

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ

ΛΕΞΙΚΟ

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΟΡΩΝ

Τόμος 2ος

ΠΑΡΙΣΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ
ΠΑΡΙΣΗΣ ΝΙΚΗΤΑΣ

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

Ανάδοχος Έργου



Σ. Πατάκης Α.Ε.

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ
ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ «ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ»

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΡΧΙΚΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΗ ΟΜΑΔΑ:

Παρίσης Ιωάννης, Καθηγητής Φιλολογος,
Παρίσης Νικήτας, Καθηγητής Φιλολογος

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

ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ:

Πατίστα Άρτεμις

ΜΑΚΕΤΑ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:

Αρβανίτης Δημήτρης

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΠΑΝΕΚΔΟΣΗΣ

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



Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο



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



ΕΣΠΑ
2007-2013
πρόγραμμα για την ανάπτυξη
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ

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

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

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

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

ΙΤΥΕ - ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ

Ε

Εγκιβωτισμός

Στην πιο απλή του μορφή, ένα αφηγηματικό κείμενο αναπτύσσει μια ιστορία από την αρχή ως το τέλος. Ωστόσο, αυτή η απλή μορφή είναι κυρίως ένα θεωρητικό σχήμα και δεν απαντάται συχνά στα λογοτεχνικά αφηγηματικά κείμενα. Πράγματι, σε ένα λογοτεχνικό κείμενο με αφηγηματικό χαρακτήρα (π.χ. μυθιστόρημα, διήγημα, νουβέλα), συνήθως υπάρχει μια βασική ιστορία, η λεγόμενη κύρια αφήγηση, η οποία όμως διανθίζεται, εμπλουτίζεται και συμπληρώνεται από άλλες δευτερεύουσες ιστορίες, που παρεμβάλλονται στην εξέλιξη της αρχικής.

Μ' άλλα λόγια, πολύ συχνά σε ένα αφηγηματικό λογοτεχνικό κείμενο, η ιστορία που έχουμε ξεκινήσει να διαβάζουμε διακόπτεται, για να αρχίσει η αφήγηση μιας άλλης ιστορίας, μικρότερης σε έκταση από την αρχική· μόλις αυτή ολοκληρωθεί, επανερχόμαστε στην αφήγηση της αρχικής ιστορίας. Οι δύο αυτές αφηγήσεις-ιστορίες συνδέονται φυσικά μεταξύ τους με κάποιο τρόπο: για παράδειγμα, ενδέχεται να έχουν το ίδιο θέμα, τους ίδιους ήρωες κτλ.

Εγκιβωτισμός

Το φαινόμενο που μόλις περιγράψαμε ονομάζεται εγκιβωτισμός. Κάθε φορά, δηλαδή, που έχουμε την ενσωμάτωση μιας αφήγησης μέσα σε μιαν άλλη, έχουμε εγκιβωτισμό. Το πιο κλασικό παράδειγμα εγκιβωτισμού, που είναι γνωστό σε όλους μας, προέρχεται από την Οδύσσεια. Στο ομηρικό αυτό έπος, η κύρια αφήγηση καλύπτει τις τελευταίες σαράντα μέρες από τις περιπέτειες του Οδυσσέα κατά την επιστροφή του από την Τροία στην Ιθάκη: ξεκινά από τη ραψωδία α και το συμβούλιο των θεών, ενώ ο Οδυσσέας βρίσκεται στο νησί της Καλυψώς και ο Τηλέμαχος αναζητά τα ίχνη του στην Πύλο και Σπάρτη, και ολοκληρώνεται με την επιστροφή στην Ιθάκη, την τιμωρία των μνηστήρων και την αναγνώριση του ήρωα από την Πηνελόπη και το Λαέρτη. Ενδιάμεσα, όμως, μια νύχτα στο νησί των Φαίακων, ο ίδιος ο Οδυσσέας παίρνει το λόγο και αφηγείται στον Αλκίνοο και τους άλλους Φαίακες που τον φιλοξενούν, τις περιπέτειές του από τότε που έφυγε από την Τροία· με τον τρόπο αυτό τις πληροφορούμαστε κι εμείς οι αναγνώστες. Αυτή η αφήγηση των περιπετειών του Οδυσσέα από τον ίδιο διακόπτει την εξέλιξη της κύριας αφήγησης του Ομήρου για αρκετές ραψωδίες, παρεμβάλλεται δηλαδή και ενσωματώνεται στο εσωτερικό της πρώτης αφήγησης. Συνεπώς, έχουμε το φαινόμενο του εγκιβωτισμού και η αφήγηση του Οδυσσέα ονομάζεται εγκιβωτισμένη. Αν θα θέλαμε, λοιπόν, να αναπαραστήσουμε το αφηγηματικό σχέδιο της Οδύσσειας με

ένα απλό σχήμα, αυτό θα ήταν ως εξής:

αφήγηση Ομήρου (α-ι) [αφήγηση Οδυσσέα (ι-μ)]
αφήγηση Ομήρου (ν-ω)

Αυτή η μορφή εγκιβωτισμού που αναλύσαμε εδώ και τη συναντάμε στον Όμηρο είναι η πιο απλή: ξεκινά μια ιστορία και κάποια στιγμή η εξέλιξή της διακόπτεται για να παρεμβληθεί μια άλλη ιστορία· όταν αυτή η δεύτερη ιστορία ολοκληρωθεί, μπορεί να συνεχιστεί και η αρχική, για να φτάσει στο τέλος της.

Ωστόσο, σε πιο πρόσφατα χρόνια και ιδίως στη σύγχρονη λογοτεχνία, συναντάμε πολύ πιο περίπλοκες μορφές εγκιβωτισμού: για παράδειγμα, είναι δυνατόν η κύρια και η εγκιβωτισμένη αφήγηση να διακόπτουν η μια την άλλη διαδοχικά και πολλές φορές και να ολοκληρώνονται σχεδόν παράλληλα στο τέλος του έργου· επίσης, είναι δυνατόν να έχουμε συνεχώς αφηγήσεις που ξεκινούν και λίγο μετά διακόπτονται για να δώσουν τη θέση τους σε άλλες, που με τη σειρά τους διακόπτονται κι αυτές κ.ο.κ., με αποτέλεσμα να μην μπορούμε να αποφασίσουμε ποια είναι η κύρια και ποιες οι εγκιβωτισμένες ή δευτερεύουσες αφηγήσεις. Τέλος, σε πολλές περιπτώσεις, δεν είναι καθόλου απαραίτητο να έχουμε αλλαγή αφηγητή για να έχουμε εγκιβωτισμό, όπως συμβαίνει στην Οδύσσεια. Μπορεί ο ίδιος αφηγητής να διακόψει την αρχική ιστορία και να

Εθνική λογοτεχνία

παρεμβάλλει μίαν άλλη, προτού επανέλθει τελικά στην κύρια αφήγησή του.

(Βλ. Αφηγηματικό επίπεδο, Αφήγηση, Αφηγητής).

Εθνική λογοτεχνία

Όπως δηλώνουν και οι ίδιες οι λέξεις, εθνική είναι η λογοτεχνία που παράγεται, γράφεται από μια συγκεκριμένη εθνότητα. Ωστόσο, όπως θα δούμε, δεν πρόκειται για έναν όρο τόσο απλό· σε αρκετές περιπτώσεις, η χρήση του γεννά πολλά ερωτηματικά και ο ίδιος αποδεικνύεται ασαφής ή και ανεπαρκής.

Από ιστορικής πλευράς, η γέννηση της έννοιας «εθνική λογοτεχνία» συνδέεται σαφώς με τη μακρόχρονη πορεία της αστικής τάξης, που ξεκινά από την Αναγέννηση, περνά από τις περιόδους του Ανθρωπισμού και του Διαφωτισμού και καταλήγει, το 18ο και το 19ο αιώνα, στην κατάληψη της εξουσίας και την εγκαθίδρυση αστικών εθνικών κρατών. Στα πλαίσια της πορείας αυτής, οι λόγιοι της εποχής εγκαταλείπουν σταδιακά τη μελέτη των κλασικών λογοτεχνιών της αρχαιότητας, της ελληνικής και της λατινικής, για να στραφούν στην ανακάλυψη και τη μελέτη των νεότερων εθνικών λογοτεχνιών. Είναι προφανές ότι τα έθνη, και πολύ περισσότερο τα νεοσύστατα εθνικά κράτη, χρειάζονται τη λογοτεχνία: πρόκειται για ένα λόγο ο οποίος απευθύνεται στο άτομο, προτείνοντάς του μια ταυτότητα. Ας μην

ξεχνάμε ότι σε σχέση με τη λογοτεχνία, τα έθνη έχουν πολύ πιο σύντομη ιστορία και παρελθόν. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι σε αρκετές περιπτώσεις (π.χ. Ιταλία, Ελλάδα κτλ.), η λογοτεχνία προηγείται της εθνικής ιδέας και ως ένα βαθμό τη γονιμοποιεί ή την προετοιμάζει, συνοδεύοντας με τον τρόπο αυτό τη διαμόρφωση του κράτους. Από την άποψη αυτή, κάθε έθνος πρέπει να έχει τη λογοτεχνία του: την αρχαία και τη λόγια, τις ανακαλύπτει, τις αποκαθιστά, τις επιδεικνύει και, στην ανάγκη, τις επινοεί· τη λαϊκή, τη συγκεντρώνει. Γραφή χωρίς παράδοση πίσω της δεν υπάρχει: η εθνική έμπνευση προσφέρει θέματα, χαρακτήρες, λογοτεχνικές μορφές και πολλά άλλα στοιχεία, εξασφαλίζοντας στο συγγραφέα ένα κοινό.

Με βάση τα παραπάνω, λοιπόν, θα πρέπει να θεωρήσουμε απόλυτα φυσικό το γεγονός ότι οι σύγχρονες γραμματολογικές σπουδές αρχίζουν να αναπτύσσονται παράλληλα με τη συγκρότηση των πρώτων εθνικών κρατών. Ήδη το 18ο αιώνα, έχουμε τη συγγραφή των πρώτων «εθνικών» ιστοριών λογοτεχνίας στη Γαλλία και την Αγγλία, ενώ το 19ο αιώνα ο όρος «εθνική λογοτεχνία» καθιερώνεται και στη Γερμανία, με μια μάλλον εθνικιστική απόχρωση. Εξάλλου, στη διάρκεια του 19ου αιώνα, η μελέτη των εθνικών λογοτεχνιών συγκροτείται σε επιστήμη, σε ολόκληρο σχεδόν το δυτικό κόσμο.

Εθνική λογοτεχνία

Ποια είναι, όμως, τα κριτήρια στα οποία έχει στηριχθεί η διάκριση των εθνικών λογοτεχνιών; Ευθύς εξαρχής, κάθε εθνική λογοτεχνία συνδέθηκε αναπόσπαστα με την αντίστοιχη εθνική γλώσσα. Ακόμη και σήμερα, το βασικό κριτήριο για τη διάκριση των εθνικών λογοτεχνιών παραμένει η γλώσσα. Πρόκειται όμως για ένα κριτήριο μάλλον επισφαλές, που δημιουργεί αρκετά προβλήματα· κι αυτό, διότι σε πολλές περιπτώσεις, λογοτεχνία και γλώσσα δε συμπίπτουν μέσα στα όρια ενός εθνικού κράτους. Για παράδειγμα, αν έχουμε ως μοναδικό κριτήριο τη γλώσσα, πώς θα διακρίνουμε ανάμεσα στην αγγλική, την αμερικανική και την ιρλανδική λογοτεχνία ή ανάμεσα στην αυστριακή και τη γερμανική; Ή πού θα κατατάξουμε κείμενα γραμμένα σε αποικίες αλλά στη γλώσσα της μητρόπολης; Από την άλλη πλευρά, θα πρέπει, για παράδειγμα, να δεχθούμε ότι στην περίπτωση της Ελβετίας υπάρχουν τέσσερις «εθνικές» λογοτεχνίες μόνο και μόνο επειδή υπάρχουν τέσσερις «εθνικές» γλώσσες;

Επομένως, είναι προφανές ότι εκτός από τη γλώσσα, θα πρέπει να λάβει κανείς υπόψη και ορισμένους άλλους παράγοντες, προκειμένου να καθορίσει τα όρια μιας εθνικής λογοτεχνίας· και είναι προφανές ότι οι παράγοντες αυτοί συνδέονται κυρίως με την ιστορική, κοινωνική, πολιτική ή και θρησκευτική πορεία ενός τόπου ή ενός πληθυσμού. Αυτό γίνεται ακόμη πιο

φανερό, όταν για μεθοδολογικούς κυρίως λόγους ομαδοποιούμε κάποιες εθνικές λογοτεχνίες με βασικό κριτήριο τη γλωσσική συγγένεια: για παράδειγμα, μιλάμε συχνά για σλαβικές λογοτεχνίες, ενώ γνωρίζουμε ότι μέσα στο σύνολο αυτό υπάρχουν βαθιά ριζωμένες διαφορές. Αντίθετα, μπορούμε ευκολότερα να μιλήσουμε για άλλου τύπου ομάδες, όπως για παράδειγμα για τις βαλκανικές λογοτεχνίες, που παρά τις τεράστιες γλωσσικές διαφορές, παρουσιάζουν αξιοσημείωτες ομοιότητες, οι οποίες οφείλονται σε ιστορικούς κυρίως λόγους.

Ειδικά σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, τα προβλήματα είναι σχετικά λίγα. Πράγματι, πρόκειται για μια από τις περιπτώσεις εκείνες, στις οποίες το κριτήριο της γλώσσας είναι το πλέον κατάλληλο. Στην ουσία, όλοι οι ιστορικοί της λογοτεχνίας μας συμφωνούν: κάθε λογοτεχνικό κείμενο γραμμένο σε νεοελληνική γλώσσα ανήκει στη νεοελληνική λογοτεχνία, ανεξάρτητα από ποιον ή πού έχει γραφεί. Από εκεί και πέρα, υπάρχουν κάποια προβλήματα, καταρχήν εξαιτίας του χρόνιου γλωσσικού διχασμού που υπήρχε στην Ελλάδα σχεδόν ως τις μέρες μας· ακόμη, δεν είναι βέβαιο ότι θα πρέπει να δεχθούμε ως μοναδικό κριτήριο τη γλώσσα για τις πρώτες περιόδους της νεοελληνικής λογοτεχνίας (10ος-17ος αιώνας), όπου εντοπίζονται και οι περισσότερες διαφωνίες μεταξύ των μελετητών.

Σήμερα, είναι γεγονός ότι η εθνική ιδέα έχει χάσει μεγάλο μέρος από τη δύναμή της (η αναβίωση των

Εθνική λογοτεχνία

εθνικιστικών τάσεων που παρατηρείται τα τελευταία χρόνια, δεν έχει ακόμη επηρεάσει τον κόσμο της λογοτεχνίας και των λογοτεχνικών σπουδών). Οι τοπικοί πολιτισμοί και γλώσσες, καθώς και η λεγόμενη κουλτούρα των μειονοτήτων, κεντρίζουν όλο και περισσότερο το ενδιαφέρον των μελετητών, οι οποίοι παραδέχονται πλέον ανοιχτά ότι το εθνικιστικό σχήμα που επιζητεί ένα λαό, ένα έθνος, ένα κράτος, μια γλώσσα και μια λογοτεχνία είναι μια σπανιότητα, αν όχι ανύπαρκτη, περίπτωση. Είναι, βέβαια, προφανές ότι για ένα αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα, η λογοτεχνία ενέπνευσε την εθνική ιδέα, και το αντίστροφο· αλλά η ιδεολογία του έθνους αποδείχθηκε βλαβερή για την ιστορία της λογοτεχνίας: αρκεί να σκεφθούμε πόσους τεχνητούς διαχωρισμούς και αβέβαιες τομές προϋποθέτουν αυτού του είδους οι μελέτες, καθώς και το συχνότατο ολίσθημα να χρησιμοποιείται το παρελθόν, προκειμένου να εξηγηθούν και να δικαιολογηθούν οι σημερινές δομές.

Πάντως, ανεξάρτητα από τα παραπάνω προβλήματα, οι περισσότεροι σύγχρονοι μελετητές συμφωνούν ότι η μελέτη των εθνικών λογοτεχνιών είναι ιδιαίτερα χρήσιμη και δε θα πρέπει με κανένα τρόπο να εγκαταλειφθεί. Ωστόσο, οφείλουμε να έχουμε πάντοτε κατά νου ότι το λογοτεχνικό φαινόμενο είναι ενιαίο και ότι η λογοτεχνία ως σύνολο αναπτύσσεται και εξελίσσεται ανεξάρτητα από γλωσσικές ή άλλες διακρίσεις. Με λίγα

λόγια, η λογοτεχνία δεν αποτελείται από πολλά «κλειστά» εθνικά συστήματα και, συνεπώς, είναι προτιμότερο κάθε εθνική λογοτεχνία να μην εξετάζεται ως ένα αυτοτελές και αυτόνομο σύνολο, αποκομμένο από τον υπόλοιπο κόσμο.

(Βλ. Λογοτεχνία)

Ειρωνεία

Η πιο παλιά και η πιο συνηθισμένη μορφή ειρωνείας είναι αυτή που όλοι μας, πολύ συχνά, χρησιμοποιούμε στον καθημερινό μας λόγο. Σ' αυτή την περίπτωση, η ειρωνεία είναι ένας λεκτικός τρόπος (ή ένα λεκτικό σχήμα), σύμφωνα με τον οποίο το πραγματικό νόημα είναι διαφορετικό ή και αντίθετο από αυτό που αρχικά φανερώνουν οι λέξεις.

π. χ. – Καλός είσαι κι εσύ!

Μια τέτοια χρήση της ειρωνείας είναι συχνή στα ρητορικά κείμενα και ιδιαίτερα στα δικανικά. Η κλασική μάλιστα ρητορική ταύτισε αυτή την ειρωνεία με την αλληγορία (βλ. λέξη).

Μια άλλη μορφή ειρωνείας είναι αυτή που βρίσκουμε συχνά στα πλατωνικά κείμενα και που την ενσαρκώνει ο Σωκράτης. Γι' αυτό και λέγεται σωκρατική ειρωνεία. Σ' αυτή τη μορφή ειρωνείας, το πρόσωπο

Ειρωνεία

(=ο Σωκράτης) που συζητάει με άλλους, προσποιείται άγνοια για το συζητούμενο θέμα και λέει άλλα ή πολύ λιγότερα από αυτά που γνωρίζει. Αυτή η μορφή ειρωνείας έχει ως στόχο να εκμαιεύσει ο προσποιούμενος άγνοια από τους συνομιλητές του αυτά που θέλει ή να οδηγήσει τη συζήτηση στην κατεύθυνση που εκείνος επιθυμεί.

Η πιο γνωστή μορφή ειρωνείας είναι η λεγόμενη τραγική ή δραματική. Ο όρος εισάγεται για πρώτη φορά το 1833 από τον C. Thirwall και από τότε καθιερώνεται οριστικά.

Η τραγική ειρωνεία μπορεί να παρουσιάζεται με δύο μορφές: τη λεκτική και την ειρωνεία της κατάστασης ή καταστασιακή. Η πρώτη μορφή στηρίζεται στο γεγονός ότι οι λέξεις και οι φράσεις που χρησιμοποιεί ένα πρόσωπο της τραγωδίας, έχουν διαφορετικό νόημα για το ίδιο και διαφορετικό για τους θεατές. Πρόκειται, δηλαδή, για περίπτωση στην οποία οι χρησιμοποιούμενες λέξεις έχουν διφορούμενη σημασία και το βαθύτερο νόημα είναι διαφορετικό από το προφανές. Τέτοιες μορφές λεκτικής τραγικής ειρωνείας βρίσκουμε συχνά στον Οιδίποδα Τύρανο του Σοφοκλή αλλά και σε άλλες τραγωδίες.

Η δεύτερη μορφή τραγικής ειρωνείας (η λεγόμενη καταστασιακή) απορρέει από την ίδια την πλοκή του έργου. Ο μύθος δηλαδή της τραγωδίας εξελίσσεται με τέτοιο τρόπο, ώστε οι θεατές να γνωρίζουν περισσότερα

από τον ίδιο τον ήρωα: ο θεατής γνωρίζει την αλήθεια, ενώ ο τραγικός ήρωας την αγνοεί ή βρίσκεται σε μια κατάσταση αυταπάτης. Ουσιαστικά πρόκειται για μιαν αντίθεση ανάμεσα στη γνώση (που την κατέχουν οι θεατές) και στην άγνοια (που τη ζει ο τραγικός ήρωας).

Σ' αυτή τη δεύτερη κυρίως μορφή εντάσσεται και ανήκει η ειρωνεία που παρατηρούμε συχνά στα ομηρικά έπη και τη χαρακτηρίζουμε ως επική. Πιο συγκεκριμένα, επική ειρωνεία έχουμε όταν ο ακροατής/αναγνώστης του έπους γνωρίζει κάτι που όμως τα πρόσωπα του έπους το αγνοούν. Κλασική περίπτωση επικής ειρωνείας περιέχεται στη σκηνή της συνάντησης Οδυσσέα-Τηλέμαχου στην π ραψωδία. Ο Τηλέμαχος βρίσκεται σε κατάσταση άγνοιας σχετικά με το μεταμφιεσμένο Οδυσσέα και δεν αναγνωρίζει ότι πρόκειται για τον πατέρα του. Ο ακροατής όμως ή ο αναγνώστης του έπους γνωρίζει την αλήθεια για το πρόσωπο του Οδυσσέα.

