

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

ΛΕΞΙΚΟ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΟΡΩΝ
Τόμος 3ος

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.

Ι.Τ.Υ.Ε. «ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ»

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΡΧΙΚΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΗ ΟΜΑΔΑ:

**Παρίσης Ιωάννης, Καθηγητής
Φιλόλογος,
Παρίσης Νικήτας, Καθηγητής
Φιλόλογος**

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
επένδυση 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

Η

Ηθογραφία

Με τον όρο «ηθογραφία» χαρακτηρίζουμε μια τάση της νεοελληνικής πεζογραφίας, που ξεκινά λίγο μετά το 1880 και συνεχίζεται ως και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Όπως φαίνεται και από τις χρονολογίες αυτές, η ηθογραφία συνδέεται άμεσα με τη λογοτεχνική γενιά του 1880, καθώς και με την ανάπτυξη του νεοελληνικού διηγήματος.

Τι ακριβώς σημαίνει «ηθογραφία» όμως; Σε σχέση με τη λογοτεχνία, ο όρος απαντάται για πρώτη φορά το 1770¹ και στα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα χρησιμοποιείται ήδη με

Ηθογραφία

το νόημα που του αποδίδουμε και σήμερα: για να προσδιορίσει μια συγκεκριμένη κατηγορία πεζών κειμένων με πολλά κοινά χαρακτηριστικά.

Όλα τα ηθογραφικά κείμενα, λοιπόν, έχουν ως βασικό τους στόχο την όσο το δυνατόν πιο πιστή παρουσίαση της ζωής στην ελληνική υπαίθρο και στο ελληνικό χωριό, με τις τοπικές παραδόσεις, τα ήθη και τα έθιμα, καθώς και τις συνήθειες, το χαρακτήρα και τη νοοτροπία του απλού ελληνικού λαού. Οι ήρωες της ηθογραφικής πεζογραφίας είναι σχεδόν πάντα οι απλοί άνθρωποι της υπαίθρου.

Η ηθογραφία είναι ένα φαινόμενο καθαρά ελληνικό. Σε σχέση με τα όσα συμβαίνουν την εποχή εκείνη στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες, μπο-

Ηθογραφία

ρούμε να πούμε ότι η ηθογραφία είναι η ελληνική εκδοχή του ρεαλισμού και, ως ένα βαθμό, του νατουραλισμού. Παράλληλα, έχει επηρεαστεί από το πνεύμα του θετικισμού, καθώς και από την επιστήμη της λαογραφίας, που αρχίζει να αναπτύσσεται στη χώρα μας από το 1870 και μετά, με κυριότερο εκπρόσωπο το Νικόλαο Πολίτη.

Ηθογραφία



Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης (1857-1911): παρ' όλο που ξεκίνησε να γράφει μυθιστορήματα, έγινε γνωστός κυρίως για τα διηγήματά του, χάρη στα οποία αναδείχθηκε σε έναν από τους σημαντικότερους ηθογράφους της νεοελληνικής κοινωνίας της εποχής του.

Από πλευράς λογοτεχνικής, το έργο που προετοιμάζει το έδαφος για την ηθογραφική πεζογραφία, είναι το μυθιστόρημα του Δημήτριου Βικέλα Λουκής Λάρας, που δημοσιεύεται το 1879. Η ηθογραφία, όμως, γεννιέται πραγματικά το 1883, όταν το περιοδικό *Εστία*, ένα από τα πλέον σημαντικά της εποχής, προκηρύσσει διαγωνισμό για συγγραφή διηγήματος «με θέμα ελληνικό». Ο διαγωνισμός αυτός κινεί το ενδιαφέρον πολλών νέων πεζογράφων, καθώς και των άλλων περιοδικών και εφημερίδων της εποχής, που αρχίζουν να ζητούν συνεχώς ελληνικά διηγήματα για δημοσίευση. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, μέσα στην πενταετία 1883-1888, να εμφανιστούν όλοι σχεδόν οι σημαντικοί εκπρόσωποι της ηθογραφίας:

Ηθογραφία

καταρχήν ο Γεώργιος Βιζυηνός, που θεωρείται ο βασικός εισηγητής του ηθογραφικού διηγήματος, καθώς και οι Γεώργιος Δροσίνης, Μιχαήλ Μητσάκης, Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, Κώστας Κρυστάλλης, Ανδρέας Καρκαβίτσας, Χρήστος Χρηστοβασίλης, Ιωάννης Κονδυλάκης, Γρηγόριος Ξενόπουλος, Γιάννης Βλαχογιάννης, Αργύρης Εφταλιώτης κ.ά.

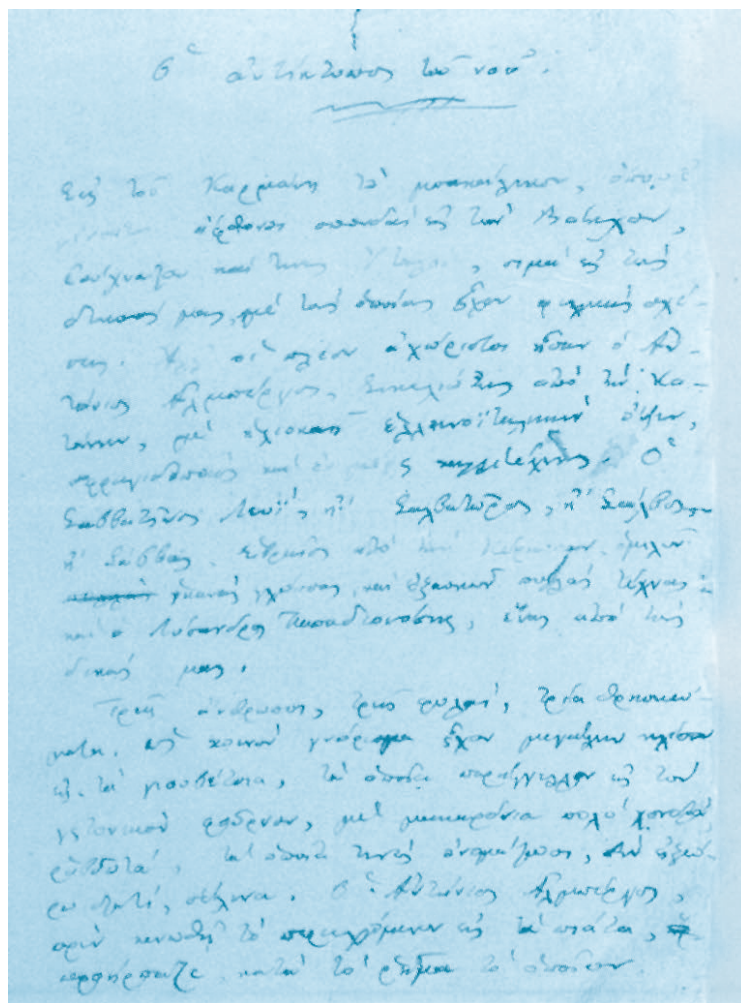
Οι ηθογράφοι καλλιέργησαν σχεδόν αποκλειστικά το διήγημα και δεν υπάρχει αμφιβολία ότι συνέβαλαν αποφασιστικά στην ανάπτυξη του είδους και στην καθιέρωσή του στη νεοελληνική λογοτεχνία. Εξάλλου, σε ό,τι αφορά τα ιδιαίτερα γνωρίσματα της ηθογραφίας, θα πρέπει να σημειώσουμε τα εξής:

— τα ηθογραφικά διηγήματα χαρα-

κτηρίζονται συνήθως από έναν έντονο λυρισμό και εμπνέονται σε πολύ μεγάλο ποσοστό από τα προσωπικά βιώματα και τις εμπειρίες των ίδιων των συγγραφέων· πολύ συχνό, μάλιστα, είναι το φαινόμενο κάθε πεζογράφος να χρησιμοποιεί τον τόπο καταγωγής του ως πλαίσιο για τα έργα του — οι περισσότεροι συγγραφείς αρέσκονται στην εθιμογραφία και τη λαογραφία, στην αναλυτική δηλαδή καταγραφή των εθίμων και των ηθών του λαού, που πολλές φορές αποβαίνει σε βάρος της λογοτεχνικής αξίας των έργων τους (υπάρχουν π.χ. διηγήματα που απλώς καταγράφουν έθιμα, χωρίς να πετυχαίνουν τίποτε περισσότερο)· σε άλλες περιπτώσεις, βέβαια, όταν τα έθιμα

Ηθογραφία

εντάσσονται φυσιολογικά στον αφηγηματικό κορμό και στο μύθο του διηγήματος, το αποτέλεσμα είναι πολύ επιτυχημένο



Αυτόγραφο του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη· πρόκειται για απόσπασμα από το διήγημα Ο αντίκτυπος του νου.

- δεν πρέπει να απορούμε που το ελληνικό διήγημα συνδέθηκε σχεδόν αμέσως με την απεικόνιση της ζωής στην ύπαιθρο και το χωριό· στα τέλη του 19ου αιώνα, αυτή είναι η κυρίαρχη εικόνα ελληνικής ζωής (αστική ζωή δεν έχει πραγματικά αρχίσει να υπάρχει στην Ελλάδα)
- η γενιά του 1880 συνδέεται με το γλωσσικό ζήτημα, στο οποίο πήρε θέση υπέρ του δημοτικισμού· δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το ηθογραφικό διήγημα συνιστά την πρώτη συστηματική προσπάθεια για συγγραφή πεζών λογοτεχνικών έργων στη δημοτική γλώσσα (σ' αυτό βοήθησε και το γεγονός ότι οι ήρωες είναι άνθρωποι του λαού, που φυσικά μιλούν μεταξύ τους στη

Ηθογραφία

δημοτική, χρησιμοποιώντας τους γλωσσικούς ιδιωματισμούς της περιοχής τους, τους οποίους οι συγγραφείς ενδιαφέρονται να αναπαράγουν πιστά)

- υπάρχουν αρκετοί ηθογράφοι συγγραφείς που το έργο τους δεν παρουσιάζει ουσιαστική εξέλιξη και μοιάζουν να επανέρχονται συνεχώς σε παραλλαγές του ίδιου θέματος· άλλοι, όμως, έδωσαν σπουδαία έργα και οδήγησαν σταδιακά στο πέρασμα από την ηθογραφία προς το ρεαλισμό και το νατουραλισμό
- η ηθογραφία χρησιμοποιήθηκε συχνά ως μέσο για την επίτευξη στόχων εντελώς ξένων προς τη λογοτεχνία, όπως τα διάφορα ηθικοπλαστικά διδάγματα, η συστηματική καλλιέργεια ενός πα-

τριωτικού φρονήματος και μιας εθνικής ιδεολογίας κτλ.' κι αυτό ισχύει τόσο για τους συγγραφείς όσο και για τους κριτικούς ή μελετητές
(Βλ. Σχολή, ρεύμα, κίνημα).

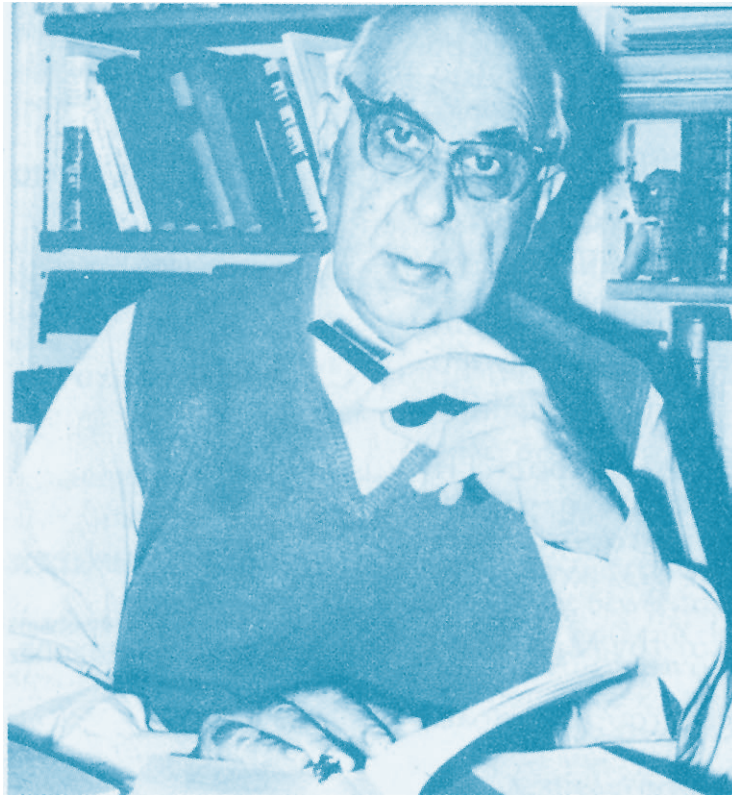
Ημερολόγιο

Με τον όρο «ημερολόγιο» εννοούμε τη συστηματική καταγραφή από ένα άτομο των πιο σημαντικών γεγονότων της προσωπικής του ζωής, καθώς και της δημόσιας ζωής της εποχής του. Πρόκειται για μια συνήθεια που οι απαρχές της χάνονται στα βάθη των αιώνων.

Το ημερολόγιο είναι κείμενο με προσωπικό χαρακτήρα. Κατά κανόνα, δηλαδή, δε γράφεται για να δημοσιευθεί ή για να διαβαστεί από άλλους πλην του ίδιου του συγγραφέα

Ημερολόγιο

του. Γι' αυτό και χαρακτηρίζεται από ελλειπτική ή και συνθηματική πολλές φορές γραφή, ενώ περιέχει σχόλια, παρατηρήσεις, κρίσεις, σκέψεις και, γενικά, μια προσωπική και υποκειμενική καταγραφή όλων όσων απασχολούν το άτομο που κρατά το ημερολόγιο. Από την άποψη αυτή, διαφέρει από την αυτοβιογραφία, όπου ο συγγραφέας παρουσιάζει τη ζωή του σε συνεχή αφήγηση, χωρίς κενά και με ειρμό, με στόχο να διαβαστεί και να γίνει κατανοητή από τους άλλους.



Γ. Σεφέρης (1900-1971): Το προσωπικό του ημερολόγιο, που καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του, έχει εκδοθεί σε πολύτομη σειρά με το γενικό τίτλο Μέρρες.

Όπως είναι φυσικό, τα ημερολόγια διάσημων ανθρώπων της τέχνης, των γραμμάτων ή της επιστήμης, καθώς και των δημοσίων προσώπων γενικά, προξενούν το

Ημερολόγιο

ενδιαφέρον του κοινού και πολλές φορές δημοσιεύονται μετά από την απαραίτητη επεξεργασία. Τέτοιου είδους κείμενα προσφέρουν συχνά πολύτιμες πληροφορίες όχι μόνο για τα ίδια τα άτομα αλλά και για την εποχή τους. Ειδικά τα ημερολόγια των μεγάλων συγγραφέων ενδιαφέρουν για δύο κυρίως λόγους: από τη μια πλευρά είναι ανεξάντλητες πηγές πληροφοριών και από την άλλη, πολύ συχνά, είναι κείμενα με μεγάλη λογοτεχνική αξία· κι αυτό, γιατί πολλοί συγγραφείς κρατούν ημερολόγιο έχοντας κατά νου ότι είναι πολύ πιθανό να δημοσιευθεί.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, τα πιο διάσημα ημερολόγια είναι, βέβαια, αυτά του ποιητή Γιώργου Σεφέρη, που κατέγραψε

συστηματικά σχεδόν ολόκληρη τη ζωή του. Σήμερα, τα ημερολόγια αυτά έχουν δημοσιευθεί σε πολλούς τόμους, με το γενικό τίτλο **Μέρες**. Ακόμη, ο Σεφέρης κρατούσε και πολιτικό ημερολόγιο, το οποίο έχει επίσης δημοσιευθεί σε δυο τόμους και παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, ακριβώς εξαιτίας της θέσης του ποιητή στο ελληνικό διπλωματικό σώμα (ήταν σε θέση να έχει καλή πληροφόρηση για πολλά γεγονότα της εποχής).

Γενικότερα, η γενιά του τριάντα, επηρεασμένη από το μεγάλο Γάλλο συγγραφέα **André Gide**, χρησιμοποιεί συχνά την ημερολογιακή γραφή. Ο ίδιος ο Γ. Σεφέρης καταφεύγει στο ημερολόγιο, προκειμένου να διασώσει υλικό από την άχαρη καθημερινή ζωή· από εκεί, το υλικό αυτό

Ημερολόγιο

περνά στα έργα του, που πολύ συχνά έχουν κι αυτά «ημερολογιακή» μορφή (π.χ. τα τρία Ημερολόγια καταστρώματος, το μυθιστόρημα 'Εξι νύχτες στην Ακρόπολη). Γενικά, η χρήση της ημερολογιακής γραφής στα λογοτεχνικά έργα είναι χαρακτηριστικό στοιχείο της γενιάς του τριάντα. Ακόμη και ένας πρωτοποριακός συγγραφέας όπως ο Στέλιος Ξεφλούδας, δεν ξεφεύγει από αυτόν τον κανόνα (Τα τετράδια του Παύλου Φωτεινού). Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε ένα ακόμη είδος ημερολογίου, που έγραψε ο Γιώργος Θεοτοκάς, επίσης επηρεασμένος απ' το Gide. Πρόκειται για το Ημερολόγιο της Αργώς, όπου καταγράφεται με τρόπο συστηματικό όλη η διαδικασία της σύνθεσης του ομώνυμου μυθιστορήματος του Θεοτοκά.

(Βλ. Αυτοβιογραφία, Λογοτεχνικά
γέννη/είδη, Μυθιστόρημα)





Θέμα

Στην πρώτη και απλούστερη έννοιά του, ο όρος «θέμα» υποδηλώνει το ζήτημα για το οποίο μιλάει ή γράφει κανείς. Βέβαια, η χρήση του όρου για να δηλωθεί το ζήτημα, η ιδέα ή γενικότερα το υλικό στο οποίο βασίζει ένας ποιητής —ένας λογοτέχνης, θα λέγαμε σήμερα— το έργο του, είναι κι αυτή πολύ παλαιά, αφού είναι ήδη ορατή στη «Ρητορική» του Αριστοτέλη. Ωστόσο, θα πρέπει να πούμε ότι η λέξη «θέμα» εμφανίζεται ως κριτικός όρος μόλις τον 20ό αιώνα (το ίδιο ισχύει και για τους συγγενικούς όρους «θεματογραφία»,

«θεματολογία», «θεματική», «θεματικό κέντρο» κτλ.). Σε παλαιότερες εποχές, θεωρούνταν περισσότερο δόκιμοι διάφοροι διδακτικής και ηθικοπλαστικής φύσεως όροι, σαφώς ξεπερασμένοι σήμερα (π.χ. «ηθικό δίδαγμα», «κεντρική ιδέα»), οι οποίοι είχαν να κάνουν κυρίως με το σύνολο των ιδεών που περιέχονται σ' ένα λογοτεχνικό έργο.

