

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ

# ΛΕΞΙΚΟ

## ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΟΡΩΝ

Τόμος 3ος

ΠΑΡΙΣΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ  
ΠΑΡΙΣΗΣ ΝΙΚΗΤΑΣ

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

Ανάδοχος Έργου



Σ. Πατάκης Α.Ε.

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ  
ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ «ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ»

## ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΡΧΙΚΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

### ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΗ ΟΜΑΔΑ:

Παρίσης Ιωάννης, Καθηγητής Φιλολογος,  
Παρίσης Νικήτας, Καθηγητής Φιλολογος

### ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΟΥ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟΥ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ:

Κων/νος Μπαλάσκας, Σύμβουλος Π.Ι.

### ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ:

Πατίστα Άρτεμις

### ΜΑΚΕΤΑ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:

Αρβανίτης Δημήτρης

## ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΠΑΝΕΚΔΟΣΗΣ

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



Ευρωπαϊκή Ένωση  
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο



Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



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**



# Μ

### Μαγικός ρεαλισμός

Ο όρος «μαγικός ρεαλισμός» προέρχεται από τις εικαστικές τέχνες και πιο συγκεκριμένα από τη ζωγραφική. Τον επινόησε το 1925 ο Γερμανός τεχνοκριτικός Franz Roh, στην προσπάθειά του να χαρακτηρίσει την τάση ορισμένων Γερμανών εξπρεσιονιστών ζωγράφων (Georg Grosz, Otto Dix, Max Beckmann κ.ά.), οι οποίοι παρουσίαζαν την πραγματικότητα με υπερβολική ακρίβεια και ταυτόχρονα με μια επιθετικότητα και μια ωμότητα, που οδηγούσε στην παραμόρφωση. Σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, η χρήση του όρου είναι πιο πρόσφατη και το περιεχόμενό του κάπως διαφορετικό. Συγκεκριμένα, λέγοντας «μαγικός ρεαλισμός» στη λογοτεχνία, και κυρίως στην πεζογραφία, εννοούμε ένα μίγμα φαντασιακών στοιχείων από τη μια πλευρά, και ρεαλισμού από την άλλη. Μ' άλλα λόγια, στα πεζογραφικά έργα του μαγικού ρεαλισμού, υπάρχουν άφθονα μη ρεαλιστικά στοιχεία, τα οποία προβάλλονται πάνω σ' ένα ρεαλιστικό φόντο.

## Μαγικός ρεαλισμός

---

Μακρινός πρόγονος του μαγικού ρεαλισμού μπορούν να θεωρηθούν τα φανταστικά ή υπερβολικά στοιχεία που συναντάμε σε ορισμένα έργα του ρομαντισμού. Σήμερα, όμως, ο όρος «μαγικός ρεαλισμός» αναφέρεται κυρίως στη λατινο-αμερικανική πεζογραφία, με πιο διάσημο εκπρόσωπο τον μεγάλο Κολομβιανό συγγραφέα Gabriel Garcia Marquez. Το πιο γνωστό μυθιστόρημά του, με τον τίτλο Εκατό χρονιά μοναξιά είναι το πιο χαρακτηριστικό δείγμα μαγικού ρεαλισμού: ο μύθος του έχει υπόβαθρο ρεαλιστικό αλλά συναντάμε πολλά στοιχεία εντελώς εξωπραγματικά: ήρωες με ακαθόριστη ηλικία που φαίνεται να ζουν μέχρι και διακόσια χρόνια, άνθρωποι που ζουν δεμένοι σ' έναν κορμό δέντρου για χρόνια ολόκληρα κτλ. Πέρα από τον Marquez, πολλά στοιχεία μαγικού ρεαλισμού μπορούμε να εντοπίσουμε σε αρκετούς ακόμη πεζογράφους από τη Λατινική Αμερική (Ernesto Sabato, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Isabelle Allende κ.ά), καθώς και σε αρκετούς Ευρωπαίους, όπως για παράδειγμα στο Γερμανό Günther Grass. Τέλος, σε πιο πρόσφατα χρόνια, μυθιστορήματα όπως το Άρωμα του Patrick Süskind ή το Πάθος της νέας Εύας της Αγγλίδας φεμινίστριας Angela Carter, καταδεικνύουν ίσως την ισχυρή επίδραση που έχει δεχθεί η ευρωπαϊκή πεζογραφία από τη λατινοαμερικανική λογοτεχνία γενικά και το μαγικό ρεαλισμό ειδικότερα. Ακόμη, ένας διάσημος συγγραφέας της εποχής μας που κινείται πολύ κοντά στα

όρια του μαγικού ρεαλισμού είναι ο πακιστανικής καταγωγής Salman Rushdie.

Παρόμοιες επιδράσεις μπορούμε ίσως να αναζητήσουμε και στην πρόσφατη νεοελληνική πεζογραφική παραγωγή. Φυσικά, στην περίπτωση αυτή δεν μπορούμε να μιλάμε πραγματικά για «μαγικό ρεαλισμό» αλλά για κάποια δάνεια στοιχεία, τα οποία άλλωστε δε χρησιμοποιούνται πάντοτε με τον πιο επιτυχημένο τρόπο. Σχετικά επιτυχημένη εκμετάλλευση φαντασικών στοιχείων επάνω σ' έναν κατά τ' άλλα ρεαλιστικό ιστό έχουμε στα μυθιστορήματα Ο υπνοβάτης της Μαργαρίτας Καραπάνου και Με το φως του λύκου επανέρχονται της Ζυράννας Ζατέλη, που μοιάζει αρκετά επηρεασμένη από τον Marquez.

(Βλ. Ρεαλισμός).

### Μεταφορά

Στον καθημερινό λόγο αλλά πολύ περισσότερο στα λογοτεχνικά κείμενα και, κυρίως, στα νεότερα ποιητικά, οι λέξεις χρησιμοποιούνται με δυο τρόπους: κυριολεκτικά και μεταφορικά. Στο ακόλουθο λ.χ. παράδειγμα:

- Ένας χαμηλός πέτρινος τοίχος χώριζε τα δυο κτήματα, χωρίς όμως να χωρίζει και τους ανθρώπους που γειτόνευαν

## Μεταφορά

---

το επίθετο πέτρινος χρησιμοποιείται στο λόγο κυριολεκτικά, δηλαδή με την αρχική, τη βασική και την ακριβή του σημασία: τοίχος φτιαγμένος από πέτρα (=κυριολεκτική σημασία της λέξης).

Μπορούμε, όμως, το ίδιο επίθετο πέτρινος να το χρησιμοποιήσουμε στο λόγο και με έναν άλλο τρόπο: το μη κυριολεκτικό, που λέγεται μεταφορικός ή απλά μεταφορά. Αυτή η δεύτερη μεταφορική χρήση της λέξης φαίνεται καθαρά στο επόμενο παράδειγμα:

- Μπροστά στο φρικτό θέαμα στεκόταν σχεδόν ασυγκίνητος. Το έδειχνε πλέον καθαρά: είχε μια πέτρινη καρδιά.

Σ' αυτό το δεύτερο παράδειγμα, το επίθετο πέτρινος δε χρησιμοποιείται με την αρχική του σημασία αλλά με μια άλλη, δεύτερη και διαφορετική σημασία, που λέγεται μεταφορική (πέτρινη καρδιά = σκληρή καρδιά).

Όπως εύκολα γίνεται κατανοητό, αυτή η δεύτερη μη κυριολεκτική χρήση της λέξης ονομάστηκε μεταφορά, γιατί η λέξη «μεταφέρεται» από τη μια έννοια (=πέτρινος τοίχος) σε μια άλλη (=πέτρινη καρδιά). Για να είναι όμως δυνατή και λογικά αποδεκτή μια τέτοια «μεταφορά» της λέξης, θα πρέπει ανάμεσα στις δύο έννοιες να υπάρχει μια κοινή ιδιότητα ή ομοιότητα. Στα δύο προαναφερόμενα παραδείγματα, η κοινή ομοιότητα και



ιδιότητα είναι η σκληρότητα: σκληρή η πέτρα απ' την οποία είναι φτιαγμένος ο τοίχος, σκληρή και η καρδιά. Αυτή όμως η έννοια μένει κρυφή. Πρέπει να τη μαντέψουμε. Όσο πιο δύσκολο είναι να τη μαντέψουμε, τόσο πιο πετυχημένη είναι η μεταφορά.

Με τη μεταφορά, οι λέξεις αποκτούν μίαν άλλη σημασία, που είναι διαφορετική από την κυριολεκτική. Η ουσιαστική, επομένως, λειτουργία της μεταφοράς είναι ότι διευρύνει και μεταλλάσσει το σημασιολογικό περιεχόμενο των λέξεων. Αυτό σημαίνει ότι η γλώσσα και οι λέξεις με τη μεταφορά ανανεώνονται, «φρεσκάρονται», ξαναγεννιούνται με διαφορετικές σημασιολογικές αποχρώσεις και πλουτίζουν τη γλώσσα με καινούριες εκφραστικές δυνατότητες.

Οι πιο τολμηρές μεταφορικές εκφράσεις χαρακτηρίζουν την ποιητική γλώσσα και κυρίως το νεότερο ποιητικό λόγο, που στην Ελλάδα εμφανίζεται μετά το 1930. Για παράδειγμα, ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος έδωσε σε μια από τις ποιητικές του συλλογές τον τίτλο «Πέτρινος χρόνος». Αυτή η έκφραση είναι μια πρωτότυπη, εύστοχη και τολμηρή μεταφορά, που σημαίνει: χρόνια δύσκολα· χρόνια δοκιμασίας και βασανισμού του ανθρώπου· χρόνια βαριά, ασήκωτα σαν την πέτρα· χρόνος που «πέτρωσε», που δεν περνάει, που έμεινε ακίνητος.

Επίσης, στην ποιητική σύνθεση του Οδυσσέα Ελύτη Άξιον Εστί, διαβάζουμε τον ακόλουθο στίχο:

## Μέτρο

---

οξειδώθηκα μες στη νοτιά των ανθρώπων

που αποτελεί ένα εύστοχο παράδειγμα τολμηρής μεταφοράς. Συγκεκριμένα, το ρήμα «οξειδώνομαι» χρησιμοποιείται κυριολεκτικά για τα μέταλλα που σκουριάζουν (=οξειδώνονται) από τη νοτιά και την υγρασία. Αυτό το ρήμα, όπως και το ουσιαστικό «νοτιά», στο συγκεκριμένο στίχο χρησιμοποιούνται μεταφορικά: η συνάφεια με τους ανθρώπους, η σχέση μαζί τους, η «νοτισμένη» από μίαν άλλη «υγρασία», προκαλεί αναλογικά-μεταφορικά μια ολική ψυχική «οξείδωση», δηλαδή μια διάβρωση και μια φθορά, όμοια με εκείνη που διαβρώνει και φθείρει τα μέταλλα.

## Μέτρο

Θα έχουμε, φυσικά, προσέξει ότι ένας στίχος όταν τον διαβάζουμε φωναχτά, δημιουργεί ένα ευχάριστο αίσθημα ρυθμού. Ο ρυθμός αυτός, στη νεοελληνική παραδοσιακή ποίηση, γεννιέται από την κανονική εναλλαγή τονισμένων και άτονων συλλαβών.

Αυτή η εναλλαγή τονισμένων και άτονων συλλαβών δε γίνεται πάντα με τον ίδιο τρόπο και, φυσικά, δεν ακολουθεί όλες τις φορές το ίδιο σχήμα. Συγκεκριμένα, η εναλλαγή τονισμένων και άτονων συλλαβών στη νεοελληνική ποίηση, μπορεί να γίνει με πέντε διαφορετικούς συνδυασμούς, που είναι οι εξής:

### α) ίαμβος ή ιαμβικό μέτρο

Είναι ο συνδυασμός ή η εναλλαγή μιας άτονης και μιας τονισμένης συλλαβής (= υ —). Η λέξη π.χ. “καλός”, επειδή αποτελεί συνδυασμό άτονης και τονισμένης συλλαβής, αποτελεί έναν ίαμβο. Οι στίχοι που ακολουθούν μια τέτοια εναλλαγή άτονων και τονισμένων συλλαβών, λέμε ότι είναι γραμμένοι σε ιαμβικό μέτρο.

π.χ. η Δέσπω κάνει πόλεμο με νύφες και μ' αγγόνια

Όταν μελετάμε ένα στίχο μετρικό, δεν τον χαρακτηρίζουμε μόνο με βάση το μέτρο στο οποίο είναι γραμμένος. Προσέχουμε και επισημαίνουμε και άλλα δύο στοιχεία. Αυτά είναι:

- ο συνολικός αριθμός των συλλαβών από τις οποίες αποτελείται ένας στίχος· έτσι π.χ. ένας ιαμβικός στίχος, με βάση τον αριθμό των συλλαβών του, μπορεί να είναι επτασύλλαβος, εννεασύλλαβος, ενδεκασύλλαβος, δεκαπεντασύλλαβος κτλ.
- ποια είναι η τελευταία τονισμένη συλλαβή του στίχου· με βάση αυτό το κριτήριο, οι στίχοι διακρίνονται σε οξύτονους, παροξύτονους και προπαροξύτονους

π.χ. Μητέρα μεγαλόψυχη στον πόνο και στη δόξα

## Μέτρο

---

Ο στίχος αυτός του Δ. Σολωμού είναι ιαμβικός κατά το μέτρο, δεκαπεντασύλλαβος κατά τον αριθμό των συλλαβών και παροξύτονος με κριτήριο την τελευταία τονιζόμενη συλλαβή.

Πολύ συχνά συμβαίνει το εξής: σε έναν ιαμβικό στίχο η πρώτη συλλαβή μπορεί να τονίζεται, οπότε το σχήμα του ιάμβου (υ —), αντιστρέφεται και γίνεται τροχαίος (υ —), όπως στον παρακάτω στίχο του Δ. Σολωμού:

Στέκει ο Σουλιώτης ο καλός παράμερα και κλαίει

β) τροχαίος ή τροχαϊκό μέτρο

Είναι ο συνδυασμός (ή η εναλλαγή) μιας τονισμένης και μιας άτονης συλλαβής. Η λέξη π.χ. «γέρος», επειδή αποτελεί συνδυασμό τονισμένης και άτονης συλλαβής, αποτελεί έναν τροχαίο. Οι στίχοι που ακολουθούν μια τέτοια εναλλαγή τονισμένων και άτονων συλλαβών, λέμε ότι είναι γραμμένοι σε τροχαϊκό μέτρο. Όπως, βέβαια, γίνεται άμεσα κατανοητό, το τροχαϊκό μέτρο είναι το αντίθετο του ιαμβικού.

Αυτονόητο, επίσης, ότι και οι τροχαϊκοί στίχοι διακρίνονται με βάση τον αριθμό των συλλαβών τους, καθώς και ανάλογα με το ποια είναι η τελευταία τονισμένη συλλαβή του στίχου.

π.χ. Σε γνωρίζω από την κόψη  
του σπαθιού την τρομερή

Και οι δυο στίχοι είναι γραμμένοι σε τροχαϊκό μέτρο. Ο πρώτος είναι οκτασύλλαβος παροξύτονος, ενώ ο δεύτερος επτασύλλαβος οξύτονος.

γ) ανάπαιστος ή αναπαιστικό μέτρο

Είναι ο συνδυασμός (ή η εναλλαγή) δύο άτονων και μιας τονισμένης συλλαβής (υ υ —). Η λέξη π.χ. “ποταμός”, επειδή αποτελεί συνδυασμό δύο άτονων και μιας τονισμένης συλλαβής, αποτελεί έναν ανάπαιστο. Οι στίχοι που ακολουθούν μια τέτοια εναλλαγή άτονων και τονισμένων συλλαβών, λέμε ότι είναι γραμμένοι σε αναπαιστικό μέτρο.

π.χ. ηλιοπάτητοι δρόμοι και γύρω μπαξέδες

Ο στίχος αυτός του Κώστα Βάρναλη είναι γραμμένος σε μέτρο αναπαιστικό. Παράλληλα, είναι δεκατρισύλλαβος και παροξύτονος.

δ) δάκτυλος ή δακτυλικό μέτρο

Το δακτυλικό μέτρο είναι το αντίθετο του αναπαιστικού. Συγκεκριμένα, είναι συνδυασμός μιας τονισμένης και δυο άτονων συλλαβών. Η λέξη π.χ. «άνθρωπος» αποτελεί έναν δάκτυλο, γιατί είναι συνδυασμός μιας τονισμένης και δυο άτονων συλλαβών. Το δακτυλικό μέτρο, επειδή ακουστικά δημιουργεί αίσθημα μονότονου ρυθμού, χρησιμοποιείται σπάνια στη νεοελληνική ποίηση.

## Μέτρο

---

### ε) μεσοτονικό μέτρο

Είναι ο συνδυασμός μιας άτονης, μιας τονισμένης και μιας άτονης συλλαβής (υ — υ). Επειδή η τονισμένη συλλαβή βρίσκεται στη μέση, ανάμεσα δηλαδή σε δυο άτονες, γι' αυτό το μέτρο λέγεται μεσοτονικό. Η λέξη π.χ. “δροσάτος” αποτελείται από μια τονισμένη συλλαβή που βρίσκεται ανάμεσα σε δυο άτονες.

π.χ. Το χάραμα επήρα  
του ήλιου το δρόμο  
κρεμώντας τη λύρα  
τη δίκαιη στον ώμο

Οι στίχοι αυτοί του Δ. Σολωμού είναι γραμμένοι σε μέτρο μεσοτονικό και χαρακτηρίζονται εξασύλλαβοι παροξύτονοι.

[– ο ιδιαίτερος κλάδος που μελετά και εξετάζει τους κανόνες με τους οποίους είναι συνθεμένοι οι στίχοι ενός ή πολλών ποιημάτων, ονομάζεται μετρική.

– στη νεοελληνική ποίηση, το μέτρο και ο ρυθμός, όπως ήδη έγινε φανερό, καθορίζονται και εξαρτώνται απ' το συνδυασμό και την εναλλαγή τονισμένων και άτονων συλλαβών· γι' αυτό η νεοελληνική μετρική λέγεται τονική και τα είδη των μέτρων επίσης τονικά. Αντίθετα, τα αρχαιοελληνικά μέτρα, επειδή στηρίζονταν

στην ποσότητα των συλλαβών (στη λεγόμενη προσωδία), δηλαδή στην εναλλαγή μακρόχρονων και βραχύχρονων συλλογών, λέγονται προσωδιακά.