Γενικότερα, στην τραγική ή δραματική ειρωνεία αυτής της μορφής, ο ήρωας ενός έργου (θεατρικού, αφηγηματικού, κινηματογραφικού κτλ.) δεν κατανοεί τη δύσκολη κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Γι' αυτό, χωρίς να το καταλαβαίνει, ενεργεί με τρόπο αντίθετο από το λογικό, το φυσιολογικό και τον αναμενόμενο, στοιχείο και γεγονός που το ξέρει και το καταλαβαίνει ο θεατής ή ο αναγνώστης του έργου. Το αποτέλεσμα αυτής της άγνοιας είναι ο ήρωας του έργου να επιδιώκει και, τελικά, να επισπεύδει ο ίδιος την καταστροφή του.

Ειρωνεία

Ο Οιδίποδας π.χ., στην ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή, επιμένει να αποκαλύψει το φονιά του Λάιου, αγνοώντας ότι ο ίδιος είναι ο φονιάς του πατέρα του, λεπτομέρεια που οι θεατές τη γνωρίζουν.

Στα νεότερα λογοτεχνικά έργα (π.χ. στο Μοιρολόι της φώκιας του Αλ. Παπαδιαμάντη), η έννοια της ειρωνείας αποκτά ευρύτερο νόημα και λειτουργεί με τον εξής τρόπο: ο εξωδιηγητικός αφηγητής, που δε συμμετέχει ο ίδιος στη δράση και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως αφηγητής-παντογνώστης, γνωρίζει πολύ περισσότερα από ό,τι οι ήρωες του έργου. Μέσω του αφηγητή, κατέχουν τη γνώση και την αλήθεια και οι αναγνώστες του έργου, ενώ την αγνοούν οι ήρωες της αφήγησης.

Καταληκτικά, θα πρέπει να σημειώσουμε το εξής: οι πολλαπλοί τρόποι με τους οποίους εμφανίζεται και λειτουργεί η ειρωνεία στα λογοτεχνικά έργα δεν μπορούν να καλυφθούν μ' ένα γενικό ορισμό αυτής της έννοιας. Μπορούμε, όμως, να πούμε ότι σε κάθε μορφή ειρωνείας υπάρχει μια αναντιστοιχία ή μια ασυμφωνία ή μια αντίθεση μεταξύ λέξεων και νοήματος, πράξεων και αποτελεσμάτων, απατηλής και αντικειμενικής πραγματικότητας.

Έκφραση

Ο όρος έκφραση προέρχεται από την αρχαία ελληνική γραμματεία («έκφρασις»). Συγκεκριμένα, κατά την αρχαιότητα, «εκφράσεις» ονομάζονταν οι περιγραφές (π.χ. ανθρώπων, τόπων, αντικειμένων, εποχών κτλ.). Μάλιστα, οι σοφιστές τις χρησιμοποιούσαν και ως ασκήσεις, προκειμένου να ελέγξουν τις ρητορικές ικανότητες των μαθητών τους. Στόχος της έκφρασης ήταν να παρουσιάσει ολοζώντανο το οποιοδήποτε αντικείμενο στον αναγνώστη ή τον ακροατή.

Αρκετούς αιώνες αργότερα, και κυρίως κατά τα μεσαιωνικά χρόνια, ο όρος «έκφρασις» απέκτησε μια στενότερη σημασία και άρχισε να σημαίνει την περιγραφή ενός έργου τέχνης. Μέχρι και σήμερα, πολλοί θεωρούν ότι αυτή και μόνο είναι η πραγματική του σημασία.

Ανεξάρτητα, πάντως, αν θα δεχθούμε την ευρύτερη ή τη στενότερη σημασία του όρου, αυτό που έχει σημασία είναι ότι εκφράσεις συναντάμε σε πολλά παλαιότερα κείμενα, ξεκινώντας από τον Όμηρο: στην Ιλιάδα έχουμε τη λεπτομερειακή περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα, την ώρα που την κατασκευάζει ο Ήφαιστος (Σ 483-608), ενώ στην Οδύσσεια έχουμε την περιγραφή του ειδυλλιακού φυσικού περιβάλλοντος της Ωγυγίας, του νησιού της Καλυψώς (ε 63-75), καθώς και του παλατιού του βασιλιά των Φαιάκων Αλκίνοου (η 84-132).

Στους αιώνες που ακολούθησαν, οι ομηρικές εκφράσεις αποτέλεσαν αντικείμενο έμπνευσής και μίμησης,

Ελεγειακό ποίημα

τόσο από Έλληνες όσο και από Ρωμαίους συγγραφείς. Εξάλλου, εκφράσεις συναντάμε και στη βυζαντινή γραμματεία, καθώς και στις δυτικο-ευρωπαϊκές λογοτεχνίες του Μεσαίωνα. Μάλιστα, την εποχή αυτή, η έκφραση καλλιεργείται και ως αυτόνομο λογοτεχνικό είδος: γράφονται, δηλαδή, ολόκληρα έργα που είναι απλά εκφράσεις. Αλλά και στη νεότερη εποχή, εκφράσεις συναντάμε ακόμη και στους ρομαντικούς ποιητές.

Τέλος, εκφράσεις συναντάμε και σε κάποια έργα που χρονολογούνται από τις απαρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Για παράδειγμα, στα πέντε ιπποτικά μυθιστορήματα που σώζονται από την εποχή της Φραγκοκρατίας (13ος-17ος) υπάρχουν αρκετές εκφράσεις, τις οποίες συνήθως εξηγούμε ως λόγιες επιδράσεις που δέχθηκαν οι δημιουργοί τους από τη βυζαντινή γραμματεία.

Ελεγειακό ποίημα

Από τη λέξη έλεγος (=θρήνος), που είναι φρυγική, παράγεται η λέξη ελεγεία. Η ελεγεία είναι το παλαιότερο είδος λυρικής ποίησης που αναπτύχθηκε στην αρχαία Ελλάδα γύρω στα τέλη του 7ου αιώνα π.Χ. Η ελεγεία, ως είδος της λυρικής ποίησης, ήταν μονοφωνικό τραγούδι και αρχικά είχε θρηνητικό χαρακτήρα. Αργότερα, βέβαια, η ελεγεία έπαψε να είναι αποκλειστικά θρηνητική και απέκτησε μεγαλύτερο θεματικό εύρος.

Από αυτό το είδος της αρχαίας λυρικής ποίησης, διατηρήθηκε κυρίως το επίθετο ελεγειακός, για να χαρακτηρισθούν με αυτό ποιητές και ποιητικά κείμενα που συγκεντρώνουν ορισμένα ειδικά χαρακτηριστικά. Συγκεκριμένα, ένα ποίημα (ή ένας ποιητής) θα χαρακτηρισθεί ελεγειακό όταν ως περιεχόμενο εκφράζει: έναν έντονο μελαγχολικό χαρακτήρα, μιαν απαισιόδοξη στάση στη ζωή και μια σταθερή πεισιθάνατη διάθεση. Τα ποιήματα αυτά είναι κατεξοχήν λυρικά, αφού εκφράζουν μια νοσηρή συναισθηματική κατάσταση του ποιητή και μια στάση άρνησης της ζωής. Ως ποιητικά κείμενα συνιστούν μια ιδιαίτερη κατηγορία γκρίζου και «συνοφρυωμένου» λυρισμού που αντιτίθεται στο φωτεινό, αίθριο και υγιή ποιητικό λυρισμό. Από την άποψη του ύφους και του ποιητικού τόνου, τα ελεγειακά ποιήματα είναι κείμενα χαμηλόφωνα, γνήσια λυρικά και με υπερβολικά ήπιους και μαλακούς ποιητικούς τρόπους.

Ως γνήσιους ελεγειακούς ποιητές μπορούμε να χαρακτηρίσουμε τους: Λορέντζο Μαβίλη, Κώστα Ουράνη, Λάμπρο Πορφύρα, Κ. Γ. Καρυωτάκη κ.ά.

Ένα από τα γνησιότερα λυρικά-ελεγειακά ποιήματα είναι η «Λήθη» του Λ. Μαβίλη:

Ελεύθερος πλάγιος λόγος

Καλότυχοι οι νεκροί που λησμονάνε
την πίκρα της ζωής. Όντας βυθίσει
ο ήλιος και το σούρουπο ακολουθήσει,
μην τους κλαις, ο καημός σου όσος και να 'ναι.

Τέτοιαν ώρα οι ψυχές διψούν και πάνε
στης λησμονιάς την κρουσταλλιένα βρύση·
μα βούρκος το νεράκι θα μαυρίσει
α στάξει γι' αυτές δάκρυ όθε αγαπάνε.

Κι αν πιουν θολό νερό ξαναθυμούνται,
διαβαίνοντας λιβάδια από ασφοδήλι,
πόνους παλιούς που μέσα τους κοιμούνται,

– Α δε μπορείς παρά να κλαις το δείλι,
τους ζωντανούς τα μάτια σου ας θρηνήσουν:
θέλουν – μα δε βολεί να λησμονήσουν.

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη).

Ελεύθερος πλάγιος λόγος

Στην αφηγηματική λογοτεχνία, όπως άλλωστε και στην
πραγματική ζωή, προκειμένου να παρουσιαστεί ο λό-
γος ενός προσώπου απ' τον αφηγητή, υπάρχουν δύο
βασικές δυνατότητες: ο ευθύς και ο πλάγιος λόγος.
Στον πρώτο, ο αφηγητής μεταφέρει κατά λέξη τα λόγια
του ήρωα, τα οποία στην έντυπη μορφή τους συνήθως

ξεχωρίζουν και από τυπογραφικής πλευράς, καθώς τοποθετούνται είτε μέσα σε εισαγωγικά είτε μετά από παύλα. Αντίθετα, στη δεύτερη περίπτωση, ο λόγος του προσώπου ενσωματώνεται σ' εκείνον του αφηγητή και ο αποδέκτης της αφήγησης (ή ο αναγνώστης) δε μαθαίνει τις ακριβείς λέξεις που «πρόφερε» ο ήρωας αλλά μόνο το περιεχόμενο τους — και μάλιστα το μαθαίνει όπως ακριβώς του το «προσφέρει» ο αφηγητής, ο οποίος έχει τη δυνατότητα να υπερτονίσει, να προσπεράσει, να υποβαθμίσει ή και να αποσιωπήσει τα σημεία που εκείνος επιθυμεί. Μπορούμε να θεωρήσουμε τις δυο αυτές βασικές δυνατότητες ως τα δυο άκρα ενός άξονα, ο οποίος περιλαμβάνει και αρκετές ενδιάμεσες επιλογές. Μια απ' αυτές είναι και ο ελεύθερος πλάγιος λόγος.

Πράγματι, ο κλασικός τρόπος για να ορίσει κανείς τον ελεύθερο πλάγιο λόγο είναι να τον θεωρήσει ως ένα ενδιάμεσο στάδιο ανάμεσα στον ευθύ και τον πλάγιο λόγο. Σύμφωνα με τους υποστηρικτές της άποψης αυτής, ο ελεύθερος πλάγιος λόγος αποτελεί στην ουσία το συνδυασμό δύο φωνών: του αφηγητή και του συγκεκριμένου προσώπου του οποίου τα λόγια μεταφέρει ο αφηγητής. Ακόμη, όσοι αποδέχονται αυτό το σκεπτικό υποστηρίζουν ότι ο μεικτός χαρακτήρας του ελεύθερου πλάγιου λόγου αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι δανείζεται γραμματικά χαρακτηριστικά και από τις δυο άλλες τεχνικές, τα οποία και αναμιγνύει. Όλα αυτά φαίνονται αρκετά καθαρά στο παρακάτω παράδειγμα:

Ελεύθερος πλάγιος λόγος

...μας πλησίασε. «Την αγαπώ», είπε.

(Ε.Λ.)

...μας πλησίασε και ομολόγησε ότι την αγαπούσε.

(Π. Λ.)

...μας πλησίασε. Την αγαπούσε.

(Ε.Π.Λ)

Εννοείται, βέβαια, πως το παράδειγμα αυτό είναι ενδεικτικό, αφού πρόκειται για την απλούστερη ίσως μορφή ελεύθερου πλάγιου λόγου, ενώ τα δείγματα που συνήθως συναντάμε στην παγκόσμια λογοτεχνία είναι πολύ πιο περίπλοκα και γεννούν πολύ περισσότερα προβλήματα. Ο ελεύθερος πλάγιος λόγος είναι μια τεχνική με πολλές λεπτές παραλλαγές και αποχρώσεις, που είναι δύσκολο να αναγνωριστούν και να ταξινομηθούν με απόλυτη ακρίβεια και πολύ συχνά φέρνουν σε δύσκολη θέση τους μελετητές.

Αυτό που μπορούμε να πούμε, λαμβάνοντας υπόψη και το παραπάνω παράδειγμα, είναι ότι ο ελεύθερος πλάγιος λόγος αποτελεί μια συγκεκριμένη τεχνική, η οποία δίνει στον αφηγητή τη δυνατότητα να μεταφέρει τα λόγια, τις σκέψεις, τις διαθέσεις ή τα συναισθήματα ενός άλλου προσώπου, χωρίς να αλλάξει την τρίτοπρόσωπη αφήγηση ούτε το βασικό αφηγηματικό χρόνο (συνήθως παρωχημένο). Από ιστορικής πλευράς, ο ελεύθερος πλάγιος λόγος γεννήθηκε το 19ο αιώνα και αναπτύχθηκε παράλληλα με το λεγόμενο ψυχολογικό

μυθιστόρημα. Από τότε και μέχρι σήμερα δεν έπαψε ποτέ να συνιστά αφηγηματικό στοιχείο πρωταρχικής σημασίας, καθώς παρουσιάζει ορισμένα χαρακτηριστικά τα οποία στη σύγχρονη πεζογραφία λειτουργούν ως πλεονεκτήματα. Για παράδειγμα, στον ελεύθερο πλάγιο λόγο, οι λέξεις ή οι φράσεις ενός ήρωα μεταφέρονται από τον αφηγητή χωρίς την ύπαρξη κάποιου λεκτικού ρήματος που να τις εισάγει ή και να τις χαρακτηρίζει· το γεγονός αυτό μας απαλλάσσει από την ενοχλητική παρουσία του αφηγητή: ο λόγος ή οι σκέψεις του ήρωα της αφήγησης αποδίδονται στο δικό του προσωπικό «ιδίωμα», πράγμα που εξασφαλίζει τη διατήρηση όλων των αποχρώσεων της δικής του «πρωτότυπης» διατύπωσης. Με τον τρόπο αυτό, ο αποδέκτης της αφήγησης αποκτά τη δυνατότητα άμεσης πρόσβασης στις σκέψεις ή το λόγο ενός ήρωα της αφήγησης, όπως συμβαίνει και με τον ευθύ λόγο· με τη διαφορά ότι στην περίπτωση του ελεύθερου πλάγιου λόγου, δεν μπορεί ποτέ να είναι βέβαιος για το αν πρόκειται πραγματικά για σκέψεις ή για αρθρωμένο λόγο, για προβληματισμούς του αφηγητή ή του ήρωα κτλ. Συμπερασματικά, δηλαδή, θα λέγαμε ότι ο ελεύθερος πλάγιος λόγος, συνδυάζοντας κατά κάποιο τρόπο τα πλεονεκτήματα του άμεσου και του πλάγιου λόγου, επιτυγχάνει μια έντονη αμφισημία και προσφέρει σημαντική αφηγηματική ευελιξία — κι αυτό είναι που τον κάνει τόσο απαραίτητο για τη σύγχρονη πεζογραφία αλλά και τόσο προσφιλέσ αντικείμενο μελέτης.

Ελεύθερος πλάγιος λόγος

Τέλος, θα πρέπει να πούμε ότι ο ελεύθερος πλάγιος λόγος είναι σχετικά εύκολο να αναγνωρισθεί, καθώς διαθέτει ορισμένα σταθερά γλωσσικά και γραμματικά χαρακτηριστικά. Τα πρώτα απ' αυτά τα έχουμε ήδη αναφέρει: είναι το τρίτο πρόσωπο (ενδεχομένως και η τριτοπρόσωπη αντωνυμία) και ο παρελθοντικός χρόνος, που είναι και ο βασικός χρόνος της αφήγησης στην οποία εντάσσεται το απόσπασμα που μας ενδιαφέρει. Ένας άλλος σημαντικός δείκτης είναι οι διάφοροι ιδιωματισμοί, οι συντμήσεις, οι περικοπές, καθώς και άλλα στοιχεία που ανήκουν στον προφορικό λόγο και δε θα τα συναντούσαμε εύκολα στο λόγο του αφηγητή. Ακόμη, ενδεικτική του ελεύθερου πλάγιου λόγου είναι και η παρουσία κάποιων δεικτικών, που συνήθως αναφέρονται στον ιδιαίτερο χώρο ή χρόνο του συγκεκριμένου χαρακτήρα, του οποίου ο λόγος ή οι σκέψεις μεταφέρονται εκείνη τη στιγμή. Πάντως, υπάρχουν και αρκετές περιπτώσεις στις οποίες ο ελεύθερος πλάγιος λόγος εμφανίζεται χωρίς κανένα από αυτά τα χαρακτηριστικά και τότε μπορούμε να τον αναγνωρίσουμε μόνο με τη βοήθεια του περιεχομένου του συγκεκριμένου αποσπάσματος.

(Βλ. Χαρακτήρας)

Ελεύθερος στίχος

Με τον όρο «ελεύθερος στίχος» χαρακτηρίζουμε συνήθως το στίχο που από μορφικής πλευράς αμφισβητεί και δεν υπακούει στις στιχουργικές δεσμεύσεις της παραδοσιακής ποίησης. Μ' άλλα λόγια, ο ελεύθερος στίχος ξεπερνά την αυστηρή δομή που συναντάμε στην παραδοσιακή ποίηση (π.χ. σε ένα σονέτο):

- δεν έχει συγκεκριμένο μέτρο
- δεν επιδιώκει την ομοιοκαταληξία
- δεν έχει συγκεκριμένο αριθμό συλλαβών (η έκτασή του δεν είναι καθορισμένη)
- συνήθως συνοδεύεται από ελλιπή στίξη και διαταραγμένη σύνταξη.

Μιλώντας για την παγκόσμια λογοτεχνία, θα πρέπει να πούμε ότι η συστηματική και συνειδητή χρήση του ελεύθερου στίχου ξεκινά στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, κυρίως στο γαλλόφωνο και αγγλόφωνο χώρο· φυσικά, κορυφώνεται στον 20ό αιώνα, με όλους σχεδόν τους σημαντικούς ποιητές, σε όλο τον κόσμο, να γράφουν σε ελεύθερο στίχο. Η καθιέρωση του ελεύθερου στίχου, δηλαδή, είναι ένα από τα στοιχεία που σηματοδοτούν το πέρασμα από την παραδοσιακή στη μοντέρνα ή νεοτερική ποίηση.

Οι λόγοι που οδήγησαν την ποίηση προς τον ελεύθερο στίχο εξακολουθούν να αποτελούν αντικείμενο έρευνας και οι μελετητές δεν έχουν καταλήξει σε οριστικά συμπεράσματα. Πολλοί απ' αυτούς αποδίδουν

Ελεύθερος στίχος

τη μετάβαση αυτή σε εξωλογοτεχνικούς κυρίως παράγοντες. Για παράδειγμα, θεωρούν ότι γεγονότα όπως ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος, η ανακάλυψη του υποσυνείδητου από το Sigmund Freud κτλ. μετέβαλαν την ιδέα που είχε ο άνθρωπος τόσο για τον κόσμο όσο και για τον εαυτό του. Με τη σειρά του, το γεγονός αυτό είχε σοβαρό αντίκτυπο στην τέχνη, η οποία απέκτησε νέους στόχους και περιεχόμενο· και όπως ήταν φυσικό, αναζήτηση νέες μορφές για να το εκφράσει. Στην ποίηση, μία απ' τις νέες αυτές μορφές ήταν ο ελεύθερος στίχος.

Η άποψη αυτή βρίσκεται αναμφίβολα πολύ κοντά στην αλήθεια και δύσκολα θα μπορούσε να την αμφισβητήσει κανείς. Μια παρατήρηση που θα μπορούσαμε να κάνουμε είναι ότι οι αιτίες της τεράστιας αυτής αλλαγής — από την αυστηρή δόμηση στην ελευθερία του στίχου — θα πρέπει να αναζητηθούν και μέσα στο ίδιο το φαινόμενο της ποίησης. Εξάλλου, όπως είναι γνωστό, ο ελεύθερος στίχος δεν αποτελεί μια ξαφνική και αναπάντεχη ανακάλυψη των ποιητών αλλά την κατάληξη μιας μακράς πορείας, οι απαρχές της οποίας εντοπίζονται στον περασμένο αιώνα, δηλαδή πολύ πριν τα γεγονότα που αναφέραμε προηγουμένως. Ακόμη, η μετάβαση προς τον ελεύθερο στίχο θα πρέπει να συνεξεταστεί με τα υπόλοιπα στοιχεία που οδήγησαν την ποίηση από την παράδοση στο μοντερνισμό· μπορούμε μάλιστα να την εντάξουμε σε μια γενικότερη

πορεία της τέχνης του 20ού αι. προς όλο και λιγότερο οργανωμένες μορφές, κάτι που φαίνεται ακόμα πιο καθαρά στη ζωγραφική (αφηρημένη τέχνη) αλλά και στις σύγχρονες μουσικές ή και αρχιτεκτονικές μορφές.

Ειδικότερα σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική ποίηση, η έρευνα έχει δείξει ότι δεν περνάμε απευθείας από την παραδοσιακή στιχουργική στον ελεύθερο στίχο. Μεσολαβεί ένα μεταβατικό στάδιο, που οι ειδικοί μελετητές ονομάζουν ελευθερωμένο στίχο. Τα βασικά χαρακτηριστικά ενός ποιήματος γραμμένου σε ελευθερωμένο στίχο είναι τα εξής:

- έχει οπωσδήποτε μέτρο, και μάλιστα το ίδιο σε όλους τους στίχους (οι στίχοι του είναι, όπως λέμε, ομοιόμετροι)
- είναι πολύ πιθανό να διαθέτει ομοιοκαταληξία, αν και δεν είναι απαραίτητο
- οι στίχοι του είναι ανισοσύλλαβοι, δεν έχουν δηλαδή την ίδια έκταση.