Η μεταβολή αυτή στην ορολογία συνδέεται με τις εξελίξεις όχι μόνο στη θεωρία της λογοτεχνίας αλλά και στο χώρο της μουσικής, όπου το θέμα ορίζεται ως η βασική αρχή της σύνθεσης. Το γεγονός αυτό διαμόρφωσε τη γραφή ορισμένων μοντερνιστών συγγραφέων, όπως για παράδειγμα του Γερμανού Thomas Mann. Μάλιστα, κάποιοι κριτικοί, επηρεασμένοι από τον τρόπο με τον

Θέμα

οποίο ανέπτυξαν και εκμεταλλεύθηκαν το θέμα οι μουσικοί, μιλούν για «θέματα και παραλλαγές» ή για «παραλλαγές σ' ένα θέμα». Η παραλλαγή είναι μια τεχνική σύνθεσης η οποία προέρχεται απ' τη μουσική και έχει ως κύριο στόχο τη δημιουργία μιας καλλιτεχνικής τάξης, μέσα από την εκμετάλλευση ενός θέματος. Ανάμεσα στ' άλλα, έχει χρησιμοποιηθεί στη φιλοσοφία, τη ζωγραφική και, βέβαια, τη λογοτεχνία. Συγκεκριμένα, η παραλλαγή συνιστά μια από τις βασικές τεχνικές του μυθιστορήματος του 20ού αιώνα και απαντάται σε συγγραφείς όπως ο Γάλλος Marcel Proust, ο Αυστριακός Hermann Broch, ο Αμερικανός William Faulkner, ο Thomas Mann, ο Τσέχος Milan Kundera κ.ά. Σύμφωνα με τους συγγραφείς αυτούς,

ένα θέμα που επανέρχεται συνεχώς σ' ένα έργο δε συνιστά ποτέ απλή επανάληψη, αφού το νόημά του διαφέρει σε κάθε φάση της ανάπτυξής του· συνεπώς, η ταυτότητα κάθε θέματος διαμορφώνεται από το σύνολο των παραλλαγών του.

Η ένταξη του όρου «θέμα» στο σύγχρονο κριτικό λεξιλόγιο προκάλεσε πολλές αντιδράσεις και αντιρρήσεις. Πολλοί υποστήριξαν ότι ένας όρος με τόσο γενικό και ασαφές περιεχόμενο δεν είναι πραγματικά χρήσιμος. Από μία άποψη, αυτό είναι σωστό: δεν υπάρχει σχεδόν κανένα στοιχείο του κειμένου, που με λίγη καλή θέληση να μην μπορεί να χαρακτηριστεί ως θέμα. Επιπλέον, σε ό,τι αφορά τα προβλήματα που παρουσιάζει η ορολογία, χαρακτηριστική είναι η σύγχυση η οποία

Θέμα

επικρατεί διεθνώς, ανάμεσα στους όρους «θέμα» και «μοτίβο». Συνοπτικά, η κατάσταση παρουσιάζεται ως εξής: πολλοί μελετητές χρησιμοποιούν τους δυο όρους ως ταυτόσημους· άλλοι τους διακρίνουν, θεωρώντας το μοτίβο μικρότερη μονάδα από το θέμα, κάτι σαν «υπο-θέμα», το οποίο έχει μικρότερη σημασία για το κείμενο ως όλο· τέλος, υπάρχουν και αρκετοί οι οποίοι αντιμετωπίζουν το μοτίβο ως εξωκειμενική νοηματική μονάδα, σαφώς ευρύτερη από το θέμα.

Η αλήθεια είναι ότι η παραδοσιακή διάκριση μεταξύ «θέματος» και «μοτίβου» συμπίπτει λίγο πολύ με τη δεύτερη από τις παραπάνω απόψεις. Συνήθως ορίζουμε το θέμα ως μια ιστορία, μικρότερη ή μεγαλύτερη αλλά πάντως ολοκληρωμένη, όπως

αυτή υπάρχει πριν και έξω από τη λογοτεχνία ή το συγκεκριμένο λογοτεχνικό κείμενο στο οποίο την εντοπίζουμε· αντίθετα, το μοτίβο είναι μια απλή αφηγηματική μονάδα αυτής της ιστορίας που δεν επιδέχεται περαιτέρω ανάλυση, γι' αυτό και στις περισσότερες περιπτώσεις επισημαίνεται με μια μόνο λέξη.

Η μελέτη της λογοτεχνίας με βάση τα θέματα ονομάζεται «θεματική κριτική» ή «θεματολογία» και μπορεί να πάρει πολλές διαφορετικές μορφές:

- μελέτη της θεματογραφίας ενός συγκεκριμένου λογοτεχνικού έργου· διερεύνηση δηλαδή του αριθμού των θεμάτων που συναντάμε στο έργο αυτό, του τρόπου με τον οποίο τα χρησιμοποιεί ο συγγραφέας, των μεταξύ

Θρήνοι

τους σχέσεων, των παραλλαγών τους κτλ.

- μελέτη ενός συγκεκριμένου θέματος ή μιας σειράς θεμάτων σε πολλά διαφορετικά κείμενα και σύγκριση των παραλλαγών που συναντάμε, των τρόπων με τους οποίους χρησιμοποιείται το ίδιο θέμα σε διάφορους συγγραφείς κτλ. (αυτή η περίπτωση βρίσκεται σχετικά κοντά στη λεγόμενη διακειμενική ανάγνωση).

Θρήνοι

Οι θρήνοι αποτελούν ιδιαίτερη κατηγορία δημοτικών τραγουδιών. Έχουν ιστορικό χαρακτήρα, γιατί αναφέρονται και έχουν ως θέμα την άλωση (=το «κούρσος») διάφορων πόλεων και ιδίως της Κωνσταντινούπολης. Ο ιστορικός χαρακτήρας

των θρήνων τούς εντάσσει στα δημοτικά τραγούδια που αναφέρονται γενικά στο δημόσιο και μάλιστα στον εθνικό βίο.



Η Κωνσταντινούπολη μετά την Άλωση. Οι περισσότεροι από τους θρήνους της δημοτικής μας ποίησης αναφέρονται στην πόλη αυτή.

Οι περισσότεροι και οι σημαντικότεροι θρήνοι έχουν γραφεί για την άλωση της Κωνσταντινούπολης (29

Θρήνοι

Μαΐου 1453). Το πέσιμο της βασιλεύουσας των πόλεων ήταν φυσικό να συγκλονίσει την ελληνική ψυχή. Το κέντρο του ελληνισμού και της ορθοδοξίας είχε πέσει στα χέρια των απίστων. Η θλίψη, ο πόνος, ο βαθύς συγκλονισμός, η απογοήτευση, όλα αυτά που ένιωσε ο ανώνυμος λαϊκός τραγουδιστής, τα εξέφρασε με τρόπο ζωντανό και γνήσιο, σε μια σειρά δημοτικών τραγουδιών με θρηνητικό χαρακτήρα. Έτσι, με αφορμή το γεγονός της Άλωσης, δημιουργήθηκε ένας κύκλος δημοτικών τραγουδιών που είναι γνωστά με το χαρακτηρισμό «θρήνοι για την Άλωση της Πόλης». Σ' αυτή την κατηγορία ανήκει και ο γνωστός θρήνος «Πήραν την Πόλη πήραν την».

Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτών των τραγουδιών είναι ότι ο

θρήνος, η θλίψη και ο βαθύς πόνος διαπλέκονται με την ελπίδα, την πίστη και τη βεβαιότητα ότι η χαμένη πόλη θα γυρίσει ξανά στα χέρια των Ελλήνων. Αυτή, ακριβώς, η ελπίδα συντήρησε, στη διάρκεια της πολύχρονης σκλαβιάς, τη βεβαιότητα της ανάστασης και της ελευθερίας.

Οι θρήνοι διαφέρουν από τα μοιρολόγια. Τα μοιρολόγια εκφράζουν το βαθύ πόνο για την απώλεια ενός συγκεκριμένου προσώπου. Αντίθετα, οι θρήνοι εκφράζουν το συγκλονισμό της ελληνικής ψυχής για την απώλεια μιας συγκεκριμένης πόλης.

(Βλ. Δημοτική ποίηση, Λογοτεχνικά γένη/είδη, Μοιρολόγια).



I

In medias res

Ο απλούστερος και ο πιο φυσικός τρόπος να αφηγηθεί κανείς μια ιστορία, είναι ο εξής: να διατάξει και να παρουσιάσει τα γεγονότα σύμφωνα με τη χρονική τους σειρά και τάξη. Μια τέτοια αφήγηση λέμε ότι έχει ως προς την πλοκή το χαρακτηριστικό της χρονικής αλληλουχίας.

Όμως η αφήγηση που παρουσιάζει τα πράγματα με τη σειρά που έγιναν δεν εξασφαλίζει πάντα και το μέγιστο αναγνωστικό ενδιαφέρον. Γι' αυτό, οι συγγραφείς αφηγηματικών κειμένων επινοούν ποικίλες αφηγηματικές τεχνικές, για να κρα-

τήσουν αδιάπτωτο το ενδιαφέρον και την προσοχή του αναγνώστη.

Μια τέτοια τεχνική είναι να αρχίζει ένα κείμενο *in medias res*. Αυτή η λατινική φράση, μεταφραζόμενη κατά λέξη και κυριολεκτικά σημαίνει: στο μέσο των πραγμάτων, στο μέσο της υπόθεσης, στο μέσο της πλοκής. Δεν πρέπει, όμως, με βάση την κυριολεκτική σημασία, να σχηματίσουμε την εντύπωση ότι η αφήγηση αρχίζει από το μέσο της υπόθεσης. Η ακριβής σημασία του όρου είναι η εξής: η αφήγηση δεν παρακολουθεί τα γεγονότα του μύθου και δεν τα παρουσιάζει στη χρονική τους σειρά και αλληλουχία. Η αφήγηση αρχίζει από το «κέντρο» του μύθου, δηλαδή από το γεγονός που αποτελεί την «καρδιά» της πλοκής· από το πιο ουσιαστικό και το πιο

In medias res

καίριο περιστατικό.

Όταν ένα αφηγηματικό κείμενο αρχίζει in medias res, δημιουργείται στον αναγνώστη ένα αφηγηματικό κενό, δηλαδή κάποια απορία και ορισμένα ερωτηματικά για τα γεγονότα που χρονικά προηγούνται και τα οποία ο αναγνώστης προς το παρόν αγνοεί.

Το αφηγηματικό κενό προκαλεί το ενδιαφέρον και διεγείρει την προσοχή του αναγνώστη, επειδή ακριβώς του δημιουργεί εύλογες απορίες. Στη συνέχεια, βέβαια, οι απορίες και το «κενό» του αναγνώστη αίρονται, γιατί ο συγγραφέας βρίσκει την ευκαιρία, με αναδρομική αφήγηση, να αναφερθεί στα όσα προηγούνται χρονικά. Μ' αυτή την αναδρομική αφήγηση αποκαθίσταται η ομαλή ροή και εξέλιξη του μύθου.

Στο δημοτικό π.χ. τραγούδι Ο θάνατος του Διγενή, που έχει αφηγηματικό χαρακτήρα, η ποιητική αφήγηση αρχίζει *in medias res*: προβάλλει δηλαδή πρώτο το πιο καίριο γεγονός, που είναι το ψυχομαχητό του Διγενή. Ο αναγνώστης, βέβαια, απορεί: πώς είναι δυνατόν ένας Διγενής να ψυχομαχεί; Η απορία αυτή σταδιακά αίρεται με την αναδρομική αφήγηση του Διγενή, που αναφέρεται στα όσα προηγήθηκαν του ψυχομαχητού.

Το αντίθετο, ακριβώς, του *in medias res* δηλώνεται με τον επίσης λατινικό όρο *ab ovo*. Ο όρος αυτός, που οφείλεται στο Λατίνο ποιητή Οράτιο (τον καθιερώνει στο έργο του *Ars Poetica* [=Ποιητική]), κατά λέξη σημαίνει «από το αυγό». Ως λογοτεχνικός όρος, όμως, δηλώνει μια

Ιπποτικά μυθιστορήματα

συγκεκριμένη αφηγηματική τεχνική ή, απλούστερα, έναν τρόπο να αφηγηθεί κανείς μια ιστορία σε ένα εκτενές επικό κείμενο ή σε ένα μυθιστόρημα. Συγκεκριμένα, ο όρος αυτός δηλώνει ότι η αφήγηση μιας ιστορίας ξεκινάει απ' την αρχή και παρακολουθεί τα γεγονότα σε μια ευθύγραμμη, λεπτομερειακή και χρονική σειρά και τάξη. Αυτός ο γραμμικός και λεπτομερειακός τρόπος παρουσίασης και γεγονότων σε μιαν αφήγηση δημιουργεί τελικά αφηγηματικό κείμενο κουραστικό, ανιαρό και υπερβολικά εκτενές.

(Βλ. Ιστορία/Πλοκή, Πλοκή, Χρόνος αφηγηματικός)

Ιπποτικά μυθιστορήματα

Ο όρος «ιπποτικά μυθιστορήματα» αναφέρεται σε πέντε συγκεκριμένα

Ιπποτικά μυθιστορήματα

κείμενα που μας έχουν σωθεί από την εποχή της φραγκοκρατίας (13ος-15ος αιώνας). Πρόκειται για πέντε μακροσκελή αφηγηματικά ποιήματα, γραμμένα σε στίχο ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο και σε γλώσσα λαϊκότερη, σε σχέση με άλλα έργα της ίδιας εποχής. Τα ονομάζουμε «ιπποτικά» επειδή και στα πέντε είναι πολύ έντονη η παρουσία του κόσμου της ιπποσύνης και των ιπποτών, όπως τον συναντάμε τα χρόνια εκείνα στη Δυτική Ευρώπη.

Οι συγγραφείς των ιπποτικών μυθιστορημάτων μάς είναι ουσιαστικά άγνωστοι και η έρευνα για τον εντοπισμό τους συνεχίζεται. Από τα στοιχεία που μας παρέχουν τα ίδια τα κείμενα, υποθέτουμε ότι πρόκειται για ελληνικής καταγωγής λόγιους, με πολύ πλούσια παιδεία, τόσο

Ιπποτικά μυθιστορήματα

ελληνική όσο και δυτική· κι αυτό, διότι και τα πέντε ιπποτικά μυθιστορήματα είναι, βέβαια, γραμμένα σε ελληνική γλώσσα αλλά βασίζονται σε πρότυπα δυτικά, από την ιταλική ή τη γαλλική λογοτεχνία, όπου τέτοιου είδους έργα αφθονούν την εποχή αυτή. Μάλιστα, η σύγχρονη φιλολογική έρευνα έχει εντοπίσει με ακρίβεια ορισμένα από αυτά τα πρότυπα.

Βέβαια, όταν λέμε ότι τα πέντε ιπποτικά μυθιστορήματα έχουν γραφεί με βάση συγκεκριμένα δυτικά πρότυπα, αυτό δε σημαίνει ότι πρόκειται για έργα χωρίς ιδιαίτερη αξία. Ορισμένα από αυτά, πράγματι, δεν είναι τίποτε περισσότερο από απλές διασκευές, σχεδόν μεταφράσεις. Υπάρχουν, όμως, και άλλα, στα οποία οι συγγραφείς έχουν αξιοποιήσει με αρκετά δημιουργικό

Ιπποτικά μυθιστορήματα

τρόπο τα στοιχεία που άντλησαν από το πρότυπό τους.

Αυτό που χωρίς αμφιβολία κρατούν απ' τα πρότυπά τους και τα πέντε ιπποτικά μυθιστορήματα είναι ο πυρήνας της υπόθεσης. Η βασική ιδέα είναι πάντα η ίδια: ένα ζευγάρι ερωτευμένων νέων αναγκάζεται ξαφνικά να χωρίσει και στα χρόνια που ακολουθούν, αναζητούν επίμονα ο ένας τον άλλο· τελικά, έπειτα από πολλές και σκληρές δοκιμασίες και περιπέτειες, ξανασμίγουν για πάντα. Κάθε κείμενο, βέβαια, εμπλουτίζεται με διάφορα επιμέρους στοιχεία και λεπτομέρειες, ενώ συναντάμε αρκετές παραλλαγές σχετικά με την αιτία του ξαφνικού χωρισμού των δύο νέων ή τις περιπέτειες και τις δοκιμασίες της αναζήτησης. Ιδιαίτερα έντονο είναι

Ιπποτικά μυθιστορήματα

πάντοτε το ερωτικό στοιχείο· γι' αυτό και πολύ συχνά μιλάμε για «ερωτικά ιπποτικά μυθιστορήματα».

Οι τίτλοι των ιπποτικών μυθιστορημάτων δεν έχουν καμία ιδιαίτερη πρωτοτυπία και περιλαμβάνουν πάντοτε τα ονόματα των δύο νέων. Τα πέντε ερωτικά ιπποτικά μυθιστορήματα που μας έχουν σωθεί είναι τα εξής:

- Λίβιστρος και Ροδάμνη
- Καλλίμαχος και Χρυσορρόη
- Φλώριος και Πλατζιαφλώρα
- Ιμπέριος και Μαργαρώνα
- Βέλθανδρος και Χρυσάντζα

Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο στα κείμενα αυτά είναι ότι αντανακλούν με πολύ πετυχημένο τρόπο τον ετερόκλητο κόσμο της Φραγκοκρατί-

Ιπποτικά μυθιστορήματα

ας, στον οποίο αναμειγνύονται η ανατολή και η δύση, το βυζαντινό και το νεοελληνικό, το παλαιό και το νέο κτλ. Η ονομασία «ιπποτικά» τονίζει ίσως υπερβολικά ένα μόνο από αυτά τα στοιχεία. Στην πραγματικότητα, τα πέντε έμμετρα ιπποτικά μυθιστορήματα χαρακτηρίζονται από επιδράσεις:

- δυτικές (π.χ. το στοιχείο της αναζήτησης και της περιπέτειας, η ολοκληρωτική υποταγή των ηρώων στον έρωτα, οι μονομαχίες και τα κονταροχτυπήματα και γενικά ο κόσμος της ιπποσύνης κτλ.)
- λόγιες (π.χ. οι «εκφράσεις», δηλαδή οι λόγιες μακροσκελείς περιγραφές χώρων, αντικειμένων, έργων τέχνης κτλ.)
- ανατολικές (π.χ. όλα στοιχεία από τον κόσμο της φαντασίας και του

Ιπποτικά μυθιστορήματα

παραμυθιού, όπως οι μάγισσες, οι φοβεροί δράκοι, τα δαχτυλίδια με τις μαγικές δυνάμεις κτλ.)