– ο ορισμένος κάθε φορά συνδυασμός μιας τονισμένης και μιας ή δυο άτονων συλλαβών αποτελεί τη μικρότερη μετρική μονάδα ή το μικρότερο μετρικό τύπο. Αυτή, ακριβώς, η μικρότερη μετρική μονάδα ονομάζεται μετρικό πόδι. Στο ιαμβικό και το τροχαϊκό μέτρο, το μετρικό πόδι είναι δισύλλαβο. Αντίθετα, στο αναπαιστικό, το δακτυλικό και το μεσοτονικό μέτρο, τα μετρικά πόδια είναι τρισύλλαβα

π.χ. καλός	(= ίαμβος - μετρικό πόδι δισύλλαβο)
θέρος	(= τροχαίος - μετρικό πόδι δισύλλαβο)
δυνατός	(= ανάπαιστος - μετρικό πόδι δισύλλαβο)
θάλασσα	(= δάκτυλος - μετρικό πόδι τρिसύλλαβο)
κεφάτος	(= μεσοτονικό - μετρικό πόδι τρисύλλαβο)]

(Βλ. Δεκαπεντασύλλαβος, Ελεύθερος στίχος, Καλβική στροφή, Ρυθμός).

## Μετωνυμία

---

### Μετωνυμία

Στο παρακάτω παράδειγμα, που ακούγεται συχνά στον καθημερινό λόγο,

«...μετά την παράσταση, έκλαιγε όλο το θέατρο...»

Μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής: ως υποκείμενο του ρήματος έκλαιγε έχει τεθεί το ουσιαστικό θέατρο, που λογικά και φυσιολογικά, ως άψυχος χώρος, δεν μπορεί να κλαίει. Κανονικά, βέβαια, στη θέση του υποκειμένου θα έπρεπε να τεθεί η λέξη θεατές. Η γλώσσα, όμως, πολύ συχνά, καταστρατηγεί και ακυρώνει τους φυσικούς και λογικούς νόμους, για να εκφράσει πιο ζωντανά και παραστατικά ένα συγκεκριμένο νόημα.

Το προαναφερόμενο παράδειγμα συνιστά και «περιγράφει» έναν εκφραστικό τρόπο (ή ένα σχήμα λόγου) που λέγεται μετωνυμία. Σύμφωνα με την ανάλυση που προηγήθηκε, η ουσία της μετωνυμίας είναι η εξής: στη θέση μιας λέξης (λ.χ. «θεατές»), που κανονικά και λογικά επιβάλλεται να χρησιμοποιηθεί, τίθεται μια άλλη λέξη (=θέατρο), που όμως συγγενεύει μαζί της.

Πιο συγκεκριμένα, μετωνυμία μπορούμε να έχουμε στις ακόλουθες ειδικές περιπτώσεις:

- α) π.χ. - ήπια όλο το μπουκάλι
  - έφαγε όλο το τσουκάλι
  - έκλαιγε όλο το θέατρο

Όπως φαίνεται καθαρά, στα παραδείγματα αυτά





## Μοιρολόγια

---

Στο παράδειγμα αυτό, έχει τεθεί το όνομα του εφευρέτη (=Μαρκόνι) αντί για τη λέξη που θα φανέρωνε τη συγκεκριμένη εφεύρεση (=τον ασύρματο που εφεύρε ο Μαρκόνι).

(Βλ. Συνεκδοχή).

## Μοιρολόγια

Τα μοιρολόγια αποτελούν ιδιαίτερη κατηγορία δημοτικών τραγουδιών. Είναι τραγούδια λυρικά, έχουν θρηνητικό χαρακτήρα και εκφράζουν τον πόνο και τη θλίψη για το θάνατο ενός προσφιούς προσώπου.

Η καταγωγή τους είναι πανάρχαιη, αφού πάντα ο άνθρωπος αντίκριζε εκστατικός, απορημένος και με δέος το γεγονός του θανάτου. Ήδη στην ομηρική Ιλιάδα, και συγκεκριμένα στις ραψωδίες Ψ και Ω, έχουμε τρία από τα πιο συγκλονιστικά μοιρολόγια. Στο πρώτο ο φίλος θρηνεί για το χαμό του φίλου. Είναι ο Αχιλλέας που κλαίει για το θάνατο του Πατρόκλου. Στο δεύτερο η γυναίκα θρηνεί για το θάνατο του άντρα της· είναι η Ανδρομάχη που κλαίει για το χαμό του Έκτορα. Στο τρίτο η μάνα, η Εκάβη, θρηνεί για το θάνατο του παιδιού της, του Έκτορα.

Τα νεότερα μοιρολόγια, που η λαϊκή ψυχή τα συνέθεσε κυρίως στα χρόνια της Τουρκοκρατίας, μπορούν να έχουν υμνητικό και επαινετικό χαρακτήρα. Εξυμνούν

και εγκωμιάζουν τις αρετές του νεκρού. Μέσα, βέβαια, από την εξύμνηση και το εγκώμιο διαφαίνεται και εκφράζεται ο βαθύς πόνος και ο συγκλονισμός για την απώλεια του αγαπημένου προσώπου.

Ο επαινετικός και εγκωμιαστικός χαρακτήρας των μοιρολογιών για το πρόσωπο του νεκρού, μπορεί να εκφραστεί με δύο τρόπους:

- α) άμεσα, όταν τα δημοτικά τραγούδια-μοιρολόγια αναφέρονται με τρόπο ευθύ στις αρετές και τα χαρίσματα του νεκρού
- β) αλληγορικά, όταν τα μοιρολόγια, προκειμένου να εγκωμιάσουν και να θρηνήσουν το νεκρό, δε μιλούν άμεσα για τον ίδιο αλλά για κάτι άλλο πίσω απ' το οποίο κρύβεται και υπονοείται το πρόσωπο του νεκρού. Ενδεικτικό αλλά και υποδειγματικό παράδειγμα αλληγορικού μοιρολογιού, αποτελεί το ακόλουθο δημοτικό τραγούδι:

Είχα μηλιά στην πόρτα μου και δέντρο στην αυλή μου,  
και τέντα κατακόκκινη το σπίτι σκεπασμένο,  
και κυπαρίσσι ολόχρυσο κι ήμουν ακουμπισμένη,  
είχα κι ασημομάντηλο στο σπίτι κρεμασμένο.  
Τώρα η μηλιά μαράθηκε, το δέντρο ξεριζώθη,  
κι η τέντα η κατακόκκινη, κι εκείνη μαύρη εγίνη  
το κυπαρίσσι το χρυσό, έπεσε και τσακίστη  
τ' ασημομάντηλο έσβησε, το σπίτι δε φωτάει.

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

# Μοντερνισμός

---

## Μοντερνισμός

Με τον όρο «μοντερνισμός» δηλώνουμε συνήθως μια σειρά από τάσεις και κατευθύνσεις στην ιστορία της λογοτεχνίας και της τέχνης, που η αρχή τους τοποθετείται στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και η πλήρης ανάπτυξή τους στις τέσσερις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Πρόκειται στην ουσία για ένα πνευματικό κίνημα, που εξεγέρθηκε ενάντια στον παραδοσιακό αστικό πολιτισμό, με στόχο την κατάλυση των αξιών του Διαφωτισμού και του ορθού λόγου. Για παράδειγμα, αμφισβήτησε τις παραδοσιακές αξίες και επιχείρησε να καταργήσει όλους τους καθιερωμένους κανόνες και συμβάσεις μέσα από ριζοσπαστικούς πειραματισμούς κάθε είδους, ενώ έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στην υποκειμενική συνείδηση του ατόμου και την αλλοτρίωσή της.

Ο μοντερνισμός είναι ένα κίνημα διεθνές, που ξεπερνά κάθε είδους σύνορα ή όρια: εθνικά, ειδολογικά, πολιτισμικά κτλ. Μέσα σε διάστημα μερικών δεκαετιών, εμφανίζεται σε διάφορες χώρες και από την άποψη αυτή, μπορεί κανείς να μιλήσει για αγγλόφωνο, γαλλόφωνο ή και νεοελληνικό μοντερνισμό· ωστόσο, πίσω από τις τοπικές αυτές εκδηλώσεις, υπάρχει μια κοινή, «διεθνής» θα λέγαμε, βάση. Εξάλλου, οι μοντερνιστικές εξελίξεις είναι παράλληλες σε όλες σχεδόν τις μορφές τέχνης: λογοτεχνία, ζωγραφική, μουσική, θέατρο, αρχιτεκτονική κτλ.

Θα πρέπει ακόμη να πούμε ότι ο μοντερνισμός είναι ένα φαινόμενο που δεν περιορίζεται στο χώρο της λογοτεχνίας ή της τέχνης. Αντίστοιχες εξελίξεις παρατηρούνται την ίδια περίπου εποχή σε όλους σχεδόν τους τομείς της σκέψης, στις επιστήμες του ανθρώπου αλλά στις φυσικές επιστήμες (π.χ. στη φιλοσοφία, ψυχανάλυση, γλωσσολογία, φυσική κτλ.). Οι εξελίξεις αυτές συνδέονται με τις σημαντικές ιστορικές και κοινωνικές αλλαγές που συμβαίνουν στον κόσμο με την έλευση του 20ού αιώνα.

Ποιες είναι, όμως, οι βασικές αρχές του μοντερνισμού, τουλάχιστον σ' ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, και πού θα πρέπει να τις αναζητήσουμε; Υπάρχουν, βέβαια, αρκετά θεωρητικά και κριτικά κείμενα των ίδιων των μοντερνιστών συγγραφέων αλλά και πολλών κριτικών της εποχής τους· αλλά αν θέλουμε να αντλήσουμε τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία, θα πρέπει να στραφούμε στην ίδια τη μοντέρνα λογοτεχνική γραφή, δηλαδή στην πράξη και όχι στη θεωρία· θα πρέπει να εξετάσουμε προσεκτικά τη μοντέρνα ποίηση και πεζογραφία.

## Μοντερνισμός

---



Arthur Rimbaud (1854-1891): ο Γάλλος ποιητής είναι ένας από τους πρώτους που εισήγαγαν την έννοια του μοντέρνου στην τέχνη. Η φιλοσοφία του για την ποίηση και τη ζωή συνοψίζεται στην περίφημη φράση του «πρέπει να είμαστε απόλυτα μοντέρνοι (il faut être absolument moderne)».

Προηγείται, βέβαια, η ποίηση. Ποιητές όπως οι Γάλλοι Charles Baudelaire, Lautréamont, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine εγκαινιάζουν τη μοντέρνα ποιητική γραφή ήδη από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Εξάλλου, οι Γάλλοι Guillaume Apollinaire και Paul Valéry, ο Γερμανός Reiner Maria Rilke, ο Βρετανός T. S. Eliot, ο Αμερικανός Ezra Pound και ο Ιρλανδός W. B. Yeats αποτελούν τους επιφανέστερους εκπροσώπους της ποίησης του μοντερνισμού

στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Τέλος, οι Γερμανοί εξπρεσιονιστές, οι Γάλλοι υπερρεαλιστές, ο Ρώσος φουτουριστής Vladimir Μαϊακονσκι και πολλοί ακόμη ποιητές τοποθετούνται άλλοτε στο εσωτερικό του μοντερνισμού και άλλοτε στους αντίποδες του, θεωρούμενοι ως βασικές φυσιογνωμίες της πρωτοπορίας.

Βασικό γνώρισμα της ποίησης του μοντερνισμού είναι η διάλυση της μορφής και η διάθεση για πειραματισμό. Ο ελεύθερος στίχος εξοστρακίζει το μέτρο και την ομοιοκαταληξία· οι γραμματικοί και οι συντακτικοί κανόνες παραβιάζονται· οι προτάσεις γίνονται αποσπασματικές και ελλειπτικές, τα σημεία στίξης καταργούνται. Τα διακοσμητικά στοιχεία και η φροντίδα για το «ωραίο ύφος» εγκαταλείπονται και συχνά επιλέγονται στοιχεία που ως τότε θεωρούνταν αντι-ποιητικά. Οι τολμηρές μεταφορές και οι απροσδόκητοι και ετερόκλητοι συνδυασμοί λέξεων κυριαρχούν· οι εικόνες ή οι ελεύθεροι συνειρμοί αφθονούν, ιδίως στην υπερρεαλιστική ποίηση. Η ποιητική γλώσσα γίνεται συμβολική, ελλειπτική, υπαινικτική, πολύσημη, ενώ αδιαφορεί για τις συμβάσεις και την ανάγκη κατανόησης.

Η θραύση —συχνά η ολοκληρωτική άρνηση— της παραδοσιακής μορφής, σε συνδυασμό με την έντονη επιρροή της ψυχανάλυσης σε πολλούς ποιητές, απελευθερώνει την καταλυτική λειτουργία της φαντασίας και του ονείρου, υποδηλώνοντας την κατάρρευση της λογικής συνοχής του κόσμου. Η αρχή της μίμησης,

## Μοντερνισμός

---

επάνω στην οποία θεμελιώθηκε η τέχνη του λόγου από την αρχαιότητα μέχρι τα τέλη του 18ου αιώνα, εγκαταλείπεται πλέον οριστικά. Η ποίηση παίρνει διαζύγιο από την αναφορά της στον εμπειρικό κόσμο και καθίσταται αυτόνομη και αυτόνομη. Φυσικά, το ποίημα εξακολουθεί να θεωρείται φορέας νοημάτων, με τη διαφορά ότι τα νοήματα αυτά δεν αναζητούνται πλέον στη σχέση του λογοτεχνικού έργου με την εξωτερική πραγματικότητα.

Δε θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι η μοντέρνα ποίηση αδιαφόρησε για την αισθητική μέριμνα, παρά τις αντίθετες απόψεις που έχουν ακουστεί κατά καιρούς. Πραγματικά, η κατάλυση των καθιερωμένων συμβατικών μορφών γεννά ένα ξεχωριστό ενδιαφέρον για τα μορφολογικά ζητήματα. Η ποίηση του μοντερνισμού έχει να επιδείξει εκλεπτυσμένες, επεξεργασμένες αλλά και περίπλοκες φόρμες, ενώ η αυτοαναφορά, ο στοχασμός, δηλαδή, της ποιητικής γλώσσας επάνω στον ίδιο της τον εαυτό και τη λειτουργία της, αποτελεί μόνιμο γνώρισμά της.

Σε σχέση με την ποίηση, η μοντερνιστική πεζογραφία εμφανίζεται με κάποια καθυστέρηση. Ο σημαντικότερος πρόδρομός της κατά το 19ο αιώνα είναι ο Γάλλος Gustave Flaubert, ενώ μερικοί σπουδαίοι εκπρόσωποί της στον 20ό αιώνα είναι οι Γάλλοι Marcel Proust και André Gide, οι Άγγλοι D. H. Lawrence και Virginia Woolf, ο Ιρλανδός James Joyce, ο Γαλλο-ιρλανδός



**Samuel Beckett, ο Αμερικανός William Faulkner, ο Γερμανός Tomas Mann, ο Τσέχος Franz Kafka και οι Αυστριακοί Robert Musil και Herman Broch.**

Ο βασικός αντίπαλος με τον οποίο αναμετρήθηκε η μοντερνιστική πεζογραφία ήταν ο ρεαλισμός και οι συμβάσεις του. Βέβαια, αυτό δε σημαίνει ότι οι πεζογράφοι του μοντερνισμού εγκατέλειψαν οριστικά κάθε προσπάθεια να κατανοήσουν ή να αναπαραστήσουν τον εξω-λογοτεχνικό κόσμο. Κυρίως αμφισβήτησαν την αληθοφάνεια και τις σχετικές συμβάσεις ως κριτήριο για την αξία του λογοτεχνικού πεζού λόγου. Αν η ρεαλιστική πεζογραφία υπήρξε ο χώρος της αντικειμενικής αναπαράστασης, ο μοντερνισμός αποτέλεσε το πεδίο της υποκειμενικής εποπτείας και της συνείδησης. Αν ο ρεαλισμός έδειξε την προτίμησή του στις διαφανείς και κατανοητές αφηγηματικές μορφές, το μοντερνιστικό μυθιστόρημα δε δίστασε να θεματοποιήσει ακόμη και την ίδια τη διαδικασία κατασκευής του, αναγνωρίζοντας και αποκαλύπτοντας με τον τρόπο αυτό την τεχνητή φύση του λογοτεχνικού κειμένου και της τέχνης γενικότερα.

Η ανοιχτή και ελεύθερη μορφή του μοντέρνου μυθιστορήματος αποκλίνει από τις παραδοσιακές μορφές της πεζογραφίας. Η πλοκή παύει να είναι προσεκτικά διαρθρωμένη και συνεκτική, χαλαρώνει και, σε ορισμένες περιπτώσεις, εκλείπει εντελώς. Η διαδοχή των γεγονότων καταστρατηγεί τις αιτιολογικές και χρονολογικές σχέσεις, είναι αυθαίρετη, ασυνεχής και αντιφατική,

## Μοντερνισμός

---

γεμάτη χάσματα και κενά. Το μοντέρνο μυθιστόρημα συχνά δεν έχει αρχή με την παραδοσιακή έννοια του όρου: ο αναγνώστης «ρίχνεται» απευθείας στη ροή των συμβάντων και μόνο σταδιακά εξοικειώνεται με τις αφηγηματικές καταστάσεις.