Το τελευταίο αυτό στοιχείο αποτελεί όχι μόνο τη βασική καινοτομία του ελευθερωμένου στίχου αλλά και το πρώτο σημαντικό βήμα προς τη σύγχρονη ποίηση και τον ελεύθερο στίχο, ο οποίος δεν έχει ομοιοκαταληξία, είναι ανισοσύλλαβος και ετερόμετρος (και πολλές φορές τελείως άμετρος, τουλάχιστον με βάση την παραδοσιακή μετρική).

Ελεύθερος στίχος



Άγγελος Σικελιανός (1884-1951) και Τάκης Παπατσώνης (1895-1979): από πλευράς μορφής η ποίησή τους κινείται ανάμεσα στον ελευθερωμένο και τον ελεύθερο στίχο.

Στη νεοελληνική ποίηση, ο ελευθερωμένος στίχος σημαδεύει τα χρόνια 1890-1920, προλειαίνοντας το έδαφος για τον ελεύθερο στίχο της γενιάς του Τριάντα. Συγκεκριμένα, σε ελευθερωμένο στίχο έγραψαν ποιητές όπως ο Κωστής Παλαμάς, ο Αλέξανδρος Πάλλης, ο Κώστας Χατζόπουλος, ο Αριστομένης Προβελέγγιος, ο Ιωάννης Γρυπάρης, ο Κώστας Ουράνης κ.ά., ενώ το όριο μεταξύ ελευθερωμένου και ελεύθερου στίχου αποτελούν ο Άγγελος Σικελιανός, ο Τάκης Παπατσώνης, ο Κ. Π. Καβάφης και σε ορισμένες περιπτώσεις ο Κ. Γ. Καρυωτάκης. Τέλος, σε ελεύθερο στίχο γράφουν όλοι σχεδόν οι ποιητές από τη γενιά του τριάντα και μετά:

Γιώργος Σεφέρης, Οδυσσέας Ελύτης, Γιάννης Ρίτσος, Νικηφόρος Βρεττάκος, Ανδρέας Εμπειρικός, Νίκος Εγγονόπουλος, Νίκος Γκάτσος, Νάνος Βαλαωρίτης, Άρης Αλεξάνδρου, Μανώλης Αναγνωστάκης και πολλοί ακόμα, ως τις μέρες μας.

Με λίγα λόγια, η χρήση του ελεύθερου στίχου στη λογοτεχνία μας ταυτίζεται με την καθιέρωση της λεγόμενης νεοτερικής ποίησης. Θα πρέπει, λοιπόν, να τονίσουμε ότι η μεγάλη διαφορά ανάμεσα στον ελευθερωμένο και τον ελεύθερο στίχο δε σχετίζεται τόσο με τα μορφολογικά στοιχεία που αναφέραμε παραπάνω, όσο με ένα πιο ουσιαστικό θέμα: το γεγονός, δηλαδή, ότι ο ελεύθερος στίχος υπήρξε φορέας ενός νέου ποιητικού περιεχομένου και μιας νέας αντίληψης για τη φύση και τη λειτουργία του ποιητικού λόγου· ενώ ο ελευθερωμένος στίχος, παρά τις μορφολογικές καινοτομίες που αποτολμά, κατά βάθος εκφράζει μια παραδοσιακή ποιητική αντίληψη. Μπορούμε, λοιπόν, να υποστηρίξουμε ότι ο ελεύθερος στίχος απομακρύνεται οριστικά από αυτή την αντίληψη του ποιήματος-τραγουδιού.

Θα πρέπει ακόμη να προσθέσουμε ότι, σύμφωνα με κάποιες νεότερες αντιλήψεις, τις οποίες όμως δε συμμερίζονται όλοι οι μελετητές, ο ελεύθερος στίχος πρέπει να διακρίνεται και από τον πεζό στίχο και από την πεζόμορφη ποίηση. Τα τελευταία αυτά είδη έχουν μιαν εντελώς διαφορετική εκφραστική λειτουργία, που τα φέρνει πιο κοντά στον πεζό λόγο, αφού το μήκος του

Εμπρεσιονισμός

πεζού ή και του πεζόμορφου στίχου ενδέχεται να υπερβαίνει το μήκος μιας τυπωμένης γραμμής.

Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι πολλοί νεότεροι ερευνητές, όχι μόνο στην ελληνική αλλά και στη διεθνή βιβλιογραφία, υποστηρίζουν πως και ο ελεύθερος στίχος είναι «έμμετρος», αλλά μ' έναν τρόπο εντελώς διαφορετικό από εκείνος που καθορίζει η παραδοσιακή μετρική. Στον ακριβή καθορισμό αυτού του τρόπου δε συμφωνούν όλοι οι μελετητές· άλλοι θεωρούν ότι υπάρχει ένας εσώτερος ποιητικός ρυθμός, άλλοι μιλούν για τονικότητα του στίχου κτλ. Ταυτόχρονα, γίνεται μια προσπάθεια κατηγοριοποίησης του ελεύθερου στίχου με διάφορα κριτήρια, όπως για παράδειγμα το μήκος του, που είναι ίσως το πλέον καθολικό μορφικό κριτήριο, ή τα συστατικά στοιχεία του ρυθμού, είτε αυτά είναι τονικο-συλλαβικά είτε γραμματικο-συντακτικά σχήματα. Βέβαια, σε ό,τι αφορά την Ελλάδα, οι στιχουργικές αυτές μελέτες βρίσκονται ακόμη στα πρώτα τους βήματα.

(Βλ. Μέτρο, Μοντερνισμός, Μορφή/Περιεχόμενο, Νεοτερική ποίηση, Ομοιοκαταληξία)

Εμπρεσιονισμός

Ο όρος “εμπρεσιονισμός” ή “ιμπρεσιονισμός” αποτελεί απόδοση στα ελληνικά του γαλλικού όρου *impressionisme*, που κι αυτός με τη σειρά του προέρχε-

ται από τη γαλλική λέξη *impression* (=εντύπωση). Πρόκειται για έναν όρο ο οποίος χρησιμοποιείται κυρίως για τη ζωγραφική και πιο συγκεκριμένα για μια τάση που εμφανίστηκε στη Γαλλία στα τέλη του 19ου αιώνα (από το 1870 και μετά), με κυριότερους εκπροσώπους ορισμένους από τους πλέον διάσημους σήμερα ζωγράφους, όπως τον Claude Monet, τον Paul Cezanne, τον Camille Pissarro, τον Auguste Renoir, τον Alfred Sisley, τον Édouard Manet κ.ά. Μάλιστα, θα πρέπει να πούμε ότι ο όρος “*impressionisme*” δημιουργήθηκε με αφορμή τον πίνακα του Monet με τίτλο “*Impression, soleil levant*” (=Εντύπωση, ανατολή ηλίου).

Βασικός στόχος των εμπρεσιονιστών είναι να αναπαραστήσουν την πραγματικότητα όχι με τρόπο αντικειμενικό, ακριβή και ρεαλιστικό αλλά όπως την αντιλαμβάνονται οι αισθήσεις· προσπαθούν, δηλαδή, να αποδώσουν την εντύπωση που αποκομίζει ο παρατηρητής μιας οποιασδήποτε σκηνής ή ενός τοπίου, με βάση το παιχνίδι του φωτός και των χρωμάτων. Με άλλα λόγια, ο εμπρεσιονισμός επιδιώκει την όσο το δυνατόν πιο αυθόρμητη και πηγαία έκφραση, καθώς και την απόδοση των συναισθημάτων που προκαλεί η φευγαλέα εντύπωση μιας εικόνας, ενός προσώπου ή ενός τοπίου σε μια απόλυτα συγκεκριμένη στιγμή.

Από τη ζωγραφική, ο όρος “εμπρεσιονισμός” μεταφέρθηκε και στη λογοτεχνία αλλά με περιεχόμενο μάλλον ασαφές. Υπάρχουν εμπρεσιονιστές λογοτέχνες;

Εμπρεσιονισμός

Κατά καιρούς, ο χαρακτηρισμός αυτός έχει αποδοθεί σε πολύ διαφορετικούς ποιητές, όπως π.χ. στους Γάλλους συμβολιστές ή σε κάποιους Άγγλους ή Αμερικανούς, όπως ο Oscar Wilde, ο Ezra Pound κ.ά., ενώ σε ό,τι αφορά την πεζογραφία, χρησιμοποιείται συχνά για να χαρακτηρίσει όσους καλλιεργούν την τεχνική του εσωτερικού μονολόγου. Γενικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι όποιος δείχνει να αμφισβητεί το ρεαλισμό και την προσπάθεια για ακριβή και λεπτομερειακή ανάπλαση της πραγματικότητας, μπορεί να θεωρηθεί εμπρεσιονιστής, με την έννοια ότι μας προσφέρει μια υποκειμενική, εφήμερη και φευγαλέα εντύπωση για τον κόσμο γύρω μας. Είναι, όμως, φανερό ότι αυτός ο ορισμός είναι υπερβολικά γενικός και δεν προσφέρεται πραγματικά για κάποια κατηγοριοποίηση· γι' αυτό, άλλωστε, και ο όρος δεν επικράτησε ποτέ πραγματικά σε σχέση με τη λογοτεχνία αλλά εξακολουθεί να συνδέεται κυρίως με τη ζωγραφική.

Ωστόσο, θα πρέπει να πούμε ότι ο ίδιος όρος χρησιμοποιείται αρκετά συχνά για να χαρακτηρίσει ένα ορισμένο είδος λογοτεχνικής κριτικής. Ειδικά στη χώρα μας, μιλάμε συχνά για εμπρεσιονιστική κριτική. Πρόκειται για έναν χαρακτηρισμό με αρνητική χροιά: ο εμπρεσιονιστής κριτικός βασίζεται κυρίως στην εντύπωση που του προκαλεί η ανάγνωση ενός έργου, αντιμετωπίζει τη λογοτεχνία ως προσωπικό βίωμα και δεν προχωρά πέρα από ζητήματα που αγγίζουν τις δικές του

ευαισθησίες. Με άλλα λόγια, δεν κάνει κανενός είδους προσπάθεια να υπερβεί την υποκειμενικότητά του: δεν επιζητεί την ερμηνεία του έργου ούτε την επιστημονική του προσέγγιση, με βάση παρατηρήσεις που να μπορούν να αιτιολογηθούν και να αποδειχθούν αντικειμενικά, στο βαθμό που αυτό είναι δυνατόν.

(Βλ. Εσωτερικός μονόλογος, Κριτική, Συμβολισμός)

Εξπρεσιονισμός

Καλλιτεχνικό και λογοτεχνικό κίνημα που αναπτύχθηκε στις τρεις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, αρχικά με επίκεντρο τη Γερμανία, και πιο συγκεκριμένα τις πόλεις Δρέσδη, Βερολίνο και Μόναχο, και στη συνέχεια σε πολλές ακόμη κέντρο-ευρωπαϊκές πόλεις, όπως η Βιέννη, η Πράγα κτλ. Μαζί με ορισμένα άλλα κινήματα της ίδιας περίπου εποχής, όπως ο φουτουρισμός, το νταντά και ο υπερρεαλισμός, συγκροτεί αυτό που σήμερα ονομάζουμε καλλιτεχνική πρωτοπορία των αρχών του αιώνα μας και, φυσικά, συνδέεται άμεσα με το ευρύτερο μοντερνιστικό ρεύμα, που την εποχή εκείνη είχε ήδη κάνει την εμφάνισή του. Ο εξπρεσιονισμός εκφράστηκε μέσα απ' όλες σχεδόν τις μορφές της τέχνης: πρώτα με τη ζωγραφική, έπειτα με τη λογοτεχνία και το θέατρο και, τέλος, με τη μουσική, τον κινηματογράφο ή ακόμη και την αρχιτεκτονική. Μάλιστα, θα μπορούσαμε να

Εξπρεσιονισμός

πούμε ότι η λογοτεχνία δεν αποτελεί το κατεξοχήν μέσο έκφρασης του εξπρεσιονισμού και έχει μάλλον δευτερεύοντα ρόλο στο ευρύτερο εξπρεσιονιστικό κίνημα.

Ωστόσο, βασικό χαρακτηριστικό του εξπρεσιονιστικού κινήματος είναι οι πολύ στενοί δεσμοί ανάμεσα στις διάφορες μορφές τέχνης και δε θα πρέπει να θεωρήσουμε καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι υπάρχουν ζωγράφοι που την ίδια στιγμή είναι και θεατρικοί συγγραφείς, ποιητές που συνθέτουν μουσική κτλ. Γενικά, όπως όλοι οι εκπρόσωποι των πρωτοποριών, οι εξπρεσιονιστές έδρασαν συνειδητά ως οργανωμένη ομάδα και έδωσαν συλλογικό χαρακτήρα σε όλες σχεδόν τις προσπάθειές τους: ίδρυσαν σχολές και περιοδικά μέσα απ' τα οποία εξέφρασαν τις ιδέες και τους στόχους τους, οργάνωσαν ομαδικές εκθέσεις και άλλες κοινές εκδηλώσεις, ακόμη και στα καφενεία ή τα καμπαρέ της εποχής.

Ειδικά σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, ο εξπρεσιονισμός εμφανίζεται ως αντίδραση στο ρεαλισμό, το νατουραλισμό και το συμβολισμό. Το πρώτο και κυριότερο χαρακτηριστικό του εξπρεσιονισμού είναι ο διακαής πόθος για επανάσταση ενάντια σε όλα όσα αντιπροσωπεύουν την παράδοση, καθώς και μια λαχτάρα για καθετί καινούριο. Οι εξπρεσιονιστές θέλουν να αναδειχθούν σε κήρυκες ενός ριζικά νέου κόσμου, μέσα από μια ριζικά νέα τέχνη. Την ίδια στιγμή, δίνουν ιδιαίτερη σημασία στην κοινωνική διάσταση των έργων τους, αφού η κοινωνική κριτική αποτελεί γι' αυτούς στάση

ζωής (αυτή η σύνδεση τέχνης και ζωής, σε συνδυασμό με το αίτημα για μια νέα τέχνη που θα αλλάξει και τη ζωή, αποτελεί κοινό τόπο για όλα τα πρωτοποριακά κινήματα).

Το πρώτο βήμα προς τη νέα τέχνη, σύμφωνα με τους εξπρεσιονιστές, είναι η άρνηση κάθε αληθοφάνειας ή ευλογοφάνειας και η εγκατάλειψη κάθε προσπάθειας για πιστή και ρεαλιστική απόδοση της πραγματικότητας. Πιο συγκεκριμένα, οι εξπρεσιονιστές δεν επιδιώκουν την αντικειμενική απεικόνιση του εμπειρικού κόσμου αλλά θέλουν να εκφράσουν εσωτερικά αισθήματα και βιώματα: τους ενδιαφέρει η προβολή του κόσμου όπως αυτός εμφανίζεται στη φαντασία του καλλιτέχνη, ή όπως τον φαντάζονται ή τον νιώθουν τα πρόσωπα του έργου. Στην πράξη, αυτό μεταφράζεται σε μια συμβολική και αφαιρετική αναπαράσταση της πραγματικότητας. Παράλληλα, τα έργα των εξπρεσιονιστών έχουν μια τάση προς την υπερβολή: είναι γεμάτα με έντονη συγκίνηση, πάθος, παρορμητική διάθεση και συναισθηματική φόρτιση, ενώ το αλλόκοτο, το πρωτόγονο, το κραυγαλέο, το ονειρικό και το φαντασιακό κυριαρχούν.

Σε ό,τι αφορά τη μορφή, οι εξπρεσιονιστές καταργούν κάθε είδους δέσμευση: στίχος και λεξιλόγιο απελευθερώνονται, η εικόνα και η μεταφορά αναδεικνύονται σε κυρίαρχα λεκτικά σχήματα, ενώ χρησιμοποιούνται στοιχεία που ως τότε θεωρούνταν αντι-ποιητικά. Ειδικά στο θέατρο, έχουμε επιπλέον κατάργηση

Εξπρεσιονισμός

της ενότητας του χρόνου, παρεμβολή εντυπωσιακών διαλόγων, σκηνοθετικά τεχνάσματα, αναντιστοιχία ανάμεσα στη σκέψη και στη δράση των προσώπων κτλ.

Από πλευράς θεματογραφίας, ο εξπρεσιονισμός εκφράζει καταρχήν την έκσταση και ταυτόχρονα την απόγνωση του ανθρώπου μπροστά στη μηχανή και τη μεγαλούπολη, ενώ καταγγέλλει την κοινωνική κατάσταση της εποχής. Ωστόσο, κεντρικό θέμα για όλους τους εξπρεσιονιστές είναι, βέβαια, ο πόλεμος και γενικά η βία και οι επιπτώσεις της στον άνθρωπο. Σύμφωνα με τους εξπρεσιονιστές, ο πόλεμος έχει διπλή λειτουργία: από τη μια πλευρά είναι η καταστροφή του ανθρώπου κι απ' την άλλη το απαραίτητο καθαρτήριο για τη γέννηση μιας νέας ανθρωπότητας. Γενικότερα, μπορούμε να πούμε ότι ο εξπρεσιονισμός διακηρύσσει τη διάλυση και παράλληλα την αναγέννηση της κοινωνίας: όλοι οι εκπρόσωποί του διακατέχονται από έναν αγωνιώδη προβληματισμό σχετικά με την καταστροφή στην οποία οδηγείται ο κόσμος, και την ίδια στιγμή εκφράζουν ένα είδος μυστικιστικής ελπίδας για την ολοκληρωτική ανανέωση της ανθρωπότητας.

Οι πιο σημαντικοί εξπρεσιονιστές λογοτέχνες είναι οι ποιητές Jakob van Hoddis, Alfred Lichtenstein, Georg Heym, August Stramm, Georg Trakl, Gottfried Benn, Franz Werfel κ.ά., καθώς και τους πεζογράφους Alfred Döblin και Carl Einstein. Εξάλλου, σε ό,τι αφορά το θέατρο, αξίζει ίσως να αναφέρουμε τους Ernst

Toller, Georg Kaiser, Oskar Kokoschka, Carl Sternheim, August Stramm, Walter Hasenclever, Ernst Barlach, Reinhard Goering κ.ά.

Η πορεία του εξπρεσιονιστικού κινήματος υπήρξε σχετικά σύντομη: έπειτα από μια γρήγορη και εντυπωσιακή ανάπτυξη στα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα, δέχθηκε ένα ισχυρότατο πλήγμα από τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο: πολλοί εξπρεσιονιστές δημιουργοί σκοτώθηκαν στο μέτωπο, άλλοι αυτοκτόνησαν, ορισμένα από τα περιοδικά έπαψαν να εκδίδονται και γενικά οι καλλιτεχνικές εξπρεσιονιστικές ομάδες ουσιαστικά διαλύθηκαν. Με το τέλος του πολέμου, ο εξπρεσιονισμός γνώρισε μια δεύτερη άνθηση και στα πρώτα χρόνια του μεσοπολέμου, οι δημιουργίες των εκπροσώπων του ήταν πολύ δημοφιλείς. Γρήγορα, όμως, το κίνημα δέχθηκε τη χαριστική βολή από τους ναζί, που δε δίστασαν να κατατάξουν τον εξπρεσιονισμό —μαζί με ολόκληρο το μοντερνισμό— στη λεγόμενη *Entartete Kunst* («εκφυλισμένη τέχνη»).

Στο μεταξύ, όμως, ο εξπρεσιονισμός είχε προλάβει να περάσει τα σύνορα της Γερμανίας. Η απήχησή του έφτασε ως τις Η.Π.Α. και το Μεξικό· γενικά, η επίδρασή του στην τέχνη του 20ού αιώνα υπήρξε καταλυτική, σε όλους σχεδόν τους τομείς: εκτός του ότι προαναγγέλλει το νταντά και τον υπερρεαλισμό, εξπρεσιονιστικές επιρροές και επιβιώσεις συναντάμε στα έργα πολλών μεγάλων συγγραφέων και καλλιτεχνών του αιώνα μας.

Εξπρεσιονισμός

Ωστόσο, τα παραπάνω δεν ισχύουν ούτε στο ελάχιστο για τη νεοελληνική λογοτεχνία, όπου σε αντίθεση με άλλα μοντερνιστικά κινήματα, που διέγραψαν μια λαμπρή πορεία (π.χ. υπερρεαλισμός), ο εξπρεσιονισμός δεν ευδοκίμησε. Μάλιστα, δύσκολα θα μπορούσε κανείς να ανιχνεύσει ακόμη και κάποιες έμμεσες και πολύ μακρινές επιδράσεις ή επιβιώσεις. Οι ακριβείς λόγοι αυτής της «άρνησης» δεν έχουν ακόμη διερευνηθεί. Πάντως, ως ένα βαθμό, ευθύνεται αναμφίβολα η ιστορική συγκυρία της εποχής: στις αρχές του 20ού αιώνα, η Ελλάδα βρισκόταν πολύ μακριά από το κλίμα που οδήγησε στη γέννηση του εξπρεσιονισμού στην Ευρώπη, και δεν ήταν καθόλου έτοιμη για τέτοιου είδους καλλιτεχνικές και ιδεολογικές διεργασίες. Άλλωστε, τα χαρακτηριστικά του εξπρεσιονισμού προσιδιάζουν κυρίως στην καλλιτεχνική παράδοση της Κεντρικής και Βόρειας Ευρώπης· η μεταφορά τους σε μια χώρα όπως η Ελλάδα, θα φάνταζε μάλλον τεχνητή και δύσκολα θα μπορούσε να στεφθεί με επιτυχία και να συγκινήσει, καθώς δε θα είχε καθόλου ρίζες στην παράδοση της χώρας.

