύμφωνα με τον Saussure, η γλωσσολογία δε θα έπρεπε να είναι παρά ένας κλάδος της πολύ ευρύτερης επιστήμης της σημειολογίας.

Σημαίνον - Σημαινόμενο

Πράγματι, όπως υποστηρίζει ο Saussure, οι άνθρωποι επικοινωνούμε μεταξύ μας χρησιμοποιώντας συστήματα σημείων: οι χειρονομίες, οι λέξεις, οι κινήσεις, τα σήματα (της τροχαίας, τα μορς, τα φωτεινά, με καπνό κτλ.), οι κώδικες του στρατού, η γλώσσα των κωφάλαλων κτλ., είναι όλα συστήματα επικοινωνίας που αποτελούνται από σημεία· δηλαδή από συγκεκριμένες μονάδες, που έχουν όλες μια ορισμένη μορφή και ταυτόχρονα σημαίνουν κάτι.

Σύμφωνα με τον Saussure, κάθε σημείο αποτελείται από ένα «σημαίνον» και ένα «σημαινόμενο», δηλαδή από μια μορφή και μια σημασία. Η διάκριση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου είναι μία από τις βασικές διακρίσεις με τις οποίες έθεσε ο Saussure τα θεμέλια της γλωσσολογίας. Πιο συγκεκριμένα, θεώρησε ότι στη γλώσσα, όλες οι λέξεις που χρησιμοποιούμε είναι σημεία και τις ονόμασε «γλωσσικά σημεία». Κάθε γλωσσικό σημείο, λοιπόν, αποτελείται από το σημαίνον (=μια ακουστική εικόνα ή το οπτικό της αντίστοιχο, π.χ. τα μαύρα σημάδια γ-α-τ-α) και το σημαινόμενο (=μια έννοια, μια σημασία, π.χ. η έννοια «γάτα», την οποία ανακαλεί στο μυαλό ενός Έλληνα το σημαίνον γ-α-τ-α).

Η σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου, λέει ο Saussure, είναι αυθαίρετη και συμβατική, ενώ το ίδιο ισχύει για τη σχέση ενός σημείου με το συγκεκριμένο αντικείμενο στο οποίο αναφέρεται. Πρόκειται για την περίφημη θεωρία του Saussure για το αυθαίρετο

του γλωσσικού σημείου. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, τα σημεία που χρησιμοποιεί κάθε γλώσσα δεν έχουν προκύψει από κάποια φυσική αναγκαιότητα. Μ' άλλα λόγια, δεν υπάρχει κάποιος ιδιαίτερος λόγος εξαιτίας του οποίου η λέξη «γάτα» θα πρέπει οπωσδήποτε να σημαίνει το συγκεκριμένο τετράποδο και όχι οποιοδήποτε άλλο έμψυχο ή άψυχο· κι αυτό ισχύει για όλες σχεδόν τις λέξεις μιας γλώσσας. Άλλωστε, όπως σωστά παρατηρεί ο Saussure, αν κάθε λέξη συνδεόταν με τη σημασία της με τρόπο φυσικό, τότε αυτός ο τρόπος θα ίσχυε για όλους και, συνεπώς, οι άνθρωποι όλου του κόσμου θα μιλούσαν την ίδια γλώσσα!

Επομένως, κάθε γλωσσικό σημείο, εξαιτίας ακριβώς του αυθαίρετου και συμβατικού του χαρακτήρα, αποκτά ουσιαστικό νόημα μόνο χάρη στη διαφορά του από τα άλλα σημεία. Μ' άλλα λόγια, το νόημα κάθε σημαίνοντος εξασφαλίζεται από τη θέση που καταλαμβάνει αυτό στη γλώσσα ως σύνολο: το σημαίνον «γάτα» έχει κάποιο νόημα μόνο και μόνο επειδή γνωρίζουμε πώς να το τοποθετήσουμε στο εσωτερικό του συνόλου που ονομάζουμε ελληνική γλώσσα· αντίθετα, το σημαίνον «ματα» δεν έχει καμία θέση στο σύνολο αυτό. Η γλώσσα, δηλαδή, είναι ένα σύστημα το οποίο γεννά νοήματα με τη βοήθεια δικών του εσωτερικών μηχανισμών. Στο σύστημα αυτό, σε όλα τα επίπεδα ανάλυσης, τα πάντα είναι θέμα διαφοράς: το νόημα δεν ενυπάρχει σε κάποια συγκεκριμένα σημεία αλλά είναι λειτουργικό.

Σονέτο (ή δεκατετράστιχο)

Γι' αυτό και ο Saussure δεν ενδιαφέρεται ούτε για το τι πραγματικά λένε οι άνθρωποι όταν μιλούν (π.χ. η προφορά μιας λέξης δεν έχει ιδιαίτερη σημασία, αρκεί να τηρούνται οι διαφορές από τις άλλες), ούτε για τα αντικείμενα αναφοράς των γλωσσικών σημείων· πάνω απ' όλα αναζητά τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί το γλωσσικό σύστημα στο σύνολό του, καθώς και τους μηχανισμούς που μας δίνουν τη δυνατότητα να επικοινωνούμε μεταξύ μας.

Σονέτο (ή δεκατετράστιχο)

Είναι ποίημα σταθερής μορφής και συνήθως λυρικού περιεχομένου. Η ονομασία «σονέτο» προέρχεται από την ιταλική γλώσσα: sonetto = σύντομος, μικρός ήχος· μικρό, σύντομο τραγούδι, τραγουδάκι (στα λατινικά sonus = ήχος). Η ελληνική ονομασία «δεκατετράστιχο» είναι περισσότερο εύστοχη: στηρίζεται σ' ένα εξωτερικό γνώρισμα, που είναι ο σταθερός αριθμός των στίχων. Ο Κωστής Παλαμάς λ.χ. θέλοντας να αποφύγει την ξενική ονομασία, τιτλοφόρησε τη συλλογή του με σονέτα «Τα δεκατετράστιχα».

Το σονέτο, στην κλασική καταρχήν μορφή του, παρουσιάζει τα ακόλουθα εξωτερικά χαρακτηριστικά:

- α) είναι ποίημα ολιγόστιχο· αποτελείται από δεκατέσσερις στίχους, που κατανέμονται σε τέσσερις στροφές
- β) οι δυο πρώτες στροφές είναι τετράστιχες, ενώ οι δυο τελευταίες τρίστιχες· έχουμε δηλαδή το σχήμα: 4 - 4 -

Σονέτο (ή δεκατετράστιχο)

3 - 3

- γ) το μέτρο είναι κανονικά ιαμβικό και οι στίχοι ενδεκασύλλαβοι
- δ) στις δυο πρώτες τετράστιχες στροφές, η πιο συνηθισμένη μορφή ομοιοκαταληξίας είναι η σταυρωτή (α β β α)
- ε) στις δυο τελευταίες τρίστιχες στροφές, η ομοιοκαταληξία μπορεί να παρουσιάζει ποικίλους συνδυασμούς και τύπους. Πάντως, ένας τουλάχιστον στίχος της μιας στροφής πρέπει να ομοιοκαταληκτεί με έναν της άλλης.



Λορέντζος Μαβίλης (1860-1912): καλλιέργησε συστηματικά το σονέτο και τα ποιήματά του αυτού του είδους θεωρούνται υποδειγματικά.

Σονέτο (ή δεκατετράστιχο)

Το γνωστό π.χ. σονέτο του Λορέντζου Μαβίλη «Λήθη» (βλ. Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Β΄ Λυκείου, σ. 60) παρουσιάζει την ακόλουθη μορφή ομοιοκαταληξίας:

στροφή 1η

α

β

β

α

(=σταυρωτή)

στροφή 2η

α

β

β

α

(=σταυρωτή)

στροφή 3η

γ

δ

γ

στροφή 4η

δ

ε

ε

Το σονέτο, ως λυρικό ποίημα, θέτει στον ποιητή πολλούς και ποικίλους περιορισμούς: θεματικούς, έκτασης, μετρικούς, αριθμού συλλαβών κατά στίχο, ομοιοκαταληξίας. Εξαιτίας αυτών των περιορισμών, που επιβάλλουν στον ποιητή μια αυστηρή και υποχρεωτική πειθαρχία σε εξωτερικούς κανόνες, το σονέτο θεωρείται δύσκολο ποιητικό είδος. Ο καλύτερος σονετογράφος μας θεωρείται ο Λ. Μαβίλης, που έγραψε τα αρτιότερα και τα πιο καλοδουλεμένα λυρικά σονέτα. Άλλοι ποιητές που έγραψαν επίσης σονέτα είναι ο Ιάκωβος Πολυλάς,

ο Ανδρέας Μαρτζώκης, ο Γεράσιμος Μαρκοράς, ο Ιωάννης Γρυπάρης, ο Κωστής Παλαμάς κ. ά.
(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη).

Στερεότυπο

Ο όρος «στερεότυπο» ή «κλισέ» (από τη γαλλική λέξη cliché) καταρχήν δε συνδέεται ειδικά με τη λογοτεχνία αλλά γενικότερα με τη γλώσσα. Τον χρησιμοποιούμε συνήθως για να δηλώσουμε μια έκφραση ή άποψη, που εξαιτίας είτε της υπερβολικά συχνής χρήσης είτε της μεγάλης γενίκευσης, έχει χάσει όχι μόνο τη νοηματική της ακρίβεια αλλά και την όποια ικανότητά της να εκφράζει κάποια αλήθεια για τον κόσμο. Μπορούμε, για παράδειγμα, εξετάζοντας τα είδη λόγου που χρησιμοποιούμε στην καθημερινή ζωή, να απομονώσουμε δεκάδες στερεότυπες εκφράσεις, καθώς και απόψεις σχετικές με τις ανθρώπινες φυλές, τους λαούς, τους πολιτισμούς, τα δύο φύλα, τις ηλικίες, τα επαγγέλματα κτλ. Στη συντριπτική τους πλειοψηφία, αυτά τα στερεότυπα έχουν αρνητική χροιά· ελάχιστα είναι, θα λέγαμε, εκείνα που έχουν χαρακτήρα θετικό ή ουδέτερο (π.χ. η λεγόμενη γυναικεία διαίσθηση, η καλή σχέση των εκπροσώπων της μαύρης φυλής με το χορό, το ρυθμό ή τον αθλητισμό κτλ.). Εξάλλου, τα στερεότυπα διαφέρουν από εποχή σε εποχή και από τόπο σε τόπο, διότι συνδέονται άμεσα με ευρύτερα κοινωνικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά.

ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΟ

Αν θελήσουμε να μεταφέρουμε τον παραπάνω ορισμό στο χώρο της λογοτεχνίας και των λογοτεχνικών σπουδών, τότε ο όρος «στερεότυπο» θα δηλώνει κάθε πολυχρησιμοποιημένη ή κοινότοπη φράση, έκφραση, σχήμα λόγου, θέμα, πλοκή, αφηγηματική κατάσταση, χαρακτήρα κτλ., που ακριβώς εξαιτίας της συχνής της χρήσης, έχει ανάμεσα στ' άλλα χάσει και την αρχική αισθητική του λειτουργία. Επομένως, και στο χώρο της λογοτεχνίας, ο όρος εξακολουθεί να έχει αρνητική χροιά. Υπάρχει, μάλιστα, η άποψη ότι με τον εντοπισμό και τη συστηματική ανάλυση των στερεοτύπων, μπορεί κανείς να διακρίνει ανάμεσα στη λογοτεχνία και τη λεγόμενη παραλογοτεχνία.

Το βέβαιο, πάντως, είναι ότι η χρήση στερεοτύπων συνδέεται με την ιδεολογική λειτουργία όχι μόνο της λογοτεχνίας αλλά κάθε είδους λόγου. Πιο συγκεκριμένα, πολλοί θεωρητικοί υποστηρίζουν ότι όλες οι προσπάθειες χειραγώγησης του πλήθους, κάθε μορφή προπαγάνδας, ακόμη και η διαφήμιση ή οι διάφορες εκστρατείες των μέσων μαζικής ενημέρωσης, προϋποθέτουν τη συνειδητή χρήση στερεοτύπων. Εννοείται, βέβαια, ότι τα τελευταία είναι πιο αποτελεσματικά, όταν δεν μπορούν να αναγνωριστούν ως στερεότυπα και το κοινό τα αντιμετωπίζει ως αλήθειες ευρύτερης αποδοχής.

Ας επανέλθουμε όμως στη λογοτεχνία, που ασφαλώς και δε συνιστά το καταλληλότερο μέσο για τη

συνειδητή διάδοση μιας ιδεολογίας· ίσως γιατί σ' ένα λογοτεχνικό κείμενο τα στερεότυπα αναγνωρίζονται μάλλον εύκολα και, συνεπώς, δεν μπορούν να λειτουργήσουν αποτελεσματικά. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, που με ελάχιστες εξαιρέσεις δεν μπόρεσε να δώσει σημαντικά λογοτεχνικά έργα, τα οποία θα επηρέαζαν ουσιαστικά και σε βάθος το αναγνωστικό κοινό.

Από την άλλη πλευρά, σύγχρονες μελέτες έδειξαν ότι η λογοτεχνία «κουβαλά» σχεδόν πάντοτε στερεότυπα, τα οποία μάλιστα λειτουργούν πολύ πιο αποτελεσματικά στο ιδεολογικό πεδίο, ακριβώς επειδή τόσο το κοινό όσο και οι δημιουργοί τα αγνοούν. Για παράδειγμα, πολλά λογοτεχνικά κείμενα περιέχουν ενδεχομένως στερεότυπα που αφορούν σε συγκεκριμένους λαούς ή τύπους ανθρώπων, στις σχέσεις και τους ρόλους των δύο φύλων κτλ.

Επίσης, σε στερεότυπα και μάλιστα ανασταλτικά για τη λογοτεχνική εξέλιξη μπορεί να οδηγήσει η διαρκής χρήση συγκεκριμένων συμβάσεων, στα πλαίσια ενός λογοτεχνικού ρεύματος ή και μιας ολόκληρης εποχής. Αυτό, άλλωστε, υποστήριξαν στις αρχές του αιώνα μας ο μοντερνισμός και οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες, σε μια προσπάθεια να σπάσουν τα δεσμά με την παράδοση και να δώσουν μια νέα ώθηση στη λογοτεχνία.

Τέλος, θα πρέπει να πούμε ότι η προφορική λογοτεχνία βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στα στερεότυπα: οι

Στοιχείο πλοκής

«ομηρικές φόρμουλες», για παράδειγμα, είναι μια τέτοια περίπτωση, καθώς αποτελούν βασική δομική αρχή του έπους, κάτι που ισχύει και στα δημοτικά τραγούδια. Εννοείται, βέβαια, ότι αυτού του είδους τα στερεότυπα, είτε πρόκειται για στίχους ολόκληρους είτε για εικόνες, επίθετα, εκφράσεις κτλ., λειτουργούν πάντα θετικά, αυξάνοντας την αισθητική απόλαυση, καθώς διευκολύνουν τόσο το δημιουργό στη σύνθεση όσο και τον ακροατή, ο οποίος περιμένει να τα ακούσει.

(Βλ. Παραλογοτεχνία, Προφορική λογοτεχνία, Σύμβαση).

Στοιχείο πλοκής

Στην Ιλιάδα, όπως ξέρουμε, ο θυμός του Αχιλλέα (η περίφημη «μῆνις» = οργή, θυμός, μάνητα) είναι το γεγονός με το οποίο ξεκινάει ο μύθος αυτού του ομηρικού έπους. Σ' αυτό το στοιχείο στηρίζεται η σταδιακή προώθηση και εξέλιξη του μύθου. Εξάλλου, στην Οδύσσεια, το στοιχείο που συντελεί στην προώθηση του μύθου, είναι η λαχτάρα κι ο πόθος του Οδυσσέα να επιστρέψει στην Ιθάκη. Σ' ένα νεότερο έργο, στην παραλογή Του νεκρού αδελφού, που είναι ένα αφηγηματικό ποίημα, το «θανατικό» είναι επίσης το στοιχείο με το οποίο προωθείται σταδιακά η εξέλιξη του μύθου.

Τα τρία αυτά γνωστά παραδείγματα μας βεβαιώνουν για το εξής: στα λογοτεχνικά κείμενα, και ιδιαίτερα

σ' αυτά που έχουν αφηγηματικό χαρακτήρα, υπάρχει ένα (ή και περισσότερα) συγκεκριμένο «γεγονός», που συντελεί στην προώθηση του μύθου. Το γεγονός αυτό ονομάζεται στοιχείο πλοκής.

Για να φανεί καλύτερα η σημασία που έχει το λεγόμενο στοιχείο πλοκής, αρκεί να θυμηθούμε και να λάβουμε υπόψη το εξής: όταν στη σταδιακή εξέλιξη του μύθου καταργείται ένα στοιχείο πλοκής, ο συγγραφέας αυτόματα εισάγει και δημιουργεί ένα άλλο. Έτσι μόνο εξασφαλίζεται η περαιτέρω προώθηση του μύθου. Αυτό φαίνεται πολύ καλά στην τραγωδία του Ευριπίδη Ιφιγένεια η εν Ταύροις, στην οποία λειτουργούν τρία διαδοχικά στοιχεία πλοκής: το όνειρο της Ιφιγένειας, η είδηση ότι ο Ορέστης ζει και το σχέδιο φυγής από την Ταυρίδα.

(Βλ. Μύθος, Πλοκή).

Στρατευμένη λογοτεχνία

Με τον όρο «στρατευμένη λογοτεχνία» ή το γενικότερο «στρατευμένη τέχνη» χαρακτηρίζουμε συνήθως τα έργα που έχουν ολοφάνερα στρατευθεί στην υπηρεσία ενός συγκεκριμένου στόχου, πολιτικού ή κομματικού. Μ' άλλα λόγια, πρόκειται για έργα που έχουν γραφεί με βάση έναν προκαθορισμένο στόχο και όλη τους η προσπάθεια συνίσταται στο να προπαγανδίσουν μια ορισμένη ιδεολογία.

Στρατευμένη λογοτεχνία

Όπως έχει αποδείξει η ιστορία, κάθε φορά που ένας δημιουργός θέτει τον εαυτό του και το έργο του στην υπηρεσία στόχων εντελώς ξένων προς την τέχνη και την ουσία της, το αποτέλεσμα είναι κατώτερο των προσδοκιών, τόσο των δικών του όσο και του κοινού· το έργο πολύ συχνά χαρακτηρίζεται μέτριο ή και αποτυχημένο. Η εξήγηση είναι απλή: ο δημιουργός αυτός χάνει ουσιαστικά την ελευθερία του, που είναι μία από τις πιο βασικές προϋποθέσεις για να μπορέσει να υπάρξει τέχνη· κι αυτό, διότι η στρατεύσή του, είτε είναι εθελούσια είτε αναγκαστική, του επιβάλλει περιορισμούς και δεσμεύσεις που κυριολεκτικά αναιρούν και ακυρώνουν όχι μόνο την έμπνευσή του αλλά και την όλη καλλιτεχνική του προσπάθεια. Είναι σαν κάποιος να τον καθοδηγεί, υπαγορεύοντάς του κάθε στιγμή τι θα έπρεπε να περιλαμβάνει το έργο για να είναι επιτυχημένο. Για παράδειγμα, αυτό έγινε με τους λεγόμενους φασίστες καλλιτέχνες που στρατεύθηκαν στη φασιστική προπαγάνδα, κυρίως κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, καθώς και με όλους τους δημιουργούς της πρώην Σοβιετικής Ένωσης, από το 1934 και μετά, οπότε επικράτησε οριστικά το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Εξάλλου, σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, είναι γενικά γνωστό ότι το σύνολο σχεδόν της μεταπολεμικής μας παραγωγής, τόσο στην ποίηση όσο και στην πεζογραφία, έχει έντονα πολιτικό χαρακτήρα. Ένα μέρος αυτής της παραγωγής (π.χ. ορισμέ-

να έργα του Γιάννη Ρίτσου) έχει κατηγορηθεί ως στρατευμένη κομματική λογοτεχνία.

Ξεφεύγοντας από τα συγκεκριμένα παραδείγματα και διευρύνοντας κάπως την έννοια της στρατευμένης λογοτεχνίας, είμαστε αναγκασμένοι να παραδεχθούμε ότι στην πραγματικότητα δεν υπάρχει έργο που να μην είναι στρατευμένο. Κάθε συγγραφέας έχει ορισμένες ιδέες για τους ανθρώπους και τον κόσμο, τις οποίες συνειδητά ή ασυνείδητα προβάλλει μέσα από το έργο του· είναι κάτι που δεν μπορεί να το αποφύγει: κάθε σημαντικό λογοτεχνικό έργο μας δίνει μια νέα άποψη για τον κόσμο γύρω μας και αυτό δεν μπορεί με κανένα τρόπο να θεωρηθεί αρνητικό στοιχείο. Τότε, όμως, που βρίσκεται η διαφορά με τα όσα είπαμε παραπάνω; Γιατί στη μία περίπτωση η στράτευση έχει αρνητικές συνέπειες για την ποιότητα και την αξία του έργου, ενώ στην άλλη περίπτωση θετικές;

Η διαφορά είναι ότι στην πρώτη περίπτωση ο συγγραφέας υποτάσσει την τέχνη στις ιδέες και αφήνεται να καθοδηγηθεί από αυτές, με αποτέλεσμα να προδίδει το βασικό στόχο του έργου τέχνης, που είναι πάντοτε αισθητικής, καλλιτεχνικής φύσεως. Αντίθετα, στη δεύτερη περίπτωση, οι ιδέες οι οποίες περνούν μέσα από το έργο δεν είναι ο πρώτιστος στόχος και πολλές φορές δεν τις έχει συνειδητοποιήσει πραγματικά ούτε ο ίδιος ο δημιουργός. Το έργο, επομένως, λειτουργεί πρώτα ως καλλιτεχνικό προϊόν, δηλαδή ως έργο τέχνης, και

Συγγραφέας

έπειτα ως φορέας ιδεών, τις οποίες μάλιστα θα πρέπει ίσως να ψάξουμε για να τις εντοπίσουμε.

Είναι φανερό ότι στη δεύτερη αυτή περίπτωση, το έργο τέχνης είναι δυνατόν να λειτουργήσει ως πολύ επιτυχημένη «προπαγάνδα», ανεξάρτητα απ' τους στόχους του δημιουργού του· διότι ως ποιοτικό έργο αρέσει πολύ στο κοινό, το οποίο επηρεάζεται χωρίς να το συνειδητοποιεί. Ενώ σε ένα έργο στρατευμένο σε συγκεκριμένη πολιτική ή κομματική ιδεολογία, εκτός του ότι η αισθητική αξία είναι πολύ χαμηλή, η στράτευση και οι απόψεις τις οποίες προπαγανδίζει είναι τόσο προφανείς, που το κοινό αντιδρά και επηρεάζεται σαφώς λιγότερο. Είναι, άλλωστε, γνωστό ότι η επιτυχημένη προπαγάνδα είναι αυτή που δε μοιάζει με προπαγάνδα.

Συγγραφέας

Στον καθημερινό λόγο, συγγραφέα ονομάζουμε όποιον ασχολείται συστηματικά με το γράψιμο, δηλαδή με τη συγγραφή κειμένων. Ανάλογα με τα συμφραζόμενα, η λέξη μπορεί ακόμη να σημαίνει και την επαγγελματική δραστηριότητα ενός ανθρώπου. Σ' ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, οι περισσότεροι άνθρωποι ταυτίζουν το συγγραφέα με τον εμπνευστή και δημιουργό έργων πεζογραφίας, σε αντιδιαστολή προς τον ποιητή (υπάρχει, όμως, και ο όρος «πεζογράφος», που είναι πιο ακριβής). Εμείς

θα θεωρήσουμε ότι «συγγραφέας» σημαίνει στην ουσία λογοτέχνης, δημιουργός.

Στο παρελθόν, σχεδόν μέχρι τις αρχές του αιώνα μας, ο συγγραφέας ήταν ο αδιαφιλονίκητος πρωταγωνιστής στο χώρο της λογοτεχνίας· κι αυτό, όχι με την έννοια της δημοσιότητας αλλά επειδή γενικά θεωρούνταν ως ο πιο σημαντικός από τους παράγοντες οι οποίοι διαμορφώνουν το φαινόμενο που ονομάζουμε λογοτεχνία. Αυτό ίσχυε κυρίως για μελετητές και κριτικούς, που ασχολούνταν ιδιαίτερα με το πρόσωπο του συγγραφέα και προσπαθούσαν να ερμηνεύσουν τα έργα διερευνώντας τη ζωή και την προσωπικότητα των δημιουργών τους. Το νόημα ενός λογοτεχνικού έργου συνήθως ταυτιζόταν με τη λεγόμενη πρόθεση του συγγραφέα, δηλαδή ό,τι είχε κατά νου ο ίδιος ο συγγραφέας, όταν έγραφε το έργο του. Φυσικά, επειδή η πρόθεση αυτή είναι πολύ δύσκολο να διαπιστωθεί με τρόπο αντικειμενικό και ευρύτερα αποδεκτό, η συζήτηση και οι διαφωνίες γύρω από κάθε έργο ήταν συνεχείς.