Αυτή η αμφισβήτηση της πλοκής συνδυάζεται με την ολοκληρωτική άρνηση της πεζογραφίας να αναπαριστά τον κόσμο γύρω μας. Το γεγονός αυτό περιορίζει την —υποχρεωτική ως τότε— αναφορά στον κοινωνικό και ιστορικό περίγυρο μέσα στον οποίο εκτυλισσόταν η πλοκή. Το μυθιστόρημα δίνει πλέον προτεραιότητα στον εσωτερικό κόσμο και στην υποκειμενικότητα του ατόμου. Μάλιστα, η ανακάλυψη του υποσυνείδητου θα σφραγίσει τη μοντερνιστική πεζογραφία, αποκαλύπτοντας ανεξερεύνητους μέχρι τότε κόσμους. Η καλλιέργεια του εσωτερικού μονολόγου και η κυριαρχία των ελεύθερων συνειρμών συνιστούν ενδεικτικό παράδειγμα των νέων προσανατολισμών του μυθιστορήματος. Βέβαια, τα εξωτερικά συμβάντα δεν απουσιάζουν· εκείνο, όμως, που κυρίως ενδιαφέρει είναι η υποκειμενική τους πρόσληψη. Η ενδοσκόπηση, η ψυχολογική ανάλυση και ο στοχασμός έχουν πλέον το σταθερό πρόβλημα έναντι της αναπαράστασης της εξωτερικής πραγματικότητας. Ακόμη και ο χρόνος διαθλάται μέσα από τη συνείδηση των προσώπων, παραμορφώνεται, αλλοιώνεται, χάνει την αντικειμενική του διάσταση και γίνεται ψυχολογικός, συνειρμικός, ενώ θρυμματίζεται

σε ποικίλους βιωματικούς χρόνους. Τα γεγονότα δεν παρουσιάζονται πλέον με βάση τη γραμμική χρονική ακολουθία τους, αλλά πολύ συχνά διασπώνται και ανασυγκροτούνται μέσα στη ροή της συνείδησης.

Εξάλλου, αντίθετα απ' ό,τι θα περίμενε κανείς, η συχνή προβολή του εσωτερικού κόσμου δε βοηθά στη συγκρότηση ολοκληρωμένων χαρακτήρων και προσωπικοτήτων κατά το ρεαλιστικό πρότυπο. Οι «ήρωες» του μοντέρνου μυθιστορήματος είναι τις πιο πολλές φορές λειψοί, χωρίς ολοκληρωμένη ή σταθερή ταυτότητα, έρμαια του τυχαίου, του άλογου και του ενστίκτου, με κατακερματισμένη εσωτερική ζωή.

Ανάλογη είναι και η εξέλιξη του αφηγητή, που στα μυθιστορήματα του μοντερνισμού εμφανίζεται παραιτημένος από την αξίωση για καθολική εποπτεία. Ο παντογνώστης αφηγητής του 19ου αιώνα παραχωρεί πλέον τη θέση του στον αφηγητή με περιορισμένη οπτική γωνία ή στην αφήγηση από διαφορετικές —συχνά αντικρουόμενες— σκοπιές. Με λίγα λόγια, η γνώση του αφηγητή είναι πλέον μεροληπτική, αβέβαιη, σχετική.

Προβάλλοντας τη δυσαρμονία, την αταξία, την αποσπασματικότητα, το μοντέρνο μυθιστόρημα επιχειρήσε να υπονομεύσει τα καθιερωμένα ιδεώδη της αρμονίας, του ωραίου και της έλλογης τάξης και να καταδείξει ότι η ανθρώπινη εμπειρία είναι υποχρεωτικά κατακερματισμένη και δεν μπορεί να έχει συνολική εποπτεία του κόσμου. Ωστόσο, παρ' όλη την αμφισβήτηση των

## Μοντερνισμός

---

χρονικο-αιτιακών σχέσεων και τους πολλούς υφολογικούς πειραματισμούς, η μοντερνιστική πεζογραφία δεν εγκατέλειψε κάθε λογική ή αφηγηματική συνοχή. Η χαλάρωση της παραδοσιακής πλοκής αντισταθμίστηκε από την επίμονη παρουσία συμβόλων, αρχετύπων, επαναλαμβανόμενων μοτίβων, εικόνων, αναλογιών, με λίγα λόγια στοιχείων που εξασφαλίζουν μιαν άλλου είδους ενότητα, θεματική και υφολογική. Επίσης, το μοντέρνο μυθιστόρημα χαρακτηρίζεται συχνά από την ενότητα του χώρου και την προσπάθεια να πλάσει ένα ξεχωριστό πρόσωπο, έναν κεντρικό ήρωα.

Πράγματι, κάποιοι από τους εξέχοντες συγγραφείς του μοντερνισμού συνδέονται μ' ένα συγκεκριμένο αστικό χώρο, συνήθως μια μεγαλούπολη, όπου οι ίδιοι πέρασαν ένα μεγάλο μέρος της ζωής τους και στην οποία τοποθετούν τους μυθιστορηματικούς τους χαρακτήρες. Για παράδειγμα, ο Proust συνδέεται με το Cambray, ο Joyce με το Δουβλίνο, ο Musil με τη Βιέννη. Συνεπώς, η ενότητα του χώρου αναπληρώνει την κατάτμηση του χρόνου. Όπως υποστηρίζουν πολλοί μελετητές, το στοιχείο του χρόνου, που είχε την πρωτοκαθεδρία στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα, παραχώρησε τη θέση του στο στοιχείο του χώρου στο μοντέρνο μυθιστόρημα.

Εξάλλου, η ύπαρξη ενός δεσπόμενου μυθιστορηματικού χαρακτήρα, μιας κεντρικής συνείδησης ικανής

να ρυθμίζει και να συνδέει τα αντιφατικά και αλληλοσυγκρουόμενα επίπεδα εμπειρίας, συνιστά χαρακτηριστικό γνώρισμα του μοντερνιστικού μυθιστορήματος. Πολύ συχνά, η ίδια η πραγματικότητα δε φαίνεται να υφίσταται παρά μόνο μέσα από την προοπτική της συνείδησης αυτής. Κατά παράδοξο, θα λέγαμε, τρόπο, η υποκειμενική συνείδηση αποκτά κυρίαρχο ρόλο, τη στιγμή ακριβώς που το άτομο, έρμαιο του τυχαίου και του ανορθολογικού, περνά βαθύτατη κρίση και απειλείται με οριστική διάλυση.

Τέλος, θα πρέπει να προσθέσουμε ότι η εγκατάλειψη του ιδεώδους της μίμησης της πραγματικότητας και η αυτονόμηση της πεζογραφίας απ' τις κάθε είδους εξωτερικές απαιτήσεις, έστρεψε την προσοχή των δημιουργών στον κόσμο της γλώσσας. Όπως ακριβώς και στην περίπτωση της ποίησης, η κατάλυση των καθιερωμένων μορφών δε συνεπάγεται διόλου την αδιαφορία για ζητήματα αισθητικής τάξεως. Το μοντερνιστικό μυθιστόρημα διακρίνεται για τις περίπλοκες υφολογικές του αναζητήσεις, ενώ η ίδια η συγγραφική δραστηριότητα καθίσταται συχνά το κεντρικό του θέμα. Μάλιστα, σε αρκετές περιπτώσεις, το μυθιστόρημα παύει ξαφνικά να αφηγείται την ιστορία την οποία ξεκίνησε να αφηγηθεί, και μετατρέπεται σε εξιστόρηση των δυσκολιών και των εμποδίων που συναντά η ίδια η αφήγηση. Σύμφωνα με την περίφημη φράση του Γάλλου μυθιστοριογράφου και θεωρητικού Jean Ricardou,

## Μοντερνισμός

---

ενώ η παραδοσιακή μυθοπλασία ταυτίζεται με την αφήγηση μιας περιπέτειας, το μοντέρνο μυθιστόρημα μπορεί να οριστεί ως η περιπέτεια μιας αφήγησης.

Με βάση όλα τα παραπάνω γνωρίσματα, τόσο στην ποίηση όσο και στην πεζογραφία, μπορούμε να πούμε ότι ο μοντερνισμός καλλιέργησε πιστά το ιδεώδες του κλειστού, εσωστρεφούς και αυτόνομου κειμένου. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να συγκεντρώσει τα πυρά των λεγόμενων πρωτοποριακών κινημάτων, που άνθησαν στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

Συγκεκριμένα, κινήματα όπως ο εξπρεσιονισμός, ο φουτουρισμός, το νταντά και, κυρίως, ο υπερρεαλισμός, κατηγόρησαν τους εκπροσώπους του μοντερνισμού για φορμαλισμό, ελιτισμό και αδιαφορία για το κοινό και γενικά για τον κόσμο γύρω τους. Είναι, άλλωστε, γνωστές οι επιθέσεις των υπερρεαλιστών ενάντια στους Gide, Proust, Joyce κ.ά. Τα κινήματα της πρωτοπορίας πρεσβεύουν την ουσιαστική κατάργηση της έννοιας της τέχνης και την απορρόφησή της από την πραγματικότητα· αντίθετα, ο σχεδόν σύγχρονός τους μοντερνισμός δεν έπαψε ποτέ να διακηρύσσει την πίστη του στην έννοια του ολοκληρωμένου έργου τέχνης. Απορρίπτοντας την τέχνη ως αυτόνομο θεσμό και επιδιώκοντας να καταργήσει τη διάκριση μεταξύ κοινού και δημιουργού, στο βαθμό που αυτό είναι δυνατό, η πρωτοπορία θεώρησε ότι η λογοτεχνία του μοντερνισμού εξαντλείται σε μια απλή ανανέωση των

παραδοσιακών εκφραστικών μέσων, σε ένα παιχνίδι αισθητικής τάξεως, ανίκανο να διαδραματίσει έναν επαναστατικό ρόλο.

Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι πολλοί μελετητές, ακόμη και σήμερα, δεν κάνουν διάκριση ανάμεσα στους όρους «πρωτοπορία» και «μοντερνισμός», θεωρώντας την πρώτη ως την πλέον ακραία εκδοχή του δεύτερου. Άλλοι, όμως, βασιζόμενοι σε στοιχεία όπως αυτά που αναφέραμε παραπάνω, διαχωρίζουν σαφώς τους δυο όρους και μιλούν συγκεκριμένα για τα πρωτοποριακά κινήματα των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, στόχος των οποίων ήταν η ολοσχερής επίθεση σε κάθε είδους συμβατικά δεδομένα και συμπεριφορές και όχι μόνο στο χώρο της τέχνης. Μ' άλλα λόγια, φαίνεται ότι οι καλλιτεχνικές προσπάθειες των κινημάτων της πρωτοπορίας υπήρξαν μέρος μιας ευρύτερης πολιτισμικής και πολιτικής εκστρατείας, με στόχο την ολοκληρωτική ανατροπή των παραδοσιακών αστικών αξιών. Αυτός ο ανοικτά πολιτικός χαρακτήρας και το επιτακτικό κάλεσμα σε δράση είναι ίσως το πιο ασφαλές κριτήριο, ισχυρίζονται κάποιοι, για να διακρίνουμε την πρωτοπορία από το μοντερνισμό.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, δείγματα πρωτοποριακών κινημάτων δεν παρατηρούνται. Ωστόσο, η εποχή της μοντέρνας ποίησης —ή νεοτερικής, όπως έχει επικρατήσει να ονομάζεται— ξεκινά με

## Μοντερνισμός

---

μια σχετική καθυστέρηση στις απαρχές της δεκαετίας του 1930, με ποιητές όπως ο Θεόδωρος Ντόρρος και ο Νίκος Καλαμάρης (ή Κάλας). Πριν τη σημαδιακή αυτή χρονολογία, προδρομικές μορφές του νεοτερικού ποιητικού λόγου μπορούν να θεωρηθούν ποιητές όπως ο Κ. Π. Καβάφης, ο Κ. Γ. Καρυωτάκης και ο Τάκης Παπατσώνης. Εξάλλου, η οριστική επικράτηση και καθιέρωση της μοντέρνας ποιητικής γραφής στη χώρα μας, έρχεται με τη λεγόμενη «Γενιά του Τριάντα». Μερικοί απ' τους πιο σημαντικούς ποιητές της γενιάς αυτής, που άφησε και αρκετά κριτικά κείμενα για τη μοντέρνα ποίηση, είναι οι Νικηφόρος Βρεττάκος, Οδυσσέας Ελύτης, Γιάννης Ρίτσος, Γιώργος Σεφέρης, καθώς και οι υπερρεαλιστές Νίκος Εγγονόπουλος και Ανδρέας Εμπειρίκος.

Εξάλλου, η δεκαετία του 1930 συνιστά ένα σημείο τομής και για τη νεοτερική μας πεζογραφία. Στη διάρκεια της δεκαετίας αυτής μεταφράζονται για πρώτη φορά στα ελληνικά κείμενα των Joyce, Kafka, Proust, Woolf. Την ίδια εποχή, η επονομαζόμενη «Σχολή της Θεσσαλονίκης» γίνεται το λίκνο του ελληνικού μοντερνιστικού μυθιστορήματος: συγκεκριμένα, οι πεζογράφοι Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος, Γιώργος Δέλιος, Στέλιος Ξεφλούδας και Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης συνδέονται κυρίως με την εισαγωγή της τεχνικής του εσωτερικού μονολόγου στη νεοελληνική πεζογραφία· επίσης, πάντα στην ίδια δεκαετία, σημαντικά δείγματα μοντέρνας



μυθιστορηματικής γραφής έχουν να επιδείξουν και οι Μέλπω Αξιώτη, Γιάννης Μπεράτης και Γιάννης Σκαρίμπας.

(Βλ. Αφηγητής, Ελεύθερος στίχος, Εξπρεσιονισμός, Εσωτερικός μονόλογος, Νεοτερική ποίηση, Νταντά, Σύμβαση, Σχολή, ρεύμα, κίνημα, Υπερρεαλισμός, Φουτουρισμός)

### Μορφή/Περιεχόμενο

Η μορφή και το περιεχόμενο είναι τα δυο θεμελιακά στοιχεία από τα οποία αποτελούνται όλα τα έργα τέχνης. Συνήθως ταυτίζουμε τη μορφή με την εξωτερική όψη ενός καλλιτεχνήματος· στη λογοτεχνία, για παράδειγμα, μορφή μπορούν να θεωρηθούν η γλώσσα και τα κάθε είδους εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας. Από την άλλη πλευρά, περιεχόμενο συνήθως ονομάζουμε την ιστορία, δηλαδή το μύθο ή τη δράση, καθώς και τις ιδέες, τις έννοιες, τις καταστάσεις, τα συναισθήματα, τις εμπειρίες, τα μηνύματα κτλ. που περιέχει ένα έργο.

Μπορούμε, όμως, πράγματι να διαχωρίσουμε τα δυο αυτά στοιχεία σε ένα λογοτεχνικό έργο; Παλαιότερα, όσοι ασχολούνταν με τη λογοτεχνία πίστευαν πως αυτό όχι μόνο είναι εφικτό αλλά και επιβάλλεται: η μορφή και το περιεχόμενο, έλεγαν, πρέπει να μελετώνται χωριστά· είναι δύο εντελώς διαφορετικά στοιχεία, που

## Μορφή/Περιεχόμενο

---

το ένα δεν επηρεάζει το άλλο ούτε εξαρτάται απ' αυτό. Μάλιστα, υπήρχε και διαφωνία σχετικά με τη σημασία κάθε στοιχείου: άλλοι έδιναν τα πρωτεία στη μορφή και άλλοι στο περιεχόμενο, με την έννοια ότι το βάρος της ερμηνείας έπρεπε να πέσει στο στοιχείο που είχε κατεξοχήν συμβάλει στη δημιουργία του έργου.

Στη διάρκεια, όμως, του 20ού αιώνα, έγινε σταδιακά φανερό ότι αυτός ο απόλυτος διαχωρισμός μεταξύ μορφής και περιεχομένου δημιουργούσε πολύ περισσότερα προβλήματα απ' όσα υποτίθεται ότι έλυne. Το κυριότερο: διχοτομούσε όλα τα έργα τέχνης μ' έναν τρόπο εντελώς τεχνητό, μιλώντας για «ακατέργαστο» περιεχόμενο και μορφή εξωτερική και επιπρόσθετη. Με τον τρόπο αυτό έδινε σε κάθε μελετητή την ευκαιρία να εντοπίζει την αισθητική αξία του έργου τέχνης στο ένα ή το άλλο στοιχείο, ανάλογα με τις προτιμήσεις του ή τη γενικότερη θεώρησή του. Σταδιακά όμως αναπτύχθηκε η άποψη ότι το έργο είναι μια αδιάσπαστη ενότητα και, συνεπώς, μορφή και περιεχόμενο αναπτύσσονται κατά κάποιο τρόπο ταυτόχρονα, επηρεάζοντας και μεταβάλλοντας το ένα το άλλο την ώρα που γράφεται το έργο: διαφορετικό περιεχόμενο, λοιπόν, οδηγεί σε διαφορετική μορφή αλλά και το αντίστροφο.

Σήμερα, λοιπόν, πιστεύουμε ότι μορφή και περιεχόμενο δηλώνουν δυο όψεις του έργου τέχνης που είναι εντελώς αδύνατον να διαχωριστούν στην πράξη. Αυτή η πολύ στενή σύνδεση και αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο στοιχείων είναι σχετικά εύκολο να αποδειχθεί.

Στην περίπτωση λ.χ. της νεοελληνικής λογοτεχνίας, αρκεί να σκεφθούμε το πέρασμα από την παραδοσιακή ποίηση στη νεοτερική: η σημαντική αυτή εξέλιξη επηρεάζει όχι μόνο τη μορφή (π.χ. ελεύθερος στίχος) αλλά και το περιεχόμενο (π.χ. νέα θέματα, νέο ποιητικό όραμα). Αλλά και στον ευρωπαϊκό χώρο υπάρχει το χαρακτηριστικό παράδειγμα των «επιφυλλιδικών» μυθιστορημάτων του 19ου αιώνα: το γεγονός ότι ένα μυθιστόρημα δημοσιευόταν στην εφημερίδα σε συνέχειες και με καθορισμένη κάθε φορά έκταση, σαφώς επηρέαζε τη μορφή του· αλλά όπως έχουν δείξει οι σχετικές μελέτες, στον ίδιο βαθμό επηρεαζόταν και το περιεχόμενό του (ανάλογη περίπτωση στη νεοελληνική λογοτεχνία είναι τα περισσότερα διηγήματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη).

Επομένως, δεν υπάρχει σήμερα αμφιβολία ότι μορφή και περιεχόμενο είναι στοιχεία αδιαχώριστα. Το γεγονός ότι σε ορισμένες περιπτώσεις συνεχίζουμε να τα διαχωρίζουμε, όπως π.χ. κάνουμε μερικές φορές στη διδακτική πράξη, οφείλεται σε λόγους καθαρά πρακτικούς και μεθοδολογικούς: είναι, δηλαδή, απαραίτητο για να μπορέσουμε να μιλήσουμε για το λογοτεχνικό έργο και να συνεννοηθούμε. Πάντοτε, όμως, πρέπει να έχουμε κατά νου ότι ανάμεσα στα δύο αυτά στοιχεία υπάρχει συνεχής διασύνδεση και αλληλεπίδραση και κάθε διαχωρισμός τους είναι καθαρά τεχνητός.