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

Επίγραμμα

Το επίγραμμα είναι ένα υπερβολικά ολιγόστιχο ποίημα με λυρικό συνήθως χαρακτήρα. Η κειμενική του έκταση δεν είναι αυστηρά καθορισμένη. Μπορεί λ.χ. ένα επίγραμμα να αποτελείται από δύο μόνο στίχους (δίστιχο επίγραμμα) ή από τέσσερις ή και από περισσότερους. Το παρακάτω π.χ. επίγραμμα του Δ. Σολωμού, που θεωρείται το κορυφαίο και το αρτιότερο σε ολόκληρη τη νεοελληνική ποίηση, αποτελείται από έξι συνολικά στίχους:

Στων Ψαρών την ολόμαυρη ράχη
περπατώντας η δόξα μονάχη,
μελετά τα λαμπρά παλικάρια,
και στην κόμη στεφάνι φορεί
γενωμένο από λίγα χορτάρια
που 'χαν μείνει στην έρημη γη.

Το βασικό όμως χαρακτηριστικό γνώρισμα των επιγραμμάτων δεν είναι μόνο η υπερβολική τους συντομία, η περιορισμένη δηλαδή κειμενική τους έκταση. Το πιο ουσιαστικό τους χαρακτηριστικό είναι η θαυμαστή αρτιότητα στη μορφή και η νοηματική πυκνότητα στο περιεχόμενο: το να συνδυάζει δηλαδή το επίγραμμα την άρτια επεξεργασμένη μορφή, με τη δυνατότητα να εκφράζει το ουσιώδες και το καίριο μέσα σε ελάχιστους στίχους.

Επίγραμμα

Το επίγραμμα λ.χ. που λέγεται ότι συνέθεσε ο Αισχύλος για να χαραχθεί στον τάφο του (= επιτύμβιο επίγραμμα),

Αισχύλου Εύφορίωνος τόδε κεύθει
μνήμα καταφθίμενον πυρόφοροιο Γέλα·
άλκην δ' εὐδόκιμον Μαραθώνιον ἄλσος ἂν εἴποι
καὶ βαθυχαιτήεις Μῆδος ἐπιστάμενος.

[=Σ' αυτό το μνήμα είναι θαμμένος ο Αισχύλος, ο γιος του Ευφορίωνα· καταγόταν απ' την Αθήνα και πέθανε στη Γέλα, που βγάζει πολύ στάρι. Για την παλικάριά του μπορεί να μιλήσει το άλσος του Μαραθώνα και ο μακρυμάλλης Μῆδος που τη γνώρισε καλά.]

μέσα σε τέσσερις μόνο στίχους μάς δίνει: το όνομα του ποιητή που σκεπάζει ο τάφος, το πατρώνυμο, την καταγωγή, τον τόπο θανάτου, ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτού του τόπου, την καύχηση του ποιητή για την πολεμική του αρετή, το χώρο στον οποίο εκδηλώθηκε αυτή, το όνομα του αντιπάλου και ένα εξωτερικό του χαρακτηριστικό. Αυτή, ακριβώς, η έκφραση των πολλών, των καίριων και των ουσιαστικών μέσα σε ελάχιστους στίχους συνιστά το χάρισμα και το χαρακτηριστικό της νοηματικής πυκνότητας.

Το επίγραμμα πρωτοκαλλιεργήθηκε από μεγάλους αρχαίους Έλληνες ποιητές. Ο πιο ονομαστός υπήρξε ο

Σιμωνίδης ο Κείος. Από τα χρόνια της κλασικής κυρίως Ελλάδας μέχρι και σήμερα, το επίγραμμα ανήκει στο λυρικό είδος της ποίησης. Ανάλογα όμως με τη χρήση του και το ξεχωριστό του περιεχόμενο, μπορεί να διακρίνεται σε διάφορα είδη: ηρωικό, επιτάφιο, επιτύμβιο, ερωτικό, σατιρικό κτλ. Το παρακάτω λ.χ. επίγραμμα, γραμμένο από τον Κ. Σκόκο, ανήκει στο σατιρικό είδος επιγραμμάτων:

«Η ακαδημία»

Τι ησυχία ιερά!
Τι σιωπή, τι λήθη!
θαρρείς υπό τους θόλους της
το πνεύμα απεκοιμήθη

Αντίθετα, το παρακάτω επίγραμμα του Δ. Σολωμού ανήκει στο καθαρά λυρικό είδος:

«Γαλήνη»

Δεν ακούγεται ούτ' ένα κύμα
εις την έρμη ακρογιαλιά.
Λες κι η θάλασσα κοιμάται
μες στηνς γης την αγκαλιά.

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη)

Επιστολογραφία

Επιστολογραφία

Η επιστολή μπορεί να ενδιαφέρει τον αναγνώστη ή το μελετητή της λογοτεχνίας από πολλές πλευρές. Πρώτα απ' όλα, η επιστολή υπήρξε ήδη από την αρχαιότητα ένα ξεχωριστό είδος, το οποίο καλλιεργήθηκε από πολύ μεγάλους συγγραφείς, όπως είναι ο Δημοσθένης, ο Ισοκράτης, ο Πλάτων, ο Κικέρων, ο Οράτιος, ο Απόστολος Παύλος κ.ά. Ενδεχομένως, το περιεχόμενο των επιστολών τους να μην μπορεί να θεωρηθεί λογοτεχνικό με τη σημερινή έννοια της λέξης· δεν υπάρχει, όμως, καμία αμφιβολία ότι πρόκειται για κείμενα επεξεργασμένα ως και την τελευταία τους λεπτομέρεια, με πολλές λογοτεχνικές αρετές. Όσο για τις έμμετρες επιστολές συγγραφέων, όπως είναι ο Οβίδιος ή ο Οράτιος, μάλλον δικαιούνται να χαρακτηρισθούν ως λογοτεχνικές.

Όλοι οι παραπάνω έχουν κι ένα άλλο κοινό σημείο: οι επιστολές τους δεν ανήκουν τόσο στην ιδιωτική ή προσωπική αλληλογραφία αλλά κυρίως μοιάζουν με ό,τι θα ονομάζαμε σήμερα «ανοιχτές επιστολές»· έχουν, δηλαδή, δημόσιο χαρακτήρα και απευθύνονται είτε σε κάποιο πρόσωπο της δημόσιας ζωής είτε σε ένα ευρύτερο σύνολο ανθρώπων, με στόχους πολιτικούς, ηθικο-πλαστικούς, θρησκευτικούς κτλ.

Ωστόσο, μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει πολλές φορές και η ιδιωτική ή προσωπική αλληλογραφία των σημαντικών ανθρώπων κάθε εποχής, όπως για παρά-

δειγμα των πολιτικών, των στρατιωτικών, των καλλιτεχνών κ.ά. Αλληλογραφίες αυτού του είδους εκδίδονται κάθε τόσο, μετά την κατάλληλη επεξεργασία και επιμέλεια, και χρησιμεύουν ως πηγές πληροφοριών τόσο για τους συντάκτες τους όσο και για πολλά άλλα πρόσωπα, γεγονότα και καταστάσεις ή για την εποχή τους γενικότερα. Για παράδειγμα, σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι επιστολές που αντάλλασσαν άνθρωποι όπως ο Αδαμάντιος Κοραής ή Γιώργος Σεφέρης με άλλους πνευματικούς ανθρώπους της εποχής τους· διότι εκτός του ότι έχουν αδιαμφισβήτητη λογοτεχνική αξία, μας προσφέρουν και ένα ολόκληρο πλήθος ανεκτίμητων πληροφοριών για πρόσωπα και πράγματα.

Τέλος, η επιστολή παρουσιάζει ενδιαφέρον διότι πολλά λογοτεχνικά έργα δανείζονται τη μορφή της, όπως για παράδειγμα το Γράμμα σ' ένα νέο ποιητή του Αυστριακού ποιητή Reiner Maria Rilke. Σε άλλα, όπως στα έμμετρα ιπποτικά μυθιστορήματα του Μεσαίωνα, η επιστολή παίζει σημαντικό ρόλο: πολύ συχνά, ερωτευμένοι που είναι αναγκασμένοι να ζουν μακριά ο ένας απ' τον άλλο συντηρούν τον ερωτά τους ανταλλάσσοντας φλογερές ερωτικές επιστολές, μέσα από τις οποίες ο αναγνώστης ή ο ακροατής πληροφορείται την εξέλιξη της ιστορίας. Επιπλέον, υπάρχει μια ολόκληρη κατηγορία μυθιστορημάτων στα οποία η επιστολή χρησιμοποιείται ως αφηγηματικό μέσο ή παίζει ουσιαστικό

Έπος

ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής. Πρόκειται για τα λεγόμενα επιστολικά ή επιστολογραφικά μυθιστορήματα, τα οποία έχουν τη μορφή αλληλογραφίας ανάμεσα στους διάφορους ήρωες της δράσης, με κάθε επιστολή να αντιστοιχεί σε ένα κεφάλαιο.

Έργα που χρησιμοποιούν τον επιστολικό λόγο υπάρχουν και στη νεοελληνική λογοτεχνία. Αρκεί να θυμηθούμε τη Ζωή εν τάφω του Στράτη Μυριβήλη, όπου κάθε κεφάλαιο είναι και μια επιστολή του πρωταγωνιστή προς την αγαπημένη του.

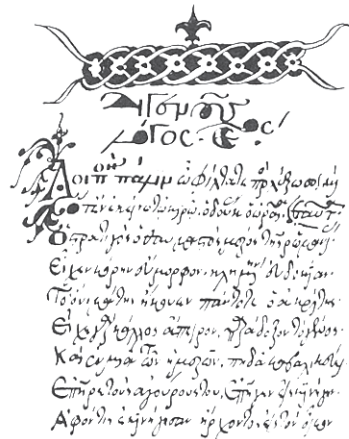
(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη)

Έπος

Τα έπη είναι πολύστιχα ποιήματα αφηγηματικού χαρακτήρα. Το κύριο εξωτερικό χαρακτηριστικό τους δηλαδή είναι η υπερβολική κειμενική τους έκταση, ενώ το βασικό εσωτερικό τους γνώρισμα είναι ότι ανήκουν στο ευρύτερο αφηγηματικό είδος του λόγου.

Για την ελληνική λογοτεχνία, το έπος είναι το πρώτο είδος έντεχνου λόγου που αναπτύχθηκε τον 8ο αιώνα π.Χ. στην αρχαία Ελλάδα, με πιο αντιπροσωπευτικά έργα την ομηρική Ιλιάδα και Οδύσσεια. Και τα δύο αυτά έργα ανήκουν στο λεγόμενο ηρωικό έπος. Ο δεύτερος επικός ποιητής στην αρχαία Ελλάδα είναι ο Ησίοδος, ο οποίος και θεωρείται ο εισηγητής του λεγόμενου διδακτικού έπους. Σ' αυτή την κατηγορία ανήκει το ησιόδειο

ἔπος Ἔργα και ημέραι.



Καὶ ἔχει μὲν τὴν ἀρπαγὴν
 τῷ φρασίτου τῆς κόρης·
 ἢ ὁ ἀλιρίτης ἔλαβε· εἰς
 τὰ οἰκεία ἦλθε·
 ἔχει δὲ καὶ τὴν ἐχέσσην·
 δουλιὸς πρὸς τὸν γαμ-
 βρον τῷ·
 τοὺς γάμους τεποίησάν
 ταν· ἔχαιρον ἀλιόρε
 καὶ βασιλέα ἀμύκτων·
 μαμπρόν, ρομαγομ ὁ
 ἀλιρίτης·
 ἐπὶ κησὶν ὀδὶ γῆνης ἔλαβον
 τα πρὸς κείμω

Σελίδες του Ἔπους του Διγενή Ακρίτα από το χειρόγραφο Ἄνδρου-Αθηνών.

Στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία, που αρχίζει από το 10ο αιώνα μ.Χ., δε γράφονται ἔπη της αξίας και του μεγέθους των αντίστοιχων ομηρικών. Αν εξαιρέσουμε το Ἔπος του Διγενή Ακρίτα, μπορούμε να πούμε ότι το εἶδος της επικής ποίησης ἔχει περιέλθει σε παρακμή. Πολύστιχα, βέβαια, ποιήματα με αφηγηματικό χαρακτήρα γράφονται αλλά δεν ανήκουν απόλυτα στο γνήσιο εἶδος της επικής ποίησης. Ενδεικτικό παράδειγμα είναι ο Ερωτόκριτος του Βιτσέντζου Κορνάρου, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί επικολυρικό ποίημα (ανήκει στη λεγόμενη κρητική λογοτεχνία).

Επίσης, οι δυο μεγάλες ποιητικές συνθέσεις του Κωστή Παλαμά — Η φλογέρα του βασιλιά και Ο Δωδεκάλογος του γύφτου — ανήκουν κι αυτές στο επικολυρικό

Έπος

είδος του λόγου. Εξαίρεση ίσως μπορεί να αποτελέσει η Οδύσσεια του Νίκου Καζαντζάκη, που είναι το εκτενέστερο έπος της λευκής φυλής (33.333 στίχοι). Σήμερα, οι γραμματολόγοι χαρακτηρίζουν το έργο αυτό ως φιλοσοφικό έπος.

Η σταδιακή εξαφάνιση του έπους οφείλεται στο γεγονός ότι μετεξελίχθηκε το αφηγηματικό είδος του λόγου: από το ποιητικό έπος περάσαμε βαθμιαία στο πεζό μυθιστορηματικό είδος. Οι μεγάλες «επικές» μυθιστορηματικές συνθέσεις (π.χ. Πόλεμος και Ειρήνη του μεγάλου Ρώσου συγγραφέα Λέον Τολστόι) αποτελούν ένα είδος μετεξέλιξης του έπους, που, τελικά, το εξαφάνισαν και θα λέγαμε ότι πήραν τη θέση του. Συνεπώς, το μυθιστόρημα, ιδίως όταν έχει τη μορφή μιας εκτενούς πολυ-επεισοδιακής αφήγησης, αποτελεί κατά κάποιο τρόπο το έπος της νεότερης εποχής.

Σήμερα, βέβαια, στη γλώσσα της κριτικής και της ερμηνείας των κειμένων, έχει διατηρηθεί και είναι ιδιαίτερα εύχρηστο το επίθετο «επικός». Συγκεκριμένα, όταν μια αφηγηματική σύνθεση έχει έναν πολυ-επεισοδιακό και ηρωικό χαρακτήρα, τη χαρακτηρίζουμε ως επική, επειδή ακριβώς συντηρεί κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά των επών.

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη, Μυθιστόρημα).

Ερμηνεία

Ο όρος «ερμηνεία» δε συνδέεται αποκλειστικά με τη λογοτεχνία ή την τέχνη γενικότερα. Μπορούμε να ερμηνεύσουμε ένα φυσικό φαινόμενο, ένα όνειρο, μια οποιαδήποτε ένδειξη για κάτι, τη συμπεριφορά, τη νοοτροπία ή τον τρόπο σκέψης ενός ανθρώπου ή μιας ομάδας ανθρώπων ή ακόμα και τον κόσμο ολόκληρο. Σ' όλες τις παραπάνω περιπτώσεις, μπορούμε να πούμε ότι σε γενικές γραμμές, η ερμηνεία είναι μια προσπάθεια να φτάσει κανείς σε ένα λογικό συμπέρασμα, να δείξει πώς συνέβησαν ή πώς έχουν τα πράγματα. Τι σημαίνει, όμως, ερμηνεύω ένα λογοτεχνικό κείμενο; Και ποιος ακριβώς είναι ο ρόλος της ερμηνείας;

Για τους περισσότερους ανθρώπους που ασχολούνται σήμερα με τη λογοτεχνία, ο όρος «ερμηνεία» δηλώνει μια διαδικασία, που με τη σειρά της περιλαμβάνει μια ολόκληρη δέσμη ενεργειών: από την απλή ανάγνωση και τη γλωσσική εξομάλυνση ενός κειμένου, ως την πιο περισπούδαστη ανάλυση της μορφής, του περιεχομένου και των τεχνικών που έχει χρησιμοποιήσει ο συγγραφέας του, με κεντρικό πάντοτε στόχο να έρθει στο φως η κρυμμένη νοηματική πληρότητα του λογοτεχνικού έργου, η θεματική του ενότητα, καθώς και η βαθύτερη σχέση του με τον κόσμο γύρω μας.

Στη διάρκεια του 20ού αιώνα, αναπτύχθηκαν διάφορες προσεγγίσεις σε σχέση με την ερμηνεία και το ρόλο της. Για παράδειγμα, μία περίπτωση είναι η ερμηνεία

Ερμηνεία

ενός συγκεκριμένου λογοτεχνικού έργου· από την άλλη πλευρά, όμως, ερμηνεία μπορεί να θεωρηθεί και η προσπάθεια κατανόησης του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί η λογοτεχνία, παράγοντας νοήματα. Οι θεωρητικοί διαφωνούν σε σχέση τόσο με τη φύση όσο και με το ρόλο της ερμηνευτικής διαδικασίας. Πίσω απ' αυτή τη διαφωνία, κρύβεται μια από τις πιο σημαντικές θεωρητικές διαμάχες για θέματα λογοτεχνίας, η οποία χωρίζει τους μελετητές σε δυο μεγάλες ομάδες.

Πιο συγκεκριμένα, η μια πλευρά υποστηρίζει ότι η ερμηνεία θα πρέπει να αφιερώνεται στην ανακάλυψη και την κοινοποίηση ενός προϋπάρχοντος νοήματος, το οποίο άλλοι ονομάζουν νόημα του συγγραφέα και άλλοι νόημα του κειμένου. Οι υποστηρικτές της άποψης αυτής, που κατά κάποιο τρόπο θεωρείται και η πιο παραδοσιακή, θεωρούν ότι ο ρόλος του ερμηνευτή είναι σαφώς περιορισμένος και πολύ συγκεκριμένος: έγκειται στην εύρεση του ενός και μοναδικού, του οριστικού νοήματος του κειμένου. Μ' άλλα λόγια, υπάρχει μόνο μία ορθή ερμηνεία για κάθε κείμενο: είναι εκείνη που ανακαλύπτει αυτό το οποίο ήθελε να πει ο συγγραφέας του ή, γενικότερα, αυτό που λέει το κείμενο· όλα τα υπόλοιπα είναι υποθέσεις και σκέψεις των κριτικών που δε συνδέονται άμεσα με το κείμενο, και μια προσεκτική εξέταση του τελευταίου αποδεικνύει πάντοτε τον αυθαίρετο χαρακτήρα τους.

Η άλλη πλευρά θεωρεί ότι ένα λογοτεχνικό κείμενο

είναι αδύνατο να «λέει» μόνο ένα πράγμα και ότι εκείνος που έχει τη δυνατότητα —και την υποχρέωση— να το κάνει να πει περισσότερα είναι ακριβώς ο ερμηνευτής. Με λίγα λόγια, οι υποστηρικτές της δεύτερης αυτής άποψης αντιμετωπίζουν την ερμηνεία ως μια δραστηριότητα καθαρά δημιουργική, ως προέκταση του κειμένου, με τον ερμηνευτή να κινείται με μεγάλη ελευθερία, όχι ανακαλύπτοντας κάποιο καλά κρυμμένο νόημα αλλά δημιουργώντας νέα νοήματα. Συνεπώς, οι πιθανές ερμηνείες ενός κειμένου είναι —θεωρητικά τουλάχιστον— άπειρες· συνδέουν το κείμενο όχι μόνο με την εξωκειμενική πραγματικότητα αλλά και με άλλα κείμενα και την ίδια στιγμή συνομιλούν μεταξύ τους, αναδεικνύοντας την πολυσημία του λογοτεχνικού φαινομένου. Το ζήτημα της ορθότητας δεν τίθεται καν: εφόσον το κείμενο σημαίνει κάτι για έναν αναγνώστη, τότε αυτό το κάτι αποτελεί μέρος του νοήματος του κειμένου. Όσο για την πρόθεση του συγγραφέα, εκτός του ότι δεν μπορεί να ανακαλυφθεί και να παρουσιαστεί με απόλυτη βεβαιότητα, δεν είναι καν βέβαιο ότι υπάρχει· μ' άλλα λόγια, δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι κάθε συγγραφέας έχει μια σαφώς διατυπωμένη άποψη ή ένα συγκεκριμένο και ξεκάθαρο στόχο, όταν γράφει ένα λογοτεχνικό κείμενο.

Όπως κάθε σημαντική θεωρητική διαμάχη, έτσι και αυτή δύσκολα θα καταλήξει σε κάποιο οριστικό συμπέρασμα. Θα πρέπει, πάντως, να πούμε ότι τα τελευταία

Ερμηνεία

χρόνια, υπάρχουν αρκετοί θεωρητικοί οι οποίοι προσπαθούν να γεφυρώσουν το χάσμα ανάμεσα στις δύο πλευρές. Ανάμεσά τους, ο πιο διάσημος είναι αναμφίβολα ο Umberto Eco. Συγκεκριμένα, η άποψη που προωθεί με τις πιο πρόσφατες μελέτες του ο μεγάλος Ιταλός θεωρητικός και μυθιστοριογράφος, μπορεί πολύ συνοπτικά να διατυπωθεί ως εξής: σίγουρα δεν υπάρχει μία και μοναδική ορθή ερμηνεία αλλά ούτε και άπειρες· ένα κείμενο μπορεί να δεχθεί μεγάλο αριθμό ερμηνειών αλλά πάντοτε θέτει και κάποιους περιορισμούς στον ερμηνευτή, έστω και πολύ χαλαρούς. Με λίγα λόγια, υπάρχουν ερμηνείες τόσο εξωφρενικές που κανείς δε δηλώνει έτοιμος να τις αποδεχθεί και κάποιες άλλες που δείχνουν σαφώς πιο επιτυχημένες, καθώς ενθαρρύνονται, ως ένα βαθμό, από το ίδιο το κείμενο.

