

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

**ΛΕΞΙΚΟ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΟΡΩΝ
Τόμος 5ος**

**ΠΑΡΙΣΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ
ΠΑΡΙΣΗΣ ΝΙΚΗΤΑΣ**

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

Ανάδοχος Έργου



**ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΠΑΤΑΚΗ**

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



Παραλογή

Οι παραλογές αποτελούν μια ιδιαίτερη κατηγορία δημοτικών τραγουδιών. Έχουν όλα τα γνωρίσματα που διακρίνουν γενικά τη δημοτική ποίηση. Παράλληλα, όμως, παρουσιάζουν και ορισμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, με τα οποία ξεχωρίζουν από τις άλλες κατηγορίες δημοτικών τραγουδιών. Συγκεκριμένα, οι παραλογές, ως ιδιαίτερη κατηγορία δημοτικών τραγουδιών, παρουσιάζουν τα ακόλουθα χαρακτηριστικά:

- α) είναι συνήθως πολύστιχα ποιήματα με αφηγηματικό και

Παραλογή

επικολυρικό χαρακτήρα. Από την άποψη αυτή, πλησιάζουν κάπως και συγγενεύουν με τα ακριτικά τραγούδια. Ορισμένες μάλιστα φορές, δεν είναι και τόσο ευδιάκριτα τα όρια μεταξύ των παραλογών και των ακριτικών τραγουδιών.

β) ως αφηγηματικά τραγούδια αναπτύσσουν ένα μύθο (=μια υπόθεση, μια ιστορία) που εξελίσσεται σταδιακά και έχει όλα τα γνωρίσματα και τα στοιχεία της αφηγηματικής ποιητικής γραφής: αρχή και δέση του μύθου, σταδιακή εξέλιξη και κορύφωση και, τέλος, λύση

γ) αντλούν το περιεχόμενό τους από αρχαίους ελληνικούς μύθους, από νεότερες παραδόσεις, από διάφορα δραματικού

- χαρακτήρα κοινωνικά περιστατικά, από την ιστορική μνήμη, ή έχουν υπόθεση εντελώς πλαστή
- δ) παρουσιάζουν έντονα παραμυθιακά και εξωλογικά στοιχεία, δηλαδή στοιχεία που η λογική μας δεν τα δέχεται ως πραγματικά και φυσικά
- ε) παρουσιάζουν το χαρακτηριστικό της αφηγηματικής πυκνότητας στην πλοκή του μύθου, με αποτέλεσμα να διακρίνονται από έναν γρήγορο και γοργό ρυθμό στην όλη ροή και εξέλιξη του μύθου
- στ) διαφέρουν ριζικά από άλλα αφηγηματικά τραγούδια, γιατί η υπόθεσή τους παρουσιάζει στοιχεία έντονης δραματικότητας.

Όλα αυτά τα στοιχεία και τα

Παραλογή

χαρακτηριστικά μπορεί κανείς εύκολα να τα διαπιστώσει και να τα επισημάνει στις δύο καλύτερες παραλογές: «Του Νεκρού αδελφού» και «Του γεφυριού της Άρτας». Στην πρώτη λ.χ. από αυτές τις δύο παραλογές μπορούμε εύκολα να διαπιστώσουμε: τον εμφανή αφηγηματικό χαρακτήρα του τραγουδιού· την ύπαρξη ενός μύθου, μιας δηλαδή υπόθεσης, με εμφανή τα στοιχεία της δέσης, της σταδιακής κορύφωσης και της λύσης· την υπόθεση που είναι πλαστή αλλά απηχεί και συγκεκριμένες κοινωνικές καταστάσεις· τα υπάρχοντα στο μύθο εξωλογικά στοιχεία (π.χ. η έγερση του νεκρού Κωνσταντή από το μνήμα)· την έντονη δραματικότητα που κορυφώνεται στους καταληκτικούς στίχους της παραλογής.

[Ο Ν. Πολίτης χρησιμοποίησε πρώτος τον όρο «παραλογές», για να ξεχωρίσει τα διηγηματικά παραμυθιακά ποιήματα από άλλες κατηγορίες δημοτικών τραγουδιών. Ο Πολίτης, σχετικά με την καθιέρωση του όρου «παραλογές», στηρίχθηκε σε μια πληροφορία, που αναφέρει ο Δ. Καμπούρογλου στην «Ιστορία των Αθηναίων» (1889): «Τα ποιητικά της δημώδους μούσης προϊόντα, τα φέροντα τον τύπον επών ή επυλλίων, ωνομάζοντο παραλογαί».

Σύμφωνα με τη γνώμη του Στ. Κυριακίδη η λέξη «παραλογή» έχει προέλθει από την αρχαία ελληνική «παρακατολογία» (με απλολογία κατά το γνωστό σχήμα: αμφιφορέυς - αμφορεύς), που ήταν όρος θεατρικός και σήμαινε ένα είδος

Παραλογή

μελοδραματικής απαγγελίας. Ο ίδιος μελετητής ασχολήθηκε με το ευρύτερο πρόβλημα της καταγωγής των ελληνικών παραλογών. Στη μελέτη του «Αι ιστορικάί αρχαί της δημώδους νεοελληνικής ποιήσεως» (1934) υποστήριξε την πολύ βάσιμη άποψη ότι η προέλευση και η καταγωγή των παραλογών είναι αρχαιοελληνική.

Συγκεκριμένα ο Κυριακίδης ανάγει την προέλευση των παραλογών στον τραγικό παντόμιμο, που προήλθε από τη διάσπαση της ελληνικής τραγωδίας και που η ύπαρξή του μαρτυρείται στην Ελλάδα από τον 5ο π.Χ. αιώνα. Στον παντόμιμο συμμετέχει ένα ή περισσότερα πρόσωπα, που λένουν μ' έναν ορισμένο μουσικό τρόπο το κείμενο, ενώ παράλληλα ένας χορευτής

Παραλογοτεχνία

αναπαριστάνει με κινήσεις μόνο τα λεγόμενα. Ο παντόμιμος, που από την ελληνιστική εποχή πέρασε στη Ρώμη και από κει στο Βυζάντιο, εξελίχθηκε βαθμιαία σε ιδιαίτερο θεατρικό είδος και ανέπτυξε ανεξάρτητες δικές του υποθέσεις, που είχαν αφηγηματικό - μυθικό χαρακτήρα με μια αφθονία δραματικών στοιχείων. Από αυτούς τους ανεξαρτητοποιημένους παντόμιμους, που είχαν πάρει χαρακτήρα ορχηστρικών ασμάτων, πιστεύει ο Κυριακίδης ότι προήλθαν οι παραλογές.]

(Βλ. Δημοτική ποίηση)

Παραλογοτεχνία

Για να ορίσουμε τον όρο «παραλογοτεχνία», απαραίτητη προϋπόθεση είναι να έχουμε δώσει σαφή και οριστική απάντηση στο ερώτημα τι

Παραλογοτεχνία

είναι λογοτεχνία — πράγμα που μέχρι στιγμής δεν έχει σταθεί δυνατό. Ωστόσο, ο όρος «παραλογοτεχνία» χρησιμοποιείται σήμερα ευρέως, για να δηλώσει ένα πλήθος μυθοπλαστικών έργων, που σύμφωνα με τους ειδικούς, κινούνται στις παρυφές ή στο περιθώριο της λογοτεχνίας.

Πάντως, η ύπαρξη του συγκεκριμένου όρου δεν αναιρεί τις δυσκολίες που έχουμε, για να περιγράψουμε και να ομαδοποιήσουμε μια ετερόκλητη και συνεχώς αυξανόμενη σε όγκο έντυπη παραγωγή, την οποία ο κριτικός λόγος αρνείται να τη συμπεριλάβει στο σώμα κειμένων που συνήθως ονομάζουμε «λογοτεχνία». Οι δυσκολίες αυτές είναι σχεδόν ανυπέρβλητες· διότι από τη στιγμή που θα υιοθετήσου-

με τον όρο «παραλογοτεχνία» και θα αρχίσουμε να τον χρησιμοποιούμε χαρακτηρίζοντας ορισμένα κείμενα, αυτόματα τίθεται το ερώτημα με ποια κριτήρια θα πρέπει να αποδίδεται αυτός ο χαρακτηρισμός και πού ακριβώς βρίσκεται το όριο μεταξύ παραλογοτεχνίας και λογοτεχνίας.

Με μια πρώτη ματιά, ο όρος μοιάζει αξιολογικός, όπως άλλωστε και ο όρος «λογοτεχνία». Πράγματι, πολλοί βλέπουν τη λογοτεχνία ως έναν κανόνα και, συνεπώς, χαρακτηρίζουν ως παραλογοτεχνία τα έργα εκείνα που έχουν στοιχεία λογοτεχνικά αλλά δεν είναι άξια να συμπεριληφθούν στον κανόνα. Η στάση αυτή γεννά αρκετά προβλήματα. Πρώτα πρώτα, η έννοια και η αξία του κανόνα ή της παράδοσης είναι

Παραλογοτεχνία

σχετική: πρόκειται για ένα «κατασκευάσμα», το οποίο έχει διαμορφωθεί από συγκεκριμένους ανθρώπους, για συγκεκριμένους λόγους, σε μια συγκεκριμένη εποχή. Για παράδειγμα, αν δεχθούμε ότι στην εποχή μας ο λογοτεχνικός κανόνας, στο βαθμό που υπάρχει, διαμορφώνεται κυρίως από τους ακαδημαϊκούς διδάσκοντες, τότε ο όρος «παραλογοτεχνία» καταλήγει να δηλώνει όλα τα λογοτεχνικά έργα που δεν αξίζει να αποτελούν αντικείμενο σοβαρής μελέτης!

Σήμερα, γνωρίζουμε πολύ καλά ότι η λογοτεχνία δεν είναι μια έννοια στεγανή αλλά διαρκώς αναθεωρούμενη και ότι κανένα έργο δεν μπορεί να χαρακτηριστεί λογοτεχνικό για πάντα. Ο Ρώσος θεωρητικός Mikhail Bakhtine έχει παρατηρήσει

ότι όλα τα λογοτεχνικά είδη τείνουν προς την ένταξή τους στον κανόνα των αποδεκτών κειμένων, ο οποίος τελικά διαμορφώνεται με τρόπο που δύσκολα μπορεί να εξηγηθεί πλήρως.

Με αυτά τα δεδομένα, υπάρχουν πολλοί που υποστηρίζουν ότι η διάκριση ανάμεσα σε λογοτεχνία και παραλογοτεχνία δεν έχει κανένα νόημα: ένα έργο ή είναι λογοτεχνικό ή δεν είναι. Για παράδειγμα, αν λογοτεχνία ονομάσουμε ένα σύνολο κειμένων που για κάποιους αδιευκρίνιστους λόγους εκτιμώνται ιδιαίτερα, εκτός του ότι αυτό το σύνολο είναι σίγουρα μεταβλητό, θα πρέπει να δεχθούμε και κάποιου είδους διαβάθμιση στο εσωτερικό του, που και αυτή θα υπόκειται σε μεταβολές: δεν μπορεί όλες οι μονάδες

Παραλογοτεχνία

του συνόλου αυτού να βρίσκονται στο ίδιο υψηλό επίπεδο! Συνεπώς, ένα λογοτεχνικό έργο μπορεί να είναι κατώτερο από ένα άλλο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι παύει να είναι και λογοτεχνικό.

Η άποψη αυτή δεν απέχει πολύ από την αλήθεια. Αρκεί να σκεφθούμε τα όσα ισχύουν στις υπόλοιπες τέχνες: για παράδειγμα ένας ζωγραφικός πίνακας, ένα γλυπτό, ένα μουσικό έργο, ακόμη και ένα τραγούδι, μπορεί να είναι καλό ή κακό —εκτίμηση πάντα προσωρινή— αλλά ποτέ δεν παύει να είναι ζωγραφική, γλυπτική ή μουσική, αρκεί να πληρεί ορισμένες ελάχιστες προϋποθέσεις.

Συνεπώς, ο όρος «παραλογοτεχνία» δεν είναι απλά αξιολογικός. Αρκεί να σκεφτούμε τι εντάσσουμε

Παραλογοτεχνία

συνήθως σ' αυτό τον όρο ή τι μας έρχεται στο νου όταν τον αναφέρουμε: ιστορίες περιπέτειας, αστυνομικές, κατασκοπίας, τρόμου, αισθηματικές ή ερωτικές, επιστημονικής φαντασίας, western κτλ., που όλες φτάνουν ως εμάς με τη μορφή της μυθοπλαστικής πεζογραφίας ή, γενικότερα, της αφήγησης· ποτέ δε θα χαρακτηρίζαμε ως παραλογοτεχνία ένα ποίημα ή ένα θεατρικό έργο (θα λέγαμε απλώς ότι πρόκειται για κακή ποίηση ή για κακό θέατρο). Με λίγα λόγια, ο όρος «παραλογοτεχνία» είναι και ειδολογικός, περιγραφικός.

Στο σημείο αυτό, αξίζει ίσως να αναφέρουμε την άποψη των Ρώσων φορμαλιστών, που πρώτοι προσπάθησαν να ορίσουν την παραλογοτεχνία με βάση κάποια «εσωτερικά» χαρακτηριστικά,

Παραλογοτεχνία

υποστηρίζοντας ότι η θέση ενός οποιουδήποτε έργου μέσα στο «λογοτεχνικό σύστημα» είναι μεταβλητή και ότι τα όρια ανάμεσα στη λογοτεχνία και την παραλογοτεχνία είναι θολά και ασαφή. Σύμφωνα με τους φορμαλιστές, παραλογοτεχνία είναι η γραφή που προσλαμβάνεται με τρόπο πλήρως αυτοματοποιημένο, χωρίς να προκαλεί την «ανοικείωση». Ωστόσο, η λογοτεχνία ανανεώνεται ακριβώς επειδή τροφοδοτείται με θέματα, επινοήσεις κτλ. από την παραλογοτεχνία ή τα κατώτερα λογοτεχνικά είδη. Αυτό υποστηρίζουν οι φορμαλιστές και, για να το αποδείξουν, φέρνουν ως παράδειγμα τους Αδελφούς Καραμαζόφ του Dostoïevski.

Σήμερα, είναι ευρύτερα αποδεκτό ότι η λογοτεχνία αναζωογονείται

Παραλογοτεχνία

δανειζόμενη στοιχεία από κατώτερα είδη, τα οποία χρησιμεύουν ως ένα είδος παρακαταθήκης χαρακτήρων, ανεκδοτολογικών στοιχείων κτλ. Επιπλέον, συνεχίζοντας τη λογική των φορμαλιστών, πολλοί σύγχρονοι μελετητές και θεωρητικοί υποστηρίζουν ότι στην παραλογοτεχνία, κάθε μεμονωμένο έργο ανταποκρίνεται απόλυτα στο είδος ή τον τύπο στον οποίο δηλώνει ότι ανήκει· δεν αναζητά την πρωτοτυπία αλλά απλώς αναπαράγει δεδομένες συμβάσεις και στερεότυπα, επιδιώκοντας να εφαρμόσει με επιτυχία μια συγκεκριμένη συνταγή. Αν ξεφύγει από τη συνταγή αυτή, αυτόματα ξεφεύγει και από τα στενά όρια της παραλογοτεχνίας, δυσαρεστώντας τους τακτικούς αναγνώστες της, οι οποίοι θεωρούν δεδομένο ότι το

Παραλογοτεχνία

Έργο πρέπει να υπακούει απόλυτα στην κατηγορία που έχουν επιλέξει. Πράγματι, σε αυτού του είδους τα έργα, στοιχεία όπως το όνομα του δημιουργού, του ήρωα, του εκδότη, το εξώφυλλο, ο τίτλος, ο ειδολογικός χαρακτηρισμός κτλ., προσφέρουν στον αναγνώστη ένα είδος εγγύησης για το τι ακριβώς πρόκειται να διαβάσει, κάτι που δεν ισχύει για το σύνολο των λογοτεχνικών έργων.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι ο όρος «παραλογοτεχνία», παρά τις σοβαρές δυσκολίες που παρουσιάζει στον ορισμό του, είναι αρκετά χρήσιμος. Πάνω απ' όλα, μας υπενθυμίζει ότι τα λεγόμενα κατώτερα είδη καταλαμβάνουν όλο και μεγαλύτερο χώρο στο σύγχρονο κόσμο της έντυπης παραγωγής, κυρίως επειδή διαβάζονται

Παραλογοτεχνία

περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, ενώ για πολλούς ανθρώπους αποτελούν τη μόνη επαφή με τη λογοτεχνία. Όσο για τη λειτουργία τους, δηλαδή κατά πόσο είναι χρήσιμα και διδακτικά ή συνιστούν μια διαδικασία ψυχαγωγίας και φυγής ενδεχομένως βλαπτική, είναι ένα ερώτημα που μένει ακόμη να απαντηθεί.