(Βλ. Θέμα).

# Μοτίβο

---

## Μοτίβο

Ο όρος μοτίβο (από την ιταλική λέξη *motivo* = κίνητρο) δε χρησιμοποιείται μόνο για τα λογοτεχνικά κείμενα. Στη μουσική λ.χ., και ιδιαίτερα στις συμφωνικές συνθέσεις, μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής: ένα συγκεκριμένο μουσικό θέμα, που είναι εύκολα αναγνωρίσιμο ακουστικά, επανέρχεται και επαναλαμβάνεται κατά διαστήματα μέσα στην ίδια μουσική σύνθεση. Αυτό το μουσικό θέμα που επαναλαμβάνεται στερεότυπα και, τελικά, γίνεται το ακουστικό και θεματικό γνώρισμα ενός μουσικού έργου, ονομάζεται μοτίβο. Το επαναλαμβανόμενο μοτίβο αποκτά τέτοια σημασία, ώστε γίνεται η ακουστική και θεματική ταυτότητα του μουσικού έργου.

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στα λογοτεχνικά κείμενα, ιδιαίτερα σ' εκείνα που εκφράζουν συνολικότερα ένα λαό και έχουν τη σφραγίδα της λαϊκής-ομαδικής δημιουργίας (όπως είναι λ.χ. τα δημοτικά μας τραγούδια). Συγκεκριμένα, στα λογοτεχνικά κείμενα, η έννοια του μοτίβου λειτουργεί συνήθως και παρουσιάζεται με τις ακόλουθες μορφές και περιπτώσεις:

α) ένα συγκεκριμένο θέμα, σταδιακά και μέσα απ' την πολύχρονη χρήση, παγιώνεται σε μια σταθερή και στερεότυπη μορφή· γίνεται, τελικά, μια θεματική φόρμουλα, ένας ορισμένος και οριστικός θεματικός τύπος. Αυτό το θέμα μπορεί να επαναλαμβάνεται κατά διαστήματα μέσα στο ίδιο λογοτεχνικό κείμενο

ή σε μια σειρά συγγενικών έργων ή να χαρακτηρίζει τη λογοτεχνική-λαϊκή δημιουργία μιας ευρύτερης γεωγραφικής περιοχής (π.χ. των Βαλκανίων). Αυτό το στερεότυπα επαναλαμβανόμενο θέμα το ονομάζουμε μοτίβο.

- β) ορισμένοι φραστικοί τρόποι που επαναλαμβάνονται σταθερά και αναλλοίωτα σε ορισμένα ποιητικά κυρίως κείμενα, αποτελούν φραστικά ή εκφραστικά μοτίβα (λέγονται επίσης τυπικοί στίχοι, κοινοί τόποι ή κοινοί τύποι). Τέτοια μοτίβα (ή φόρμουλες) παρατηρούμε στα ομηρικά έπη και πολύ συχνά στα δημοτικά μας τραγούδια.

Για να φανεί καλύτερα και η έννοια και η λειτουργία του μοτίβου, θα αρκούσαν τα ακόλουθα παραδείγματα:

- α) η συνήθεια της «στοιχειώσεως», της θυσίας δηλαδή ενός ανθρώπου στα θεμέλια ενός σημαντικού κτίσματος, είναι ένα μοτίβο που διακρίνει και χαρακτηρίζει τα δημοτικά τραγούδια των λαών της Βαλκανικής. Η συνήθεια αυτής της θυσίας, που απηχεί την αντίληψη ότι, για να στερεωθεί ένα κτίσμα, απαιτείται ανθρωποθυσία, φαίνεται πολύ καλά στο δημοτικό μας τραγούδι «Του γεφυριού της Άρτας»:

Α δε στοιχειώσετε άνθρωπο, γιοφύρι δε στεριώνει

- β) στα δημοτικά μας επίσης τραγούδια, τα πουλιά πολύ συχνά λειτουργούν ως συμβατικά πρόσωπα.

## Μοτίβο

---

Η πιο συνηθισμένη λειτουργία των πουλιών στο δημοτικό τραγούδι είναι εκείνη που παρουσιάζονται ως μαντατοφόροι: φέρνουν στους ανθρώπους ένα καλό ή κακό μαντάτο. Αυτή, ακριβώς, η λειτουργία των πουλιών ως μαντατοφόρων είναι ένα μοτίβο που επαναλαμβάνεται σταθερά και στερεότυπα στα δημοτικά μας τραγούδια

- γ) εξάλλου, ορισμένοι εκφραστικοί τρόποι, επαναλαμβανόμενοι από τραγούδι σε τραγούδι, παγιώνονται σε σταθερά και στερεότυπα εκφραστικά σχήματα. Αυτοί οι πάγιοι εκφραστικοί τρόποι αποτελούν τα λεγόμενα εκφραστικά μοτίβα ή φόρμουλες. Για παράδειγμα, ο στίχος

κυρά χρυσή, κυρά αργυρή, κυρά μαλαματένια

αποτελεί φραστικό μοτίβο που επαναλαμβάνεται και ακούγεται σε πολλά δημοτικά μας τραγούδια.

[ορισμένες πρόσθετες διευκρινίσεις:

- α) σχετικά με τους όρους μοτίβο και θέμα υπάρχει μια χαρακτηριστική σύγχυση. Πολλοί μελετητές τους θεωρούν και τους χρησιμοποιούν ως ταυτόσημους και ισοδύναμους. Άλλοι, όμως, πιστεύουν ότι το μοτίβο είναι έννοια στενότερη από εκείνη του θέματος. Θεωρούν δηλαδή το μοτίβο ως τη μικρότερη θεματική μονάδα· κάτι σαν «υπό-θέμα»

- β) ένα μοτίβο που επανέρχεται συνεχώς σε ένα λογοτεχνικό κείμενο με συγκεκριμένο ρόλο, ονομάζεται *leitmotiv* (=βασικό μοτίβο). Ο όρος αυτός είναι γερμανικός, χρησιμοποιείται κυρίως για τα μουσικά έργα και έχει επικρατήσει διεθνώς
- γ) για την ερμηνεία των λογοτεχνικών κειμένων είναι αναγκαίο να γνωρίζουμε ότι το μοτίβο μας οδηγεί στην κατανόηση του λογοτεχνικού θέματος και όχι το αντίστροφο]  
(Βλ. Θέμα, Στερεότυπο).

## Μότο

Οι ποιητές κυρίως συνηθίζουν, κάτω από τον τίτλο ενός ποιήματος, να γράφουν ένα ρητό, ένα απόφθεγμα, ένα γνωμικό, στίχους κάποιου άλλου ποιητή ή, ακόμη, και μια φράση παρμένη από άλλο κείμενο. Αυτό, ακριβώς, το στοιχείο (όποιας μορφής κι αν είναι από τις προαναφερόμενες) που ο ποιητής το τοποθετεί μεταξύ του τίτλου και του ποιητικού κειμένου, ονομάζεται μότο (από την ιταλική λέξη *motto* = απόφθεγμα).

Ο Γ. Σεφέρης π.χ., στο πολύ γνωστό ποίημά του που τιτλοφορείται «Ελένη», παρεμβάλλει, ανάμεσα στον τίτλο και στο κυρίως ποιητικό κείμενο, τρία σύντομα αποσπάσματα από την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη. Τα τρία αυτά αποσπάσματα αποτελούν το λεγόμενο μότο.

## Μπαλάντα

---

Αυτονόητο ότι το μότο δεν είναι άσχετο με το ποιητικό θέμα που αναπτύσσεται στο κυρίως κείμενο. Τις περισσότερες μάλιστα φορές λειτουργεί ως ένας ερμηνευτικός πιλότος για το ποίημα που ακολουθεί. Γίνεται, δηλαδή, ένα κλειδί, ένας οδηγός, που μας διευκολύνει να κατανοούμε το ποιητικό κείμενο, ιδιαίτερα όταν αυτό είναι κλειστό και δύσκολο. Γενικότερα, θα λέγαμε ότι το μότο μάς δίνει μια πρώτη ερμηνευτική κατεύθυνση ή μια πρώτη γενική νύξη για την κατανόηση του ποιητικού κειμένου.

Το μότο, εφόσον δεν ανήκει στο κυρίως ποιητικό σώμα, εντάσσεται στο λεγόμενο περικείμενο. Υπενθυμίζεται εδώ ότι περικείμενο (ή περικείμενα στοιχεία) είναι κάθε στοιχείο (γλωσσικό ή εξωγλωσσικό) που περιβάλλει ένα κείμενο, βρίσκεται περί το κείμενο, γύρω απ' το κείμενο και σχετίζεται με αυτό.

(Βλ. Περικείμενα στοιχεία)

## Μπαλάντα

Ο όρος “μπαλάντα” αναφέρεται σε ένα συγκεκριμένο ποιητικό είδος, το οποίο συναντάμε καταρχήν στην ευρωπαϊκή ποίηση· γι' αυτό και πρόκειται για έναν όρο ξενικό, που προέρχεται από το ιταλικό ρήμα “ballare” (=χορεύω). Βέβαια, με τη σειρά του, το ρήμα αυτό φαίνεται ότι προέρχεται από το αρχαίο «βαλλίζω» (=χορεύω, χοροπηδώ)· γι' αυτό και στα ελληνικά, πολλοί



—ποιητές, κυρίως— χρησιμοποιούν τον όρο “βαλλίσματα” αντί να μιλούν για μπαλάντες. Επιπλέον, όπως θα δούμε, το ποιητικό είδος της μπαλάντας συγκεντρώνει αρκετά από τα γνωρίσματα των παραλογών της δημοτικής μας ποίησης.

Συγκεκριμένα, η μπαλάντα είναι ένα αφηγηματικό ποίημα στο οποίο συνήθως παρουσιάζεται μια δραματική ιστορία, συχνά με χαρακτήρα τραγικό ή και βίαιο. Το θέμα μιας μπαλάντας είναι δυνατόν να προέρχεται είτε από την κοινωνική και καθημερινή ζωή είτε από την ιστορία: για παράδειγμα, μπορεί να είναι η εξιστόρηση ενός άτυχου έρωτα, μιας σημαντικής οικογενειακής ή κοινωνικής τραγωδίας, ενός ιστορικού γεγονότος ή της ζωής ενός ιστορικού προσώπου.

Υπάρχουν δύο είδη μπαλάντας: η λαϊκή και η λογοτεχνική. Χρονικά προηγείται, βέβαια, η λαϊκή, η οποία ανήκει στην προφορική λογοτεχνία και πιο συγκεκριμένα στη μεσαιωνική προφορική παράδοση. Ακριβώς όπως και τα δημοτικά τραγούδια στη χώρα μας, οι μπαλάντες άρχισαν να καταγράφονται γύρω στο 19ο αιώνα, λίγο μετά την ανακάλυψη των παλαιών παραδοσιακών ποιητικών μορφών από το ρομαντισμό. Σήμερα, έχουμε συγκεντρώσει λαϊκές μπαλάντες κυριολεκτικά από κάθε γωνιά της Ευρώπης. Οι περισσότερες, μάλιστα, απαντώνται σε διάφορες παραλλαγές, ανάλογα με την περιοχή στην οποία καταγράφηκαν.

## Μπαλάντα

---

Η λαϊκή μπαλάντα αποτελεί μετεξέλιξη ακόμη παλαιότερων λαϊκών χορευτικών τραγουδιών. Σήμερα υποθέτουμε ότι από τα τραγούδια αυτά περάσαμε κάποια στιγμή σε μικρά και απλά επικά ποιήματα και τελικά σε πιο ευρείες ποιητικές συνθέσεις, που συνδυάζουν το επικο-λυρικό στοιχείο με το δραματικό και αφηγούνται μια ολοκληρωμένη ιστορία. Όπως είναι φυσικό, οι λαϊκές μπαλάντες συγκεντρώνουν όλα τα χαρακτηριστικά της προφορικής λογοτεχνίας: απλή γλώσσα και ρυθμός, απρόσωπος αφηγητής, αμεσότητα στην αφήγηση με γρήγορη δράση και διάλογο και χωρίς ιδιαίτερη επιμονή σε λεπτομέρειες ή σε περιγραφές, στερεότυπα κάθε είδους (=φόρμουλες), απλοί ήρωες, πολλά υπερφυσικά στοιχεία κτλ. Γενικότερα, μπορούμε να πούμε ότι στη λαϊκή μπαλάντα, όλες οι καλλιτεχνικές και αισθητικές επιλογές του ανώνυμου δημιουργού υποτάσσονται στην πλοκή και την εξυπηρευτούν.

Από την πλευρά της, η λογοτεχνική μπαλάντα αποτελεί στην ουσία μια μελετημένη και προσεκτική μίμηση της ανώνυμης λαϊκής μπαλάντας από έναν συγκεκριμένο επώνυμο συγγραφέα. Εμφανίζεται σε όλες σχεδόν τις ευρωπαϊκές λογοτεχνίες από το 18ο αιώνα και μετά, όταν στα πλαίσια του ρομαντικού πνεύματος της εποχής, οι Ευρωπαίοι ανακαλύπτουν ξανά τις παλαιές μεσαιωνικές παραδόσεις. Στη λογοτεχνική μπαλάντα, ο ρυθμός, η στιχουργική, η γλώσσα και γενικά όλα τα επιμέρους στοιχεία του ποιήματος είναι πολύ

πιο προσεγγμένα και επεξεργασμένα, καθώς οι επώνυμοι ποιητές επιδεικνύουν πάντοτε μια ιδιαίτερη φροντίδα για τέτοιου είδους ζητήματα. Όσο για τα θέματα, στα όσα αναφέραμε παραπάνω θα πρέπει να προσθέσουμε και ορισμένα θρησκευτικής φύσεως.

Από πλευράς μορφολογίας, υπάρχουν καταρχήν οι μπαλάντες που είναι γραμμένες σε ελεύθερη μορφή. Ωστόσο, η πιο συνηθισμένη περίπτωση, ειδικά για τις λογοτεχνικές μπαλάντες, είναι η λεγόμενη σταθερή μορφή, η οποία περιλαμβάνει: τρεις στροφές ισόστιχες, που μπορεί να έχουν από οκτώ ως δώδεκα στίχους η καθεμιά, και μια τέταρτη στροφή τεσσάρων έως έξι στίχων, που λειτουργεί ως κατακλείδα και συμπυκνώνει όλο το νόημα του ποιήματος· επιπλέον, ο τελευταίος ή οι δύο τελευταίοι στίχοι σε κάθε στροφή είναι οι ίδιοι και λειτουργούν ως επωδός (refrain), ενώ σε ό,τι αφορά την ομοιοκαταληξία, συναντάμε πολλές παραλλαγές, με πιο συνηθισμένο σχήμα το αβαββγβΓ για τις τρεις στροφές και βγβΓ για την κατακλείδα.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική ποίηση, μπαλάντες έχουν γράψει ο Γ. Μ. Βιζυηνός, ο οποίος μάλιστα χρησιμοποίησε τον όρο “βαλλίσματα”, καθώς και οι Ιωάννης Πολέμης, Κωστής Παλαμάς, Παύλος Νιρβάνας, Ιωάννης Γρυπάρης, Μιλτιάδης Μαλακάσης και Κ. Γ. Καρυωτάκης. Ειδικά ο τελευταίος έχει γράψει την πιο γνωστή ίσως νεοελληνική μπαλάντα: πρόκειται για την Μπαλάντα στους άδοξους ποιητές των αιώνων, από

## Μυθιστόρημα

---

την ποιητική συλλογή Νηπενθή (1921). Στο ποίημα αυτό, ο Καρυωτάκης ακολουθεί την πιο τυπική μορφή της μπαλάντας, όπως την περιγράψαμε παραπάνω: τρεις οκτάστιχες στροφές με τον τελευταίο στίχο να λειτουργεί ως επωδός, και μια τετράστιχη κατακλείδα, ενώ σε ό,τι αφορά την ομοιοκαταληξία έχουμε το συνηθισμένο σχήμα αβαβγβγ για τις τρεις πρώτες στροφές και βγβγ για την κατακλείδα. Η βασική διαφορά του ποιήματος του Καρυωτάκη σε σχέση με την κλασική ευρωπαϊκή μπαλάντα, είναι ότι δεν αφηγείται μια δραματική ή βίαιη ιστορία αλλά περισσότερο εκφράζει μian άποψη για την ποίηση, τη δόξα και την αθανασία, καθώς και για την τραγική τύχη πολλών ποιητών που παραμένουν άσημοι και άγνωστοι.

(Βλ. Δημοτική ποίηση, Λογοτεχνικά γένη/είδη, Παραλογή, Προφορική λογοτεχνία, Ρομαντισμός, Στερεότυπο)

## Μυθιστόρημα

Το μυθιστόρημα είναι ένα απ' τα τρία βασικά είδη του πεζού έντεχνου λόγου. Τα άλλα δύο είδη είναι το διήγημα και η νουβέλα. Και τα τρία αυτά είδη ανήκουν στο ευρύτερο γένος της αφηγηματικής πεζογραφίας ή του πεζού αφηγηματικού λόγου. Το κοινό δηλαδή γνώρισμα που τα κάνει να συγγενεύουν είναι ότι και τα τρία αυτά είδη περιέχουν το στοιχείο της αφήγησης.

Το μυθιστόρημα κανονικά είναι μια εκτεταμένη (πολυσέλιδη) αφήγηση. Αντίθετα, το διήγημα, από την άποψη της κειμενικής έκτασης, είναι μια σύντομη αφήγηση. Η νουβέλα, που είναι πάντοτε εκτενέστερη από το διήγημα αλλά συντομότερη από ένα μυθιστόρημα, τοποθετείται ανάμεσα σ' αυτά τα δύο είδη.