Στη διάρκεια του 20ού αιώνα, όμως, τα πράγματα άλλαξαν. Η μελέτη του συγγραφέα σταμάτησε να προσελκύει το ενδιαφέρον, καθώς γινόταν όλο και πιο φανερό ότι δεν μπορεί να προσφέρει σπουδαία στοιχεία σε ό,τι αφορά την κατανόηση των λογοτεχνικών έργων. Αρχικά, οι μελετητές στράφηκαν προς το ίδιο το κείμενο, το οποίο θεώρησαν ως ένα αντικείμενο αυτόνομο και ανεξάρτητο από το δημιουργό του, το οποίο

Συγγραφική σκηνοθεσία

θα έπρεπε να μελετάται αυτό καθαυτό, χωρίς καμία αναφορά σε εξωτερικά στοιχεία. Το νόημα του κειμένου το αναζητούσαν πλέον όχι στην πρόθεση του συγγραφέα αλλά σε αυτό που λέει το ίδιο το κείμενο. Εξάλλου, τις τελευταίες δεκαετίες, η γενική προσοχή και το ενδιαφέρον στράφηκαν προς τον αναγνώστη, αναγνωρίζοντας μόνο σε αυτόν τη δυνατότητα να δίνει νόημα στα λογοτεχνικά έργα. Συνεπώς, σε ό,τι αφορά τη μελέτη της λογοτεχνίας, ο συγγραφέας έχει απολέσει από καιρό τα πρωτεία του, σε σημείο ώστε πολλοί σήμερα να μιλούν για το «θάνατο του συγγραφέα».

(Βλ. Αναγνώστης, Κείμενο)

Συγγραφική σκηνοθεσία

Ο όρος συγγραφική (ή ποιητική) σκηνοθεσία είναι νεότερος. Πάντως, έχει καθιερωθεί όχι μόνο στη λογοτεχνική κριτική αλλά και στην καθημερινή διδακτική πράξη.

Ο συγκεκριμένος όρος υπονοεί ότι ο συγγραφέας (ή ο ποιητής) είναι εκείνος που χειρίζεται και ρυθμίζει όλες τις λεπτομέρειες της λογοτεχνικής γραφής: την οργάνωση και τη διάταξη των γεγονότων μέσα στη ροή του χρόνου· τη συνολική δηλαδή διευθέτηση του μύθου, ώστε να προκύψει μία ενδιαφέρουσα πλοκή της λογοτεχνικής γραφής· την κίνηση, τις συμπεριφορές, τις πράξεις και τις αντιδράσεις των προσώπων· τα στοιχεία και τα περιστατικά που ανανεώνουν κάθε

φορά το μύθο και τον προωθούν σταδιακά προς την κορύφωση και τη λύση του· τη συνολική, τελικά, πορεία της συγγραφικής μυθοπλασίας με στόχο να διατηρείται και να συντηρείται αδιάπτωτο το ενδιαφέρον και η προσοχή του αναγνώστη.

Στη Φόνισσα λ.χ. του Αλ. Παπαδιαμάντη, η συγγραφική σκηνοθεσία επινοεί το ακόλουθο τέλος: η καταδικάσιμη Φραγκογιαννού δεν πέφτει στα χέρια των διωκτών της· ούτε όμως προλαβαίνει να βρει ένα καταφύγιο, ένα είδος ασύλου και προστασίας στο εκκλησάκι του Αγίου Σώστη. Χάνεται στο μεσοδιάστημα μεταξύ θείας και ανθρώπινης δικαιοσύνης.

Η επινόηση μιας τέτοιας λύσης από τη συγγραφική σκηνοθεσία έχει το εξής νόημα: η Φραγκογιαννού δεν μπορεί και δεν επιτρέπεται να βρει δικαιοσύνη ή, έστω, μια ηθική καταφυγή στο χώρο της θεϊκής ανοχής και μεγαθυμίας. Απ' την άλλη όμως μεριά, ο συγγραφέας δεν την παραδίδει στα χέρια της ανθρώπινης δικαιοσύνης. Την καταδικάζει σε ένα είδος «συμπτωματικής» τιμωρίας και κολασμού, για να δείξει ότι οι ηθικοί νόμοι λειτουργούν αφ' εαυτών, με μια δηλαδή «αυτόματη» δυναμική, που τιμωρεί τους διασαλευτές της ηθικής τάξης στον κόσμο.

Η συγγραφική σκηνοθεσία δεν πρέπει να συγχέεται με τη συγγραφική σκηνογραφία. Η τελευταία έχει να κάνει κυρίως με το χώρο και ειδικά με τις περιγραφικές λεπτομέρειες του χώρου στον οποίο εξελίσσονται τα

Συγγραφική σκηνοθεσία

αφηγηματικά δρώμενα. Ο Παπαδιαμάντης και πάλι, στο διήγημά του Το μοιρολόγι της φώκιας, περιγράφει στην αρχή αναλυτικά το χώρο, μας δίνει δηλαδή όλες τις λεπτομέρειες που συνθέτουν τον τόπο μέσα στον οποίο θα παιχθεί το δράμα της μικρής Ακριβούλας. Όλες αυτές οι λεπτομέρειες, που αναφέρονται στο χώρο, συνθέτουν και συνιστούν τη συγγραφική σκηνογραφία.

Γενικότερα, θα λέγαμε ότι η συγγραφική σκηνοθεσία και σκηνογραφία συνιστούν τη συνολική οικονομία της λογοτεχνικής γραφής: το πώς δηλαδή έχουν ρυθμιστεί όλες οι λεπτομέρειες, ώστε ο μύθος να συγκεντρώνει τα μέγιστα ποσοστά αληθοφάνειας και πειστικότητας. Θεωρούμε π.χ. απαράδεκτο και ηθικά ανεπίτρεπτο μια μάνα να καταριέται το παιδί της. Κάτι τέτοιο όμως συμβαίνει στην παραλογή Του νεκρού αδελφού. Γι' αυτό, ακριβώς, η μητρική κατάρα στο συγκεκριμένο δημοτικό τραγούδι θα πρέπει να θεωρηθεί στοιχείο της αφηγηματικής και ποιητικής οικονομίας: η μητρική κατάρα είναι απόλυτα αναγκαία, για να προκληθεί η έγερση του νεκρού Κωνσταντή. Έτσι, το αφύσικο γεγονός της έγερσης ενός νεκρού φαίνεται πλέον «φυσικό» και δικαιολογημένο, γιατί το προκαλεί η δύναμη της μητρικής κατάρας.

Σύμβαση

Στα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα, ο μεγάλος Ελβετός γλωσσολόγος Ferdinand de Saussure, θεμελιωτής της σύγχρονης γλωσσολογίας, διατύπωσε ανάμεσα στ' άλλα την περίφημη θεωρία του για το αυθαίρετο του γλωσσικού σημείου. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, τα σημεία που χρησιμοποιεί κάθε γλώσσα δεν έχουν προκύψει από κάποια φυσική αναγκαιότητα. Μ' άλλα λόγια, δεν υπάρχει κάποιος ιδιαίτερος λόγος εξαιτίας του οποίου η λέξη «γάτα» θα πρέπει οπωσδήποτε να σημαίνει το συγκεκριμένο τετράποδο και όχι οποιοδήποτε άλλο έμψυχο ή άψυχο· κι αυτό ισχύει για όλες σχεδόν τις λέξεις μιας γλώσσας. Άλλωστε, όπως σωστά παρατηρεί ο Saussure, αν κάθε λέξη συνδεόταν με τη σημασία της με τρόπο φυσικό, τότε αυτός ο τρόπος θα ίσχυε για όλους και, συνεπώς, οι άνθρωποι όλου του κόσμου θα μιλούσαν την ίδια γλώσσα!

Συνεπώς, η σχέση μεταξύ ενός οποιουδήποτε ήχου και της σημασίας του είναι καθαρά αυθαίρετη και τυχαία. Αλλά τότε πώς κατορθώνουμε και συνεννοούμεθα μεταξύ μας; Δηλαδή ποιος και με ποιο κριτήριο αποφασίζει για το τι ακριβώς θα σημαίνει κάθε λέξη ή κάθε ήχος: Σύμφωνα με τη θεωρία του Saussure, το γεγονός ότι ένα συγκεκριμένο τετράποδο αποκαλείται στην ελληνική γλώσσα «γάτα» και όχι κάπως αλλιώς είναι απλώς αποτέλεσμα μίας σύμβασης, μιας σιωπηρής δηλαδή συμφωνίας που έχει γίνει μεταξύ όλων

Σύμβαση

εκείνων που μιλούν ελληνικά· και το ίδιο ισχύει σχεδόν για κάθε λέξη και για κάθε γλώσσα που μιλιέται πάνω στη γη. Γι' αυτό και στη διάρκεια των αιώνων, με πολύ αργούς ρυθμούς βέβαια, το λεξιλόγιο μιας γλώσσας μεταβάλλεται: επειδή, ακριβώς, οι σιωπηρές αυτές συμφωνίες μεταξύ των ανθρώπων είναι μακροχρόνιες αλλά όχι αιώνιες. Η σύμβαση, δηλαδή, είναι μια έννοια η οποία εξαρτάται σαφώς από τον παράγοντα άνθρωπο και από τα συγκεκριμένα δεδομένα στα οποία αναφερόμαστε (π.χ. χρονικά, τοπικά, ιστορικά, κοινωνικά, πολιτισμικά κτλ.).

Από τα παραπάνω, λοιπόν, προκύπτει το συμπέρασμα ότι η γλώσσα και η γλωσσική επικοινωνία είναι αποτέλεσμα μιας σειράς συμβάσεων. Το ίδιο ισχύει και στην τέχνη: πολλά από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα ενός έργου τέχνης δεν μπορούν να εξηγηθούν με βάση κάποια φυσική αναγκαιότητα· ενδέχεται, μάλιστα, να αντιβαίνουν σ' ό,τι συνήθως θεωρούμε φυσιολογικό ή αναμενόμενο. Κανείς όμως δεν τα αντιμετωπίζει με κατάπληξη, διότι έχουν γίνει αποδεκτά απ' όλους όσους έρχονται σε επαφή με το συγκεκριμένο έργο, από το δημιουργό ως τους αποδέκτες του. Μ' άλλα λόγια, τα γνωρίσματα αυτά είναι προϊόντα κάποιας σύμβασης, κάποιας σιωπηρής συμφωνίας μεταξύ δημιουργών, αναγνωστών, θεατών ή ακροατών, κριτικών κτλ.

Σύμβαση και τέχνη είναι έννοιες σύμφυτες: είναι

αδύνατον να υπάρξει καλλιτεχνικό έργο χωρίς συμβάσεις. Στο θέατρο, για παράδειγμα, θεωρούμε όλοι απόλυτα φυσικό να στρέφονται γενικά οι ηθοποιοί προς το κοινό· ή να μαθαίνουμε τις σκέψεις ενός προσώπου, επειδή το τελευταίο τις εξωτερικεύει στη σκηνή, σαν να μονολογούσε (ενώ δεν υπάρχει κανένας προφανής λόγος γι' αυτό). Παρόμοια είναι και η περίπτωση του εσωτερικού μονολόγου στη λογοτεχνία· ή του λεγόμενου «παντογνώστη αφηγητή», ο οποίος μπορεί και εισχωρεί στο νου όλων των ηρώων ενός μυθιστορήματος. Τα παραδείγματα είναι κυριολεκτικά ατελείωτα.

Σε ένα λογοτεχνικό κείμενο ειδικότερα, οι συμβάσεις είναι δυνατόν να συνδέονται με ζητήματα μορφής, περιεχομένου, ύφους, τεχνικής κτλ. Κάθε εποχή, είδος, έργο ή σύνολο έργων, συγγραφέας ή ομάδα συγγραφέων έχει τις δικές του χαρακτηριστικές συμβάσεις, με βάση τις οποίες πολλές φορές ορίζεται ή αναγνωρίζεται. Οι ομηρικές μεταφορές, ο χωρισμός ενός κειμένου σε μέρη και κεφάλαια, η ομοιοκαταληξία, η συνήθης εναρκτήρια αλλά και η καταληκτική φράση των παραμυθιών («μια φορά κι έναν καιρό...», «...και ζήσαν αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα») είναι όλα συμβάσεις.

Στη διάρκεια του 20ού αιώνα, το ζήτημα των συμβάσεων αποτέλεσε αντικείμενο πολλών ερευνών. Ανάμεσα στ' άλλα, οι έρευνες αυτές είχαν ως στόχο:

– να καθορίσουν τον αριθμό και την ιστορία των λογοτεχνικών συμβάσεων

Σύμβαση

- να εξετάσουν πώς, στην πορεία της ιστορίας, ολόκληρα συστήματα συμβάσεων και κανόνων αναπτύσσονται, εξελίσσονται, μεταβάλλονται ή ανατρέπονται
- να προσδιορίσουν τη λειτουργία των λογοτεχνικών συμβάσεων

Σε ό,τι αφορά το ζήτημα της γέννησης των συμβάσεων, ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαίρεσή τους σε τεχνητές και φυσικές. Οι πρώτες οφείλουν την ισχύ τους στο γεγονός ότι έχουν προκύψει μετά από συνειδητό σχεδιασμό και αποδοχή (π.χ. οι σχετικές με τη συγγραφή και παρουσίαση μιας πανεπιστημιακής εργασίας). Αντίθετα, οι λεγόμενες φυσικές συμβάσεις, που στη λογοτεχνία είναι και οι περισσότερες, αναπτύσσονται σταδιακά και συνήθως αυθαίρετα, χωρίς ιδιαίτερο σχεδιασμό, απλά και μόνο επειδή κάθε προσπάθεια για επικοινωνία απαιτεί οπωσδήποτε ένα σύνολο κανόνων. Όπως εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς, οι τεχνητές συμβάσεις μπορούν να αλλάξουν ανά πάσα στιγμή· αρκεί μια νέα συμφωνία μεταξύ των ενδιαφερομένων. Ενώ οι φυσικές συμβάσεις μεταβάλλονται μέσα από πολύπλοκες διαδικασίες, που συνήθως δεν ελέγχονται απόλυτα από τον άνθρωπο.

Πράγματι, το ζήτημα της ιστορικής μεταβολής των συμβάσεων είναι ιδιαίτερα σημαντικό και οδήγησε στη διατύπωση πολλών θεωριών. Σύμφωνα με την επικρατέστερη από αυτές, όταν ένα σύνολο συμβάσεων χρησιμοποιείται για μεγάλο χρονικό διάστημα, καθιερώνει κατά κάποιο τρόπο μια παράδοση, κάνοντας τον

αναγνώστη να περιμένει από το συγγραφέα τη χρήση των συγκεκριμένων συμβάσεων και πολλές φορές να κρίνει και να αξιολογεί το λογοτεχνικό έργο με βάση το στοιχείο αυτό. Το γεγονός αυτό ενέχει τον κίνδυνο να αρχίσουν οι συμβάσεις να θεωρούνται δεδομένες, οι συγγραφείς να τις εφαρμόζουν με τρόπο μηχανικό και οι αναγνώστες, μειώνοντας τις απαιτήσεις τους, να τις αποδέχονται με τρόπο αυτόματο, χωρίς πραγματικά να τις αντιλαμβάνονται· από μέσο, δηλαδή, επικοινωνίας μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη, οι συμβάσεις γίνονται εμπόδιο, μετατρέπονται σε στερεότυπα και καταδυναστεύουν τη λογοτεχνία. Στην περίπτωση αυτή, οι δημιουργοί —ή τουλάχιστον ορισμένοι απ' αυτούς— αισθάνονται την ανάγκη να επέμβουν, είτε αμφισβητώντας τις υπάρχουσες συμβάσεις είτε προτείνοντας διαφορετικούς τρόπους χρήσης τους είτε επινοώντας και επιβάλλοντας νέες (π.χ. με την παρωδία και τα πειραματικά ή πρωτοποριακά έργα). Η διαδικασία αυτή είναι πιθανό να γίνει ασύνειδα ή και απολύτως συνειδητά και οργανωμένα: ολόκληρο το κίνημα του μοντερνισμού ήδη από τις αρχές του αιώνα μας είναι στην ουσία μια περίπτωση δυναμικής αμφισβήτησης και ανατροπής των λογοτεχνικών συμβάσεων που ίσχυαν ως εκείνη τη στιγμή, μια συστηματική προσπάθεια να καταστραφούν οι μέχρι τότε κανόνες και τα θεμέλια της λογοτεχνίας.

Η άποψη αυτή, όπως με συντομία την παρουσιάσαμε εδώ, αναζητεί τα αίτια της αλλαγής των συμβάσεων

Σύμβαση

στην ίδια τη φύση της λογοτεχνίας. Θα μπορούσε, λοιπόν, να συμπληρωθεί από μίαν άλλη εξήγηση, κοινωνιολογικού χαρακτήρα, η οποία μιλά για αναλογίες μεταξύ κοινωνικών και λογοτεχνικών συμβάσεων. Με λίγα λόγια, η δεύτερη αυτή άποψη αναζητεί τα αίτια της αλλαγής εκτός λογοτεχνίας, θεωρώντας ότι οι συμβάσεις που ισχύουν γενικά σε κάθε κοινωνία, επηρεάζουν και τις ειδικότερες λογοτεχνικές συμβάσεις.

Ο συνδυασμός των δυο αυτών απόψεων θα μπορούσε να εξηγήσει πληρέστερα κάποια επιμέρους φαινόμενα, όπως για παράδειγμα την ύπαρξη ορισμένων έργων ή ειδών που βασίζονται σε μια σειρά χρόνιων, θα λέγαμε, συμβάσεων, οι οποίες λειτουργούν περιοριστικά αλλά σε καμία περίπτωση ανασταλτικά. Πρόκειται για τα λεγόμενα λογοτυπικά έργα και είδη, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα τη δημοτική ή λαϊκή λογοτεχνία, όπου η προφορική παράδοση ενθαρρύνει τη χρήση των ίδιων πάντα συμβάσεων, κυρίως για λόγους ευκολίας, τόσο στη σύνθεση όσο και στην κατανόηση (το ίδιο ισχύει και για τα ομηρικά έπη, που είναι κι αυτά προϊόντα της προφορικής λογοτεχνίας). Από την άλλη πλευρά, υπάρχουν και λόγια λογοτυπικά είδη, όπως π.χ. η τραγωδία ή η όπερα, ενώ και τα έργα που οι περισσότεροι κατατάσσουν στην παραλογοτεχνία είναι σε μεγάλο βαθμό λογοτυπικά (το ίδιο ισχύει και για τις περισσότερες εμπορικές κινηματογραφικές ταινίες). Η αισθητική απόλαυση που προσφέρει η λογοτυπική

λογοτεχνία έχει να κάνει είτε με την επανάληψη γνωστών και τυποποιημένων σχημάτων, τα οποία ο αναγνώστης περιμένει, είτε με την αναγνώριση συγκεκριμένων παραλλαγών, που φυσικά θα κινούνται μέσα σε πολύ στενά πλαίσια, ώστε να μπορούν να γίνουν αποδεκτές.

Τέλος, θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι όλες οι συμβάσεις στις οποίες αναφερθήκαμε ως εδώ είναι κατά κάποιο τρόπο κειμενικές. Υπάρχουν, όμως, και συμβάσεις που δεν αφορούν άμεσα στο ίδιο το λογοτεχνικό κείμενο αλλά σε θέματα που έχουν να κάνουν με την εκδοτική και εμπορική πλευρά του. Για παράδειγμα, ο σχεδιασμός του εξωφύλλου ενός βιβλίου υπακούει όχι μόνο στους νόμους της αγοράς αλλά και σε κάποιες συμβάσεις, που ανάμεσα στ' άλλα σχετίζονται με τη φήμη του συγγραφέα, το είδος του έργου, το κοινό στο οποίο απευθύνεται κτλ. Σήμερα, εξάλλου, γνωρίζουμε πολύ καλά ότι η ίδια η λογοτεχνική κριτική και οι ερμηνευτικές μας προσεγγίσεις βρίθουν κυριολεκτικά από συμβάσεις, οι οποίες μάλιστα αποδεικνύονται συχνά πολύ πιο ανθεκτικές και δύσκαμπτες από τις αντίστοιχες λογοτεχνικές.

(Βλ. Ανοικείωση, Αποστασιοποίηση, Δημοτική ποίηση, Μοντερνισμός, Παραλογοτεχνία, Προφορική λογοτεχνία, Στερεότυπο)

Συμβολισμός

Συμβολισμός

Το Σεπτέμβριο του 1886, ο Γάλλος ποιητής Jean Moréas (πρόκειται για τον ελληνικής καταγωγής Ιωάννη Παπαδιαμαντόπουλο), δημοσιεύει το μανιφέστο του συμβολισμού στην παρισινή εφημερίδα Le Figaro. Αυτή είναι η επίσημη εμφάνιση μιας νέας λογοτεχνικής σχολής, που θα κυριαρχήσει στη γαλλική ποίηση ως και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

Σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, ο συμβολισμός καλλιέργησε κυρίως την ποίηση, ενώ επηρέασε πολύ λιγότερο την πεζογραφία και το θέατρο. Από τις άλλες μορφές τέχνης, το συμβολισμό υιοθέτησαν ως ένα βαθμό η μουσική (Claude Debussy) και η ζωγραφική (Gustave Moreau). Τέλος, ο συμβολισμός συνδέεται με τη φιλοσοφία του υποσυνείδητου του Γάλλου φιλοσόφου Henri Bergson, καθώς και με τους ιμπρεσιονιστές ζωγράφους.

Η ονομασία «συμβολισμός» προέρχεται από τη συχνή και ιδιόμορφη χρήση των συμβόλων, στην οποία πιστεύουν ιδιαίτερα οι εκπρόσωποι του κινήματος. Ωστόσο, δε θα πρέπει να συγχέουμε την ευρύτερη έννοια του συμβόλου και του συμβολισμού με το συγκεκριμένο κίνημα: σύμβολα και συμβολισμοί κάθε είδους υπάρχουν χιλιάδες στην καθημερινή μας ζωή, όπως και στην ποίηση όλων των εποχών (π.χ. η σημαία είναι ένα σύμβολο, το περιστέρι συμβολίζει την ειρήνη). Οι συμβολιστές ποιητές και η συμβολιστική ποίηση είναι

κάτι πιο ειδικό και πιο συγκεκριμένο.



Ο Αμερικανός Edgar Allan Poe (1809-1849) και ο Γάλλος Charles Baudelaire (1821-1867) υπήρξαν οι πιο σημαντικοί πρόδρομοι του συμβολισμού.

Οι δύο πιο σημαντικές προδρομικές μορφές του συμβολισμού είναι ο Γάλλος Charles Baudelaire και ο Αμερικανός Edgar Allan Poe. Στη Γαλλία, ο συμβολισμός συνδέθηκε αρκετά στενά με τους λεγόμενους «ποιητές της παρακμής» (decadents), όπως τον Arthur Rimbaud, τον Paul Verlain και το Stephan Mallarmé, ενώ αργότερα σπουδαίοι συμβολιστές ποιητές υπήρξαν ο Paul Claudel και ο Paul Valéry. Εξάλλου, εκτός Γαλλίας, ο συμβολισμός επηρέασε πολλούς ποιητές, μεταξύ των οποίων:

– τους Rainer Maria Rilke και Stefan George στο γερμανόφωνο χώρο

Συμβολισμός

- τους W. B. Yeats, T. E. Hulme, Ezra Pound και T. S. Eliot στον αγγλόφωνο χώρο
- το Federico Garcia Lorca στην Ισπανία.

Ο συμβολισμός εμφανίζεται ως διπλή αντίδραση τόσο στο ρομαντικό στόμφο και τη ρητορεία όσο και στην παρνασσική απάθεια, αντικειμενικότητα και ακαμψία στο στίχο. Επιπλέον, διαφοροποιείται και από το ρεαλισμό και, κυρίως, από το νατουραλισμό, που αρέσκεται στη λεπτομερή περιγραφή του πραγματικού κόσμου και έχει κοινωνικούς στόχους.

Για το συμβολιστή ποιητή, η πραγματικότητα που αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας, δηλαδή ο εξωτερικός κόσμος, δεν έχει κανένα ποιητικό ενδιαφέρον. Ωστόσο, τα πράγματα αυτού του κόσμου η ποίηση μπορεί να τα χρησιμοποιήσει ως διαμεσολαβητές, ως σύμβολα, για να φτάσει στο αληθινό της αντικείμενο: στην έκφραση ιδεών, ψυχικών ή νοητικών καταστάσεων, συναισθημάτων κτλ.· ή, μ' άλλα λόγια, στο ασυνείδητο και στο μυστήριο του εσωτερικού μας κόσμου.