[Θα πρέπει να αναφέρουμε και την άποψη του Έλληνα μελετητή Γιώργου Βελουδή, που εξετάζει το φαινόμενο της παραλογοτεχνίας από σκοπιά μαρξιστική. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με το Βελουδή, η παραλογοτεχνία είναι μια έννοια κυρίως αξιολογικής και κοινωνιολογικής φύσεως. Περιλαμβάνει, δηλαδή, κείμενα τα οποία βρίσκονται εκτός του λογοτεχνικού κανόνα των

Παραλογοτεχνία

ανώτερων αναγνωστικών στρωμάτων, δεν παύουν όμως να είναι καθαρά λογοτεχνικά. Η ύπαρξη των έργων αυτών οφείλεται στην πολιτισμική διχοτόμηση που έχει προκαλέσει η καπιταλιστική κοινωνία της αγοράς, με την εμπορευματοποίηση των λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών προϊόντων, δημιουργώντας μια υψηλή και σοβαρή λογοτεχνία για τις ανώτερες τάξεις και μια ελαφρά και ψυχαγωγική για τις λαϊκές μάζες. Πρόκειται με λίγα λόγια για την αναπαραγωγή της παλαιάς διάκρισης μεταξύ λαϊκής και λόγιας λογοτεχνίας, που ειδικά στην ελληνική λογοτεχνία υπήρξε ιδιαίτερα εμφανής. Όπως υποστηρίζει ο Βελουδής, η διάκριση αυτή δεν ήταν ποτέ αισθητικής φύσεως αλλά είχε να κάνει με την πολιτισμική διαφοροποίηση συ-

γκεκριμένων κοινωνικών στρωμάτων. Το ίδιο ισχύει και στη σύγχρονη εποχή: η παραλογοτεχνία είναι μια νέα «αστικό-λαϊκή» λογοτεχνία για τις μάζες, φυσικά νόθα, αφού παραγωγός και καταναλωτής είναι πλέον σαφώς διαχωρισμένοι, σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε στην αυθεντική λαϊκή λογοτεχνία.

Η άποψη αυτή έχει αρκετά σωστά στοιχεία. Το πιο σημαντικό είναι ότι συνδέει την παραλογοτεχνία με το ευρύτερο φαινόμενο της «μαζικής κουλτούρας», που είναι προϊόν του 20ού κυρίως αιώνα (συνήθως, στη μαζική κουλτούρα κατατάσσουμε όλα σχεδόν τα προϊόντα της τηλεόρασης και του κινηματογράφου, τη διαφήμιση, πολλά είδη μουσικής κτλ.: πρόκειται, δηλαδή, για ανάλαφρες δημιουργίες, προορισμένες για

Παρήχηση

πλατιά λαϊκή κατανάλωση). Ωστόσο, το πρόβλημα με την άποψη του Βελουδή, είναι ότι οι λεγόμενες ανώτερες τάξεις διαβάζουν παραλογοτεχνία στον ίδιο βαθμό με τις λαϊκές, γεγονός που αλλάζει κάπως τα δεδομένα.]

(Βλ. Ανοικείωση, Ερμηνεία, Λογοτεχνία, Λογοτεχνικά γένη/είδη)

Παρήχηση

Στον παρακάτω πολύ γνωστό στίχο από τον Οιδίποδα Τύρανο του Σοφοκλή:

τυφλός τά τ' ὤτα τόν τε νοῦν τά τ'
ὄμματ' εἶ

παρατηρούμε ότι επαναλαμβάνεται ο ίδιος συμφωνικός ήχος (δηλαδή το σύμφωνο τ) εννέα φορές. Αυτή

Παρήχηση

η επανάληψη του ίδιου ή των ίδιων συμφώνων μέσα σ' έναν ή περισσότερους στίχους ονομάζεται παρήχηση.

Στη νεοελληνική λογοτεχνία, η παρήχηση είναι αρκετά συχνή στην παραδοσιακή ποίηση και σχεδόν ανύπαρκτη στη νεοτερική.

π.χ. Νοικοκύρης καλός να γυρνάς
κάθε βράδι,
το χρυσό, σιγαλό και γλυκό
σαν το λάδι
(Κ. Βάρναλης)

Στα ξένα ξένος ξέγνοιαστος
ξεκάθαρα ξανοίγω
της ξενιτιάς την ξωτικιά ξαν-
θομαλλούσα πλήξη
(Γ. Αθάνας)

Παρήχηση

Η παρήχηση, ως διακοσμητικό στοιχείο του ποιητικού λόγου, κυρίως αποβλέπει:

- α) στη δημιουργία μιας ευχάριστης ακουστικά ομοηχίας, που δεν ταυτίζεται ποτέ με τη συνήχηση που προκαλείται από την ομοιοκαταληξία. Η λειτουργία αυτή της παρήχησης είναι καθαρά ακουστική-αισθητική.
- β) στην πιο έντονη προβολή του νοήματος ενός ή περισσότερων στίχων, καθώς το επαναλαμβανόμενο σύμφωνο τονίζει χαρακτηριστικά τις λέξεις και τις έννοιες του στίχου (εμφατική λειτουργία).

Παρνασσισμός

Ο παρνασσισμός είναι ένα λογοτεχνικό κίνημα που εμφανίζεται στη Γαλλία γύρω στα μέσα του 19ου αιώνα, ως αντίδραση προς το ρομαντισμό, ο οποίος εκείνη την εποχή βρίσκεται ήδη στη φάση της παρακμής. Το νέο λογοτεχνικό κίνημα θα διατηρήσει τη σημασία του για τρεις περίπου δεκαετίες (1850-1880) και σιγά σιγά θα εξαπλωθεί σε μερικές ακόμη χώρες, μεταξύ των οποίων και στη δική μας.

Η ονομασία «παρνασσισμός» οφείλεται σε μια ποιητική ανθολογία που εκδόθηκε στη Γαλλία με τον τίτλο «Σύγχρονος Παρνασσός», και περιλάμβανε ποιήματα της δεκαετίας 1866-1876 με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Με βάση αυτή την ανθολογία αλλά και τις δημοσιεύσεις

Παρνασσισμός

των αμέσως επόμενων ετών, μπορούμε να πούμε ότι στη Γαλλία, τη χώρα της γέννησής του, ο παρνασσισμός εκπροσωπείται από ποιητές όπως οι Leconte de Lisle, Théophile Gautier, François Coppée, Théodore de Banville, Sully Prudhomme, ενώ κάποια παρνασσικά στοιχεία μπορούμε να εντοπίσουμε και σε ορισμένους πολύ σημαντικούς ποιητές του 19ου αιώνα, όπως στο Charles Baudelaire, το Stéphane Mallarmé, το Lautréamont κ.ά.

Ο παρνασσισμός δίνει μεγάλη σημασία στην ακρίβεια της έκφρασης και στη λεπτομέρεια, καθώς προσπαθεί να καλλιεργήσει μια απρόσωπη και αντικειμενική ποίηση, εκφράζοντας με τον τρόπο αυτό το επιστημονικό πνεύμα της εποχής. Σε ό,τι αφορά την επεξεργασία

του στίχου, σέβεται τους ρυθμικούς, μετρικούς και στιχουργικούς κανόνες, καθώς και την ομοιοκαταληξία, και γενικά ενδιαφέρεται υπερβολικά για τη μορφή.

Οι παρνασσικοί ποιητές αντλούν τα θέματα και τις εικόνες τους απ' τη μυθολογία και την ιστορία και αναζητούν την έμπνευσή τους στους χαμένους πολιτισμούς της αρχαιότητας, ιδίως στον ελληνικό και τον ινδικό. Αυτό που τελικά επιδιώκουν είναι η απουσία κάθε συναισθήματος, πάθους ή έντασης· θέλουν κυρίως να εκφράσουν την ηρεμία, τη γαλήνη, την απάθεια και γι' αυτό το σκοπό υιοθετούν ως ένα βαθμό την πλαστικότητα και την αρμονία της κλασικής τέχνης. Για τους παρνασσικούς ποιητές, το ποίημα πρέπει να έχει την ομορφιά

Παρνασσισμός

ενός αρχαίου αγάλματος.

Ωστόσο, στην προσπάθειά τους να καλλιεργήσουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο αυτή την απρόσωπη και αντικειμενική έκφραση, αυτόν τον απόλυτα ισορροπημένο και ψυχρό ποιητικό τόνο και ύφος, οι παρνασσικοί δημιούργησαν μια ποίηση χωρίς αληθινή ζωή ή ανθρώπινη παρουσία, μακριά από κάθε συναίσθημα. Αρνούμενοι, δηλαδή, το ρομαντισμό, έφτασαν τελικά στους αντίποδες του.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, ο παρνασσισμός κάνει την εμφάνισή του με την ποιητική γενιά του 1880, τη λεγόμενη Νέα Αθηναϊκή Σχολή. Και στη χώρα μας εμφανίζεται στο προσκήνιο ως αντίδραση προς το ρομαντισμό, ενώ έχει όλα τα χαρακτηριστικά του

γαλλικού παρνασσισμού, τόσο τα θετικά όσο και τα αρνητικά. Ένα πολύ σημαντικό στοιχείο σε σχέση με το ρομαντισμό, είναι ότι ο παρνασσισμός αρνείται την καθαρεύουσα και στρέφεται προς τη δημοτική (οι Έλληνες παρνασσικοί ποιητές ανήκουν στη λεγόμενη γενιά του δημοτικισμού).

Οι Έλληνες ποιητές εμπνεύστηκαν απευθείας από τη γαλλική ποίηση· προσπάθησαν, όμως, να προσαρμόσουν τα θέματα και τις ποιητικές τους ιδέες στα ελληνικά δεδομένα. Παρνασσικά ποιήματα έγραψαν κυρίως οι Κωστής Παλαμάς, Ιωάννης Γρυπάρης, Γεώργιος Δροσίνης, Ν. Καμπάς, Αριστομένης Προβελέγγιος, Λορέντζος Μαβίλης κ.ά., καθώς και οι κάπως μεταγενέστεροι Άγγελος Σικελιανός και

Παρνασσισμός

Κώστας Βάρναλης.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι με τον παρνασσισμό, η ποίηση, και ιδιαίτερα η ελληνική, επανέρχεται σε μια ισορροπία, μετά το ξέφρενο συναισθηματικό και πολύ συχνά αρρωστημένο ξέσπασμα του ρομαντισμού. Από την άποψη αυτή, ο παρνασσισμός συνιστά ένα είδος νεοκλασικισμού. Έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εποχή του αλλά δεν είχε μεγάλη διάρκεια ή συνέχεια, ούτε στην Ευρώπη ούτε στη χώρα μας. Εξάλλου, περιορίστηκε στην ποίηση ορισμένων μόνο χωρών και δε γνώρισε τη μεγάλη διάδοση του ρομαντισμού σε πολλές χώρες ή σε πολλές τέχνες. Ειδικά για τη νεοελληνική λογοτεχνία, ιδιαίτερη σημασία έχει η υιοθέτηση της δημοτικής γλώσσας, κα-

θώς και η επεξεργασία του στίχου, στοιχείων που απέρριπταν ή δε φρόντιζαν οι ρομαντικοί.

(Βλ. Σχολή, ρεύμα, κίνημα)

Παρομοίωση

Από τα χρόνια του Ομήρου μέχρι και σήμερα, η παρομοίωση είναι το πιο συνηθισμένο και το πιο συχνό σχήμα λόγου στα λογοτεχνικά κείμενα.

Για να φανεί καλύτερα η ουσία και ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί στο λόγο η παρομοίωση, θα σχολιάσουμε το εξής απλό παράδειγμα:

Είχε ωραίο παράστημα· ήταν ψηλός σαν κυπαρίσσι.

Σ' αυτό το συγκεκριμένο παράδειγμα παρομοίωσης, παρατηρούμε

Παρομοίωση

τα εξής: ένα πρόσωπο (άλλοτε ένα πράγμα ή μια αφηρημένη έννοια) συγκρίνεται με κάτι άλλο (εδώ με το κυπαρίσσι) πολύ γνωστό. Τα δυο συγκρινόμενα στοιχεία έχουν μια κοινή ιδιότητα (εδώ το ύψος) πάνω στην οποία στηρίζεται η σύγκριση. Μόνο που το δεύτερο στοιχείο (το κυπαρίσσι) έχει αυτή την ιδιότητα σε μεγαλύτερο βαθμό.

Από αυτόν το σχολιασμό φαίνεται πολύ καθαρά ότι η παρομοίωση στην ουσία είναι μια μορφή σύγκρισης. Όταν δηλαδή θέλουμε να τονίσουμε ιδιαίτερα και να προβάλλουμε με ζωηρό τρόπο μια ιδιότητα ή ένα γνώρισμα ενός προσώπου (ή ενός πράγματος ή γενικά μιας έννοιας), το συγκρίνουμε με κάτι άλλο που έχει την ίδια αυτή ιδιότητα σε μεγαλύτερο βαθμό. Από τα δύο συ-

γκρινόμενα στοιχεία, το δεύτερο εκφέρεται με τα: σαν, όπως, καθώς, όμοιος.

π.χ.– Το πρῶνί εἶχε πολύ μεγάλη κίνηση και τα αυτοκίνητα πήγαιναν σαν χελώνες (όπως οι χελώνες, καθώς οι χελώνες, όμοια με χελώνες)

Από τα δύο συγκρινόμενα στοιχεία, το πρώτο λέγεται δεικτικό (αυτοκίνητα) και το δεύτερο αναφορικό (χελώνες).

Η παρομοίωση, ως σχήμα λόγου, βρίσκεται πολύ κοντά στη μεταφορά. Εύκολα, δηλαδή, μια παρομοίωση μετασχηματίζεται σε μεταφορά (ή μια μεταφορά σε παρομοίωση):

Παρομοίωση

π.χ. – Δεν ήταν άνθρωπος με λεπτά αισθήματα και ευαισθησίες· η καρδιά του ήταν σκληρή σαν πέτρα (=είχε πέτρινη καρδιά ή η καρδιά του ήταν πέτρα: μεταφορά)

Όπως φαίνεται από αυτό το παράδειγμα και ιδιαίτερα από την έκφραση «πέτρινη καρδιά», η μεταφορά περιέχει ένα είδος λανθάνουσας (=όχι φανερός) παρομοίωσης.

π.χ. – Τον έτρεμαν όλοι· κανείς δεν άντεχε το αετίσιο βλέμμα του (=το βλέμμα του ήταν περήφανο, αγέρωχο σαν του αετού)

Ιδιαίτερες και εξονυχιστικές μελέτες έχουν γραφεί για τις ομηρικές

παρομοιώσεις. Έλληνες (Ι. Θ. Κακριδής) και ξένοι μελετητές έχουν σχολιάσει αναλυτικά την τυπολογία και τις ποικίλες μορφές των ομηρικών παρομοιώσεων. Ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ομηρικής παρομοίωσης είναι η έκταση, το κειμενικό της άπλωμα, τόσο στο δεικτικό όσο και στο αναφορικό της μέρος. Επειδή όμως η ομηρική παρομοίωση αναφέρεται σε κείμενα της αρχαιοελληνικής γραμματείας, δε γίνεται εδώ αναλυτικός λόγος για την ξεχωριστή μορφολογία της. Μπορούμε, πάντως, να αναζητήσουμε ένα είδος επιβίωσης της ομηρικής παρομοίωσης σε δύο νεότερους ποιητές, τον Ανδρέα Κάλβο και τον Άγγελο Σικελιανό:

Παρομοίωση

π.χ. Κρέμονται υπό τους πόδας του
πάντα τα έθνη, ως κρέμεται
βροχή έτι εναέριος
εν ω κοιμώνται οι άνεμοι
της οικουμένης.
(Εις Αγαρηνούς)

Από τη νέα πληγή που μ' άνοιξεν η
μοίρα
έμπαιν' ο ήλιος θαρρούσα στην
καρδιά μου
με τόση ορμή, καθώς βασίλευε,
όπως
από ραγισματιάν αιφνίδια μπαίνει
το κύμα σε καράβι π' ολοένα
βουλιάζει...
(Ιερά οδός)

(Βλ. Μεταφορά)

Παρωδία

Ο όρος «παρωδία» χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσουμε ένα πολύ συγκεκριμένο είδος «έργων», που στην ουσία συνιστούν απομιμήσεις άλλων έργων, με στόχο τη διακωμώδηση ή και τη γελοιοποίησή τους. Φυσικά, μέσα απ' την παρωδία ενός συγκεκριμένου ποιήματος, διακωμωδείται ενδεχομένως και ο συγγραφέας του, η γενιά ή η σχολή στην οποία ανήκει.

<p>ΤΕΙΧΗ</p> <p>Χωρίς περίσκεψιν, χωρίς λύπην, χωρίς αιδώ μεγάλα κ' ύψηλά τριγύρω μου έκτισαν τείχη. Καί κἀθόμαι καί ἀπελπίζομαι τώρα ἔδω. Ἄλλο δὲν σκέπτομαι: τὸν νοῦν μου τρώγει αὐτὴ ἡ τύχη. Διότι πράγματα πολλὰ ἔξω νά κάμω εἶχον. Ἄ' ὅταν ἔκτιζαν τὰ τείχη πὼς νά μὴν προσέξω. Ἄλλὰ δὲν ἄκουσα ποτὲ κρότον κτιστῶν ἢ ἤχον. Ἀνεπαισθήτως μ' ἔκλεισαν ἀπὸ τὸν κόσμον ἔξω. [1897]</p>	<p>Καβαφικόν</p> <p>Χωρίς λύπην, χωρίς περίσκεψιν, χωρίς αιδώ κατέφαγον τα δέκα πέντε εκατομμύρια και τώρα φευ διαλογίζομαι εγώ πόσον ευκόλως τα κατέφαγον ως χοιρομήρια. Α, όταν τα εμοίραζαν πὼς να μην το προσέξω δεν θα ήτο τόσο δυσχερές εις την διανομή αυτὴν να τρέξω ἀλλὰ δεν ἤκουσα ποτὲ κρότον κλεπτῶν ἢ ἤχον κι ανεπαισθήτως μ' ἔκλεισαν ἀπὸ το γεῦμα ἔξω! [1935]</p>
--	--

Το ποίημα του Κ. Π. Καβάφη «Τείχη» (1897)
και μια ανώνυμη παρωδία του με
τον τίτλο «Καβαφικόν» (1935).