Η έκταση, βέβαια, δεν είναι το μοναδικό γνώρισμα που διακρίνει και αντιδιαστέλλει το μυθιστόρημα από το διήγημα ή και από τη νουβέλα. Υπάρχουν και άλλα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, περισσότερο ουσιαστικά και όχι τόσο εξωτερικά, που διαφοροποιούν ριζικά το μυθιστόρημα από τα άλλα είδη αφηγηματικού λόγου. Τα πιο ουσιώδη από αυτά τα χαρακτηριστικά είναι τα εξής:

- α) ο μύθος, το αφηγημένο δηλαδή υλικό, στα μυθιστορήματα είναι εκτεταμένος, πολυεπεισοδιακός, πολύπτυχος και πολύ πολύπλοκος στην όλη του οργάνωση, διάρθρωση και εξέλιξη
- β) τα γεγονότα και τα περιστατικά που συνθέτουν και συγκροτούν το αφηγηματικό υλικό, σπάνια (ή σχεδόν ποτέ) παρουσιάζονται με σειρά χρονική-εξελικτική. Συνήθως, η πλοκή είναι τέτοια, ώστε μέσα στο μύθο και γενικά στην αφήγηση να διαπλέκονται διαφορετικά επίπεδα χρόνου. Μπορεί λ.χ. η αφήγηση να ξεκινήσει από μια παροντική στιγμή· στη συνέχεια, να διαγράψει μια εκτενή αναφορά (αναδρομή) στο παρελθόν και να επανέλθει στο παρόν.

## Μυθιστόρημα

---

- γ) τα μυθιστορήματα κανονικά είναι πολυπρόσωπα και οι προβαλλόμενοι ανθρώπινοι χαρακτήρες, μέσα από τις πράξεις, τα λόγια και τις σκέψεις τους, διαγράφονται με πληρότητα και με ολοκληρωμένο τρόπο. Εξάλλου, η ύπαρξη πολλών προσώπων δημιουργεί πλουσιότερες, συχνότερες και εντονότερες καταστάσεις συγκρούσεων
- δ) ο μύθος κανονικά αναπτύσσεται και εξελίσσεται σε πολλά επίπεδα χώρου, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια πολυδιάσπαση της αφηγηματικής δράσης όχι μόνο σε διαφορετικούς χώρους αλλά και σε διαφορετικούς χρόνους.

Περισσότερο δυσδιάκριτα είναι τα όρια ανάμεσα στο μυθιστόρημα και στη νουβέλα. Γι' αυτό και υπήρξαν συγγραφείς (Παπαδιαμάντης, Θεοτόκης κ.ά.) που σε κάποια εκτεταμένα αφηγήματά τους έδωσαν μάλλον άστοχους χαρακτηρισμούς. Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, για παράδειγμα, το αφήγημά του Ο κατάδικος το χαρακτηρίζει ως διήγημα, ενώ μάλλον πρόκειται για νουβέλα. Επίσης, Τα ρόδιν' ακρογιάλια του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη αρχικά χαρακτηρίστηκαν ως μυθιστόρημα, ενώ πρόκειται και πάλι για νουβέλα.

Παλαιότερα, οι ίδιοι οι μυθιστοριογράφοι συνήθιζαν να χαρακτηρίζουν το είδος του μυθιστορηματός τους (π.χ. κοινωνικό μυθιστόρημα). Η συνήθεια αυτή σήμερα έχει εκλείψει. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι τα μυθιστορήματα δεν μπορούν να διακριθούν σε κάποια είδη. Έτσι,

ανάλογα με το θέμα και κυρίως με τις καταστάσεις που προβάλλουν και περιγράφουν, τα μυθιστορήματα συνήθως διακρίνονται σε ιστορικά, κοινωνικά, ηθογραφικά, ψυχολογικά, αστυνομικά κτλ. Ειδικά στη χώρα μας, τρεις θεωρούνται οι μεγάλοι σταθμοί του μυθιστορήματος: το ιστορικό, το ηθογραφικό και το αστικό μυθιστόρημα. Το πρώτο συνδέεται με τους ρομαντικούς του 19ου αιώνα, το δεύτερο με τη γενιά του 1880 και το τρίτο με τη γενιά του 1930.

Το 1935, ο Γιώργος Σεφέρης δημοσίευσε την τρίτη του ποιητική συλλογή, η οποία αποτελείται από 24 ολιγόστιχα ποιήματα. Παραβιάζοντας τους καθιερωμένους γραμματολογικούς όρους, την τιτοφόρησε «Μυθιστόρημα». Θέλησε, βέβαια, με αυτόν τον τίτλο να υποδηλώσει ότι στο ποιητικό του κείμενο διαπλέκονται στοιχεία μύθου με στοιχεία ιστορικά. Αυτή ακριβώς η αιρετική χρήση του όρου «μυθιστόρημα» από το Σεφέρη, μας διευκολύνει να κατανοήσουμε πληρέστερα την έννοια του μυθιστορήματος. Συγκεκριμένα, ο μυθιστοριογράφος αφορμάται από στοιχεία της ιστορικής ή της τρέχουσας πραγματικότητας, από τα βιώματά του και τις προσωπικές του εμπειρίες αλλά, τελικά, όλα αυτά τα στοιχεία τα μεταπλάθει με τη δύναμη της μυθοπλαστικής του φαντασίας. Έτσι, ένα μυθιστόρημα θεωρείται το κατεξοχήν είδος στο οποίο λειτουργεί η τέχνη και η ικανότητα της μυθοπλασίας, της δημιουργίας δηλαδή

## Μυθοπλασία

---

ενός μύθου που απηχεί όμως το σφυγμό της πραγματικότητας.

Όσοι εξετάζουν ιστορικά-γενετικά τις απαρχές του μυθιστορήματος, πιστεύουν ότι τα ομηρικά έπη, και ιδίως η Οδύσσεια, είναι οι «πρόγονοι» των σύγχρονων μυθιστορημάτων. Ίσως θα είμαστε πιο κοντά στην αλήθεια, αν λέγαμε ότι το νεότερο μυθιστόρημα αποτελεί μια μετεξέλιξη του επικού είδους. Πάντως, από την εποχή των ομηρικών επών, το αφηγηματικό είδος του λόγου, διαρκώς εξελισσόμενο και μετασχηματιζόμενο, έφθασε σταδιακά στα κορυφαία μυθιστορήματα του περασμένου κυρίως αιώνα, που είναι και η εποχή της μεγάλης ακμής για το ευρωπαϊκό μυθιστόρημα.

(Βλ. Αφήγημα, Αφήγηση, Διήγημα, Λογοτεχνικά γένη/είδη, Μυθοπλασία, Νέο μυθιστόρημα, Νουβέλα, Χαρακτήρας).

## Μυθοπλασία

Η έννοια της μυθοπλασίας, όπως και η έννοια του μύθου, συνδέονται κυρίως με την αφήγηση. Με τον όρο «μύθος», εννοούμε το περιεχόμενο, την ιστορία, την υπόθεση που περιέχεται σε ένα λογοτεχνικό κείμενο. Συνεπώς, «μυθοπλασία» είναι το πλάσιμο, δηλαδή η κατασκευή και σύνθεση του μύθου, που φυσικά ανήκει στην επινόηση και τη φαντασία του συγγραφέα.



Η μυθοπλαστική αφήγηση διακρίνεται από την αφήγηση πραγματικών γεγονότων (π.χ. την ιστορική αφήγηση), διότι όλα όσα περιλαμβάνει —ο χώρος, τα πρόσωπα, τα γεγονότα κτλ.— είναι εξ ολοκλήρου ή σε αρκετά μεγάλο βαθμό επινοημένα· προέρχονται από τη φαντασία ενός ανθρώπου και λειτουργούν μόνο στα πλαίσια της αφηγηματικής πράξης, που με τη σειρά της καθορίζεται από συγκεκριμένες παραδόσεις ή συμβάσεις. Μ' άλλα λόγια, κάθε απόπειρα για μυθοπλασία σημαίνει τη δημιουργία ενός ολόκληρου κόσμου, που λειτουργεί με βάση τα δικά του δεδομένα και τη δική του λογική (αρκεί, για παράδειγμα, να φέρουμε στο νου μας τον κόσμο των παραμυθιών).

Τι εννοούμε όμως όταν μιλάμε για επινόηση ή για δημιουργία ενός κόσμου; Άραγε, οι μυθοπλαστικοί κόσμοι που συναντάμε στα λογοτεχνικά έργα είναι αληθινοί ή ψεύτικοι; Και ποια είναι η σχέση τους με τον πραγματικό κόσμο στον οποίο ζούμε; Ως προς το ζήτημα αυτό, οι περισσότεροι άνθρωποι παραμένουν ακόμη και σήμερα δέσμιοι της θεωρίας της μίμησης και, συνεπώς, της ρεαλιστικής αντίληψης για τη λογοτεχνία: θεωρούν, δηλαδή, ότι η τέχνη αναπαράγει την πραγματικότητα και, επομένως, μπορούμε να αξιολογήσουμε κάθε έργο τέχνης και κάθε μυθοπλαστικό κόσμο ελέγχοντας την αληθοφάνεια και την αυθεντικότητα του, σε σχέση με τον πραγματικό κόσμο (πράγματι, για αρκετά μεγάλο διάστημα, αυτό έκανε και η κριτική).

## Μυθοπλασία

---

Πρόκειται για μια συνηθισμένη σύγχυση, με ολέθριες συνέπειες για τη λογοτεχνία και την τέχνη γενικότερα· διότι όταν προσεγγίζουμε ένα έργο με βάση την «αλήθεια» του, τότε παύουμε να το προσεγγίζουμε ως λογοτεχνία και το εξισώνουμε με μια μαρτυρία ή ένα ντοκουμέντο. Αυτό που πρέπει να καταλάβουμε είναι ότι το μυθοπλαστικό δεν εμφανίζεται ούτε ως αληθινό ούτε ως ψεύτικο· δεν είναι ούτε ταυτόσημο με το πραγματικό αλλά ούτε και το ακριβώς αντίθετό του. Η λογοτεχνία, και ειδικότερα η αφήγηση, είναι ο χώρος όπου το πραγματικό συγχωνεύεται με το φανταστικό, το επινοημένο και το ψεύτικο, δημιουργώντας έτσι ένα μίγμα κυριολεκτικά αξεδιάλυτο. Σε ένα μυθιστόρημα, για παράδειγμα, δεν είναι δυνατόν να διακρίνουμε τι είναι σίγουρα αληθινό και τι επινοημένο από το συγγραφέα. Μένει να δεχθούμε αυτόν τον κόσμο όπως μας παρουσιάζεται, έχοντας βέβαια υπόψη ότι η καθημερινή πραγματικότητα δεν μπορεί παρά να επηρεάζει τη λογοτεχνία (άλλο όμως επιρροή και άλλο αντιγραφή).

Για να το πούμε διαφορετικά, κάθε μυθοπλαστικός κόσμος δίνει την εντύπωση ότι ανακαλεί έναν εμπειρικό κόσμο και με αυτή την έννοια διεκδικεί μια κάποια αλήθεια, χωρίς όμως να επιδέχεται απευθείας σύγκριση με την πραγματικότητα: όλα όσα συναντάμε σε ένα μυθοπλαστικό έργο είναι αληθή ως προς την πραγματικότητα με έναν τρόπο βαθύτερο, έξω από τη λογική ή την υλική αλήθεια της καθημερινής ζωής.

Όλα αυτά έγιναν πλήρως αντιληπτά στη διάρκεια του 20ού αιώνα, όταν το λογοτεχνικό έργο έπαψε να εκλαμβάνεται ως αντανάκλαση ή αναπαράσταση της πραγματικότητας και άρχισε να θεωρείται το ίδιο ως μια πραγματικότητα, ξεχωριστή και αυτόνομη· παράλληλα, η πραγματικότητα άρχισε να καθίσταται μια έννοια ακαθόριστη, ασαφής και προβληματική, που δύσκολα μπορεί να προσδιοριστεί αντικειμενικά. Όσο για τη σχέση μεταξύ των δύο, άρχισε να γίνεται όλο και πιο αποδεκτή η άποψη ότι η λογοτεχνία, χάρη ακριβώς στις μυθοπλαστικές της δυνάμεις, είναι ένας απ' τους τρόπους κατασκευής της πραγματικότητας, καθώς διαμορφώνει αξίες με τις οποίες σχηματίζονται τα ιδεολογικά συστήματα κάθε κοινωνίας ή πολιτισμού.

Συνεπώς, αυτό που κυρίως πρέπει να κάνει η κριτική σήμερα είναι όχι να ελέγχει την ακρίβεια με την οποία ένα μυθοπλαστικό έργο αναπαριστά την πραγματικότητα, αλλά να αναζητά τους τρόπους και τις τεχνικές με βάση τις οποίες δημιουργείται αυτή η ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Σε πολλά έργα αυτές οι τεχνικές καλύπτονται με διάφορα τεχνάσματα του συγγραφέα, ενώ στα πιο μοντέρνα, υπερτονίζονται, προκειμένου να γίνουν φανερές στον αναγνώστη.

(Βλ. Αφήγημα, Αφήγηση, Λογοτεχνία, Μυθιστόρημα, Μύθος).

# Μύθος

---

## Μύθος

Για τα λογοτεχνικά κείμενα, και κυρίως τα αφηγηματικά, ο όρος «μύθος» νοείται με το περιεχόμενο που πρώτος του έδωσε ο Αριστοτέλης. Έτσι, για ένα αφηγηματικό κείμενο (πεζό ή ποιητικό), μύθος είναι το περιεχόμενο, το αφηγημένο υλικό, η ιστορία, η υπόθεση που περιέχεται σ' αυτό. Στην ομηρική λ.χ. Οδύσσεια, όλες οι περιπέτειες του Οδυσσέα μέχρι να φτάσει στην Ιθάκη, συνιστούν το μύθο (=την υπόθεση του έργου) αυτού του ομηρικού έπους.

Όπως πρώτος διαπίστωσε ο Αριστοτέλης, μιλώντας για την αρχαία ελληνική τραγωδία, ο μύθος είναι το πρωταρχικό στοιχείο και το πρώτιστο συστατικό μιας αφήγησης. Αυτό σημαίνει ότι δεν μπορεί να υπάρξει αφήγηση χωρίς αυτή να εξιστορεί ένα μύθο, δηλαδή μια «ιστορία», πραγματική ή φανταστική.

Η εξιστόρηση ενός μύθου στα σύγχρονα αφηγηματικά κείμενα (π.χ. μυθιστορήματα, νουβέλες, διηγήματα, αφηγηματικά ποιήματα), προϋποθέτει την ύπαρξη ενός προσώπου που αφηγείται το μύθο, δηλαδή του αφηγητή. Την αφήγηση, βέβαια, δηλαδή το μύθο, την «κατασκευάζει» ο συγγραφέας. Η «κατασκευή» αυτή ή η συνολική σύνθεση του μύθου συνιστά την πράξη ή το γεγονός της μυθοπλασίας, που ανήκει στην επινόηση και τη φαντασία του συγγραφέα. Η πράξη, όμως, και η διαδικασία της αφήγησης, της εξιστόρησης του μύθου,

ανήκει αποκλειστικά στον αφηγητή. Γι' αυτό και ο συγγραφέας κανονικά δεν ταυτίζεται με το πρόσωπο του αφηγητή.

Ο μύθος περιέχει τη συνολική αφηγημένη δράση: επεισόδια, γεγονότα, περιστατικά, συγκρούσεις μεταξύ των προσώπων κτλ. Ο τρόπος με τον οποίο εξιστορείται όλο αυτό το υλικό ακολουθεί ορισμένους κανόνες στους οποίους στηρίζεται η «κατασκευή» της αφήγησης. Ο τρόπος με τον οποίο διατάσσονται, οργανώνονται, αναπτύσσονται και εξελίσσονται τα περιστατικά και τα γεγονότα του μύθου, ταυτίζεται με την πλοκή του μύθου.

Ο μύθος δεν πρέπει να ταυτίζεται και να συγχέεται με το θέμα του αφηγηματικού έργου. Ο μύθος είναι το πρωτογενές υλικό μιας αφήγησης. Το θέμα είναι κάτι το γενικότερο, που απορρέει μέσα από το πρωτογενές αυτό υλικό. Οι περιπέτειες λ.χ. του Οδυσσέα είναι το πρωτογενές υλικό που περιέχεται στο μύθο της Οδύσσειας. Μέσα απ' αυτές τις περιπέτειες απορρέει ο πόθος του νόστου, η λαχτάρα της επιστροφής στην πατρίδα, που είναι το κεντρικό θέμα της Ομηρικής Οδύσσειας.

(Βλ. Αφήγηση, Αφηγητής, Θέμα, Μυθοπλασία, Πλοκή, Πυραμίδα του Freytag).

## N

### Νατουραλισμός

Ο νατουραλισμός είναι ένα λογοτεχνικό κίνημα που εμφανίζεται στη Γαλλία, τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Εισηγητής και πιο διάσημος εκπρόσωπός του είναι ο πεζογράφος Émile Zola.



Ο Γάλλος πεζογράφος Emile Zola (1840-1902) υπήρξε

ο εισηγητής του νατουραλισμού και ο βασικός θεωρητικός υποστηρικτής του.

Ο νατουραλισμός συνδέεται αποκλειστικά με την πεζογραφία και πιο συγκεκριμένα με το μυθιστόρημα. Στην ουσία, συνιστά το αποκορύφωμα, την πιο ακραία εκδοχή του ρεαλισμού, με τον οποίο μοιράζεται ορισμένα κοινά στοιχεία. Για παράδειγμα, τόσο στο ρεαλισμό όσο και στο νατουραλισμό, ο συγγραφέας επιλέγει απλά θέματα από την καθημερινή ζωή και προσπαθεί να μιμηθεί, να αναπαραστήσει δηλαδή πιστά την πραγματικότητα. Κοινό στοιχείο είναι και η κριτική απέναντι στην κοινωνία της εποχής, η οποία όμως στο νατουραλισμό γίνεται ο πρώτος στόχος και εμφανίζεται πραγματικά πολύ σκληρή.

Συγκεκριμένα, ο νατουραλιστής συγγραφέας καταγγέλλει μέσα από το έργο του την κοινωνική εξαθλίωση και, γενικά, τις απαράδεκτες συνθήκες στις οποίες είναι αναγκασμένοι να ζουν οι περισσότεροι άνθρωποι. Η κοινωνία μας και ο πολιτισμός της, υποστηρίζουν οι νατουραλιστές, δεν είναι αντάξια του ανθρώπου· γι' αυτό και στα έργα τους υπερτονίζουν τις πιο αρνητικές και άσχημες καταστάσεις της ζωής, παρουσιάζοντας την πραγματικότητα γυμνή, χωρίς καμία προσπάθεια για ωραιοποίηση ή συγκάλυψη των αποκρουστικών πλευρών της, χωρίς πρόσθετα σχόλια ή συναισθηματισμούς. Με αυτόν τον τρόπο, φιλοδοξούν να προκαλέσουν την

## Νατουραλισμός

---

έντονη αντίδραση του κοινού, ίσως και τη διαμαρτυρία ή την εξέγερση.