Με βάση αυτή τη γενική αρχή, τα χαρακτηριστικά της συμβολιστικής ποίησης μπορούν να καθοριστούν ως εξής:

- η προσπάθεια απόδοσης των ψυχικών καταστάσεων με τρόπο έμμεσο και συμβολικό, δηλαδή μέσα από τη χρήση των συμβόλων· αυτή η προσπάθεια οδηγεί σε μια υπαινικτική και υποβλητική χρήση της γλώσσας, σε συνδυασμό με μια διαισθητική σύλληψη των

πραγμάτων και μίαν αφθονία εικόνων και μεταφορών (όλα αυτά τα στοιχεία μαζί κάνουν ασφαλώς το ποίημα πιο δυσνόητο)

- η αποφυγή της σαφήνειας και η προσπάθεια για τη δημιουργία ενός κλίματος ρευστού, συγκεχυμένου, ασαφούς και θολού, που συνυπάρχει με μια διάθεση ρεμβασμού, μελαγχολίας και ονειροπόλησης
- η έντονη πνευματικότητα, ο ιδεαλισμός και, σε πολλές περιπτώσεις, ο μυστικισμός
- η προσπάθεια να ταυτιστεί η ποίηση με τη μουσική, που εκδηλώνεται με την έντονη μουσικότητα και τον υποβλητικό χαρακτήρα του στίχου (απευθύνεται ταυτόχρονα στην ακοή και στο συναίσθημα)
- οι πολλές τεχνικές, μορφολογικές και εκφραστικές καινοτομίες: χαλαρή ομοιοκαταληξία, ανομοιοκατάληκτος ή ελεύθερος στίχος, πολλά και πρωτότυπα σχήματα λόγου, ιδιόρρυθμη σύνταξη, νέο λεξιλόγιο κτλ.
- ο περιορισμός του νοηματικού περιεχομένου του ποιήματος στο ελάχιστο: η ποίηση απαλλάσσεται από κάθε φιλοσοφικό και ηθικο-διδακτικό στοιχείο, καθώς και από ρητορισμούς ή θέματα του δημόσιου βίου· γίνεται αυτό που θα έπρεπε πάντοτε να είναι, δηλαδή καθαρή ποίηση (*poésie pure*), γεμάτη μαγεία και γοητεία.

Με λίγα λόγια, ο συμβολισμός φέρνει μια επανάσταση στην ποίηση, τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή: το ποίημα δεν έχει πλέον ως στόχο τη μίμηση

Συμβολισμός

της φύσης, του εξωτερικού κόσμου ή της πραγματικότητας αλλά τη δημιουργία ενός άλλου, διαφορετικού, ποιητικού κόσμου· εξάλλου, ως προς τα μορφολογικά ή τα δομικά χαρακτηριστικά, οδηγούμαστε μακριά από κάθε περιορισμό, προς τη διάλυση του ποιήματος.

Γενικότερα, ο συμβολισμός φέρνει μια νέα άποψη για την ποίηση: τα ποιήματα δε χρησιμεύουν πλέον για να πούμε κάτι για τον κόσμο γύρω μας αλλά γίνονται ένας αυτόνομος κλάδος, ένας κόσμος ξεχωριστός, που διαφέρει από καθετί άλλο και υπάρχει πρώτα για τον εαυτό του. Η άποψη που έχουμε σήμερα για την τέχνη δε διαφέρει και πολύ από αυτήν.

Τέλος, είναι ιδιαίτερα σημαντικό ότι οι καινοτομίες του συμβολισμού λειτούργησαν ως πρώτο βήμα για να ξεφύγουμε από την παραδοσιακή και να πορευθούμε προς τη νεότερη ποίηση. Ακόμη και το γεγονός ότι με το συμβολισμό το ποίημα αρχίζει να γίνεται δυσπρόσιτο ή και ακατανόητο, ακόμη και αυτό μας φέρνει πιο κοντά στο μοντερνισμό, που ως βασικό του χαρακτηριστικό έχει ακριβώς αυτή την ερμητικότητα, αυτή τη δυσκολία στην προσέγγιση.

Ο συμβολισμός δε γνώρισε την εξάπλωση του ρομαντισμού αλλά έχοντας ως αφετηρία τη Γαλλία, επηρέασε την ποίηση σε αρκετές χώρες, μεταξύ των οποίων και στην Ελλάδα. Συγκεκριμένα, το νέο ρεύμα κάνει την εμφάνιση του στη νεοελληνική λογοτεχνία στα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα, λίγο μετά τον παρνασισμό. Ο

ελληνικός συμβολισμός έχει όλα τα βασικά χαρακτηριστικά του γαλλικού, αν και μπορούμε να πούμε ότι οι Έλληνες ποιητές οικειοποιούνται κυρίως δύο από τις βασικές αρχές του γαλλικού κινήματος:

α) τον υπαινικτικό και υποβλητικό χαρακτήρα της ποίησης, που στρέφει νου και αισθήματα προς την υψηλότερη σφαίρα των ιδεών

β) την αίσθηση του ποιητή (ενδεχομένως και του αναγνώστη) ότι, όταν κάποιος μπορέσει να φτάσει σ' αυτή τη σφαίρα, θεωρεί πλέον την πραγματικότητα ως έναν ταπεινό τόπο μελαγχολίας και απελπισίας.

Όπως στη γαλλική έτσι και στη νεοελληνική λογοτεχνία, ο συμβολισμός έρχεται να απαλλάξει οριστικά την ποίηση από τη φλυαρία και τη μεγαλοστομία του ρομαντισμού αλλά και από την απάθεια του παρνασσιισμού. Η ποίηση περνά πλέον σε μια όλο και πιο γνήσια έκφραση του συναισθήματος. Ωστόσο, οι Έλληνες ποιητές υιοθετούν λίγες από τις εκφραστικές καινοτομίες των Γάλλων.

Συμβολισμός



Κωνσταντίνος Χατζόπουλος (1868-1920): με το μυθιστόρημά του *Φθινόπωρο* (1917), προσπάθησε να εφαρμόσει το συμβολισμό και στην πεζογραφία.

Οι αυθεντικοί συμβολιστές στη χώρα μας είναι ελάχιστοι και αξίζει ίσως να αναφέρουμε τους Γιάννη Καμπύση, Σπήλιο Πασαγιάννη και Κωνσταντίνο Χατζόπουλο. Ο τελευταίος είναι και ο μόνος που προσπάθησε να εφαρμόσει το συμβολισμό στην πεζογραφία, στο μυθιστόρημά του *Το φθινόπωρο* (1917).

Πέρα όμως από τους παραπάνω, συμβολιστικά στοιχεία ή επιρροές μπορούμε να εντοπίσουμε σε πολλούς ακόμη ποιητές, όχι μόνο στις αρχές του αιώνα

μας αλλά και αργότερα· χαρακτηριστικά αναφέρουμε τους Λορέντζο Μαβίλη, Ιωάννη Γρυπάρη, Λάμπρο Πορφύρα, Κωστή Παλαμά, Κ. Π. Καβάφη, Μιλτιάδη Μαλακάση, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Απόστολο Μελαχροινό κ.ά. Εξάλλου, γύρω στα 1920, κάνουν την εμφάνισή τους ορισμένοι ποιητές βαθύτατα επηρεασμένοι απ' το γαλλικό συμβολισμό, τους οποίους συνήθως κατατάσσουμε στη λεγόμενη ομάδα του νεοσυμβολισμού. Οι κυριότεροι εκπρόσωποι αυτής της ομάδας είναι οι Κώστας Ουράνης, Ναπολέων Λαπαθιώτης, Τέλλος Άγρας, Μήτσος Παπανικολάου, Μαρία Πολυδούρη, Κώστας Γ. Καρυωτάκης, καθώς και ορισμένοι άλλοι ελάσσονες ποιητές.

Όλοι αυτοί, κυρίως στο διάστημα της δεκαετίας 1920-1930, γίνονται συντελεστές ορισμένων ουσιαστικών αλλαγών στο χώρο της νεοελληνικής ποίησης, την οποία ανανεώνουν και θεματικά και μορφικά. Πιο συγκεκριμένα:

- απομακρύνονται και αποδεσμεύονται από την παλαμική μεγαλοστομία και από τον ποιητικό ρητορισμό
- εισάγουν το χαμηλόφωνο και ιδιαίτερα μουσικό τόνο στην ποίησή τους και γίνονται εκφραστές κυρίως τραυματικών συναισθημάτων και ψυχικών καταστάσεων.

Οι ποιητές αυτοί, επειδή ακριβώς έχουν επηρεαστεί έντονα από το κλίμα και την ατμόσφαιρα του γαλλικού συμβολισμού, είναι οπαδοί του χαμηλού και ήπιου λυρισμού, που εκφράζει κυρίως τους εσωτερικούς ψυχικούς

Σύμβολο

κυματισμούς του μεμονωμένου και μοναχικού ατόμου. Ο ποιητικός, δηλαδή, νεοσυμβολισμός, ως ποιητική πράξη, εκφράζει το άτομο το τραυματισμένο από τη γύρω σκληρή πραγματικότητα, που όμως αποσύρθηκε στον εαυτό του και αναζητά τη λύτρωση στη φυγή προς το παρελθόν και στη νοσταλγία για ό,τι έχει περάσει και χαθεί οριστικά. Απ' αυτό το κλίμα της νεο-ρομαντικής και ουτοπικής νοσταλγίας ξεφεύγει κάπως μόνον ο Καρυωτάκης, ο οποίος δε γράφει ποίηση ερήμην της ιστορίας και της τραυματικής πραγματικότητας που τον περιβάλλει. Σε αντίθεση με τους άλλους νεοσυμβολιστές, γίνεται εκφραστής αυτής της πραγματικότητας που τη σατιρίζει και τη σαρκάζει. Γι' αυτό και είναι ο κορυφαίος ποιητής του νεοσυμβολισμού.

(Βλ. Καθαρή ποίηση, Σύμβολο, Σχολή, ρεύμα, κίνημα)

Σύμβολο

Η έννοια του συμβόλου δε λειτουργεί μόνο στην τέχνη αλλά και στην καθημερινή μας ζωή. Είναι η περίπτωση που ένα συγκεκριμένο στοιχείο (συνήθως υλικό αλλά και πρόσωπο) εκφράζει και συμβολίζει μια κατά κανόνα αφηρημένη έννοια. Έτσι λ.χ. ο Παρθενώνας είναι το σύμβολο των Αθηνών· ο Λευκός Πύργος της Θεσσαλονίκης· το περιστέρι είναι το σύμβολο της ειρήνης·

η τρίαινα συμβολίζει το θαλασσινό θεό Ποσειδώνα· ο σταυρός είναι το σύμβολο του χριστιανισμού (αλλά και του μαρτυρίου).

Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις λειτουργεί μια μορφή «σύμβασης», που έχει καθιερωθεί μέσα από μια πολύχρονη παράδοση και από μια εμπειρία, η οποία κληροδοτείται από τη μια στην άλλη γενιά. Έτσι, τα σύμβολα αυτά που είναι δεμένα με την πρακτική-καθημερινή ζωή μας, είναι τελικά ευανάγνωστα και κατανοητά σε όλους.

Στα λογοτεχνικά, όμως, κείμενα, τα πράγματα είναι κατά πολύ δυσκολότερα. Όταν δηλαδή σε ένα κείμενο προβάλλεται ένα συγκεκριμένο σύμβολο που εκφράζει μια ιδέα ή μια αφηρημένη έννοια, η κατανόησή του προϋποθέτει την πράξη και το γεγονός της ερμηνείας. Ο αναγνώστης δηλαδή θα πρέπει να αποκωδικοποιήσει (το σωστό είναι να αποκωδικοποιήσει) τα σύμβολα του λογοτεχνικού κειμένου, για να μπορέσει έτσι να κατανοήσει τη σημασία τους και τα νοήματα-έννοιες που κρύβονται πίσω από αυτά. Αυτή, ακριβώς, η κατανόηση των συμβόλων συνιστά την πράξη της ερμηνείας τους.

Στην ποιητική σύνθεση του Κ. Παλαμά «Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου», το βασικό πρόσωπο της ποιητικής γραφής, δηλαδή ο Γύφτος, λειτουργεί ως ένα σύμβολο. Αν δεν μπορέσουμε να ερμηνεύσουμε αυτό το σύμβολο, να κατανοήσουμε δηλαδή τις ιδέες και τις θέσεις

Σύμβολο

που αυτό εκφράζει και αντιπροσωπεύει, δεν είναι εύκολο να αντιληφθούμε το βαθύτερο περιεχόμενο και το νόημα αυτού του παλαμικού έργου. Τελικά, μόνο μέσα από τη συστηματική μελέτη ολόκληρου του έργου, θα μπορέσουμε να κατανοήσουμε ότι ο Γύφτος εκφράζει την ελεύθερη, την ανυπότακτη και την απροσκύνητη ψυχή και συνείδηση· είναι ο άνθρωπος «ο χαλαστής και ο πλάστης». Ξεκινάει πρώτα από μια ολοκληρωτική άρνηση. Αρνιέται και γκρεμίζει τα πάντα· γίνεται ο χαλαστής: γκρεμίζει όλα τα σαθρά, όλο το ερειπωμένο οικοδόμημα των ξεπερασμένων αξιών· ανατρέπεται τα πάντα (=χαλαστής), για να τα ξαναχτίσει και να αναστήσει έναν άλλο κόσμο: φρέσκο, καινούριο και γερό (=πλάστης και οικοδόμος). Και, επειδή, ακριβώς, ο Γύφτος ως πρόσωπο-σύμβολο, είναι ταυτόχρονα και χαλαστής και πλάστης, και γκρεμιστής και οικοδόμος, μας δημιουργείται η εντύπωση ότι είναι πρόσωπο αντιφατικό. Στην ουσία, όμως, είναι το πρόσωπο που αρνιέται το παλιό, το ξεφτισμένο και το οριστικά νεκρό, για να ξαναπλάσει τον κόσμο πάνω σε νέες βάσεις.

Πρέπει ακόμη να σημειωθεί ότι κάθε πολιτιστική κοινότητα παράγει τα δικά της σύμβολα. Συνεπώς, τα σύμβολα συνδέονται αναπόσπαστα με τον πολιτισμό στον οποίο ανήκουμε και ο οποίος τελικά τα παράγει και τα συντηρεί. Είναι «προϊόντα» του πολιτισμού μιας ανθρώπινης κοινότητας και δημιουργούνται μέσα από περίπλοκες διεργασίες.

Ειδικά τώρα για τη χρήση των συμβόλων στη λογοτεχνία, θα πρέπει να σημειωθεί ότι η χρησιμοποίησή τους προσδίδει στα κείμενα: πύκνωση νοημάτων, πρωτοτυπία και, παράλληλα, καθιστά τη λογοτεχνική γραφή δεκτική πολλών ερμηνειών.

Αυτονόητο, βέβαια, ότι η ποιητική τέχνη είναι σε θέση και τα πιο απλά πράγματα να τα μετατρέψει και να τα κάνει να λειτουργήσουν ως σύμβολα. Μια παλιά λ.χ. άμαξα με άλογα μπορεί να γίνει ένα σύμβολο που να εκφράζει το χρώμα, την ατμόσφαιρα, την ιδιαιτερότητα και το διαφορετικό τρόπο ζωής αλλοτινών και περασμένων εποχών. Ο ποιητής, μέσα από αυτό το απλοϊκό σύμβολο, μπορεί να εκφράσει τη νοσταλγία του για το ξεχωριστό χρώμα άλλων εποχών, την αποστροφή του για τη δική του εποχή ή ακόμη και ένα είδος ρομαντικής-λυρικής ουτοπίας που δηλώνεται ως τάση φυγής και, τελικά, ανέφικτης επιστροφής στο παρελθόν. Σχετικό με όλα αυτά είναι το ποίημα του Τέλλου Αγρα «Αμάξι στη βροχή» (ΚΝΛ, Β΄ Λυκείου, σ. 270).
(Βλ. Συμβολισμός)

Συμφραζόμενα

Ο όρος «συμφραζόμενα» έχει δύο τουλάχιστον σημασίες: μία κάπως στενότερη και μία ευρύτερη. Αρχικά, ξεκινώντας και από την ετυμολογία της λέξης, μπορούμε να

Συμφραζόμενα

ορίσουμε τα συμφραζόμενα ως το γλωσσικό περιβάλλον μιας δεδομένης λέξης, φράσης, παραγράφου ή μιας ευρύτερης κειμενικής ενότητας. Μ' άλλα λόγια, πρόκειται για τα τμήματα του κειμένου τα οποία προηγούνται ή έπονται, βρίσκονται δηλαδή γύρω απ' το συγκεκριμένο σημείο που μας ενδιαφέρει. Για παράδειγμα, αν έχουμε να κάνουμε με ένα ποίημα, τα συμφραζόμενα ενός στίχου μπορεί να είναι η στροφή στην οποία περιέχεται ο στίχος αυτός.

Τα συμφραζόμενα παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο στον εντοπισμό ή την αποσαφήνιση του νοήματος. Άλλωστε, είναι γνωστό σε όλους ότι αν μια λέξη ή φράση (ή και ένα ευρύτερο σε έκταση απόσπασμα) αποσπασθεί από το αρχικό γλωσσικό της περιβάλλον, μπορεί εύκολα να λάβει νέες σημασίες και, συνεπώς, ενδέχεται να μην κατανοηθεί ή να μην ερμηνευθεί σωστά. Γι' αυτό και οι γλωσσολόγοι θεωρούν τα συμφραζόμενα ως έναν από τους βασικούς παράγοντες της επικοινωνίας σ' όλες της τις μορφές (π.χ. προφορική, γραπτή, καθημερινή, λογοτεχνική κτλ.).

Η ευρύτερη έννοια του όρου «συμφραζόμενα» εξαρτάται καθαρά από την προοπτική που θα υιοθετήσει ο μελετητής. Για παράδειγμα, τα ευρύτερα συμφραζόμενα ενός ποιήματος μπορεί να ξεκινούν από την ποιητική συλλογή στην οποία ανήκει και συνεχώς να διευρύνονται: συμφραζόμενα μπορούν να θεωρηθούν όλα τα έργα του ίδιου ποιητή ή τα έργα της σχολής ή της

γενιάς στην οποία ανήκει. Επιπλέον, πολλοί ξεφεύγουν εντελώς από τα κείμενα ή τη γλώσσα και μιλούν για συμφραζόμενα ιστορικά, κοινωνικά, πολιτισμικά, πολιτικά, έχοντας κατά νου το πλαίσιο μέσα στο οποίο ένα λογοτεχνικό κείμενο ή μια ομάδα κειμένων γράφτηκε, διαβάστηκε και ερμηνεύθηκε. Το συγκεκριμένο ζήτημα, άλλωστε, αποτελεί μία από τις βασικές και σταθερές διαφωνίες των μελετητών της λογοτεχνίας: άλλοι θεωρούν τα λογοτεχνικά έργα αυτόνομα και αποκλείουν κάθε εξωκειμενικό ή εξωλογοτεχνικό στοιχείο και άλλοι πιστεύουν ότι αυτά τα εξωτερικά στοιχεία έχουν διαμορφώσει ως ένα βαθμό το έργο και, συνεπώς, είναι απαραίτητα για την κατανόηση και την ερμηνεία του.

[Αντί για τον όρο «συμφραζόμενα» ενδέχεται να συναντήσουμε και τον όρο «συγκείμενο», τον οποίο χρησιμοποιούν ορισμένοι, χωρίς όμως να τον διαφοροποιούν νοηματικά απ' τον πρώτο. Ωστόσο, θα μπορούσαμε ίσως να καθιερώσουμε τον όρο «συγκείμενο» για να δηλώνουμε το άμεσο γλωσσικό περιβάλλον, και τον όρο «συμφραζόμενα» για το ευρύτερο περιβάλλον, ενδογλωσσικό και εξωγλωσσικό. Η διπλή ορολογία υπάρχει και σε ορισμένες άλλες γλώσσες, όπως π.χ. στα γαλλικά, όπου χρησιμοποιούνται αντίστοιχα οι όροι «co-texte» και «contexte»]

(Βλ. Λειτουργίες της γλώσσας)

Συνεκδοχή

Συνεκδοχή

Η συνεκδοχή είναι σχήμα λόγου, δηλαδή λεκτικός τρόπος, που χρησιμοποιείται συχνά στα λογοτεχνικά κείμενα αλλά και στον καθημερινό λόγο:

π.χ. – Τον βρήκαν άγριες συμφορές στη ζωή· η μοίρα τον χτύπησε σκληρά. Τώρα δεν έχει ένα κεραμίδι να βάλει το κεφάλι του.

Στο παράδειγμα αυτό, συνυπάρχουν δύο σχήματα συνεκδοχής: ένα κεραμίδι (αντί για ένα σπίτι) και το κεφάλι του (αντί τον εαυτό του). Και στις δυο αυτές περιπτώσεις ο λόγος λειτουργεί επιμεριστικά, προβάλλει δηλαδή το μέρος αντί του όλου. Όπως φαίνεται και από το συγκεκριμένο παράδειγμα, πρόκειται για μια μορφή εντοπισμού του λόγου στο μέρος, σε μια δηλαδή μερική προβολή του όλου: φωτίζεται και προβάλλεται το σημαίνον, το πιο σημαντικό μέρος του όλου, ενώ το τελευταίο υπονοείται από τον ακροατή ή τον αναγνώστη. Η τεχνική αυτή της επιμεριστικής απεικόνισης του όλου είναι σήμερα πολύ συχνή και στον κινηματογράφο.

Σε άλλες περιπτώσεις συνεκδοχικής λειτουργίας του λόγου, προβάλλεται εμφατικά το ένα αντί για τα πολλά ομοειδή. Και σ' αυτή δηλαδή την περίπτωση, ο λόγος χρησιμοποιεί την επιμεριστική τεχνική: το σύνολο των ομοειδών επιμερίζεται και διασπάται, αφού από το όλο προβάλλεται μόνο το ένα.

π.χ. – Τετρακόσια χρόνια ρήμαξε την Ελλάδα ο Τούρκος (αντί οι Τούρκοι)

Άλλες πάλι φορές, χρησιμοποιείται η ύλη, το υλικό από το οποίο είναι φτιαγμένο ένα αντικείμενο, αντί γι' αυτό το ίδιο το αντικείμενο.

π.χ. – Να τρώει η σκουριά το σίδηρο κι η γη τον αντρωμένο

Στην περίπτωση αυτή, ο συνεκδοχικός τρόπος εκφοράς του λόγου προβάλλει το όνομα του υλικού (=σίδηρο) και όχι το αντικείμενο που είναι κατασκευασμένο από αυτό το υλικό (=το σιδερένιο όπλο). Πρόκειται, δηλαδή, για μια τεχνική υποκατάστασης: το αντικείμενο υποκαθίσταται από το υλικό του.

Συνεκδοχή επίσης έχουμε και σε περιπτώσεις ανάλογες με το ακόλουθο παράδειγμα:

– αχός βαρύς ακούγεται πολλά τουφέκια πέφτουν

Συγκεκριμένα, στο παράδειγμα αυτό παρατηρούμε ότι χρησιμοποιείται εκείνο που παράγει μια ενέργεια αντί για την ίδια την ενέργεια. Στην ουσία, προβάλλεται το παράγον (ή το αίτιο) αντί για το παραγόμενο (ή το αποτέλεσμα): πολλά τουφέκια = πολλές τουφεκιές.

Συνήχηση

Η αξία της συνεκδοχής φαίνεται καλύτερα στα παρακάτω παραδείγματα, στα οποία ο συνεκδοχικός τρόπος εκφοράς του λόγου συνδυάζεται με τη μεταφορά:

– Θαλασσινοί όλοι στη γενιά του· θαλασσινός και ο ίδιος. Μια ολόκληρη ζωή τον έφαγε η αλμύρα· τον έλιωσε και τον κατάπιε η λαμαρίνα (=τον έφαγε η σκληρή ζωή της θάλασσας και τον κατάπιε η ζωή μέσα στα βαπόρια).

(Βλ. Μεταφορά, Μετωνυμία)

Συνήχηση

Στους παρακάτω στίχους του Διονύσιου Σολωμού από τους «Ελεύθερους Πολιορκημένους»:

Άκρα του τάφου σιωπή στον κάμπο βασιλεύει·
Λαλεί πουλί, παίρνει σπυρί κι η μάνα το ζηλεύει

παρατηρούμε ότι οι δυο στίχοι που ομοιοκαταληκτούν παρουσιάζουν πλήρη ηχητική ομοιότητα: βασιλεύει - ζηλεύει.

Συχνά, όμως, διαπιστώνουμε, σε στίχους που ομοιοκαταληκτούν, να μην υπάρχει το χαρακτηριστικό της πλήρους ηχητικής ομοιότητας, όπως ακριβώς συμβαίνει στους παρακάτω στίχους (το δεύτερο και τον τέταρτο):

Συνταγματικές - Παραδειγματικές σχέσεις

Σε γνωρίζω από την κόψη
του σπαθιού την τρομερή
σε γνωρίζω από την όψη
που με βία μετράει τη γη.

Παρατηρούμε, δηλαδή, ότι οι λέξεις τρομερή - γη ομοιοκαταλήκουν μεταξύ τους μόνο ως προς τα φωνήεντα (ρή - γη). Αυτό είναι ένα είδος ατελούς ή μερικής ομοιοκαταληξίας, που το ονομάζουμε συνήχηση.

Σύμφωνα με το Θρασύβουλο Σταύρου, «το όχι τέλει ομόηχο τέλος των στίχων λέγεται συνήχηση».
(Βλ. Ομοιοκαταληξία)

Συνταγματικές - Παραδειγματικές σχέσεις

Η διάκριση ανάμεσα σε συνταγματικές και παραδειγματικές σχέσεις διατυπώθηκε για πρώτη φορά στις αρχές του αιώνα μας από τον εισηγητή της σύγχρονης γλωσσολογίας, τον Ελβετό Ferdinand de Saussure. Σύμφωνα με το Saussure, μέσα στα πλαίσια κάθε σημειολογικού συστήματος, όπως για παράδειγμα της γλώσσας, αναπτύσσονται δύο βασικά είδη σχέσεων, τα οποία μπορούμε να κατατάξουμε σε δύο άξονες: τον άξονα του συνδυασμού και τον άξονα της επιλογής.