Παρωδία

Η παρωδία είναι μια ιδιόζουσα μορφή λογοτεχνικής δημιουργίας και δεν υπάρχει αμφιβολία ότι προϋποθέτει αρκετό ταλέντο. Ας μην ξεχνάμε ότι μια παρωδία πρέπει συνεχώς να κινείται ανάμεσα στη στενή ομοιότητα με το κείμενο που διακωμωδεί (ώστε το τελευταίο να μπορεί να αναγνωριστεί πίσω από την απομίμηση), και στην επιτυχημένη διαστρέβλωσή του, ώστε εκτός των άλλων να προκαλεί και το γέλιο. Στην ουσία, πρόκειται για μια πολύ έντεχνη παραποίηση του αρχικού έργου και πιο συγκεκριμένα των μορφολογικών του στοιχείων, των λέξεων, στίχων ή φράσεων, του ύφους και του τόνου του, των θεμάτων και των ιδεών του.

Ως είδος, η παρωδία καλλιεργήθηκε ήδη από την αρχαιότητα. Πολύ

γνωστή είναι, για παράδειγμα, η Βατραχομομαχία, όπου παρωδείται η Ιλιάδα του Ομήρου και οι ήρωές της. Εξάλλου, πολύ μεγάλος παρωδός υπήρξε και ο Αριστοφάνης, που σε συγκεκριμένα χωρία των έργων διακωμώδησε ανελέητα πολλές από τις τραγωδίες του Ευριπίδη και των άλλων τραγικών ποιητών. Αλλά και στα νεότερα χρόνια, πολλοί γνωστοί λογοτέχνες καλλιέργησαν την παρωδία, συνήθως σε νεανική ηλικία. Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, είναι πολύ γνωστές οι παρωδίες των ρομαντικών ποιημάτων, που δημοσιεύονταν ή απαγγέλλονταν στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, όταν πια ο ρομαντισμός ήταν σε παρακμή, διακωμωδώντας ακριβώς την υπερβολή και τον κενό και κατά βάθος

Πεζόμορφο ποίημα

ψυχρό συναισθηματισμό των ρομαντικών ποιημάτων της εποχής. Εξάλλου, στον 20ό αιώνα, παρωδίες έγραφε ο ποιητής Κώστας Βάρναλης, ενώ μέχρι και σήμερα κυκλοφορούν επιτυχημένες παρωδίες των ποιημάτων του Κ. Π. Καβάφη και του Κ. Γ. Καρυωτάκη (η παρωδία εντοπίζεται γενικά περισσότερο στην ποίηση παρά στην πεζογραφία).

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη)

Πεζόμορφο ποίημα

Η νεοτερική ποίηση, όπως είναι γνωστό, δεν πειθαρχεί στους ποικίλους κανόνες (μετρικούς, αριθμού συλλαβών κατά στίχο, ομοιοκαταληξίας, ρυθμού, κατανομής των στίχων σε στροφές κτλ.), που διέπουν και χαρακτηρίζουν τη λεγόμενη πα-

Πεζόμορφο ποίημα

ραδοσιακή ποίηση. Εντούτοις, και ο νεοτερικός ποιητής συνηθίζει να διατάσσει το ποιητικό κείμενο στους λεγόμενους ελεύθερους «στίχους» και να οικονομεί την ποιητική γραφή σε συγκεκριμένα και συνήθως άνισα στροφικά σύνολα ή στροφικές ενότητες. Έτσι, και η εξωτερική εικόνα ενός νεοτερικού ποιήματος δίνει σε όλους μας σαφή την εντύπωση ότι πρόκειται για ποιητική γραφή.

Πολύ σπάνια, όμως, ο νεοτερικός ποιητής ακολουθεί ένα διαφορετικό τρόπο διάταξης του ποιητικού κειμένου. Συγκεκριμένα, δεν το κατανέμει σε «στιχοποιημένες» στροφικές ενότητες αλλά το αναπτύσσει σε συνεχή λόγο, δίνοντάς του εξωτερικά τη μορφή και την εικόνα που έχει ο πεζός λόγος. Αυτά, ακριβώς,

Πεζόμορφο ποίημα

τα ποιήματα που η εξωτερική τους τουλάχιστον μορφή θυμίζει και δίνει την εντύπωση πεζού λόγου, τα ονομάζουμε πεζόμορφα ποιήματα (μετάφραση του γαλλικού όρου *prose*).

Βέβαια, όταν κανείς τα διαβάσει προσεκτικά, θα αντιληφθεί αμέσως ότι συγκεντρώνουν όλα τα στοιχεία που τα διαφοροποιούν ριζικά από τον πεζό λόγο: γλώσσα ποιητική, λόγος υπαινικτικός, εσωτερικός μουσικός ρυθμός, απόκρυψη του θέματος, σύντομη κειμενική έκταση.

Ο Γ. Σεφέρης λ.χ., ενώ τα περισσότερα ποιήματά του τα έχει γράψει σε ελεύθερους νεοτερικούς στίχους, έχει συνθέσει και ελάχιστα πεζόμορφα ποιήματα (π.χ. το τιτλοφορούμενο «Νιζίνσκι»). Εξάλλου, τα ποιήματα του Ανδρέα Εμπειρικού

Πεζοτράγουδο

που περιέχονται στα ΚΝΛ. της Α΄ Λυκείου, σελ. 241-242, ανήκουν στο είδος των πεζόμορφων ποιημάτων. (Βλ. Νεοτερική ποίηση)

Πεζοτράγουδο

Με τον όρο «πεζοτράγουδο» χαρακτηρίζουμε συνήθως ένα μεικτό, ένα νόθο είδος που κινείται ανάμεσα στον πεζό και τον ποιητικό λόγο. Πρόκειται στην ουσία για ένα σύντομο σε έκταση κείμενο, που ενώ δίνει την εντύπωση του πεζού, μια προσεκτική ανάγνωση φανερώνει ότι έχει συγκεκριμένο ρυθμό και αρμονία, όπως θα συνέβαινε με ένα ποίημα. Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, το πεζοτράγουδο δεν καλλιεργήθηκε ιδιαίτερα: πάντως, γνωστό έργο αυτού του είδους είναι οι Πεζοί ρυθμοί του

Περιγραφή

Ζαχαρία Παπαντωνίου, που δημοσιεύθηκε το 1923. Το πεζοτράγουδο δεν πρέπει να το συγχέουμε με το πεζόμορφο ποίημα (βλ. λέξη).

Περιγραφή

Περιγραφή ονομάζουμε την αναπαράσταση-απεικόνιση, μέσα από το λόγο, χώρων, αντικειμένων, φαινομένων, προσώπων κτλ. Ως απαραίτητη προϋπόθεση για την περιγραφή, θα πρέπει να θεωρήσουμε την προσεκτική παρατήρηση του περιβάλλοντός μας με τη βοήθεια και των πέντε αισθήσεων, στο βαθμό βέβαια που αυτό είναι δυνατό.

Κάθε περιγραφή έχει το «υποκείμενό» της, δηλαδή τον παρατηρητή που περιγράφει, και το «αντικείμενό» της, δηλαδή αυτό που περιγράφεται. Σύμφωνα με την παρα-

δοσιακή θεώρηση, μια περιγραφή μπορεί να χαρακτηριστεί είτε στατική είτε δυναμική, ανάλογα με το αν το περιγραφόμενο αντικείμενο είναι στατικό ή βρίσκεται σε κίνηση. Με βάση την αρχική αυτή διάκριση, μπορούμε να δημιουργήσουμε μια ολόκληρη τυπολογία για την περιγραφή, συνυπολογίζοντας και τη φύση του υποκειμένου της, τους περιγραφικούς τρόπους κτλ.

Αν και μπορεί να σταθεί μόνη της στο λόγο, συνήθως η περιγραφή συνδυάζεται με άλλα είδη λόγου και ιδίως με την αφήγηση. Στη λογοτεχνία, για παράδειγμα, αμιγώς αφηγηματικά ή αμιγώς περιγραφικά κείμενα δεν είναι δυνατόν να υπάρξουν: αφηγηματικά και περιγραφικά μέρη εναλλάσσονται, σε διαφορετικές κάθε φορά αναλογίες.

Περιγραφή

Σύμφωνα με την ιεραρχία που έχει καθιερώσει η κλασική λογοτεχνική παράδοση, η περιγραφή δεν είναι τίποτε περισσότερο από ένα βοηθητικό στοιχείο της αφήγησης. Πράγματι, λογοτεχνικά είδη όπως το έπος, το παραμύθι ή το μυθιστόρημα, ακόμη και όταν περιλαμβάνουν εκτεταμένα περιγραφικά τμήματα, δεν επιφυλάσσουν άλλο ρόλο στην περιγραφή από εκείνον μιας βοηθού της αφήγησης, ενός σκηνοικού βάθους για τη δράση. Άρα, η πρωταρχική λειτουργία της λογοτεχνικής περιγραφής είναι διακοσμητική ή αισθητική. Το ρεαλιστικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα της αναθέτει και μία δεύτερη λειτουργία, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί επεξηγηματική ή και συμβολική: τη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας, η

οποία θα αποκαλύπτει και θα αιτιολογεί το χαρακτήρα και την ψυχολογία των προσώπων, ενώ παράλληλα θα βοηθά τον αναγνώστη να μπει στο κλίμα της συγκεκριμένης στιγμής.

Στη νεότερη λογοτεχνία, η περιγραφή αναλαμβάνει ποικίλα είδη λειτουργιών: μπορεί να επενεργεί ως παράγοντας που τονώνει μια χαλαρή κατά τα άλλα σχέση του κειμένου με τον εξω-λογοτεχνικό κόσμο, να συνιστά ενδεχομένως ένα είδος καθρέφτη ή κλειδιού, προσφέροντας στον αναγνώστη τη δυνατότητα να ανακαλύψει το βαθύτερο νόημα της αφήγησης κτλ. Μάλιστα, σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως για παράδειγμα στο λεγόμενο «νέο μυθιστόρημα», η περιγραφή τείνει να αυτονομηθεί πλήρως από την

Περιγραφή

αφήγηση, ακόμη και να την υποκαταστήσει.

Η σύγχρονη θεωρία της λογοτεχνίας, και πιο συγκεκριμένα ο κλάδος της αφηγηματολογίας, λαμβάνει σοβαρά υπόψη όλες τις σύγχρονες χρήσεις της περιγραφής, καθώς και ορισμένα χαρακτηριστικά της, που σε άλλες εποχές είχαν περάσει μάλλον απαρατήρητα. Για παράδειγμα, σήμερα εξετάζουμε πάντα τη σκοπιά μέσα απ' την οποία γίνεται η περιγραφή και δεν παραγνωρίζουμε το γεγονός ότι κάθε περιγραφή είναι ως ένα βαθμό αφαιρετική, με την έννοια ότι το υποκείμενό της προβαίνει σε μια επιλογή στοιχείων του περιγραφόμενου αντικειμένου, ανάλογα με αυτό που θέλει να πετύχει. Τέλος, κάθε περιγραφή είναι ένα έμμεσο

σχόλιο όχι μόνο για το αντικείμενο αλλά και για το υποκείμενό της.

Σε ειδικότερες μελέτες, οι αφηγηματολόγοι θεωρούν την περιγραφή ως μια χρονική παύση· ενώ, δηλαδή, η αφήγηση τονίζει τη χρονική διάσταση των πραγμάτων, η περιγραφή αναστέλλει τη ροή του χρόνου, προκειμένου να παρατηρήσει το αντικείμενό της στο χώρο. Εξάλλου, ανάλογα με τη φύση του αντικειμένου και με τον τρόπο περιγραφής του, ο Γάλλος θεωρητικός Philippe Hamon διακρίνει τρία βασικά είδη περιγραφής:

- α. την περιγραφή ως αποτέλεσμα όρασης (περιγραφή-θέαμα)
- β. την περιγραφή ως αποτέλεσμα λόγου (περιγραφή-λόγος)
- γ. την περιγραφή ως αποτέλεσμα πράξης (περιγραφή-πράξη)

Περικείμενα στοιχεία

Στο τελευταίο είδος, σύμφωνα πάντα με τον Hamon, οι χαρακτήρες εργάζονται οι ίδιοι πάνω στο αντικείμενο της περιγραφής, που σ' αυτή την περίπτωση συνδέεται με μια διαδοχή πράξεων ή ενεργειών, δραματοποιείται και εντάσσεται στην αφηγηματική —και, συνεπώς, στη χρονική— ροή.

Περικείμενα στοιχεία

Κάθε λογοτεχνικό έργο, ποιητικό ή πεζό, περιλαμβάνει καταρχήν τον κύριο κειμενικό κορμό, αυτόν που κυρίως μας απασχολεί στην ανάγνωση και στις αναλύσεις μας, και συνήθως μας έρχεται στο νου, όταν ακούμε τον όρο «κείμενο». Τα τελευταία χρόνια, όμως, οι μελετητές της λογοτεχνίας έχουν δείξει ξεχωριστό ενδιαφέρον και για μια σειρά

Περικείμενα στοιχεία

στοιχείων που κατά κάποιον τρόπο συνοδεύουν τον κύριο κειμενικό κορμό, επιτελώντας διάφορες λειτουργίες, ανάλογα με την περίπτωση. Τα στοιχεία αυτά, γραμμένα άλλοτε απ' τον ίδιο το συγγραφέα του κυρίως κειμένου κι άλλοτε από κάποιον άλλο, τα ονομάζουμε περικείμενα στοιχεία, ακριβώς επειδή βρίσκονται «περί το κείμενο», δηλαδή γύρω απ' το καθαυτό κείμενο. Πολλοί χρησιμοποιούν επίσης τον όρο περικείμενο στον οποίο συνήθως συμπεριλαμβάνονται τα εξής:

- οι κάθε είδους τίτλοι (π.χ. ο γενικός τίτλος του έργου, οι τίτλοι των διάφορων μερών ή κεφαλαίων, υπότιτλοι, μεσότιτλοι, πλαγιότιτλοι κτλ.)
- οι εισαγωγές
- οι πρόλογοι και οι επίλογοι

Περιεχόμενα στοιχεία

- οι αφιερώσεις
- τα μότο (βλ. λέξη)
- οι σημειώσεις, δηλαδή οι διευκρινιστικές πληροφορίες στο κάτω μέρος της σελίδας (υποσελίδιες) ή στο τέλος του βιβλίου
- η εικονογράφηση
- το οπισθόφυλλο, το μικρό δηλαδή κείμενο που διαβάζουμε συνήθως στο πίσω μέρος του εξωφύλλου και το οποίο έχει χαρακτήρα πληροφοριακό, διαφημιστικό κτλ.
- οι χρονοτοπικοί δείκτες, δηλαδή οι ενδείξεις που μας δίνουν πολλοί συγγραφείς σχετικά με το πού και πότε γράφτηκε το κυρίως κείμενο.

Στην ουσία, τα περιεχόμενα στοιχεία είναι ένα κείμενο ή μια σειρά κειμένων που συνοδεύει ένα άλλο κείμενο. Η μελέτη της στενής σχέ-

Περικείμενα στοιχεία

σης που αναπτύσσεται ανάμεσα στα διαφορετικά αυτά είδη κειμένου, μπορεί να μας οδηγήσει σε πολύ ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις και συμπεράσματα και να μας προσφέρει ένα πλήθος από χρήσιμες πληροφορίες: για παράδειγμα, στις περισσότερες περιπτώσεις, τα περικείμενα στοιχεία σχολιάζουν το κυρίως κείμενο, καθοδηγούν την ανάγνωση και την ερμηνεία του κτλ.

Ορισμένοι, για να μελετήσουν καλύτερα το ζήτημα των περικείμενων στοιχείων, κάνουν μια πιο λεπτή διάκριση ανάμεσα σε:

- περικείμενα στοιχεία, τα οποία συνοδεύουν το κυρίως κείμενο από κοντά, με την έννοια ότι εντάσσονται στον ίδιο τόμο μ' αυτό (είναι όσα αναφέραμε παραπάνω)

Περικείμενα στοιχεία

– επικείμενα στοιχεία, τα οποία έχουν μια πιο έμμεση σχέση με το κυρίως κείμενο και συνήθως δε βρίσκονται στον ίδιο τόμο μ' αυτό (π.χ. ένα δελτίο τύπου, μια συνέντευξη του συγγραφέα σε κάποιο περιοδικό κτλ.).