- νεοελληνικές (π.χ. ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος, η γλώσσα και, κυρίως, η παρουσία ολόκληρων δημοτικών τραγουδιών, όπως είναι τα καταλόγια και τα μοιρολόγια, που παρεμβάλλονται στην αφήγηση).

Τέλος, σε ό,τι αφορά την ποιότητα και τη λογοτεχνική αξία των πέντε ιπποτικών μυθιστορημάτων, μια απλή σύγκριση αποδεικνύει ότι τα κείμενα αυτά είναι αρκετά άνισα. Ήδη αναφέραμε ότι κάποια είναι απλές διασκευές, αν όχι μεταφράσεις. Το ίδιο ισχύει και για το στίχο, που άλλοτε είναι πολύ καλά επεξεργασμένος και άλλοτε όχι, καθώς και για τη γλώσσα, που ανάλογα με

Ιστορία λογοτεχνίας

το κείμενο, ενδέχεται να τείνει προς τη λόγια ή προς την απλή νεοελληνική. Εξάλλου, σε ορισμένα ιπποτικά μυθιστορήματα παρατηρούμε περίπλοκες αφηγηματικές τεχνικές, καθώς και μια προσπάθεια να αποδοθεί καλύτερα η ψυχολογία των ηρώων. Σε γενικές γραμμές, πάντως, η αξία των έργων αυτών είναι περισσότερο ιστορική και γλωσσική παρά λογοτεχνική.

Ιστορία λογοτεχνίας

Ιστορίες λογοτεχνίας ονομάζουμε τα έργα που μελετούν ιστορικά τη λογοτεχνία. Πρόκειται, δηλαδή, για επιστημονικά έργα, που ακολουθούν τις μεθόδους της ιστοριογραφίας· αντικείμενό τους, όμως, δεν είναι τα ιστορικά γεγονότα γενικά αλλά τα όσα συμβαίνουν στο χώρο της

Ιστορία λογοτεχνίας

λογοτεχνίας. Για παράδειγμα, μια ιστορία λογοτεχνίας εξετάζει την εξέλιξη της λογοτεχνίας σε δεδομένο χώρο και χρόνο, τη διαίρεσή της σε περιόδους, γενιές, σχολές, ρεύματα και κινήματα, τους αντιπροσωπευτικούς συγγραφείς και τα μεγάλα έργα κάθε περιόδου, τους ελάσσονες δημιουργούς κτλ. Εννοείται, βέβαια, ότι για να μελετήσει και να αναλύσει όλα αυτά τα στοιχεία, ο ιστορικός της λογοτεχνίας λαμβάνει επίσης υπόψη του τη γενική ιστορία, την ιστορία των άλλων μορφών τέχνης, καθώς και τις ευρύτερες πνευματικές και πολιτισμικές αναζητήσεις κάθε εποχής και κοινωνίας· διότι η λογοτεχνία επηρεάζεται από όλους αυτούς τους χώρους αλλά και τους επηρεάζει.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λο-

γοτεχνία, οι πιο γνωστές και έγκυρες ιστορίες είναι τρεις: η Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας του Κ. Θ. Δημαρά, καθώς και τα ομότιτλα έργα των Λίνου Πολίτη και Mario Vitti. Παρά την προσπάθεια κάθε ιστορικού για αντικειμενικότητα, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι καθένα από τα τρία αυτά έργα δίνει μια κάπως διαφορετική εικόνα της λογοτεχνίας μας.

Ιστορία / Πλοκή

Πίσω από τους όρους «ιστορία» και «πλοκή» κρύβεται μια διάκριση, που θεωρείται σήμερα θεμελιώδης για τη μελέτη της λογοτεχνίας, και ειδικά της αφήγησης. Οι εισηγητές της διάκρισης αυτής είναι οι Ρώσοι φορμαλιστές. Πιο συγκεκριμένα, επιθυμώντας να μελετήσουν

Ιστορία / Πλοκή

την εσωτερική οργάνωση των λογοτεχνικών έργων, οι φορμαλιστές απέρριψαν την παραδοσιακή διάκριση μεταξύ μορφής και περιεχομένου. Κατά τη γνώμη τους, η διάκριση αυτή αφήνει να εννοηθεί ότι κάθε λογοτεχνικό έργο αποτελείται από δύο σαφώς διαχωρισμένα στρώματα· στην πράξη, όμως, είναι λάθος να εξετάζουμε το ένα χωριστά από το άλλο, καθώς συνδέονται πολύ στενά μεταξύ τους: το περιεχόμενο μπορεί να εμφανιστεί μόνο μέσα απ' τη μορφή, που αποτελεί την καλλιτεχνική του επένδυση· διαφορετικό περιεχόμενο σημαίνει οπωσδήποτε και διαφορετική μορφή.

Στη θέση, λοιπόν, της διάκρισης μεταξύ μορφής και περιεχομένου, οι φορμαλιστές εισήγαγαν καταρχήν

τη διάκριση ανάμεσα στο «υλικό» και την «τεχνική», η οποία αφορά στο σύνολο των λογοτεχνικών κειμένων. Σύμφωνα με τους φορμαλιστές, η διάκριση αυτή είναι μεθοδολογικά πιο σωστή, διότι τα δυο της σκέλη αντιστοιχούν στις δυο φάσεις της δημιουργικής διαδικασίας: την προ-αισθητική και την αισθητική. Μ' άλλα λόγια, το υλικό είναι η «πρώτη ύλη» του λογοτεχνικού έργου, ενώ η τεχνική είναι το σύνολο των αισθητικών αρχών που μετατρέπουν αυτή την πρώτη ύλη σε έργο τέχνης, δηλαδή σε ένα αντικείμενο που μπορεί κανείς να το βιώσει καλλιτεχνικά.

Ειδικά σε ό,τι αφορά τη μελέτη της αφήγησης, αυτή η διάκριση ανάμεσα σε «υλικό» και «τεχνική» παίρνει μια πιο συγκεκριμένη μορφή και

Ιστορία / Πλοκή

καθιερώνεται η διάκριση ανάμεσα σε «ιστορία» και «πλοκή». Σύμφωνα με τους ίδιους τους φορμαλιστές, η ιστορία αποτελείται από μια σειρά γεγονότων, αληθινών ή μυθοπλαστικών, διευθετημένων με βάση τις χρονικό-αιτιολογικές σχέσεις που υπάρχουν μεταξύ τους· πλοκή είναι η αφήγηση αυτών των γεγονότων, η οποία αυτόματα συνεπάγεται την καλλιτεχνική τους αναδιάρθρωση, μέσα απ' την κατάργηση των χρονικών και αιτιακών σχέσεων, την προσθήκη σχολίων ή παρεκβάσεων κτλ. Με βάση τον ορισμό αυτό, είναι προφανές ότι η ίδια ιστορία μπορεί να δοθεί μέσα από πολλές διαφορετικές πλοκές, θεωρητικά άπειρες.

Ένας κάπως πιο αυστηρός ορισμός θα ήταν ο εξής: η «ιστορία»

είναι μια ακολουθία αφηγηματικών μοτίβων στη χρονολογική τους σειρά, όπως δηλαδή υποτίθεται ότι συνέβησαν στην εξω-κειμενική ή προ-λογοτεχνική «πραγματικότητα». Τα ίδια αυτά μοτίβα, με τον τρόπο που αναδιαρθρώνονται, διατάσσονται και παρουσιάζονται μέσα στο λογοτεχνικό κείμενο, συνιστούν την πλοκή, δηλαδή μια συγκεκριμένη αφηγηματική απόδοση της ιστορίας.

Ένα παράδειγμα μπορεί να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα τα παραπάνω:

- η «ιστορία» των περιπετειών του Οδυσσέα έχει διάρκεια δέκα περίπου χρόνια και μπορούμε να τη βρούμε πολύ εύκολα, βάζοντας σε χρονολογική σειρά όλα όσα του συνέβησαν από

Ιστορία / Πλοκή

τη στιγμή που έφυγε από την Τροία μέχρι την άφιξή του στην Ιθάκη και τη θανάτωση των μνηστήρων (Τροία - Κίκονες - Λωτοφάγοι - Κύκλωπες - Αίολος - Λαιστρυγόνες - Κίρκη - Άδης - Σειρήνες - Σκύλλα και Χάρυβδη - Θρινακρία - Ωγυγία - Νησί των Φαιάκων - Ιθάκη)

- η «πλοκή» της Οδύσσειας, δηλαδή του ομηρικού έπους που αφηγείται την παραπάνω «ιστορία», είναι εντελώς διαφορετική· κι αυτό, διότι ο ποιητής αναδι-αρθρώνει τα γεγονότα, προκειμένου να επιτύχει τους δικούς του καλλιτεχνικούς και αισθητικούς στόχους (π.χ. για να κρατήσει αμείωτο το ενδιαφέρον του ακροατή/αναγνώστη, να τονίσει τους χαρακτήρες όπως εκείνος

θέλει κτλ.): επιλέγει, λοιπόν, να μας αφηγηθεί τις τελευταίες σαράντα ημέρες από τις περιπέτειες του Οδυσσέα, προσθέτοντας όσα στοιχεία τού είναι απαραίτητα για τη δράση και επινοώντας ένα αφηγηματικό τέχνασμα, για να πληροφορηθούμε τι έχει συμβεί στα προηγούμενα χρόνια (Συμβούλιο των θεών - η Αθηνά στον Τηλέμαχο - ο Τηλέμαχος σε Πύλο και Σπάρτη - ο Ερμής στην Καλυψώ - αναχώρηση του Οδυσσέα από την Ωγυγία - άφιξη στο νησί των Φαιάκων - ο Οδυσσέας αφηγείται στους Φαίακες τις περιπέτειές του - άφιξη στην Ιθάκη - μνηστηροφονία). Με βάση το παραπάνω παράδειγμα, μπορούμε να κάνουμε δύο ακόμη παρατηρήσεις. Καταρχήν, η

Ιστορία / Πλοκή

πλοκή δείχνει να είναι το κατεξοχήν διακριτικό στοιχείο της αφήγησης· είναι, λοιπόν, απαραίτητη η μελέτη των μηχανισμών και των τεχνικών που χρησιμοποιούν οι συγγραφείς για την κατασκευή της. Όπως ήδη είχαν παρατηρήσει οι φορμαλιστές, οι μηχανισμοί αυτοί συνήθως αιτιολογούνται με τρόπους ρεαλιστικούς και ο αναγνώστης τούς αποδέχεται χωρίς να παραξενεύεται ή να προβληματίζεται. Για παράδειγμα, στον Όμηρο, ο Οδυσσέας αφηγείται τις παλαιότερες περιπέτειές του για να ικανοποιήσει, υποτίθεται, την περιέργεια των Φαιάκων (στην πραγματικότητα, βέβαια, αυτό γίνεται για να τις πληροφορηθεί ο αναγνώστης). Υπάρχουν, όμως, και έργα —κυρίως της μοντέρνας λογοτεχνίας— τα οποία παρουσιάζουν τις τεχνικές

αυτές στον αναγνώστη απογυμνωμένες, χωρίς να τις αιτιολογούν ρεαλιστικά· με τον τρόπο αυτό αποκαλύπτουν τις συνθήκες και τους όρους κατασκευής της πλοκής, καθώς και τον τεχνητό χαρακτήρα των λογοτεχνικών έργων.

Το δεύτερο στοιχείο που θα πρέπει να τονίσουμε, είναι ότι η φυσική σειρά της δράσης, η «ιστορία» δηλαδή, δε συμπίπτει ποτέ με την πλοκή. Όλοι οι συγγραφείς την αλλάζουν, για λόγους αισθητικής· αλλά ακόμη και αν ένας δημιουργός ήθελε να αναπαράγει τη σειρά αυτή με απόλυτη ακρίβεια, δε θα το κάτθωνε: θα ήταν σαν να προσπαθούσε να προβάλει ένα πολύπλοκο σχήμα σε μια ευθεία γραμμή χωρίς να το αλλάξει καθόλου. Ο χρόνος της «ιστορίας» είναι πολυδιάστατος,

Ιστορία / Πλοκή

ενώ ο χρόνος της «πλοκής» γραμμικός (αφού πρόκειται για κείμενο): όλα όσα στην «ιστορία» συμβαίνουν ταυτόχρονα, στην «πλοκή» θα εμφανιστούν αναγκαστικά το ένα μετά το άλλο.

(Βλ. Χρόνος αφηγηματικός).



Κ

Καθαρή ποίηση

Για να κατανοήσουμε τον όρο «καθαρή ποίηση», θα πρέπει να τον συσχετίσουμε με το κίνημα του συμβολισμού. Ο συσχετισμός αυτός δικαιολογείται απόλυτα, αν λάβουμε υπόψη ότι η λεγόμενη καθαρή ποίηση προήλθε μέσα από το συμβολισμό· αποτελεί, δηλαδή, ένα είδος προέκτασης του συμβολισμού και εκφράζει τα πιο ακραία του όρια.

Είναι, επομένως, αναγκαίο, για να κατανοήσουμε την έννοια της καθαρής ποίησης, να γνωρίσουμε προηγουμένως τα βασικά γνωρίσματα του συμβολισμού.

Καθαρή ποίηση



Stéphane Mallarmé (1842-1898) και Paul Valéry (1871-1945): οι δύο Γάλλοι ποιητές όχι μόνο καλλιέργησαν την καθαρή ποίηση αλλά και την υποστήριξαν θεωρητικά.

Όπως είναι γνωστό, ο συμβολισμός πρωτοεμφανίζεται στη Γαλλία, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Πρόδρομοι του συμβολισμού θεωρούνται ο Αμερικανός ποιητής Edgar Allan Poe και ο Γάλλος Charles Baudelaire. Δημιουργοί όμως και πρωτεργάτες του συμβο-

Καθαρή ποίηση

λισμού, που γεννήθηκε ως μια αντίδραση στις υπερβολές κυρίως του ρομαντισμού, είναι οι Γάλλοι ποιητές **Stephan Mallarmé, Paul Verlain, Arthur Rimbaud και Paul Valéry**. Μάλιστα, ο Mallarmé και ο Valéry είναι εκείνοι που θα οδηγήσουν το συμβολισμό στην ακραία του έκφραση, που είναι η λεγόμενη καθαρή ποίηση.

Τρία είναι τα κύρια και τα βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα του συμβολισμού, που στην απόλυτη εκδοχή τους συμπίπτουν μ' εκείνα της καθαρής ποίησης:

α) στην ποίηση του συμβολισμού (επομένως και στην καθαρή ποίηση) το πρωταρχικό και το βαρύνον στοιχείο δεν είναι το νόημα, το νοηματικό περιεχόμενο του ποιήματος· αντίθετα,

Καθαρή ποίηση

το πρωταρχικό στοιχείο είναι η δημιουργία μιας μουσικότητας και μιας υποβλητικής ατμόσφαιρας, στοιχεία που και τα δύο στηρίζονται στους ήχους και στη μελωδικότητα των λέξεων. Η επιδίωξη αυτής της μουσικής και υποβλητικής ατμόσφαιρας αναγκάζει τον ποιητή να επιλέγει προσεκτικά τις λέξεις, να επιδιώκει καινούριους εκφραστικούς τρόπους και να ακολουθεί μια ιδιόρρυθμη σύνταξη. Έτσι, το ποίημα, καθώς στηρίζεται στη μουσικότητα των λέξεων και της γλώσσας, απευθύνεται πιο πολύ στην ακοή και στο συναίσθημα του αναγνώστη και λιγότερο στη νόηση. Παράλληλα, η ποίηση γίνεται αυτό που θα έπρεπε να είναι, δηλαδή καθαρή ποίηση

(*poésie pure*), γεμάτη γοητεία και μαγεία.

- β) η ποίηση του συμβολισμού, μια και περιορίζει στο ελάχιστο το νοηματικό περιεχόμενο του ποιήματος, εκφράζει κυρίως ψυχικές καταστάσεις και διαθέσεις του ποιητή. Γι' αυτό και η ποίηση αυτή, ιδιαίτερα ως καθαρή ποίηση, δημιουργεί ένα κλίμα ρευστό, θολό και συγκεχυμένο, που συνυπάρχει με μια έντονη διάθεση ρεμβασμού, μελαγχολίας, ονειροπόλησης και μυστικισμού.
- γ) για το συμβολιστή ποιητή και για τον οπαδό της καθαρής ποίησης, η γύρω μας αισθητή πραγματικότητα, δηλαδή τα πράγματα του εξωτερικού κόσμου, δεν έχουν από μόνα τους κανένα

Καθαρή ποίηση

ποιητικό ενδιαφέρον. Μπορούν όμως τα πράγματα και τα αντικείμενα του εξωτερικού κόσμου να συσχετισθούν με τις ψυχικές καταστάσεις και διαθέσεις του ποιητή. Έτσι, μια γκρίζα, συννεφιασμένη και βροχερή μέρα, κάτι δηλαδή που υπάρχει έξω από τον ποιητή, γίνεται ένα σύμβολο που εκφράζει τη δική του γκρίζα και θλιμμένη ψυχική κατάσταση.

Ένα παράδειγμα συμβολιστικής ποίησης (και, συνεπώς, και καθαρής) είναι το ποίημα του Τέλλου Άγρα «Αμάξι στη βροχή» (ΚΝΛ Β΄ Λυκείου, σ. 270). Πράγματι, το ποίημα αυτό έχει όλα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του συμβολισμού και της καθαρής ποίησης:

α) έχει έναν καθαρά μουσικό, υποβλητικό και χαμηλόφωνο τόνο·

Καθαρή ποίηση

- είναι ποίηση που δε φωνάζει,
δε ρητορεύει, δεν έχει τίποτε το
ηχηρό και μεγαλόστομο
- β) αρέσκεται στη δημιουργία και
την έκφραση μιας ρευστής, διά-
χυτης και ακαθόριστης ποιητι-
κής ατμόσφαιρας
- γ) τα πράγματα, τα αντικείμενα,
ό,τι υπάρχει έξω από μας (π.χ.
η άμαξα στο συγκεκριμένο ποίη-
μα), μεταβάλλονται σε σύμβολα,
για να εκφραστούν ψυχικές-συ-
ναισθηματικές καταστάσεις
- δ) απουσιάζει ολοκληρωτικά η
προβολή ιδεών, υψηλών νοημά-
των και αφηρημένων εννοιών·
η έλλειψη αυτή αναπληρώνεται
από την έκφραση ρευστών ψυχι-
κών καταστάσεων
- ε) χαρακτηρίζεται από μια τάση
προς τη σπάνια και ασυνήθιστη

Κάθαρση

λέξη, τάση που καταλήγει σε επιτήδευση, λεξιθηρία (=αναζήτηση σπάνιων λέξεων, εξεζητημένων εκφράσεων) και μανιέρα (=επιτήδευση στο ύφος)· αυτή η τάση λεξιθηρίας φαίνεται στο συγκεκριμένο ποίημα στις λέξεις περικοκλάδες βαθουλές, ανώφλια, αγκωνιές, ανεμοπέρασες, έντρομες θύμησες.
(Βλ. Συμβολισμός).