Στον άξονα του συνδυασμού μπορούμε να κατατάξουμε τις σχέσεις που ο Saussure ονομάζει συνταγματικές, δηλαδή εκείνες που χαρακτηρίζουν τα γλωσσικά

Συνταγματικές - Παραδειγματικές σχέσεις

στοιχεία στη συνεμφάνισή τους με άλλα στοιχεία (γι' αυτό και αλλιώς ονομάζονται «σχέσεις εν παρουσία»). Για παράδειγμα, στην πολύ απλή φράση «το παιδί έφαγε», συνταγματικές είναι οι σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στις λέξεις «το» και «παιδί», ανάμεσα στις λέξεις «το παιδί» και «έφαγε» ή ανάμεσα στα φωνήματα και τα μορφήματα που απαρτίζουν τις λέξεις αυτές. Πρόκειται, συνεπώς, για ένα πολύπλευρο και πολύπλοκο σύστημα σχέσεων, που ισχύει σε πολλά διαφορετικά επίπεδα και στην ουσία καθορίζει την τελική εμφάνιση και διατύπωση της φράσης. Για να το κατανοήσουμε αυτό, αρκεί να σκεφθούμε ότι εξαιτίας ακριβώς των συνταγματικών σχέσεων, δεν μπορούμε να συνδυάσουμε τις λέξεις ή τους ήχους με όποιο τρόπο θέλουμε· πρέπει οι συνδυασμοί μας να μπορούν να ενταχθούν στο σύστημα των συνταγματικών σχέσεων της ελληνικής γλώσσας.

Από την άλλη πλευρά, στον άξονα της επιλογής κατατάσσουμε τις λεγόμενες παραδειγματικές σχέσεις, δηλαδή εκείνες που αναπτύσσονται ανάμεσα σε ένα συγκεκριμένο γλωσσικό στοιχείο και σε ένα πλήθος άλλων στοιχείων τα οποία θα μπορούσαν να τοποθετηθούν στη θέση του πρώτου και να το υποκαταστήσουν (γι' αυτό και αλλιώς ονομάζονται «σχέσεις εν απουσία»). Οι σχέσεις αυτές χαρακτηρίζονται από πολύ μεγάλη μορφική ποικιλία. Για παράδειγμα, οι διάφορες καταλήξεις ενός κλιτού τύπου (ρήμα, όνομα κτλ.)

Συνταγματικές - Παραδειγματικές σχέσεις

βρίσκονται μεταξύ τους σε παραδειγματικές σχέσεις και σε κάθε στιγμή είμαστε υποχρεωμένοι να επιλέξουμε μιαν από αυτές· ή, αν επανέλθουμε στη φράση που χρησιμοποιήσαμε παραπάνω, θα διαπιστώσουμε ότι υφίστανται παραδειγματικές σχέσεις ανάμεσα σε αυτήν και σε πολλές ανάλογες φράσεις, όπως «ο πατέρας μίλησε», «ο σκύλος έτρεξε» κτλ. (και πιο συγκεκριμένα, ανάμεσα στις λέξεις «παιδί», «πατέρας» και «σκύλος», «έφαγε», «μίλησε» και «έτρεξε» κτλ.).

Απ' όλα τα παραπάνω, μπορούμε με λίγα λόγια να συμπεράνουμε πως, όταν κάποιος αποφασίζει να χρησιμοποιήσει τη γλώσσα, είτε προφορικά είτε γραπτά, εκτελεί την ίδια σχεδόν στιγμή δύο διαφορετικές λειτουργίες: από τη μια πλευρά επιλέγει και από την άλλη συνδυάζει· στόχος του, λοιπόν, είναι να κάνει τις σωστές επιλογές από τον άξονα της επιλογής (παραδειγματικός) και να συνδυάσει σωστά τα στοιχεία που επέλεξε, επάνω στον άξονα του συνδυασμού (συνταγματικός).

Οι συνταγματικές και οι παραδειγματικές σχέσεις ισχύουν βέβαια και στη λογοτεχνία, όπως και σε κάθε σημειολογικό σύστημα: για παράδειγμα, οι λέξεις ενός ποιήματος βρίσκονται σε συνταγματικές σχέσεις μεταξύ τους και σε παραδειγματικές σχέσεις με όλες τις άλλες λέξεις που θα μπορούσε να έχει χρησιμοποιήσει ο ποιητής· το ίδιο ισχύει για τα μέτρα, για τα γεγονότα και τη χρονική αλληλουχία σε μίαν αφήγηση κτλ. Συνεπώς, ο αναγνώστης οφείλει να προβληματιστεί πάνω

Συστολή και διαστολή του χρόνου

σε αυτές τις σχέσεις και να προσπαθήσει να τις κατανοήσει, ερμηνεύοντας με τον τρόπο αυτό τις επιλογές και τους συνδυασμούς του δημιουργού.

Συστολή και διαστολή του χρόνου

Ο χρόνος μιας αφήγησης σπάνια συμπίπτει με τον πραγματικό χρόνο των γεγονότων που εξιστορούνται. Μπορεί π.χ. ο πραγματικός χρόνος ενός γεγονότος να είχε μια ορισμένη διάρκεια (να κράτησε μια ολόκληρη μέρα). Στην αφηγηματική όμως πράξη, αυτή η ορισμένη διάρκεια μπορεί να συστέλλεται (ή, αντίθετα, να διαστέλλεται).

Τη συστολή (ή τη διαστολή) του χρόνου την επιβάλλει η γενικότερη αφηγηματική οικονομία που ακολουθεί ο δημιουργός του κειμένου. Έτσι, είναι δυνατόν ένα συγκεκριμένο γεγονός που ο αφηγητής κρίνει ότι δεν έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, να περιστέλλεται και να περιορίζεται χρονικά. Αυτή την περιστολή της χρονικής του διάρκειας την ονομάζουμε συστολή του χρόνου. Αντίθετα, όταν κάποιο γεγονός κριθεί ότι έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, η αφήγηση το διευρύνει, το απλώνει χρονικά, διαστέλλοντάς έτσι τη χρονική του διάρκεια (=διαστολή του χρόνου).

Στην παραλογή «Του νεκρού αδελφού», το γεγονός του γάμου της Αρετής δίνεται μόνο με ένα στίχο:

και σαν την επαντρέψανε την Αρετή στα ξένα

Αυτό συμβαίνει, επειδή η αφηγηματική ανάπτυξη αυτού του γεγονότος δεν έχει ιδιαίτερο αφηγηματικό ενδιαφέρον. Έτσι, η πραγματική διάρκεια και ο πραγματικός χρόνος του γάμου συστέλλονται και περιορίζονται χρονικά-κειμενικά. Αν συνέβαινε το αντίθετο, και το γεγονός του γάμου δινόταν αναλυτικά, η αφήγηση θα ήταν πλαδαρή, ο αφηγηματικός ρυθμός βραδύς και, παράλληλα, θα χαλάρωνε η δραματική ένταση. Η γενική, λοιπόν, αφηγηματική οικονομία (=η σωστή ρύθμιση στην εξέλιξη του αφηγηματικού υλικού) έκρινε ότι αυτό το γεγονός θα έπρεπε, ως χρονική διάρκεια και ως κειμενική έκταση, να περιορισθεί και να συρρικνωθεί. Αυτή, ακριβώς, η συρρίκνωση και η συστολή του χρόνου συντελούν στην επιτάχυνση του αφηγηματικού ρυθμού.

Στην ίδια όμως παραλογή, και συγκεκριμένα στη σκηνή της επιστροφής από τα ξένα του Κωσταντή και της Αρετής, ο αφηγηματικός χρόνος διαστέλλεται για τρεις λόγους: πρώτον, γιατί η όλη «σκηνή» έχει αφηγηματικό ενδιαφέρον· δεύτερον, γιατί πρέπει να δοθεί η αίσθηση μιας διάρκειας (=το μάκρος του ταξιδιού) και τρίτον, επειδή η κειμενική έκταση της «σκηνής» επιτείνει και επαυξάνει το ενδιαφέρον για την περαιτέρω εξέλιξη του μύθου.

Αυτονόητο, βέβαια, ότι η διαστολή του χρόνου και

Σχηματικά ποιήματα

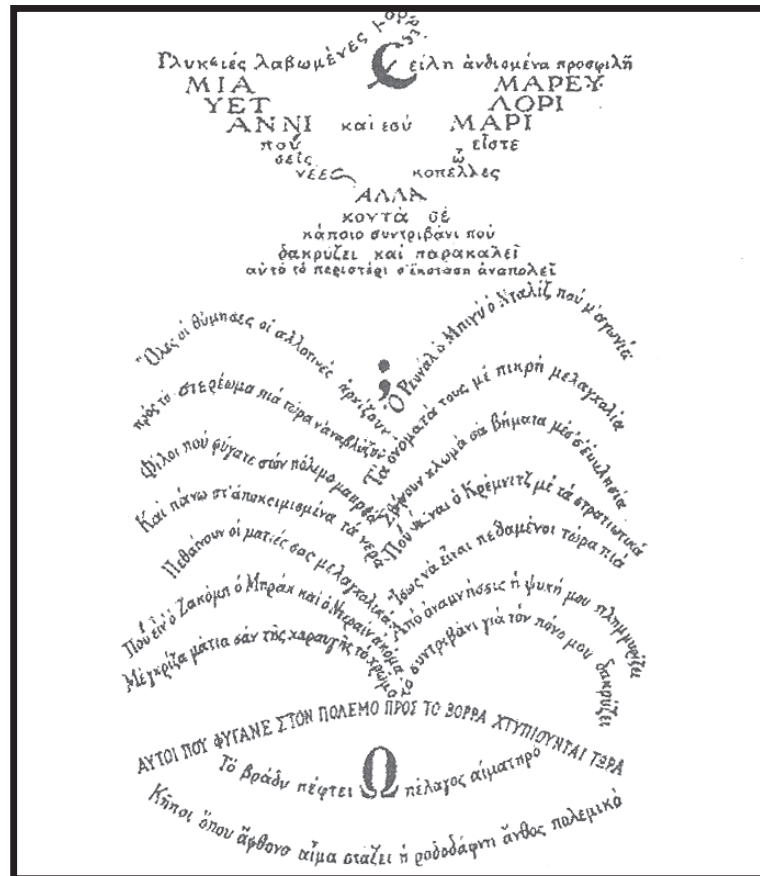
το αφηγηματικό άπλωμα ενός γεγονότος προκαλούν μεγάλη επιβράδυνση στην εξέλιξη του μύθου· αυτό, τελικά, καταντά μειονέκτημα, γιατί χαλαρώνει ο αφηγηματικός ρυθμός.

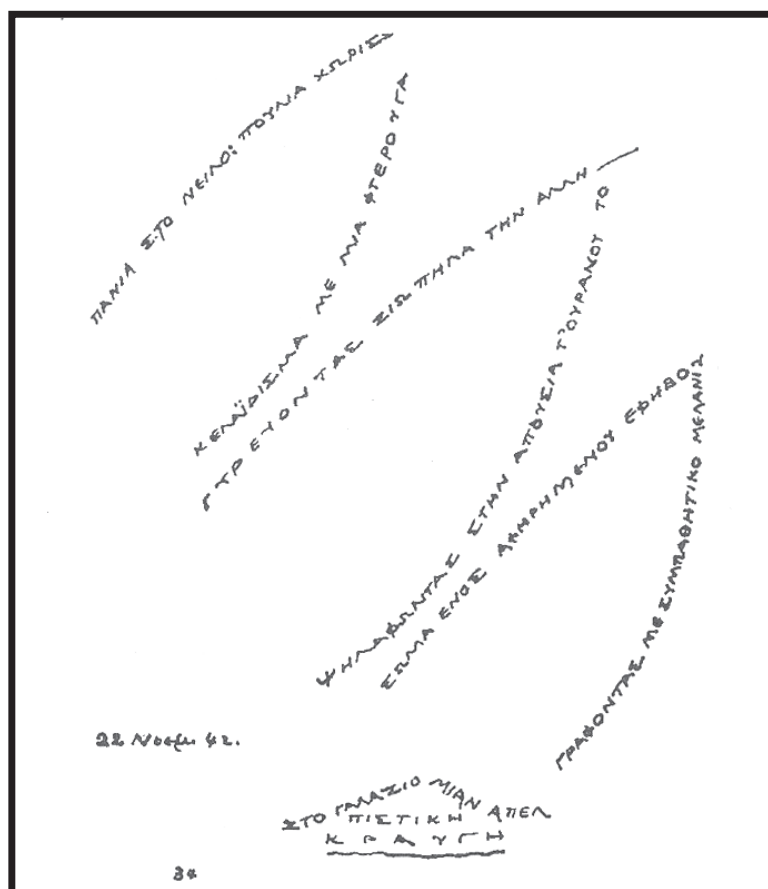
(Βλ. Χρόνος αφηγηματικός)

Σχηματικά ποιήματα

Το 1918, ο Γάλλος ποιητής Guillaume Apollinaire δημοσίευσε την ποιητική συλλογή Calligrammes (=Καλλιγραφήματα). Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτής της συλλογής είναι το εξής: τα ποιήματα είναι γραμμένα με τέτοιο τρόπο, ώστε οι στίχοι να σχηματίζουν μια γραφική παράσταση, μια συγκεκριμένη εικόνα.

Σχηματικά ποιήματα





Ο Γάλλος ποιητής Guillaume Apollinaire (1880-1918) είναι ο εμπνευστής των λεγόμενων σχηματικών ποιημάτων, μιας τεχνικής την οποία αξιοποίησε στη χώρα μας ο Γιώργος Σεφέρης. Βλέπουμε εδώ τα ποιήματα «Το λαβωμένο περιστέρι και το σιντριβάνι» του Apollinaire και «Καλλιγράφημα» του Σεφέρη.

Η γραφική αυτή παράσταση δεν είναι φυσικά αυθαίρετη· αντίθετα, είναι πάντα σχετική με το θέμα και το περιεχόμενο του ποιήματος. Όλα τα ποιήματα που είναι γραμμένα με αυτόν τον τρόπο, ονομάζονται σχηματικά ή σχηματογραφικά ή καλλιγραφήματα. Πολύ γνωστό

Σχολή, ρεύμα, κίνημα

είναι το ποίημα του G. Apollinaire «Το λαβωμένο περιστέρι και το σιντριβάνι». Οι στίχοι αυτού του ποιήματος είναι γραμμένοι με τρόπο που να σχηματίζουν μια συγκεκριμένη παράσταση: ένα λαβωμένο «περιστέρι με ανοιγμένα φτερά, που αιωρείται πάνω από ένα σιντριβάνι».

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, σχηματικά ποιήματα έχει γράψει ο Γιώργος Σεφέρης. Συγκεκριμένα, στην ποιητική του συλλογή «Ημερολόγιο καταστρώματος, Β'», υπάρχει το ποίημα που τιτλοφορείται «Καλλιγράφημα» και έχει τη μορφή, η οποία αποδίδει σχηματικά το ποιητικό θέμα. Του ίδιου επίσης ποιητή είναι γνωστό το σχηματικό ποίημα που τιτλοφορείται «Επιδρομή», καθώς και αρκετά ακόμη ποιήματα.

Σχολή, ρεύμα, κίνημα

Όσοι ασχολούνται με τη λογοτεχνία και τη μελέτη της πολύ συχνά συναντούν ή χρησιμοποιούν και οι ίδιοι τους όρους «λογοτεχνική σχολή», «λογοτεχνικό ρεύμα» και «λογοτεχνικό κίνημα». Τι ακριβώς σημαίνουν, όμως, αυτοί οι τρεις όροι; Είναι χαρακτηριστικό ότι πολλοί κριτικοί και μελετητές τους χρησιμοποιούν χωρίς να τους διαφοροποιούν νοηματικά, σαν να ήταν ταυτόσημοι. Ωστόσο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι μεταξύ των τριών αυτών όρων υπάρχουν ορισμένες

λεπτές διαφορές, που πρέπει οπωσδήποτε να τις λαμβάνουμε υπόψη όταν τους χρησιμοποιούμε.

Πιο συγκεκριμένα, ο όρος «λογοτεχνική σχολή» αναφέρεται συνήθως σε έναν ορισμένο αριθμό δημιουργών που δρουν συνειδητά και οργανωμένα ως ομάδα. Τα στοιχεία που τους συνδέουν αφορούν συνήθως στην ηλικία, τις εμπειρίες τους, τις απόψεις τους για τη λογοτεχνία και την τέχνη γενικότερα, τις ευρύτερες ανησυχίες τους για ζητήματα πολιτισμικά, κοινωνικά, ιστορικά. Στη νεοελληνική λογοτεχνία, για παράδειγμα, μιλούμε συνήθως για «Επτανησιακή Σχολή», «Αθηναϊκή Σχολή» (παλαιά και νέα), «Σχολή της Θεσσαλονίκης» κτλ. Θα πρέπει, βέβαια, να πούμε ότι με το ίδιο περίπου νόημα πολλοί χρησιμοποιούν σήμερα τον όρο γενιά (π.χ. γενιά του 1880, γενιά του '30, μεταπολεμικές γενιές κτλ.), που φυσικά θέτει και αυτός συγκεκριμένα προβλήματα.

Από την πλευρά του, ο όρος «λογοτεχνικό κίνημα» περιλαμβάνει όλα τα παραπάνω στοιχεία, εμπεριέχει όμως και μία επιπλέον παράμετρο, πολύ σημαντική: το γεγονός, δηλαδή, ότι οι δημιουργοί που συμμετέχουν σε ένα λογοτεχνικό κίνημα, διακατέχονται από την έντονη επιθυμία να παρέμβουν με τον πλέον δυναμικό τρόπο όχι μόνο στα λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά ζητήματα της εποχής τους αλλά και στα πολιτικά ή κοινωνικά πράγματα. Μ' άλλα λόγια, τα λογοτεχνικά κινήματα συνδέουν πολύ στενά την τέχνη με την ίδια τη ζωή.

Σχολή, ρεύμα, κίνημα

Στόχος τους είναι η ρήξη με το παρελθόν, η δημιουργία μιας ιστορικής τομής. Ξεκινώντας από τη λογοτεχνία, θεωρούν ότι δεν ανταποκρίνεται πλέον στις ανάγκες της εποχής τους, καθώς έχει παραμείνει δεμένη με το παρελθόν, στάσιμη ή έχει περιπέσει σε λήθαργο. Συνεπώς, πρέπει να ανανεωθεί, να αναζωογονηθεί με νέο αίμα, νέες ιδέες και απόψεις, νέους δημιουργούς και κείμενα, απορρίπτοντας καθετί παλαιό· και, φυσικά, αφού αλλάξει η τέχνη, το ιδανικό θα ήταν να αλλάξει και η ίδια η ζωή, να αλλάξουν δηλαδή οι άνθρωποι τρόπο σκέψης, νοοτροπία κτλ.

Οι εκπρόσωποι ενός λογοτεχνικού κινήματος προσπαθούν να κάνουν αισθητή την παρουσία τους με κάθε τρόπο. Πρώτα απ' όλα γράφουν δυναμικά θεωρητικά κείμενα (=μανιφέστα), καθώς και πρωτοπορικά λογοτεχνικά κείμενα· παράλληλα, όμως, αποτολμούν και διάφορες παρεμβάσεις στην κοινωνική ζωή (συγκεντρώσεις, καλλιτεχνικές ή ποιητικές βραδιές, happenings κτλ.), παίρνοντας θέση για όλα τα ζητήματα της επικαιρότητας και προκαλώντας όσο μπορούν περισσότερο. Λογοτεχνικά κινήματα είναι, για παράδειγμα, ο ρομαντισμός, ο φουτουρισμός, το νταντά, ο υπερρεαλισμός κτλ. Μάλιστα, η περίπτωση του υπερρεαλισμού είναι από τις πλέον χαρακτηριστικές: στη Γαλλία όπου πρωτοεκδηλώθηκε, υπήρξε ένα πολύ δυναμικό κίνημα, με τους εκπροσώπους του να έχουν ακόμη και πολιτική δράση· αλλά στις πιο πολλές

χώρες στις οποίες εμφανίστηκε στη συνέχεια, μεταξύ των οποίων και η δική μας, έχασε αυτόν τον επαναστατικό του χαρακτήρα και ενσωματώθηκε κατά κάποιο τρόπο στις λογοτεχνίες τους ως μια σημαντική πρωτοποριακή τάση, ένα λογοτεχνικό ρεύμα, που δε διεκδικούσε συμμετοχή σε άλλους τομείς της ζωής εκτός από την τέχνη.

Ο τελευταίος από τους τρεις όρους —«λογοτεχνικό ρεύμα»— είναι κάπως διαφορετικός από τους άλλους· κι αυτό, διότι δεν αναφέρεται σε μιαν οργανωμένη ομάδα καλλιτεχνών αλλά περισσότερο χαρακτηρίζει μια τάση, κυρίαρχη ή όχι, η οποία εμφανίστηκε κάποια στιγμή σε μια συγκεκριμένη λογοτεχνία, όπως νεοελληνικός υπερρεαλισμός που αναφέραμε παραπάνω. Μ' άλλα λόγια, στην περίπτωση του λογοτεχνικού ρεύματος δεν υπάρχει το στοιχείο της συνειδητής κοινής δράσης από μια ομάδα ανθρώπων. Μάλιστα, είναι πολύ πιθανό κάποιοι που σήμερα τους θεωρούμε φορείς ενός ρεύματος, να μην είχαν οι ίδιοι συνείδηση των κοινών στοιχείων που τους ένωναν και μόνο σήμερα, βλέποντας τα πράγματα από απόσταση, να μπορούμε να τους τοποθετήσουμε μαζί.

Έπειτα από τους ορισμούς αυτούς, θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι οι όροι «σχολή», «κίνημα» και «ρεύμα» (όπως κι οι συγγενικοί τους «γενιά», «τάση», «περίοδος» κτλ.) δε χρησιμοποιούνται μόνο για τη λογοτεχνία αλλά για όλες τις μορφές τέχνης. Πολύ συχνά,

Σχολή, ρεύμα, κίνημα

μάλιστα, χρησιμοποιείται ο ίδιος ακριβώς όρος τόσο στην ιστορία της λογοτεχνίας όσο και στην ιστορία της τέχνης (π.χ. ρομαντισμός). Εξάλλου, σήμερα, οι όροι αυτοί έχουν ξεφύγει από τα πλαίσια της τέχνης και χρησιμοποιούνται από πολλούς και στο χώρο των ιδεών: η φιλοσοφία, η θεωρία της τέχνης, η ιστορία των ιδεών κτλ. έχουν και αυτές το δικά τους ρεύματα, κινήματα ή σχολές, όπως π.χ. ο διαφωτισμός, ο ανθρωπισμός, ο υπαρξισμός κτλ.

Τέλος, επανερχόμενοι στη λογοτεχνία, θα πρέπει να τονίσουμε το εξής: το γεγονός ότι ορισμένοι δημιουργοί εντάσσονται σε μια σχολή, ρεύμα ή κίνημα δε συνεπάγεται αυτόματα και πλήρη ομοιομορφία στα έργα τους, ακόμη και στην περίπτωση που οι ίδιοι δείχνουν να πιστεύουν κάτι τέτοιο. Οπωσδήποτε, βέβαια, θα υπάρχουν αρκετά κοινά στοιχεία και γνωρίσματα αλλά εξίσου βέβαιο είναι ότι από ένα σημείο και μετά κάθε καλλιτέχνης ακολουθεί το δικό του προσωπικό δρόμο. Άλλωστε, δεν πρέπει ποτέ να ξεχνάμε ότι στην τέχνη, όλες αυτές οι κατατάξεις και οι ομαδοποιήσεις είναι χρήσιμες για λόγους κυρίως πρακτικούς· εμπεριέχουν όμως πάντοτε τον κίνδυνο της απλούστευσης ενός ιδιαίτερα περίπλοκου και πολύπλευρου φαινομένου· γι' αυτό και πρέπει να χρησιμοποιούνται με ελαστικότητα και όχι με τρόπο απόλυτο, γιατί τότε περισσότερο θα μας παραπλανήσουν παρά θα μας διαφωτίσουν.

(βλ. Διαφωτισμός, Εξπρεσιονισμός, Ηθογραφία,

Καρυωτακισμός, Κλασικισμός, Λογοτεχνική γενιά, Μοντερνισμός, Νατουραλισμός, Νέο Μυθιστόρημα, Νταντά, Παρνασσισμός, Ρεαλισμός, Ρομαντισμός, Συμβολισμός, Υπερρεαλισμός, Φουτουρισμός).





Ταξιδιωτική λογοτεχνία

Με τον όρο «ταξιδιωτική λογοτεχνία» χαρακτηρίζουμε συνήθως μια ιδιαίτερη ομάδα πεζών κειμένων, στα οποία οι συγγραφείς προσπαθούν να μας μεταφέρουν τις εντυπώσεις τους από χώρες ή περιοχές τις οποίες έτυχε να επισκεφθούν κάποια στιγμή.

Λέγοντας ότι οι συγγραφείς μεταφέρουν τις ταξιδιωτικές εντυπώσεις τους, δεν πρέπει να φανταστούμε ότι τα κείμενά τους είναι απλές περιγραφές των όσων είδαν. Ένα ταξιδιωτικό λογοτεχνικό κείμενο περιλαμβάνει συνήθως μια ολοκληρωμένη άποψη του συγγραφέα για τον τόπο που επισκέφθηκε, για την ιστορία του, για τους ανθρώπους του, τη νοοτροπία και τον τρόπο ζωής τους κτλ.· κι όλα αυτά, βέβαια, γραμμένα με ένα ιδιαίτερο ύφος και τεχνική, καθώς και με πολύ έντονο το προσωπικό και υποκειμενικό στοιχείο, πράγμα που δίνει στο κείμενο τη λογοτεχνική του αξία και το κάνει να ξεχωρίζει.