Για να επιτύχουν όλα αυτά, οι νατουραλιστές επιδιώκουν την πιστή, τη φωτογραφική σχεδόν απόδοση της πραγματικότητας, μέσα από πληθώρα λεπτομερειών και εξονυχιστική παρατήρηση. Όπως λέει ο ίδιος ο Zola, κάθε μυθιστόρημα πρέπει να είναι μια «φέτα ζωής», ένα κομμάτι αληθινής ζωής. Οι εξαντλητικές περιγραφές, λοιπόν, χώρων, ανθρώπων, φυσιογνωμιών αλλά και καταστάσεων είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του νατουραλισμού.

Ένα δεύτερο γνώρισμα, απόλυτα ταιριαστό με τα παραπάνω, είναι η επιλογή ιδιαίτερα προκλητικών θεμάτων από το περιθώριο της κοινωνικής ζωής. Οι ήρωες του νατουραλισμού είναι οι απόκληροι και τα θύματα της κοινωνίας, οι καταπιεσμένοι και οι αδικημένοι, άτομα του υπόκοσμου, ψυχικά και σωματικά άρρωστοι κτλ. Οι νατουραλιστές, μάλιστα, επιμένουν ιδιαίτερα στους τρόπους με τους οποίους διαμορφώνεται η συμπεριφορά και η ηθική του ανθρώπου. Σύμφωνα με τον Zola, η ελευθερία αλλά και η ηθική ευθύνη του ανθρώπου περιορίζονται δραματικά εξαιτίας των δυνάμεων που επιδρούν επάνω του. Οι δυνάμεις αυτές είναι τόσο εξωτερικές, όπως λ.χ. η κοινωνία, οι περιστάσεις ή η φύση, όσο και εσωτερικές, όπως οι βιολογικές καταβολές και η κληρονομικότητα, οι έμφυτες ορμές, το ένστικτο και γενικά οι δυνάμεις του ασυνείδητου. Μ' άλλα

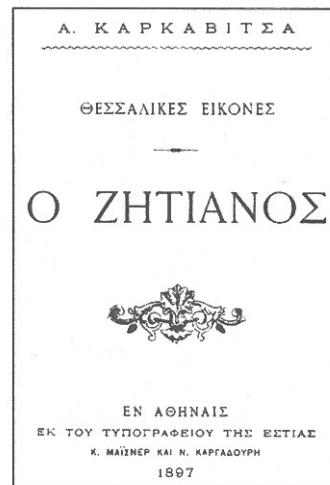


λόγια, ο άνθρωπος δεν έχει πολλά περιθώρια επιλογής και δρα κάτω από συνεχείς καταναγκασμούς.

Οι απόψεις αυτές του Zola είναι, βέβαια, επηρεασμένες απ' τις θεωρίες της εποχής, και κυρίως απ' τον ντετερμινισμό και το θετικισμό. Άνθρωποι όπως ο Δαρβίνος, ο Auguste Comte και ο Hippolyte Taine τόνιζαν τότε τη σημασία των κληρονομικών χαρακτηριστικών και των επιρροών του περιβάλλοντος για τον άνθρωπο. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι σύμφωνα με το Δαρβίνο, η ζωή είναι ένας συνεχής αγώνας για επιβίωση, στον οποίο επικρατεί τελικά ο πιο ισχυρός. Υιοθετώντας τις απόψεις αυτές, ο Zola χαρακτηρίζει κάθε κοινωνικό πρόβλημα ως αναγκαίο κακό που δεν μπορεί να διορθωθεί, αφού τα αίτια που το προκαλούν είναι φυσικά. Το μυθιστόρημα, λέει ο Zola, πρέπει να αποτελέσει ένα είδος πειραματισμού που θα καταδεικνύει τα φαινόμενα αυτά και θα προσπαθεί να τα εξηγήσει, ακριβώς όπως γίνεται και στις θετικές επιστήμες.

## Νατουραλισμός

---



Ανδρέας Καρκαβίτσας (1865-1922): ο Ζητιάνος του είναι ίσως το πιο σημαντικό νατουραλιστικό αφήγημα στη νεοελληνική λογοτεχνία

Θα πρέπει να πούμε ότι η κοινωνική κατάσταση της εποχής, όπως είχε διαμορφωθεί από τη βίαιη εκβιομηχάνιση και την ανεξέλεγκτη λειτουργία της οικονομίας της αγοράς, πρόσφερε άφθονο υλικό στους νατουραλιστές. Στη χώρα μας, δεν υπήρχαν, βέβαια, οι ίδιες συνθήκες. Πάντως, ο νατουραλισμός κάνει την εμφάνισή του και στη νεοελληνική λογοτεχνία, χωρίς πάντοτε να μπορεί να διακριθεί από την ηθογραφία. Πιο συγκεκριμένα, νατουραλιστικά στοιχεία συναντάμε σε πολλά πεζά έργα της εποχής (τέλη 19ου - αρχές 20ού αιώνα), με κυριότερο το Ζητιάνο του Ανδρέα Καρκαβίτσα (1896).

(Βλ. Ηθογραφία, Ρεαλισμός, Σχολή, ρεύμα, κίνημα)

### Νέο Μυθιστόρημα

Ο όρος «νέο μυθιστόρημα» (nouveau roman) προέρχεται από τη γαλλική λογοτεχνία. Δημιουργήθηκε το 1957, προκειμένου να χαρακτηρίσει το έργο ορισμένων νέων Γάλλων μυθιστοριογράφων της εποχής, κατ' αναλογία προς τον όρο «νέο κύμα», που χρησιμοποιούνταν ήδη για να χαρακτηρίσει μια εντελώς νέα τότε τάση του σύγχρονου γαλλικού κινηματογράφου. Η επιλογή ενός όρου με καταβολές κινηματογραφικές ήταν ίσως μια σύμπτωση· εκ των υστέρων, όμως, μπορεί να θεωρηθεί απόλυτα επιτυχημένη, καθώς το Νέο Μυθιστόρημα επηρεάστηκε έντονα από τον κινηματογράφο, με τον οποίο δεν άργησε να αναπτύξει πολύ στενές σχέσεις.

Το Νέο Μυθιστόρημα, που στη χώρα μας αναφέρεται συχνά και ως «αντιμυθιστόρημα», δεν υπήρξε μια οργανωμένη λογοτεχνική σχολή ή κίνημα ούτε ένα αυστηρό δόγμα με ενιαίες, συγκεκριμένες, σαφείς και ομοιόμορφα διατυπωμένες αρχές ή στόχους. Επρόκειτο απλά για μια μικρή σχετικά ομάδα μυθιστοριογράφων που είχαν ορισμένες κοινές απόψεις για το είδος που καλλιεργούσαν — χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν είχαν και μεγάλες διαφορές μεταξύ τους. Είναι, άλλωστε, χαρακτηριστικό ότι στην περίπτωση του Νέου Μυθιστορήματος προηγήθηκαν τα λογοτεχνικά κείμενα και μόνο αργότερα οι συγγραφείς τους παρουσίασαν και θεωρητικά τις απόψεις τους.

## Νέο Μυθιστόρημα

---

Ως βασικούς εκπροσώπους του Νέου Μυθιστορήματος στη Γαλλία, μπορούμε να αναφέρουμε τους Alain Robe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon, Claude Ollier και Robert Pinget. Από αυτούς, οι δύο πρώτοι έχουν να παρουσιάσουν και θεωρητικό έργο, στο οποίο βρίσκονται συγκεντρωμένες οι βασικές αρχές και επιδιώξεις του Νέου Μυθιστορήματος. Επίσης, στους παραπάνω, πολλοί προσθέτουν ορισμένους ακόμη λογοτέχνες, που ως ένα βαθμό συμβάδισαν με το Νέο Μυθιστόρημα, με πιο γνωστούς το Samuel Beckett, τον Claude Mauriac και τη Marguerite Duras.

Οι εισηγητές του Νέου Μυθιστορήματος αρνούνται τη θεωρία του κλασικού ρεαλιστικού μυθιστορήματος· καταγγέλλουν κάθε προσπάθεια για «ρεαλιστική ψευδαίσθηση» και αληθοφάνεια ως απάτη, και δε θεωρούν το λογοτέχνη δημιουργό. Πιο συγκεκριμένα, αυτό που επιθυμούν, είναι να απαλλάξουν το μυθιστόρημα από κάθε είδους σύμβαση, από όλα τα τεχνητά ή μηχανικά στοιχεία που έχει κληρονομήσει από την κλασική παράδοση, και να του προσδώσουν μεγαλύτερη αμεσότητα, τόσο στην έκφραση όσο και στην αναπαραστατική του δύναμη. Οι εισηγητές του Νέου Μυθιστορήματος αντιμετωπίζουν τη λογοτεχνία ως μια συστηματική κατασκευή και δεν αναζητούν ως άλλοθι την αληθοφάνεια και την ακριβή παρατήρηση. Εναντιώνονται στην εύκολη, μηχανική γραφή, επιδιώκουν

την έντονη παρουσία του ποιητικού στοιχείου και επιζητούν μια πιο ενεργή συμμετοχή του αναγνώστη, θεωρώντας ότι το κλασικό ή παραδοσιακό μυθιστόρημα τον κρατά σε απόσταση. Γενικά, το Νέο Μυθιστόρημα κυριολεκτικά βρίθει από πειραματισμούς και καινοτομίες και η προσπάθεια για κάθε είδους νεοτερισμό είναι συνεχής.

Πιο συγκεκριμένα, το Νέο Μυθιστόρημα υπονομεύει τρία βασικά συστατικά του κλασικού μυθιστορήματος: το χρόνο, τους χαρακτήρες και τη σύνδεση με μια ευρύτερη και πολυδιάστατη κοινωνική πραγματικότητα. Για παράδειγμα, το Νέο Μυθιστόρημα αδιαφορεί ολοκληρωτικά για κάθε είδους κοινωνικό θέμα και κυριολεκτικά αγνοεί τη δημόσια ζωή· έπειτα, τα πρόσωπα εμφανίζονται διάτρητα, χωρίς καμία πειστικότητα και είναι, θα λέγαμε, «α-πρόσωπα»· Τέλος, η έννοια του χρόνου ουσιαστικά απουσιάζει και η δράση τοποθετείται πάντοτε στο άμεσο παρόν, ενώ γίνεται συνεχής προσπάθεια να αποδιοργανωθεί πλήρως η έννοια της αφήγησης με την υπερβολικά συχνή χρήση περίπλοκων τεχνικών. Μ' αυτό τον τρόπο, υποστηρίζουν οι εισηγητές του Νέου Μυθιστορήματος, γεννιέται μια λογοτεχνία φτιαγμένη από και για τη λογοτεχνία.

Απομένει, βέβαια, να ερευνηθεί κατά πόσον όλα τα παραπάνω έγιναν πράξη στα λογοτεχνικά έργα του Alain Robe-Grillet, της Nathalie Sarraute και των υπολοίπων που θεωρούνται εκπρόσωποι του Νέου Μυθιστορήματος. Όπως είναι φυσικό, τα χαρακτηριστικά

## Νέο Μυθιστόρημα

---

που μόλις απαριθμήσαμε, δε θα τα βρούμε πάντοτε συγκεντρωμένα σε όλα τα κείμενα που η κριτική έχει τοποθετήσει στο χώρο του Νέου Μυθιστορήματος· ούτε άλλωστε τα κείμενα αυτά μπορούν να συρρικνωθούν στα χαρακτηριστικά αυτά. Το μόνο σίγουρο είναι ότι οι θεωρούμενοι ως εκπρόσωποι του Νέου Μυθιστορήματος, κινήθηκαν προς την κατεύθυνση που περιγράψαμε συνοπτικά παραπάνω· τώρα, κατά πόσον πέτυχαν τους στόχους τους, αυτό είναι μια άλλη υπόθεση. Ανεξάρτητα, πάντως, απ' όλα αυτά, είναι γεγονός ότι η εξέλιξη του Νέου Μυθιστορήματος δεν υπήρξε ανάλογη της δυναμικής του εμφάνισης. Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, βρισκόταν κατά κάποιον τρόπο στο επίκεντρο της προσοχής, τουλάχιστον στη Γαλλία. Καταρχήν, εμφανίστηκαν και άλλοι συγγραφείς που τα κείμενά τους κινούνταν στο χώρο αυτό. Επίσης, το Νέο Μυθιστόρημα συνδέθηκε αρκετά στενά με κάποιες πρωτοποριακές τάσεις του σύγχρονου κινηματογράφου, με τον Alain Robe-Grillet και τη Marguerite Duras να γράφουν σενάρια και να σκηνοθετούν κάποιες ταινίες. Το τελευταίο αυτό γεγονός ήταν μάλλον αναμενόμενο, τουλάχιστον με βάση τις θεωρητικές επιδιώξεις των εισηγητών του Νέου Μυθιστορήματος. Αλλά το πιο σημαντικό είναι ότι το Νέο Μυθιστόρημα στάθηκε η αφορμή για μια έντονη θεωρητική διαμάχη γύρω από την έννοια του μυθιστορήματος. Ως είδος, επικρίθηκε σφοδρότατα, είχε όμως και φανατικούς υποστηρικτές.

Ωστόσο, παρ' όλο που είχε σημαντική απήχηση και μεταφράστηκε πολύ, ιδίως στις Η.Π.Α., το Νέο Μυθιστόρημα, τουλάχιστον όπως το όρισαν ο Alain Robbe-Grillet και η Nathalie Sarraute, δεν αναπτύχθηκε ποτέ εκτός Γαλλίας. Φυσικά, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ως νέο είδος, διεύρυνε τους ορίζοντες του μυθιστορήματος, επηρεάζοντας άμεσα όχι μόνο πολλούς δημιουργούς αλλά και τους ίδιους τους αναγνώστες ή τους μελετητές, ενώ στάθηκε αφορμή για ιδιαίτερα χρήσιμες θεωρητικές τοποθετήσεις ή αναθεωρήσεις. Πέρα όμως απ' αυτό, πρόκειται για μια προσπάθεια που δεν έμελλε να έχει συνεχιστές. Τα αίτια είναι ασφαλώς πολλαπλά· ενδεικτικά μόνο, αναφέρουμε το γεγονός ότι δεν κατόρθωσε να δώσει ένα έργο που να αγγίζει πραγματικά το ευρύ κοινό. Φυσιολογικά, λοιπόν, γύρω στο 1970, το Νέο Μυθιστόρημα έχει ήδη αρχίσει να φθίνει, ακόμη και στη Γαλλία, τη χώρα όπου γεννήθηκε. Σήμερα έχει ουσιαστικά σβήσει, αφού ακόμη και οι εισηγητές του έχουν στραφεί προς άλλες κατευθύνσεις.

Σε ό,τι αφορά την Ελλάδα, το Νέο Μυθιστόρημα, είχε ελάχιστη, θα λέγαμε, απήχηση. Το γεγονός αυτό είναι μάλλον φυσιολογικό και δεν πρέπει να μας εκπλήσσει, αφού για αρκετά χρόνια μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο η νεοελληνική λογοτεχνία, και γενικότερα η νεοελληνική κοινωνία, είχε άλλου είδους προβληματισμούς και προσανατολισμούς, για ιστορικούς κυρίως λόγους. Πάντως, θα πρέπει να πούμε ότι πραγματική

## Νεοτερική ποίηση

---

και συνειδητή θητεία στο χώρο του Νέου Μυθιστορήματος είχε η Κωστούλα Μητροπούλου· επίσης, υπάρχουν και αρκετοί συγγραφείς, με κυριότερο το Γιώργο Χειμώνα, στο έργο των οποίων μπορεί κανείς να ανιχνεύσει κάποια στοιχεία από τις δομές και τα χαρακτηριστικά του Νέου Μυθιστορήματος.

(Βλ. Μυθιστόρημα, Σχολή, ρεύμα, κίνημα)

## Νεοτερική ποίηση

Η νεοελληνική ποίηση, με κριτήριο ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά, διακρίνεται σε δυο μεγάλες κατηγορίες ή είδη: την παραδοσιακή και τη νεοτερική ποίηση.

Τα ιδιαίτερα γνωρίσματα και χαρακτηριστικά που ξεχωρίζουν την παραδοσιακή από τη νεοτερική ποίηση, είναι: το μέτρο, ο ρυθμός, η ύπαρξη συνήθως ομοιοκαταληξίας, η κατανομή του ποιήματος σε στροφές με σταθερό αριθμό στίχων (η πιο συνηθισμένη είναι η τετράστιχη) και το γεγονός ότι ο στίχος έχει ένα ορισμένο ποιητικό ανάπτυγμα που καθορίζεται από τον αριθμό των συλλαβών του.



π.χ. Έπεσε το πούσι αποβραδής  
το караβοφάναρο χαμένο  
κι έφτασες χωρίς να σε προσμένω  
μες στην τιμονιέρα να με δεις



Οδυσσέας Ελύτης (1911-1996) και Γιάννης Ρίτσος (1909-1990): μαζί με το Γιώργο Σεφέρη και τους υπόλοιπους ποιητές της γενιάς του τριάντα, καθιέρωσαν οριστικά τη νεοτερική ποίηση στη νεοελληνική λογοτεχνία.

Οι στίχοι αυτοί του Νίκου Καββαδία ανήκουν στην παραδοσιακή ποίηση: έχουν μέτρο (τροχαϊκό), ρυθμό, ομοιοκαταληξία (σταυρωτή), ο ποιητικός λόγος είναι οργανωμένος στο σχήμα της τετράστιχης στροφής και οι στίχοι έχουν σταθερό ποιητικό ανάπτυγμα: εναλλάσσονται εννεασύλλαβοι με δεκασύλλαβους στίχους.