Κάθαρση

Ο όρος «κάθαρση» καθιερώθηκε από τον Αριστοτέλη («κάθαρσις»). Όπως είναι γνωστό, στο βιβλίο του Περί Ποιητικής, ο Αριστοτέλης μάς έχει δώσει τον περίφημο ορισμό της τραγωδίας. Η τελευταία λέξη σ' αυτόν τον ορισμό είναι ο όρος «κάθαρση» («...δι' ἑλέου καί φόβου πε-

ραίνουσα τήν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν»). Βέβαια, η λέξη δε χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Αριστοτέλη. Προϋπήρχε στο λεξιλόγιο της μυστηριακής λατρείας, όπως επίσης και στο λεξιλόγιο της υποτυπώδους για την εποχή εκείνη ιατρικής. Ο Αριστοτέλης, όμως, είναι ο πρώτος που χρησιμοποίησε τη λέξη με μεταφορική σημασία και τη συσχέτισε με το καλλιτεχνικό φαινόμενο γενικά και ειδικά με το θέατρο.

Ο Αριστοτέλης, όμως, παρ' όλο που αποφάσισε να χρησιμοποιήσει τη λέξη στον καίριο ορισμό του για την τραγωδία, δε φρόντισε ο ίδιος να επεξηγήσει και να διευκρινίσει με ποιο συγκεκριμένο νόημα (μεταφορικό) χρησιμοποιεί αυτόν τον όρο στο έργο του. Αυτή η «σιωπή»

Κάθαρση

του Αριστοτέλη είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθούν διάφορες θεωρίες και ερμηνείες, σχετικά πάντα με την έννοια της αριστοτελικής κάθαρσης. Θα πρέπει, πάντως, να διευκρινιστεί ότι το κοινό στοιχείο αυτών των διαφορετικών θεωριών είναι ένα και μόνο: όλες γενικά διερευνούν και αναζητούν να φωτίσουν τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη γενικά επενεργεί επάνω στον άνθρωπο/θεατή ή τον άνθρωπο/αναγνώστη. Αυτό, εξάλλου, είναι και το ουσιαστικό θέμα και πρόβλημα που πρώτος έθεσε στον κόσμο ο Αριστοτέλης, χωρίς όμως ο ίδιος να το φωτίσει επαρκώς.

Μια πρώτη άποψη που υποστηρίχθηκε για το νόημα του όρου «κάθαρση» είναι η ακόλουθη: το θέατρο και γενικότερα η τέχνη επενεργεί

πάνω στον άνθρωπο λυτρωτικά. Όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί ο Ε. Π. Παπανούτσος, «η Τέχνη ενεργεί λυτρωτικά· αλαφρώνει το βάρος, ανακουφίζει τον πόνο, μας κάνει να λησμονούμε τα δεινά της ζωής, γιατρεύει τις πληγές της».

Πιο συγκεκριμένα, για την έννοια της αριστοτελικής κάθαρσης, έχουν διατυπωθεί και οι εξής βασικές θεωρίες και αντιλήψεις:

α) η παιδαγωγική-ηθική

Η άποψη αυτή υποστηρίζει ότι ο θεατής της τραγωδίας εξοικειώνεται με δύο επικίνδυνα πάθη, το φόβο και τον έλεο, και μαθαίνει να τα αισθάνεται χωρίς υπερβολές και νοσηρές ακρότητες. Τα όσα δηλαδή έντονα πάθη ζει ο θεατής της τραγωδίας, μαθαίνει να τα μετριάζει και να τα

Κάθαρση

χειραγωγεί ο ίδιος στη ζωή. Επομένως, η τέχνη διαπαιδαγωγεί τον άνθρωπο, τον βελτιώνει, τον κάνει καλύτερο και, τελικά, τον ηθικοποιεί.

β) η ψυχο-φυσιολογική
Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, ο θεατής της τραγωδίας νιώθει την ψυχή του να πλημμυρίζει από τα έντονα πάθη των ηρώων. Ταυτόχρονα, όμως, η δύναμη της τέχνης σε όλα αυτά τα ψυχοφθαρτικά πάθη ανοίγει και προσφέρει στον άνθρωπο μια εκτονωτική και ανακουφιστική διέξοδο: με το τέλος, τη λύση της τραγωδίας, τα έντονα πάθη που συγκλόνησαν την ψυχή του θεατή, ξεθυμαίνουν και χαλαρώνουν. Στην ψυχή του ανθρώπου αποκαθίσταται και πάλι η ηρεμία, δηλαδή η εσωτερική του καταπράυνση. Έτσι, η τέχνη της τρα-

γωδίας λειτουργεί σα φάρμακο που επαναφέρει την υγεία της ψυχής.

γ) η ηθικο-αισθητική

Η θεωρία αυτή πλησιάζει ίσως, περισσότερο απ' τις προηγούμενες, το πραγματικό νόημα της αριστοτελικής κάθαρσης. Υποστηρίζει ότι τα όσα αισθάνεται ο θεατής της τραγωδίας και τα όσα τον συγκλονίζουν είναι πάθη «καθαρμένα», ανήκουν δηλαδή στην περιοχή της καλλιτεχνικής και αισθητικής λειτουργίας. Βοηθούν το θεατή να συλλάβει το βαθύτερο νόημα της ζωής και της μοίρας του ανθρώπου. Δεν τον κατεβάζουν στο επίπεδο των άλογων, των σφοδρών και των τυφλών παθών. Αντίθετα, ο άνθρωπος/θεατής, μέσα από την αισθητική συγκίνηση που νιώθει, υψώνεται σε μια

Καλβική στροφή (ή καρβικο μέτρο)

ανώτερη ηθική και πνευματική σφαίρα, κατορθώνοντας έτσι να συμφιλιώσει μέσα του τα αντίμαχα στοιχεία της ψυχής του (=το λόγο και το πάθος) και να κερδίσει την εσωτερική του γαλήνη.

Καλβική στροφή (ή καρβικο μέτρο)

Όλες οι ωδές του Κάλβου (συνολικά είκοσι) αποτελούνται από στροφές που η καθεμιά έχει πέντε στίχους. Από το σταθερό αριθμό των στίχων, οι στροφές ονομάστηκαν πεντάστιχες ή καρβικές.

Σε κάθε καρβική στροφή εφαρμόζεται ένα μετρικό σύστημα που είναι προσωπική επινόηση του Κάλβου. Ο ίδιος ο ποιητής εξηγεί το μετρικό του σύστημα στη λεγόμενη «Επισημείωση». Η «επισημείωση»

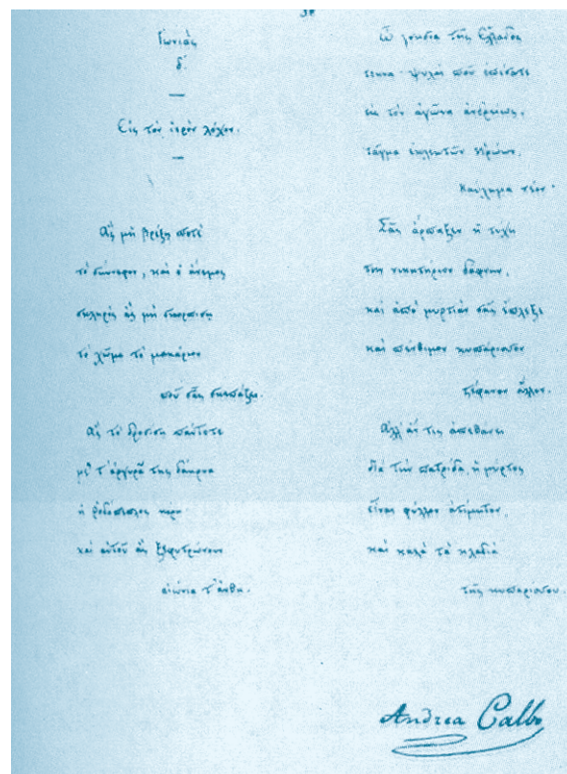
Καλβική στροφή (ή καλβικο μέτρο)

είναι ένα ολιγοσέλιδο κείμενο γραμμένο από τον ίδιο τον Κάλβο, που συνόδευε την πρώτη του ποιητική συλλογή («Λύρα», Γενεύη 1824: περιέχει τις δέκα πρώτες ωδές του Κάλβου και στο τέλος την «Επισημείωση»).



Εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης των Ωδών του Ανδρέα Κάλβου στη Γενεύη (1824), που περιλάμβανε δέκα μόνο ωδές.

Καλβική στροφή (ή καρβικο μέτρο)



Αυτόγραφο του Ανδρέα Κάλβου από την ωδή Εἰς τὸ ἱερόν λόχον.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τις διευκρινίσεις που μας δίνει ο ίδιος ο ποιητής, σε κάθε καρβική στροφή παρατηρούμε τα εξής:

- α) κάθε στροφή αποτελείται σταθερά από πέντε στίχους και το γνώρισμα αυτό δεν παραβιάζεται ποτέ
- β) πουθενά δεν υπάρχει το στοι-

Καλβική στροφή (ή καρβικο μέτρο)

χείο της ομοιοκαταληξίας, την οποία ο Κάλβος θεωρούσε βάρβαρη

- γ) το μέτρο είναι κατά βάση ιαμβικό, δηλαδή κάθε μετρικό πόδι είναι συνδυασμός μιας άτονης και μιας τονισμένης συλλαβής (υ̇—)
- δ) οι τέσσερις πρώτοι στίχοι κάθε στροφής έχουν σταθερό τόνο στην έκτη συλλαβή και μπορεί να είναι:
- εξασύλλαβοι οξύτονοι
π.χ. ὦ φίλτάτη πατρίς
 - επτασύλλαβοι παροξύτονοι
π.χ. ὦ θαυμασία νῆσος
 - οκτασύλλαβοι προπαροξύτονοι
π.χ. τοῦ ναοῦ τά παράθυρα

Καλβική στροφή (ή καρβικο μέτρο)

- ε) όταν ο στίχος είναι οκτασύλλαβος προπαροξύτονος (όπως ο προηγούμενος), οι δύο τελευταίες συλλαβές (παρά-θυρο) λογίζονται ως μία
- στ) όταν όμως ο στίχος είναι εξασύλλαβος οξύτονος, τελειώνει πάντα στην έκτη συλλαβή

π.χ. Κάθε χέρι, κλαδί

ζ) ο πέμπτος στίχος κάθε στροφής (λέγεται και αδώνειος) είναι πάντοτε πεντασύλλαβος και η τελευταία λέξη τονίζεται στην παραλήγουσα (παροξύτονος στίχος)

π.χ. ἄπειρα ἔργα

Καλβική στροφή (ή καρβικο μέτρο)

Παράδειγμα πεντάστιχης-καλβικής στροφής

μακράν και σκοτεινήν	1
ζωήν τα παλληκάρια	2
μισούν· όνομα αθάνατον	3
θέλουν και τάφον έντιμον	4
αντίς διά στρώμα	5

Αναλυτικός σχολιασμός της στροφής

στ. 1ος: μα | κράν | και | σκο | τει | νήν
1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

[επειδή η τελευταία λέξη τονίζεται στη λήγουσα —οξύτονος στίχος—, έχουμε στίχο με έξι συλλαβές]

στ. 2ος: ζω | ήν | τα | παλ | λη | κά | ρια
1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7

[επτασύλλαβος στίχος παροξύτονος]

Καλβική στροφή (ή καρβικο μέτρο)

στ. 3ος: μι | σούν· | ό | νο | μα α | θά |
1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| να | τον
| 7 | 8

[επειδή ο στίχος στην πραγματικότητα είναι οκτασύλλαβος προπαροξύτονος, οι δύο τελευταίες άτονες συλλαβές —αθά-νατον— λογίζονται ως μία]

στ. 4ος: θέ | λουν | και | τά | φον | έ |
1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
ντι | μον
7 | 8

[ο στίχος είναι οκτασύλλαβος προπαροξύτονος και οι δύο τελευταίες άτονες συλλαβές λογίζονται ως μία]

γενικό σχόλιο: και οι τέσσερις στίχοι έχουν σταθερό τόνο στην έκτη συλλαβή

Καρυωτακισμός

στ. 5ος: α | ντίς | για | στρώ | μα
1 | 2 | 3 | 4 | 5

[πεντασύλλαβος στίχος παροξύτο-
νος]

(Βλ. Μέτρο).

Καρυωτακισμός

Ο όρος «καρυωτακισμός» έχει προέλθει από το όνομα του ποιητή Κ. Γ. Καρυωτάκη. Με τον όρο αυτό εννοούμε καταρχήν την τάση ορισμένων ποιητών να μιμηθούν και να ακολουθήσουν τους εκφραστικούς τρόπους και, κυρίως, την ποιητική ιδεολογία του Κ. Γ. Καρυωτάκη. Η μίμηση, βέβαια, προϋποθέτει έναν ισχυρό επηρεασμό που άσκησε ο Καρυωτάκης, ιδιαίτερα μετά το τραγικό του τέλος, στους νεότερους ποιητές.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τα προαναφερόμενα, ο όρος «καρυωτακισμός»

Καρυωτακισμός

Λειτουργεί με μια διπλή έννοια και επενέργεια: πρώτα ως επίδραση και επιρροή του Καρυωτάκη στους μεταγενέστερους ποιητές και, δεύτερον, ως τάση μίμησης της καρυωτακικής ποίησης.

Το ουσιαστικό περιεχόμενο αυτής της ποίησης εκφράζει: υπαρξιακό αδιέξοδο, πνεύμα παρακμής, ηττημένη στάση και όραση απέναντι στη ζωή, πεισιθάνατη διάθεση και μελαγχολία, στάση άρνησης και διαμαρτυρίας με κοινωνικές προεκτάσεις, πνεύμα κριτικής και σαρκασμού για όλα τα συμβαίνοντα στη ζωή.

Καρυωτακισμός

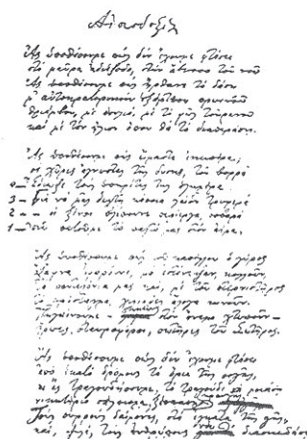
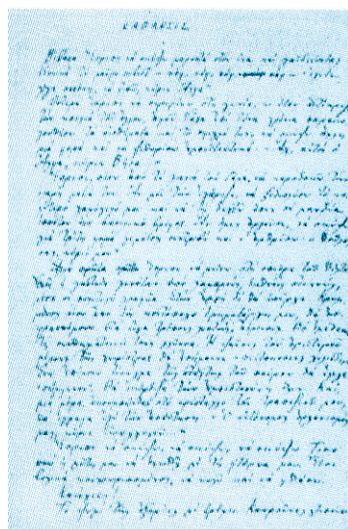


Κ. Γ. Καρυωτάκης (1896-1928), σε χαλκογραφία του Γιώργου Βαρλάμου: η ποίησή του, σε συνδυασμό με την αυτοκτονία του, επηρέασε έντονα πολλούς δημιουργούς, γεννώντας την τάση που ονομάζουμε καρυωτακισμό.

Όλα, βέβαια, αυτά εκφράζουν την προσωπική και την ποιητική στάση του Καρυωτάκη. Συνιστούν την

Καρυωτακισμός

ποιητική του ιδεολογία. Το τραγικό όμως τέλος της ζωής του όλα αυτά τα στοιχεία τα τύλιξε με τη «γοητεία» ενός μύθου, που σημαίνει ότι τους έδωσε ευρύτερες και δραματικές διαστάσεις.



Δύο αυτόγραφα του Κ. Γ. Καρυωτάκη: «Κάθαρσις» και «Αισιοδοξία»

Νεότεροι μελετητές, μάλιστα, διαπιστώνουν μια επιβίωση και επιρροή του Καρυωτάκη ακόμη και σε πολύ μεταγενέστερες γενιές ποιη-

τών, όπως π.χ. στην ποιητική γενιά του 1970. Το στοιχείο αυτό δείχνει τη μακροβιότητα του «καρυωτακισμού».

(Βλ. Σχολή, ρεύμα, κίνημα).

Κείμενο

Με τρόπο όσο το δυνατόν απλούστερο, ο όρος «κείμενο» μπορεί να οριστεί ως σύστημα γραπτών γλωσσικών σημείων που έχει ορισμένη έκταση: από μια μόνο φράση ως ένα ολόκληρο βιβλίο. Επειδή ακριβώς πρόκειται για ένα σύστημα και όχι για μια απλή παράθεση γλωσσικών σημείων, κάθε κείμενο έχει τη δυνατότητα να σημαίνει πολύ περισσότερο απ' ό,τι το σύνολο των λέξεων ή των προτάσεων απ' τις οποίες αποτελείται. Με αυτή την έννοια, θα ήταν πολύ δύσκολο

Κείμενο

να χαρακτηρίσουμε ως κείμενα τα μονολεκτικά γλωσσικά σημεία· το ίδιο ισχύει και για τα σύνολα γραπτών γλωσσικών σημείων που δε συνιστούν οργανωμένα συστήματα, όπως είναι για παράδειγμα τα λεξικά ή οι τηλεφωνικοί κατάλογοι.

Στην κλασική ή παραδοσιακή φιλολογία, ο όρος «κείμενο» ουσιαστικά ταυτίζεται εννοιολογικά με τους όρους «λογοτεχνικό κείμενο» ή «λογοτεχνικό έργο». Γι' αυτό, άλλωστε, και η φιλολογία φροντίζει να ελέγξει τη γνησιότητα του κειμένου και προσπαθεί να το αποκαταστήσει —όσο αυτό είναι δυνατόν— στην αρχική του μορφή και στη συνέχεια να το εκδώσει. Ας μην ξεχνάμε ότι η φιλολογία, στην παραδοσιακή της έννοια, σπανιότατα ασχολείται με κείμενα τα οποία δε

θεωρεί λογοτεχνικά.