Η ταξιδιωτική λογοτεχνία γεννήθηκε ουσιαστικά μέσα από το κλίμα του περιηγητισμού, που επικράτησε

στην Ευρώπη από τα τέλη του 18ου αιώνα και μετά. Αποφασιστικό ρόλο σ' αυτή την εξέλιξη έπαιξε το κίνημα του ρομαντισμού, που έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για μακρινούς και άγνωστους τόπους και πολιτισμούς, καθώς και την τάση του για περιπέτεια και φυγή. Οι μεγάλοι περιηγητές και ταξιδιώτες της εποχής κατέγραφαν τις ταξιδιωτικές τους εμπειρίες σε ημερολόγια ή στην αλληλογραφία τους και από αυτές τις πρώτες καταγραφές γεννήθηκε τελικά η ταξιδιωτική λογοτεχνία. Όλη αυτή η τάση ενισχύθηκε, άλλωστε, και απ' το πνεύμα του κοσμοπολιτισμού, το οποίο επικράτησε από τα μέσα του 19ου αιώνα και μετά σε όλο το δυτικό κόσμο.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, η ακμή του συγκεκριμένου είδους συνδέεται κυρίως με συγγραφείς που δραστηριοποιούνται στα χρόνια του μεσοπολέμου, οπότε το κλίμα του κοσμοπολιτισμού φτάνει πολύ έντονο και στη χώρα μας. Ενδεικτικά, μπορούμε να αναφέρουμε συγγραφείς όπως το Νίκο Καζαντζάκη, τον Κώστα Ουράνη, τον Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο, τον Πέτρο Χάρη κ.ά. Ειδικά οι δύο πρώτοι έγραψαν πλήθος ταξιδιωτικών κειμένων. Για παράδειγμα, ο Καζαντζάκης εξέδωσε τις ταξιδιωτικές του εντυπώσεις απ' όλα σχεδόν τα μέρη που επισκέφθηκε, με το γενικό τίτλο Ταξιδεύοντας: για την Ισπανία, την Ιταλία και την Αίγυπτο (1927), για την Ισπανία και πάλι στην περίοδο του εμφυλίου πολέμου (1937), για την Ιαπωνία και

Ταξιδιωτική λογοτεχνία

την Κίνα (1937), για την Αγγλία (1941)· μετά το θάνατό του κυκλοφόρησαν και οι εντυπώσεις του από τη Ρωσία, την Ιερουσαλήμ, την Κύπρο και την Πελοπόννησο. Από την πλευρά του, ο Ουράνης έγραψε κείμενα όπως το «Sol y sombra» για την Ισπανία και το «Γλαυκοί δρόμοι» για τη Μεσόγειο, τα οποία διακρίνονται για το γλαφυρό τους ύφος και το έντονο κοσμοπολίτικο πνεύμα τους. Ο ίδιος ο Ουράνης έλεγε ότι αποτελούσαν ένα μέσο διαφυγής από τη σύγχρονη ζωή, τον πυρετό, τις ανησυχίες, τα προβλήματα και τη ρουτίνα της.

Για ένα διάστημα, λοιπόν, το είδος της ταξιδιωτικής λογοτεχνίας ήταν αρκετά αγαπητό και διαδεδομένο, τόσο στη χώρα μας όσο και αλλού. Σήμερα, όμως, τα πράγματα δείχνουν να έχουν αλλάξει: τα ταξιδιωτικά κείμενα λιγοστεύουν συνεχώς. Οι λόγοι που επέφεραν αυτή την αλλαγή δε συνδέονται τόσο με τη λογοτεχνία όσο με τις εξελίξεις στον τρόπο ζωής μας και στον κόσμο γενικότερα. Για παράδειγμα, τα ταξίδια είναι σήμερα πολύ πιο εύκολα και πιο φτηνά απ' ό,τι στο παρελθόν, με αποτέλεσμα να ταξιδεύουν περισσότεροι άνθρωποι· επιπλέον, το βιβλίο δε συνιστά πια τη βασική πηγή πληροφόρησης για τέτοιου είδους θέματα: το ρόλο αυτό έχουν πλέον αναλάβει τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, όπως για παράδειγμα η τηλεόραση, τα περιοδικά κτλ. Με λίγα λόγια, οι άνθρωποι δεν έχουν πια ιδιαίτερους λόγους να θέλουν να διαβάσουν ταξιδιωτικές εντυπώσεις γραμμένες από άλλους· και όταν

οι αναγνώστες παύουν να ενδιαφέρονται για ένα είδος κειμένων, αυτόματα σταματούν να ασχολούνται με αυτό και οι συγγραφείς.

Τέχνη για την τέχνη

Ο όρος “τέχνη για την τέχνη” αποτελεί κατά λέξη μετάφραση του αντίστοιχου γαλλικού όρου («l’ art pour l’ art») και προσπαθεί να εκφράσει με τρόπο λακωνικό μία ορισμένη άποψη για την τέχνη: ότι, δηλαδή, κάθε έργο τέχνης χαρακτηρίζεται από αυτάρκεια και αυτονομία.

Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τους υποστηρικτές αυτής της άποψης, το έργο τέχνης αποτελεί έναν ξεχωριστό κόσμο, μοναδικό και ανεπανάληπτο, με δική του συνοχή, και, συνεπώς, είναι ένα αντικείμενο που πρέπει να το απολαμβάνουμε καθαυτό χωρίς καμία αναφορά σε οποιοδήποτε εξωτερικό στοιχείο. Μ’ άλλα λόγια, η τέχνη δε χρησιμεύει σε κάτι, δεν είναι ένα μέσο για να φτάσουμε σε κάποιον άλλο εξωτερικό στόχο, αλλά είναι ταυτόχρονα μέσο και στόχος.

Η άποψη αυτή, την οποία πολύ συνοπτικά εκθέσαμε εδώ, φαίνεται ότι ξεκίνησε απ’ τους Γερμανούς ρομαντικούς αλλά τη συναντάμε και στη Γαλλία και στην Αγγλία, ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Μάλιστα, το 1818 διατυπώνεται για πρώτη φορά και ο όρος «τέχνη για την τέχνη» από το Γάλλο στοχαστή Victor Cousin.

Τέχνη για την τέχνη

Ειδικά σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, ο όρος «τέχνη για την τέχνη» αναφέρεται κυρίως στην ποίηση. Πάντα στη Γαλλία, ποιητές όπως ο Charles Baudelaire και ο Theophile Gautier, επηρεασμένοι και από τις απόψεις του Αμερικανού Edgar Allan Poe, αντιμετωπίζουν την ποίηση ως μια προσπάθεια βίωσης της καθαρής ομορφιάς, μέσα από το ρυθμό και τις λέξεις, με πλήρη αδιαφορία για τα εξωτερικά στοιχεία. Τις απόψεις αυτές υιοθετούν ως ένα βαθμό αργότερα οι συμβολιστές, και ειδικά οι υποστηρικτές της λεγόμενης καθαρής ποίησης.

Στα ίδια περίπου πλαίσια κινείται και ο Βρετανός A. C. Bradley, που το 1901 εκφράζει την άποψη ότι η εμπειρία της ποίησης είναι αυτοσκοπός και ότι η ποιητική αξία συνδέεται αποκλειστικά με την αισθητική απόλαυση και όχι με την πραγματικότητα, με την οποία το ποίημα δε συναντιέται ποτέ, αφού είναι ένας αυτόνομος, παράλληλος κόσμος, με δικούς του κανόνες.

Είναι γεγονός ότι τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας, οι ιδέες αυτές είχαν πολύ μεγάλη απήχηση μεταξύ των λογοτεχνών και των καλλιτεχνών. Ειδικά στον άγγλο-σαξονικό κόσμο, γύρω στο 1920, το σύνθημα «η τέχνη για την τέχνη» ήταν η κυρίαρχη άποψη. Εξάλλου, θα πρέπει να πούμε ότι από το συγκεκριμένο σύνθημα επηρεάστηκαν ως ένα βαθμό και αρκετοί κριτικοί του αιώνα μας, που υποστήριξαν σθεναρά την άποψη ότι τα λογοτεχνικά κείμενα συνιστούν κόσμους αυτόνομους

και αυτάρκειες και προσφέρονται μόνο για εσωτερική μελέτη, χωρίς καμία αναφορά σε στοιχεία εξωτερικά. Σχολές όπως ο ρωσικός φορμαλισμός, η αγγλο-αμερικανική νέα κριτική ή ο δομισμός, δεν ανατρέχουν σε βιογραφικά, ιστορικά, κοινωνιολογικά, ψυχολογικά ή άλλα εξωτερικά στοιχεία αλλά ερμηνεύουν τα κείμενα με βάση τα εσωτερικά τους χαρακτηριστικά και τους νόμους που διέπουν τον κόσμο της λογοτεχνίας.

(Βλ. Καθαρή ποίηση, Κριτική, Συμβολισμός)



Υ

Ύμνος

Ο ύμνος είναι ένα ποιητικό είδος που καλλιεργείται ήδη απ' τα αρχαία χρόνια, καταρχήν στην εποχή του Ομήρου (οι λεγόμενοι ομηρικοί ύμνοι) και, κυρίως, στους αιώνες που ακμάζει η λυρική ποίηση. Στην ουσία, πρόκειται για ένα τραγούδι γραμμένο για να τιμηθεί κάποιος θεός, ημίθεος ή ήρωας ή για να δοξαστεί ο νικητής μιας μάχης, ενός πολέμου ή ενός αγώνα. Μ' άλλα λόγια, πρόκειται για ένα εγκωμιαστικό τραγούδι γεμάτο πάθος και λυρική ένταση, το οποίο στοχεύει στην πνευματική και ψυχική ανάταση.



Ο «Ύμνος εις την ελευθερίαν» του Διονύσιου Σολωμού, ένα από τα ελάχιστα ποιήματα αυτού του είδους στη νεοελληνική λογοτεχνία, έμελλε να γίνει ο εθνικός ύμνος της χώρας μας.

Ο ύμνος καλλιεργείται ιδιαίτερα και την εποχή του Βυζαντίου, ιδίως κατά τον 6ο και τον 7ο αιώνα, αλλά με εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα, αφού το περιεχόμενό του είναι πλέον θρησκευτικό. Παραμένει βέβαια ένα τραγούδι δοξαστικό, στρέφεται όμως αποκλειστικά προς το θείο, όπως το εννοεί βέβαια ο χριστιανισμός. Η ένταση και το πάθος πηγάζουν τώρα από την πίστη τόσο του ποιητή όσο και του κοινού, που επιζητούν την ανάταση στην προσπάθειά τους να προσεγγίσουν

Υπερβατό

το θείο. Ο πιο γνωστός και ο πιο μεγάλος Βυζαντινός υμνογράφος υπήρξε, βέβαια, ο Ρωμανός ο Μελωδός.

Στα νεότερα χρόνια, ο ύμνος διατηρεί τα βασικά του χαρακτηριστικά, όπως για παράδειγμα, την έξαρση, το λυρισμό, το υψηλό περιεχόμενο κτλ. Το πιο χαρακτηριστικό έργο του είδους είναι αναμφίβολα ο Ύμνος εις την ελευθερίαν του Διονύσιου Σολωμού, μέρος του οποίου αποτελεί σήμερα και τον εθνικό μας ύμνο. Άλλωστε, οι εθνικοί ύμνοι όλων των κρατών δεν είναι τίποτε άλλο παρά τραγούδια που συμπυκνώνουν αισθήματα πατριωτικά και εθνικά, προκαλώντας τον ενθουσιασμό και την έξαρση σε έναν ολόκληρο λαό.

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη).

Υπερβατό

Ορισμένες φορές, ιδιαίτερα στο γραπτό λόγο και σπανιότερα στον προφορικό, συμβαίνει το εξής: δύο λέξεις, που αποτελούν μια συντακτική και λογική ενότητα, δεν εκφέρονται, όπως θα έπρεπε, η μια δίπλα στην άλλη αλλά χωρίζονται. Αυτό συμβαίνει, επειδή μεταξύ αυτών των δύο λέξεων παρεμβάλλεται μία άλλη (ή και περισσότερες) που τις διαχωρίζει. Αυτή, ακριβώς, η εκφραστική και συντακτική διάσπαση της φυσικής ροής του λόγου ονομάζεται σχήμα υπερβατό. Ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί στο λόγο το υπερβατό, φαίνεται καθαρά στο ακόλουθο παράδειγμα:

Πίνω το ωριοστάλαχτο της πλάκας το φαρμάκι

Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, οι λέξεις «ωριοστάλαχτο» και «φαρμάκι» αποτελούν μια συντακτική και λογική ενότητα και κανονικά θα έπρεπε να εκφέρονται η μια δίπλα στην άλλη: «ωριοστάλαχτο φαρμάκι». Στο παράδειγμα όμως η μια χωρίστηκε απ' την άλλη με την παρεμβολή της λέξης: «της πλάκας».

Το υπερβατό είναι συχνό σχήμα στην αρχαία ελληνική γλώσσα, στη νεότερη λόγια, καθώς επίσης και στην ποίηση, που πολλές φορές το επιβάλλει η μετρική οικονομία του στίχου. Απ' τους νεότερους ποιητές συχνά χρησιμοποιεί το υπερβατό σχήμα ο Κάλβος:

Και σήμερον τα δένδρα
και τας πηγάς σεβάζονται
δροσεράς οι ποιμένες

(Ο φιλόπατρις, στροφή ιδ')

Η λαμπάς η αιώνιος
σου βρέχει την ημέραν
τους καρπούς, και τα δάκρυα
γίνονται της νυκτός

εις εσέ κρίνοι

(Ο φιλόπατρις, στροφή κ')

νόημα έμφαση, ζωηρότητα, παραστατικότητα και ισχυρή εντύπωση.

Υπερρεαλισμός

Ο υπερρεαλισμός είναι το τελευταίο και χωρίς αμφιβολία το πλέον σημαντικό από τα κινήματα της πρωτοπορίας. Γεννιέται το 1924 στη Γαλλία, ως συνέχεια του γαλλικού νταντά. Όπως ακριβώς και οι άλλες πρωτοπορίες, δεν περιορίστηκε στη λογοτεχνία αλλά αναπτύχθηκε σε όλες σχεδόν τις τέχνες. Αρχηγός του κινήματος και συγγραφέας του υπερρεαλιστικού μανιφέστου είναι ο André Breton, ενώ μεταξύ των σημαντικών εκπροσώπων του κινήματος θα είναι οι ποιητές Louis Aragon, Paul Eluard, Antonin Artaud και Philippe Soupault, οι ζωγράφοι Max Ernst, Salvador Dali, André Masson και Juan Miró, ο σκηνοθέτης Luis Buñuel κ.ά.

Υπερρεαλισμός



Ο Ανδρέας Εμπειρικός (1901-1975) και ο Νίκος Εγγονόπουλος (1910-1985) είναι οι δύο πιο σημαντικοί Έλληνες υπερρεαλιστές. Μάλιστα, ο Εγγονόπουλος υπήρξε όχι μόνο ποιητής αλλά και ζωγράφος.

Οι υπερρεαλιστές αξιοποιούν τα διδάγματα όχι μόνο του νταντά αλλά και του συμβολισμού, ενώ είναι έντονα επηρεασμένοι από την ψυχανάλυση: σύμφωνα με τους υπερρεαλιστές, ο καλλιτέχνης —αλλά και ο άνθρωπος γενικότερα— δεν πρέπει να μένει εγκλωβισμένος στην πραγματικότητα της καθημερινής ζωής αλλά να χρησιμοποιεί τη φαντασία, την τύχη, το όνειρο και το ασυνείδητο, σπάζοντας τα δεσμά του ρεαλισμού, της αληθοφάνειας και της ευλογοφάνειας· μόνον έτσι θα μπορέσει να αντικρίσει νέους ορίζοντες, να φτάσει σε μια «υπερ-πραγματικότητα», ξεφεύγοντας οριστικά από τον έλεγχο της λογικής και από τις κάθε είδους προκαταλήψεις, τόσο στη ζωή όσο και στην τέχνη.

Ειδικά σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, οι υπερρεαλιστές καλλιέργησαν κυρίως την ποίηση. Για να επιτύχουν τους στόχους τους, χρησιμοποιούν κάθε μέσο που θα μπορούσε να τους φέρει σε άμεση επαφή με το υποσυνείδητο: καταγραφή ονείρων, ύπνωση, καθώς και τη λεγόμενη αυτόματη γραφή, στην οποία υποτίθεται ότι ο δημιουργός καταγράφει χωρίς καμία παρέμβαση της λογικής ό,τι του υπαγορεύει το υποσυνείδητό του. Πολύ γρήγορα, βέβαια, οι υπερρεαλιστές θα συνειδητοποιήσουν ότι η —ελάχιστη, έστω— παρέμβαση της λογικής είναι αναπόφευκτη. Πάντως, η ποίησή τους θα συνεχίσει να φημίζεται για την άρνηση κάθε περιορισμού, την απόλυτη ελευθερία στο λεξιλόγιο και τη στιχουργική, τους απρόσμενους συνδυασμούς λέξεων και τις εντυπωσιακές εικόνες, καθώς και για στοιχεία όπως το όνειρο, ο έρωτας, το χιούμορ, το παράλογο. Ανάλογες καινοτομίες συναντάμε, βέβαια, και στην υπερρεαλιστική πεζογραφία, η οποία κόβει κάθε δεσμό με την παράδοση.

Πιστοί στον κανόνα που λέει ότι οι πρωτοπορίες συνδέουν άμεσα την τέχνη με τη ζωή, οι Γάλλοι υπερρεαλιστές προσπάθησαν να συνδυάσουν την καλλιτεχνική με την πολιτική δράση, θεωρώντας ότι η επανάστασή τους δεν μπορεί να περιοριστεί μόνο στην ποίηση αλλά θα πρέπει να αλλάξει την ίδια τη ζωή: συνδέθηκαν, λοιπόν, στενά με τα σοσιαλιστικά και κομμουνιστικά κόμματα της εποχής, καθώς και με το

Υπερρεαλισμός

νεοσύστατο τότε κράτος της Σοβιετικής Ένωσης' γρήγορα, όμως, ήδη από το 1930, απογοητευμένοι από τις πολιτικές εξελίξεις και από την αντιμετώπιση που τους επιφύλαξαν οι δήθεν πολιτικοί τους σύμμαχοι, αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν αυτή την προσπάθεια (από εκεί και μετά, οι όποιες πολιτικές τους παρεμβάσεις υπήρξαν ελάχιστες και ανεξάρτητες από συγκεκριμένα πολιτικά κόμματα).

Όπως ήδη αναφέραμε, ο υπερρεαλισμός υπήρξε χωρίς αμφιβολία το μακροβιότερο αλλά και το πιο σημαντικό από τα πρωτοποριακά κινήματα και επηρέασε σε πολύ μεγάλο βαθμό την καλλιτεχνική έκφραση του 20ού αιώνα σε όλους τους τομείς. Είναι, άλλωστε, και το μόνο κίνημα που εξαπλώθηκε σε ολόκληρο σχεδόν τον κόσμο και παρά τις αρχικές αντιδράσεις, είχε τελικά τεράστια απήχηση. Γενικά, ο υπερρεαλισμός διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο σκέψης του σύγχρονου ανθρώπου: μας έκανε πολύ πιο δεκτικούς σε κάθε πειραματισμό, έδωσε σημαντική θέση στο χιούμορ και την ελευθερία του πνευματικού ανθρώπου, συμφιλίωσε κατά κάποιο τρόπο το όνειρο με την πραγματικότητα, το υποσυνείδητο με τη λογική και τη φαντασία με την καλλιτεχνική οργάνωση, ανανεώνοντας την ανθρώπινη έκφραση (από την άλλη πλευρά, βέβαια, καταργώντας οριστικά κάθε περιορισμό έδωσε ίσως την εντύπωση ότι η καλλιτεχνική δημιουργία είναι κάτι πολύ απλό και εύκολο, πράγμα που ασφαλώς και δεν αληθεύει).

Ο υπερρεαλισμός είναι και το μόνο από τα πρωτοποριακά κινήματα που είχε σημαντική επιρροή στη νεοελληνική λογοτεχνία, ιδιαίτερα από το 1935 και μετά. Πριν από αυτή τη χρονιά, ο υπερρεαλισμός είναι απλά γνωστός στη χώρα μας, κυρίως από σύντομα άρθρα στις εφημερίδες και τα περιοδικά της εποχής, ενώ δύο μόνο ποιητές, ο Θεόδωρος Ντόρρος και ο Νικήτας Ράντος, κάνουν μια προσπάθεια να καλλιεργήσουν τους ποιητικούς τρόπους που προτείνουν οι υπερρεαλιστές. Το 1935, ο Ανδρέας Εμπειρικός, έχοντας σπουδάσει ψυχανάλυση στο Παρίσι και έχοντας γνωρίσει από κοντά τον Breton και τους άλλους Γάλλους υπερρεαλιστές, δίνει μια διάλεξη για το νέο κίνημα και σχεδόν ταυτόχρονα δημοσιεύει την πρώτη του ποιητική συλλογή με τον τίτλο Υψικάμινος, γραμμένη εξ ολοκλήρου με την τεχνική της αυτόματης γραφής. Παρά τις θυελλώδεις αντιδράσεις που προκάλεσαν τα πρώτα αυτά ποιήματα, ο υπερρεαλισμός βρήκε γόνιμο έδαφος στη χώρα μας, καθώς τον υιοθέτησαν σημαντικοί ποιητές, όπως ο Νίκος Εγγονόπουλος, ο Νίκος Γκάτσος και ως ένα σημείο ο Οδυσσέας Ελύτης. Υπερρεαλιστικά στοιχεία μπορούμε, άλλωστε, να βρούμε σε πολλούς ακόμη ποιητές, μέχρι και σήμερα: τον Έκτορα Κακναβάτο, το Μίλτο Σαχτούρη, το Δ. Π. Παπαδίτσα, το Νάνο Βαλαωρίτη κ.ά. Αλλά και στην πεζογραφία, συγγραφείς όπως η Μέλπω Αξιώτη είναι βέβαιο ότι επηρεάστηκαν έντονα από τον υπερρεαλισμό. Θα πρέπει, όμως, να πούμε ότι

Ύφος

ορισμένες μόνο πλευρές του υπερρεαλιστικού κινήματος έφτασαν ως την Ελλάδα: για παράδειγμα, η πολιτική και κοινωνική χροιά που είχε το γαλλικό κίνημα, δεν εκφράστηκε σχεδόν καθόλου στη χώρα μας.

(Βλ. Μοντερνισμός, Νεοτερική ποίηση, Νταντά, Σχολή, ρεύμα, κίνημα)

Ύφος

Ο όρος «ύφος» έχει μακρά ιστορία· δε συνδέεται αποκλειστικά με τις λογοτεχνικές σπουδές και στη διάρκεια των αιώνων προσέλαβε κατά καιρούς διάφορες έννοιες. Κατά κανόνα τον συνδέουμε με το χαρακτηριστικό τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιεί τη γλώσσα ένα ορισμένο άτομο ή με τις επιλογές ανάμεσα στα διάφορα στοιχεία που θέτει στη διάθεση των χρηστών της κάθε γλωσσά: πράγματι, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, ο άνθρωπος δεν έπαψε ποτέ να επινοεί στρατηγικές, μηχανισμούς σύνθεσης και γενικά γλωσσικές τεχνικές, για να επενδύει τις σκέψεις του. Ειδικά σε ό,τι αφορά το λογοτεχνικό ύφος, μπορούμε να το ορίσουμε ως τον ιδιαίτερο τρόπο έκφρασης, δηλαδή τις γλωσσικές συνήθειες ενός συγγραφέα, μιας σχολής, ρεύματος ή κινήματος, μιας περιόδου, ενός είδους, ακόμα και μιας εθνικής λογοτεχνίας στο σύνολό της. Ωστόσο, τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά. Για παράδειγμα, ένας διαφορετικός τρόπος να ορίσουμε το ύφος θα ήταν να το ταυτίσουμε με τις γλωσσικές σχέσεις μέσα σ' ένα κείμενο. Συνεπώς,

το μόνο βέβαιο είναι ότι το ύφος συνδέεται με τη γλώσσα· φυσιολογικά, λοιπόν, είναι —όπως και η γλώσσα— ένα εξαιρετικά περίπλοκο φαινόμενο, μια πολιτισμική έννοια, για την οποία είναι σχεδόν αδύνατο να βρεθεί ένας και μοναδικός αποφθεγματικός ορισμός. Μ' άλλα λόγια, η σκοπιά από την οποία μελετά κανείς το ύφος, τον οδηγεί σε έναν ορισμό που δεν μπορεί παρά να είναι ατελής, καθώς εστιάζει το ενδιαφέρον σε ορισμένους από τους παράγοντες που το διαμορφώνουν, ενδεχομένως όμως δε λαμβάνει υπόψη κάποιους άλλους.