Από την πλευρά μας, χωρίς να σταθούμε στη συγκεκριμένη διαμάχη, μπορούμε απλά να ορίσουμε την ερμηνεία ενός λογοτεχνικού έργου ως μια προσπάθεια να μάθουμε κάτι περισσότερο τόσο για το συγκεκριμένο έργο όσο και για το λογοτεχνικό φαινόμενο γενικότερα. Η ανάγκη για ερμηνεία γεννιέται για δύο κυρίως λόγους: ο πρώτος είναι το γεγονός ότι έχουμε να κάνουμε με ένα γραπτό κείμενο και ο δεύτερος είναι η χρονική απόσταση που δημιουργείται σταδιακά ανάμεσα στο κείμενο και τον αναγνώστη του. Με λίγα λόγια, η σχέση μεταξύ ερμηνείας και λογοτεχνίας είναι μια σχέση αμφίδρομη: από τη μια πλευρά, ερμηνεία

δεν είναι φυσικά δυνατόν να υπάρξει χωρίς λογοτεχνία· αλλά και η λογοτεχνία έχει ανάγκη την ερμηνεία για να υπάρξει, αφού δίχως την ερμηνευτική παρέμβαση, όπως και αν την ορίζουμε αυτή, η πολυσημία της λογοτεχνίας παραμένει αδρανής και το λογοτεχνικό έργο δεν ολοκληρώνεται. Από την άποψη αυτή, ακόμη και η πιο απλοϊκή ανάγνωση είναι μια μορφή ερμηνείας, έστω και πρωτοβάθμιας (δεν πρέπει, άλλωστε, να ξεχνάμε ότι σε ορισμένες τέχνες, όπως για παράδειγμα στη μουσική, το χορό ή το θέατρο, ερμηνεία ονομάζουμε ακόμη και την «εκτέλεση» του έργου ή του ρόλου). Βέβαια, από την ιδιωτική, προσωπική «ερμηνεία» του μοναχικού αναγνώστη ως την επιστημονική, γραμματολογική ερμηνεία του μελετητή, η απόσταση είναι μεγάλη: η πρώτη θα μπορούσε ενδεχομένως να θεωρηθεί απλοϊκή και προσωπική και ως το αποτέλεσμα της επαφής ενός μεμονωμένου αναγνώστη μ' ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό κείμενο· από την πλευρά της, η δεύτερη βασίζεται σε εντελώς διαφορετικά δεδομένα, όπως οι συγκεκριμένες μέθοδοι που χρησιμοποιεί, η ευρύτερη γνώση του αντικειμένου, η ανάλυση σε διάφορα επίπεδα, η αντικειμενικότητα κτλ.

[Με την ερμηνευτική διαδικασία συνδέεται και η έννοια της αξιολόγησης. Πράγματι, για πολλούς μελετητές, ερμηνεύω ένα κείμενο ή μια ομάδα κειμένων σημαίνει ότι είμαι εκ των πραγμάτων σε θέση να εντοπίσω και να εξηγήσω την αισθητική του αξία· μπορώ, δηλαδή, να πω γιατί ένα έργο ή ένα σύνολο έργων είναι πιο

Ερμηνεία

ωραίο από κάποιον άλλο ή γιατί υπήρξαν έργα που θαυμάστηκαν σ' όλες σχεδόν τις εποχές και από όλες τις κοινωνίες και άλλα που έπεσαν στη λήθη κτλ. Από μία άποψη, η αξιολόγηση είναι μια διαδικασία στην οποία εμπλέκονται —άμεσα ή έμμεσα, συνειδητά ή ασυνείδητα— όλοι όσοι έχουν κάποια επαφή με τη λογοτεχνία, έστω και ελάχιστη. Μ' άλλα λόγια, η λογοτεχνία αξιολογείται ανά πάσα στιγμή από όλους μας: από τον πιο ανυποψίαστο αναγνώστη ως τον πλέον καταρτισμένο ειδικό μελετητή. Ας μην ξεχνάμε ότι ακόμη και η επιλογή ενός συνηθισμένου μέσου αναγνώστη να διαβάσει ένα συγκεκριμένο βιβλίο αντί για οποιοδήποτε άλλο, είναι κι αυτή μια μορφή αξιολόγησης· το ίδιο ισχύει και για την επιλογή του κριτικού, του ανθολόγου, του μελετητή ή του ερευνητή που αποφασίζει να ασχοληθεί με ένα συγκεκριμένο έργο, να το συμπεριλάβει στη μελέτη ή στην ανθολογία που ετοιμάζει, σε μια ιστορία λογοτεχνίας κτλ.

Από ποιους παράγοντες εξαρτάται η αξία ενός λογοτεχνικού έργου και πού θα πρέπει να αναζητηθεί; Ποια κριτήρια πρέπει να χρησιμοποιήσει κανείς, προκειμένου να αξιολογήσει τα λογοτεχνικά έργα; Πώς μπορεί να ελπίζει ότι η κρίση του θα έχει κάποια αξία ή θα τύχει μιας σχετικής αποδοχής; Σε όλα αυτά τα ερωτήματα είναι πολύ δύσκολο να δοθεί μια ολιστική και τελεσίδικη απάντηση. Υπάρχουν μελετητές που πιστεύουν ότι όλα τα λογοτεχνικά έργα μπορούν να εκτιμηθούν με βάση

μια σαφώς καθορισμένη ομάδα κριτηρίων, που θα είναι πάντοτε τα ίδια. Οι υποστηρικτές αυτής της άποψης θεωρούν την αισθητική αξία εσωτερικό χαρακτηριστικό του έργου και την αναζητούν σε συγκεκριμένες κειμενικές ιδιότητες, που δε μεταβάλλονται ούτε χάνονται ποτέ, καθώς δεν επηρεάζονται από εξωτερικούς παράγοντες. Όπως εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς, η θεώρηση της αξίας ως εγγενούς ιδιότητας του κειμένου οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η αξιολόγηση είναι μια διαδικασία ουδέτερη, αντικειμενική, επαληθεύσιμη και, φυσικά, οριστική. Μ' άλλα λόγια, εφόσον τα κριτήρια είναι πάντοτε τα ίδια, η αξιολόγηση ενός λογοτεχνικού έργου ή ενός ολόκληρου είδους παραμένει κι αυτή πάντοτε απαράλλακτη. Για παράδειγμα, αυτό ίσχυε σε παλαιότερες εποχές, όταν η αξιολόγηση όλων ανεξαρτήτως των λογοτεχνικών έργων γινόταν με βάση τους κλασικούς· αλλά και σε πιο πρόσφατα χρόνια, υπήρξαν κριτικοί που αναζήτησαν την αξία ενός λογοτεχνικού έργου αποκλειστικά μέσα στο κείμενο, χωρίς καμία αναφορά έξω απ' αυτό.

Από την άλλη πλευρά, η άποψη που τείνει να επικρατήσει σήμερα, είναι ότι τα λογοτεχνικά έργα μπορούν να αξιολογηθούν με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Αυτό μπορεί να σημαίνει δύο διαφορετικά πράγματα: πρώτον, ότι κάθε έργο θα πρέπει να κριθεί με βάση τους δικούς του ειδικούς όρους (και πράγματι, υπάρχουν πολλοί μελετητές που πιστεύουν ότι ως

Ερμηνεία

ένα βαθμό, το έργο είναι εκείνο που θα αποκαλύψει τα κριτήρια με τα οποία πρέπει να αξιολογηθεί)· και, δεύτερον, ότι κάθε δεδομένο έργο είναι δυνατόν να εκτιμηθεί με βάση ποικίλους τρόπους.

Οι υποστηρικτές της άποψης αυτής θεωρούν την αισθητική αξία ως αποτέλεσμα των σχέσεων του λογοτεχνικού έργου με στοιχεία ή παράγοντες εξωτερικούς προς αυτό, όπως είναι ο αναγνώστης/κριτικός που αξιολογεί, η ιστορική συγκυρία, το γενικότερο πνεύμα της εποχής κτλ. Με αυτά τα δεδομένα, η αποτίμηση ενός λογοτεχνικού έργου δεν είναι ποτέ τελεσίδικη αλλά έχει σχετική μόνο αξία και είναι έγκυρη σε σχέση με μια συγκεκριμένη αλληλουχία καταστάσεων. Μ' άλλα λόγια, δεν υπάρχουν στη λογοτεχνία νόμοι με καθολική ισχύ ούτε συνταγές επιτυχίας. Ακόμη και τα έργα που έχουν θεωρηθεί ως διαχρονικά αριστουργήματα, αξιολογούνται ίσως θετικά σε όλες τις εποχές αλλά για διαφορετικούς κάθε φορά λόγους.

Η τελευταία αυτή άποψη βρίσκεται, κατά πάσα πιθανότητα, πολύ πιο κοντά στην αλήθεια. Αρκεί να αναλογιστούμε πόσο έχουν αλλάξει στη διάρκεια των αιώνων ορισμένα από τα κριτήρια μας για την αξιολόγηση της λογοτεχνίας: για παράδειγμα, από την εποχή του ρομαντισμού και μετά επιβραβεύουμε τη φαντασία, τη δημιουργικότητα, το ταλέντο, την πρωτοτυπία και τους νεοτερισμούς του δημιουργού· αντίθετα, στην αρχαιότητα, η λογοτεχνία στηριζόταν σε μεγάλο βαθμό στη μίμηση. Μ' άλλα λόγια, ένα λογοτεχνικό έργο πρέπει να

κρίνεται μέσα από ένα συσχετισμό αξιών και κριτηρίων: της εποχής ή του πολιτισμού στον οποίο ανήκει και της εποχής ή του πολιτισμού που το αξιολογεί.

Συνεπώς, η αξιολόγηση είναι μια διαδικασία η οποία εξαρτάται από πολλούς παράγοντες. Η αισθητική αξία ενός λογοτεχνικού έργου δεν έγκειται σε μια απλή υποκειμενική κρίση· ούτε, όμως, υπάρχει καθαυτό ομορφιά, που να είναι ορατή σε όλους. Γενικότερα, η όποια αξιολογική ή αισθητική κρίση δεν είναι δυνατόν να απομονωθεί ούτε από το άτομο που την εκφέρει αλλά ούτε από τις συγκεκριμένες περιστάσεις εκφοράς της. Η αισθητική αξία είναι μια κατηγορία λίγο πολύ σχετική, ασταθής και ιστορικά εξαρτημένη, όπως και η ίδια η λογοτεχνία. Ας μην ξεχνάμε ότι αξιολογώ ένα έργο σημαίνει εκφράζω —έστω και έμμεσα— την άποψή μου για την ίδια τη λογοτεχνία στο σύνολό της. Κάθε αξιολογικό σύστημα στηρίζεται σε μια θεωρία, έστω και αν δεν το ομολογεί ανοιχτά· συνεπώς, εξετάζοντας ένα τέτοιο σύστημα μπορεί κανείς να συλλάβει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται το λογοτεχνικό φαινόμενο όχι μόνο ένας συγκεκριμένος κριτικός αλλά μια ολόκληρη εποχή. Σε τελευταία ανάλυση, μπορούμε να πούμε ότι η αξιολόγηση —όπως και η κριτική— είναι μια διαδικασία αμφίδρομη, η οποία μας αποκαλύπτει εξίσου πολλά στοιχεία όχι μόνο για το αντικείμενο που αξιολογείται αλλά και για το υποκείμενο που αξιολογεί.]

(Βλ. Ανάγνωση, Αναγνώστης, Διακειμενικότητα, Πολυσημία)

Εσωτερικός μονόλογος

Εσωτερικός μονόλογος

Ο όρος «εσωτερικός μονόλογος» χρησιμοποιείται εδώ και ένα αιώνα περίπου, για να δηλωθεί μία συγκεκριμένη τεχνική της πεζογραφίας. Κύριος στόχος της τεχνικής αυτής είναι να φέρει στην επιφάνεια την αδιάκοπη ροή σκέψεων, εικόνων, αναμνήσεων, συνειρμών και εντυπώσεων που διασχίζουν την ψυχή και το νου του ήρωα, σαν να ήταν δυνατόν να διατυπωθούν όλα αυτά σε λόγο αυτόματα, τη στιγμή ακριβώς που γεννιούνται. Πρόκειται για ένα εντελώς ιδιόμορφο είδος αφηγηματικού λόγου, που δίνει την εντύπωση ότι προσπαθεί να μας εισαγάγει στην εσώτερη ζωή του ήρωα, σαν να μην είχαμε κανενός είδους συγγραφική παρέμβαση: ακόμη και η συντακτική οργάνωση του λόγου είναι υποτυπώδης, σα να μιλά πραγματικά το υποσυνείδητο.

Από γλωσσικής πλευράς, ο εσωτερικός μονόλογος προϋποθέτει μια γραφή ελλειπτική, ασυνεχή, διακοπτόμενη και αντιφατική. Είναι λόγος που δε στοχεύει στην επικοινωνία και, συνεπώς, η όποια πληροφορία παρέχεται με τρόπο υπαινικτικό και φευγαλέο και ο αναγνώστης καλείται να συμπληρώσει τα κενά (από την άποψη αυτή, δεν είναι τυχαίο ότι στην αρχή ο εσωτερικός μονόλογος συνδέθηκε αρκετά στενά με το συμβολισμό). Είναι πολύ πιθανό να προκαλέσει σύγχυση στον αναγνώστη, διότι σε πολλά σημεία μοιάζει με τον ευθύ λόγο· παράλληλα, όμως, δεν υπάρχει κανενός είδους εισαγωγική φράση και τα τυπογραφικά στοιχεία

Εσωτερικός μονόλογος

(π.χ. εισαγωγικά, παύλες) του ευθύ λόγου απουσιάζουν. Τέλος, η χρήση του δεύτερου προσώπου σε μερικές περιπτώσεις, καθώς και κάποια ρητορικά ερωτήματα που ενδέχεται να διατυπωθούν, μπορούν κι αυτά να προκαλέσουν προβλήματα κατανόησης.



James Joyce (1882-1941): με τη χρησιμοποίηση της τεχνικής του εσωτερικού μονολόγου στο μυθιστόρημά του Οδυσσέας (1922), ο Ιρλανδός συγγραφέας λειτούργησε ως πρότυπο για αρκετούς Έλληνες πεζογράφους.

Ξεχωριστό ενδιαφέρον στην περίπτωση του εσωτερικού μονολόγου παρουσιάζει το ζήτημα του χρόνου.

Εσωτερικός μονόλογος

Πράγματι, καθώς έχουμε να κάνουμε με ένα υλικό ασυνεχές και αποσπασματικό, το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον μοιάζουν να συμπλέκονται σε ένα αξεδιάλυτο μίγμα και ο χρόνος εμφανίζεται κατακερματισμένος· παύει, δηλαδή, να αποτελεί ένα εύπλαστο στοιχείο στη διάθεση του αφηγητή και το γεγονός ότι εξακολουθεί να κυλά δηλώνεται μόνο από τη διαδοχή των λέξεων επάνω στο χαρτί. Καθώς μάλιστα ο γραμματικός χρόνος εκφοράς είναι συνήθως ο ενεστώτας, σχηματίζουμε την εντύπωση ότι βρισκόμαστε σε ένα συνεχές «τώρα». Μ' άλλα λόγια, εξαιτίας ακριβώς της έλλειψης οποιασδήποτε προσπάθειας για λογική επεξεργασία ή γλωσσική οργάνωση του λόγου, ο εσωτερικός μονόλογος μας προσφέρει την ψευδαίσθηση ότι ο χρόνος που μεσολαβεί ανάμεσα στην παραγωγή και την «καταγραφή» του λόγου είναι μηδενικός, ή τουλάχιστον τείνει προς το μηδέν (κι αυτή είναι μια σημαντική διαφοροποίηση σε σχέση με την απλή αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο).

Από ιστορικής πλευράς, φαίνεται ότι ο πρώτος που εφάρμοσε τη νέα τεχνική στην πράξη, υπήρξε ο Γάλλος συγγραφέας E. Dujardin, το 1887. Ο ίδιος είναι, άλλωστε, που προσπάθησε πρώτος να προσεγγίσει τον εσωτερικό μονόλογο και θεωρητικά, σε μια μελέτη που δημοσίευσε το 1931, κι ενώ είχε στο μεταξύ προηγηθεί η υποδειγματική χρήση της νέας τεχνικής από τον Ιρλανδό συγγραφέα James Joyce (Οδυσσέας, 1922). Μάλιστα, όπως ο ίδιος ο Joyce ομολογεί, οφείλει πολλά

στον Dujardin.

Μιλώντας γενικότερα, πάντως, θα πρέπει να συνδέσουμε την εμφάνιση του εσωτερικού μονολόγου με το ευρύτερο κίνημα του μοντερνισμού, που εκδηλώθηκε κάπου ανάμεσα στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού, φέρνοντας σημαντικές αλλαγές σε όλες τις μορφές τέχνης. Ειδικά σε ό,τι αφορά το μυθιστόρημα, που μας ενδιαφέρει πιο άμεσα εδώ, αρκεί να αναφέρουμε ορισμένους από τους πιο σημαντικούς συγγραφείς της εποχής, όπως π.χ. τους Γάλλους Marcel Proust (Αναζητώντας το χαμένο χρόνο, 1913-1927) και André Gide (Οι κιβδηλοποιοί, 1925), τον Ιρλανδό James Joyce (Οδυσσέας, 1922), το Γερμανό Thomas Mann (Το μαγικό βουνό, 1924) και την Αγγλίδα Virginia Woolf (Η κυρία Dalloway, 1925, Τα κύματα, 1931), για να αντιληφθούμε ότι το λογοτεχνικό αυτό είδος γνωρίζει βαθιές μεταβολές: αποβάλλοντας το ρεαλιστικό και νατουραλιστικό του υπόβαθρο, έχει στραφεί προς ένα είδος υποκειμενικού ή και ψυχολογικού ρεαλισμού· την ίδια στιγμή, οι συγγραφείς έχουν ανακαλύψει νέες τεχνικές, όπως για παράδειγμα την προσωπική, υποκειμενική αλλά και την πολλαπλή αφήγηση, φτάνοντας στη λεγόμενη στοχαστική πεζογραφία. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο εμφανίζεται και ο εσωτερικός μονόλογος, ως μια προσπάθεια να αποδοθεί ο εσωτερικός δυναμισμός του ανθρώπου και τα άμεσα δεδομένα της συνείδησής του, στην πιο καθαρή μορφή τους, χωρίς κανενός είδους

Εσωτερικός μονόλογος

διαμεσολάβηση. Από την άποψη αυτή, ο εσωτερικός μονόλογος εκφράζει με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο το περιεχόμενο της συνείδησης και καλεί τον αναγνώστη να συμμετάσχει ενεργά στα «δρώμενα».

Το γεγονός ότι ο εσωτερικός μονόλογος αποτελεί μια απ' τις πολλές συνιστώσες του μοντερνισμού στην πεζογραφία και στην ουσία σημάδεψε μια συγκεκριμένη εποχή, αποδεικνύεται και από την τύχη που είχε στα κατοπινά χρόνια. Πράγματι, με τον καιρό, και ιδιαίτερα στη μεταπολεμική περίοδο, ο εσωτερικός μονόλογος έπαψε σταδιακά να αποτελεί ένδειξη νεοτερισμού και η χρήση του άλλαξε: λιγοστά και μάλλον ελάχιστα είναι πλέον τα έργα που στηρίζονται αποκλειστικά στην τεχνική αυτή· αντίθετα, παρουσιάζεται όλο και πιο συχνά το φαινόμενο διάφορες μορφές εσωτερικού μονολόγου να ενσωματώνονται σε αφηγηματικά έργα κάθε είδους. Μ' άλλα λόγια, σιγά σιγά, ο εσωτερικός μονόλογος μεταβλήθηκε σε μια από τις πολλές τεχνικές της πεζογραφίας.

Ειδικά σε ό,τι αφορά την πρόσληψη του εσωτερικού μονολόγου στη χώρα μας, είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον το γεγονός ότι η καθυστέρηση υπήρξε πολύ μικρή: μέσα στη δεκαετία του 1930, έχουμε σχεδόν παράλληλα τόσο τη θεωρητική παρουσίαση της νέας τεχνικής μέσα από μια σειρά σημειωμάτων, άρθρων και μεταφράσεων, όσο και τις πρώτες απόπειρες εφαρμογής της από Έλληνες πεζογράφους. Αυτή η άμεση εκδήλωση ενδιαφέροντος

θα πρέπει να αποδοθεί στο ιδιόμορφο πνευματικό κλίμα της εποχής, που ήταν ανοικτό και δεκτικό σε κάθε νεοτερισμό.



Στέλιος Ξεφλούδας (1901-1984): υπήρξε ένας από τους εισηγητές του εσωτερικού μονολόγου στη νεοελληνική πεζογραφία.

Ήδη, λοιπόν, από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1930, έργα συγγραφέων όπως ο E. Dujardin, ο James Joyce, η Virginia Woolf, ο Marcel Proust, ο André Gide, ο Reiner-Maria Rilke κ.ά., μεταφράζονται στα ελληνικά —έστω και αποσπασματικά— από πνευματικούς ανθρώπους, λογοτέχνες και κριτικούς (π.χ. Τάκης

Εσωτερικός μονόλογος

Παπατσώνης, Νικόλαος Γαβριήλ Πεντζίκης, Γιώργος Δέλιος κ.ά.). Οι μεταφράσεις αυτές δημοσιεύονται κυρίως στα λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής και συνήθως συνοδεύονται από κάποια εισαγωγή ή ένα σημείωμα, προκειμένου να ενημερωθεί ο αναγνώστης γι' αυτό το νέο είδος αφήγησης. Εξάλλου, το πλέον εμπειριστατωμένο άρθρο για τον εσωτερικό μονόλογο δημοσιεύεται στο περιοδικό Κύκλος (τεύχ. 4, Ιούνιος 1933), δυο μόλις χρόνια μετά τη μελέτη του Dujardin, και υπογράφεται από το Δημήτρη Μετζέλο, έναν πολλά υποσχόμενο κριτικό, που δυστυχώς πέθανε λίγο αργότερα, σε νεαρή ηλικία (ο ίδιος δημοσίευσε και το πρώτο σημαντικό άρθρο για τον υπερρεαλισμό στη χώρα μας).