Σήμερα, όμως, η τάση που επικρατεί στις λογοτεχνικές σπουδές είναι να μην ταυτίζουμε τους όρους «κείμενο» και «έργο». Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο όρος «έργο» εμπειριέχει την έννοια της δημιουργίας και, κατά συνέπεια, της τέχνης: έργο, δηλαδή, είναι ένα κείμενο που σε δεδομένο χρόνο και τόπο, για μια σειρά από λόγους, αποκτά αισθητική ή καλλιτεχνική αξία. Με βάση αυτό τον ορισμό, κάθε έργο είναι, πριν από οτιδήποτε άλλο, κείμενο, αλλά κάθε κείμενο δεν είναι απαραίτητα και έργο (η σχέση αυτή δεν είναι σταθερή αλλά μεταβλητή). Ακόμη, είναι γνωστό ότι ο όρος «έργο» χρησιμοποιείται ανέκαθεν για όλων των ειδών τις καλλιτεχνικές δημιουργίες (πρβ. έργο τέχνης).

Κείμενο

Με βάση τα παραπάνω, ο όρος «κείμενο» είναι σαφώς πιο ουδέτερος, καθώς δεν εμπεριέχει κάποιου είδους αξιολογική κρίση. Η σύγχρονη χρήση του, λοιπόν, είναι και μια προσπάθεια να καταργηθεί, ή τουλάχιστον να γίνει λιγότερο απόλυτη, η διάκριση μεταξύ λογοτεχνικών και μη λογοτεχνικών κειμένων. Πολλοί μελετητές ορίζουν σήμερα το κείμενο ως «ολοκληρωμένο, δομημένο σύνολο, το οποίο αποτελεί σύνθεση γλωσσικών σημείων», ορισμός που δεν απέχει πολύ απ' αυτόν που δώσαμε στην αρχή. Άλλοι, και ειδικά όσοι είναι επηρεασμένοι από τις λεγόμενες αναγνωστικές θεωρίες, αντιμετωπίζουν το κείμενο ως μια κατασκευή ουδέτερη και ανενεργή, η οποία μετατρέπεται σε έργο, δηλαδή σε κάτι που έχει

νόημα και αξία, χάρη στον αναγνώστη και στη δημιουργική διαδικασία της ανάγνωσης.

Τέλος, θα πρέπει να πούμε ότι μια άλλη σύγχρονη τάση είναι να μην περιορίσουμε τη χρήση του όρου «κείμενο» στα γραπτά μνημεία αλλά, έστω και καταχρηστικά, να χρησιμοποιούμε τον όρο και σε σχέση με την προφορική λογοτεχνία. Εξάλλου, υπάρχουν και θεωρητικοί που θέλουν να καθιερώσουν τη χρήση του όρου και εκτός του πεδίου της γλώσσας ή της λογοτεχνίας: για παράδειγμα, ως κείμενο μπορούμε, λένε, να αντιμετωπίσουμε μια θεατρική παράσταση, ένα κινηματογραφικό έργο, έναν πίνακα ζωγραφικής κτλ. Κάθε περίπλοκο σύστημα που έχει τη δυνατότητα να παράγει νοήματα, ακόμη

Κλασικισμός

και ο κόσμος ολόκληρος, μπορούν να ιδωθούν ως ένα «κείμενο» που μας περιμένει να το αναλύσουμε και να το εξηγήσουμε, ώστε να μάθουμε πώς λειτουργεί.

Κλασικισμός

Όπως και το επίθετο «κλασικός», από το οποίο προέρχεται, ο όρος «κλασικισμός» δεν αφορά αποκλειστικά στη λογοτεχνία αλλά σε όλες σχεδόν τις μορφές τέχνης. Σε γενικές γραμμές, μπορούμε να πούμε ότι «κλασικισμό» ή «κλασικιστική περίοδο» ονομάζουμε κάθε περίοδο κατά την οποία κυριαρχεί η προσπάθεια μίμησης ή επιστροφής σε παλαιότερα πρότυπα, που θεωρούνται κλασικά. Μ' άλλα λόγια, κλασικισμός είναι η τάση για μίμηση και προσέγγιση του κλασικού που,

όπως έχει ιστορικά αποδειχθεί, επανέρχεται κάθε τόσο στη λογοτεχνία και την τέχνη.

Όταν λέμε μίμηση, εννοούμε βέβαια τη χρησιμοποίηση θεμάτων που θεωρούνται κλασικά, καθώς και όλων των χαρακτηριστικών που συνδέονται με έργα κλασικά. Για παράδειγμα, μια κλασικιστική γαλλική τραγωδία του 17ου αιώνα, εκτός του ότι δανείζεται το θέμα της από την αρχαία ελληνική ή τη ρωμαϊκή τραγωδία, χρησιμοποιεί και τα ίδια μορφολογικά στοιχεία. Αυτή η μίμηση μπορεί τελικά να αποδειχθεί δουλική αντιγραφή, ενδέχεται όμως να είναι ιδιαίτερα δημιουργική και να οδηγήσει σε πολύ σημαντικά έργα. Σε ό,τι αφορά την ευρωπαϊκή τέχνη και λογοτεχνία, τα κλασικιστικά στοιχεία είναι έντονα από την

Κλασικός

Αναγέννηση ως και το 18ο αιώνα, ενώ σε μικρότερο βαθμό μπορούμε να τα ανιχνεύσουμε σε όλες τις εποχές.

(Βλ. Κλασικός, Σχολή, ρεύμα, κίνημα).

Κλασικός

Το επίθετο «κλασικός» δε συνδέεται αποκλειστικά με τη λογοτεχνία αλλά είναι ένας χαρακτηρισμός που απαντάται και στις άλλες μορφές τέχνης ή ακόμη και στην καθημερινή ζωή. Κλασικό χαρακτηρίζουμε συνήθως αυτό το οποίο προσεγγίζει το τέλειο και, συνεπώς, λειτουργεί ως πρότυπο, που όλοι επιδιώκουν να το μιμηθούν. Ανάλογα με την περίπτωση, η μίμηση αυτή είναι πιθανό να αποδειχθεί είτε δουλική και εντελώς άγονη αντιγραφή είτε

γνήσια και πρόσφορη δημιουργία. Το πραγματικά κλασικό έργο ξεχωρίζει, πάντως, διότι έχει διαχρονική αξία και παραμένει πάντοτε επίκαιρο, κεντρίζοντας το ενδιαφέρον των αναγνωστών.

Ο όρος «κλασικός» χρησιμοποιήθηκε αρχικά από τους Λατίνους, για να χαρακτηρίσουν τα πιο σημαντικά έργα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, τα οποία θαύμαζαν και προσπαθούσαν να μιμηθούν. Στους κατοπινούς αιώνες, κλασικά θα θεωρούνται μόνο τα έργα της αρχαίας ελληνικής και λατινικής λογοτεχνίας, που θα αποτελέσουν τα πρότυπα ολόκληρης της λογοτεχνικής παραγωγής του Μεσαίωνα, ενώ θα εξακολουθήσουν να ασκούν πολύ έντονη επιρροή και στα νεότερα χρόνια, σχεδόν μέχρι την εποχή μας.

Κλιμακωτό

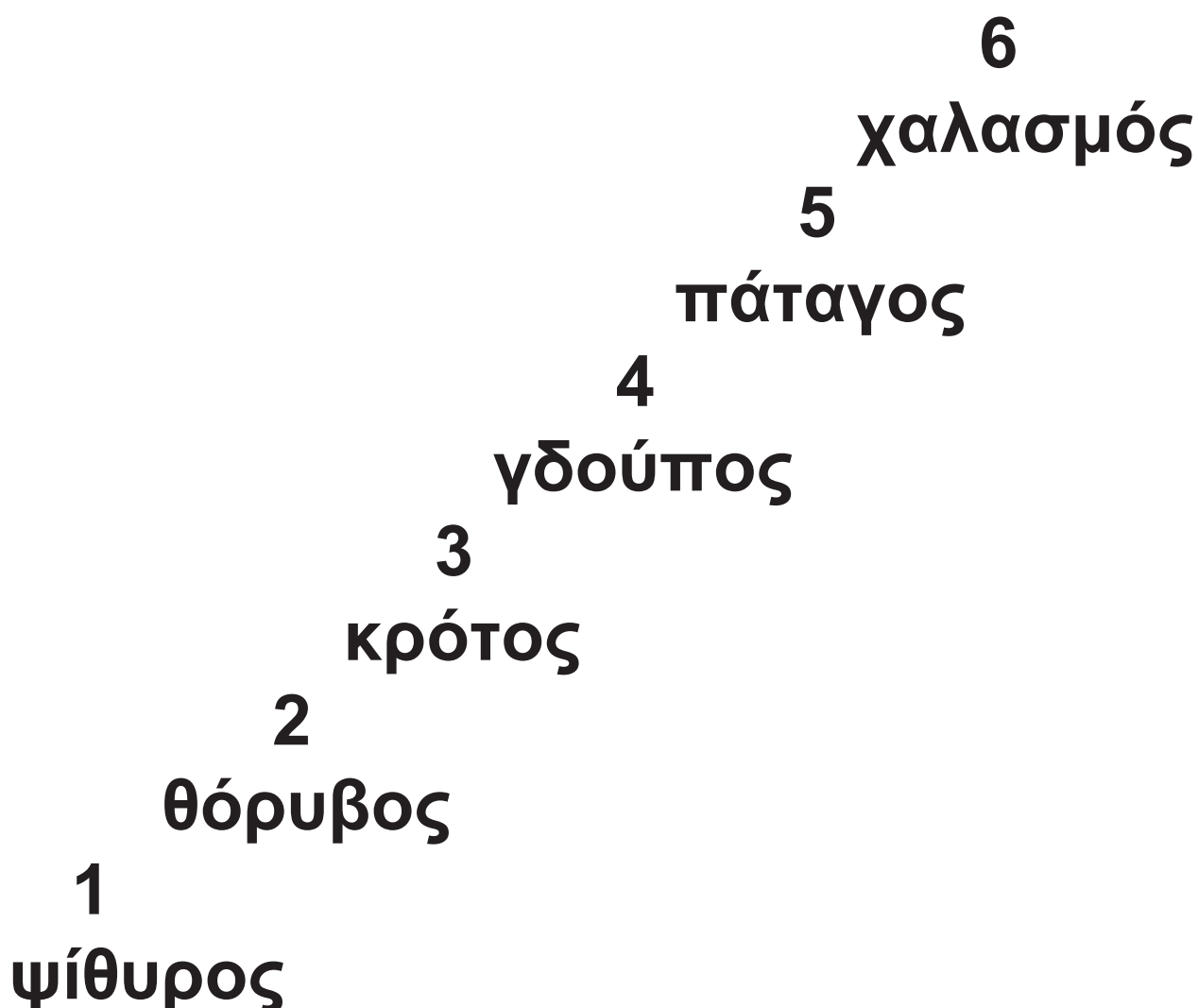
Σήμερα, όμως, η έννοια του όρου «κλασικός» έχει διευρυνθεί. Όλοι πια αποδέχονται ότι κάθε λογοτεχνία και κάθε εποχή έχει τα δικά της κλασικά έργα και πρότυπα, στα οποία μπορεί να στηριχθεί, χωρίς να αναζητά την έμπνευσή της σε κείμενα εντελώς διαφορετικών εποχών και κοινωνιών.
(Βλ. Κλασικισμός).

Κλιμακωτό

ψίθυρος	1
θόρυβος	2
κρότος	3
γδούπος	4
πάταγος	5
χαλασμός	6

Αν προσέξουμε τις προαναφερόμενες λέξεις-έννοιες, εύκολα θα

διαπιστώσουμε το εξής: αρχίζουν με μια λέξη ήπιου ήχου (=ψίθυρος) και σταδιακά η ένταση ανεβαίνει και συνεχώς αυξάνεται. Έτσι, δημιουργείται μια διαρκώς αυξανόμενη σε ένταση κλίμακα με έξι διαδοχικούς αναβαθμούς. Πιο παραστατικά, την κλίμακα αυτή μπορούμε να την απεικονίσουμε ως εξής:



Κλιμακωτό

Επειδή οι έννοιες, όπως έχουν διαταχθεί, σχηματίζουν μια ανιούσα-αναβατική κλίμακα, λέμε ότι συγκροτούν ένα κλιμακωτό σχήμα.

Αν αντιστρέψουμε τη σειρά των εννοιών και τις διατάξουμε με αντίστροφη τάξη, θα έχουμε και πάλι κλιμακωτό αλλά με μειούμενη σταδιακά την ένταση, οπότε σχηματίζεται κατιούσα κλίμακα:

χαλασμός	1
πάταγος	2
γδούπος	3
κρότος	4
θόρυβος	5
ψίθυρος	6

Όταν π.χ. στα περιγραφικά κείμενα η περιγραφή αρχίζει από τα μεγαλοδιάστατα και σταδιακά περνά-

ει στα διαδοχικώς μικροδιάστατα,
σχηματίζεται περιγραφικό κλιμακω-
τό σχήμα με διαρκώς μειούμενη την
κλίμακα της διάστασης:

μεγαλόπρεπη εκκλησιά

1

αγέρωχο καμπαναριό

2

επιβλητική θύρα

3

επιγραφή στο υπέρθυρο

4

Κάτι ανάλογο κάνει ο Σολωμός
στο δεύτερο απόσπασμα από το
Β΄ Σχεδιάσμα των Ελεύθερων Πο-
λιορκημένων, όταν περιγράφει την
ομορφιά της άνοιξης:

Λευκό βουνάκι - πεταλούδα -
σκουληκάκι - πέτρα – χορτάρι

Κριτική

Τα περιγραφόμενα δηλαδή πράγματα περιγράφονται με έναν αξιολογικά κλιμακωτό τρόπο: από τα πλέον σημαντικά προς τα πιο ασήμαντα.

Κριτική

Ο όρος «κριτική» έχει πολλές σημασίες. Πρώτα απ' όλα σημαίνει την πολύ γνωστή βιβλιοκρισία· τη δημοσίευση, δηλαδή, ενός σύντομου σε έκταση κειμένου, συνήθως σε κάποια εφημερίδα ή περιοδικό, με το οποίο ο κριτικός παρουσιάζει, κρίνει και αξιολογεί ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό έργο. Οι πιο πολλοί από τους εκπροσώπους της νεοελληνικής κριτικής έμειναν γνωστοί κυρίως ως επαγγελματίες κριτικοί, που κρατούσαν τη στήλη του βιβλίου σε κάποιο έντυπο μαζικής κυκλοφορίας.

Πέρα όμως απ' αυτή τη συγκεκριμένη σημασία, ο όρος «κριτική» έχει και μια άλλη πολύ ευρύτερη: μπορεί, δηλαδή, να σημαίνει το σύνολο των δραστηριοτήτων που συνδέονται με τη μελέτη της λογοτεχνίας: από την ανάλυση ενός συγκεκριμένου έργου ή κάποιων συστατικών του ως την πιο αφηρημένη θεωρητική ενασχόληση με το φαινόμενο που ονομάζουμε τέχνη. Για παράδειγμα, όταν λέμε νεοελληνική κριτική, εννοούμε όλες τις κριτικές εργασίες που δημοσιεύθηκαν μέσα σε ένα ορισμένο χρονικό διάστημα και σε συγκεκριμένη γλώσσα, από επαγγελματίες κριτικούς, φιλόλογους, μελετητές και θεωρητικούς της λογοτεχνίας, πανεπιστημιακούς κ.ά.

Με αυτή την έννοια, ο όρος «κριτική» ή «λογοτεχνική κριτική» μπορεί

Κριτική

να περιλαμβάνει μια ολόκληρη σειρά από δραστηριότητες: τη φιλολογική κριτική, που συνδέεται κυρίως με την αποκατάσταση και έκδοση του κειμένου στην αρχική του μορφή· το σχολιασμό, την ερμηνεία και την ανάλυση ενός κειμένου ή μιας ομάδας κειμένων· την αξιολόγηση, καθώς και τη λεγόμενη θεωρία της λογοτεχνίας, δηλαδή την προσπάθεια για μια αντικειμενική και επιστημονική μελέτη της λογοτεχνίας (στο βαθμό που αυτό είναι δυνατόν), με τη βοήθεια ενός γενικότερου ερμηνευτικού και κριτικού συστήματος.

Η κριτική, λοιπόν, μπορεί ως έννοια να ταυτιστεί με κάθε απόπειρα να προσεγγίσουμε τη λογοτεχνία. Η μέθοδος με την οποία θα πρέπει να γίνει η προσέγγιση αυτή προκαλούσε πάντα —και εξακολουθεί να

προκαλεί— πολύ έντονες διαφωνίες μεταξύ των ειδικών. Άλλοι στρέφονται περισσότερο προς το δημιουργό (π.χ. βιογραφική κριτική), άλλοι προς το ίδιο το κείμενο, το οποίο θέλουν να μελετήσουν καθαυτό αποκλείοντας κάθε εξωτερικό στοιχείο· άλλοι τονίζουν το δημιουργικό ρόλο του αναγνώστη και άλλοι θεωρούν ότι το κείμενο πρέπει να αναλυθεί και να ερμηνευθεί με βάση κάποια άλλη επιστήμη ή θεωρία, όπως η κοινωνιολογία, η ψυχανάλυση, η γλωσσολογία κτλ. Οι διαφωνίες αυτές γέννησαν στη διάρκεια του 20ού αιώνα το πλήθος των προσεγγίσεων που έχουμε σήμερα στη διάθεσή μας και διαμόρφωσαν αυτό που άλλοι ονομάζουν «κριτική» και άλλοι «θεωρία της λογοτεχνίας».

(Βλ. Ποιητική)

Κυκλικό σχήμα

Κυκλικό σχήμα

Το λεγόμενο κυκλικό ή κύκλιο σχήμα παρουσιάζεται στα κείμενα, πεζά και ποιητικά, με τις εξής συνήθως εκδοχές:

- α) ένας μόνο στίχος ενός ποιήματος αρχίζει και τελειώνει με την ίδια λέξη
- β) μια ποιητική πρόταση (ή και ολόκληρη περίοδος λόγου), που παρουσιάζει συντακτική και νοηματική αυτοτέλεια, αρχίζει και τελειώνει με την ίδια λέξη ή φράση

π.χ. Μοναχή το δρόμο επήρες,
εξανάρθες μοναχή.

- γ) ένα ολόκληρο έργο, πεζό ή ποιητικό, αρχίζει και τελειώνει με τον ίδιο φραστικό τρόπο. Το διήγημα π.χ. του Α. Καρκαβίτσα Η

Κυκλικό σχήμα

Γοργόνα αρχίζει και τελειώνει με την ίδια ακριβώς φράση: Με το μπρίκι του καπετάν Φαράση αρμένιζα μισοκάναλα εκείνη τη νύχτα.