Οι πρώτες μελέτες για το ύφος χρονολογούνται από την αρχαιότητα. Πιο διάσημη απ' όλες είναι χωρίς αμφιβολία η πραγματεία «Περί Ύψους» του Λογγίνου, που καθόριζε τους κανόνες τους οποίους έπρεπε να ακολουθήσει κάθε επίδοξος ρήτορας ή συγγραφέας, προκειμένου να επιτύχει το λεγόμενο «υψηλό ύφος». Στην κλασική λατινική, ο όρος σήμαινε ήδη τους εκφραστικούς τρόπους, τη μανιέρα ενός συγγραφέα, μιας σχολής ή ενός είδους. Στην ουσία, όμως, επρόκειτο για ένα δευτερεύον στοιχείο, που εντασσόταν στα πλαίσια της ρητορικής της εποχής. Η τελευταία, περιέγραφε λεπτομερώς τα βασικά υφολογικά σχήματα με τα οποία εξακολουθούμε να σκεφτόμαστε, να μιλάμε και να γράφουμε μέχρι σήμερα (π.χ. μεταφορά, μετωνυμία, επανάληψη, αντίθεση, λιτότητα κτλ.), στόχευε αποκλειστικά στο λεγόμενο ωραίο ή υψηλό ύφος, το οποίο συνέδεε με συγκεκριμένα σχήματα και στοιχεία του λόγου.

Ύφος

Μάλιστα, εξαιτίας της ολοκληρωτικής επικράτησης της αρχαίας ρητορικής, ο προσανατολισμός αυτός διατηρήθηκε σε όλη τη διάρκεια του ευρωπαϊκού Μεσαίωνα, με την ανάπτυξη και την καθιέρωση μιας τυπολογίας «υφολογικών ειδών», η οποία άφησε τα ίχνη της και στην ποιητική της Αναγέννησης και του Μπαρόκ: το υψηλό, το μέτριο και το ταπεινό ύφος —κατηγοριοποίηση γνωστή από τη μετακλασική αρχαιότητα— συνδέθηκαν ήδη από το 13ο αιώνα, πρώτα με τα τρία κύρια έργα του Βιργιλίου (Αινειάδα, Γεωργικά, Βουκολικά) κι έπειτα με τις τρεις κοινωνικές τάξεις (αριστοκράτες, αστοί, αγρότες)· η ανάμειξή τους στο ίδιο έργο θεωρούνταν στοιχείο αρνητικό, ενδεικτικό της χαμηλής του αξίας.

Η τάση αυτή της παραδοσιακής ρητορικής να αποδίδει συγκεκριμένη και σταθερή αξία σε κάθε εκφραστικό τρόπο ή σχήμα λόγου, ανεξάρτητα από τις ειδικές κάθε φορά περιστάσεις, και με βάση αυτή τη λογική να ταξινομεί τελικά το ύφος κάθε έργου, θα αρχίσει να υποχωρεί σταδιακά, στη διάρκεια του 18ου αιώνα. Την εποχή αυτή, κι ενώ εξακολουθούν να κυκλοφορούν κάθε είδους πραγματείες και συλλογές με συμβουλές για το πώς να γράφει κανείς ωραία, συνήθως με βάση παραδείγματα κλασικών έργων, ο Γάλλος λόγιος Georges-Louis Buffon διατυπώνει την περίφημη φράση του «*ύφος είναι ο ίδιος ο άνθρωπος*» («*le style est l'homme même*»), αποδίδοντας με τον τρόπο αυτό τα υφολογικά γνωρίσματα στην ιδιοφυΐα του δημιουργού: καθένας,

δηλαδή, εκφράζεται μέσα από το έργο του, αφήνοντας σ' αυτό την ανεπανάληπτη σφραγίδα του. Σιγά σιγά, η άποψη αυτή θα επικρατήσει και με την έλευση του ρομαντισμού το ύφος θα θεωρηθεί ως το σήμα κατατεθέν του ατόμου, της ομάδας ή του είδους· και τελικά, γύρω στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα, θα εμφανιστεί ένας κλάδος με επιστημονικούς στόχους, που θα ονομαστεί «υφολογία».

Με τον όρο «υφολογία», λοιπόν, ονομάζουμε έναν κλάδο ο οποίος μελετά το φαινόμενο της υφολογικής ποικιλίας στις διάφορες γλώσσες και τους τρόπους με τους οποίους το εκμεταλλεύονται οι χρήστες τους. Σε ό,τι αφορά την ποικιλία αυτή, θα πρέπει να πούμε ότι οι κλασικές, οι παραδοσιακές διακρίσεις που αναφέραμε παραπάνω φαντάζουν σήμερα πολύ απλοϊκές και, φυσικά, δεν είναι καθόλου ικανοποιητικές· κι αυτό, διότι χάρη στις γνώσεις που μας έχει προσφέρει η σύγχρονη γλωσσολογία, είμαστε πια σε θέση να προτείνουμε πολύ πιο περίπλοκα σχήματα, τα οποία ανταποκρίνονται σε μια πληθώρα διαφορετικών κριτηρίων.

Η υφολογία δεν περιορίζεται, βέβαια, στη μελέτη του λογοτεχνικού ύφους ή των λογοτεχνικών κειμένων. Ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα, η προσπάθεια ήταν να διαμορφωθεί μια γενική υφολογία της γλώσσας ή του λόγου, μέρος της οποίας θα ήταν και η υφολογική μελέτη της λογοτεχνίας. Ωστόσο, ειδικά σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, που κυρίως μας ενδιαφέρει

Ύφος

εδώ, μπορούμε να πούμε ότι στόχος των υφολογικών μελετών είναι να εξηγήσουν την —περίπλοκη και μάλλον σκοτεινή— σχέση μεταξύ γλώσσας και καλλιτεχνικής ή αισθητικής λειτουργίας. Από την άποψη αυτή, η λογοτεχνία μπορεί να ιδωθεί ως μια ειδική γλωσσική χρήση, κατά την οποία οι δυνατότητες ή τα μέσα μιας γλώσσας αξιοποιούνται σε όλα τα επίπεδα, με τρόπο ιδιαίτερα δημιουργικό. Πρώτο καθήκον, λοιπόν, της υφολογίας είναι να περιγράψει φαινόμενα όπως η υφολογική δυσαρμονία, η ηθελημένη αμφισημία, η μεταφορά, η επανάληψη, η παρήχηση, το μέτρο, ο ρυθμός κτλ.: με λίγα λόγια, να μελετήσει τη συμπεριφορά των λέξεων μέσα στο λογοτεχνικό έργο. Προκειμένου να το επιτύχει αυτό, χρησιμοποιεί τις έννοιες και τις μεθόδους της γλωσσολογίας, που της εξασφαλίζουν σε μεγάλο βαθμό αντικειμενικότητα και επιστημονικά ελέγξιμα συμπεράσματα. Από εκεί και πέρα, τίθεται βέβαια και το ζήτημα της ερμηνείας: η υφολογία, δηλαδή, είναι αναγκασμένη να εξηγήσει με ποιο τρόπο οι υφολογικές μορφές που περιγράφει, μετατρέπουν ένα καθαρά γλωσσικό φαινόμενο σε αισθητικό, ποια είναι η αισθητική τους λειτουργία και σημασία. Αυτός ακριβώς ο ερμηνευτικός ρόλος της υφολογίας είναι που συχνά οδηγεί τους μελετητές σε διαφορετικές κατευθύνσεις.

Πράγματι, από τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι σήμερα, οι ερμηνείες που έχουν δώσει οι μελετητές είναι πολλές και ποικίλες. Ορισμένοι θεωρούν ότι το ύφος

ενός συγγραφέα είναι απλά μια ασυνήθιστη χρήση της γλώσσας, μια απόκλιση σε σχέση με το ύφος της καθημερινότητας. Το πρόβλημα με την άποψη αυτή, βέβαια, είναι ότι πολύ δύσκολα μπορεί κανείς να καθορίσει ποιο είναι το συνηθισμένο και ποιο το ασυνήθιστο στη γλώσσα, ποιος είναι δηλαδή ο κανόνας και ποια η απόκλιση. Από την άλλη πλευρά, υπάρχουν εκείνοι που υποστηρίζουν ότι το ύφος αντικατοπτρίζει την ψυχή του δημιουργού· άρα, οι αποκλίσεις που ενδεχομένως παρατηρούμε στη χρήση της γλώσσας, είναι στην ουσία οι ψυχικές ιδιαιτερότητες και ιδιομορφίες κάθε ατόμου.

Στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, κάποιοι μελετητές εισήγαγαν στις υπολογικές μελέτες την επιστήμη της στατιστικής και άρχισαν να διερευνούν το λεξιλόγιο ενός συγγραφέα, τις γραμματικο-συντακτικές του επιλογές, τις επαναλήψεις, τα σχήματα λόγου κτλ. Τέλος, την ίδια εποχή, εκφράστηκε και η δομική άποψη, σύμφωνα με την οποία, το ύφος είναι το ίδιο το κείμενο, με την έννοια ότι γεννιέται από τις —μοναδικές και ανεπανάληπτες— σχέσεις που αναπτύσσουν μεταξύ τους τα διάφορα υπολογικά γνωρίσματα σε ένα κείμενο.

Στην εποχή μας, επανέρχεται τελικά η τάση για μια γενική υπολογία, που ένα μικρό μόνο τμήμα της θα ασχολείται με τη μελέτη του λογοτεχνικού ύφους. Με τη λογική αυτή, η λογοτεχνία αποτελεί πλέον ένα από τα διάφορα είδη λόγου που μπορούν να αναλυθούν

Ύφος

υφολογικά (π.χ. ο πολιτικός λόγος, ο λόγος των Μ.Μ.Ε. κτλ.). Την ίδια στιγμή, οι θεωρίες γύρω από το ύφος και τη μελέτη του πληθαίνουν συνεχώς. Το βέβαιο, πάντως, είναι ότι η σύγχρονη υφολογία είναι κυρίως περιγραφική και όχι ερμηνευτική, ενώ έχει οριστικά εγκαταλείψει και τον παλαιό ρυθμιστικό της ρόλο.





Φουτουρισμός

Με τον όρο «φουτουρισμός» χαρακτηρίζουμε ένα από τα τέσσερα πρωτοποριακά κινήματα που εκδηλώθηκαν στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας και κυριολεκτικά άλλαξαν το περιεχόμενο, τη μορφή αλλά και το ρόλο της τέχνης (οι άλλες τρεις πρωτοπορίες είναι ο εξπρεσιονισμός, το νταντά και ο υπερρεαλισμός). Η ονομασία «φουτουρισμός» προέρχεται από την ιταλική λέξη *futurismo*, που θα μπορούσε να μεταφραστεί ως «μελλοντισμός».

Το φουτουριστικό κίνημα γεννιέται ουσιαστικά στις 20 Φεβρουαρίου 1909, όταν ο εισηγητής του, ο Ιταλός ποιητής F. T. Marinetti δημοσιεύει στην παρισινή εφημερίδα *Le Figaro* το φουτουριστικό μανιφέστο (το Παρίσι είναι εκείνη την εποχή το επίκεντρο κάθε νέας καλλιτεχνικής και λογοτεχνικής προσπάθειας).

Όπως όλες οι πρωτοπορίες, ο φουτουρισμός δε συνδέεται μόνο με τη λογοτεχνία. Μάλιστα, μπορούμε να πούμε ότι επηρέασε κυρίως τις εικαστικές τέχνες (π.χ. ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική) και λιγότερο

Φουτουρισμός

τη λογοτεχνία ή το θέατρο. Ωστόσο, ειδικά σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, που μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα εδώ, τα βασικά χαρακτηριστικά του φουτουρισμού είναι τα εξής:

- έντονη αντίδραση σε καθετί παραδοσιακό και ολοκληρωτική απόρριψη του παρελθόντος και όλων όσων το αντιπροσωπεύουν, όπως είναι τα μουσεία, οι ακαδημίες και το σύνολο της παλαιότερης τέχνης



Η πρώτη σελίδα της παρισινής εφημερίδας Le Figaro, με το μανιφέστο του φουτουρισμού, γραμμένο από το F. T. Marinetti. Πάνω δεξιά ξεχωρίζει αμυδρά η ημερομηνία: 20 Φεβρουαρίου 1909

- όπως λέει και το όνομά του, μέσα από αυτή την απόρριψη του παρελθόντος, ο φουτουρισμός επιθυμεί να υμνήσει το μέλλον και ειδικά αυτό που θα προσφέρει στην ανθρωπότητα ο σύγχρονος τεχνολογικός και βιομηχανικός πολιτισμός· γι' αυτό και φουτουριστές καλλιτέχνες υμνούν τη δύναμη, την ταχύτητα, τη μηχανή, ακόμη και τα πολυβόλα ή τον πόλεμο, αφού με αυτά αλλάζει ο κόσμος: έμβλημά τους είναι το τετράπτυχο «ελευθερία, δράση, ταχύτητα, μηχανή»
- προσπάθεια για τη δημιουργία μιας νέας αισθητικής, η οποία θα μεταμορφώσει κυριολεκτικά την τέχνη· για τους φουτουριστές, όλα τα θέματα και όλες οι μορφές είναι κατάλληλες για την τέχνη και τίποτε δεν πρέπει να αποκλείεται εξ αρχής
- συστηματική προσπάθεια για δημιουργία νέων μορφών τέχνης· οι φουτουριστές εγκαταλείπουν όλους τους καθιερωμένους ποιητικούς ρυθμούς και προωθούν τον ελεύθερο στίχο, τη χαλαρή και ανορθόδοξη πολλές φορές σύνταξη, την ολοκληρωτική απουσία στίξης, τα λεγόμενα γεωμετρικά ή σχηματικά ποιήματα, τις τεχνικές του κολλάζ και του μοντάζ, τη μέθοδο των ελεύθερων λέξεων σε συνδυασμό με τις πιο αναπάντεχες και συναρπαστικές εικόνες, ένα εντελώς νέο ποιητικό λεξιλόγιο το οποίο περιλαμβάνει ακόμη και μαθηματικά σύμβολα κτλ.

Όπως όλες οι πρωτοπορίες, ο φουτουρισμός χαρακτηρίζεται επίσης από μια προκλητική διάθεση προς

Φουτουρισμός

το κοινό, που πολλές φορές αγγίζει και την περιφρόνηση. Στην προσπάθειά τους να προκαλέσουν αλλά και να συνδέσουν την τέχνη με τη ζωή, οι φουτουριστές οργανώνουν δημόσιες εκδηλώσεις που πολλές φορές έχουν επεισοδιακό χαρακτήρα. Τελικά, με την καθοδήγηση του Marinetti, θα οδηγηθούν στην πολιτική δράση και μετά το 1920 θα συνδεθούν με το φασισμό του Μουσολίνι. Ήδη, όμως, την εποχή αυτή ο φουτουρισμός βρίσκεται σε κάμψη· ειδικά στο χώρο της λογοτεχνίας, μπορούμε να πούμε ότι έχει ουσιαστικά σβήσει. Είναι, άλλωστε, χαρακτηριστικό ότι το κίνημα αυτό δεν μπόρεσε να εξαπλωθεί πραγματικά εκτός Ιταλίας. Μόνο στη Ρωσία συναντάμε μια ορισμένη εκδοχή του φουτουρισμού, κάπως διαφορετική από την ιταλική: περίπου την εποχή της ρωσικής Επανάστασης του 1917, ποιητές όπως ο Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι και ο Βίκτορ Χλέμπνικοφ, δίνουν τα καλύτερα δείγματα φουτουριστικής ποίησης. Τέλος, θα πρέπει να πούμε ότι στη χώρα μας ο φουτουρισμός έγινε ελάχιστα γνωστός και ουσιαστικά δεν επηρέασε τη νεοελληνική λογοτεχνία.

(Βλ. Μοντερνισμός, Σχολή, ρεύμα, κίνημα)





Χαϊκού

Το χαϊκού είναι ένα υπερβολικά σύντομο ποίημα. Αποτελείται από τρεις μόνο στίχους. Στην πιο συνηθισμένη μορφή χαϊκού, ο πρώτος στίχος έχει πέντε συλλαβές, ο δεύτερος επτά και ο τρίτος πέντε. Πρόκειται για ένα ποιητικό είδος που προέρχεται από την ιαπωνική λογοτεχνία και λόγω της συντομίας του, μπορεί να χαρακτηριστεί και ως «ακαριαίο» ποίημα. Συνολικά, αποτελείται από 17 μόνο συλλαβές.

π.χ. Βουλιάζει ο κόσμος
 (=5 συλλαβές)
 κρατήσου, θα σ' αφήσει
 (=7 συλλαβές)
 μόνο στον ήλιο.
 (=5 συλλαβές)

Γ. Σεφέρης

Το χαϊκού, ως προς το περιεχόμενο και το θέμα του, προσπαθεί να συλλάβει και να εκφράσει την ουσία μιας στιγμής μέσα από μίαν απλή εικόνα. Παρ' όλη την

Χαρακτήρας

υπερβολική του συντομία, το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του είναι η σαφήνεια.

Συνήθως στα χαϊκού τα ρήματα χρησιμοποιούνται σε ενεστώτα χρόνο, για να εκφράσουν την αίσθηση, το συναίσθημα και τη διάθεση μιας παροντικής στιγμής. Γενικότερα, η ευστοχία ενός χαϊκού εξαρτάται από το αν θα μπορέσει, μέσα στη φραστική του συντομία και τη νοηματική του πυκνότητα, να εκφράσει με πρωτότυπο και ευρηματικό τρόπο αυτό που έχουμε στην ψυχή μας μια συγκεκριμένη στιγμή.

π.χ. Το διπλανό φως
έσβησε· τώρα νύχτα,
κρύο, παγωνιά

Νύχτα· κι ενώ σε
περιμένω, αρχίζει
πάλι η βροχή.

(Μασάσκα Σίκι,
μτφ. Ρούμπη Θεοφανοπούλου)

Χαρακτήρας

Με τον όρο «χαρακτήρες» αναφερόμαστε συνήθως στα πλασματικά πρόσωπα που συναντάμε στα λογοτεχνικά έργα, κυρίως στα πεζογραφικά. Εναλλακτικά, πολ-

λοί μελετητές χρησιμοποιούν και τους όρους «πρόσωπα» ή «δρώντα πρόσωπα» ή «ήρωες», καθώς και τον πολύ παλαιότερο «πρόσωπα του δράματος» (*dramatis personae*), δανεισμένο από το χώρο του θεάτρου.

Οι πρώτες απόπειρες μελέτης των χαρακτήρων χρονολογούνται από την αρχαιότητα και συνδέονται φυσικά με το δράμα, αφού η μυθοπλαστική πεζογραφία είναι ένα είδος πολύ μεταγενέστερο. Πρώτος ο Αριστοτέλης διακρίνει τους χαρακτήρες («ήθη») που συναντάμε στο αρχαίο δράμα, σε καλούς («σπουδαίους») και κακούς («φάουλους»). Μάλιστα, με την ταξινόμησή του αυτή εγκαινιάζει μια μακρόχρονη παράδοση, που μέσα από μια σειρά παρερμηνειών και παραμορφώσεων, θα οδηγήσει σταδιακά στην άποψη ότι σε κάθε δραματικό είδος αναλογεί κι ένα συγκεκριμένο είδος χαρακτήρων: στην τραγωδία, που είναι το ανώτερο είδος, θα πρέπει να εμφανίζονται πρόσωπα απ' τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις, ενώ στην κωμωδία, το ταπεινό είδος, οι ήρωες θα πρέπει υποχρεωτικά να ανήκουν στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα! Τελικά, βέβαια, με την επικράτηση πρώτα του αστικού κι έπειτα του σύγχρονου δράματος, αυτού του είδους τα κριτήρια θα καταργηθούν: κάθε έργο θα μπορεί να συγκεντρώνει όλων των ειδών τους χαρακτήρες και κάθε χαρακτήρας όλων των ειδών τα γνωρίσματα. Εξάλλου, με το σύγχρονο δράμα, παρατηρείται και μια άλλη εξέλιξη: ο χαρακτήρας που ως τότε κατείχε κεντρική θέση στο έργο,

Χαρακτήρας

σιγά σιγά διαλύεται, αντικατοπτρίζοντας τη σύγχρονη κρίση της αστικής προσωπικότητας και ατομικότητας.

Οι εξελίξεις αυτές, τις οποίες περιγράψαμε εδώ αρκετά συνοπτικά, αφορούν βέβαια και την πεζογραφία, και κυρίως το μυθιστόρημα, που τους δυο τελευταίους αιώνες πέρασε από παρόμοια, θα λέγαμε, στάδια: από την ολοκληρωτική υποταγή στους χαρακτήρες, στην έντονη αμφισβήτηση και υπονόμευσή τους και, τελικά, στην πλήρη απελευθέρωση. Ωστόσο, η σύνδεση μεταξύ θεάτρου και πεζογραφίας σε ό,τι αφορά το ζήτημα των χαρακτήρων δεν είναι και τόσο σωστή. Αρκεί να σκεφθούμε τις μεγάλες διαφορές που παρατηρούνται ανάμεσα στα πρόσωπα του μυθιστορήματος και σε αυτά του θεάτρου (ή και του κινηματογράφου): για παράδειγμα, τα πρώτα συνιστούν κατασκευές καθαρά λεκτικές, κειμενικές, ενώ τα δεύτερα προϋποθέτουν σκηνική πραγμάτωση, που στη διάρκειά της προσλαμβάνουν αισθητή ύπαρξη, μέσα από το σώμα του ηθοποιού.

Ένα από τα πρώτα ζητήματα που θα πρέπει να μας απασχολήσουν ως προς τους μυθοπλαστικούς αφηγηματικούς χαρακτήρες, είναι η σχέση τους με την πραγματικότητα και ειδικότερα με τα φυσικά, αληθινά πρόσωπα. Είναι χαρακτηριστικό ότι συχνά αναφερόμαστε σε μυθιστορηματικούς χαρακτήρες να επρόκειτο για πραγματικά πρόσωπα, με αυτόνομη ύπαρξη. Αυτού του είδους η συμπεριφορά συνιστά, βέβαια, κατάλοιπο

ορισμένων παλαιότερων απόψεων που έχουν κυριολεκτικά παγιωθεί στο μυαλό όλων μας κι είναι πολύ δύσκολο να τις αποβάλλουμε.

Σύμφωνα με μίαν απ' αυτές τις απόψεις, οι χαρακτήρες δείχνουν τόσο φυσικοί και ζωντανοί, επειδή πραγματι αποτελούν αντανάκλασεις υπαρκτών προσώπων, τα οποία γνώριζε ο συγγραφέας (είναι, μάλιστα, πολύ πιθανό ένας χαρακτήρας να συνιστά αντανάκλαση του ίδιου του δημιουργού του)· άρα, μια προσεκτική έρευνα θα αποκαλύψει ίσως τα πραγματικά πρόσωπα τα οποία κρύβονται πίσω από τους πλασματικούς χαρακτήρες, προσφέροντάς μας και πολύτιμες ενδείξεις για την κατανόηση του έργου.

Μια δεύτερη παραδοσιακή θεωρία σχετικά με τους χαρακτήρες είναι ότι εκφράζουν την άποψη που ενδεχομένως έχει κάθε συγγραφέας, γενιά, σχολή, εποχή κτλ. για τον άνθρωπο.

Στην εποχή μας, βέβαια, τέτοιου είδους απόψεις θεωρούνται μάλλον απλοϊκές. Σε γενικές γραμμές, οι σύγχρονοι μελετητές δέχονται ότι οι ήρωες των λογοτεχνικών κειμένων δεν υπάρχουν έξω από τον κόσμο των λέξεων, δεν είναι σε καμία περίπτωση πραγματικοί· απλά αναπαριστούν αληθινά πρόσωπα, με βάση συγκεκριμένα μυθοπλαστικά τεχνάσματα και μοιάζουν μ' αυτά λιγότερο ή περισσότερο, ανάλογα με τις προθέσεις του δημιουργού τους. Για παράδειγμα, στα κείμενα που συνήθως ονομάζουμε ρεαλιστικά, ο συγγραφέας

Χαρακτήρας

προσπαθεί να τονίσει με κάθε τρόπο την ομοιότητα των ηρώων του με τα αληθινά πρόσωπα· αντίθετα, σε άλλα λογοτεχνικά είδη (π.χ. στα παραμύθια ή τις αλληγορίες), οι χαρακτήρες δεν παρουσιάζονται σε βάθος: απλά σκιαγραφούνται, και συνήθως διαθέτουν μια συγκεκριμένη ιδιότητα (π.χ. ομορφιά, ασχήμια, κακία) στον υψηλότερο δυνατό βαθμό ή αντιπροσωπεύουν μια φιλοσοφική ή ιδεολογική θέση (φυσικά, μεταξύ των δυο ακραίων αυτών περιπτώσεων, απαντώνται όλες οι δυνατές διαβαθμίσεις).

Θα μπορούσε όμως κάποιος να υποστηρίξει ότι η σχέση ανάμεσα στα μυθοπλαστικά και στα πραγματικά πρόσωπα είναι πιο περίπλοκη. Ορισμένοι λ.χ. υποστηρίζουν ότι τόσο στη μυθοπλασία όσο και στην πραγματικότητα, κάθε πρόσωπο δεν είναι παρά μια υποθετική και διαρκώς μεταβαλλόμενη κατάσταση. Αρκεί να αναλογιστούμε πώς ακριβώς συναρμολογούμε τις γνώσεις μας για ένα υπαρκτό πρόσωπο: συνήθως δεν κάνουμε τίποτε περισσότερο απ' το να συνδέουμε διάφορα αποσπασματικά και σκόρπια στοιχεία, που προέρχονται είτε από άλλους είτε από προσωπικές μας παρατηρήσεις· και φτιάχνουμε στο νου μας ένα σύνολο, που φυσικά έχει ελάχιστες πιθανότητες να μείνει αμετάβλητο και να αντιστοιχεί στην αλήθεια. Την ίδια ακριβώς διαδικασία —τηρουμένων των αναλογιών— ακολουθούμε κάθε φορά που διαβάζουμε ένα αφηγηματικό κείμενο.