## Νεοτερική ποίηση

---

Αντίθετα με την παραδοσιακή ποίηση, η νεοτερική ποίηση δεν έχει κανένα από αυτά τα γνωρίσματα και χαρακτηριστικά. Πιο συγκεκριμένα, τα βασικά χαρακτηριστικά της νεοτερικής ποίησης είναι τα ακόλουθα:

- α) ο λεγόμενος ελεύθερος στίχος που δεν έχει τα γνωρίσματα του μέτρου, του ρυθμού κτλ.
- β) το νεοτερικό ποίημα, ως εικόνα και μορφή γραπτού λόγου, δεν κατανέμεται και δεν οργανώνεται σε στροφές σταθερής μορφής. Συνήθως αναπτύσσεται και κατανέμεται σε άνισα «στροφικά» σύνολα ή ενότητες που μοιράζουν το ποίημα σε ανισομερείς ποιητικές περιοχές. Πολλές, όμως, φορές συμβαίνει ένα νεοτερικό ποίημα να αναπτύσσεται σε ένα ενιαίο, συνεχές, αδιάσπαστο και συμπαγές σύνολο στίχων
- γ) οι στίχοι δεν έχουν ορισμένο αριθμό συλλαβών (δεν είναι π.χ. εννεασύλλαβοι, ενδεκασύλλαβοι, δεκαπεντασύλλαβοι κτλ.). Στο ίδιο ποίημα μπορεί κάλλιστα οι στίχοι να έχουν άνισο ποιητικό ανάπτυγμα. Μπορεί λ.χ. ένας στίχος να είναι μονόλεξος (ακόμη και μονοσύλλαβος, όπως συμβαίνει συχνά στον ποιητή Νίκο Εγγονόπουλο) ή και υπερβολικά πολύλεξος
- δ) ορισμένες φορές ένα νεοτερικό ποίημα δεν αναπτύσσεται σε μια ορισμένη στιχοποιημένη μορφή· δεν κατανέμεται, δηλαδή, σε στίχους αλλά γράφεται με ένα τρόπο που σχεδόν θυμίζει πεζό λόγο. Στην περίπτωση αυτή, το νεοτερικό ποίημα ονομάζεται

πεζόμορφο. Ο Γ. Σεφέρης π.χ. έχει γράψει και τέτοια πεζόμορφα ποιήματα.

Εκτός από αυτά τα τέσσερα χαρακτηριστικά, που περισσότερο «περιγράφουν» την εξωτερική της μορφή και φόρμα, η νεοτερική ποίηση παρουσιάζει και άλλα, πολύ πιο ουσιώδη γνωρίσματα. Συγκεκριμένα, θα μπορούσε κανείς να διαπιστώσει και να επισημάνει, μεταξύ των άλλων, τις ακόλουθες ουσιώδεις αλλαγές:

- α) μεταβάλλεται ριζικά η ποιητική γλώσσα. Ο νεοτερικός ποιητής δε θηρεύει πια τη σπάνια, την εντυπωσιακή, τη λάμπουσα και την ιδιαίτερα ποιητική λέξη. Η νεοτερική ποιητική έκφραση πλησιάζει πολύ τους τόνους, το χαρακτήρα και το ύφος που έχει η γλώσσα της καθημερινής μας ομιλίας. Γι' αυτό, πολλοί μιλούν για μια ποίηση που, ενώ βρίσκεται πολύ κοντά στο εκφραστικό ήθος του καθημερινού λόγου, εντούτοις δε χάνει την ποιητικότητα και τη μουσικότητά της
- β) η ποιητικότητα της νεοτερικής ποίησης στηρίζεται, μεταξύ των άλλων, και στην εκφραστική της τόλμη. Λέξεις και έννοιες που στην τρέχουσα λογική της γλώσσας φαίνονται αταίριαστες και ασύμβατες, στη νεοτερική ποίηση συσχετίζονται και συνδέονται μεταξύ τους. Το αποτέλεσμα μιας τέτοιας σύνδεσης είναι ομολογουμένως εκπληκτικό: οι λέξεις μοιάζουν να ξαναγεννιούνται και να αποκτούν μια καινούρια νοηματική ταυτότητα

## Νεοτερική ποίηση

---

- π.χ. - οξειδώθηκα μες στη νοτιά των ανθρώπων  
(Οδ. Ελύτης)
- ο ουρανός αρχίζει απ' το ψωμί  
(Γ. Ρίτσος)
- διψάμε όλοι για ουρανό  
(Μ. Σαχτούρης)

γ) η νεοτερική ποίηση δε φανερώνει και δεν αποκαλύπτει εύκολα τη θεματική της ουσία. Συνήθως κρύβει το θέμα της ή το μισοφωτίζει. Γι' αυτό και την είπαν ποίηση κλειστή, δυσνόητη και ερμητική. Αυτός όμως ο κλειστός χαρακτήρας είναι που την κάνει και ιδιαίτερα γοητευτική στην ανάγνωση

δ) η ερμητικότητα της νεοτερικής ποίησης οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι δεν έχει πάντα έναν καθαρό νοηματικό ειρμό. Είναι ποίηση των υπαινιγμών, πυκνή και όχι αναλυτική, κρυπτική και όχι άπλετα φωτισμένη.

[Ο όρος νεοτερική ποίηση οφείλεται στον Αλέξανδρο Αργυρίου, που θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους μεταπολεμικούς κριτικούς της λογοτεχνίας· ο Αργυρίου, τον Ιούλιο του 1979, δημοσίευσε στο περιοδικό Διαβάζω (τευχ. 22, σσ. 28-52) τη μελέτη Σχέδιο για μια συγκριτική μελέτη της μοντέρνας ελληνικής ποίησης, στην οποία και πρωτοεισηγήθηκε τον όρο «νεοτερική ποίηση».

Οι απαρχές της νεοτερικής ποίησης τοποθετούνται χρονικά γύρω στα 1930. Πολλοί μάλιστα θεωρούν ως συμβατική αφετηρία της νεοτερικής ποίησης το 1931. Είναι η χρονιά που ο Γ. Σεφέρης δημοσιεύει την πρώτη του ποιητική συλλογή με τον τίτλο Στροφή. Η συλλογή αυτή θεωρείται ότι εγκαινιάζει μια στροφή, μιαν αλλαγή στα ποιητικά μας πράγματα και σημαδεύει το πέρασμα από την παραδοσιακή στη νεοτερική ποίηση.

Στην πραγματικότητα, όμως, το πέρασμα από τη μια ποίηση στην άλλη προετοιμάστηκε σταδιακά. Οι ποιητές που προκάλεσαν τα πρώτα ρήγματα και υπονόμισαν την κυριαρχία της παραδοσιακής ποίησης, είναι ο Κ. Π. Καβάφης και ο Κ. Γ. Καρυωτάκης.

Πάντως, γύρω στα 1930, τα πρώτα σημάδια της αλλαγής έχουν φανεί και μέχρι το τέλος αυτής της δεκαετίας η νεοτερική ποίηση έχει παγιωθεί οριστικά]

(Βλ. Ελεύθερος στίχος, Μοντερνισμός, Πεζόμορφο ποίημα, Υπερρεαλισμός)

## Νουβέλα

Μαζί με το διήγημα και το μυθιστόρημα, η νουβέλα είναι ένα από τα τρία βασικά είδη της αφηγηματικής πεζογραφίας. Καθένα από αυτά τα είδη έχει, βέβαια, τα δικά του χαρακτηριστικά· ωστόσο, πρέπει πάντοτε να έχουμε υπόψη ότι τα όρια μεταξύ των τριών αυτών ειδών είναι πολλές φορές ασαφή και δυσδιάκριτα. Συνεπώς,

## Νταντά

---

η τριμερής αυτή διάκριση είναι σχετική.

Σε ό,τι αφορά την έκταση, η νουβέλα τοποθετείται κάπου ανάμεσα στο διήγημα και το μυθιστόρημα. Εξιστορεί κυρίως γεγονότα της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας, δηλαδή της εποχής κατά την οποία γράφτηκε. Συνήθως, σε μια νουβέλα, ο συγγραφέας ρίχνει το βάρος στην ηθογράφηση και την ψυχογράφηση των χαρακτήρων αλλά δεν εμβαθύνει εξίσου στην πλοκή και στα επεισόδια που αφηγείται. Γενικά, μπορούμε να πούμε ότι η δομή μιας νουβέλας είναι λίγο πιο περίπλοκη από εκείνη του διηγήματος αλλά απέχει αρκετά απ' την ευρύτητα και το περίτεχνο ενός μυθιστορήματος.

Ως παραδείγματα νουβέλας από τη νεοελληνική λογοτεχνία, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε Τα ρόδινα ακρογιάλια του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, το Ζητιάνο του Ανδρέα Καρκαβίτσα, τον Κατάδικο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη και την Ιστορία ενός αιχμαλώτου του Στρατή Δούκα.

(Βλ. Αφήγημα, Αφήγηση, Διήγημα, Λογοτεχνικά γένη/είδη, Μυθιστόρημα, Χαρακτήρας)

## Νταντά

Με τους όρους «νταντά» ή «ντανταϊσμός» ονομάζουμε το λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό κίνημα που γεννήθηκε στη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου, το 1916,

στο Cabaret Voltaire της Ζυρίχης. Στην ουδέτερη ελβετική πόλη σύχναζαν τότε πολλοί νέοι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες απ' όλη σχεδόν την Ευρώπη, όπως ο Ρουμάνος Tristan Tzara, που έμελλε να αναδειχθεί σε αρχηγό του νέου κινήματος, ο Αλσατός Jean Arp, ο Γάλλος Francis Picabia, οι Γερμανοί Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Emmy Hennings και Hans Richter, ο Αυστριακός Walter Serner, ο Ουκρανός Marcel Slodki κ.ά. Όλοι αυτοί έχουν γνωρίσει ως ένα βαθμό τον εξπρεσιονισμό και το φουτουρισμό και είναι έτοιμοι για νέες αναζητήσεις. Συνεπώς, το νταντά είναι ένα από τα τέσσερα πρωτοποριακά κινήματα που με αποκορύφωμα τον υπερρεαλισμό, συγκλόνισαν τον κόσμο της τέχνης στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

### KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla

*grossiga m'pfa habla horem*

**égiga goramen**

higo bloiko russula huju

**hollaka hollala**

*anlogo bung*

**blago bung**

*blago bung*

**bosso fataka**

**ü üü ü**

schampa wulla wussa ólobo

*hej tatta gôrem*

eschige zunbada

**wulubu ssubudu uluw ssubudu**

**tumba ba- umf**

*kusagauma*

**ba - umf**

Φωνητικό ποίημα του Hugo Ball (1917). Η έλλειψη νοήματος είναι εμφανής.

Το νταντά γεννιέται κυριολεκτικά μέσα από τις στάχτες του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου. Πράγματι, το κοινό στοιχείο που ωθεί τους παραπάνω καλλιτέχνες προς τη δημιουργία είναι το μίσος ενάντια στον παραλογισμό και τη φρίκη του πολέμου: διαπιστώνοντας ότι η λογική, η ηθική, η θρησκεία, οι παλαιές αξίες, τα ιδανικά και η υπάρχουσα τέχνη δεν κατόρθωσαν να αποτρέψουν τελικά τον πόλεμο, νιώθουν βαθιά απογοήτευση και θεωρούν ότι ο κόσμος βρίσκεται σε ηθική και πνευματική παρακμή και ότι το πολιτικό, κοινωνικό και



πνευματικό σύστημα έχει καταρρεύσει· οργανώνουν, λοιπόν, ποιητικές βραδιές και επεισοδιακές καλλιτεχνικές εκδηλώσεις (που πολλές φορές καταλήγουν σε διαδηλώσεις), προκειμένου να διακηρύξουν με τον πιο φανερό τρόπο την αντίθεσή τους σε όλη αυτή την κατάσταση. Από αυτή την άποψη, το νταντά είναι ένα λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό κίνημα, με όλη τη σημασία της λέξης: συνδέοντας άμεσα την τέχνη με τη ζωή, θεωρεί ότι, για να έρθει κάτι εντελώς νέο, θα πρέπει η πρώτη να δείξει το δρόμο στη δεύτερη.

Η αρχική αντίδραση των ντανταϊστών είναι η άρνηση κάθε παλαιάς ιδέας, πνευματικής ή καλλιτεχνικής, και ο μηδενισμός (=η πίστη στο τίποτε). Δίνουν, λοιπόν, στο κίνημά τους μια ονομασία επιλεγμένη στην τύχη, χωρίς κανένα ιδιαίτερο νόημα και επιτίθενται σε καθετί καθιερωμένο, τόσο στο χώρο της τέχνης όσο και σε άλλους τομείς της ζωής. Προσπαθούν με κάθε τρόπο να προκαλέσουν το κοινό, ώστε να ξεφύγει από την προσήλωση και την αδικαιολόγητη πίστη του σε αξίες πεπαλαιωμένες· θέλουν να καταστρέψουν την παραδοσιακή κοινωνία, παιδεία και τέχνη, για να φτάσουν να αγγίξουν ξανά την αυθεντική πραγματικότητα.

Τελικά, προτείνουν μια νέου τύπου ευαισθησία, η οποία περιλαμβάνει την απόλυτη καλλιτεχνική ελευθερία και αποδέχεται τη διακωμώδηση των πάντων με το βίαιο χιούμορ και την καταλυτική ειρωνεία. Οι ντανταϊστές θεωρούν ότι η τέχνη δεν μπορεί και δεν πρέπει να

## Νταντά

---

έχει ως στόχο την απόδοση ή την απεικόνιση της εξωτερικής πραγματικότητας· γι' αυτό και απορρίπτουν σύσσωμη την παλαιότερη τέχνη. Οι ίδιοι, σε μια προσπάθεια να ξεφύγουν από τον κόσμο των αισθήσεων, ενσωματώνουν στα έργα τους το στοιχείο του πηγαίου, του τυχαίου και του παράλογου, την ενορατική και διαισθητική αντίληψη των πραγμάτων και του κόσμου: τόσο τα ποιήματα όσο και τα μανιφέστα που δημοσιεύουν, δεν έχουν λογικό ειρμό, η μορφή και η δομή τους είναι αποσπασματική και το περιεχόμενο σχεδόν ακατανόητο. Με λίγα λόγια, στη θέση της πραγματικότητας και της λογικής της μίμησης, το νταντά προτείνει μια καλλιτεχνική και αισθητική αναρχία.

Όπως ήδη έγινε φανερό, το νταντά δε συνδέεται αποκλειστικά με τη λογοτεχνία αλλά βλέπει την τέχνη ως ένα αδιάσπαστο σύνολο· γι' αυτό και πολύ συχνά οι ντανταϊστές οργανώνουν εκδηλώσεις που εμπεριέχουν όλες σχεδόν τις μορφές τέχνης (σήμερα θα μιλούσαμε για happenings). Ειδικά σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, ασχολήθηκαν κυρίως με την ποίηση και ως βασικά τους χαρακτηριστικά μπορούμε να θεωρήσουμε τους εντελώς απρόσμενους συνδυασμούς λέξεων και φράσεων, το μοντάζ και το κολάζ και, γενικά, την πρωτότυπη παρουσίαση, την ειρωνεία, τη σάτιρα και το βίαιο χιούμορ, καθώς και την έντονη προκλητική διάθεση προς το κοινό. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι τα ποιήματα των ντανταϊστών γράφονταν κυρίως για να διαβαστούν

ενώπιον του κοινού και να προκαλέσουν την αντίδρασή του.

Μετά το τέλος του πολέμου, το νταντά εξαπλώθηκε και σε άλλες χώρες και μέχρι το 1921 συναντάμε ντανταϊστικές καλλιτεχνικές εκδηλώσεις στη Νέα Υόρκη, στο Βερολίνο και, κυρίως, στο Παρίσι· στην ουσία, όμως, μετά τη χρονιά αυτή, το κίνημα χάνει το δυναμισμό και την ορμητικότητά του και αρχίζει να μεταλλάσσεται, οδηγώντας σταδιακά προς τον υπερρεαλισμό, την τελευταία και πιο σημαντική από τις πρωτοπορίες (πράγματι, ορισμένοι από τους πιο βασικούς εκπροσώπους του γαλλικού υπερρεαλισμού συμμετείχαν αρχικά στο κίνημα του νταντά).

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι το νταντά επηρέασε σε αρκετά μεγάλο βαθμό όχι μόνο τον υπερρεαλισμό αλλά γενικά τη σύγχρονη ποίηση, ακόμη και ποιητές όπως τον Αμερικανοβρετανό T. S. Eliot ή τον Αμερικανό Ezra Pound. Για παράδειγμα, καθιέρωσε το στοιχείο του παράλογου και της έλλειψης νοήματος, που μέχρι τις αρχές του αιώνα μας δεν ήταν αποδεκτό στην τέχνη. Στη χώρα μας, όμως, το νταντά έγινε γνωστό με πολύ μεγάλη καθυστέρηση και ουσιαστικά δεν επηρέασε τη σύγχρονη ελληνική ποίηση.

(Βλ. Μοντερνισμός, Σχολή, ρεύμα, κίνημα, Υπερρεαλισμός).



# Ο

## Ομοιοκαταληξία

Στους δύο παρακάτω στίχους από τον Επιτάφιο του Γ. Ρίτσου:

πού πέταξε τ' αγόρι μου, πού πήγε, πού μ' αφήνει  
χωρίς πουλάκι το κλουβί, χωρίς νερό η κρήνη

παρατηρούμε το εξής: οι δύο στίχοι παρουσιάζουν μια πλήρη ηχητική ομοιότητα από το τελευταίο τους τονισμένο φωνήεν και μετά: αφήνει - κρήνη. Αυτή, ακριβώς, η πλήρης ομοιότητα, όπως επισημάνθηκε στα προαναφερόμενα, ονομάζεται ομοιοκαταληξία.

Αναλυτικότερα, μπορούμε να πούμε ότι «ομοιοκαταληξία είναι η πλήρης ομοιότητα δύο ή περισσότερων στίχων από το τελευταίο τονισμένο φωνήεν και μετά» (βλ. σχετικά: Ξ. Α. Κοκόλης, 1983).