Καθώς οι μελετητές άρχισαν να ασχολούνται με το «περικείμενο» μόλις τις τελευταίες δεκαετίες, τα στοιχεία που έχουμε σήμερα στα χέρια μας είναι ακόμη πολύ περιορισμένα. Τα μόνα περικείμενα στοιχεία που έχουν εξεταστεί σχετικά ικανοποιητικά, είναι ο τίτλος, καθώς και οι πρόλογοι που συναντάμε σε ορισμένα έργα πεζογραφίας.

[Η τιτλολογία, ο ιδιαίτερος δηλαδή κλάδος που μελετά τους τίτλους, έχει αναπτυχθεί κυρίως στο εξω-

Περιεχόμενα στοιχεία

τερικό, και πιο συγκεκριμένα στη Γαλλία, θέτοντας ερωτήματα όπως τα παρακάτω:

- ποιος ακριβώς είναι ο ρόλος και η λειτουργία του τίτλου σε σχέση με το κυρίως κείμενο; (π.χ. απλώς το ονομάζει, το προβάλλει σαν ένα μέσο διαφημιστικό, δίνει κάποιες πληροφορίες για το περιεχόμενο του;)
- ο τίτλος πρέπει να θεωρηθεί εντός ή εκτός κυρίου κειμένου;
- τι ισχύει για τον υπότιτλο ή για τους υπόλοιπους ενδιάμεσους τίτλους;

Είναι γεγονός ότι, διαβάζοντας έναν τίτλο, μπορούμε αμέσως να κάνουμε ορισμένες πολύ ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις, ειδικά σε ό,τι αφορά τη σχέση του με το κυρίως κείμενο. Συγκεκριμένα, υπάρχουν τίτλοι:

Περικείμενα στοιχεία

- που δε μας δίνουν καμιά πληροφορία για το έργο το οποίο είμαστε έτοιμοι να διαβάσουμε ή απλά δε σημαίνουν απολύτως τίποτε και μόνον εκ των υστέρων, μετά δηλαδή την ανάγνωση του κυρίως κειμένου, μπορούμε να τους κατανοήσουμε (π.χ. «Παραρλάμα» του Δημοσθένη Βουτυρά, «Οκτάνα» του Ανδρέα Εμπειρικού)
- που μας προϊδεάζουν για ό,τι πρόκειται να διαβάσουμε, άλλοτε λιγότερο και άλλοτε περισσότερο (π.χ. «Μονόλογος ευαισθήτου» του Εμμανουήλ Ροΐδη, «Δυο μητέρες νομίζουν πως είναι μόνες στον κόσμο» του Νικηφόρου Βρεττάκου)
- που δίνουν την εντύπωση ότι μας προετοιμάζουν για την ανάγνωση αλλά στην ουσία μας παραπλα-

Περικείμενα στοιχεία

- νούν (π.χ. «Οι τρεις σωματοφύλακες» του Αλ. Δουμά, που στην ουσία είναι η ιστορία του τέταρτου)
- που αμφισβητούν τα καθιερωμένα και μας θέτουν σε σοβαρό προβληματισμό για να μπορέσουμε να τους εξηγήσουμε (π.χ. «Μυθιστόρημα» του Γ. Σεφέρη, που είναι ο τίτλος μιας ποιητικής συλλογής)
 - που σχετίζονται έμμεσα με τη θεματική του έργου ή λειτουργούν συμβολικά (π.χ. «Η ζωή εν τάφω» του Στρ. Μυριβήλη, «Το πλατύ ποτάμι» του Γιάννη Μπεράτη)
 - που επικεντρώνουν το ενδιαφέρον μας σε ένα συγκεκριμένο στοιχείο του έργου, το οποίο ίσως αποτελεί το κλειδί για την κατανόηση του συνόλου (π.χ. «Τα χταποδάκια» του Μ. Καραγάτση)

Περιεχόμενα στοιχεία

– που επικεντρώνουν το ενδιαφέρον μας στον κεντρικό ήρωα ή σε κάποια ιδιότητα ή ενέργειά του (π.χ. «Αλέξης Ζορμπάς» του Νίκου Καζαντζάκη, «Ο συμβολαιογράφος» του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, «Η φόνισσα» του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, «Ο Σιούλας ο ταμπάκος» του Δημήτρη Χατζή, η παραλογή «Του νεκρού αδελφού»).

Από την άλλη πλευρά, οι πρόλογοι, που κυρίως τους συναντάμε στα μυθιστορήματα, έχουν μελετηθεί λιγότερο αλλά παρουσιάζουν έντονο ενδιαφέρον, καθώς είναι αρκετά συχνό φαινόμενο και στην ελληνική πεζογραφία, ιδίως του περασμένου αιώνα. Αξίζει να αναφέρουμε τους διδακτικούς προλόγους του Αδαμάντιου Κοραή, ή τους

Περικείμενα στοιχεία

προλόγους με τους οποίους πολλοί συγγραφείς προσπαθούν να μας πείσουν ότι μας μεταφέρουν πραγματικά και όχι μυθοπλαστικά γεγονότα (π.χ. ο πρόλογος στη «Ζωή εν τάφω» του Στρ. Μυριβήλη) Γενικά, μπορούμε να θεωρήσουμε τον πρόλογο ως τέχνασμα του συγγραφέα· ωστόσο, είναι βέβαιο ότι μπορεί να μας προσφέρει πολλές πληροφορίες και βοηθητικά στοιχεία, να κατευθύνει την ανάγνωση του έργου, να δημιουργήσει προσδοκίες που στη συνέχεια δεν ικανοποιεί κτλ. Συνεπώς, όταν υπάρχει, είναι ένα στοιχείο που οφείλουμε να λάβουμε σοβαρά υπόψη και να προσπαθήσουμε να το εξηγήσουμε.]

Περιπέτεια

Περιπέτεια

Στα λογοτεχνικά κείμενα (και ιδιαίτερα στην αρχαία τραγωδία) συμβαίνει συχνά το εξής: ο μύθος, καθώς εξελίσσεται, παίρνει ξαφνικά μια τροπή και μια κατεύθυνση τέτοια που λογικά δεν την περιμέναμε. Η κατάσταση π.χ. στην οποία βρίσκεται ένας τραγικός ήρωας, ξαφνικά αλλάζει και μεταστρέφεται στο αντίθετό της: ο ήρωας δηλαδή από την κατάσταση της ευτυχίας μεταπίπτει στη δυστυχία (ή και αντίστροφα). Αυτή η αιφνιδιαστική μεταβολή και μεταστροφή, που ο θεατής ή ο αναγνώστης κανονικά δεν την περίμενε, ονομάζεται περιπέτεια.

Η περιπέτεια, επειδή ακριβώς συμβαίνει αιφνιδιαστικά, προκαλεί στο θεατή ή τον αναγνώστη ξάφ-

νιασμα, έκπληξη ή και απορία. Τα στοιχεία αυτά προκαλούν με τη σειρά τους συναισθηματική διέγερση, ταραχή, αγωνία και κρατούν αδιάπτωτη την προσοχή και το ενδιαφέρον του θεατή ή αναγνώστη.

[Τον όρο «περιπέτεια» τον καθιέρωσε πρώτος ο Αριστοτέλης στο βιβλίο του «Περί ποιητικής». Το έργο αυτό του Αριστοτέλη είναι η πρώτη μελέτη στον κόσμο που αναφέρεται σε θέματα της ποίησης και ειδικά της τραγωδίας. Ο Αριστοτέλης στην «Ποιητική» του δίνει τον εξής ορισμό για την περιπέτεια: «ἢ εἰς τὸ ἑναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή» (=η μεταβολή της δράσης στο αντίθετό της)].

Περσόνα

Περσόνα

Ο όρος «περσόνα» προέρχεται από τα ιταλικά και στην κυριολεξία σημαίνει «πρόσωπο». Συνήθως, όμως, τον χρησιμοποιούμε για να δηλώσουμε ένα ορισμένο συγγραφικό τέχνασμα που έχει κατά καιρούς χρησιμοποιηθεί από πολλούς δημιουργούς. Πράγματι, σε αρκετές περιπτώσεις, ένας λογοτέχνης, ποιητής ή πεζογράφος, προτιμά να καλύψει το συγγραφικό του «εγώ» πίσω από ένα προσωπείο, μία περσόνα, που στο συγκεκριμένο έργο θα μιλάει αντί γι' αυτόν. Με αυτό τον τρόπο μπορεί να επιτύχει πολλούς στόχους, ανάλογα με το είδος του έργου ή την εποχή: για παράδειγμα, μπορεί σε εποχές δύσκολες να αποκρύψει την ταυτότητά του, μπορεί να δημιουργήσει πολλά «ποι-

ητικά εγώ» εντελώς διαφορετικά μεταξύ τους, ενώ στην πεζογραφία ειδικά μπορεί να παρουσιάσει το έργο του ως μαρτυρία και τα γεγονότα τα οποία αφηγείται ως αληθινά.

Το τέχνασμα της περσόνας χρησιμοποίησε αρκετά συχνά ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης, που δημιούργησε το Γ. Σ., το Στρατή Θαλασσινό και το Μαθιό Πασχάλη. Εξάλλου, στην πεζογραφία, χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Στράτη Μυριβήλη, που στον πρόλογο του μυθιστορηματός του Η ζωή εν τάφω, μας εξηγεί ότι όλο το έργο αποτελείται από επιστολές ενός στρατιώτη, τις οποίες ο ίδιος ο συγγραφέας ανακάλυψε σε κάποιο παλιό μπαούλο! Στην περίπτωση του Μυριβήλη, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε και τον

Πλοκή

όρο «πλαστοπροσωπία», με την έννοια ότι ο συγγραφέας δημιουργεί ένα εντελώς πλαστό πρόσωπο, το οποίο στο έργο αναλαμβάνει τους ρόλους του αφηγητή αλλά και του πρωταγωνιστή, που υποτίθεται έζησε πραγματικά όλα τα γεγονότα που αφηγείται.

(Βλ. Συγγραφέας).

Πλοκή

Πολύ συχνά η έννοια της πλοκής συγχέεται με τον όρο δομή. Οι δύο όμως όροι δεν ταυτίζονται. Για να κατανοηθεί καλύτερα η έννοια της πλοκής στα λογοτεχνικά κείμενα, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη τα εξής: ο μύθος (= το περιεχόμενο, η υπόθεση, η ιστορία, το «σενάριο» του λογοτεχνικού κειμένου) περιλαμβάνει γεγονότα, περιστατικά,

επεισόδια, συγκρούσεις μεταξύ προσώπων κτλ. Όλα αυτά τα στοιχεία παρουσιάζονται, προβάλλονται, εξελίσσονται και διαπλέκονται μεταξύ τους με ορισμένη σειρά και με ορισμένο τρόπο. Τη σειρά με την οποία θα παρουσιασθούν τα γεγονότα, τη μεταξύ τους διαπλοκή και, γενικότερα, τον τρόπο που θα ακολουθήσει ο μύθος στη σταδιακή του εξέλιξη, όλα αυτά τα επιλέγει και τα καθορίζει ο δημιουργός του λογοτεχνικού κειμένου. Στόχος του είναι να δημιουργήσει μια «ιστορία», ένα λογοτεχνικό μύθο που να εξελίσσεται ομαλά, φυσικά και αβίαστα και, το κυριότερο, να κρατάει αδιάπτωτο το ενδιαφέρον και την προσοχή του αναγνώστη.

Σύμφωνα, λοιπόν, με όλα τα προαναφερόμενα, η έννοια της πλοκής

Πλοκή

στα λογοτεχνικά έργα και, κυρίως, στα αφηγηματικά, έχει το εξής νόημα: είναι ο τρόπος με τον οποίο ο δημιουργός του λογοτεχνικού κειμένου οργανώνει και παρουσιάζει το αφηγηματικό του υλικό (=γεγονότα, περιστατικά, επεισόδια, συγκρούσεις) και προωθεί την εξέλιξη του μύθου. Οι όποιες, βέβαια, επιλογές του συγγραφέα αποβλέπουν σ' έναν, κυρίως, στόχο: να εκθέσει έτσι τα γεγονότα του μύθου, ώστε να προκαλείται συνεχώς το ενδιαφέρον του αναγνώστη και να ερεθίζεται διαρκώς η αναγνωστική του προσοχή (πρβ. λ.χ. την πλοκή που έχουν ορισμένα αξιόλογα αστυνομικά μυθιστορήματα, τα πολύ καλά περιπετειώδη κινηματογραφικά έργα και, κυρίως, τα κλασικά μυθιστορήματα της ευρωπαϊκής λογο-

τεχνίας). Πολλοί π.χ. συγγραφείς δεν παρουσιάζουν τα γεγονότα και τα περιστατικά του μύθου με τη σειρά που «συνέβησαν», στη χρονική τους δηλαδή αλληλουχία. Προτιμούν μια διαφορετική παρουσίαση, οργάνωση και διαπλοκή των γεγονότων, που δεν έχει σχέση με τη φυσική σειρά και τη χρονική ροή των πραγμάτων. Έτσι, ο Αλ. Παπαδιαμάντης λ.χ., στο διήγημά του Πατέρα στο σπίτι, δεν ξεκινά το μύθο ακολουθώντας τη χρονική σειρά των περιστατικών. Αρχίζει από το κέντρο του μύθου, από το γεγονός του μικρού παιδιού που ζητιανεύει λίγο λάδι στο παντοπωλείο της γειτονιάς (=in medias res. βλ. λέξη). Το περιστατικό αυτό αποτελεί την «καρδιά» του μύθου. Καθώς ο Παπαδιαμάντης το προβάλλει πρώτο

Πλοκή

στη σειρά, προκαλεί στον αναγνώστη αφηγηματικό κενό. Αυτό, ακριβώς, το «κενό» ερεθίζει το ενδιαφέρον και την προσοχή του αναγνώστη.

[Αν η δομή υποδηλώνει περισσότερο την εξωτερική αρχιτεκτονική του λογοτεχνικού κειμένου, η πλοκή ισοδυναμεί με την εσωτερική αρχιτεκτονική και την οργάνωση-εξέλιξη των περιστατικών του μύθου. Τα περιστατικά αυτά που συνθέτουν την αφηγηματική ύλη και συγκροτούν το λογοτεχνικό μύθο, προηγούνται σταδιακά. Έτσι, εξελίσσεται στην ουσία ο μύθος του λογοτεχνικού κειμένου. Ο εξελισσόμενος μύθος διέρχεται σταδιακά από τρία, κυρίως, διαδοχικά στάδια: το πρώτο είναι η δέση· το δεύ-

τερο η κορύφωση και το τρίτο η λύση.]

(Βλ. Αφήγηση, Δομή, Ιστορία/πλοκή, Μύθος, Πυραμίδα του Freytag, Στοιχείο πλοκής, Χρόνος αφηγηματικός).

Ποιητική

Ο όρος «ποιητική» έχει μια ιστορία είκοσι πέντε περίπου αιώνων. Προέρχεται, βέβαια, από το ομότιτλο έργο του Αριστοτέλη, απ' όπου γρήγορα πέρασε ως δάνειο καταρχήν στα λατινικά και αργότερα σε όλες σχεδόν τις ευρωπαϊκές γλώσσες. Αν δεχθούμε τον όρο ως επίθετο, δεν έχουμε ιδιαίτερο πρόβλημα κατανόησης: χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει τη λέξη «τέχνη» (ποιητική τέχνη = η τέχνη της ποίησης). Στην ουσία, όμως, ήδη

Ποιητική

απ' την εποχή του Αριστοτέλη, πρόκειται για ένα ουσιαστικοποιημένο επίθετο, γεγονός που έχει προκαλέσει —και εξακολουθεί ίσως να προκαλεί— αρκετά προβλήματα σε ό,τι αφορά την ακριβή σημασία του.

Σε ό,τι αφορά την ιστορική πορεία όχι μόνο του όρου αλλά και της ίδιας της δραστηριότητας της ποιητικής, η σημασία του αριστοτελικού έργου είναι τεράστια: στην ουσία, οι βασικές κατευθύνσεις που έχει ακολουθήσει η ποιητική στη διάρκεια των αιώνων και μέχρι την εποχή μας, καθορίστηκαν σε μεγάλο βαθμό από τον Αριστοτέλη· από την άποψη αυτή, ολόκληρη η ιστορία της ποιητικής είναι μια σειρά από συνεχείς προσπάθειες επανερμηνείας του αριστοτελικού

κειμένου. Όπως έχει σωστά παρατηρηθεί, ενώ είναι γνωστό ότι παρόμοιοι προβληματισμοί με αυτούς του Αριστοτέλη αναπτύχθηκαν την ίδια περίπου εποχή —ή ίσως και παλαιότερα— και στην Ασία (π.χ. Κίνα, Ινδία), για τους ανθρώπους στη Δύση, οι απαρχές της ποιητικής συνδέονται άρρηκτα με την ελληνική αρχαιότητα και το μεγάλο φιλόσοφο και ερευνητή.