Σε ό,τι αφορά τα γνωρίσματα που αποδίδονται στους χαρακτήρες, το πιο βασικό στοιχείο είναι χωρίς αμφιβολία το όνομα, το οποίο λειτουργεί και ερμηνευτικά (π.χ. αλληγορικά ή συμβολικά ονόματα, προσωνύμια, ανώνυμοι ήρωες κτλ.). Πέρα από το όνομα, άλλα σημαντικά γνωρίσματα για έναν ήρωα είναι η εξωτερική του εμφάνιση, οι κινήσεις ή οι χειρονομίες του, καθώς και οι χώροι ή το περιβάλλον στο οποίο κινείται· ακόμη, κάθε πλασματικός ήρωας χαρακτηρίζεται έμμεσα από τις σκέψεις του, τις πράξεις του ή τις σχέσεις που αναπτύσσει στη διάρκεια της αφήγησης, και πολύ πιο άμεσα από τους άλλους χαρακτήρες και φυσικά από τον αφηγητή, απ' το φίλτρο του οποίου περνούν υποχρεωτικά και όλα τα προηγούμενα. Στην ουσία, κάθε μυθοπλαστικός χαρακτήρας εξατομικεύει και ταυτόχρονα αντιπροσωπεύει ορισμένα τυπικά γνωρίσματα: διαθέτει, δηλαδή, κάποια ιδιαίτερα γνωρίσματα που τον κάνουν να ξεχωρίζει και, παράλληλα, εκπροσωπεί κάτι πολύ ευρύτερο από τον εαυτό του. Τα πρώτα είναι θέμα της τέχνης του αφηγητή· τα δεύτερα αποτελούν μέρος του νοήματος της αφήγησης. Οι αξιομνημόνευτοι χαρακτήρες έχουν γεννηθεί από ένα δυναμικό συνδυασμό των δυο αυτών ειδών γνωρισμάτων.

Τα παραπάνω μάς οδηγούν σε ένα ευρύτερο ζήτημα: την ταξινόμηση των χαρακτήρων που συναντάμε σε όλα τα λογοτεχνικά έργα. Πάνω σ' αυτό το ζήτημα έχουν γίνει πολλές προσπάθειες και οι μελετητές έχουν

Χαρακτήρας

προτείνει πολλές διαφορετικές κατηγοριοποιήσεις. Μπορούμε να τις διακρίνουμε σε δυο μεγάλες ομάδες: σ' αυτές που βασίζονται σε μορφολογικές σχέσεις, και σ' εκείνες που έχουν διαμορφωθεί με βάση την υπόθεση ότι υπάρχουν συγκεκριμένα πρότυπα, στα οποία μπορούν να αναχθούν όλοι οι χαρακτήρες της παγκόσμιας λογοτεχνίας.

Από την πρώτη ομάδα, η απλούστερη ίσως κατηγοριοποίηση είναι η διάκριση των μυθοπλαστικών προσώπων σε κύρια και δευτερεύοντα, ανάλογα με τη σπουδαιότητα του ρόλου τους στην πλοκή του έργου. Οι σημαντικοί χαρακτήρες αποκαλούνται συχνά και «ήρωες» ή «πρωταγωνιστές». Πώς όμως ξεχωρίζουμε τον ήρωα και γενικά τον πρωταγωνιστή μιας αφήγησης; Το ερώτημα μπορεί να φαίνεται απλοϊκό αλλά πολλές φορές είναι δύσκολο να απαντηθεί, ειδικά όταν πρόκειται για κείμενα σύγχρονα, που δεν εμπεριέχουν την κλασική μορφή του ήρωα (χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν έχουν κάποιο κεντρικό πρόσωπο). Ορισμένοι θεωρητικοί προτείνουν σήμερα μια δέσμη πέντε κριτηρίων ή προϋποθέσεων, τις οποίες πρέπει να πληρεί ένα αφηγηματικό πρόσωπο, προκειμένου να θεωρηθεί πρωταγωνιστικό. Αυτά τα κριτήρια είναι:

α) ο προσδιορισμός: το κεντρικό πρόσωπο μας παρουσιάζεται με όσο το δυνατόν περισσότερες πληροφορίες (π.χ. εμφάνιση, συναισθήματα και ψυχολογία, κίνητρα, παρελθόν κτλ.)

- β) η κατανομή: επανέρχεται στην ιστορία πολλές φορές και είναι παρόν σε όλες τις κρίσιμες στιγμές
- γ) η ανεξαρτησία: είναι πρόσωπο αυθύπαρκτο μέσα στην ιστορία
- δ) η λειτουργία: προβαίνει σε πράξεις αποκλειστικά δικές του
- ε) η σχέση: διατηρεί κάποια σχέση με όλα σχεδόν τα πρόσωπα της ιστορίας.

Στη διαλεκτική σχέση μεταξύ προσώπων και πλοκής βασίζεται και μια άλλη διάκριση, η οποία εξετάζει κατά πόσον τα πρώτα υπόκεινται στη δράση και την εξυπηρετούν ή το αντίστροφο: ορισμένα πρόσωπα, δηλαδή, κάνουν αισθητή την παρουσία τους, αναλαμβάνοντας μία ή περισσότερες λειτουργίες στην αλυσίδα της δράσης· πολύ συχνά, όμως, ολόκληρα επεισόδια της πλοκής έχουν ως βασικό τους στόχο να καταδείξουν τα γνωρίσματα ενός προσώπου (π.χ. στο λεγόμενο ψυχολογικό μυθιστόρημα).

Ξεχωριστή θέση στην πρώτη αυτή ομάδα κατηγοριοποιήσεων κατέχει η πρόταση του Βρετανού πεζογράφου και κριτικού E. M. Forster, ο οποίος διέκρινε τους πλασματικούς αφηγηματικούς χαρακτήρες σε «επίπεδους» και «σφαιρικούς». Οι πρώτοι δημιουργούνται με βάση μία μόνο ιδέα ή ιδιότητα, διευκολύνουν το συγγραφέα και αναγνωρίζονται εύκολα από τον αναγνώστη· οι δεύτεροι είναι πιο αναπτυγμένοι, συνδυάζουν πολλά γνωρίσματα, συχνά αντιθετικά, και

Χαρακτήρας

πρέπει να μπορούν να εκπλήσσουν τον αναγνώστη, να είναι δηλαδή απρόβλεπτοι — φυσικά με τρόπο πειστικό. Κατά το Forster, το τελευταίο αυτό στοιχείο είναι το πλέον βασικό κριτήριο για να θεωρήσουμε ένα χαρακτήρα σφαιρικό· ωστόσο, πρόκειται για ένα μάλλον επισφαλές κριτήριο, αφού οι εκπλήξεις που ενδεχομένως δοκιμάζει ο αναγνώστης ενός λογοτεχνικού έργου δεν έχουν να κάνουν μόνο με τα όσα συμβαίνουν στο έργο αυτό, αλλά κυρίως με το ποιος είναι ο συγκεκριμένος αναγνώστης (π.χ. πόσο εξοικειωμένος είναι με τη λογοτεχνία ή με τα έργα ενός συγγραφέα ή με το είδος στο οποίο ανήκει το έργο που διαβάζει κτλ.). Κατά τα άλλα, ο Forster έχει απόλυτο δίκιο, όταν λέει ότι και τα δυο είδη χαρακτήρων έχουν ίση αξία, καθώς είναι εξίσου απαραίτητα σε όλα τα έργα, στη σωστή φυσικά αναλογία.

Στην ίδια λογική βασίζεται και η διάκριση των χαρακτήρων σε στατικούς και δυναμικούς: οι πρώτοι μένουν σε γενικές γραμμές σταθεροί σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης και δε μεταβάλλονται, ενώ οι δεύτεροι εξελίσσονται. Και οι δυο κατηγορίες συνυπάρχουν σε όλα τα λογοτεχνικά έργα. Ειδικά όμως σε ό,τι αφορά τους στατικούς χαρακτήρες, μια ιδιαίτερη περίπτωση είναι ο λεγόμενος «τύπος», που έχει χρησιμοποιηθεί από πολλούς μεγάλους συγγραφείς, σε κορυφαία λογοτεχνικά έργα: πρόκειται για έναν χαρακτήρα του οποίου τα γνωρίσματα όχι μόνο παραμένουν τα ίδια σε

όλη τη διάρκεια της αφήγησης αλλά συνήθως αντιπροσωπεύουν τον υψηλότερο βαθμό ενός προτερήματος ή ελαττώματος (π.χ. ο φιλάργυρος).

Αυτή η τυποποίηση των χαρακτήρων έχει την ιστορία της. Πηγάζει απ' τη ρωμαϊκή κωμωδία, απαντάται στο θέατρο του γαλλικού κλασικισμού, ενώ κατάλοιπα αυτής της τάσης συναντάμε ακόμη και σήμερα, σε σύγχρονα θεατρικά έργα. Ωστόσο, η πιο ακραία περίπτωση τυποποίησης χαρακτήρων είναι η ιταλική *comedia dell' arte*, όπου οι ρόλοι, τα γνωρίσματα, ακόμη και τα ονόματα των χαρακτήρων είναι πάντοτε τα ίδια (π.χ. Αρλεκίνος, Κολομπίνα, κτλ.)· εκείνο που αλλάζει από έργο σε έργο είναι οι πράξεις που επιτελούν. Ξεκινώντας από τέτοιου είδους παρατηρήσεις και διαπιστώσεις, ορισμένοι μελετητές και θεωρητικοί διατύπωσαν την υπόθεση ότι οι αναρίθμητοι χαρακτήρες που συναντάμε στην παγκόσμια λογοτεχνία, επιτελούν πάντοτε τους ίδιους συγκεκριμένους ρόλους, ελάχιστους σε αριθμό, στους οποίους και μπορούν να αναχθούν. Στη συνέχεια, προσπάθησαν να εντοπίσουν και να κατονομάσουν τους ρόλους αυτούς, στηριζόμενοι βέβαια σε κάποιες αρχές ή κριτήρια. Αυτού του είδους οι κατηγοριοποιήσεις εντάσσονται στη δεύτερη ομάδα που αναφέραμε λίγο παραπάνω.

Η πιο γνωστή κατηγοριοποίηση σ' αυτή την ομάδα είναι το λεγόμενο «μοντέλο δράσης» του Γάλλου μελετητή A. J. Greimas, στόχος του οποίου ήταν να

Χαρακτήρας

καταδείξει ότι πίσω από την επιφανειακή ποικιλία των χαρακτήρων που συναντάμε όχι μόνο στα λογοτεχνικά κείμενα αλλά σ' όλων των ειδών τις αφηγήσεις (π.χ. κινηματογράφος, κόμικς κτλ.), κρύβεται ένας πεπερασμένος αριθμός συγκεκριμένων ρόλων. Ο Greimas, λοιπόν, κάνει τη διάκριση ανάμεσα σε «δρώντες» και «δράστες». Οι δρώντες ορίζονται ως γενικές κατηγορίες, που λανθάνουν πίσω από κάθε αφηγηματικό κείμενο· από την άλλη πλευρά, οι δράστες είναι αυτοί που στο επίπεδο του λόγου επενδύουν με συγκεκριμένες ιδιότητες τους δρώντες — είναι, δηλαδή, τα πρόσωπα που σε κάθε δεδομένο κείμενο ενσαρκώνουν τους ρόλους.

Με βάση τη διάκριση αυτή, οι δρώντες είναι περιορισμένοι σε αριθμό και σταθεροί, ενώ οι δράστες αλλάζουν από έργο σε έργο και φυσικά είναι αναρίθμητοι. Πιο συγκεκριμένα, ο Greimas διακρίνει 6 μόνο δρώντες, οι οποίοι κατά τη γνώμη του βρίσκονται πίσω από κάθε αφηγηματική ιστορία, από τον Όμηρο ως τις μέρες μας: είναι το Υποκείμενο, το Αντικείμενο, ο Πομπός ή Εντολέας, ο Δέκτης ή Αποδέκτης, ο Βοηθός ή Συνεργός ή Συμπαραστάτης και ο Αντίμαχος ή Πολέμιος ή Αντίπαλος. Το Υποκείμενο είναι, βέβαια, ο βασικός ήρωας της ιστορίας, που έχει ως στόχο του την πρόσκτηση του Αντικειμένου· ο Πομπός βοηθά το Υποκείμενο να συνειδητοποιήσει την επιθυμία του για το Αντικείμενο, ενώ ο Δέκτης είναι αυτός που λαμβάνει το

μήνυμα του Πομπού· τέλος, Βοηθός είναι όποιος συμπαραστέκεται στον αγώνα του Υποκειμένου και Αντίπαλος αυτός που προβάλλει εμπόδια.

Ο Greimas σπεύδει να διευκρινίσει ότι το γενικό αυτό μοντέλο μπορεί να γίνει ιδιαίτερα περίπλοκο, αλλάζοντας μορφή από κείμενο σε κείμενο. Για παράδειγμα, ένας δρων μπορεί να μοιράζεται σε περισσότερους δράστες· αλλά και ένας δράστης μπορεί να αντιστοιχεί σε περισσότερους δρώντες, ακόμη και αντιφατικούς. Έπειτα, ένας δρων είναι πιθανό να ενσαρκώνεται από άνθρωπο· μπορεί, όμως, να είναι και ένα άλλο έμψυχο ον (π.χ. κάποιο ζώο), ένα άψυχο αντικείμενο (π.χ. ένα μαγικό δαχτυλίδι), μια αφηρημένη έννοια ή ιδέα (π.χ. η μοίρα), ένας συνδυασμός μερικών απ' αυτά ή ένα σύνολο από περισσότερα έμψυχα ή άψυχα ή αφηρημένες έννοιες. Μια άλλη περίπτωση είναι να έχουμε στην ίδια ιστορία περισσότερες από μία γραμμές δράσης και άρα περισσότερα από ένα Υποκείμενα, Αντικείμενα κτλ., τα οποία μάλιστα να συμπλέκονται μεταξύ τους με διάφορους τρόπους. Τέλος, ειδικά στη νεότερη λογοτεχνία, είναι συχνά πολύ δύσκολο να αποφασίσει κανείς ποιος δράστης είναι το Υποκείμενο, ποιος το Αντικείμενο κτλ.

Έπειτα από αυτά τα μοντέλα, ένα τελευταίο ζήτημα που πρέπει να θίξουμε, είναι ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται οι χαρακτήρες μιας αφήγησης. Πώς, δηλαδή, φτάνουν ως εμάς όλα τα στοιχεία και οι

Χαρακτήρας

πληροφορίες που τους αφορούν, ώστε να σχηματίσουμε μια γνώμη γι' αυτούς; Πρόκειται, μ' άλλα λόγια, γι' αυτό που θα ονομάζαμε «χαρακτηρισμό».

Δύο είναι οι βασικοί τρόποι χαρακτηρισμού: ο άμεσος και ο έμμεσος. Στην πρώτη περίπτωση, το αφηγηματικό πρόσωπο προσδιορίζεται απευθείας, συνήθως με κάποιο επίθετο που δηλώνει ιδιότητα, είτε από τον αφηγητή, είτε από κάποιον άλλο χαρακτήρα είτε από τον ίδιο του τον εαυτό. Η αξιοπιστία αυτού του χαρακτηρισμού εξαρτάται απ' την προέλευσή του και αναμφίβολα θα πρέπει να ελεγχθεί.

Σε ό,τι αφορά τη δεύτερη περίπτωση, υπάρχουν πολλοί τρόποι για να παρουσιαστεί με έμμεσο τρόπο ένας χαρακτήρας. Για παράδειγμα, μπορεί να γίνει μέσα από τη δράση του, το λόγο του, την εξωτερική του εμφάνιση ή το περιβάλλον —φυσικό, τεχνητό, ανθρώπινο— μέσα στο οποίο κινείται. Πολύ γενικά, μπορούμε να πούμε ότι η εποχή μας στρέφεται κυρίως προς αυτό τον τρόπο, που είναι σαφώς πιο υπαινικτικός και δίνει μεγαλύτερη ελευθερία στον αναγνώστη —στοιχείο που η σύγχρονη λογοτεχνία εκτιμά ιδιαίτερα.

[Υπάρχουν και δύο ειδικότερα ζητήματα τα οποία θα άξιζε να σχολιάσουμε. Το πρώτο αφορά στις λειτουργίες τις οποίες επιτελούν συνήθως οι αφηγηματικοί χαρακτήρες. Με βάση την επικρατέστερη σήμερα άποψη, κάθε αφηγηματικός χαρακτήρας επιτελεί δύο

κύριες λειτουργίες:

- α) τη λειτουργία της δράσης, αφού συμμετέχει ενεργά στα γεγονότα της πλοκής**
- β) τη λειτουργία της ερμηνείας, αφού υιοθετεί πάντοτε μια δική του υποκειμενική στάση απέναντι στα γεγονότα της αφήγησης, τα οποία ενδεχομένως αξιολογεί και ερμηνεύει.**

Δευτερευόντως, όμως, κάθε χαρακτήρας μπορεί να αναλάβει και κάποιες λειτουργίες που κατά κύριο λόγο ανήκουν στον αφηγητή:

- α) τη λειτουργία της αναπαράστασης, δηλαδή την επίτευξη της αφηγηματικής πράξης**
- β) τη λειτουργία του ελέγχου, δηλαδή την κυρίαρχη θέση του αφηγητή, που μπορεί ελεύθερα να σχολιάσει τα πάντα, ακόμη και το λόγο των χαρακτήρων**

Τέλος, θα πρέπει να αναφερθούμε και στο ζήτημα του λόγου των μυθοπλαστικών χαρακτήρων. Με ποιους τρόπους αποδίδονται μέσα σε μια αφήγηση τα λόγια των ηρώων; Σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη, υπάρχουν τρεις βασικοί τρόποι, ανάλογα με τις επιδιώξεις του αφηγητή:

- α. ο μιμούμενος ή ευθύς λόγος: ο αφηγητής προσποιείται ότι παραχωρεί τη θέση του στους ήρωές του και αναπαράγει το διάλογο ή την ομιλία τους γενικότερα χωρίς περικοπές ή αλλοιώσεις. Από τυπογραφικής πλευράς, η πιστή αυτή απόδοση του διαλόγου αποδίδεται με εισαγωγικά ή με παύλες.**

Χαρακτήρας

β. ο διηγηματοποιημένος ή αφηγημένος λόγος: ο λόγος των προσώπων εκφέρεται από τον ίδιο τον αφηγητή και ο αναγνώστης (ή, γενικά, ο αποδέκτης της αφήγησης) δεν είναι σε θέση να γνωρίζει τα «πραγματικά» λόγια που υποτίθεται ότι πρόφερε ο αφηγηματικός χαρακτήρας. Η διαμεσολάβηση του αφηγητή μεταφέρει, συμπυκνώνει, αραιώνει, τονίζει κτλ. μόνο τα σημεία που εκείνος επιθυμεί. Πρόκειται για την πλέον αποστασιοποιημένη μορφή απόδοσης του λόγου των πρόσωπων.

γ. ο μετατιθέμενος ή πλάγιος λόγος: η τρίτη αυτή περίπτωση βρίσκεται κάπου ανάμεσα στις δυο πρώτες: η ομιλία των προσώπων ενσωματώνεται γραμματικά στο λόγο του αφηγητή, είτε σε πλάγιο είτε στο λεγόμενο ελεύθερο πλάγιο λόγο· δε μεταφέρεται αυτούσια, όπως στην πρώτη περίπτωση, ούτε απολύτως διηγηματοποιημένη, όπως στη δεύτερη. Πάντως, η παρουσία του αφηγητή είναι αισθητή, κυρίως στη συντακτική διάρθρωση του λόγου.

Η κατηγοριοποίηση αυτή ανήκει στο Γάλλο μελετητή Gerard Genette και το χαρακτηριστικό της είναι ότι δε διαχωρίζει το λόγο απ' τη σκέψη, θεωρώντας τη δεύτερη ως σιωπηλή ομιλία. Γι' αυτό και τοποθετεί το λεγόμενο εσωτερικό μονόλογο στην πρώτη κατηγορία. Ωστόσο, γι' αυτή την επιλογή του να ταυτίσει λόγο και σκέψη, ο Genette έχει δεχθεί αρκετές κριτικές.]

(Βλ. Ελεύθερος πλάγιος λόγος, Εσωτερικός μονόλογος, Μυθοπλασία)

Χασμωδία

Στα ποιητικά κείμενα της παραδοσιακής ποίησης πολύ συχνά διαπιστώνουμε στιχουργικά μειονεκτήματα και ελαττώματα. Ένα από αυτά, που είναι και το μάλλον συχνότερο, είναι η χασμωδία. Η χασμωδία προκαλείται όταν:

α) ανταμώνουν δύο φωνηεντικά στοιχεία (=φωνήεν με φωνήεν, φωνήεν με δίφθογγο, δίφθογγο με φωνήεν) σε συνεχόμενες συλλαβές στο μέσο μιας λέξης. Η χασμωδία που δημιουργείται σ' αυτή την περίπτωση, επειδή εντοπίζεται στο εσωτερικό της ίδιας λέξης, ονομάζεται εσωτερική

π.χ. σαν προαιώνιο ξόανο

β) ανταμώνουν δύο φωνηεντικά στοιχεία στη συνεκφορά δυο συνεχόμενων λέξεων (το ένα δηλαδή φωνηεντικό στοιχείο βρίσκεται στο τέλος της μιας λέξης και το άλλο στην αρχή της δεύτερης). Στην περίπτωση αυτή, η χασμωδία ονομάζεται εξωτερική

π.χ. από αγάλματα και εικόνες

Η χασμωδία, ως στιχουργικό ελάττωμα, προκαλεί ακουστική δυσαρμονία, δυσκολία στη συμπροφορά των λέξεων και γενικότερα κακοηχία. Γι' αυτό και οι

Χασμωδία

ποιητές προσπαθούν με ποικίλους τρόπους να καταπολεμήσουν το κακό αποτέλεσμα που προκαλεί η χασμωδία στην ηχητική αρμονία του στίχου. Πιο συγκεκριμένα, η χασμωδία καταπολεμείται με τους εξής τρόπους:

α) με την έκθλιψη

π.χ. έμπαιν' ο ήλιος θαρούσα στην καρδιά μου

(Α. Σικελιανός)

β) με το ευφωνικό σύμφωνο ν

π.χ. Από τη νέα πληγή που μ' άνοιξεν η μοίρα

(Α. Σικελιανός)

γ) με το φαινόμενο της κράσης

π.χ. Τα πρώτα μου χρόνια τ' αξέχαστα τάζησα

(Κ. Παλαμάς)

δ) με τη λεγόμενη αφαίρεση

π.χ. Βαθιά 'φεγγε τα φρένα μας με την Ολύμπια νύχτα

(Α. Σικελιανός)

ε) με τη συναίρεση των φωνηέντων

π.χ. Τα βαριά τα σίδερα σπα

(Γ. Παράσχος)

στ) με τη συνίζηση, δηλαδή με τη συμπροφορά δύο φωνηέντων σε μια μετρική συλλαβή. Στο στίχο π.χ. του Δ. Σολωμού

Σε γνωρίζω από την κόψη

τα φωνήεντα ω και α συμπροφέρονται ως μια μετρική συλλαβή.

Συνίζηση, βέβαια, δεν μπορεί να γίνει, όταν τα φωνήεντα που προκαλούν τη χασμωδία, είναι μετρικές συλλαβές. Σε μια τέτοια περίπτωση, η συνίζηση θα χαλούσε το μετρικό ρυθμό του στίχου. Για παράδειγμα, στο στίχο του Κ.Π. Καβάφη

Ποτέ από το χρέος μη κινούντες

τα φωνήεντα ε και α είναι μετρικές συλλαβές: το πρώτο ανήκει στο μετρικό πόδι ποτέ (ιάμβος) και το δεύτερο στο μετρικό πόδι από (ιάμβος).

Χρονικό

Με τον όρο «χρονικό» χαρακτηρίζουμε ένα αφηγηματικό κείμενο στο οποίο παρακολουθούμε την εξιστόρηση συγκεκριμένων ιστορικών γεγονότων με αυστηρή χρονολογική σειρά. Ένα χρονικό μπορεί να είναι είτε έμμετρο είτε πεζό και κατά κανόνα παρουσιάζει τα γεγονότα με τρόπο επιφανειακό, χωρίς να εμβαθύνει στην ουσία τους ή να λαμβάνει υπόψη τις μεταξύ τους σχέσεις (π.χ. αίτια, αποτελέσματα κτλ.). Από την άποψη αυτή, τα

Χρονικό

χρονικά έχουν μικρή σχετικά ιστορική αξία, ενώ το ίδιο ισχύει και για τις λογοτεχνικές τους αρετές, που είναι ασφαλώς περιορισμένες. Το χρονικό υπήρξε αρκετά δημοφιλές είδος κατά το Μεσαίωνα και μας έχουν σωθεί αρκετά μεσαιωνικά χρονικά, καθώς και τα ονόματα αρκετών χρονικογράφων.