Λειτουργία

Ο όρος «λειτουργία» έχει χρησιμοποιηθεί από πολλούς διαφορετικούς μελετητές στη διάρκεια του αιώνα μας· συνεπώς, έχει αρκετές διαφορετικές σημασίες. Οι περισσότερες, βέβαια, είναι παρεμφερείς και συνδέονται με την αφηγηματολογία, δηλαδή τη μελέτη των αφηγηματικών κειμένων. Εδώ, μας ενδιαφέρει κυρίως η έννοια που δίνει στον όρο ο Γάλλος μελετητής Roland Barthes, στην προσπάθειά του να διατυπώσει ένα γενικό τρόπο ανάλυσης, που να μπορεί να εφαρμοστεί σε όλα τα αφηγηματικά είδη.

Συγκεκριμένα, στόχος του Barthes είναι να εντοπίσει τις θεμελιώδεις μονάδες από τις οποίες αποτελείται μια αφήγηση και στη συνέχεια να τις ταξινομήσει. Κάνει, λοιπόν, τη διάκριση ανάμεσα σε «λειτουργίες» και σε «ενδείξεις». Οι πρώτες είναι εκείνες που καθώς συνδέονται μεταξύ τους, σχηματίζουν μια ολοκληρωμένη αλυσίδα δράσης, δηλαδή το σκελετό της αφήγησης· οι δεύτερες έχουν ρόλο συμπληρωματικό: συνήθως παρέχουν πρόσθετες πληροφορίες για τους χαρακτήρες, εμπλουτίζουν την αφήγηση με συγκεκριμένες λεπτομέρειες δημιουργώντας την κατάλληλη ατμόσφαιρα κτλ. Οι απλούστερες μορφές αφήγησης (π.χ. μύθος, παραμύθι, χρονικό κτλ.) στηρίζονται κυρίως στις «λειτουργίες», ενώ

Λειτουργία

οι πιο εξελιγμένες (π.χ. μυθιστόρημα, κινηματογράφος κτλ.) περιλαμβάνουν και πολλές «ενδείξεις».

Εμπλουτίζοντας το αφηγηματικό του μοντέλο, ο Barthes διακρίνει τις λειτουργίες σε «πυρήνες» και «καταλύτες». Πυρήνες ονομάζει τις λειτουργίες εκείνες που ο ρόλος τους στην εξέλιξη της αφήγησης είναι θεμελιώδης και είναι αδύνατον να απαλειφθούν χωρίς να αλλοιωθεί η πλοκή· αντίθετα, οι καταλύτες έχουν συμπληρωματικό χαρακτήρα και στην ουσία απλώς επεκτείνουν τους πυρήνες. Για παράδειγμα, ο ξαφνικός θάνατος ενός από τους βασικούς χαρακτήρες της αφήγησης είναι οπωσδήποτε ένας «πυρήνας», καθώς πυροδοτεί αναμφίβολα κάποια εξέλιξη· αλλά η αιτία του θανάτου του —ατύχημα, αρρώστια

κτλ.— είναι απλά ένας «καταλύτης», ο οποίος συμπληρώνει τον πυρήνα (θα μπορούσε ενδεχομένως να μην αναφέρεται, χωρίς να επηρεαστεί η εξέλιξη της δράσης).

Απ' την άλλη πλευρά, οι ενδείξεις διακρίνονται σε «καθαυτό ενδείξεις» και σε «πληροφοριοδότες». Οι πρώτες προσφέρουν κάποια στοιχεία —πολλές φορές υπαινικτικά— για τους χαρακτήρες και παράλληλα εμπλουτίζουν την ατμόσφαιρα της αφήγησης· οι δεύτεροι προσφέρουν κυρίως στοιχεία για το χώρο και το χρόνο της αφήγησης. Για παράδειγμα, πληροφοριοδότης είναι μια απλή και ουδέτερη περιγραφή του χώρου στον οποίο θα εκτυλιχθεί η δράση ή ένα μέρος της.

Εννοείται, βέβαια, ότι απαιτείται ιδιαίτερη προσοχή σχετικά με την

Λειτουργία

κατηγορία στην οποία θα κατατάξουμε μια αφηγηματική μονάδα. Για παράδειγμα, αν η περιγραφή που μόλις αναφέραμε, συνδεόταν με την προσπάθεια του αφηγητή να δημιουργήσει την κατάλληλη ατμόσφαιρα, τότε θα ήταν «καθαυτό ένδειξη» και όχι «πληροφοριοδότης»· εξάλλου, αν στη συνέχεια της αφήγησης διαπιστώναμε ότι η ίδια αυτή περιγραφή περιείχε μια πληροφορία απαραίτητη για την εξέλιξη της πλοκής, τότε η ίδια αφηγηματική μονάδα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και πυρήνας. Συνεπώς, μόνον έχοντας διαβάσει το σύνολο μιας αφήγησης μπορούμε να αποφασίσουμε σωστά για την κατηγοριοποίηση των μονάδων της.

(Βλ. Αφήγηση, Δομή).

Λειτουργίες της γλώσσας

Ένας απ' τους πιο διάσημους γλωσσολόγους του αιώνα μας, ο Ρώσος Roman Jakobson, ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για τη μελέτη και την ανάλυση της επικοινωνίας. Συγκεκριμένα, μελέτησε τις ποικίλες μορφές επικοινωνίας στις οποίες συμμετέχουμε όλοι καθημερινά και κατέληξε στο συμπέρασμα ότι για να έχουμε μια πλήρη επικοινωνιακή πράξη, είναι απαραίτητοι έξι παράγοντες:

- α) ο πομπός ή αποστολέας, που εκπέμπει το μήνυμα
- β) ο δέκτης ή παραλήπτης, που δέχεται το μήνυμα
- γ) το ίδιο το μήνυμα που στέλνει ο πομπός στο δέκτη
- δ) τα συμφραζόμενα, δηλαδή το συγκεκριμένο πλαίσιο (λεκτικό

Λειτουργίες της γλώσσας

- ή κοινωνικό), εντός του οποίου συντελείται η επικοινωνιακή πράξη
- ε) η επαφή ή το κανάλι, δηλαδή κάποιο είδος σύνδεσης, το οποίο είναι απαραίτητο για την εξασφάλιση της επικοινωνίας (π.χ. τηλέφωνο, λόγος προφορικός ή γραπτός κτλ.)
- στ) τον κώδικα, δηλαδή τη γλώσσα —με την ευρεία έννοια— της επικοινωνίας, που πρέπει να είναι κοινή για τον πομπό και το δέκτη (π.χ. τα ελληνικά ή οποιαδήποτε άλλη ανθρώπινη γλώσσα, τα σήματα μορς ή τα φωτεινά σήματα, κάποια ειδική ορολογία, συγκεκριμένες κινήσεις κτλ.).
- Ειδικά σε ό,τι αφορά τη γλωσσική επικοινωνία μεταξύ δύο ατόμων, πομπός θεωρείται αυτός που μιλά-

Λειτουργίες της γλώσσας

ει, δέκτης αυτός που ακούει, μήνυμα είναι αυτό που λέει ο πομπός, συμφραζόμενα είναι αυτό για το οποίο μιλάνε (το γενικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται η συζήτησή τους), επαφή είναι ο προφορικός λόγος, κώδικας είναι μια γλώσσα που οπωσδήποτε γνωρίζουν και οι δύο.

Έχοντας κατά νου αποκλειστικά τη γλωσσική επικοινωνία, ο Jakobson διακρίνει έξι λειτουργίες της γλώσσας, που αντιστοιχούν στους έξι αυτούς παράγοντες:

- α) τη συναισθηματική/βιωματική, που αντιστοιχεί στον πομπό (ή αποστολέα) και εκφράζει τα συναισθήματα ή τις απόψεις του για την πράξη της επικοινωνίας (τυπικό παράδειγμα τα επιφωνήματα του ομιλητή)
- β) τη βουλευτική/προθετική, που

Λειτουργίες της γλώσσας

αντιστοιχεί στο δέκτη (ή παραλήπτη) και αφορά στις αντιδράσεις του απέναντι στην πράξη της επικοινωνίας, σε σχέση βέβαια και με τις διαθέσεις του ομιλητή (εκφράζεται συνήθως με τη χρήση της προστακτικής και της κλητικής)

- γ) την ποιητική, που αντιστοιχεί στο ίδιο το μήνυμα και ρίχνει το μεγαλύτερο βάρος σ' αυτό
- δ) την αναφορική, που αντιστοιχεί στα συμφραζόμενα, τα οποία πρέπει να είναι γνωστά τόσο στον πομπό όσο και στο δέκτη, προκειμένου να υπάρξει επικοινωνία
- ε) τη φατική, που αντιστοιχεί στην επαφή (ή κανάλι) και δίνει στον πομπό και το δέκτη τη δυνατότητα να ελέγχουν αν αυτή εξα-

Λειτουργίες της γλώσσας

κολουθεί να υφίσταται ή έχει διακοπεί (δείγματα φατικής λειτουργίας σε μια συνομιλία είναι τα διάφορα «ναι...ναι», «μμ...μμ», φράσεις όπως «άκου να δεις..» κτλ.)

στ) τη μεταγλωσσική, που αντιστοιχεί στον κώδικα τον οποίο χρησιμοποιούν ο πομπός και ο δέκτης και τους βοηθά να τον ελέγχουν ή και να τον ρυθμίζουν (δείγματα μεταγλωσσικής λειτουργίας σε μια συνομιλία είναι οι φράσεις «δεν κατάλαβα», «τι εννοείς», «κατάλαβες;» κτλ.).

Το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει ο Jakobson μετά την ανάλυσή του είναι ότι σε κάθε επικοινωνιακή πράξη συνυπάρχουν αναγκαστικά όλοι οι παράγοντες της επικοινωνίας· ανάλογα, όμως, με την περίπτωση,

Λειτουργίες της γλώσσας

το βάρος πέφτει σε έναν μόνο απ' αυτούς, με αποτέλεσμα η λειτουργία που αντιστοιχεί στο συγκεκριμένο παράγοντα να γίνεται κυρίαρχη: για παράδειγμα, σε ένα κείμενο δημοσιογραφικό, που έχει ως κύριο στόχο του την ενημέρωση και την πληροφόρηση, το βάρος πέφτει εκ των πραγμάτων στα γεγονότα ή τις καταστάσεις για τις οποίες γίνεται λόγος, δηλαδή στα συμφραζόμενα· άρα, η λειτουργία που κυριαρχεί είναι η αναφορική. Το ίδιο ισχύει και σ' όλες σχεδόν τις περιπτώσεις καθημερινής επικοινωνίας: ενδιαφερόμαστε κυρίως για το τι λέμε, τι ακούμε, τι συζητάμε. Ωστόσο, υπάρχουν και πιο ειδικές περιπτώσεις: για παράδειγμα, όταν ανοίγουμε ένα λεξικό για να βρούμε την ορθογραφία ή τη σημασία μιας δύσκολης λέξης, τότε το

Λειτουργίες της γλώσσας

βάρος πέφτει στον κώδικα και, συνεπώς, η λειτουργία που κυριαρχεί είναι η μεταγλωσσική.

Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε να θεωρήσουμε —όπως κάνουν οι γλωσσολόγοι— ότι και η λογοτεχνία είναι μια μορφή επικοινωνίας. Σ' αυτή την περίπτωση, πομπός είναι ο συγγραφέας, δέκτης ο αναγνώστης, μήνυμα είναι το κείμενο, συμφραζόμενα αυτό στο οποίο αναφέρεται το κείμενο, επαφή είναι ο γραπτός λόγος ή το βιβλίο και κώδικας η γλώσσα στην οποία είναι γραμμένη το κείμενο.

Σύμφωνα με τον Jakobson, η λογοτεχνία είναι μια πολύ ειδική μορφή επικοινωνίας. Το βάρος εδώ πέφτει στο ίδιο το μήνυμα και η λειτουργία που κυριαρχεί είναι η ποιητική. Μ' άλλα λόγια, στην περίπτωση της

Λειτουργίες της γλώσσας

λογοτεχνίας, δε μας ενδιαφέρει τόσο τι λέει το κείμενο ή πού αναφέρεται αλλά πώς το λέει αυτό που έχει να πει, με ποιους ακριβώς τρόπους και τεχνικές το μεταδίδει σ' εμάς τους αναγνώστες. Στη λογοτεχνία, δηλαδή, και ιδιαίτερα στην ποίηση, ο στόχος είναι κυρίως εσωτερικός: το μήνυμα στρέφεται προς τον ίδιο του τον εαυτό (συνεπώς, αν δεχθούμε τη συλλογιστική του Jakobson, το ενδιαφέρον μας θα στραφεί αναγκαστικά περισσότερο προς τη μορφή των λογοτεχνικών κειμένων παρά προς το περιεχόμενο· γι' αυτό και ο Jakobson κατηγορήθηκε ότι προωθεί μια φορμαλιστική αντίληψη για τη λογοτεχνία).

[Από τις σκέψεις αυτές του Jakobson γεννιέται ένα σημαντικό

Λειτουργίες της γλώσσας

ερώτημα: έχει η λογοτεχνία αναφορική λειτουργία; Έχει, δηλαδή, τη δυνατότητα να αναφέρεται σε κάτι άλλο έξω απ' τον εαυτό της, στον κόσμο ή τη γύρω πραγματικότητα; Πρόκειται για ένα πολύ κρίσιμο ερώτημα, το οποίο συνδέεται με έννοιες όπως η μίμηση, ο ρεαλισμός και η μυθοπλασία. Ήδη από την αρχαιότητα η πεποίθηση ότι η λογοτεχνία και, γενικά, η τέχνη μιμείται τη γύρω πραγματικότητα είναι ιδιαίτερα έντονη, όπως και η προσπάθεια για ρεαλιστική απόδοση των πραγμάτων. Μέχρι και σήμερα, πολλοί μελετητές θεωρούν αυτονόητο το γεγονός ότι η λογοτεχνία αναφέρεται ως ένα βαθμό στην εξω-λογοτεχνική πραγματικότητα. Δέχονται, βέβαια, ότι τα λογοτεχνικά έργα δεν αντιγράφουν τον κόσμο αλλά τον αντανακλούν

Λειτουργίες της γλώσσας

με διάφορους τρόπους, τον αναπλάθουν και τον παραμορφώνουν· αυτό, όμως, δε σημαίνει ότι η λογοτεχνία δεν περιέχει καμία αναφορά στον εξω-λογοτεχνικό κόσμο. Απόδειξη γι' αυτό, λένε οι υποστηρικτές αυτής της άποψης, είναι το γεγονός ότι για να κατανοήσουμε ένα λογοτεχνικό έργο, είναι απαραίτητες ορισμένες γνώσεις για τον εξω-λογοτεχνικό κόσμο.

Η έμμεση απάντηση του Jakobson σε όλα τα παραπάνω είναι ότι η λογοτεχνία, όπως κάθε μορφή επικοινωνίας, έχει αναφορική λειτουργία· δεν είναι όμως αυτή που κυριαρχεί και άρα δεν είναι το πρώτο το οποίο θα πρέπει να μας απασχολεί στις αναλύσεις μας. Με την άποψή του αυτή, ο Jakobson έδωσε τη δυνατότητα σε πολλούς

σύγχρονους μελετητές να υποστηρίξουν ότι η λογοτεχνία δεν αναφέρεται στον εξω-λογοτεχνικό κόσμο αλλά στον εαυτό της (αυτο-αναφορά), σε άλλα κείμενα ή σε έννοιες· γι' αυτό και συγκρίνοντας τη λογοτεχνική δημιουργία με την πραγματικότητα, θα οδηγηθούμε σε εντελώς λανθασμένα συμπεράσματα, όπως άλλωστε έχει γίνει πολλές φορές μέχρι σήμερα.]
(Βλ. Συμφραζόμενα).

Λογοτεχνία

Οι απόπειρες που έχουν γίνει στη διάρκεια των αιώνων, προκειμένου να οριστεί η έννοια της λογοτεχνίας, είναι κυριολεκτικά αμέτρητες και στην πράξη έχουν όλες αποδειχθεί ανεπαρκείς. Πράγματι, ο όρος «λογοτεχνία» είναι ιδιαίτερα

Λογοτεχνία

προβληματικός· κι αυτό, διότι είναι ένας όρος «ανοιχτός», που δεν επιδέχεται έναν αυστηρό και στεγανό προσδιορισμό. Για να το καταλάβουμε αυτό, αρκεί να σκεφθούμε ποια έργα θεωρούμε σήμερα λογοτεχνικά και να κάνουμε μια σύγκριση με το παρελθόν, το μακρινό ή το πρόσφατο. Από την άποψη αυτή, μια απλή ιστορική αναδρομή είναι ίσως αρκετή, για να μας πείσει ότι η έννοια της λογοτεχνίας, αλλά και της τέχνης γενικότερα, μεταβάλλεται διαρκώς, ανάλογα με την εποχή και τον πολιτισμό στον οποίο αναφερόμαστε.

Πραγματικά, λοιπόν, η σύγχρονη έννοια τόσο της λογοτεχνίας όσο και της τέχνης, καθώς και ο συγγενικός όρος «καλές τέχνες», αποτελούν μια μάλλον πρόσφατη υπόθε-

ση, η οποία θα πρέπει να αναχθεί στα τέλη του 18ου αιώνα. Νωρίτερα, από την Αρχαιότητα ως την Αναγέννηση, οι έννοιες αυτές δεν υπάρχουν ή απαντώνται με πολύ διαφορετική σημασία. Για παράδειγμα, στην Αρχαιότητα, η έννοια «τέχνη» περιλαμβάνει μια ποικιλία δημιουργικών δραστηριοτήτων, πολλές από τις οποίες θα τις χαρακτηρίζαμε ίσως σήμερα «χειροτεχνία» ή «επιστήμη». Στη συνέχεια, αν παρακολουθήσουμε την εξέλιξη της ορολογίας στις διάφορες ευρωπαϊκές γλώσσες, θα δούμε ότι η έννοια της λογοτεχνίας ως συνόλου κειμένων αρχίζει να αναδύεται γύρω στις αρχές του 18ου αιώνα. Μ' άλλα λόγια, η ξεχωριστή κατηγορία που σήμερα ονομάζουμε «λογοτεχνία», καθιερώθηκε ουσιαστικά τους δυο

Λογοτεχνία

τελευταίους αιώνες, παράλληλα με την καθιέρωση των βασικών εννοιών της σύγχρονης αισθητικής, η οποία επιζητεί την πρωτοτυπία, την καλαισθησία, τη δημιουργικότητα κτλ. Πράγματι, στην εποχή μας θεωρούμε την επανάληψη χαρακτηριστικό της χειροτεχνίας, της βιοτεχνίας και της βιομηχανίας και όχι της τέχνης.