Ο ίδιος ο Αριστοτέλης, χρησιμοποιώντας τον όρο «ποιητική», φαίνεται ότι είχε κατά νου μια πραγματική θεωρία της ποίησης, με βάση τα δύο πιο σημαντικά είδη της εποχής, το έπος και την τραγωδία. Πιο συγκεκριμένα, τον ενδιέφερε η συστηματική διαπραγμάτευση της ποίησης και των ειδών της, η ανάλυση του ιδιαίτερου ποιητικού

Ποιητική

χαρακτήρα κάθε είδους, ο τρόπος με τον οποίο (πρέπει να) διαρθρώνεται ένα ποιητικό έργο, τα επιμέρους στοιχεία του και οτιδήποτε άλλο σχετικό με αυτά τα ζητήματα. Συνεπώς, ένας κλασικός ορισμός για την ποιητική θα ήταν να την ταυτίσουμε με τη μελέτη της φύσης του ποιητικού λόγου, με την τεχνική, την τέχνη και τη θεωρία της ποιητικής σύνθεσης. Πρόκειται, δηλαδή, για μια καθαρά θεωρητική ενασχόληση με τη λογοτεχνία.

Στους αιώνες που ακολουθούν, όμως, τα πράγματα αλλάζουν. Με την παρέμβαση των μεγάλων Λατίνων συγγραφέων και, κυρίως, του Οράτιου, η ποιητική μετατρέπεται σταδιακά σε μια σειρά κανόνων, τους οποίους οφείλει να λάβει πολύ σοβαρά υπόψη του κάθε ποιητής

αν θέλει να συνθέσει ένα πραγματικά αξιόλογο ποίημα. Φυσικά, κάθε ποιητής τείνει να αναγάγει σε κανόνα τις δικές του πρακτικές και προτιμήσεις και με τον τρόπο αυτό οδηγεί σε συγκεκριμένες ποιητικές τεχνοτροπίες. Αυτή η κανονιστική ποιητική, που έχει σαφώς περιοριστικό και ρυθμιστικό χαρακτήρα, θα κυριαρχήσει στους αιώνες που θα ακολουθήσουν.

Πράγματι, από τα πρώτα χρόνια του Μεσαίωνα και ως το 18ο αιώνα, γράφονται αναρίθμητες «ποιητικές». Πρόκειται, κυρίως, για πραγματείες, μέσα από τις οποίες γίνεται προσπάθεια να δοθεί μια «συνταγή», θα λέγαμε, για τη δημιουργία ενός καλού ποιήματος: οδηγίες για σύνθεση και στιχουργική, ειδολογικοί κανόνες, τεχνικές κτλ.

Ποιητική

Οι συγγραφείς που τους ακολουθούν, πιστεύουν, βέβαια, ότι γράφουν κατά το πρότυπο του Αριστοτέλη· στην ουσία, όμως, επηρεάζονται πολύ περισσότερο από τον Οράτιο.

Συνεπώς, μια δεύτερη έννοια του όρου «ποιητική», η οποία μάλιστα επικράτησε για αιώνες παρά τον περιοριστικό της χαρακτήρα, συμπίπτει με το σύνολο των αισθητικών αρχών που καθοδηγούν ένα συγγραφέα στο έργο του, καθώς και στις επιλογές του μέσα από ένα σύνολο δυνατοτήτων, για ζητήματα ειδολογικά, υφολογικά, θεματολογικά κτλ. Εξάλλου, διευρύνοντας κάπως το πεδίο της έννοιας αυτής, μπορούμε να μιλήσουμε για τις επιλογές μιας συγκεκριμένης σχολής, γενιάς η περιόδου. Αυτό όμως που

κυρίως έχει σημασία, είναι ότι για ένα πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα, σχεδόν μέχρι τον 20ό αιώνα, αυτές οι επιλεγμένες αισθητικές αρχές διατυπώνονταν με χαρακτήρα προγραμματικό, περιοριστικό και ρυθμιστικό, ιδίως στην περίπτωση των λογοτεχνικών σχολών ή κινημάτων (π.χ. συμβολισμός, παρνασσισμός, υπερρεαλισμός κτλ.), για να ξεπεραστούν αργότερα απ' τους ίδιους τους δημιουργούς, μέσα από ποικίλες διεργασίες και συγκρούσεις. Σήμερα, βέβαια, έχει πλέον γίνει προφανές ότι η αυθεντική δημιουργική δραστηριότητα είναι αδύνατον να μπει σε καλούπια, υπακούγοντας σε προκαθορισμένους κανόνες· οι κριτικοί, λοιπόν, διατυπώνουν πλέον τις αρχές αυτές με χαρακτήρα περισσότερο περιγραφικό και

Ποιητική

διαπιστωτικό· έτσι, μιλάμε συχνά, μέχρι και σήμερα, για την ποιητική του τάδε ή του δείνα δημιουργού, για την ποιητική μιας ολόκληρης γενιάς, σχολής ή εποχής. Εξάλλου, τις τελευταίες δεκαετίες βλέπουμε συχνά μελέτες για την ποιητική ενός υλικού στοιχείου ή μιας δομής που φαίνεται να γονιμοποιεί και να καθοδηγεί τη δημιουργική διαδικασία· ή για την ποιητική ενός συναισθήματος ή μιας κατάστασης που κυριαρχεί σε μια λογοτεχνική δημιουργία. Για παράδειγμα, έχουμε σήμερα μελέτες για την ποιητική του νερού, της φωτιάς, της μελαγχολίας κτλ.

Στη διάρκεια του 20ού αιώνα, όμως, ο όρος «ποιητική» αποκτά και μια πραγματικά νέα σημασία, καθώς πολύ γρήγορα καταλήγει να

δηλώνει ένα γενικότερο προβληματισμό σχετικά με το λογοτεχνικό λόγο και την ισχύ του. Μάλιστα, αυτή η διεύρυνση της έννοιας συνοδεύεται και από επιστημονικές φιλοδοξίες. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιείται για να δηλωθεί ο επιστημονικός κλάδος που έχει ως αντικείμενό του τη λογοτεχνία στο σύνολό της και όχι μόνο την ποίηση. Πρόκειται, δηλαδή, για μια ανανεωμένη χρήση του αριστοτελικού όρου — αν και μπορούμε να υποθέσουμε ότι και ο ίδιος ο Αριστοτέλης αυτή περίπτωση τη σημασία είχε κατά νου, αφού στην εποχή του ποίηση και λογοτεχνία ουσιαστικά ταυτίζονταν.

Στη σύγχρονη, λοιπόν, έννοιά της, η «ποιητική» ουσιαστικά ταυτίζεται με τη «θεωρία της λογοτεχνίας». Θα μπορούσε να οριστεί ως

Ποιητική

η προσπάθεια να εντοπιστούν τα καθολικά χαρακτηριστικά που συγκροτούν τη λογοτεχνία και καθιστούν δυνατή την ύπαρξή της. Μ' αυτή την έννοια, η ποιητική είναι ένας θεωρητικός κλάδος, ο οποίος έχει ως στόχο του να επεξεργαστεί τα εργαλεία που θα επιτρέψουν την καλύτερη περιγραφή και ανάλυση του συνόλου των λογοτεχνικών έργων· να διατυπώσει, δηλαδή, κάποιους γενικούς νόμους, που είναι βέβαια περιορισμένοι σε αριθμό και βρίσκονται πίσω απ' την ποικιλία των έργων, επιτρέποντας την καλύτερη κατανόηση και ερμηνεία τους. Στο σημείο αυτό είναι, πιστεύουμε, εμφανείς οι επιστημονικές φιλοδοξίες της σύγχρονης ποιητικής, που αναφέραμε παραπάνω: αρκεί να σημειώσουμε ότι η επιστήμη στο-

χεύει πάντα στη διατύπωση των γενικών νόμων που καθιστούν δυνατή την κατανόηση και την ερμηνεία της ποικιλίας και των επιμέρους γεγονότων της εμπειρικής πραγματικότητας.

[Όπως έχει σωστά επισημανθεί, αυτό που κάνει την ποιητική να ξεχωρίζει από ορισμένες άλλες προσπάθειες επιστημονικής προσέγγισης του λογοτεχνικού φαινομένου, είναι το γεγονός ότι δεν αναζητά τους γενικούς αυτούς νόμους έξω από τη λογοτεχνία αλλά στο εσωτερικό της. Μπορούμε, μάλιστα, να θεωρήσουμε ότι έχει ένα διπλό στόχο: από τη μια πλευρά, να διακρίνει τη λογοτεχνία από τις άλλες τέχνες, οι οποίες χρησιμοποιούν διαφορετικό μέσο και όχι τη γλώσσα· και

Ποιητική

απ' την άλλη πλευρά, να διακρίνει τη γλωσσική παραγωγή με καλλιτεχνικούς ή αισθητικούς στόχους απ' τις άλλες χρήσεις της γλώσσας. Ειδικά σ' ό,τι αφορά το τελευταίο, η ποιητική οφείλει να απαντήσει στο ερώτημα γιατί ορισμένα γλωσσικά μηνύματα εκλαμβάνονται ως έργα τέχνης και άλλα όχι· μ' άλλα λόγια, να απαντήσει —στο αναπάντητο ουσιαστικά— ερώτημα τι είναι λογοτεχνία. Με αυτή την έννοια, κάθε μεμονωμένο κείμενο χρησιμοποιείται από το μελετητή απλά ως αφητηρία, προκειμένου να φτάσει σε μια γενική περιγραφή και ανάλυση των ιδιοτήτων του λογοτεχνικού λόγου. Συνεπώς, η ποιητική είναι ένας κλάδος που αλληλοσυμπληρώνεται με την ερμηνεία: κάθε θεωρητική προσέγγιση έχει ανάγκη τις εμπει-

ρικές μελέτες που την τροφοδοτούν με πληροφορίες και τη γονιμοποιούν αλλά και κάθε εμπειρική μελέτη έχει ανάγκη από ένα όσο το δυνατόν πιο γερό θεωρητικό υπόβαθρο.] (Βλ. Κριτική).

Πολυσημία

Ο όρος «πολυσημία» χρησιμοποιείται καταρχήν στη γλωσσολογία, προκειμένου να χαρακτηρίσει το φαινόμενο κατά το οποίο η ίδια λέξη έχει περισσότερες από μία σημασίες. Για παράδειγμα, η λέξη «κόκορας» μπορεί να σημαίνει «πεινός» αλλά και «επικρουστήρας όπλου». Σε μια περίπτωση όπως αυτή, μόνο τα συμφραζόμενα μπορούν να μας βοηθήσουν να καταλάβουμε ποια σημασία πρέπει να επιλέξουμε.

Πολυσημία

Αν θέλουμε να είμαστε πιο ακριβείς, θα πρέπει να προσθέσουμε ότι οι διάφορες σημασίες μιας πολυσημής λέξης, πρέπει κατά κάποιο τρόπο να συνδέονται μεταξύ τους: σημασιολογικά, ετυμολογικά, με κάποιου είδους ομοιότητα κτλ. Στο παραπάνω παράδειγμα, η σημασία της λέξης «κόκορας» περνά από τον πετεινό στον επικρουστήρα του όπλου, επειδή στην αρχική του μορφή ο επικρουστήρας έμοιαζε πράγματι ως προς το σχήμα με κόκορα. Το ίδιο ισχύει και για τη λέξη «γερανός», που μπορεί να σημαίνει είτε «μεγάλο αποδημητικό πτηνό» είτε «βοηθητικό μηχάνημα ανύψωσης»· κι αυτό γιατί ο βραχίονας ενός μηχανικού γερανού μοιάζει αρκετά με το ράμφος του πτηνού. Σε ένα άλλο, παράδειγμα, η λέξη

«κάβος» μπορεί να σημαίνει «χοντρό σκοινί πλοίου» ή «απόκρημνο ακρωτήριο». Στην περίπτωση αυτή, η σύνδεση είναι κατά πάσα πιθανότητα ετυμολογική.

Δεν πρέπει να συγχέουμε το φαινόμενο της πολυσημίας με αυτό της ομωνυμίας, όπου έχουμε να κάνουμε με διαφορετικές λέξεις, που φυσικά έχουν διαφορετικές σημασίες και απλώς τυχαίνει να εμφανίζονται με την ίδια μορφή. Στις περισσότερες περιπτώσεις, η διαφορά μεταξύ πολυσημίας και ομωνυμίας είναι εμφανής, αφού τα ομώνυμα δε συμπίπτουν μορφολογικά σε όλους τους τύπους, ενώ πολλές φορές μπορεί να είναι ομόηχα αλλά όχι και ομόγραφα. Για παράδειγμα, στην περίπτωση των λέξεων «σκηνή» και «σκοινί», είναι προφανές ότι δεν

Πολυσημία

πρόκειται για την ίδια λέξη, αφού η ορθογραφία είναι διαφορετική· επιπλέον, στις άλλες πτώσεις, χάνεται και η ηχητική ομοιότητα που θα μπορούσε να μας παραπλανήσει. Πρόκειται, λοιπόν, χωρίς αμφιβολία για δύο διαφορετικές λέξεις και όχι για μία λέξη με πολλές σημασίες.

Έχοντας υπόψη μας όλα αυτά, ας προσπαθήσουμε να μεταφέρουμε την έννοια της πολυσημίας από τη μεμονωμένη λέξη στο κείμενο. Μπορεί ένα κείμενο να είναι πολύσημο; Καταρχήν, θα πρέπει να πούμε ότι για ορισμένα είδη κειμένων, η ύπαρξη πολλών σημασιών θα ήταν ένα σοβαρό μειονέκτημα: για παράδειγμα, σε ένα επιστημονικό κείμενο, στόχος του συντάκτη είναι όλοι όσοι θα το διαβάσουν, να κατανοήσουν το ίδιο ακριβώς

πράγμα· στόχος του, δηλαδή, είναι η μονοσημία. Ωστόσο, σ' ένα λογοτεχνικό κείμενο, η πολυσημία είναι χωρίς αμφιβολία ένα από τα βασικά και επιδιωκόμενα χαρακτηριστικά.

Πράγματι, σήμερα, οι περισσότεροι μελετητές θεωρούν ότι κάθε έργο λογοτεχνικό επιδέχεται από τη φύση του περισσότερες από μία ερμηνείες, είναι δηλαδή ανοιχτό σε πολλές σημασίες και νοήματα· κι αυτό, γιατί αφενός είναι γραμμένο με τέτοιο τρόπο ώστε να μην εξαντλείται εύκολα, αφετέρου βρίσκεται σε έναν αδιάκοπο διάλογο με τον αναγνώστη, τη γλώσσα, τα άλλα έργα κτλ. Από την άποψη αυτή, η έννοια της πολυσημίας συνδέεται άμεσα με τις λεγόμενες θεωρίες της ανάγνωσης.

(Βλ. Αμφισημία, Ανάγνωση, Αναγνώστης)

Προϊδεασμός

Προϊδεασμός

Ο προϊδεασμός εύκολα συγχέεται με την προοικονομία. Οι δύο όμως όροι δεν ταυτίζονται ούτε και συγγενεύουν. Ο προϊδεασμός δεν προετοιμάζει τον αναγνώστη για μελλοντικές σκηνές ούτε και προ-ρυθμίζει επόμενες λεπτομέρειες και γεγονότα του λογοτεχνικού μύθου. Απλώς στη διάρκεια και στη ροή μιας αφήγησης συμβαίνει συχνά το εξής: ο αφηγητής μάς δίνει μια γενική ιδέα, κάπως αόριστη βέβαια, για κάτι που πρόκειται να συμβεί μετά.

Η ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στην προοικονομία και τον προϊδεασμό είναι η εξής: η προοικονομία σχετίζεται πιο πολύ με την πλοκή του μύθου και των γεγονότων. Με την προοικονομία ένα μελλοντικό γεγονός του μύθου προετοιμάζεται

κατάλληλα, για να το δεχθεί ο αναγνώστης ως κάτι το απόλυτα λογικό και φυσικό. Αντίθετα, με τον προΐδεασμό παίρνουμε μια μικρή υποψία, ένα είδος πρόγευσης και διαμορφώνουμε μια πρώτη γενική και αόριστη ιδέα για κάτι που θα συμβεί σε επόμενες στιγμές και στη μετέπειτα εξέλιξη του μύθου.

(Βλ. Προοικονομία)

Προοικονομία

Στην τραγωδία του Ευριπίδη Ιφιγένεια η εν Ταύροις, υπάρχει η εξής σκηνή. Η Ιφιγένεια, η ηρωίδα της τραγωδίας, πρόκειται να αναχωρήσει για την Αυλίδα. Υποτίθεται ότι θα παντρευτεί τον Αχιλλέα. Την ώρα του αποχαιρετισμού δε σήκωσε στα χέρια της το μικρό Ορέστη — πίστευε ότι θα γύριζε ξανά στο Άργος.

Προοικονομία

Αυτή η φαινομενικά ασήμαντη λεπτομέρεια έχει ιδιαίτερη σημασία και ειδικό βάρος για όσα πρόκειται να συμβούν: προετοιμάζει το θεατή κατάλληλα για τη μελλοντική σκηνή της αναγνώρισης. Συγκεκριμένα, όταν τα δύο αδέλφια θα ανταμώσουν στην Ταυρίδα, δε θα αναγνωρίζει ο ένας τον άλλο. Αυτό όμως το γεγονός δε μας ξαφνιάζει ούτε μας κάνει να απορούμε. Ο τραγικός ποιητής μάς έχει προετοιμάσει με την προαναφερόμενη σκηνή του αποχαιρετισμού. Σ' αυτή τη σκηνή, ο Ορέστης ήταν ακόμη νήπιο. Και έτσι, είναι πολύ φυσικό τα δυο αδέλφια, όταν ανταμώνουν στην Ταυρίδα, να μη γνωρίζονται μεταξύ τους.