Όσο για τις πρώτες απόπειρες να εισαχθεί και πρακτικά η νέα τεχνική στη νεοελληνική πεζογραφία, σημαντικό ρόλο έπαιξαν οι λογοτεχνικοί κύκλοι της Θεσσαλονίκης και πιο συγκεκριμένα η ομάδα του περιοδικού Μακεδονικές Ημέρες, με πρωτοπόρους το Στέλιο Ξεφλούδα (Τα τετράδια του Παύλου Φωτεινού, 1930, Εσωτερική συμφωνία, 1932) και το Νίκο Γαβριήλ Πεντζίκη (Το μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης, 1935, Ο πεθαμένος και η ανάσταση, 1938 [δημοσίευση 1944]). Ειδικά ο πρώτος θέλησε να τοποθετηθεί και θεωρητικά απέναντι στον εσωτερικό μονόλογο, δηλώνοντας ότι επιχειρεί να εκφράσει «τον εσωτερικό κόσμο, τις εσωτερικές καταστάσεις που περνούν μέσα μας σα μια μουσική που διαλύεται στο άπειρο», ενώ παρέμεινε

πιστός στην τεχνική αυτή μέχρι το τέλος της ζωής του. Επίσης, είναι γενικά αποδεκτό ότι από τη νέα τεχνική εμπνεύστηκαν πολύ γρήγορα και άλλοι πεζογράφοι, όπως η Μέλπω Αξιώτη (Δύσκολες νύχτες, 1938), ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος κι ο Γιώργος Δέλιος, αν και στην εκτίμηση αυτή δε συμφωνούν όλοι οι μελετητές της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Εξάλλου, σε πιο πρόσφατα χρόνια, μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, ο εσωτερικός μονόλογος χρησιμοποιήθηκε σε διάφορες μορφές από αρκετούς πεζογράφους, όπως για παράδειγμα από τον Αλέξανδρο Κοτζιά, την Κωστούλα Μητροπούλου κ.ά.

Συμπεραίνοντας, μπορούμε να πούμε ότι η τεχνική του εσωτερικού μονολόγου δε βοήθησε τη νεοελληνική λογοτεχνία να δημιουργήσει μεγάλα αριστουργήματα, πράγμα που αναμφίβολα κατόρθωσαν η αγγλοσαξονική και σε μικρότερο βαθμό η γαλλική παράδοση. Στην προσπάθειά του να εντοπίσει τα αίτια του φαινομένου αυτού, ο Mario Vitti αναφέρεται στην καθυστέρηση με την οποία έφθασε η νέα τεχνική στην Ελλάδα, η οποία, αν και μικρή σε σχέση με άλλες περιπτώσεις, υπήρξε οπωσδήποτε καθοριστική, αφού στο μεταξύ ο υπερρεαλισμός είχε προλάβει να απλώσει την κυριαρχία του στην τέχνη. Πράγματι, είναι γεγονός ότι στην Ελλάδα, πολλοί συγγραφείς που εφάρμοσαν τη νέα τεχνική, όπως η Μέλπω Αξιώτη, επηρεάστηκαν εξίσου και από τον υπερρεαλισμό, με αποτέλεσμα να μην μπορούμε

Εσωτερικός μονόλογος

να διακρίνουμε με ευκολία πού οφείλονται οι συγκεκριμένες καινοτομίες τους. Μάλιστα, ο Mario Vitti φθάνει στο σημείο να αμφισβητεί αν αυτό που γενικά ονομάζουμε «εσωτερικό μονόλογο» στα έργα της δεκαετίας του 1930, είναι πράγματι εσωτερικός μονόλογος ή μήπως θα έπρεπε να βρεθεί κάποια άλλη ονομασία. Πάντως, δεν προτείνει τίποτε συγκεκριμένο.

(Βλ. Μοντερνισμός, Υπερρεαλισμός, Χαρακτήρας)



Η

Ηθογραφία

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

Τι ακριβώς σημαίνει «ηθογραφία» όμως; Σε σχέση με τη λογοτεχνία, ο όρος απαντάται για πρώτη φορά το 1770· και στα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα χρησιμοποιείται ήδη με το νόημα που του αποδίδουμε και σήμερα: για να προσδιορίσει μια συγκεκριμένη κατηγορία πεζών κειμένων με πολλά κοινά χαρακτηριστικά.

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

Ηθογραφία

ηθογραφικής πεζογραφίας είναι σχεδόν πάντα οι απλοί άνθρωποι της υπαίθρου.

Η ηθογραφία είναι ένα φαινόμενο καθαρά ελληνικό. Σε σχέση με τα όσα συμβαίνουν την εποχή εκείνη στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες, μπορούμε να πούμε ότι η ηθογραφία είναι η ελληνική εκδοχή του ρεαλισμού και, ως ένα βαθμό, του νατουραλισμού. Παράλληλα, έχει επηρεαστεί από το πνεύμα του θετικισμού, καθώς και από την επιστήμη της λαογραφίας, που αρχίζει να αναπτύσσεται στη χώρα μας από το 1870 και μετά, με κυριότερο εκπρόσωπο το Νικόλαο Πολίτη.



Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης (1857-1911): παρ' όλο που

ξεκίνησε να γράφει μυθιστορήματα, έγινε γνωστός κυρίως για τα διηγήματά του, χάρη στα οποία αναδείχθηκε σε έναν από τους σημαντικότερους ηθογράφους της νεοελληνικής κοινωνίας της εποχής του.

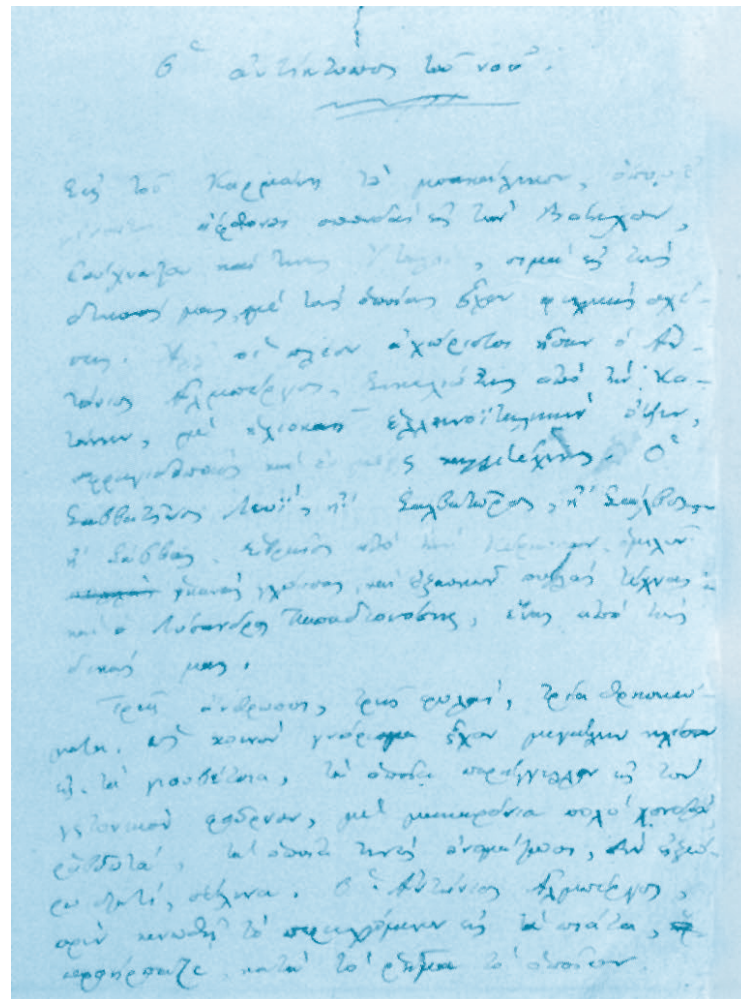
Από πλευράς λογοτεχνικής, το έργο που προετοιμάζει το έδαφος για την ηθογραφική πεζογραφία, είναι το μυθιστόρημα του Δημήτριου Βικέλα Λουκής Λάρας, που δημοσιεύεται το 1879. Η ηθογραφία, όμως, γεννιέται πραγματικά το 1883, όταν το περιοδικό Εστία, ένα από τα πλέον σημαντικά της εποχής, προκηρύσσει διαγωνισμό για συγγραφή διηγήματος «με θέμα ελληνικό». Ο διαγωνισμός αυτός κινεί το ενδιαφέρον πολλών νέων πεζογράφων, καθώς και των άλλων περιοδικών και εφημερίδων της εποχής, που αρχίζουν να ζητούν συνεχώς ελληνικά διηγήματα για δημοσίευση. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, μέσα στην πενταετία 1883-1888, να εμφανιστούν όλοι σχεδόν οι σημαντικοί εκπρόσωποι της ηθογραφίας: καταρχήν ο Γεώργιος Βιζυηνός, που θεωρείται ο βασικός εισηγητής του ηθογραφικού διηγήματος, καθώς και οι Γεώργιος Δροσίνης, Μιχαήλ Μητσάκης, Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, Κώστας Κρυστάλλης, Ανδρέας Καρκαβίτσας, Χρήστος Χρηστοβασίλης, Ιωάννης Κονδυλάκης, Γρηγόριος Ξενόπουλος, Γιάννης Βλαχογιάννης, Αργύρης Εφταλιώτης κ.ά.

Οι ηθογράφοι καλλιέργησαν σχεδόν αποκλειστικά το διήγημα και δεν υπάρχει αμφιβολία ότι συνέβαλαν

Ηθογραφία

αποφασιστικά στην ανάπτυξη του είδους και στην καθιέρωσή του στη νεοελληνική λογοτεχνία. Εξάλλου, σε ό,τι αφορά τα ιδιαίτερα γνωρίσματα της ηθογραφίας, θα πρέπει να σημειώσουμε τα εξής:

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



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

- δεν πρέπει να απορούμε που το ελληνικό διήγημα συνδέθηκε σχεδόν αμέσως με την απεικόνιση της ζωής στην ύπαιθρο και το χωριό· στα τέλη του 19ου αιώνα, αυτή είναι η κυρίαρχη εικόνα ελληνικής ζωής (αστική ζωή δεν έχει πραγματικά αρχίσει να υπάρχει στην Ελλάδα)

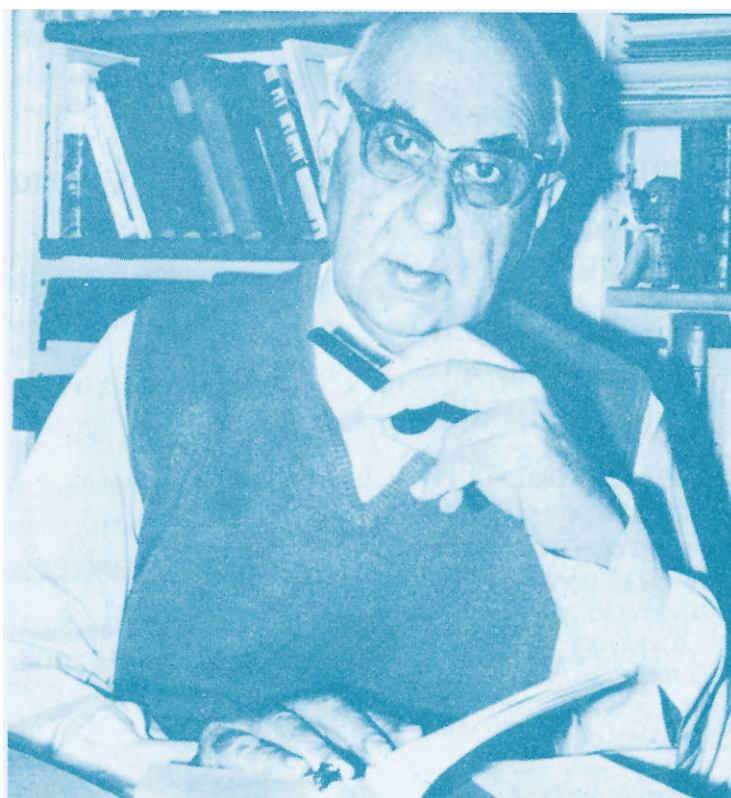
Ηθογραφία

- η γενιά του 1880 συνδέεται με το γλωσσικό ζήτημα, στο οποίο πήρε θέση υπέρ του δημοτικισμού· δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το ηθογραφικό διήγημα συνιστά την πρώτη συστηματική προσπάθεια για συγγραφή πεζών λογοτεχνικών έργων στη δημοτική γλώσσα (σ' αυτό βοήθησε και το γεγονός ότι οι ήρωες είναι άνθρωποι του λαού, που φυσικά μιλούν μεταξύ τους στη δημοτική, χρησιμοποιώντας τους γλωσσικούς ιδιωτισμούς της περιοχής τους, τους οποίους οι συγγραφείς ενδιαφέρονται να αναπαράγουν πιστά)
- υπάρχουν αρκετοί ηθογράφοι συγγραφείς που το έργο τους δεν παρουσιάζει ουσιαστική εξέλιξη και μοιάζουν να επανέρχονται συνεχώς σε παραλλαγές του ίδιου θέματος· άλλοι, όμως, έδωσαν σπουδαία έργα και οδήγησαν σταδιακά στο πέρασμα από την ηθογραφία προς το ρεαλισμό και το νατουραλισμό
- η ηθογραφία χρησιμοποιήθηκε συχνά ως μέσο για την επίτευξη στόχων εντελώς ξένων προς τη λογοτεχνία, όπως τα διάφορα ηθικοπλαστικά διδάγματα, η συστηματική καλλιέργεια ενός πατριωτικού φρονήματος και μιας εθνικής ιδεολογίας κτλ.· κι αυτό ισχύει τόσο για τους συγγραφείς όσο και για τους κριτικούς ή μελετητές (Βλ. Σχολή, ρεύμα, κίνημα).

Ημερολόγιο

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

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



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

Όπως είναι φυσικό, τα ημερολόγια διάσημων ανθρώπων της τέχνης, των γραμμάτων ή της επιστήμης, καθώς και των δημοσίων προσώπων γενικά, προξενούν το ενδιαφέρον του κοινού και πολλές φορές δημοσιεύονται μετά από την απαραίτητη επεξεργασία. Τέτοιου είδους κείμενα προσφέρουν συχνά πολύτιμες πληροφορίες όχι μόνο για τα ίδια τα άτομα αλλά και για την εποχή τους. Ειδικά τα ημερολόγια των μεγάλων συγγραφέων ενδιαφέρουν για δύο κυρίως λόγους: από

τη μια πλευρά είναι ανεξάντλητες πηγές πληροφοριών και από την άλλη, πολύ συχνά, είναι κείμενα με μεγάλη λογοτεχνική αξία· κι αυτό, γιατί πολλοί συγγραφείς κρατούν ημερολόγιο έχοντας κατά νου ότι είναι πολύ πιθανό να δημοσιευθεί.

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

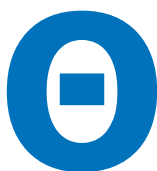
Γενικότερα, η γενιά του τριάντα, επηρεασμένη από το μεγάλο Γάλλο συγγραφέα André Gide, χρησιμοποιεί συχνά την ημερολογιακή γραφή. Ο ίδιος ο Γ. Σεφέρης καταφεύγει στο ημερολόγιο, προκειμένου να διασώσει υλικό από την άχαρη καθημερινή ζωή· από εκεί, το υλικό αυτό περνά στα έργα του, που πολύ συχνά έχουν κι αυτά «ημερολογιακή» μορφή (π.χ. τα τρία *Ημερολόγια καταστρώματος*, το μυθιστόρημα *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*). Γενικά, η χρήση της ημερολογιακής γραφής στα λογοτεχνικά έργα είναι χαρακτηριστικό στοιχείο της γενιάς του τριάντα. Ακόμη και ένας πρωτοποριακός

Ημερολόγιο

συγγραφέας όπως ο Στέλιος Ξεφλούδας, δεν ξεφεύγει από αυτόν τον κανόνα (Τα τετράδια του Παύλου Φωτεινού). Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε ένα ακόμη είδος ημερολογίου, που έγραψε ο Γιώργος Θεοτοκάς, επίσης επηρεασμένος απ' το Gide. Πρόκειται για το Ημερολόγιο της Αργώς, όπου καταγράφεται με τρόπο συστηματικό όλη η διαδικασία της σύνθεσης του ομώνυμου μυθιστορήματος του Θεοτοκά.

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





Θέμα

Στην πρώτη και απλούστερη έννοιά του, ο όρος «θέμα» υποδηλώνει το ζήτημα για το οποίο μιλάει ή γράφει κανείς. Βέβαια, η χρήση του όρου για να δηλωθεί το ζήτημα, η ιδέα ή γενικότερα το υλικό στο οποίο βασίζει ένας ποιητής —ένας λογοτέχνης, θα λέγαμε σήμερα— το έργο του, είναι κι αυτή πολύ παλαιά, αφού είναι ήδη ορατή στη «Ρητορική» του Αριστοτέλη. Ωστόσο, θα πρέπει να πούμε ότι η λέξη «θέμα» εμφανίζεται ως κριτικός όρος μόλις τον 20ό αιώνα (το ίδιο ισχύει και για τους συγγενικούς όρους «θεματογραφία», «θεματολογία», «θεματική», «θεματικό κέντρο» κτλ.). Σε παλαιότερες εποχές, θεωρούνταν περισσότερο δόκιμοι διάφοροι διδακτικής και ηθικοπλαστικής φύσεως όροι, σαφώς ξεπερασμένοι σήμερα (π.χ. «ηθικό δίδαγμα», «κεντρική ιδέα»), οι οποίοι είχαν να κάνουν κυρίως με το σύνολο των ιδεών που περιέχονται σ' ένα λογοτεχνικό έργο.

Η μεταβολή αυτή στην ορολογία συνδέεται με τις εξελίξεις όχι μόνο στη θεωρία της λογοτεχνίας αλλά

Θέμα

και στο χώρο της μουσικής, όπου το θέμα ορίζεται ως η βασική αρχή της σύνθεσης. Το γεγονός αυτό διαμόρφωσε τη γραφή ορισμένων μοντερνιστών συγγραφέων, όπως για παράδειγμα του Γερμανού Thomas Mann. Μάλιστα, κάποιοι κριτικοί, επηρεασμένοι από τον τρόπο με τον οποίο ανέπτυξαν και εκμεταλλεύθηκαν το θέμα οι μουσικοί, μιλούν για «θέματα και παραλλαγές» ή για «παραλλαγές σ' ένα θέμα». Η παραλλαγή είναι μια τεχνική σύνθεσης η οποία προέρχεται απ' τη μουσική και έχει ως κύριο στόχο τη δημιουργία μιας καλλιτεχνικής τάξης, μέσα από την εκμετάλλευση ενός θέματος. Ανάμεσα στ' άλλα, έχει χρησιμοποιηθεί στη φιλοσοφία, τη ζωγραφική και, βέβαια, τη λογοτεχνία. Συγκεκριμένα, η παραλλαγή συνιστά μίαν από τις βασικές τεχνικές του μυθιστορήματος του 20ού αιώνα και απαντάται σε συγγραφείς όπως ο Γάλλος Marcel Proust, ο Αυστριακός Hermann Broch, ο Αμερικανός William Faulkner, ο Thomas Mann, ο Τσέχος Milan Kundera κ.ά. Σύμφωνα με τους συγγραφείς αυτούς, ένα θέμα που επανέρχεται συνεχώς σ' ένα έργο δε συνιστά ποτέ απλή επανάληψη, αφού το νόημά του διαφέρει σε κάθε φάση της ανάπτυξής του· συνεπώς, η ταυτότητα κάθε θέματος διαμορφώνεται από το σύνολο των παραλλαγών του.

Η ένταξη του όρου «θέμα» στο σύγχρονο κριτικό λεξιλόγιο προκάλεσε πολλές αντιδράσεις και αντιρρήσεις. Πολλοί υποστήριξαν ότι ένας όρος με τόσο γενικό

και ασαφές περιεχόμενο δεν είναι πραγματικά χρήσιμος. Από μία άποψη, αυτό είναι σωστό: δεν υπάρχει σχεδόν κανένα στοιχείο του κειμένου, που με λίγη καλή θέληση να μην μπορεί να χαρακτηριστεί ως θέμα. Επιπλέον, σε ό,τι αφορά τα προβλήματα που παρουσιάζει η ορολογία, χαρακτηριστική είναι η σύγχυση η οποία επικρατεί διεθνώς, ανάμεσα στους όρους «θέμα» και «μοτίβο». Συνοπτικά, η κατάσταση παρουσιάζεται ως εξής: πολλοί μελετητές χρησιμοποιούν τους δυο όρους ως ταυτόσημους· άλλοι τους διακρίνουν, θεωρώντας το μοτίβο μικρότερη μονάδα από το θέμα, κάτι σαν «υποθέμα», το οποίο έχει μικρότερη σημασία για το κείμενο ως όλο· τέλος, υπάρχουν και αρκετοί οι οποίοι αντιμετωπίζουν το μοτίβο ως εξωκειμενική νοηματική μονάδα, σαφώς ευρύτερη από το θέμα.