Ανάλογη είναι και η πορεία που συναντάμε στον ελληνικό χώρο. Ο όρος ποίηση, βέβαια, υπήρχε ανέκαθεν αλλά τα πεζά λογοτεχνικά κείμενα αρχικά δε διαχωρίζονταν από τα μη λογοτεχνικά, ενώ ο όρος «φιλολογία» κάλυπτε το σύνολο των γραπτών κειμένων. Εξάλλου, μέσα στο 19ο αιώνα, επικράτησε για ένα διάστημα ο όρος «ελαφρά φιλολογία», προκειμένου να δη-

λωθούν τα κείμενα που σήμερα θα ονομάζαμε λογοτεχνικά. Τελικά, κι ενώ η έννοια της αισθητικής καθιερώνεται γύρω στα μέσα του 19ου αιώνα, ο όρος «λογοτεχνία» εμφανίζεται στα 1886, όταν ο Ι. Πανταζίδης δημοσιεύει στο περιοδικό Εστία ένα άρθρο με τον τίτλο «Φιλολογία, Γραμματολογία, Λογοτεχνία» (λίγα μόλις χρόνια νωρίτερα, το 1867, ο Α. Κυπριανός ομολογεί ότι δίστασε να μεταφράσει το γερμανικό όρο «literatur» ως «λογοτεχνία», φοβούμενος μήπως ξενίσει τους αναγνώστες!). Για αρκετά χρόνια, οι όροι «γραμματολογία», «φιλολογία», «ελαφρά φιλολογία» και «λογοτεχνία» χρησιμοποιούνται σχεδόν ως ταυτόσημοι, ώσπου τελικά, στη διάρκεια των δύο πρώτων δεκαετιών του αιώνα μας, ο τελευταίος

Λογοτεχνία

επιβάλλεται οριστικά και η σύγχυση διαλύεται.

Από τη σύντομη αυτή αναφορά στην ιστορία των όρων, το πρώτο που θα μπορούσε να συμπεράνει κανείς, είναι ότι στη διάρκεια των αιώνων, η λογοτεχνία υπήρξε πάντα μια έννοια σχετική και μεταβλητή. Για παράδειγμα, είναι φανερό ότι σε σχέση με το παρελθόν, το περιεχόμενο του όρου λογοτεχνία έχει συρρικνωθεί, αφού παλαιότερα περιλάμβανε το σύνολο των κειμένων μιας περιόδου ή ενός πολιτισμού· αντίθετα, στην εποχή μας, σε αρκετές ευρωπαϊκές γλώσσες —μεταξύ των οποίων και η ελληνική— χρησιμοποιείται διπλή ορολογία: η λογοτεχνία, με τη σημερινή περιορισμένη της έννοια, θεωρείται ως υποσύνολο του ευρύτερου όρου

«γραμματεία», ο οποίος περιλαμβάνει και όλα τα εξωλογοτεχνικά κείμενα. Εννοείται, βέβαια, ότι τα όρια ανάμεσα στη λογοτεχνία και στα άλλα είδη κειμένων κάθε άλλο παρά στεγανά είναι: αυτό που σε μια δεδομένη στιγμή ή σ' ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό περιβάλλον θεωρείται λογοτεχνικό, μπορεί να πάψει να είναι, και το αντίστροφο. Ακόμη, θα πρέπει να πούμε ότι σήμερα, δε συνδέουμε πια το λογοτεχνικό φαινόμενο αποκλειστικά με το γραπτό λόγο, καθώς είναι γενικά αποδεκτό ότι υπάρχει και η λεγόμενη «προφορική λογοτεχνία».

Όσο και αν φανεί περίεργο έπειτα από όλα όσα αναφέραμε, υπήρξαν κατά καιρούς άνθρωποι που αρνήθηκαν να δουν τον ιστορικό χαρακτήρα της έννοιας της λογοτεχνίας'

Λογοτεχνία

υποστήριξαν ότι πρόκειται για έννοια διαχρονική και αμετάβλητη και εξέφρασαν την πεποίθηση ότι τα λογοτεχνικά έργα ξεχωρίζουν χάρη σε συγκεκριμένα «εσωτερικά» χαρακτηριστικά. Ακόμη και σήμερα, υπάρχουν μελετητές έτοιμοι να υποστηρίξουν ότι η λογοτεχνία υπάρχει ως κατηγορία *a priori* και ότι μπορεί να οριστεί με τη βοήθεια μιας συγκεκριμένης ομάδας σταθερών εγγενών χαρακτηριστικών.

Στη συντριπτική τους πλειοψηφία, πάντως, όσοι ασχολούνται σήμερα με τη λογοτεχνία, παραδέχονται ότι όλες οι προσπάθειες για να οριστεί το λογοτεχνικό φαινόμενο «εκ των έσω» δεν είχαν τα επιθυμητά αποτελέσματα. Πράγματι, στη διάρκεια του 20ού αιώνα έγιναν πολλές τέτοιες απόπειρες. Για

παράδειγμα, πολλοί υποστήριξαν ότι η λογοτεχνία μπορεί να οριστεί ως μυθοπλαστική γραφή· ωστόσο, πέρα από το γεγονός ότι ενδέχεται να μη συμφωνήσουμε σχετικά με το τι ακριβώς σημαίνει μυθοπλασία, η διάκριση ανάμεσα στο πραγματικό και το μυθοπλαστικό είναι αμφισβητήσιμη, αν θελήσουμε να αναφερθούμε σε παλαιότερες εποχές, ενώ δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ό,τι είναι μυθοπλασία δεν είναι αναγκαστικά και λογοτεχνία. Εξίσου σοβαρά είναι και τα προβλήματα που γεννά η προσπάθεια να οριστεί η λογοτεχνία με βάση τη γλώσσα. Σχετικά με το ζήτημα αυτό, αναπτύχθηκαν στον αιώνα μας αρκετές θεωρίες. Σε γενικές γραμμές, μπορούμε να πούμε ότι όλες αντιμετωπίζουν τη λογοτεχνία ως μια

Λογοτεχνία

ιδιαίτερη και ιδιόμορφη γλωσσική κατασκευή, η οποία ξεφεύγει από τη συνηθισμένη χρήση της γλώσσας. Το πρόβλημα εδώ είναι πρώτα να καθοριστεί ποια είναι η συνηθισμένη χρήση της γλώσσας, ποιος είναι δηλαδή ο κανόνας από τον οποίο αποκλίνει η γλώσσα που ονομάζουμε λογοτεχνική· έπειτα, πρέπει να απαντηθεί το ερώτημα αν κάθε απόκλιση δημιουργεί λογοτεχνία. Λίγο αν ασχοληθούμε εκτενέστερα με το ζήτημα, θα δούμε ότι είναι πρακτικά αδύνατον να διαχωριστεί οριστικά η λογοτεχνία από τις άλλες μορφές λόγου. Πάντως, θα πρέπει να πούμε ότι πολλοί, ακόμη και σήμερα, επεκτείνουν αυτή τη σχεδόν αποκλειστικά γλωσσική αντιμετώπιση του λογοτεχνικού φαινομένου, υποστηρίζουν ότι η

Λογοτεχνία είναι απλά μια αυτόνομη μορφή λόγου, κυρίως αυτοαναφορική, η οποία δεν έχει κάποια συγκεκριμένη πρακτική λειτουργία στην κοινωνία. Με αυτή τη λογική, όμως, σχεδόν όλα τα κείμενα μπορούν, κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις, να διαβαστούν ως λογοτεχνικά και το αντίστροφο, καθώς είναι αδύνατον να διαχωρίσουμε τις πρακτικές από τις μη πρακτικές χρήσεις των κειμένων.

Φτάνουμε, λοιπόν, στην άποψη που στην ουσία κυριαρχεί τους δυο τελευταίους αιώνες, συνδέοντας τη λογοτεχνία με την αισθητική λειτουργία και απόλαυση. Πράγματι, για το ευρύ κοινό, ο όρος «λογοτεχνία» είναι πάνω απ' όλα αξιολογικός, με την έννοια ότι χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει τα πλέον

Λογοτεχνία

αξιόλογα κείμενα ενός πολιτισμού. Γενικά, οι περισσότεροι άνθρωποι έχουν την τάση να χαρακτηρίζουν ως λογοτεχνία τα γραπτά που θεωρούν καλά και ο διαχωρισμός ανάμεσα σε καλή και κακή λογοτεχνία ή ανάμεσα σε λογοτεχνία και παραλογοτεχνία προκαλεί συνήθως σύγχυση. Μπορούμε, επομένως, να ορίσουμε τη λογοτεχνία ως ένα είδος γραφής που εκτιμάται ιδιαίτερα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι κάθε συγκεκριμένο δείγμα του είδους αυτού είναι καλό εξ ορισμού. Ωστόσο, το μόνο που αποδεικνύει ένας τέτοιος ορισμός, είναι ότι η λογοτεχνία αποτελεί μια κατηγορία μεταβλητή και ελαστική, αφού αυτού του είδους οι κρίσεις δε μένουν ποτέ σταθερές. Για να το πούμε διαφορετικά, οι λόγοι που μας κάνουν να

εκτιμούμε ιδιαίτερα ένα συγκεκριμένο είδος γραφής ενδέχεται κάποια στιγμή να πάψουν να ισχύουν και η αξιολογική μας κλίμακα να υποστεί σοβαρές μεταβολές· συνεπώς, θα αλλάξει και η αντίληψή μας για τη λογοτεχνία.

Αξίζει να προσθέσουμε μια ακόμη άποψη, που τα τελευταία χρόνια κερδίζει έδαφος. Οι υποστηρικτές της θεωρούν ότι η λογοτεχνία είναι μια έννοια η οποία αποκτά νόημα μόνο σε σχέση με το χώρο της κριτικής και της εκπαίδευσης· ο ορισμός της και η αξία της καθορίζονται κυρίως από τα ενδιαφέροντα των διάφορων ακαδημαϊκών και πολιτιστικών ιδρυμάτων, που δεν είναι βέβαια σταθερά αλλά έχουν πάντοτε να κάνουν με την πρόσληψη, τη διαφύλαξη και την αναπαραγωγή

Λογοτεχνία

των λογοτεχνικών κειμένων. Με λίγα λόγια, δηλαδή, σύμφωνα με την άποψη αυτή, λογοτεχνία είναι μόνον ό,τι διδάσκεται στις διάφορες βαθμίδες της εκπαίδευσης ή γίνεται αντικείμενο κριτικής από τους κριτικούς. Όσο και αν αυτό δείχνει με μια πρώτη ματιά υπερβολικό, θα πρέπει να δεχθούμε ότι είναι αληθινό, τουλάχιστον ως ένα βαθμό. Πρώτα απ' όλα, η εκπαιδευτική διαδικασία παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στην εποχή μας: οι περισσότεροι σύγχρονοι αναγνώστες διαμορφώνουν τις αναγνωστικές τους συνήθειες και πρακτικές μέσα από αυτήν, ενώ τα πανεπιστημιακά φιλολογικά τμήματα επιδρούν με τρόπο καταλυτικό όχι μόνο στον καθορισμό αυτού που θεωρούμε λογοτεχνία αλλά και στον τρόπο με-

λέτης ή ακόμη και γραφής της· κατά κάποιο τρόπο δηλαδή, στις μέρες μας, ο λογοτεχνικός «κανόνας» διαμορφώνεται κυρίως μέσα από την εκπαιδευτική διαδικασία. Βέβαια, αν θελήσουμε να αναλύσουμε κάπως βαθύτερα αυτή την άποψη που παρουσιάσαμε συνοπτικά εδώ, θα δούμε ότι τόσο η εκπαίδευση όσο και η κριτική είναι κι αυτοί θεσμοί που με τη σειρά τους εξαρτώνται από μια σειρά παράγοντες· συνεπώς, δεν είναι οι μόνοι που διαμορφώνουν τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουμε τη λογοτεχνία.

Έπειτα από όλα αυτά, το μοναδικό συμπέρασμα στο οποίο μπορεί να καταλήξει κανείς είναι ότι κάθε απόπειρα να οριστεί η λογοτεχνία ελέγχεται αναπόφευκτα ως προσωρινή, εποχικά ή και πολιτισμικά

Λογοτεχνία

φορτισμένη και κατά κάποιο τρόπο μεροληπτική. Πρόκειται αναμφίβολα για μια κατηγορία σχετική, μεταβλητή και σαφώς εξαρτημένη από διάφορους παράγοντες, όπως για παράδειγμα οι ιστορικές και κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες, τα πολιτισμικά συμφραζόμενα κτλ. Σχετικά με αυτό το ζήτημα των παραγόντων που διαμορφώνουν την κατηγορία της λογοτεχνίας, δεν έχει ακόμη επιτευχθεί συμφωνία μεταξύ των μελετητών. Το βέβαιο είναι ότι ο όρος «λογοτεχνία» καλύπτει ένα φαινόμενο όχι στατικό αλλά δυναμικό και μπορούμε να πούμε ότι το περιεχόμενό του μεταβάλλεται συνεχώς, με την προσθήκη κάθε νέου λογοτεχνικού έργου.

(Βλ. Γραμματεία, Μυθοπλασία, Παραλογοτεχνία, Προφορική λογοτεχνία)

Λογοτεχνικά γένη/είδη

Η λογοτεχνία είναι ένα φαινόμενο που από την αρχαιότητα μέχρι την εποχή μας δεν παρουσιάζεται με τρόπο ενιαίο και ομοιόμορφο αλλά μπορεί να διαχωριστεί και να ταξινομηθεί σε πολλές επιμέρους κατηγορίες. Μ' άλλα λόγια, τα λογοτεχνικά έργα δεν είναι όλα ίδια· υπάρχουν διάφοροι τύποι: έπος, λυρική ποίηση, κωμωδία, τραγωδία, διήγημα, μυθιστόρημα κτλ. Όλοι αυτοί οι τύποι δε διαφέρουν μεταξύ τους μόνο στη μορφή αλλά στο σύνολο σχεδόν των γνωρισμάτων τους: στο περιεχόμενο, το ύφος, το λεξιλόγιο, τον τρόπο που χρησιμοποιούν τη γλώσσα, το θέμα, τις συμβάσεις κτλ. Συνεπώς, με τους όρους «γένος» και «είδος» χαρακτηρίζουμε συνήθως τους

Λογοτεχνικά γένη/είδη

διάφορους τύπους λογοτεχνικών έργων. Το άθροισμα όλων αυτών των ειδών σχηματίζει το σύνολο των κειμένων που ονομάζουμε λογοτεχνία.

Γιατί όμως χρησιμοποιούμε δύο διαφορετικούς όρους; Καταρχήν, θα πρέπει να πούμε ότι υπάρχουν αρκετοί μελετητές που δεν αποδέχονται αυτή τη διπλή ορολογία και χρησιμοποιούν τους όρους «γένος» και «είδος» σα να ήταν ταυτόσημοι. Άλλοι, όμως, δέχονται ότι τα «γένη» είναι κυρίως οι βασικές ή γενικές κατηγορίες (π.χ. αφήγηση, δράμα, ποίηση κτλ.), ενώ τα «είδη» είναι οι επιμέρους υποδιαιρέσεις τους (π.χ. διήγημα, νουβέλα, μυθιστόρημα, τραγωδία, κωμωδία, κτλ.). Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε και την πρόταση του Γιώργου Βελουδή να

Λογοτεχνικά γένη/είδη

χρησιμοποιούμε και έναν τρίτο όρο («μικρό είδος»), για ορισμένες ακόμη μικρότερες κατηγορίες (π.χ. σονέτο, ιστορικό μυθιστόρημα κτλ.).

Επιχειρώντας μια σύντομη ιστορική αναδρομή, διαπιστώνουμε ότι απ' την αρχαιότητα μέχρι και τις αρχές του 19ου αιώνα σχεδόν, επικρατούσε η κλασική θεωρία, η οποία είχε την τάση να αντιμετωπίζει τα γένη και τα είδη ως θεωρητικές κατασκευές: ενδιαφερόταν όχι τόσο για το ποια είναι αλλά για το ποια πρέπει να είναι, υπεράσπιζε με φανατισμό την καθαρότητά τους και είχε θεσπίσει μια συγκεκριμένη ιεραρχία, με βάση συγκεκριμένα κριτήρια. Με λίγα λόγια, τα γένη και τα είδη θεωρούνταν δεδομένα και λειτουργούσαν ως φυσικές κατηγορίες, ως φαινόμενα διαρκή και

Λογοτεχνικά γένη/είδη

αναλλοίωτα, ανεξάρτητα από τη συγκεκριμένη ιστορική και λογοτεχνική πραγματικότητα κάθε εποχής.

Συγκεκριμένα, σε όλους αυτούς τους αιώνες, η διάκριση των ειδών στηριζόταν είτε στον τριμερή πλατωνικό διαχωρισμό σε «καθαρή μίμηση», «καθαρή διήγηση» και «μικτό είδος» είτε —κυρίως— στο δυαδικό σχήμα του Αριστοτέλη, που περιλάμβανε το «επικό» (αφηγηματικό) και το «δραματικό» (παραστατικό) είδος, πάλι με κριτήριο την κατηγορία της «μίμησης». Για πάρα πολλούς αιώνες, επικράτησε ο πολύ γνωστός διαχωρισμός σε «έπος», «λυρική ποίηση» και «δράμα». Επίσης, η αριστοτελική σκέψη άσκησε ισχυρή επίδραση και μέσα από την έννοια της «κάθαρσης»: πολλοί, ακόμη και σήμερα, τείνουν

Λογοτεχνικά γένη/είδη

να διακρίνουν τα λογοτεχνικά γένη και είδη, με βάση τον αντίκτυπό τους στο κοινό. Πάντως, στη διαμόρφωση αυτής της παραδοσιακής θεωρίας των ειδών, σημαντικό ρόλο έπαιξαν και οι Λατίνοι, όπως για παράδειγμα οι ρήτορες Κικέρων και Κοϊντιλιανός, ο ποιητής Οράτιος κ.ά., οποίοι λειτούργησαν ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στην αρχαία ελληνική σκέψη και την Αναγέννηση. Τέλος, εξαιτίας της ισχυρής επίδρασης της ρητορικής σ' όλη τη διάρκεια της Αρχαιότητας και του Μεσαίωνα, διαμορφώθηκε και μια τριμερής διάκριση με βάση το ύφος (υψηλό, μέτριο, ταπεινό).