Το παράδειγμα αυτό μας διευκολύνει να καταλάβουμε την έννοια

της προοικονομίας και τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί στα λογοτεχνικά κείμενα. Συγκεκριμένα, μπορούμε να πούμε ότι η προοικονομία προετοιμάζει κατάλληλα το θεατή ή τον αναγνώστη για κάτι που πρόκειται να συμβεί ή να ακολουθήσει στη μελλοντική πορεία και εξέλιξη του μύθου. Ουσιαστικά, δηλαδή, η προοικονομία είναι ένας τρόπος να προ-ρυθμίζονται και να διευθετούνται από τα πριν μελλοντικές σκηνές και γεγονότα που θα ακολουθήσουν μέσα στη διαρκή ροή μιας αφήγησης. Αυτή η προ-ρύθμιση προετοιμάζει τον αναγνώστη να δεχθεί αργότερα κάτι και να το βιώσει ως απόλυτα φυσικό και λογικό.

(Βλ. Προϊδεασμός)

Προσωποποίηση

Προσωποποίηση

Πολύ συχνά, σε διάφορα λογοτεχνικά κείμενα, πεζά ή ποιητικά, έχουμε παρατηρήσει το εξής: άψυχα στοιχεία της φύσης (δέντρα, ποτάμια, βουνά κτλ.) αποκτούν ιδιότητες και συμπεριφορές που ανήκουν αποκλειστικά στον άνθρωπο: έχουν ανθρώπινη φωνή και μιλούν, κλαίνε, μαλώνουν, θυμώνουν, συναισθάνονται και γενικά συμπεριφέρονται όπως ακριβώς ο άνθρωπος.

π.χ. – κλαίνε τα μαύρα τα βουνά,
παρηγοριά δεν έχουν
– ο Όλυμπος κι ο Κίτσαβος τα
δυο βουνά μαλώνουν

Άλλοτε πάλι σε μια αφηρημένη έννοια (π.χ. ελευθερία, δικαιοσύνη, πόλεμος, έρωτας, θάνατος κτλ.)

Προσωποποίηση

αποδίδονται, όπως και στα προηγούμενα παραδείγματα, ιδιότητες καθαρά ανθρώπινες. Ο Δ. Σολωμός π.χ. παρουσιάζει την ιδέα της Ελευθερίας ως μια ρωμαλέα γυναικεία μορφή:

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

Τρίτη περίπτωση είναι εκείνη που σε διάφορα ζώα (συνήθως πουλιά) αποδίδονται και πάλι ανθρώπινες ιδιότητες και συμπεριφορές:

π.χ. - Και το πουλί παράκουσε κι
αλλιώς επήγε κι είπε·
«Γοργά ντυθείς, γοργά 'λλα-
χτείς, γοργά να πας το γιόμα»

Προσωποποίηση

Εξάλλου, σε όλα τα παραμύθια και τους λαϊκούς μύθους, τα διάφορα ζώα συμπεριφέρονται όπως ακριβώς ο άνθρωπος. Το ίδιο παρατηρούμε και στους «Μύθους» του Αισώπου.

Σε όλα τα προαναφερόμενα παραδείγματα παρατηρούμε και διαπιστώνουμε ένα κοινό στοιχείο: σε άψυχα στοιχεία της φύσης, σε αφηρημένες έννοιες και σε ζώα αποδίδονται ανθρώπινες ιδιότητες και συμπεριφορές. Αυτή, ακριβώς, την παρουσίαση και τη «μετατροπή» των άψυχων, των αφηρημένων εννοιών και των διάφορων ζώων σε πρόσωπα, την ονομάζουμε και τη χαρακτηρίζουμε ως προσωποποίηση.

Οι προσωποποιήσεις που λειτουργούν μέσα στα λογοτεχνικά

Προσωποποίηση

κείμενα, προσδίδουν σ' αυτά ζω-
ντάνια και παραστατικότητα και κα-
θιστούν τη λογοτεχνική γραφή ιδι-
αίτερα και έντονα δραστική. Αυτό
φαίνεται καθαρά στο παρακάτω σύ-
ντομο απόσπασμα από το Τοπίο
του Στρ. Μυριβήλη (Κείμενα Νεοελ-
ληνικής Λογοτεχνίας, Α' Λυκείου):

«...Ο ύπνος κάθισε πάνω σε όλα.
Βαρύς, ακίνητος, σαν αρρώστια που
ναρκώνει και μαραζώνει. Οι πιπε-
ριές, οι οξυές αποκοιμήθηκαν όρθι-
ες, ριζωμένες ισόβια μέσα στη γη,
δεμένες με τα καταχθόνια παλαμά-
ρια της ρίζας τους. Σαν τις πήρε ο
ύπνος, η ταραχή που άφησε μέσα
στην κόμη τους το βίαιο πέραςμα
του τρένου, ανασάλεψε στη μνή-
μη τους κι έγινε όνειρο. Τα δέντρα
ονειρεύτηκαν πως η γη ξαμόλυσε

Προφορική λογοτεχνία

τα δεσμά τους. Ανασάλεψαν, λέει, οι φυλλωσιές τους, έγιναν πλατιές φτερούγες γεμάτες δύναμη και θέληση...»

Προφορική λογοτεχνία

Ο όρος «προφορική λογοτεχνία» χρησιμοποιείται σήμερα διεθνώς για να δηλώσει τις λογοτεχνικές δημιουργίες των πολιτισμών που δε γνωρίζουν ή δε χρησιμοποιούν συστηματικά τη γραφή. Τέτοιες δημιουργίες μπορούμε να θεωρήσουμε τα παραμύθια, τις παροιμίες και τα κάθε είδους τραγούδια και ποιήματα, που πριν καταγραφούν απαγγέλλονταν ή τραγουδιούνταν στο κοινό και περνούσαν από γενιά σε γενιά με τη λεγόμενη προφορική παράδοση.

Ως έννοια, η προφορική λογο-

Προφορική λογοτεχνία

τεχνία έγινε ευρύτερα αποδεκτή σχετικά πρόσφατα. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο σύγχρονος πολιτισμός ανήκει εδώ και αρκετούς αιώνες στη σφαίρα του γραπτού λόγου και όλοι μας σήμερα, ειδικά στο δυτικό κόσμο, συνδέουμε σχεδόν αυτόματα και ασυναίσθητα, τη λογοτεχνία με το γραπτό λόγο. Άλλωστε, στις περισσότερες ευρωπαϊκές γλώσσες, ο όρος «λογοτεχνία» (*literature*, *littérature*, *literatur*, *literatura* κτλ.), συνδέεται ετυμολογικά με τη λέξη «γράμματα» (το λατινικό *litterae*). Συνεπώς, για τους περισσότερους σύγχρονους ανθρώπους, ακόμη και για κάποιους μελετητές, ο όρος προφορική λογοτεχνία μοιάζει να εμπεριέχει μια αντίφαση.

Η αισθητική και λογοτεχνική αξία

Προφορική λογοτεχνία

της προφορικής λογοτεχνίας συχνά αμφισβητείται. Ωστόσο, μια τέτοια κρίση είναι χωρίς αμφιβολία επιπόλαιη. Σήμερα, υπάρχουν μελέτες που έχουν αποδείξει ότι οι επώνυμοι δημιουργοί της «γραπτής» λογοτεχνίας αντλούν σε αρκετές περιπτώσεις σημαντικά στοιχεία από τους θησαυρούς της προφορικής λογοτεχνίας και ότι ορισμένα σημαντικά έργα, όπως π.χ. τα ομηρικά έπη, το έπος του Διγενή Ακρίτα, οι μεσαιωνικές μπαλάντες στην Ευρώπη, τα δημοτικά τραγούδια κτλ., είχαν μια μακραίωνη προφορική ζωή πριν καταγραφούν. Απλώς, αυτό που δεν πρέπει να ξεχνάμε όταν μιλάμε για προφορική λογοτεχνία είναι ότι πρόκειται για έργα που δεν έχουν δημιουργηθεί για να διαβαστούν, δεν προορίζονται για ανά-

Προφορική λογοτεχνία

γνωση· θα πρέπει, λοιπόν, να αξιολογηθούν με κριτήρια διαφορετικά.

Σήμερα, θεωρείται πλέον αποδεδειγμένο ότι όλοι οι πολιτισμοί κι όλες οι κοινωνίες παρήγαγαν προφορική λογοτεχνία πριν από την επινόηση της γραφής. Επρόκειτο για μια λογοτεχνία κυρίως λειτουργικής φύσεως, η οποία συνόδευε τις πιο σημαντικές στιγμές της ανθρώπινης ζωής: για παράδειγμα, υπήρχαν τραγούδια και χοροί για τους ερωτευμένους και το γάμο, για τη γέννηση, τα πρώτα βήματα των παιδιών, για το θάνατο κτλ.· επίσης, υπήρχαν θρύλοι και γενεαλογικοί μύθοι που χρησίμευαν στην εξασφάλιση ή την ενδυνάμωση της κοινωνικής συνοχής, μύθοι με στόχο να εξηγήσουν την ύπαρξη και τη λειτουργία του κόσμου, παραμύθια

Προφορική λογοτεχνία

με ζώα, μαγείες και ήρωες που πρότειναν ή αμφισβητούσαν συγκεκριμένα κοινωνικά μοντέλα, παροιμίες που συμπύκνωναν τη σοφία της κοινωνίας κτλ.

Σε ό,τι αφορά τα γνωρίσματα της προφορικής λογοτεχνίας, τον πλέον σημαντικό ρόλο παίζει το γεγονός ότι πρόκειται για έργα που καλλιτέχνες και κοινό πρέπει να μπορούν να τα θυμούνται από μνήμης και να τα μεταδίδουν από γενιά σε γενιά. Συγκεκριμένα, η προφορική λογοτεχνία χαρακτηρίζεται από απλούστερη σύνταξη, η οποία ευνοεί την παρατακτική σύνδεση και όχι τις δευτερεύουσες προτάσεις, καθώς κι από μια ολόκληρη σειρά μηχανισμών που έχουν ως στόχο να υποβοηθούν τη μνήμη. Τέτοιοι μηχανισμοί είναι οι κάθε εί-

Προφορική λογοτεχνία

δους επαναλήψεις, οι στερεότυποι στίχοι, φράσεις, εκφράσεις ή λέξεις, τα μετρικά σχήματα στην ποίηση, η τυποποιημένη χρήση των σχημάτων λόγου (π.χ. της μεταφοράς ή της παρομοίωσης) κτλ. Γενικά, μπορούμε να πούμε ότι στην προφορική λογοτεχνία, καλλιτέχνες και κοινό δεν επιζητούν την πρωτοτυπία αλλά την επανάληψη του ήδη γνωστού ή, έστω, την παραλλαγή του, μέσα όμως σε πολύ στενά πλαίσια. Το χαρακτηριστικό αυτό μας οδηγεί σε μια λογοτεχνία η οποία βασίζεται σε πλήθος στερεότυπα και συμβάσεις και με βάση τα σημερινά κριτήρια είναι πιθανό να αξιολογηθεί αρνητικά (χαρακτηριστικά παραδείγματα για όλα τα παραπάνω γνωρίσματα είναι, βέβαια, τα ομηρικά έπη και τα δημοτικά

Προφορική λογοτεχνία

τραγούδια).

Ένα άλλο ιδιαίτερο γνώρισμα της προφορικής λογοτεχνίας είναι ότι δεν αποτελείται μόνο από στοιχεία γλωσσικά ή λεκτικά αλλά περιλαμβάνει και τα λεγόμενα παραγλωσσικά στοιχεία, όπως όλες οι μορφές προφορικού λόγου· εννοούμε δηλαδή τις χειρονομίες και τους μορφασμούς του αφηγητή ή του τραγουδιστή, τον επιτονισμό των φράσεων, το χρωματισμό της φωνής, τους δισταγμούς, τα χάσματα και τις σιωπές, και γενικά όλα τα μη λεκτικά στοιχεία της «εκτέλεσης» του έργου, τα οποία έχουν βέβαια την ιδιαίτερη σημασία τους. Από την άποψη αυτή, κανένα γραπτό κείμενο δεν αποτελεί απλή μεταγραφή του προφορικού λόγου, ακριβώς επειδή δεν μπορεί να τον

Προφορική λογοτεχνία

αποδώσει πλήρως.

Τέλος, ιδιαίτερα σημαντικό είναι και το ότι τα έργα της προφορικής λογοτεχνίας δεν αποκτούν ποτέ μια σταθερή, παγιωμένη και οριστική μορφή. Καθώς μεταδίδονται από καλλιτέχνη σε καλλιτέχνη, από περιοχή σε περιοχή και από γενιά σε γενιά, υπάρχουν στοιχεία που χάνονται επειδή ξεχνιούνται ή επειδή δεν υπηρετούν πλέον τον αρχικό τους σκοπό, άλλα που προστίθενται από τους αυτοσχεδιασμούς των «εκτελεστών» ή για να εκφράσουν μια νέα κατάσταση, άλλα που αναπτύσσονται σε διάφορες παραλλαγές ανάλογα με την περιοχή, την εποχή ή το κοινό κτλ. Το γεγονός αυτό έχει δύο σοβαρές συνέπειες: καταρχήν, σε ό,τι αφορά εμάς σήμερα, αντιμετωπίζουμε πολύ

Προφορική λογοτεχνία

μεγάλα προβλήματα στη μελέτη της προφορικής λογοτεχνίας· έπειτα, σε ό,τι αφορά την πρόσληψη του έργου απ' το κοινό της εποχής του, είναι προφανές ότι επρόκειτο για ένα ακροατήριο που δεν ενδιαφερόταν να ακούσει το έργο στην ολότητά του ή με μια δεδομένη σειρά, όπως συμβαίνει σήμερα με τα βιβλία και το αναγνωστικό κοινό. Το ακροατήριο της προφορικής λογοτεχνίας μπορούσε να αρκестεί σ' ένα ωραίο απόσπασμα, μια παραλλαγή ενός θέματος ή ακόμη και σε μερικούς στίχους.

Έπειτα απ' όλα αυτά, είναι φανερό ότι η χρησιμοποίηση του όρου «κείμενο» ως προς την προφορική λογοτεχνία γίνεται πάντοτε καταχρηστικά. κυρίως επειδή έχουμε κατά νου συγκεκριμένα έργα, όπως

Προφορική λογοτεχνία

έχουν καταγραφεί σε μεταγενέστερη εποχή. Για τον ίδιο λόγο, άλλωστε, δεν μπορούμε να μιλάμε για συγκεκριμένους και επώνυμους δημιουργούς στο χώρο της προφορικής λογοτεχνίας, αλλά μόνο για ανώνυμους καλλιτέχνες, με την ευρεία έννοια του όρου· δηλαδή για ανθρώπους που μπορούσαν να απαγγείλουν χιλιάδες στίχους, να τραγουδήσουν και να αφηγηθούν, να αυτοσχεδιάσουν αν υπήρχε ανάγκη, και φυσικά να μεταδώσουν στην επόμενη γενιά τις γνώσεις και τις τεχνικές τους. Ανάλογα με την κοινωνία και την εποχή για την οποία μιλάμε, θα τους ονομάσουμε αοιδούς, ραψωδούς, βάρδους, τροβαδούρους κτλ.· και θα πρέπει να θυμόμαστε ότι οι άνθρωποι αυτοί έχαιραν πάντοτε ξεχωριστής εκτίμησης

Προφορική λογοτεχνία

και θεωρούνταν ότι έχουν μια ιδιαίτερη επικοινωνία με το θείο — ίσως διότι κατά κάποιο τρόπο αντιπροσώπευαν τη συλλογική μνήμη και σοφία της κοινότητας.

[Σύμφωνα με τη σύγχρονη θεωρία, η προφορική λογοτεχνία συνδέεται ως έννοια με δύο πολύ ευρύτερες έννοιες, την προφορική παράδοση και την προφορικότητα (orality). Με τον όρο «προφορική παράδοση», δηλώνουμε το τμήμα εκείνο της πολιτισμικής κληρονομιάς μιας κοινωνίας, που μεταδίδεται χωρίς τη βοήθεια της γραφής, και μέρος του οποίου αποτελεί βέβαια η προφορική λογοτεχνία. Ακόμη και στις κοινωνίες ή στους πολιτισμούς που έχουν αναπτύξει τη γραφή, προφορική παράδοση

Προφορική λογοτεχνία

υπάρχει — απλά δεν παίζει σημαντικό ρόλο. Όταν, όμως, έχουμε να κάνουμε με κοινωνίες ή πολιτισμούς που δεν έχουν επινοήσει τη γραφή, τότε η προφορική παράδοση, δηλαδή ο προφορικός λόγος σε συνδυασμό με τη μνήμη, είναι ο μόνος τρόπος για να δημιουργηθεί και να μεταδοθεί η πολιτιστική κληρονομιά. Στην περίπτωση αυτή, μιλάμε για «προφορικότητα»: πρόκειται για μια κατάσταση την οποία συναντάμε στους λεγόμενους προφορικούς πολιτισμούς, δηλαδή σε πολιτισμούς που είτε δεν έχουν επηρεαστεί καθόλου απ' τη γραφή είτε έχουν επηρεαστεί πολύ περιθωριακά και, συνεπώς, η ομιλία και η ακοή είναι το μόνο ή το βασικό κανάλι, μέσα απ' το οποίο λαμβάνει χώρα η γλωσσική επικοινωνία.