Η αλήθεια είναι ότι η παραδοσιακή διάκριση μεταξύ «θέματος» και «μοτίβου» συμπίπτει λίγο πολύ με τη δεύτερη από τις παραπάνω απόψεις. Συνήθως ορίζουμε το θέμα ως μια ιστορία, μικρότερη ή μεγαλύτερη αλλά πάντως ολοκληρωμένη, όπως αυτή υπάρχει πριν και έξω από τη λογοτεχνία ή το συγκεκριμένο λογοτεχνικό κείμενο στο οποίο την εντοπίζουμε· αντίθετα, το μοτίβο είναι μια απλή αφηγηματική μονάδα αυτής της ιστορίας που δεν επιδέχεται περαιτέρω ανάλυση, γι' αυτό και στις περισσότερες περιπτώσεις επισημαίνεται με μια μόνο λέξη.

Θρήνοι

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

- μελέτη της θεματογραφίας ενός συγκεκριμένου λογοτεχνικού έργου· διερεύνηση δηλαδή του αριθμού των θεμάτων που συναντάμε στο έργο αυτό, του τρόπου με τον οποίο τα χρησιμοποιεί ο συγγραφέας, των μεταξύ τους σχέσεων, των παραλλαγών τους κτλ.
- μελέτη ενός συγκεκριμένου θέματος ή μιας σειράς θεμάτων σε πολλά διαφορετικά κείμενα και σύγκριση των παραλλαγών που συναντάμε, των τρόπων με τους οποίους χρησιμοποιείται το ίδιο θέμα σε διάφορους συγγραφείς κτλ. (αυτή η περίπτωση βρίσκεται σχετικά κοντά στη λεγόμενη διακειμενική ανάγνωση).

Θρήνοι

Οι θρήνοι αποτελούν ιδιαίτερη κατηγορία δημοτικών τραγουδιών. Έχουν ιστορικό χαρακτήρα, γιατί αναφέρονται και έχουν ως θέμα την άλωση (=το «κούρσος») διάφορων πόλεων και ιδίως της Κωνσταντινούπολης. Ο ιστορικός χαρακτήρας των θρήνων τους εντάσσει στα δημοτικά τραγούδια που αναφέρονται γενικά στο δημόσιο και μάλιστα στον εθνικό βίο.



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

Οι περισσότεροι και οι σημαντικότεροι θρήνοι έχουν γραφεί για την άλωση της Κωνσταντινούπολης (29 Μαΐου 1453). Το πέσιμο της βασιλεύουσας των πόλεων ήταν φυσικό να συγκλονίσει την ελληνική ψυχή. Το κέντρο του ελληνισμού και της ορθοδοξίας είχε πέσει στα χέρια των απίστων. Η θλίψη, ο πόνος, ο βαθύς συγκλονισμός, η απογοήτευση, όλα αυτά που ένιωσε ο ανώνυμος λαϊκός τραγουδιστής, τα εξέφρασε με τρόπο ζωντανό και γνήσιο, σε μια σειρά δημοτικών τραγουδιών με θρηνητικό χαρακτήρα. Έτσι, με αφορμή το γεγονός της Άλωσης, δημιουργήθηκε ένας κύκλος δημοτικών τραγουδιών που είναι γνωστά με το χαρακτηρισμό «θρήνοι για την Άλωση της Πόλης». Σ' αυτή την κατηγορία

Θρήνοι

ανήκει και ο γνωστός θρήνος «Πήραν την Πόλη πήραν την».

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

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

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



I

In medias res

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

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

Μια τέτοια τεχνική είναι να αρχίζει ένα κείμενο *in medias res*. Αυτή η λατινική φράση, μεταφραζόμενη κατά λέξη και κυριολεκτικά σημαίνει: στο μέσο των πραγμάτων, στο μέσο της υπόθεσης, στο μέσο της πλοκής. Δεν πρέπει, όμως, με βάση την κυριολεκτική σημασία, να σχηματίσουμε την εντύπωση ότι η αφήγηση αρχίζει από το μέσο της υπόθεσης. Η ακριβής

In medias res

σημασία του όρου είναι η εξής: η αφήγηση δεν παρακολουθεί τα γεγονότα του μύθου και δεν τα παρουσιάζει στη χρονική τους σειρά και αλληλουχία. Η αφήγηση αρχίζει από το «κέντρο» του μύθου, δηλαδή από το γεγονός που αποτελεί την «καρδιά» της πλοκής· από το πιο ουσιαστικό και το πιο καίριο περιστατικό.

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

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

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

Το αντίθετο, ακριβώς, του *in medias res* δηλώνεται με τον επίσης λατινικό όρο *ab ovo*. Ο όρος αυτός, που οφείλεται στο Λατίνο ποιητή Οράτιο (τον καθιερώνει στο έργο του *Ars Poetica* [=Ποιητική]), κατά λέξη σημαίνει «από το αυγό». Ως λογοτεχνικός όρος, όμως, δηλώνει μια συγκεκριμένη αφηγηματική τεχνική ή, απλούστερα, έναν τρόπο να αφηγηθεί κανείς μια ιστορία σε ένα εκτενές επικό κείμενο ή σε ένα μυθιστόρημα. Συγκεκριμένα, ο όρος αυτός δηλώνει ότι η αφήγηση μιας ιστορίας ξεκινάει απ' την αρχή και παρακολουθεί τα γεγονότα σε μια ευθύγραμμη, λεπτομερειακή και χρονική σειρά και τάξη. Αυτός ο γραμμικός και λεπτομερειακός τρόπος παρουσίασης και γεγονότων σε μιαν αφήγηση δημιουργεί τελικά αφηγηματικό κείμενο κουραστικό, ανιαρό και υπερβολικά εκτενές.

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

Ιπποτικά μυθιστορήματα

Ο όρος «ιπποτικά μυθιστορήματα» αναφέρεται σε πέντε συγκεκριμένα κείμενα που μας έχουν σωθεί από την εποχή της φραγκοκρατίας (13ος-15ος αιώνας). Πρόκειται για πέντε μακροσκελή αφηγηματικά ποιήματα, γραμμένα σε στίχο ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο και σε γλώσσα λαϊκότερη, σε σχέση με άλλα έργα της ίδιας εποχής. Τα ονομάζουμε «ιπποτικά» επειδή και στα πέντε είναι πολύ έντονη η παρουσία του κόσμου της

Ιπποτικά μυθιστορήματα

Ιπποσύνης και των ιπποτών, όπως τον συναντάμε τα χρόνια εκείνα στη Δυτική Ευρώπη.

Οι συγγραφείς των ιπποτικών μυθιστορημάτων μάς είναι ουσιαστικά άγνωστοι και η έρευνα για τον εντοπισμό τους συνεχίζεται. Από τα στοιχεία που μας παρέχουν τα ίδια τα κείμενα, υποθέτουμε ότι πρόκειται για ελληνικής καταγωγής λόγιους, με πολύ πλούσια παιδεία, τόσο ελληνική όσο και δυτική· κι αυτό, διότι και τα πέντε ιπποτικά μυθιστορήματα είναι, βέβαια, γραμμένα σε ελληνική γλώσσα αλλά βασίζονται σε πρότυπα δυτικά, από την ιταλική ή τη γαλλική λογοτεχνία, όπου τέτοιου είδους έργα αφθονούν την εποχή αυτή. Μάλιστα, η σύγχρονη φιλολογική έρευνα έχει εντοπίσει με ακρίβεια ορισμένα από αυτά τα πρότυπα.

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

Αυτό που χωρίς αμφιβολία κρατούν απ' τα πρότυπά τους και τα πέντε ιπποτικά μυθιστορήματα είναι ο πυρήνας της υπόθεσης. Η βασική ιδέα είναι πάντα η ίδια: ένα ζευγάρι ερωτευμένων νέων αναγκάζεται ξαφνικά να χωρίσει και στα χρόνια που ακολουθούν, αναζητούν

επίμονα ο ένας τον άλλο· τελικά, έπειτα από πολλές και σκληρές δοκιμασίες και περιπέτειες, ξανασμίγουν για πάντα. Κάθε κείμενο, βέβαια, εμπλουτίζεται με διάφορα επιμέρους στοιχεία και λεπτομέρειες, ενώ συναντάμε αρκετές παραλλαγές σχετικά με την αιτία του ξαφνικού χωρισμού των δύο νέων ή τις περιπέτειες και τις δοκιμασίες της αναζήτησης. Ιδιαίτερα έντονο είναι πάντοτε το ερωτικό στοιχείο· γι' αυτό και πολύ συχνά μιλάμε για «ερωτικά ιπποτικά μυθιστορήματα».

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

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

Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο στα κείμενα αυτά είναι ότι αντανακλούν με πολύ πετυχημένο τρόπο τον ετερόκλητο κόσμο της Φραγκοκρατίας, στον οποίο αναμειγνύονται η ανατολή και η δύση, το βυζαντινό και το νεοελληνικό, το παλαιό και το νέο κτλ. Η ονομασία «ιπποτικά» τονίζει ίσως υπερβολικά ένα μόνο από αυτά τα

Ιπποτικά μυθιστορήματα

στοιχεία. Στην πραγματικότητα, τα πέντε έμμετρα ιπποτικά μυθιστορήματα χαρακτηρίζονται από επιδράσεις:

- δυτικές (π.χ. το στοιχείο της αναζήτησης και της περιπέτειας, η ολοκληρωτική υποταγή των ηρώων στον έρωτα, οι μονομαχίες και τα κονταροχτυπήματα και γενικά ο κόσμος της ιπποσύνης κτλ.)
- λόγιες (π.χ. οι «εκφράσεις», δηλαδή οι λόγιες μακροσκελείς περιγραφές χώρων, αντικειμένων, έργων τέχνης κτλ.)
- ανατολικές (π.χ. όλα στοιχεία από τον κόσμο της φαντασίας και του παραμυθιού, όπως οι μάγισσες, οι φοβεροί δράκοι, τα δαχτυλίδια με τις μαγικές δυνάμεις κτλ.)
- νεοελληνικές (π.χ. ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος, η γλώσσα και, κυρίως, η παρουσία ολόκληρων δημοτικών τραγουδιών, όπως είναι τα καταλόγια και τα μοιρολόγια, που παρεμβάλλονται στην αφήγηση).

Τέλος, σε ό,τι αφορά την ποιότητα και τη λογοτεχνική αξία των πέντε ιπποτικών μυθιστορημάτων, μια απλή σύγκριση αποδεικνύει ότι τα κείμενα αυτά είναι αρκετά άνισα. Ήδη αναφέραμε ότι κάποια είναι απλές διασκευές, αν όχι μεταφράσεις. Το ίδιο ισχύει και για το στίχο, που άλλοτε είναι πολύ καλά επεξεργασμένος και άλλοτε όχι, καθώς και για τη γλώσσα, που ανάλογα με το κείμενο, ενδέχεται να τείνει προς τη λόγια ή προς την απλή νεοελληνική. Εξάλλου, σε ορισμένα ιπποτικά μυθιστορήματα παρατηρούμε περίπλοκες αφηγηματικές

τεχνικές, καθώς και μια προσπάθεια να αποδοθεί καλύτερα η ψυχολογία των ηρώων. Σε γενικές γραμμές, πάντως, η αξία των έργων αυτών είναι περισσότερο ιστορική και γλωσσική παρά λογοτεχνική.

Ιστορία λογοτεχνίας

Ιστορίες λογοτεχνίας ονομάζουμε τα έργα που μελετούν ιστορικά τη λογοτεχνία. Πρόκειται, δηλαδή, για επιστημονικά έργα, που ακολουθούν τις μεθόδους της ιστοριογραφίας· αντικείμενό τους, όμως, δεν είναι τα ιστορικά γεγονότα γενικά αλλά τα όσα συμβαίνουν στο χώρο της λογοτεχνίας. Για παράδειγμα, μια ιστορία λογοτεχνίας εξετάζει την εξέλιξη της λογοτεχνίας σε δεδομένο χώρο και χρόνο, τη διαίρεσή της σε περιόδους, γενιές, σχολές, ρεύματα και κινήματα, τους αντιπροσωπευτικούς συγγραφείς και τα μεγάλα έργα κάθε περιόδου, τους ελάσσονες δημιουργούς κτλ. Εννοείται, βέβαια, ότι για να μελετήσει και να αναλύσει όλα αυτά τα στοιχεία, ο ιστορικός της λογοτεχνίας λαμβάνει επίσης υπόψη του τη γενική ιστορία, την ιστορία των άλλων μορφών τέχνης, καθώς και τις ευρύτερες πνευματικές και πολιτισμικές αναζητήσεις κάθε εποχής και κοινωνίας· διότι η λογοτεχνία επηρεάζεται από όλους αυτούς τους χώρους αλλά και τους επηρεάζει.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, οι πιο γνωστές και έγκυρες ιστορίες είναι τρεις: η Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας του Κ. Θ. Δημαρά, καθώς

Ιστορία / Πλοκή

και τα ομότιπλα έργα των Λίνου Πολίτη και Mario Vitti. Παρά την προσπάθεια κάθε ιστορικού για αντικειμενικότητα, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι καθένα από τα τρία αυτά έργα δίνει μια κάπως διαφορετική εικόνα της λογοτεχνίας μας.

Ιστορία / Πλοκή

Πίσω από τους όρους «ιστορία» και «πλοκή» κρύβεται μια διάκριση, που θεωρείται σήμερα θεμελιώδης για τη μελέτη της λογοτεχνίας, και ειδικά της αφήγησης. Οι εισηγητές της διάκρισης αυτής είναι οι Ρώσοι φορμαλιστές. Πιο συγκεκριμένα, επιθυμώντας να μελετήσουν την εσωτερική οργάνωση των λογοτεχνικών έργων, οι φορμαλιστές απέρριψαν την παραδοσιακή διάκριση μεταξύ μορφής και περιεχομένου. Κατά τη γνώμη τους, η διάκριση αυτή αφήνει να εννοηθεί ότι κάθε λογοτεχνικό έργο αποτελείται από δύο σαφώς διαχωρισμένα στρώματα· στην πράξη, όμως, είναι λάθος να εξετάζουμε το ένα χωριστά από το άλλο, καθώς συνδέονται πολύ στενά μεταξύ τους: το περιεχόμενο μπορεί να εμφανιστεί μόνο μέσα απ' τη μορφή, που αποτελεί την καλλιτεχνική του επένδυση· διαφορετικό περιεχόμενο σημαίνει οπωσδήποτε και διαφορετική μορφή.

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

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

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

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

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

- η «ιστορία» των περιπετειών του Οδυσσέα έχει διάρκεια δέκα περίπου χρόνια και μπορούμε να τη βρούμε πολύ εύκολα, βάζοντας σε χρονολογική σειρά όλα όσα του συνέβησαν από τη στιγμή που έφυγε από την Τροία μέχρι την άφιξή του στην Ιθάκη και τη θανάτωση των μνηστήρων (Τροία - Κίκονες - Λωτοφάγοι - Κύκλωπες - Αίολος - Λαιστρυγόνες - Κίρκη - Άδης - Σειρήνες - Σκύλλα και Χάρυβδη - Θρινακρία - Ωγυγία - Νησί των Φαιάκων - Ιθάκη)
- η «πλοκή» της Οδύσσειας, δηλαδή του ομηρικού έπους που αφηγείται την παραπάνω «ιστορία», είναι εντελώς διαφορετική· κι αυτό, διότι ο ποιητής αναδιαρθρώνει τα γεγονότα, προκειμένου να επιτύχει τους δικούς του καλλιτεχνικούς και αισθητικούς στόχους (π.χ. για να κρατήσει αμείωτο το ενδιαφέ-

ρον του ακροατή/αναγνώστη, να τονίσει τους χαρακτηριστές όπως εκείνος θέλει κτλ.): επιλέγει, λοιπόν, να μας αφηγηθεί τις τελευταίες σαράντα ημέρες από τις περιπέτειες του Οδυσσέα, προσθέτοντας όσα στοιχεία τού είναι απαραίτητα για τη δράση και επινοώντας ένα αφηγηματικό τέχνασμα, για να πληροφορηθούμε τι έχει συμβεί στα προηγούμενα χρόνια (Συμβούλιο των θεών - η Αθηνά στον Τηλέμαχο - ο Τηλέμαχος σε Πύλο και Σπάρτη - ο Ερμής στην Καλυψώ - αναχώρηση του Οδυσσέα από την Ωγυγία - άφιξη στο νησί των Φαιάκων - ο Οδυσσέας αφηγείται στους Φαίακες τις περιπέτειές του - άφιξη στην Ιθάκη - μνηστηροφονία).

Με βάση το παραπάνω παράδειγμα, μπορούμε να κάνουμε δύο ακόμη παρατηρήσεις. Καταρχήν, η πλοκή δείχνει να είναι το κατεξοχήν διακριτικό στοιχείο της αφήγησης: είναι, λοιπόν, απαραίτητη η μελέτη των μηχανισμών και των τεχνικών που χρησιμοποιούν οι συγγραφείς για την κατασκευή της. Όπως ήδη είχαν παρατηρήσει οι φορμαλιστές, οι μηχανισμοί αυτοί συνήθως αιτιολογούνται με τρόπους ρεαλιστικούς και ο αναγνώστης τούς αποδέχεται χωρίς να παραξενεύεται ή να προβληματίζεται. Για παράδειγμα, στον Όμηρο, ο Οδυσσέας αφηγείται τις παλαιότερες περιπέτειές του για να ικανοποιήσει, υποτίθεται, την περιέργεια των Φαιάκων (στην πραγματικότητα, βέβαια, αυτό γίνεται

για να τις πληροφορηθεί ο αναγνώστης). Υπάρχουν, όμως, και έργα —κυρίως της μοντέρνας λογοτεχνίας— τα οποία παρουσιάζουν τις τεχνικές αυτές στον αναγνώστη απογυμνωμένες, χωρίς να τις αιτιολογούν ρεαλιστικά· με τον τρόπο αυτό αποκαλύπτουν τις συνθήκες και τους όρους κατασκευής της πλοκής, καθώς και τον τεχνητό χαρακτήρα των λογοτεχνικών έργων.

Το δεύτερο στοιχείο που θα πρέπει να τονίσουμε, είναι ότι η φυσική σειρά της δράσης, η «ιστορία» δηλαδή, δε συμπίπτει ποτέ με την πλοκή. Όλοι οι συγγραφείς την αλλάζουν, για λόγους αισθητικής· αλλά ακόμη και αν ένας δημιουργός ήθελε να αναπαράγει τη σειρά αυτή με απόλυτη ακρίβεια, δε θα το κατόρθωνε: θα ήταν σαν να προσπαθούσε να προβάλει ένα πολύπλοκο σχήμα σε μια ευθεία γραμμή χωρίς να το αλλάξει καθόλου. Ο χρόνος της «ιστορίας» είναι πολυδιάστατος, ενώ ο χρόνος της «πλοκής» γραμμικός (αφού πρόκειται για κείμενο): όλα όσα στην «ιστορία» συμβαίνουν ταυτόχρονα, στην «πλοκή» θα εμφανιστούν αναγκαστικά το ένα μετά το άλλο.

(Βλ. Χρόνος αφηγηματικός).



Κ

Καθαρή ποίηση

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

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

Καθαρή ποίηση



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

Όπως είναι γνωστό, ο συμβολισμός πρωτοεμφανίζεται στη Γαλλία, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Πρόδρομοι του συμβολισμού θεωρούνται ο Αμερικανός ποιητής Edgar Allan Poe και ο Γάλλος Charles Baudelaire. Δημιουργοί όμως και πρωτεργάτες του συμβολισμού, που γεννήθηκε ως μια αντίδραση στις υπερβολές κυρίως του ρομαντισμού, είναι οι Γάλλοι ποιητές Stephan Mallarmé, Paul Verlain, Arthur Rimbaud και Paul Valéry. Μάλιστα, ο Mallarmé και ο Valéry είναι εκείνοι που θα οδηγήσουν το συμβολισμό στην ακραία του έκφραση, που είναι η λεγόμενη καθαρή ποίηση.

Τρία είναι τα κύρια και τα βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα του συμβολισμού, που στην απόλυτη

εκδοχή τους συμπίπτουν μ' εκείνα της καθαρής ποίησης:

- α) στην ποίηση του συμβολισμού (επομένως και στην καθαρή ποίηση) το πρωταρχικό και το βαρύνον στοιχείο δεν είναι το νόημα, το νοηματικό περιεχόμενο του ποιήματος· αντίθετα, το πρωταρχικό στοιχείο είναι η δημιουργία μιας μουσικότητας και μιας υποβλητικής ατμόσφαιρας, στοιχεία που και τα δύο στηρίζονται στους ήχους και στη μελωδικότητα των λέξεων. Η επιδίωξη αυτής της μουσικής και υποβλητικής ατμόσφαιρας αναγκάζει τον ποιητή να επιλέγει προσεκτικά τις λέξεις, να επιδιώκει καινούριους εκφραστικούς τρόπους και να ακολουθεί μια ιδιόρρυθμη σύνταξη. Έτσι, το ποίημα, καθώς στηρίζεται στη μουσικότητα των λέξεων και της γλώσσας, απευθύνεται πιο πολύ στην ακοή και στο συναίσθημα του αναγνώστη και λιγότερο στη νόηση. Παράλληλα, η ποίηση γίνεται αυτό που θα έπρεπε να είναι, δηλαδή καθαρή ποίηση (*poésie pure*), γεμάτη γοητεία και μαγεία.
- β) η ποίηση του συμβολισμού, μια και περιορίζει στο ελάχιστο το νοηματικό περιεχόμενο του ποιήματος, εκφράζει κυρίως ψυχικές καταστάσεις και διαθέσεις του ποιητή. Γι' αυτό και η ποίηση αυτή, ιδιαίτερα ως καθαρή ποίηση, δημιουργεί ένα κλίμα ρευστό, θολό και συγκεχυμένο, που συνυπάρχει με μια έντονη διάθεση ρεμβασμού, μελαγχολίας, ονειροπόλησης και μυστικισμού.