Όταν δύο στίχοι ομοιοκαταληκτούν, το τελευταίο τονισμένο φωνήεν μπορεί να βρίσκεται στη λήγουσα, στην παραλήγουσα ή στην προπαραλήγουσα της τελευταίας λέξης:

σβηστός  
κλειστός

θέρος  
γέρος

θάλασσα  
χάλασσα

Με βάση αυτό το κριτήριο, η ομοιοκαταληξία διακρίνεται σε:

α) οξύτονη: όταν η τελευταία λέξη του στίχου τονίζεται στη λήγουσα. Στις οξύτονες ομοιοκαταληξίες, η ηχητική ομοιότητα πρέπει κανονικά να συμπεριλαμβάνει και το σύμφωνο ή τα σύμφωνα που τυχόν υπάρχουν πριν από το τονιζόμενο τελευταίο φωνήεν του στίχου (διαφορετικά η ομοιοκαταληξία θεωρείται ατελής)

γη		τρομερή
οδηγοί	(τέλεια)	γη (ατελής)

β) παροξύτονη, όταν τονίζεται το φωνήεν της προτελευταίας συλλαβής του στίχου

μέρος	χρόνια	λάμπος
θέρος	αλώνια	κάμπος

γ) προπαροξύτονη, όταν το τελευταίο τονιζόμενο φωνήεν είναι η προπαραλήγουσα της καταληκτικής λέξης του στίχου

μέλισσες	πέρασες
θέλησες	γέρασες

## Ομοιοκαταληξία

---

### παραδείγματα

Και μην έχοντας πιο κάτω άλλο σκαλί  
για τ' ανέβασμα ξανά που σε καλεί

(οξύτονη ομοιοκαταληξία)

και θα σβήσεις καθώς σβήνουνε λιβάδια  
πιο αλαφρά του περασμού σου τα σημάδια

(παροξύτονη ομοιοκαταληξία)

Άγγελος και σ' εσάς φέρνει την είδηση  
οι ζητούντες να πνίξουν τη συνείδηση

(προπαροξύτονη ομοιοκαταληξία)

Ανάλογα με τον τρόπο που διατάσσονται οι ομοιοκατάληκτοι στίχοι μέσα στη στροφή, η ομοιοκαταληξία διακρίνεται σε:

### α) ζευγαρωτή (τύπος ααββ)

Άκρα του τάφου σιωπή στον κάμπο βασιλεύει·  
Λαλεί πουλί, παίρνει σπυρί κι η μάνα το ζηλεύει.  
Τα μάτια η πείνα εμαύρισε· στα μάτια η μάνα μνέει  
Στέκει ο Σουλιώτης ο καλός παράμερα και κλαίει

(Δ. Σολωμός)

### β) πλεχτή (τύπος αβαβ)

Δεν ξέρω πώς να σου το ειπώ. Μα ο δρόμος χτες το  
βράδυ  
μες στη σταχτιά τη συννεφιά σα θέατρο είχε γίνει.  
Μόλις φαινόταν η σκηνή στ' ανάριο το σκοτάδι  
και σα σκιές φαινόντανε μακριά μου οι θεατρίνοι  
(Λ. Πορφύρας)

### γ) σταυρωτή (τύπος αββα)

Φυσάει τ' αεράκι μ' ανάλαφρη φόρα  
και τες τριανταφυλλιές αργά σαλεύει·  
στις καρδιές και στην πλάση βασιλεύει  
ρόδινο σούρουπο, ώρα μυροφόρα  
(Κ. Παλαμάς)

### δ) ζευγαροπλεχτή (τύπος αβγγβ)

Γιαννιώτικα, σμυρνιώτικα, πολιτικά  
μακρόσυρτα τραγούδια ανατολίτικα, λυπητερά  
πώς η ψυχή μου σέρνεται μαζί σας!  
Είναι χυμένη από τη μουσική σας  
και πάει με τα δικά σας τα φτερά.  
(Κ. Παλαμάς)

## Ομοιοτέλευτο

---

ε) ελεύθερη (παρουσιάζει διάφορους τύπους)

Το Μιχαλιό τον πήρανε στρατιώτη,  
Καμαρωτά ξεκίνησε κι ωραία  
με το Μαρή και με τον Παναγιώτη.  
Δεν μπόρεσε να μάθει καν το «επ' ώμου».  
'Όλο μουρμούριζε: «Κυρ-Δεκανέα,  
άσε με να γυρίσω στο χωριό μου...»

(Κ. Γ. Καρυωτάκης)

(Βλ. Συνήχηση)

## Ομοιοτέλευτο

Από τα χρόνια του Ομήρου μέχρι και σήμερα, έχει παρατηρηθεί το εξής: στα διάφορα κείμενα (πεζά, ποιητικά και κυρίως ρητορικά) είναι δυνατόν κάποιες λέξεις να ομοηχούν στο καταληκτικό τους μέρος. Αυτή η ομοηχία, που άλλοτε είναι εντελώς συμπτωματική και άλλοτε την επιδιώκει ο δημιουργός του κειμένου, ονομάζεται ομοιοτέλευτο. Στο παρακάτω π.χ. απόσπασμα απ' το Λυσία (Κατά Φίλωνος δοκιμασίας, 26), δύο λέξεις (βουλεύειν - δουλεύειν) ομοηχούν ως προς το καταληκτικό τους μέρος, οπότε έχουμε περίπτωση ομοιοτέλευτου:

Καίτοι δικαίως γ' ἄν, ὅστις φανερώς ὥσπερ οὔτος προὔδωκε τὴν ἐλευθερίαν, οὐ περὶ τοῦ βουλεύειν ἀλλὰ



περὶ τοῦ δουλεύειν καὶ τῆς μεγίστης τιμωρίας ἀγωνίζοιτο.

Το ομοιοτέλετο, που χαρακτηρίζει κυρίως τα αρχαία ρητορικά κείμενα, θεωρείται από ορισμένους μελετητές ο μακρινός πρόγονος της ομοιοκαταληξίας. Σύμφωνα, δηλαδή, μ' αυτή την άποψη, η ομοιοκαταληξία προήλθε από το ομοιοτέλετο.

Ομοιοτέλετο μπορούμε να έχουμε και μέσα στον ίδιο στίχο, όταν δυο λέξεις ομοηχούν στο καταληκτικό τους μέρος. Αυτό φαίνεται καθαρά στους παρακάτω στίχους του Κωστή Παλαμά:

- Γιαννιώτικα, σμυρνιώτικα, πολιτικά
- και βογκάει και βαριά μοσχοβολάει
- κι όλο αρχίζει, γυρίζει, δεν τελειώνει

Όταν δύο στίχοι τελειώνουν με την ίδια ακριβώς λέξη, δεν έχουμε περίπτωση κανονικής ομοιοκαταληξίας αλλά ομοιοτέλετο λέξεων, όπως αυτό φαίνεται στους παρακάτω στίχους του Γ. Σεφέρη:

μαζεύοντας την πίκρα του κορμιού μας  
να βγούμε από την πίκρα του κορμιού μας

(Βλ. Ομοιοκαταληξία).

## Οξύμωρο

---

### Οξύμωρο

Στο γνωστό αρχαιοελληνικό ρητό σπεῦδε βραδέως μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής: συνεκφέρονται δύο έννοιες (λέξεις), το ρήμα σπεῦδε και το επίρρημα βραδέως, που η νοηματική τους σχέση είναι τέτοια, ώστε να δημιουργείται λογική αντίφαση· η σημασία του σπεῦδε αναιρεί το βραδέως και το βραδέως αναιρεί το σπεῦδε. Αυτή η συνεκφορά αντιφατικών εννοιών (π.χ. ο θάνατος των αθανάτων, χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε, πάω αργά γιατί βιάζομαι, αγγελικό και μαύρο φως κτλ.) ονομάζεται σχήμα οξύμωρο.

Στο οξύμωρο σχήμα συνάπτονται, βέβαια, δύο λέξεις αντιφατικές μεταξύ τους, αλλά, τελικά, το εκφραζόμενο νόημα είναι σωστό. Το ρητό λ.χ. σπεῦδε βραδέως περιέχει το εξής σωστό νόημα: στη ζωή πρέπει κανείς να σπεύδει, να είναι ταχύς και γρήγορος, αλλά αυτή η σπουδή, η ταχύτητα στις ενέργειες πρέπει να συνδυάζεται με σύνεση.





### 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 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

## Παραλογή

---

- 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 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: αμφιφορεύς - αμφορεύς), που ήταν όρος θεατρικός και σήμαινε ένα είδος μελοδραματικής απαγγελίας. Ο ίδιος μελετητής ασχολήθηκε με το ευρύτερο πρόβλημα της καταγωγής των ελληνικών παραλογών. Στη μελέτη του «Αι ιστορικά 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

## Παραλογοτεχνία

---

π.Χ. αιώνα. Στον παντόμιμο συμμετέχει ένα ή περισσότερα πρόσωπα, που λένε μ' έναν ορισμένο μουσικό τρόπο το κείμενο, ενώ παράλληλα ένας χορευτής 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 μιαν 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 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 υιοθετήσουμε 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 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!

## Παραλογοτεχνία

---

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 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 προσω-



ρινή— 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 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, 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

## Παραλογοτεχνία

---

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 Dostoievski.

Σήμερα, είναι ευρύτερα αποδεκτό ότι η λογοτεχνία αναζωογονείται 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, δυσανεστώντας τους τακτικούς αναγνώστες της, οι οποίοι θεωρούν δεδομένο ότι το 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 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 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

## Παραλογοτεχνία

---

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 συγκεκριμένων 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 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 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 νεότερη.

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 ξανθομαλλούσα πλήξη  
(Γ. Αθάνας)

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

## Παρνασσισμός

---

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 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 μian 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 ενός αρχαίου αγάλματος.

Ωστόσο, στην προσπάθειά τους να καλλιεργήσουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο αυτή την απρόσωπη

## Παρνασσισμός

---

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 Κώστας Βάρναλης.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι με τον παρνασσισμό, η ποίηση, και ιδιαίτερα η ελληνική, επα-



νέρχεται 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, καθώς 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,

## Παρομοίωση

---

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

π.χ.– Το πρωί είχε 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):

π.χ. – Δεν ήταν άνθρωπος με λεπτά αισθήματα και ευ-  
αισθησίες· 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 περι-  
έχει ένα είδος λανθάνουσας (=όχι φανεράς) παρομοίω-  
σης.

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 τυ-  
πολογία και τις ποικίλες μορφές των ομηρικών παρο-  
μοιώσεων. 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 ανα-  
φέρεται σε κείμενα της αρχαιοελληνικής γραμματείας,  
δε γίνεται εδώ αναλυτικός λόγος για την ξεχωριστή

## Παρωδία

---

μορφολογία της.

Μπορούμε, πάντως, να αναζητήσουμε ένα είδος επιβίωσης της ομηρικής παρομοίωσης σε δύο νεότερους ποιητές, τον Ανδρέα Κάλβο και τον Άγγελο Σικελιανό:

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' ὕψηλά τριγύρω μου ἔκτισαν τείχη.</p> <p>Καί κάθομαι καί ἀπελπίζομαι τώρα ἐδῶ. *Ἄλλο δὲν σκέπτομαι: τὸν νοῦν μου τρώγει αὐτὴ ἡ τύχη!</p> <p>διότι πράγματα πολλὰ ἔξω νά κάμω εἶχον. *Ἄ ὅταν ἔκτιζαν τὰ τείχη πῶς νά μὴν προσέξω.</p> <p>*Ἄλλὰ δὲν ἤκουσα ποτὲ κρότον κτιστῶν ἢ ἤχον. *Ἀνεπαισθήτως μ' ἔκλεισαν ἀπὸ τὸν κόσμον ἔξω.</p> <p>[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.</p> <p>Α, όταν τα εμοίραζαν πῶς να μην το προσέξω δεν θά ήτο τόσο δυσχερές εις την διανομή αυτην να τρέξω αλλά δεν ήκουσα ποτέ κρότον κλεπτιῶν ή ήχον κι ανεπαισθήτως μ' ἔκλεισαν ἀπὸ τὸ γεύμα ἔξω!</p> <p>[1935]</p>
---	---

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

Η παρωδία είναι μια ιδιάζουσα 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 αναγνωρισθεί 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.

## Πεζόμορφο ποίημα

---

Ως είδος, η παρωδία καλλιεργήθηκε ήδη από την αρχαιότητα. Πολύ γνωστή είναι, για παράδειγμα, η Βατραχομουμαχία, όπου παρωδεύεται 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 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 παραδοσιακή 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, τα ποιήματα που η εξωτερική τους τουλάχιστον μορφή θυμίζει και δίνει την εντύπωση πεζού λόγου, τα ονομάζουμε πεζόμορφα ποιήματα (μετάφραση του γαλλικού όρου *roéme en 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,

## Πεζοτράγουδο

---

έχει συνθέσει και ελάχιστα πεζόμορφα ποιήματα (π.χ. το τιτλοφορούμενο «Νιζίνσκι»). Εξάλλου, τα ποιήματα του Ανδρέα Εμπειρικού 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 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 παραδοσιακή 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.

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

## Περιγραφή

---

μιας βοηθού της αφήγησης, ενός σκηνικού 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 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)

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

## Περικείμενα στοιχεία

---

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 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 τού 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
- οι αφιερώσεις

- τα μότο (βλ. λέξη)
- οι σημειώσεις, δηλαδή οι διευκρινιστικές πληροφορίες στο κάτω μέρος της σελίδας (υποσελίδες) 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 περικείμενα στοιχεία είναι ένα κείμενο ή μια σειρά κειμένων που συνοδεύει ένα άλλο κείμενο. Η μελέτη της στενής σχέσης 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

## Περικείμενα στοιχεία

---

στον ίδιο τόμο μ' αυτό (είναι όσα αναφέραμε παραπάνω)

- 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 εξωτερικό, 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 περιεχόμενό του;)
- ο τίτλος πρέπει να θεωρηθεί εντός ή εκτός κυρίου κειμένου;
- τι ισχύει για τον υπότιτλο ή για τους υπόλοιπους ενδιαμέσους 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:

- 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 παραπλανούν (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)

## Περικείμενα στοιχεία

---

- 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)
- 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 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

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 ξάφνιασμα, 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

## Περσόνα

---

τραγωδίας. Ο Αριστοτέλης στην «Ποιητική» του δίνει τον εξής ορισμό για την περιπέτεια: «ή εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή» (=η μεταβολή της δράσης στο αντίθετό της)].

## 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 προσωπίο, 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 «ποιητικά 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 μυθιστόρηματός 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 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

## Πλοκή

---

τους διαπλοκή και, γενικότερα, τον τρόπο που θα ακολουθήσει ο μύθος στη σταδιακή του εξέλιξη, όλα αυτά 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 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 λογοτεχνίας). 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 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 δεύτερο η κορύφωση και το τρίτο η λύση.]

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

## Ποιητική

---

### 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 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 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 τεχντροπίες. Αυτή η κανονιστική ποιητική, που έχει σαφώς

## Ποιητική

---

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. 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 ή 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 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

## Ποιητική

---

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 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 στοχεύει 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 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 εμπειρικές 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 «πετεινός» αλλά και «επικρουστήρας όπλου». Σε μια περίπτωση όπως αυτή, μόνο τα συμφραζόμενα μπορούν να μας βοηθήσουν να καταλάβουμε ποια σημασία πρέπει να επιλέξουμε.

Αν θέλουμε να είμαστε πιο ακριβείς, θα πρέπει να προσθέσουμε ότι οι διάφορες σημασίες μιας πολύσημης 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 πρόκειται για την ίδια λέξη, αφού η ορθογραφία είναι διαφορετική· επιπλέον, στις άλλεςπτώσεις, 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.

## Προϊδεασμός

---

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

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*.

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

## Προσωποποίηση

---

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

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 μιαν αφηρημένη έννοια (π.χ. ελευθερία, δικαιοσύνη, πόλεμος, έρωτας, θάνατος κτλ.) 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 'λλαχτείς, γοργά να πας  
το γιόμα»

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.

## Προσωποποίηση

---

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 κείμενα, προσδίδουν σ' αυτά ζωντάνια και παραστατικότητα και καθιστούν τη λογοτεχνική γραφή ιδιαίτερα και έντονα δραστική. Αυτό φαίνεται καθαρά στο παρακάτω σύντομο απόσπασμα από το Τοπίο του Στρ. Μυριβήλη (Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Α' Λυκείου):

«...Ο ύπνος κάθισε πάνω σε όλα. Βαρύς, ακίνητος, σαν αρρώστια που ναρκώνει και μαραζώνει. Οι πιπεριές, οι οξυές αποκοιμήθηκαν όρθιες, ριζωμένες ισόβια μέσα στη γη, δεμένες με τα καταχθόνια παλαμάρια της ρίζας τους. Σαν τις πήρε ο ύπνος, η ταραχή που άφησε μέσα στην κόμη τους το βίαιο πέραςμα του τρένου, ανασάλεψε στη μνήμη τους κι έγινε όνειρο. Τα δέντρα ονειρεύτηκαν πως η γη ξαμόλυσε 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 λογοτεχνία 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 μίαν αντίφαση.

Η αισθητική και λογοτεχνική αξία της προφορικής λογοτεχνίας συχνά αμφισβητείται. Ωστόσο, μια τέτοια κρίση είναι χωρίς αμφιβολία επιπόλαιη. Σήμερα, υπάρχουν μελέτες που έχουν αποδείξει ότι οι επώνυμοι

## Προφορική λογοτεχνία

---

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 μακρά-ωνη 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 ανάγνωση· 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 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 είδους 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 τραγούδια).

Ένα άλλο ιδιαίτερο γνώρισμα της προφορικής λογοτεχνίας είναι ότι δεν αποτελείται μόνο από στοιχεία γλωσσικά ή λεκτικά αλλά περιλαμβάνει και τα λεγόμενα

## Προφορική λογοτεχνία

---

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

## Προφορική λογοτεχνία

---

[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 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. 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 οδηγούνται 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 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

## Προφορική λογοτεχνία

---

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 διαφορές 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 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 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 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

## Προφορική λογοτεχνία

---

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 προφορικότητα 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 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 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., 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

## Πυραμίδα του Freytag

---

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 κατανεμημένο.]

(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 αναπαραστήσει 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 που ο Αριστοτέλης ονόμαζε «μύθο»: του τρόπου που ο συγγραφέας σχεδίαζε, 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 «στοιχείο 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 μια πορεία, θα λέγαμε, καθοδική: όλα τα ζητήματα έχουν πια βρει την απάντησή τους, οι τυχόν

## Πυραμίδα του Freytag

---

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:





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







**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.**