Προφορική λογοτεχνία

Όπως έχει αποδειχθεί από την έρευνα, οι περισσότερες γλώσσες πάνω στη γη —τόσο ιστορικά όσο και στην εποχή μας— χρησιμοποιούνται μόνο προφορικά, ενώ μόνο το 3% φαίνεται να έχουν αναπτύξει κάποια μορφή λογοτεχνίας, ακόμη κι αν δεχθούμε τον όρο αυτό στην ευρύτερη δυνατή σημασία του!

Ο μεγάλος κίνδυνος της προφορικότητας γίνεται εύκολα αντιληπτός: τόσο οι άνθρωποι όσο και οι πολιτισμοί είναι θνητοί· και χωρίς γραπτά ίχνη, οι θησαυροί της ανθρωπότητας χάνονται για πάντα. Βέβαια, με την επινόηση και την εξάπλωση της γραφής, η προφορική παράδοση περνά σε δεύτερη μοίρα και ο κίνδυνος αυτός ως ένα βαθμό ξεπερνιέται, καθώς αρκετοί πολιτισμοί και κοινωνίες οδηγού-

Προφορική λογοτεχνία

νται σε μια νέα κατάσταση, που στη γλώσσα μας έχει αποδοθεί ως «γραπτότητα» ή «εγγραμματοσύνη» (literacy).

Με τους όρους αυτούς περιγράφουμε την κατάσταση μιας κοινωνίας ή ενός πολιτισμού, όπου η γλωσσική επικοινωνία διεκπεραιώνεται μέσα από δύο παράλληλα κανάλια: της ομιλίας-ακοής και της γραφής-ανάγνωσης, με το δεύτερο να υποστηρίζεται από όλες τις σύγχρονες τεχνικές αποθήκευσης, αναπαραγωγής και μετάδοσης, οι οποίες εξελίσσονται διαρκώς.

Προφορικότητα και γραπτότητα δε συνιστούν δύο ακριβώς αντίθετες καταστάσεις· διότι η πρώτη μπορεί να υπάρξει χωρίς τη δεύτερη (άλλωστε, αυτή ήταν η κατάσταση για χιλιετίες), ενώ το αντίθετο

Προφορική λογοτεχνία

δεν είναι δυνατόν να συμβεί. Επιπλέον, πρόκειται ουσιαστικά για δύο ξεχωριστές ικανότητες, που αποκτώνται με εντελώς διαφορετικό τρόπο: η ικανότητα της επικοινωνίας με τον προφορικό λόγο είναι αποτέλεσμα μιας φυσικής, θα λέγαμε, διαδικασίας, η οποία δεν προϋποθέτει κάποια ιδιαίτερη προσπάθεια ή διδασκαλία, εκτός βέβαια από συγκεκριμένες παθολογικές περιπτώσεις· αντιθέτως, η ικανότητα να γράφει και να διαβάζει κάνεις, να πάψει δηλαδή να είναι αναλφάβητος, μπορεί να αποκτηθεί μόνο μέσα από μια συστηματική διαδικασία εκμάθησης, η οποία στις μέρες μας ταυτίζεται με το σχολείο και την εκπαίδευση.

Ξεκινώντας από τέτοιου είδους αντιθέσεις αλλά και από τις διαφο-

Προφορική λογοτεχνία

ρές που είδαμε παραπάνω ανάμεσα στην προφορική και τη γραπτή λογοτεχνία, ορισμένοι θεωρητικοί έχουν διατυπώσει την άποψη ότι οι άνθρωποι οι οποίοι συμμετέχουν σε έναν προφορικό πολιτισμό αναπτύσσουν εκ των πραγμάτων διαφορετικό τρόπο σκέψης από εκείνους που ο πολιτισμός τους στρέφεται κυρίως προς το γραπτό λόγο.

Η θέση αυτή προϋποθέτει αρκετή συζήτηση. Πρώτα απ' όλα, δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι οι υποστηρικτές της είναι όλοι εκπρόσωποι ενός γραπτού πολιτισμού: του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού. Θα ήταν καλό, λοιπόν, να ξεκαθαρίσουμε ότι ο χαρακτηρισμός «διαφορετικός» δε σημαίνει απαραίτητα και κατώτερος τρόπος σκέψης' και το

Προφορική λογοτεχνία

αναφέρουμε αυτό, διότι υπάρχει γενικά η τάση οι ίδιες οι γραπτές κοινωνίες να θεωρούν ότι βρίσκονται σε υψηλότερο πολιτισμικό επίπεδο από κάθε άποψη, πράγμα που σίγουρα δεν είναι δυνατόν να αποδειχθεί. Κατά τα άλλα, είναι γεγονός ότι ο προφορικός λόγος οδηγεί σε απλούστερες μορφές σκέψης και έκφρασης, παραμένοντας πιο κοντά στο συγκεκριμένο και χωρίς να μπορεί να αποστασιοποιηθεί από τα πράγματα· απ' την άλλη πλευρά, το γεγονός ότι η γραφή προσφέρει μια σταθερή οντότητα στο λόγο και σε μεγάλο βαθμό τον απαλλάσσει από τις συνεχείς μεταβολές, δημιουργεί μια νέα σχέση του ατόμου με τη γλώσσα και οδηγεί σε ένα τρόπο σκέψης πιο περίπλοκο, αναλυτικό και αφηρημένο, που αναζητά την

Προφορική λογοτεχνία

ακρίβεια και την αντικειμενικότητα και είναι γεμάτος με μακροσκελείς συλλογισμούς, λογικά επιχειρήματα και παρεκκλίσεις, ενώ κατά κάποιο τρόπο ενθαρρύνει τη διαφωνία και την έκφραση του διαφορετικού και του καινούριου σε σχέση με το υπάρχον. Από την άποψη αυτή, μάλιστα, ο γραπτός λόγος θα μπορούσε να θεωρηθεί πιο πρωτοποριακός και καινοτόμος από τον προφορικό. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, υποστηρίζουν αρκετοί ότι στην αρχαία Ελλάδα, η γέννηση της λογικής σκέψης συμπίπτει χονδρικά με την επινόηση και τη χρήση του αλφαβήτου· όπως και το 13ο αιώνα, στον ευρωπαϊκό χώρο, το πέρασμα από τις έμμετρες μυθιστορίες στον πεζό αφηγηματικό λόγο δείχνει να συνδέεται με το πέρασμα από τον

Προφορική λογοτεχνία

προφορικό λόγο στη γραφή.

Από τη στιγμή που σε πολλές κοινωνίες προφορικότητα και γραπτός λόγος αρχίζουν να συνυπάρχουν, έστω κι αν ο δεύτερος σταδιακά κυριαρχεί, είναι πιθανό να συμβεί το εξής: με το πέρασμα του χρόνου, η προφορική παράδοση να συνδεθεί με τα απαίδητα και αναλφάβητα λαϊκά στρώματα, με τελικό αποτέλεσμα να ταυτιστεί το προφορικό με το λαϊκό και το γραπτό με το λόγιο. Ειδικά η χώρα μας και η νεοελληνική λογοτεχνία έχει πικρή πείρα από αυτό το διχασμό, που εκφράστηκε κυρίως στο επίπεδο της γλώσσας και επιλύθηκε οριστικά μόλις πριν από μερικές δεκαετίες. Πέρα, όμως, από το συγκεκριμένο παράδειγμα, η εξίσωση του λαϊκού πολιτισμού με την προφορι-

Προφορική λογοτεχνία

κότητα δεν είναι βέβαιο ότι μπορεί να επαληθευθεί σε όλες τις περιπτώσεις.

Ειδικά στις σύγχρονες κοινωνίες, άλλωστε, τα ζητήματα που τίθενται είναι σαφώς πιο περίπλοκα. Είναι χαρακτηριστικό ότι ενώ με μια πρώτη ματιά ο γραπτός λόγος φαίνεται να κυριαρχεί ολοκληρωτικά σήμερα, δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε το ρόλο που εξακολουθεί να παίζει ο προφορικός, έστω και με τρόπο έμμεσο. Πρώτα απ' όλα, στη διάρκεια του αιώνα μας παρατηρούμε ότι οι λογοτέχνες επιδιώκουν να προσεγγίσουν μια πιο αυθεντική γραφή, πιο κοντά στη σκέψη και τον προφορικό λόγο, αναπτύσσοντας τεχνικές όπως ο εσωτερικός μονόλογος, η αυτόματη γραφή κτλ. Επιπλέον, θεωρητικοί και μελετητές

Προφορική λογοτεχνία

έχουν καταδείξει ότι η γραπτή λογοτεχνία ακολουθεί συχνά τρόπους σύνθεσης που δε διαφέρουν πολύ από εκείνους της προφορικής. Γι' αυτό και υπάρχει η άποψη ότι όσο καλύτερα κατανοήσουμε τους προφορικούς πολιτισμούς (παλαιότερους ή νεότερους), τόσο καλύτερα θα καταλάβουμε τη λογοτεχνία —και ειδικότερα την ποίηση— όχι μόνο του μακρινού παρελθόντος αλλά και του παρόντος. Σε πολλές χώρες, εξάλλου, παρατηρείται ένα έντονο ενδιαφέρον για μορφές της προφορικής λογοτεχνίας, όπως το παραμύθι, τα δημοτικά τραγούδια, τις παροιμίες κτλ. Οι προσπάθειες συλλογής και καταγραφής υλικού που είχαν ξεκινήσει απ' τον περασμένο αιώνα, συνεχίζονται και σήμερα, και μάλιστα με τρόπο σαφώς

Προφορική λογοτεχνία

πιο προσεκτικό και επιστημονικό.

Ένα τελευταίο στοιχείο που χαρακτηρίζει τη σχέση μεταξύ γραπτού και προφορικού λόγου στη σύγχρονη εποχή, είναι η εκδίκηση, θα λέγαμε, του δεύτερου μέσα απ' την καταλυτική παρουσία των μέσων μαζικής ενημέρωσης και ειδικά των ηλεκτρονικών. Εκ πρώτης όψεως, είναι αλήθεια ότι η κυριαρχία των Μ.Μ.Ε. απειλεί ό,τι παραπάνω ορίσαμε ως προφορικότητα — έστω και για τον απλούστατο λόγο ότι επιβάλλει μια ομοιομορφία τόσο στο λόγο όσο και στον τρόπο σκέψης. Αν όμως αναλύσουμε βαθύτερα την πραγματικότητα των Μ.Μ.Ε., θα διαπιστώσουμε ότι με τη χρησιμοποίηση μέσων και συστημάτων όπως το ραδιόφωνο, η τηλεόραση, οι ηχογραφήσεις, οι υπολογιστές κτλ.,

Προφορική λογοτεχνία

έχουμε ήδη περάσει σε μια «δεύτερη προφορικότητα», δηλαδή σε μια φάση που απαιτεί από όλους μας νέες και ειδικότερες ικανότητες κατανόησης και επικοινωνίας, οι οποίες θα είναι απαραίτητες για να ζήσουμε στις μελλοντικές κοινωνίες της πληροφορίας. Όσοι δε θα έχουν αυτές τις ικανότητες, είναι πολύ πιθανό ότι θα ζουν στο περιθώριο, ακριβώς όπως οι σημερινοί αναλφάβητοι. Ας μην ξεχνάμε ότι η γραπτότητα ήταν πάντα ένα σύνολο ικανοτήτων, συμβάσεων κι εφαρμογών ιστορικά και κοινωνικά διαμορφωμένο και πολύ άνισα κατανομημένο.]

(Βλ. Δημοτική ποίηση, Μπαλάντα, Παραλογή, Στερεότυπο, Σύμβαση)

Πυραμίδα του Freytag

Με τον όρο «πυραμίδα του Freytag» έχει μείνει γνωστό στην ιστορία της κριτικής το πυραμιδοειδές διάγραμμα που πρότεινε στα 1863 ο Γερμανός συγγραφέας και κριτικός Gustav Freytag, προκειμένου να αναπαράσθησει σχηματικά τα βασικά σημεία της πλοκής ενός σωστού και καλογραμμένου θεατρικού έργου, σύμφωνα βέβαια με τα κριτήρια της εποχής (ο Freytag είχε κυρίως κατά νου μια κλασική ή κλασικίζουσα τραγωδία σε πέντε πράξεις).

Προτού όμως φτάσουμε στο ίδιο το διάγραμμα, θα πρέπει να θυμηθούμε ότι ακόμη και πριν τον Freytag οι κριτικοί εξέταζαν όλα τα αφηγηματικά και δραματικά λογοτεχνικά έργα ως προς την πλοκή τους· είχαν, δηλαδή, ως στόχο τη διερεύνηση αυτού

Πυραμίδα του Freytag

που ο Αριστοτέλης ονόμαζε «μύθο»: του τρόπου που ο συγγραφέας σχεδιάζει, οργάνωνε και συνέδεε τα διάφορα στοιχεία του έργου του (π.χ. γεγονότα, επεισόδια, σκηνές), προκειμένου να διατηρήσει αμείωτο το ενδιαφέρον του αναγνώστη.

Με βάση, λοιπόν, το τυποποιημένο κλασικό σχήμα, ένα έργο, για να είναι πραγματικά επιτυχημένο, πρέπει να ξεκινά με τη λεγόμενη «έκθεση», την παρουσίαση δηλαδή των βασικών προσώπων, καθώς και του πλαισίου μέσα στο οποίο θα εξελιχθεί η δράση· ή, για να το πούμε διαφορετικά, πρόκειται για την αποκάλυψη στον αναγνώστη ή το θεατή όλων των πληροφοριών που ο συγγραφέας κρίνει απαραίτητες για την κατανόηση της πλοκής. Ακολουθεί το λεγόμενο «στοι-

Πυραμίδα του Freytag

χείο πλοκής», δηλαδή το βασικό γεγονός που πυροδοτεί την έναρξη της δράσης, συνήθως θέτοντας κάποιες αντιτιθέμενες δυνάμεις σε κίνηση. Στη συνέχεια, η δράση κλιμακώνεται συνεχώς ακολουθώντας μια ανοδική πορεία, με τα γεγονότα να περιπλέκονται και συχνά να οδηγούν σε σύγκρουση. Κάποια στιγμή, η δράση φτάνει στο ανώτατο δυνατό σημείο, στο οποίο μοιάζουν να κρίνονται τα πάντα: η στιγμή αυτή, όπου τόσο η ένταση όσο και το ενδιαφέρον του αναγνώστη βρίσκονται στο υψηλότερο δυνατό σημείο, λέγεται «κορύφωση».

Το τμήμα του έργου από το ξεκίνημα της δράσης ως την κορύφωση, είναι βέβαια το πιο σημαντικό· πολλοί το ονομάζουν και «δέση». Από εκεί και πέρα, η δράση ακολουθεί

Πυραμίδα του Freytag

μια πορεία, θα λέγαμε, καθοδική: όλα τα ζητήματα έχουν πια βρει την απάντησή τους, οι τυχόν συγκρούσεις έχουν ολοκληρωθεί και οδηγούμαστε σιγά σιγά προς τη λύση, δηλαδή προς το τέλος του έργου. Βέβαια, πάντα είναι πιθανό να σημειωθεί μια ξαφνική μεταβολή στην τύχη του ήρωα —κάτι σαν αυτό που ο Αριστοτέλης ονόμαζε «περιπέτεια»— αλλά αυτή είναι και η τελευταία έκπληξη που μας επιφυλάσσει το έργο (θα πρέπει ακόμη να πούμε ότι στην τραγωδία, όπου η κατάληξη είναι συνήθως τραγική, μιλάμε όχι για λύση αλλά για «καταστροφή»).

Αυτή την «ιδανική» πλοκή, που εδώ την περιγράψαμε συνοπτικά και σε αδρές γραμμές, θέλησε να αναπαραστήσει σχηματικά ο Freytag, ως εξής:

Πυραμίδα του Freytag



Όπως αναφέραμε και παραπάνω, ο Freytag πρότεινε το πυραμιδοειδές αυτό σχήμα ως πρότυπο σωστής

Πυραμίδα του Freytag

πλοκής ενός θεατρικού έργου, και κυρίως μιας τραγωδίας. Αυτό δε σημαίνει ότι τα περισσότερα έργα υπακούν τυφλά σ' αυτό το σχήμα. Για παράδειγμα, στο κλασικό θέατρο, περίπου ως τα τέλη του 19ου αιώνα, η «έκθεση» τοποθετούνταν στο ξεκίνημα του έργου και όλοι σχεδόν οι συγγραφείς αναζητούσαν αληθοφανείς τρόπους, προκειμένου να δικαιολογήσουν αυτή την παροχή πληροφοριών προς το θεατή. Αντίθετα, απ' τις αρχές του 20ού αιώνα και μετά, οι πιο σημαντικοί δημιουργοί ξεπερνούν το πρόβλημα, καταργώντας ουσιαστικά την «έκθεση»: οι αποκαλύψεις γίνονται πλέον σταδιακά και μόνο όταν είναι απαραίτητες, με αποκορύφωμα το θέατρο του παραλόγου, όπου οι πληροφορίες που έχει στη διάθεσή

Πυραμίδα του Freytag

του ο θεατής για να κατανοήσει τη δράση, είναι ελάχιστες.