Σε νεότερα χρόνια, ο χαρακτηρισμός «χρονικό» χρησιμοποιείται και για κείμενα που δεν αναφέρονται απαραίτητα σε γνωστά ιστορικά γεγονότα. Για παράδειγμα, στο δημοσιογραφικό λόγο χρονικό σημαίνει ένα άρθρο που αναφέρει με τρόπο συνοπτικό τα γεγονότα της επικαιρότητας, καθώς και ένα σύντομο σχόλιο επάνω σε αυτά τα γεγονότα. Εξάλλου, και ένα λογοτεχνικό έργο μπορεί να χαρακτηριστεί ως χρονικό (π.χ. το αφήγημα Το χρονικό ενός προαναγγελθέντος θανάτου, του βραβευμένου με Nobel Κολομβιανού συγγραφέα Gabriel Garcia Marquez).

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, υπάρχουν έργα που έχουν χαρακτηριστεί ως χρονικά, όπως για παράδειγμα το έμμετρο αφήγημα Το χρονικό του Μορέως, που χρονολογείται γύρω στο 1300 και μάλλον έχει γραφτεί από εξελληνισμένο Φράγκο, ο οποίος μιμείται τα δυτικά μεσαιωνικά χρονικά. Αντίθετα, από τον ιερομόναχο Ευθύμιο προέρχεται το Χρονικό του Γαλαξιδίου, γραμμένο στα 1703 σε απλή λαϊκή γλώσσα και σε πεζό λόγο. Εξάλλου, πιο σύγχρονα έργα και με περισσότερες λογοτεχνικές αξιώσεις είναι το Χρονικό

μιας πολιτείας του Παντελή Πρεβελάκη, όπου ο Κρητικός πεζογράφος μας παρουσιάζει τα παιδικά του χρόνια, και η τριλογία του Ρόδη Ρούφου με το γενικό τίτλο Το χρονικό μιας σταυροφορίας, που έχει ως βασικό του θέμα τα χρόνια της αντίστασης και τον αγώνα των Κυπρίων για την ανεξαρτησία.

Χρονογράφημα

Το χρονογράφημα είναι ένα είδος του πεζού λόγου που στην Ελλάδα καλλιεργήθηκε κυρίως από τις στήλες του ημερήσιου τύπου. Στα μεταπολεμικά π.χ. χρόνια, οι μεγάλες ημερήσιες αθηναϊκές εφημερίδες είχαν καθιερώσει μόνιμες στήλες καθημερινού χρονογραφήματος. Στην εφημερίδα Τα Νέα έγραφε ο Δημήτρης Ψαθάς, στην εφημερίδα Το Βήμα ο Π. Παλαιολόγος και στην εφημερίδα Η Καθημερινή η Ελένη Βλάχου.

Το χρονογράφημα είναι ένα ιδιότυπο «λογοτεχνικό» είδος πεζού λόγου, που έχει τα δικά του ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Είναι πάντα σύντομο και τα θέματά του τα αντλεί από την τρέχουσα κοινωνική και πολιτική καθημερινότητα. Ασχολείται, δηλαδή, και σχολιάζει θέματα της άμεσης επικαιρότητας. Αυτός, ακριβώς, ο επικαιρικός χαρακτήρας καθιστά το χρονογράφημα ένα είδος εφήμερης «λογοτεχνικής» γραφής, που δεν έχει διαρκές αναγνωστικό ενδιαφέρον. Υπάρχουν, βέβαια,

Χρονογράφημα

και χρονογραφήματα που έχουν ξεπεράσει τον εφήμερο χαρακτήρα και σήμερα διαβάζονται με ενδιαφέρον και ανεξάρτητα από την εποχή στην οποία αναφέρονται. Τέτοια χρονογραφήματα έχουν γράψει ο Εμμανουήλ Ροΐδης, ο Άγγελος Βλάχος, ο Παύλος Νιρβάνας, ο ποιητής Κωστής Παλαμάς, ο Π. Παλαιολόγος κ.ά. Πάντως, το χρονογράφημα, του οποίου εισηγητής στην Ελλάδα είναι ο Κωνσταντίνος Πωπ, δεν παύει να αποτυπώνει έντονα και χαρακτηριστικά το ιδιαίτερο χρώμα της εποχής του. Από την άποψη αυτή, έχει και ένα ξεχωριστό ιστορικό ενδιαφέρον.



Εμμανουήλ Ροΐδης (1836-1904): στην πλούσια συγγραφική του παραγωγή περιλαμβάνονται και αρκετά χρονογραφήματα, καθώς είναι ένας από τους πρώτους που καλλιέργησαν συστηματικά το είδος.

Το χρονογράφημα δεν είναι εύκολο είδος λόγου. Προϋποθέτει πρώτα το χάρισμα της συντομίας και της περιεκτικότητας και παράλληλα απαιτεί: κομψότητα λόγου, αμεσότητα και ευθυβολία και, κυρίως, ποιότητα λόγου που να προσφέρεται σε άμεση και άνετη ανάγνωση. Το χρονογράφημα δηλαδή πρέπει να είναι εύπεπτος και εύληπτος λόγος, χωρίς όμως να χάνει την

Χρονογραφία

ομορφιά, τη χάρη και τη δροσερότητά του.
(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη)

Χρονογραφία

Η χρονογραφία είναι ένα πεζό αφηγηματικό είδος, που αναπτύχθηκε κυρίως στα χρόνια του Βυζαντίου. Βρίσκεται πιο κοντά στην ιστορία παρά στη λογοτεχνία. Συγκεκριμένα, κάθε χρονογραφία αντιστοιχεί σε μια συνοπτική παγκόσμια ιστορία μιας ορισμένης περιοχής: όπως χαρακτηριστικά γράφουν οι Βυζαντινοί, τα έργα αυτά ξεκινούν «από κτίσεως κόσμου» και φτάνουν ως την εποχή του ίδιου του συγγραφέα.

Οι χρονογραφίες γράφονταν σε απλή σχετικά γλώσσα και ήταν απ' τα πλέον δημοφιλή λαϊκά αναγνώσματα της εποχής. Συνήθως, περιείχαν αρκετά φανταστικά στοιχεία, τα οποία πρόσθεταν οι συγγραφείς, προκειμένου να προσελκύσουν το ενδιαφέρον του κοινού.

Παρά τα φανταστικά στοιχεία και την έλλειψη ιστορικής ακρίβειας, οι χρονογραφίες αποτελούν για το σημερινό μελετητή πολύτιμο υλικό, καθώς τον βοηθούν να συμπληρώσει στοιχεία που ενδεχομένως απουσιάζουν απ' τα καθαυτό ιστορικά έργα, ενώ διασώζουν μια αρκετά πιστή —όπως πιστεύουμε— εικόνα της καθημερινής ζωής κατά την εποχή του Βυζαντίου. Εξάλλου, μολονότι δεν έχουν ιδιαίτερη λογοτεχνική αξία, οι χρονογραφίες συνιστούν πολύ σημαντικές μαρτυρίες

σε ό,τι αφορά την εξέλιξη της λαϊκής γλώσσας στο Βυζάντιο.

Χρόνος αφηγηματικός

Η πιο ολοκληρωμένη μελέτη σε σχέση με το ζήτημα του χρόνου στην αφήγηση είναι αυτή του Γάλλου αφηγηματολόγου Gerard Genette. Ο Genette ξεκινά την ανάλυσή του από την παλαιότερη διάκριση των Ρώσων φορμαλιστών μεταξύ «ιστορίας» και «πλοκής»: τη συμπληρώνει, όμως, προτείνοντας μια τριμερή διάκριση των επιπέδων του αφηγηματικού λόγου σε «ιστορία», «αφήγηση» και «πράξη της αφήγησης». Οι δύο πρώτοι όροι αντιστοιχούν σ' εκείνους των φορμαλιστών· με τον τρίτο όρο, την πράξη της αφήγησης, ο Genette θέλει να δηλώσει την ίδια την αφηγηματική διαδικασία, αποτέλεσμα της οποίας είναι η αφήγηση.

Με λίγα λόγια, μια οποιαδήποτε ιστορία μετατρέπεται σε αφήγηση μέσα από την πράξη της αφήγησης. Σύμφωνα με το Genette, λοιπόν, αν θέλουμε να μελετήσουμε το ζήτημα του χρόνου στον αφηγηματικό λόγο, θα πρέπει να εξετάσουμε το μετασχηματισμό της ιστορίας σε αφήγηση, δηλαδή τις σχέσεις ανάμεσα στο χρόνο της ιστορίας (Χ.Ι.) και το χρόνο της αφήγησης (Χ.Α.). Ο πρώτος ταυτίζεται με τη διαδοχή των —μυθοπλαστικών έστω— γεγονότων που περιλαμβάνονται στην ιστορία, ο δεύτερος με τη διαδοχή των σημείων

Χρόνος αφηγηματικός

που αναπαριστούν τα γεγονότα στην αφήγηση.

Ο Genette διακρίνει τρεις κατηγορίες αφηγηματικής οργάνωσης του χρόνου: την τάξη ή σειρά, τη διάρκεια και τη συχνότητα.

Η τάξη ή σειρά αφορά στη σχέση ανάμεσα στη χρονική διαδοχή των γεγονότων στην ιστορία και στη σειρά με την οποία αυτά αναδιατάσσονται μέσα στο αφηγηματικό κείμενο. Ο Genette παρατηρεί εύστοχα ότι η πλήρης σύμπτωση ανάμεσα στη χρονική τάξη της ιστορίας και σ' αυτήν της κειμενικής αφήγησης συνιστά φαινόμενο εξαιρετικά σπάνιο· στη συνέχεια, τις χρονικές ασυμφωνίες ανάμεσα στην ιστορία και την αφήγηση τις ονομάζει αναχρονίες και τις διακρίνει σε αναλήψεις και προλήψεις. Ανάληψη είναι κάθε ανάκληση ενός γεγονότος που χρονικά είναι προγενέστερο από το σημείο της ιστορίας στο οποίο βρισκόμαστε σε μια συγκεκριμένη στιγμή· αντίθετα, πρόληψη είναι κάθε αφηγηματικός ελιγμός που συνίσταται στην πρόωρη αφήγηση ενός μελλοντικού γεγονότος.

Οι αναχρονίες χαρακτηρίζονται απ' την εμβέλεια ή απόσταση και την έκταση ή εύρος τους. Η χρονική απόσταση ανάμεσα στο «παρόν», στο σημείο δηλαδή της ιστορίας όπου η αφήγηση διακόπτεται για να παραχωρήσει τη θέση της στην αναχρονία, και στο σημείο εκείνο του παρελθόντος ή του μέλλοντος όπου τοποθετείται η αναχρονία αυτή, συνιστά την εμβέλειά της. Εξάλλου, μέσα στην ιστορία, η αναχρονία ενδέχεται να

έχει μικρότερη ή μεγαλύτερη χρονική διάρκεια, η οποία είναι η έκταση ή το εύρος της (π.χ. στη φράση «...δέκα χρόνια νωρίτερα είχα κάνει ένα πολύμηνο ταξίδι...»): τα δέκα χρόνια είναι η απόσταση ενώ η λέξη «πολύμηνο» μας δείχνει την έκταση της αναχρονίας).

Ο Genette διακρίνει τις αναχρονίες σε εσωτερικές και εξωτερικές. Οι πρώτες ανακαλούν γεγονότα που εμπίπτουν χρονικά στο διάστημα που καλύπτει η αφήγηση, ενώ οι δεύτερες βρίσκονται έξω απ' αυτό (μια ανάληψη μπορεί να είναι και μεικτή, δηλαδή να ξεκινά πριν από το αρκτικό σημείο της αφήγησης που διακόπτει, και στη συνέχεια να το ξεπερνά· στην περίπτωση αυτή μπορεί να είναι πλήρης, δηλαδή να ενώνεται με την κύρια αφήγηση χωρίς να αφήνει κανένα κενό, ή μερική, δηλαδή να καταλήγει σε έλλειψη και να μην ενώνεται κανονικά με την κύρια αφήγηση). Εξάλλου, μια αναχρονία μπορεί να είναι ετεροδιηγητική, δηλαδή να σχετίζεται με μια γραμμή δράσης διαφορετική από αυτή στην οποία παρεμβάλλεται, ή να είναι ομοδιηγητική, δηλαδή να ανήκει στη γραμμή δράσης που διακόπτει. Ειδικά οι ομοδιηγητικές αναχρονίες, μπορούν να διακριθούν σε επαναληπτικές και συμπληρωματικές. Οι πρώτες αναφέρονται σε γεγονότα που μνημονεύονται και σε κάποιο άλλο σημείο της αφήγησης, πριν ή μετά· οι δεύτερες καλούνται να συμπληρώσουν ένα κενό, είτε προκαταβολικά είτε αναδρομικά.

Χρόνος αφηγηματικός

Τέλος, πέρα από τα διάφορα είδη αναχρονίας, ο Genette σχολιάζει και την περίπτωση της αχρονίας, που απαντάται σε ορισμένα αφηγήματα, κυρίως σύγχρονα, και μπορεί να πάρει διάφορες μορφές. Για παράδειγμα, αχρονία έχουμε όταν γεγονότα που λογικά τοποθετούνται σε διαφορετικά χρονικά σημεία της ιστορίας, στην αφήγηση ομαδοποιούνται, με κριτήριο τη λεξιλογική, θεματική, γεωγραφική ή άλλη εγγύτητα ή συγγένειά τους· ή όταν υπάρχουν προλήψεις μέσα στις αναλήψεις, αναλήψεις μέσα στις προλήψεις, άλλες παρεκβάσεις που είναι αδύνατον να χρονολογηθούν κτλ. Όλα αυτά έχουν ως αποτέλεσμα να μην μπορούμε να συμπεράνουμε τη χρονική σειρά με την οποία έλαβαν χώρα τα γεγονότα της ιστορίας. Η αχρονία, εκτός του ότι προδίδει τον τεχνητό χαρακτήρα κάθε αφήγησης, αναδεικνύει και την ικανότητά της να καθίσταται αυτόνομη σε σχέση με το χρόνο, έστω και σε κάποιες οριακές περιπτώσεις.

Όπως επισημαίνει ο Genette, η παραδοσιακή αφήγηση προσφεύγει συχνότερα σε αναλήψεις παρά σε προλήψεις, καθώς ο αφηγητής πρέπει να εμφανίζεται ότι ανακαλύπτει την εξέλιξη της ιστορίας την ώρα που την αφηγείται, μαζί δηλαδή με τον αναγνώστη, ώστε να διατηρηθεί αμείωτο το ενδιαφέρον του τελευταίου. Εξάλλου, ορισμένα λογοτεχνικά είδη, όπως το ημερολογιακό και το επιστολικό μυθιστόρημα, αγνοούν αναγκαστικά την πρόληψη. Αντίθετα, μυθιστορήματα γραμμένα σε

πρώτο πρόσωπο, όπου ο αφηγητής ανακαλεί ένα τμήμα της ζωής του, προσφέρονται περισσότερο για νύξεις σε μελλοντικά γεγονότα, καθώς ο αφηγητής γνωρίζει την κατάληξη των γεγονότων που αφηγείται.

Η δεύτερη κατηγορία αφηγηματικής οργάνωσης του χρόνου είναι η διάρκεια, δηλαδή η σχέση ανάμεσα στη χρονική διάρκεια των γεγονότων στην ιστορία, και στην έκταση που καταλαμβάνει η αφήγησή τους μέσα στο κείμενο. Φυσικά, η σύγκριση αυτή παρουσιάζει από τη φύση της σημαντικές δυσκολίες, καθώς από τη μια πλευρά έχουμε χρόνο και από την άλλη κείμενο. Η μόνη έννοια χρόνου που μπορεί να υπάρξει στη δεύτερη περίπτωση, είναι ο χρόνος της ανάγνωσης. Πάντως, έχουν γίνει σημαντικές προσπάθειες για να υπολογιστεί και αυτό το μέγεθος ως χρονικό, και μάλιστα με ακρίβεια. Ανεξάρτητα, άλλωστε, απ' το πρόβλημα αυτό, το βέβαιο είναι ότι η έκταση που καταλαμβάνει κάθε γεγονός στο κείμενο καθορίζει το ρυθμό, την ταχύτητα της αφήγησης: αλλού εξελίσσεται πιο γρήγορα απ' την ιστορία (επιτάχυνση), αλλού πιο αργά (επιβράδυνση). Πιο συγκεκριμένα, ο Genette διακρίνει τέσσερις κατηγορίες αφηγηματικού ρυθμού ή ταχύτητας: τη σκηνή, την έλλειψη, την περίληψη ή σύνοψη και την παύση.

Η σκηνή χαρακτηρίζεται από την ισοχρονία ανάμεσα στην ιστορία και την αφήγηση (ΧΑ=ΧΙ). Παραδείγματα σκηνής στην αμιγή της μορφή συνιστούν ο διάλογος και ο εσωτερικός μονόλογος.

Χρόνος αφηγηματικός

Η έλλειψη συνιστά μορφή ανισοχρονίας που χαρακτηρίζεται από τη μεγαλύτερη δυνατή επιτάχυνση: ένα τμήμα της ιστορίας, που οπωσδήποτε είχε κάποια διάρκεια, αποσιωπάται εντελώς απ' την αφήγηση ($XA=0 < XI=v$). Η έλλειψη μπορεί να είναι λιγότερο ή περισσότερο εμφανής ή και υποθετική.

Η περίληψη ή σύνοψη αποτελεί μορφή ανισοχρονίας που και αυτή χαρακτηρίζεται από ρυθμούς επιτάχυνσης, λιγότερο γοργούς όμως από αυτούς της έλλειψης. Μπορούμε, για παράδειγμα, να συνοψίσουμε μέσα σε λίγες φράσεις τη ζωή ενός ανθρώπου ($XA < XI$).

Αν η έλλειψη αντιπροσωπεύει τη μεγαλύτερη δυνατή επιτάχυνση της αφήγησης, η παύση αντιπροσωπεύει τη μεγαλύτερη δυνατή επιβράδυνση. Όπως είπαμε, στην έλλειψη, ένα τμήμα της ιστορίας δεν έχει αντίστοιχό του στην αφήγηση· στην παύση, συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο: ένα τμήμα της αφήγησης, που οπωσδήποτε έχει κάποια διάρκεια (έστω και ως αναγνωστικός χρόνος), δεν έχει αντίστοιχό του στην ιστορία ($XA=v > XI=0$). Η αφήγηση, δηλαδή, συνεχίζεται, ενώ η ιστορία έχει διακοπεί και χαθεί απ' τα μάτια μας. Η συνέχιση της αφήγησης μπορεί να πάρει τη μορφή παρεκβάσεων, σκέψεων ή σχολίων του αφηγητή ή, πολύ συχνά, περιγραφών.

Ολοκληρώνοντας το σχήμα αυτό σχετικά με τη «διάρκεια», ο Genette παραδέχεται την —εμφανή άλλωστε— ανισομέρεια που το χαρακτηρίζει: αν εξαιρέσουμε

την περίπτωση της ισοχρονίας, οι διακρίσεις είναι πιο λεπτές σε ό,τι αφορά τους ρυθμούς επιτάχυνσης, αφού στην ανάλυση των ρυθμών επιβράδυνσης δεν υπάρχει το αντίστοιχο της «περίληψης». Η παράμετρος που απουσιάζει απ' το σχήμα του Genette, έχει συμπληρωθεί από τον Αμερικανό θεωρητικό Seymour Chatman, με την προσθήκη της επιμήκυνσης, δηλαδή της περίπτωσης όπου ο χρόνος της αφήγησης είναι μεγαλύτερος από το χρόνο της ιστορίας ($XA > XI$), χωρίς όμως η ιστορία να διακόπτεται. Για παράδειγμα, αυτό μπορεί να συμβεί, όταν έχουμε λεκτική εξιστόρηση σκέψεων ή άλλων νοητικών και συνειδησιακών διαδικασιών, που γενικά απαιτούν περισσότερο χρόνο για να τις εκφράσουμε, προφορικά ή γραπτά, παρά για να τις κάνουμε.

Τέλος, είναι αυτονόητο ότι η μεγάλη πλειοψηφία των αφηγηματικών κειμένων χαρακτηρίζεται από την εναλλαγή και το συνδυασμό όλων των παραπάνω ρυθμών και όχι από την αποκλειστική κυριαρχία ενός απ' αυτούς.

Η τρίτη κατηγορία αφηγηματικής οργάνωσης, σύμφωνα πάντα με τον Genette, είναι η συχνότητα. Συνίσταται στη σχέση ανάμεσα στις φορές που ένα γεγονός συμβαίνει στην ιστορία και στις φορές που αυτό αναφέρεται στην αφήγηση. Διακρίνουμε τέσσερις βασικές περιπτώσεις:

- α. Αφήγηση μια φορά αυτού που στην ιστορία συνέβη μια φορά (μοναδική αφήγηση)

Χρόνος αφηγηματικός

- β. Αφήγηση *n* φορές αυτού που στην ιστορία συνέβη *n* φορές (πολυμοναδική αφήγηση)
- γ. Αφήγηση *n* φορές αυτού που στην ιστορία έγινε μια φορά (επαναληπτική αφήγηση)
- δ. Αφήγηση μια φορά (ή καλύτερα σε μια φορά) αυτού που στην ιστορία συνέβη *n* φορές (θαμιστική αφήγηση).

Ο συνηθέστερος τρόπος αφήγησης είναι η πρώτη μορφή ενώ η δεύτερη είναι ο πιο σπάνιος. Η επαναληπτική αφήγηση απαντάται συχνά στο επιστολικό μυθιστόρημα του 18ου αιώνα, καθώς και σε ορισμένα σύγχρονα κείμενα. Στη νεοελληνική λογοτεχνία, για παράδειγμα, επαναληπτική αφήγηση έχουμε σε μυθιστορήματα όπως οι Κεκαρμένοι του Νίκου Κάσδαγλη, όπου η ίδια ιστορία (ένα επεισόδιο σε μια στρατιωτική μονάδα) μας παρουσιάζεται από τέσσερις διαφορετικούς αφηγητές — το ίδιο ισχύει και για την Πλωτή πόλη της Μάρως Δούκα, όπου οι αφηγητές είναι δύο.

(Βλ. Αναδρομή, Ιστορία/πλοκή, Συστολή του χρόνου)





Ωδή

Η ωδή, ως είδος λυρικής ποίησης, πρωτοκαλλιεργήθηκε στην αρχαία Ελλάδα. Αρχικά, οι ωδές είχαν υμνητικό ή εγκωμιαστικό χαρακτήρα. Ήταν τραγούδια που ψάλλονταν και τραγουδιούνταν από χορευτές προς τιμή ενός θεού ή αποτελούσαν εγκώμια για ένα σημαντικό πρόσωπο. Ονομαστές είναι οι ωδές που έγραψε ο Πίνδαρος, για να εξυμνήσει τους νικητές των ολυμπιακών ή και άλλων αγώνων. Τα κύρια χαρακτηριστικά των ωδών είναι ο επίσημος, ο σοβαρός, ο υψηλός και ο μεγαλοπρεπής τόνος, μαζί με το ανάλογο γλωσσικό ύφος.

Οι αρχαιοελληνικές ωδές, όπως αυτές του Πινδάρου, ακολουθούν συνήθως μίαν αυστηρή μετρική και στροφική οργάνωση. Συγκεκριμένα, ακολουθούν ένα τρίπτυχο στροφικό σύστημα, που αποτελείται από τη στροφή, την αντιστροφή και την επωδό. Κανονικά, η στροφή και η αντιστροφή είναι ισόστιχες και γραμμένες στο ίδιο μέτρο. Η επωδός δεν έχει ορισμένο αριθμό στίχων ούτε το ίδιο μέτρο με τη στροφή και την αντιστροφή.

Ωδή

Στα νεότερα χρόνια, τα μετά την επανάσταση του 1821, όσοι Έλληνες ποιητές έγραψαν ωδές, δεν ακολούθησαν το αυστηρό σύστημα οργάνωσης των αρχαίων Ελλήνων. Όμως, και οι νεότερες ωδές έχουν πάντα σοβαρό θέμα, επίσημο και μεγαλοπρεπή χαρακτήρα, αυστηρό, σεμνό και υψηλό ύφος.



Το ποιητικό έργο του Ανδρέα Κάλβου αποτελείται αποκλειστικά από ωδές, τις οποίες εξέδωσε στο εξωτερικό, σε δύο συλλογές (Γενεύη και Παρίσι).

Από όλους τους Έλληνες ποιητές, εκείνος που έχει γράψει αποκλειστικά ωδές (συνολικά είκοσι) είναι ο Ανδρέας Κάλβος. Όλες οι καρβικές ωδές χαρακτηρίζονται από έναν ιδιαίτερα υψηλό και μεγαλοπρεπή τόνο. Είναι γραμμένες σε μια επίσημη, αυστηρή αλλά και ιδιότυπη γλώσσα, που χαρακτηρίζεται από μια ιδιαίτερη λυρική τόλμη και από θαυμαστές ποιητικές εικόνες. Επίσης, ωδές έχει γράψει και ο Διονύσιος Σολωμός. Ανάμεσά τους, ξεχωρίζει εκείνη που υμνεί και εγκωμιάζει το φιλέλληνα λόρδο Βύρωνα.

(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.