Ωστόσο, όπως παρατηρούν οι σύγχρονοι μελετητές και θεωρητικοί, καμιά θεωρία περί γενών ή ειδών δεν μπορεί να είναι ούτε

Λογοτεχνικά γένη/είδη

περιοριστική αλλά ούτε και οριστική, αφού οι ίδιες οι έννοιες «γένος» και «είδος» μεταβάλλονται συνεχώς· γι' αυτό και κάθε εποχή ή κάθε πολιτισμός έχουν τα δικά τους γένη και είδη. Και πραγματικά, είναι γεγονός αδιαμφισβήτητο ότι οι δυο αυτές έννοιες, όταν εφαρμόζονται στα δεδομένα της τέχνης, παύουν να έχουν τη σημασία που ενδεχομένως θα είχαν σε άλλα συμφραζόμενα· διότι η βασική ιδιομορφία του λογοτεχνικού γένους/είδους είναι ακριβώς ότι μεταβάλλεται συνεχώς, με την εμφάνιση κάθε νέου δείγματος, κάτι που δε συμβαίνει π.χ. στη φύση, παρά μόνο σε υπερβολικά μεγάλα χρονικά διαστήματα (γι' αυτό, άλλωστε, και η απόπειρα του Γάλλου μελετητή του 19ου αιώνα Ferdinand Brunetière να εφαρ-

Λογοτεχνικά γένη/είδη

μόσει στη λογοτεχνία τη θεωρία της εξέλιξης των ειδών του Δαρβίνου, δε στέφθηκε με ιδιαίτερη επιτυχία). Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι κάθε λογοτεχνικό κείμενο διαθέτει χαρακτηριστικά τα οποία μοιράζεται είτε με ορισμένα άλλα έργα είτε με το σύνολο των λογοτεχνικών έργων· παράλληλα, το ίδιο αυτό κείμενο μετασχηματίζει γνωρίσματα γνωστά από άλλα έργα και ενδεχομένως εισάγει και κάποια νέα. Μ' άλλα λόγια, κάθε αληθινό λογοτεχνικό έργο κινείται εκ των πραγμάτων ανάμεσα στο απόλυτα γενικό, γνωστό και ανιαρό και στο εντελώς ειδικό, νεότερικό και, φυσικά, ανέφικτο. Αν δε συμβαίνει αυτό, αν δηλαδή ένα έργο δε μεταβάλλει —έστω και στο ελάχιστο— την άποψη που είχαμε για τη λογοτεχνία πριν να το

Λογοτεχνικά γένη/είδη

διαβάσουμε, τότε κατατάσσεται αυτόματα στην κατηγορία της «μαζικής λογοτεχνίας» ή «παραλογοτεχνίας».

Κρίνοντας με βάση τα παραπάνω, δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι η σύγχρονη θεωρία των γενών/ειδών, που στην ουσία ξεκινά απ' το ρομαντισμό, βρίσκεται πολύ πιο κοντά στην ιστορική πραγματικότητα από την κλασική. Είναι περιγραφική, σαφώς πιο ευέλικτη, δεν επιβάλλει κανόνες και δέχεται την ανάμειξη των ειδών· σε γενικές γραμμές, θεωρεί το γένος/είδος ως ένα σύνολο αισθητικών επινοήσεων, οι οποίες είναι προσιτές στο συγγραφέα και κατανοητές από τον αναγνώστη, και αναγνωρίζει ότι κάθε δημιουργός ως ένα βαθμό συμμορφώνεται με τις επιταγές του

Λογοτεχνικά γένη/είδη

γένους/είδους που υπηρετεί, και ταυτόχρονα προσπαθεί να το τονώσει με νέες επινοήσεις, ανάλογα βέβαια με τις δυνατότητές του.

Οι σύγχρονοι μελετητές χρησιμοποιούν την έννοια του γένους ή του είδους με διάφορους τρόπους και στόχους: άλλοι για να εξηγήσουν την εσωτερική εξέλιξη της λογοτεχνίας· άλλοι για να αναλύσουν τη δομή των λογοτεχνικών έργων· άλλοι για να διερευνήσουν την επαφή μεταξύ του συγγραφέα και του αναγνώστη κτλ. Εξάλλου, στη διάρκεια του 20ού αιώνα, έγιναν και πολυάριθμες απόπειρες για την ταξινόμηση και κατηγοριοποίηση των γενών/ειδών και για τη θέσπιση μιας αξιολογικής κλίμακας· κάθε μελετητής ή θεωρητικός χρησιμοποιούσε τη δική του επιχειρηματολογία και —κυρίως— τα δικά

Λογοτεχνικά γένη/είδη

του κριτήρια, από τη μορφή, το θέμα και το μέγεθος των έργων ως τους πιο ποικίλους εξωκειμενικούς παράγοντες. Σήμερα, μπορούμε πλέον να πούμε ότι έχει γίνει αντιληπτό πως η πλήρης καταλογογράφηση και η συστηματική ταξινόμηση όλων των γενών/ειδών είναι ουσιαστικά αδύνατη αλλά και χωρίς ιδιαίτερο νόημα, καθώς δε θα μπορέσει ποτέ να είναι οριστική· πάντοτε θα παραμένει ατελής και προσωρινή, ενώ η αξία της θα είναι σχετική.

(Βλ. Απομνημονεύματα, Αυτοβιογραφία, Βιογραφία, Διήγημα, Δοκίμιο, Δράμα, Ελεγειακό ποίημα, Επίγραμμα, Επιστολογραφία, Έπος, Ημερολόγιο, Θρήνοι, Μοιρολόγια, Μπαλάντα, Μυθιστόρημα, Νουβέλα, Παραλογή, Παρωδία, Σάτιρα, Σονέτο, Ύμνος, Χρονογράφημα, Ωδή).

Λογοτεχνική γενιά

Ανάμεσα σε μια ομάδα συγγραφέων, ποιητών, διανοουμένων κτλ. που εμφανίζονται την ίδια πάνω κάτω εποχή είναι δυνατόν να υπάρχουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά. Συνήθως οι λογοτέχνες που απαρτίζουν, έστω και άτυπα, μια τέτοια ομάδα:

- α) είναι περίπου συνομήλικοι, στοιχείο που ηλικιακά τους κατατάσσει στην ίδια γενιά
- β) έχουν δεχθεί από την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής τους κοινές επιδράσεις και βιώματα, που τους διαμόρφωσαν ως πρόσωπα και χαρακτήρες
- γ) συχνά τους διακρίνει μια κοινή όραση και αντίληψη για τη ζωή και εξίσου συχνά τους θερμαίνουν τα ίδια οράματα και οι ίδιοι στόχοι

Λογοτεχνική γενιά

δ) το έργο τους, η αφηγηματική και ποιητική τους γραφή, παρουσιάζει κάποια κοινά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά ή και μια κοινή αντίληψη για το ρόλο και τη λειτουργία της τέχνης στη ζωή. Βέβαια, όλα αυτά δε σημαίνουν ότι ο καθένας δε διατηρεί τα αυστηρά προσωπικά χαρακτηριστικά (γλώσσα, ύφος, θέματα κτλ.).

Όταν συντρέχουν οι προαναφερόμενες προϋποθέσεις (ή και κάποιες άλλες), οι λογοτέχνες που «συνδέονται» με κάποιους τέτοιους κοινούς δεσμούς, λέμε ότι απαρτίζουν μια λογοτεχνική γενιά, δηλαδή μια ομάδα πνευματικών ανθρώπων που συνδέονται με ορισμένα, συνήθως ευδιάκριτα, κοινά χαρακτηριστικά.

Για να γίνουν περισσότερο κατα-

Λογοτεχνική γενιά

νοητά τα προαναφερόμενα, ας δούμε με ποιον τρόπο ο Γ. Π. Σαββίδης προσπάθησε να καθορίσει τα κοινά γνωρίσματα και τα χαρακτηριστικά των ποιητών που απαρτίζουν την πρώτη μεταπολεμική ποιητική γενιά. Συγκεκριμένα ο Σαββίδης, προσδιορίζοντας τα ληξιαρχικά στοιχεία αλλά και τους κοινούς δεσμούς των ποιητών που ανήκουν στην πρώτη μεταπολεμική γενιά, καταλήγει στα εξής:

Λογοτεχνική γενιά



Ποιητές, πεζογράφοι και κριτικοί της γενιάς του '30. Διακρίνονται όρθιοι από αριστερά οι Θ. Πετσάλης-Διομήδης, Ηλίας Βενέζης, Οδυσσέας Ελύτης, Γιώργος Σεφέρης, Ανδρέας Καραντώνης, Στέλιος Ξεφλούδας, Γιώργος Θεοτοκάς και καθιστοί οι Άγγελος Τερζάκης, Κ. Θ. Δημαράς, Γ. Κ. Κατσιμπαλής, Κοσμάς Πολίτης, Ανδρέας Εμπειρικός

α) οι ποιητές αυτοί έχουν γεννηθεί ανάμεσα στο 1918 και το 1928

Λογοτεχνική γενιά

και η ενηλικίωσή τους συντελείται, ανάλογα με το έτος γεννήσεως, από το 1939 ως το 1949 (αυτό είναι το ληξιαρχικό κριτήριο για την ένταξη ενός ποιητή στη συγκεκριμένη γενιά)

- β) έχουν εκδώσει την πρώτη τους ποιητική συλλογή μετά το 1940, έτος που για την Ελλάδα αρχίζει ο Β΄ Παγκόσμιος πόλεμος
- γ) η παιδική και η εφηβική τους ηλικία (ανάλογα και με το έτος γεννήσεως) σημαδεύεται από το Διχασμό, τη Μικρασιατική καταστροφή, τη Δικτατορία της 4ης Αυγούστου, τη Σοβιετική Επανάσταση, την παγκόσμια οικονομική κρίση και τη σκιά του επερχόμενου Β΄ Παγκοσμίου πολέμου
- δ) η εφηβική και η πρώτη ώριμη ηλικία των ποιητών αυτών

Λογοτεχνική γενιά

- σημαδεύεται από τον πόλεμο, την Κατοχή, τον Εμφύλιο και την πυρηνική ισορροπία του τρόμου
- ε) η πρώτη και η μέση ώριμη ηλικία των ποιητών αυτών σημαδεύεται από ποικίλες αλλαγές που μεταβάλλουν γενικά τον τρόπο διαβίωσης
- στ) έχουν δεχθεί έντονες επιδράσεις από τους ποιητές της Γενιάς του '30, καθώς και από τον Καβάφη, το Σικελιανό και τον Καρυωτάκη
- ζ) γράφουν συνήθως ολιγόστιχα ποιήματα που τα χαρακτηρίζει μια εσωστρέφεια και ένας ελεγειακός τόνος.

Ο όρος «λογοτεχνική γενιά» καθιερώθηκε στις αρχές της δεκαετίας του '30. Στην καθιέρωσή του συνέτεινε κατά πολύ και ο Γ. Θεοτοκάς με το βιβλίο του **Ελεύθερο πνεύμα**

Λογοτεχνική γενιά

στο οποίο αναφέρεται συχνά ο όρος «γενιά». Συγκεκριμένα, στη δεκαετία του '30, μια ομάδα κυρίως ποιητών αλλά και πεζογράφων που εξέφραζε τις νέες τάσεις στα λογοτεχνικά πράγματα, συσπειρώθηκε γύρω από το περιοδικό Τα Νέα Γράμματα (πρωτοεκδόθηκε το 1935). Η ομάδα αυτών των λογοτεχνών, με πολλά κοινά χαρακτηριστικά και με κοινές αντιλήψεις και οράματα, είναι σήμερα γνωστή με το χαρακτηρισμό «Γενιά του '30». Είναι η πιο σημαντική λογοτεχνική γενιά του 20ού αιώνα από την οποία και ξεκίνησαν τα νεοτερικά ρεύματα στη λογοτεχνία μας (νεοτερική ποίηση, υπερρεαλισμός), καθώς και οι μεγαλύτεροι νεοτερικοί ποιητές (Σεφέρης, Ρίτσος, Ελύτης, Εμπειρικός, Εγγονόπουλος).

Λογοτεχνική γενιά

Παρ' όλο που ο όρος «γενιά» είναι ήδη καθιερωμένος, δε γίνεται καθολικά αποδεκτός και υπάρχουν πολλοί σήμερα που τον αμφισβητούν. Ο όρος, βέβαια, προσφέρει μια πρακτική διευκόλυνση: υποδιαιρεί τη γραμματολογική ύλη σε μικρότερες περιόδους, πράγμα που διευκολύνει τη μεθοδική μελέτη και σπουδή των λογοτεχνικών πραγμάτων.

Παράλληλα, αποθαρρύνει τη μονοδιάστατη μελέτη και εξέταση του έργου των διαφόρων ποιητών και λογοτεχνών, γιατί τους συνεξετάζει σε ευρύτερα σύνολα και ομάδες αναζητώντας τα κοινά χαρακτηριστικά των έργων τους και της εποχής μέσα στην οποία γράφτηκαν.

Όσοι όμως αμφισβητούν τον όρο και την πρακτική του χρησιμότη-

Λογοτεχνική γενιά

τα, ισχυρίζονται ότι η χρήση του κατακερματίζει τη λογοτεχνική παραγωγή σχεδόν ανά δεκαετίες και, τελικά, μπερδεύει τα πράγματα και προκαλεί συγχύσεις. Αυτός ο υπερβολικός χρονικά κατακερματισμός φαίνεται καθαρά στις υποδιαιρέσεις που έχουν καθιερωθεί γενικά για τη μεταπολεμική ποίηση. Συγκεκριμένα, για το χρονικό διάστημα 1940-1980, έχει προταθεί και καθιερωθεί η κατανομή των ποιητών σε τέσσερις ποιητικές γενιές:

- α) πρώτη μεταπολεμική ποιητική γενιά (1940-1960)
- β) δεύτερη μεταπολεμική ποιητική γενιά, η οποία και κυριαρχεί στη δεκαετία του '60
- γ) τρίτη μεταπολεμική ποιητική γενιά ή η γενιά του '70 (λέγεται και γενιά της αμφισβήτησης)

Λογοτεχνική γενιά

δ) τέταρτη μεταπολεμική ποιητική γενιά ή γενιά του '80 (λέγεται και γενιά του ιδιωτικού οράματος).

Πέρα όμως από το μειονέκτημα του χρονικού κατακερματισμού, οι αρνητές του όρου πιστεύουν ότι προκαλεί και ποικίλες συγχύσεις. Φρονούν δηλαδή ότι τα όρια των λογοτεχνικών γενεών δεν είναι ευδιάκριτα και απόλυτα στεγανοποιημένα. Οι ποιητές της μιας γενιάς «δεισδύουν» με το έργο τους στις επόμενες γενιές και «αλλοιώνουν» το χαρακτήρα και τη φυσιογνωμία της κάθε επόμενης γενιάς. Ο Σεφέρης λ.χ. και ο Ελύτης, ενώ ανήκουν στη γενιά του '30, εξακολουθούν να ζουν και να παράγουν έργο· ο πρώτος μέχρι το 1971 και ο δεύτερος μέχρι το 1996.

Σήμερα, πάντως, το γεγονός είναι

Λογοτεχνική γενιά

ένα: ο όρος «γενιά» είναι οριστικά καθιερωμένος, χρησιμοποιείται ευρύτατα στις σύγχρονες ιστορίες της λογοτεχνίας και είναι ιδιαίτερα εύχρηστος στη λογοτεχνική και τη φιλολογική κριτική.

[Σύμφωνα με τον Mario Vitti, έναν από τους πιο σημαντικούς μελετητές της νεοελληνικής λογοτεχνίας, ο όρος «λογοτεχνική γενιά» απαντάται καταρχήν στα 1920, σε ένα κείμενο του κριτικού Κλέωνα Παράσχου δημοσιευμένο στο περιοδικό Μούσα. Λίγα χρόνια αργότερα, στα 1929, ο Γιώργος Θεοτοκάς χρησιμοποιεί ευρέως τον ίδιο όρο στο περίφημο δοκίμιό του με τον τίτλο Ελεύθερο πνεύμα, που έκτοτε θεωρείται το μανιφέστο της γενιάς του τριάντα.

Λογοτεχνική γενιά

Στην ουσία, πρόκειται για μεταφορά στα ελληνικά του αντίστοιχου γαλλικού κριτικού όρου (*génération littéraire*). Ας μην ξεχνάμε ότι ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα, κι ακόμη νωρίτερα, η ελληνική πνευματική ζωή επηρεάζεται έντονα από τη γαλλική σε όλα σχεδόν τα επίπεδα. Πράγματι, στη Γαλλία, ο κριτικός και ιστορικός της λογοτεχνίας **Albert Thibaudet** έχει κατά κάποιο τρόπο καθιερώσει πρώτος τον όρο, ως απαραίτητο για τη μελέτη της ιστορίας της γαλλικής λογοτεχνίας. Από τότε, ο όρος εξακολουθεί να θεωρείται δόκιμος, παρ' όλο που αρκετοί σύγχρονοι μελετητές έχουν εκφράσει αντιρρήσεις ή επιφυλάξεις ως προς τη χρησιμότητα και την ακρίβειά του.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λο-

γοτεχνία, ο όρος χρησιμοποιείται σήμερα ευρέως για τη γενιά του 1880, του 1920, του 1930, της κατοχής και του εμφυλίου, καθώς και για τις τέσσερις μεταπολεμικές γενιές που ήδη αναφέραμε. Ωστόσο, νεότεροι μελετητές έχουν ήδη εκφράσει έντονες αντιρρήσεις γι' αυτό τον κατακερματισμό της ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας σε γενιές, σχεδόν ανά δεκαετία.]

(Βλ. Σχολή, ρεύμα, κίνημα).

Λυρισμός

Ο όρος «λυρισμός» αναφέρεται συνήθως σε ένα σύνολο γνωρισμάτων, τα οποία μπορούμε να συναντήσουμε στη λογοτεχνία όλων των εποχών και όλων των λαών, τόσο στον ποιητικό όσο και στον πεζό λόγο. Τα γνωρίσματα αυτά έχουν

Λυρισμός

να κάνουν με την έκφραση των συναισθημάτων του ατόμου, δηλαδή του λογοτέχνη. Μ' άλλα λόγια, ο λυρισμός περιλαμβάνει έντονο το στοιχείο της συναισθηματικής φόρτισης και εκφράζει την εσωτερική ζωή και τον ψυχισμό του δημιουργού, σε σχέση βέβαια με τους άλλους και την κοινωνική ζωή γενικότερα.

Ο όρος «λυρισμός» προέρχεται, βέβαια, απ' την αρχαία λυρική ποίηση, όπου η προσωπική έκφραση του ποιητή υπήρξε το κυρίαρχο χαρακτηριστικό. Ωστόσο, στα κατοπινά χρόνια, λυρικά ποιήματα έχουν γραφτεί σε όλες τις λογοτεχνίες και σε όλες τις εποχές.









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.