Συνεπώς, το σχήμα του Freytag είναι ίσως δύσκολο να εφαρμοστεί σε έργα σύγχρονα, που σπανίως υπακούν σε κανόνες. Επιπλέον, η σύγχρονη θεωρία εξετάζει τη δομή των λογοτεχνικών έργων με πολύ διαφορετικούς τρόπους. Ωστόσο, μετά από ορισμένες προσαρμογές, η πυραμίδα του Freytag εξακολουθεί να είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για τη διδασκαλία της λογοτεχνίας, ακριβώς επειδή χρησιμοποιεί απλούς όρους και είναι ένα σχήμα πρακτικό και κατανοητό.

(Βλ. Μύθος, Πλοκή, Στοιχείο πλοκής)



P

Ρεαλισμός

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

δύο άλλα πολύ σημαντικά ζητήματα: της μυθοπλασίας (βλ. λέξη) και της αναφορικότητας (βλ. «λειτουργίες της γλώσσας»).

Ωστόσο, ο όρος «ρεαλισμός» έχει και μία άλλη, ειδικότερη έννοια. Πιο συγκεκριμένα, τον χρησιμοποιούμε για να δηλώσουμε μια τεχνοτροπία που εμφανίστηκε στην τέχνη γύρω στα μισά του 19ου αιώνα. Με αυτή την έννοια, ο ρεαλισμός δεν αναφέρεται αποκλειστικά στη λογοτεχνία αλλά και σε άλλες μορφές τέχνης, όπως για παράδειγμα στη ζωγραφική. Πάντως, σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, η τάση που ονομάζουμε «ρεαλισμός», εκδηλώνεται αρχικά στη Γαλλία, με πρώτο και σημαντικότερο εκπρόσωπο τον Gustave Flaubert, συγγραφέα του περίφημου μυθιστορήματος Μαντάμ Μποβαρί.

Ρεαλισμός

Με το ρεαλισμό, η λογοτεχνία θέτει πλέον ως πρώτο στόχο της την πιστή απόδοση της πραγματικότητας, όπως βέβαια την αντιλαμβάνεται και τη βιώνει ο δημιουργός. Οι ρεαλιστές πεζογράφοι καλλιεργούν κυρίως το είδος του μυθιστορήματος και θεωρητικά επιδιώκουν την αντικειμενικότητα· αλλά όπως είναι φυσικό, όσο και αν αποφεύγουν τις συναισθηματικές εξάρσεις, τις κρίσεις και τις προσωπικές ερμηνείες, τα όσα γράφουν επηρεάζονται έστω και έμμεσα από τις πεποιθήσεις τους. Για το ρεαλιστικό μυθιστόρημα, θετικά στοιχεία θεωρούνται η αληθοφάνεια και η πειστικότητα. Οι συγγραφείς δε στοχεύουν καθόλου στον εντυπωσιασμό αλλά αφήνουν την πραγματικότητα να μιλήσει από μόνη της. Επιλέ-

γουν θέματα οικεία στον αναγνώστη και σε γενικές γραμμές συνηθισμένα, προβάλλοντας τις εμπειρίες της καθημερινής ζωής. Οι ήρωές τους είναι κατά κάποιο τρόπο εκπρόσωποι της κοινωνίας και του πολιτισμού στον οποίο υποτίθεται ότι ανήκουν, και μολονότι πλαστοί, δεν παύουν να είναι αληθοφανείς.

Ο ρεαλισμός μπορεί να πάρει πολλές επιμέρους μορφές, ανάλογα με το συγκεκριμένο τομέα στον οποίο ρίχνει το βάρος της αναπαράστασής του ο συγγραφέας. Για παράδειγμα, με συγγραφείς όπως ο Ντοστογιέφσκι, έχουμε το λεγόμενο ψυχολογικό ρεαλισμό, με τον οποίο απεικονίζεται και την ίδια στιγμή διερευνάται ο ψυχικός κόσμος του ανθρώπου, ακόμη και στις πιο ακραίες εκδηλώσεις του. Από την

Ρεαλισμός

άλλη πλευρά, όταν ο συγγραφέας επιμένει κυρίως στην απεικόνιση των κοινωνικών σχέσεων και προβλημάτων και αντιμετωπίζει κριτικά την ίδια την κοινωνία, γεννιέται ο λεγόμενος κοινωνικός ρεαλισμός, μέσα από τον οποίο θα προκύψει τελικά ο νατουραλισμός.



130 / 160 - 161

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

Τέλος, μια ιδιαίτερη και μάλλον ακραία μορφή ρεαλισμού είναι ο λεγόμενος σοσιαλιστικός ρεαλισμός, που καθιερώθηκε επίσημα στη Σοβιετική Ένωση από το 1934 και μετά, με απόφαση του κόμματος. Σύμφωνα με τους Σοβιετικούς θεωρητικούς, ένα λογοτεχνικό έργο ήταν αξιόλογο μόνο εφόσον αναπαριστούσε την ιστορική πραγματικότητα μέσα από την προοπτική της επανάστασης, με τελικό στόχο την εξύμνηση των ιδανικών του σοσιαλισμού και την ηθική και πολιτική διαπαιδαγώγηση των λαού. Καθώς,

Ρεαλισμός

λοιπόν, είναι μια τέχνη που απευθύνεται στον απλό λαό, πρέπει να προβάλλει τις θετικές πλευρές της σοβιετικής ζωής, μέσα από μορφές και είδη απλά και κατανοητά σε όλους (αυτός είναι και ο λόγος που στη Σοβιετική Ένωση καταδίκασαν τα έργα του μοντερνισμού, τα οποία θεωρούσαν ως ένδειξη παρακμής της Δύσης). Φυσικά, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ήταν μια μορφή όχι μόνο στρατευμένης αλλά και ελεγχόμενης λογοτεχνίας και δεν ανέδειξε έργα υψηλής λογοτεχνικής αξίας, με μόνη ίσως εξαίρεση το μυθιστόρημα Ο ήρεμος Ντον του Μιχαήλ Σολόχοφ. Επιπλέον, καθήλωσε τη λογοτεχνική παραγωγή στη Σοβιετική Ένωση σε αυτό το μοναδικό πρότυπο, αποκλείοντας κάθε δυνατότητα ή ελπίδα για εξέλιξη.

Τέλος, θα πρέπει να πούμε ότι, εξαιτίας των διασυνδέσεων της Σοβιετικής Ένωσης με όλα σχεδόν τα κομμουνιστικά κόμματα του κόσμου, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός επηρέασε ως ένα βαθμό τους αριστερούς συγγραφείς σε πολλές χώρες, μεταξύ των οποίων και στην Ελλάδα, ιδίως κατά τη μεταπολεμική περίοδο.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, ο ρεαλισμός εμφανίζεται στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, με πολύ μικρή καθυστέρηση σε σχέση με τη Γαλλία. Πρόδρομοι της ρεαλιστικής πεζογραφίας μπορούν να θεωρηθούν τα μυθιστορήματα Θάνος Βλέκας του Παύλου Καλλιγά και Πάπισσα Ιωάννα του Εμμανουήλ Ροΐδη, που δημοσιεύθηκαν το 1855 και το 1866 αντίστοιχα. Από εκεί και πέρα, το αγνώστου συγγραφέα

Ριμάδα

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

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

Ριμάδα

Ο όρος «ριμάδα» παραπέμπει, βέβαια, άμεσα στη ρίμα, δηλαδή την ομοιοκαταληξία. Τον χρησιμοποιούμε για δηλώσουμε ένα ζευγάρι στίχων το οποίο ομοιοκαταληκτεί και συνήθως είναι γραμμένο σε ιαμβικό

δεκαπεντασύλλαβο. Ακριβώς επειδή πρόκειται για δύο στίχους που ομοιοκαταληκτούν, απαντάται και ως «δίστιχο» ή «λιανοτράγουδο». Εξάλλου, ως ριμάδα μπορούμε επίσης να χαρακτηρίσουμε και ένα μακροσκελές ποίημα, συνήθως αφηγηματικού χαρακτήρα και λαϊκής προέλευσης, το οποίο είναι γραμμένο σε στίχο ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο και σε ομοιοκατάληκτα δίστιχα. Τέτοιου είδους ριμάδες συναντάμε ήδη από τους τελευταίους αιώνες του Βυζαντίου, ενώ αργότερα η παράδοση συνεχίζει στην Κρήτη, την Κύπρο και τα Επτάνησα. Γνωστή είναι, για παράδειγμα, η Ριμάδα κόρης και νιου, που προέρχεται από την Κρήτη και χρονολογείται από τις αρχές του 16ου αιώνα.

(Βλ. Δεκαπεντασύλλαβος)

Ρομαντισμός

Ρομαντισμός

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

Ο ρομαντισμός κυριαρχεί στις τρεις μεγάλες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες (αγγλική, γαλλική, γερμανική) από τα τέλη του 18ου ως τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα, ενώ με κάποια καθυστέρηση εμφανίζεται και σε πολλές άλλες χώρες, μεταξύ των οποίων και στην Ελλάδα.

Συγκεκριμένοι πρόδρομοι του ρομαντικού κινήματος, οι λεγόμενοι προρομαντικοί, έχουν εντοπιστεί σε όλες τις χώρες όπου αναπτύχθηκε στη συνέχεια ο ρομαντισμός· καλύπτουν τη σταδιακή μετάβαση από τον κόσμο του κλασικισμού και του διαφωτισμού στο νέο ρομαντικό πνεύμα. Καθαυτό ρομαντικοί μπορούν να θεωρηθούν οι P. B. Shelley, John Keats, William Wordsworth, Byron κ.ά. στην Αγγλία, η ομάδα Sturm und Drang (=Θύελλα

Ρομαντισμός

και Ορμή) και οι Novalis, E. T. A. Hoffman, Friedrich Schiller, Goethe κ.ά. στη Γερμανία, καθώς και οι Victor Hugo, Lamartin, Madame de Staël, Chateaubriand κ.ά. στη Γαλλία.

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

και τη φαντασία, το απόλυτο και το υπερβολικό, το συγκινησιακό και το ιδανικό. Ο δημιουργός αισθάνεται πλέον απόλυτα ελεύθερος να αποκαλύψει μέσα από την τέχνη την προσωπική του ιδιοφυΐα και κάθε του διαίσθηση.

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

Από πλευράς μορφής, καταργούνται πολλοί παραδοσιακοί κανόνες και βλέπουμε ποιητικό ρυθμό στην πεζογραφία ή το αντίστροφο· το λεξιλόγιο διευρύνεται και η εικόνα

Ρομαντισμός

μετατρέπεται σε βασικό στοιχείο του έργου, μαζί με τον έντονο ρυθμό και τα ηχητικά τεχνάσματα.

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

σιμοποίηση υποβλητικών σκηνικών, όπως τα νυχτερινά φεγγαρόλουστα τοπία, τα ερείπια, οι τάφοι, οι μακάβριες εικόνες θανάτου κτλ.

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

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική

Ρομαντισμός

λογοτεχνία, ο ρομαντισμός κυριαρχεί ανάμεσα στα χρόνια 1830-1880.

Εμπνέεται απευθείας από τον ευρωπαϊκό αλλά η πραγματικότητα στη χώρα μας είναι πολύ διαφορετική: μολονότι οι Έλληνες ρομαντικοί θα βρουν ανταπόκριση από το κοινό της εποχής τους, δε θα μπορέσουν να προσφέρουν σημαντικά λογοτεχνικά έργα. Γρήγορα θα ξεπέσουν σε μια πολύ επιτηδευμένη μελαγχολία και προσποιητή ερωτική θλίψη, ενώ οι πατριωτικές τους εξάρσεις θα συνοδεύονται από μεγαλοστομία και βερμπαλισμό. Η χρήση της καθαρεύουσας ως μοναδικής κατάλληλης για την τέχνη γλώσσας, θα τους φέρει πολύ πιο κοντά στην παράδοση παρά στην ανανέωση, ενώ θα τους οδηγήσει σε πολυλογία, αμετροέπεια, υπερ-

βολή και αβασάνιστη στιχουργία.

Ο νεοελληνικός ρομαντισμός εκπροσωπείται κυρίως από τη λεγόμενη «Παλαιά Αθηναϊκή Σχολή» ή τους Φαναριώτες, όπως συνηθίζουμε να λέμε, αφού πρόκειται για οικογένειες που κατάγονται κυρίως από το Φανάρι, την περίφημη συνοικία της Κωνσταντινούπολης. Ενδεικτικά αναφέρουμε τους αδελφούς Παναγιώτη και Αλέξανδρο Σούτσο, τον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή, το Δημήτριο Παπαρρηγόπουλο, τον Ιωάννη Καρασούτσα, το Γεώργιο Ζαλοκώστα, το Θεόδωρο Ορφανίδη, το Σπυρίδωνα Βασιλειάδη, τον Αχιλλέα Παράσχο κ.ά. Εξάλλου, κάποια ρομαντικά στοιχεία μπορούμε να βρούμε και στην ποίηση ορισμένων Επτανήσιων ποιητών, όπως ο Διονύσιος Σολωμός, ο

Ρομαντισμός

Ανδρέας Κάλβος και ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης. Μάλιστα, κατά ένα περίεργο τρόπο, σ' αυτούς έχουμε και την πιο επιτυχημένη και υγιή εκμετάλλευση των ρομαντικών αυτών στοιχείων.

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



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

Φυσικά, καθώς ολοκλήρωνε τον κύκλο του, ο ρομαντισμός έφτασε

Ρομαντισμός

πολλές φορές όχι μόνο στην υπερβολή αλλά και στην αποτυχία ως προς το αισθητικό και καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, σε σημείο ώστε ορισμένοι να τον αποκαλέσουν «αρρώστια του αιώνα». Αυτό ισχύει σε πολύ μεγάλο βαθμό για τον ελληνικό ρομαντισμό, ο οποίος άλλωστε δε γεννήθηκε από πραγματικές πνευματικές ανάγκες των Ελλήνων αλλά επιβλήθηκε, θα λέγαμε, από έξω, χωρίς όμως να διατηρήσει τον πολυδιάστατο ευρωπαϊκό του χαρακτήρα. Η σημασία του για τη νεοελληνική λογοτεχνία είναι μάλλον μικρή, παρά τα πενήντα σχεδόν χρόνια της κυριαρχίας του.

(Βλ. Σχολή, ρεύμα, κίνημα).

Ρυθμός

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

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

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

Η διαπίστωση αυτή μας διευκολύνει να καταλήξουμε σε ένα πρώτο συμπέρασμα: η ποίηση (όχι, βέβαια,

Ρυθμός

η νεοτερική) έχει ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που τη διαφοροποιεί ριζικά απ' όλα τα είδη του πεζού λόγου. Το χαρακτηριστικό αυτό, που γίνεται αισθητό ως ένα ευχάριστο στο αυτί τονικό άκουσμα, λέγεται ρυθμός. Στην παραδοσιακή ποίηση, ο ρυθμός είναι βασικό χαρακτηριστικό του κάθε στίχου. Το τελευταίο αυτό μας βοηθάει να συμπεράνουμε ότι κάθε στίχος είναι μια σειρά από λέξεις που η απαγγελτική ανάγνωσή τους δημιουργεί την αίσθηση και την εντύπωση ενός ευχάριστου ρυθμού.

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

τηράν ζερβά, τηράν δεξιά, κανένα
δε γνωρίζουν

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

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

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

Ρυθμός

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

Συμπέρασμα: από τα όσα έχουν προηγηθεί, φαίνεται καθαρά ότι ο ρυθμός που χαρακτηρίζει κάθε στίχο, δημιουργείται και γεννιέται από την κανονική εναλλαγή τονισμένων και άτονων συλλαβών. Βέβαια, ως ηχητικό και μουσικό αποτέλεσμα, ο ρυθμός που παράγεται από την εναλλαγή αυτή δεν ταυτίζεται με το μέτρο. Το μέτρο (ή η μετρική οικονομία ενός στίχου) διέπεται από

αυστηρούς κανόνες και είναι περισσότερο ένα τεχνητό στοιχείο της ποίησης. Αντίθετα, ο ρυθμός ως μουσικό περισσότερο αίσθημα, δεν πειθαρχεί σε πάγιους κανόνες αλλά συνδυάζοντας μουσικά τους μετρικούς ήχους δημιουργεί τη λεγόμενη ρυθμική και ηχητική αρμονία στο ποίημα. Μ' ένα λόγο, το μέτρο είναι η προϋπόθεση ή το «όργανο» για να παραχθεί ρυθμός. Όμως η τέχνη, η τεχνική και ο τρόπος για τη δημιουργία του ποιητικού ρυθμού καθορίζονται πάντα από τη μουσική ευαισθησία του ποιητή-δημιουργού.

(Βλ. Μέτρο)



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.