Καθαρή ποίηση

γ) για το συμβολιστή ποιητή και για τον οπαδό της καθαρής ποίησης, η γύρω μας αισθητή πραγματικότητα, δηλαδή τα πράγματα του εξωτερικού κόσμου, δεν έχουν από μόνα τους κανένα ποιητικό ενδιαφέρον. Μπορούν όμως τα πράγματα και τα αντικείμενα του εξωτερικού κόσμου να συσχετισθούν με τις ψυχικές καταστάσεις και διαθέσεις του ποιητή. Έτσι, μια γκρίζα, συννεφιασμένη και βροχερή μέρα, κάτι δηλαδή που υπάρχει έξω από τον ποιητή, γίνεται ένα σύμβολο που εκφράζει τη δική του γκρίζα και θλιμμένη ψυχική κατάσταση.

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

- α) έχει έναν καθαρά μουσικό, υποβλητικό και χαμηλόφωνο τόνο· είναι ποίηση που δε φωνάζει, δε ρητορεύει, δεν έχει τίποτε το ηχηρό και μεγαλόστομο
- β) αρέσκεται στη δημιουργία και την έκφραση μιας ρευστής, διάχυτης και ακαθόριστης ποιητικής ατμόσφαιρας
- γ) τα πράγματα, τα αντικείμενα, ό,τι υπάρχει έξω από μας (π.χ. η άμαξα στο συγκεκριμένο ποίημα), μεταβάλλονται σε σύμβολα, για να εκφραστούν ψυχικές-συναισθηματικές καταστάσεις
- δ) απουσιάζει ολοκληρωτικά η προβολή ιδεών, υψη-

λών νοημάτων και αφηρημένων εννοιών· η έλλειψη αυτή αναπληρώνεται από την έκφραση ρευστών ψυχικών καταστάσεων

- ε) χαρακτηρίζεται από μια τάση προς τη σπάνια και ασυνήθιστη λέξη, τάση που καταλήγει σε επιτήδευση, λεξιθηρία (=αναζήτηση σπάνιων λέξεων, εξεζητημένων εκφράσεων) και μανιέρα (=επιτήδευση στο ύφος)· αυτή η τάση λεξιθηρίας φαίνεται στο συγκεκριμένο ποίημα στις λέξεις περικοκλάδες βαθουλές, ανώφλια, αγκωνιές, ανεμοπέραστες, έντρομες θύμησες.
(Βλ. Συμβολισμός).

Κάθαρση

Ο όρος «κάθαρση» καθιερώθηκε από τον Αριστοτέλη («κάθαρσις»). Όπως είναι γνωστό, στο βιβλίο του Περί Ποιητικής, ο Αριστοτέλης μάς έχει δώσει τον περίφημο ορισμό της τραγωδίας. Η τελευταία λέξη σ' αυτόν τον ορισμό είναι ο όρος «κάθαρση» («...δι' έλέου και φόβου περαίνουσα τήν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν»). Βέβαια, η λέξη δε χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Αριστοτέλη. Προϋπήρχε στο λεξιλόγιο της μυστηριακής λατρείας, όπως επίσης και στο λεξιλόγιο της υποτυπώδους για την εποχή εκείνη ιατρικής. Ο Αριστοτέλης, όμως, είναι ο πρώτος που χρησιμοποίησε τη λέξη με μεταφορική σημασία και τη συσχέτισε με το

Κάθαρση

καλλιτεχνικό φαινόμενο γενικά και ειδικά με το θέατρο.

Ο Αριστοτέλης, όμως, παρ' όλο που αποφάσισε να χρησιμοποιήσει τη λέξη στον καίριο ορισμό του για την τραγωδία, δε φρόντισε ο ίδιος να επεξηγήσει και να διευκρινίσει με ποιο συγκεκριμένο νόημα (μεταφορικό) χρησιμοποιεί αυτόν τον όρο στο έργο του. Αυτή η «σιωπή» του Αριστοτέλη είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθούν διάφορες θεωρίες και ερμηνείες, σχετικά πάντα με την έννοια της αριστοτελικής κάθαρσης. Θα πρέπει, πάντως, να διευκρινιστεί ότι το κοινό στοιχείο αυτών των διαφορετικών θεωριών είναι ένα και μόνο: όλες γενικά διερευνούν και αναζητούν να φωτίσουν τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη γενικά επενεργεί επάνω στον άνθρωπο/θεατή ή τον άνθρωπο/αναγνώστη. Αυτό, εξάλλου, είναι και το ουσιαστικό θέμα και πρόβλημα που πρώτος έθεσε στον κόσμο ο Αριστοτέλης, χωρίς όμως ο ίδιος να το φωτίσει επαρκώς.

Μια πρώτη άποψη που υποστηρίχθηκε για το νόημα του όρου «κάθαρση» είναι η ακόλουθη: το θέατρο και γενικότερα η τέχνη επενεργεί πάνω στον άνθρωπο λυτρωτικά. Όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί ο Ε. Π. Παπανούτσος, «η Τέχνη ενεργεί λυτρωτικά· αλαφρώνει το βάρος, ανακουφίζει τον πόνο, μας κάνει να λησμονούμε τα δεινά της ζωής, γιατρεύει τις πληγές της».

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

α) η παιδαγωγική-ηθική

Η άποψη αυτή υποστηρίζει ότι ο θεατής της τραγωδίας εξοικειώνεται με δύο επικίνδυνα πάθη, το φόβο και τον έλεο, και μαθαίνει να τα αισθάνεται χωρίς υπερβολές και νοσηρές ακρότητες. Τα όσα δηλαδή έντονα πάθη ζει ο θεατής της τραγωδίας, μαθαίνει να τα μετριάξει και να τα χειραγωγεί ο ίδιος στη ζωή. Επομένως, η τέχνη διαπαιδαγωγεί τον άνθρωπο, τον βελτιώνει, τον κάνει καλύτερο και, τελικά, τον ηθικοποιεί.

β) η ψυχο-φυσιολογική

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

Καλβική στροφή (ή καρβικο μέτρο)

γ) η ηθικο-αισθητική

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

Καλβική στροφή (ή καρβικο μέτρο)

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

Σε κάθε καρβική στροφή εφαρμόζεται ένα μετρικό σύστημα που είναι προσωπική επινόηση του Κάλβου. Ο ίδιος ο ποιητής εξηγεί το μετρικό του σύστημα στη

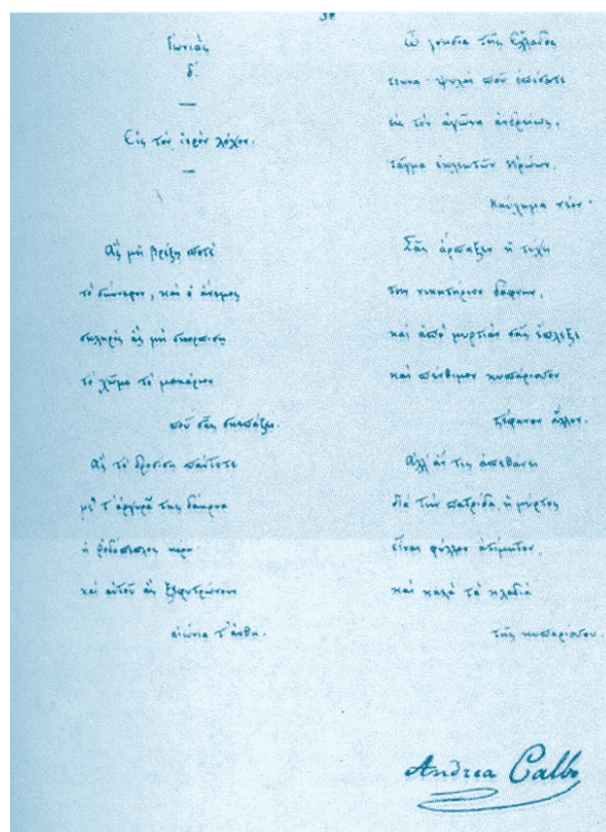
Καλβική στροφή (ή καλβικο μέτρο)

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



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

Καλβική στροφή (ή καλβικο μέτρο)



Αυτόγραφο του Ανδρέα Κάλβου από την ωδή **ΕΙΣ ΤΟ ΙΕΡΟΝ ΛΟΧΟΝ**.

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

- α) κάθε στροφή αποτελείται σταθερά από πέντε στίχους και το γνώρισμα αυτό δεν παραβιάζεται ποτέ
- β) πουθενά δεν υπάρχει το στοιχείο της ομοιοκαταληξίας, την οποία ο Κάλβος θεωρούσε βάρβαρη
- γ) το μέτρο είναι κατά βάση ιαμβικό, δηλαδή κάθε μετρικό πόδι είναι συνδυασμός μιας άτονης και μιας τονισμένης συλλαβής (υ´—)

Καλβική στροφή (ή καλβικο μέτρο)

δ) οι τέσσερις πρώτοι στίχοι κάθε στροφής έχουν σταθερό τόνο στην έκτη συλλαβή και μπορεί να είναι:

- εξασύλλαβοι οξύτονοι
π.χ. ὦ φιλτάτη πατρίς
- επτασύλλαβοι παροξύτονοι
π.χ. ὦ θαυμασία νῆσος

- οκτασύλλαβοι προπαροξύτονοι
π.χ. τοῦ ναοῦ τά παράθυρα

ε) όταν ο στίχος είναι οκτασύλλαβος προπαροξύτονος (όπως ο προηγούμενος), οι δύο τελευταίες συλλαβές (παρά-θυρο) λογίζονται ως μία

στ) όταν όμως ο στίχος είναι εξασύλλαβος οξύτονος, τελειώνει πάντα στην έκτη συλλαβή

π.χ. Κάθε χέρι, κλαδί

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

π.χ. ἄπειρα ἔργα

Καλβική στροφή (ή καλβικο μέτρο)

Παράδειγμα πεντάστιχης-καλβικής στροφής

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

Αναλυτικός σχολιασμός της στροφής

στ. 1ος: μα | κράν | και | σκο | τει | νήν

1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6

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

στ. 2ος: ζω | ήν | τα | παλ | λη | κά | ρια

1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7

[επτασύλλαβος στίχος παροξύτονος]

στ. 3ος: μι | σούν· | ό | νο | μα α | θά | να | τον

1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8

[επειδή ο στίχος στην πραγματικότητα είναι οκτασύλ-
λαβος προπαροξύτονος, οι δύο τελευταίες άτονες συλ-
λαβές —αθά-νατον— λογίζονται ως μία]

στ. 4ος: θέ | λουν | και | τά | φον | έ | ντι | μον

1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8

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

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

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

[πεντασύλλαβος στίχος παροξύτονος]
(Βλ. Μέτρο).

Καρυωτακισμός

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

Σύμφωνα, λοιπόν, με τα προαναφερόμενα, ο όρος «καρυωτακισμός» λειτουργεί με μια διπλή έννοια και επενέργεια: πρώτα ως επίδραση και επιρροή του Καρυωτάκη στους μεταγενέστερους ποιητές και, δεύτερον, ως τάση μίμησης της καρυωτακικής ποίησης.

Καρυωτακισμός

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



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

Κείμενο

Κείμενο

Με τρόπο όσο το δυνατόν απλούστερο, ο όρος «κείμενο» μπορεί να οριστεί ως σύστημα γραπτών γλωσσικών σημείων που έχει ορισμένη έκταση: από μια μόνο φράση ως ένα ολόκληρο βιβλίο. Επειδή ακριβώς πρόκειται για ένα σύστημα και όχι για μια απλή παράθεση γλωσσικών σημείων, κάθε κείμενο έχει τη δυνατότητα να σημαίνει πολύ περισσότερα απ' ό,τι το σύνολο των λέξεων ή των προτάσεων απ' τις οποίες αποτελείται. Με αυτή την έννοια, θα ήταν πολύ δύσκολο να χαρακτηρίσουμε ως κείμενα τα μονολεκτικά γλωσσικά σημεία· το ίδιο ισχύει και για τα σύνολα γραπτών γλωσσικών σημείων που δε συνιστούν οργανωμένα συστήματα, όπως είναι για παράδειγμα τα λεξικά ή οι τηλεφωνικοί κατάλογοι.

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

Σήμερα, όμως, η τάση που επικρατεί στις λογοτεχνικές σπουδές είναι να μην ταυτίζουμε τους όρους

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

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

Κλασικισμός

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

Κλασικισμός

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

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

Όταν λέμε μίμηση, εννοούμε βέβαια τη χρησιμοποίηση θεμάτων που θεωρούνται κλασικά, καθώς και όλων των χαρακτηριστικών που συνδέονται με έργα κλασικά. Για παράδειγμα, μια κλασικιστική γαλλική τραγωδία του 17ου αιώνα, εκτός του ότι δανείζεται το θέμα της από την αρχαία ελληνική ή τη ρωμαϊκή τραγωδία, χρησιμοποιεί και τα ίδια μορφολογικά στοιχεία. Αυτή η μίμηση μπορεί τελικά να αποδειχθεί δουλική αντιγραφή, ενδέχεται όμως να είναι ιδιαίτερα δημιουργική και να οδηγήσει σε πολύ σημαντικά έργα. Σε ό,τι αφορά την ευρωπαϊκή τέχνη και λογοτεχνία, τα κλασικιστικά στοιχεία είναι έντονα από την Αναγέννηση ως και το 18ο αιώνα, ενώ σε μικρότερο βαθμό μπορούμε να τα ανιχνεύσουμε σε όλες τις εποχές.

(Βλ. Κλασικός, Σχολή, ρεύμα, κίνημα).

Κλασικός

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

Κλασικός

πιθανό να αποδειχθεί είτε δουλική και εντελώς άγονη αντιγραφή είτε γνήσια και πρόσφορη δημιουργία. Το πραγματικά κλασικό έργο ξεχωρίζει, πάντως, διότι έχει διαχρονική αξία και παραμένει πάντοτε επίκαιρο, κεντρίζοντας το ενδιαφέρον των αναγνωστών.

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

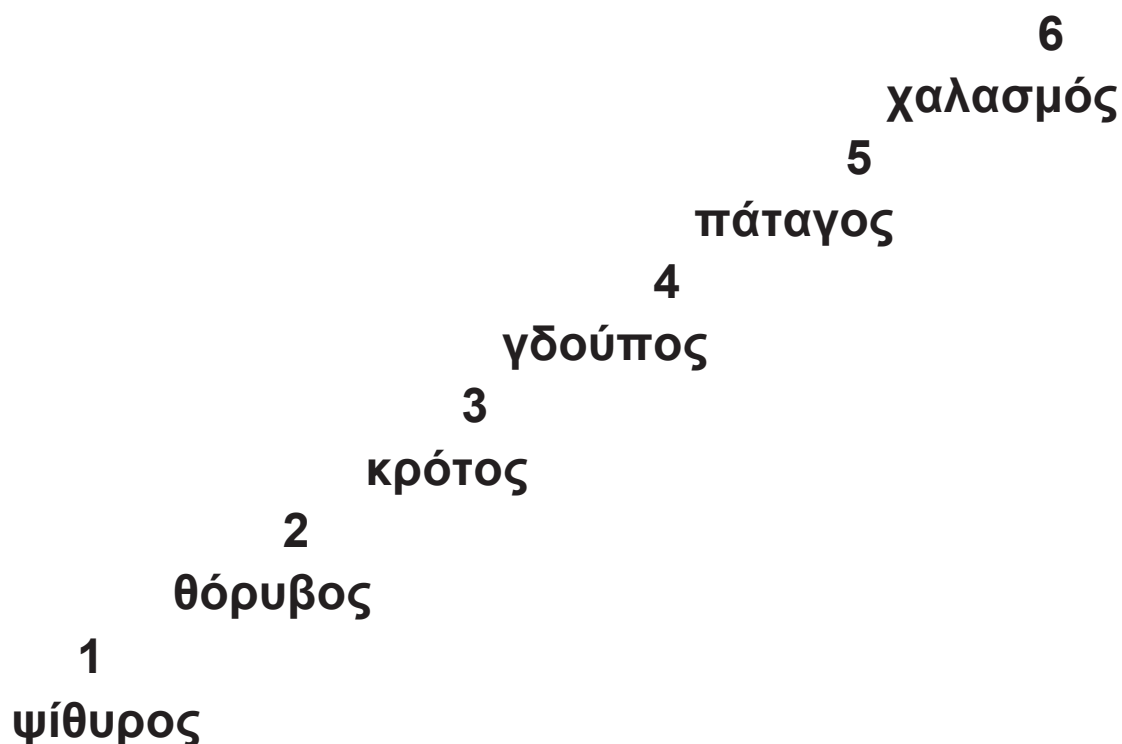
Σήμερα, όμως, η έννοια του όρου «κλασικός» έχει διευρυνθεί. Όλοι πια αποδέχονται ότι κάθε λογοτεχνία και κάθε εποχή έχει τα δικά της κλασικά έργα και πρότυπα, στα οποία μπορεί να στηριχθεί, χωρίς να αναζητά την έμπνευσή της σε κείμενα εντελώς διαφορετικών εποχών και κοινωνιών.

(Βλ. Κλασικισμός).

Κλιμακωτό

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

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



Κλιμακωτό

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

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

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

Όταν π.χ. στα περιγραφικά κείμενα η περιγραφή αρχίζει από τα μεγαλοδιάστατα και σταδιακά περνάει στα διαδοχικώς μικροδιάστατα, σχηματίζεται περιγραφικό κλιμακωτό σχήμα με διαρκώς μειούμενη την κλίμακα της διάστασης:

μεγαλόπρεπη εκκλησιά	1
αγέρωχο καμπαναριό	2
επιβλητική θύρα	3

επιγραφή στο υπέρθυρο

4

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

Λευκό βουνάκι - πεταλούδα - σκουληκάκι - πέτρα
– χορτάρι

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

Κριτική

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

Κριτική

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

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

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

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

(Βλ. Ποιητική)

Κυκλικό σχήμα

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

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

Κυκλικό σχήμα

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

γ) ένα ολόκληρο έργο, πεζό ή ποιητικό, αρχίζει και τελειώνει με τον ίδιο φραστικό τρόπο. Το διήγημα π.χ. του Α. Καρκαβίτσα Η Γοργόνα αρχίζει και τελειώνει με την ίδια ακριβώς φράση: Με το μπρίκι του καπετάν Φαράση αρμένιζα μισοκάναλα εκείνη τη νύχτα.





Λειτουργία

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

Συγκεκριμένα, στόχος του Barthes είναι να εντοπίσει τις θεμελιώδεις μονάδες από τις οποίες αποτελείται μια αφήγηση και στη συνέχεια να τις ταξινομήσει. Κάνει, λοιπόν, τη διάκριση ανάμεσα σε «λειτουργίες» και σε «ενδείξεις». Οι πρώτες είναι εκείνες που καθώς συνδέονται μεταξύ τους, σχηματίζουν μια ολοκληρωμένη αλυσίδα δράσης, δηλαδή το σκελετό της αφήγησης· οι δεύτερες έχουν ρόλο συμπληρωματικό: συνήθως παρέχουν πρόσθετες πληροφορίες για τους χαρακτήρες,

Λειτουργία

εμπλουτίζουν την αφήγηση με συγκεκριμένες λεπτομέρειες δημιουργώντας την κατάλληλη ατμόσφαιρα κτλ. Οι απλούστερες μορφές αφήγησης (π.χ. μύθος, παραμύθι, χρονικό κτλ.) στηρίζονται κυρίως στις «λειτουργίες», ενώ οι πιο εξελιγμένες (π.χ. μυθιστόρημα, κινηματογράφος κτλ.) περιλαμβάνουν και πολλές «ενδείξεις».

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

Απ' την άλλη πλευρά, οι ενδείξεις διακρίνονται σε «καθαυτό ενδείξεις» και σε «πληροφοριοδότες». Οι πρώτες προσφέρουν κάποια στοιχεία —πολλές φορές υπαινικτικά— για τους χαρακτήρες και παράλληλα εμπλουτίζουν την ατμόσφαιρα της αφήγησης· οι δεύτεροι προσφέρουν κυρίως στοιχεία για το χώρο και το

χρόνο της αφήγησης. Για παράδειγμα, πληροφοριοδότης είναι μια απλή και ουδέτερη περιγραφή του χώρου στον οποίο θα εκτυλιχθεί η δράση ή ένα μέρος της.

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

(Βλ. Αφήγηση, Δομή).

Λειτουργίες της γλώσσας

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

Λειτουργίες της γλώσσας

επικοινωνιακή πράξη, είναι απαραίτητοι έξι παράγοντες:

- α) ο πομπός ή αποστολέας, που εκπέμπει το μήνυμα
- β) ο δέκτης ή παραλήπτης, που δέχεται το μήνυμα
- γ) το ίδιο το μήνυμα που στέλνει ο πομπός στο δέκτη
- δ) τα συμφραζόμενα, δηλαδή το συγκεκριμένο πλαίσιο (λεκτικό ή κοινωνικό), εντός του οποίου συντελείται η επικοινωνιακή πράξη
- ε) η επαφή ή το κανάλι, δηλαδή κάποιο είδος σύνδεσης, το οποίο είναι απαραίτητο για την εξασφάλιση της επικοινωνίας (π.χ. τηλέφωνο, λόγος προφορικός ή γραπτός κτλ.)
- στ) τον κώδικα, δηλαδή τη γλώσσα —με την ευρεία έννοια— της επικοινωνίας, που πρέπει να είναι κοινή για τον πομπό και το δέκτη (π.χ. τα ελληνικά ή οποιαδήποτε άλλη ανθρώπινη γλώσσα, τα σήματα μορς ή τα φωτεινά σήματα, κάποια ειδική ορολογία, συγκεκριμένες κινήσεις κτλ.).

Ειδικά σε ό,τι αφορά τη γλωσσική επικοινωνία μεταξύ δύο ατόμων, πομπός θεωρείται αυτός που μιλάει, δέκτης αυτός που ακούει, μήνυμα είναι αυτό που λέει ο πομπός, συμφραζόμενα είναι αυτό για το οποίο μιλάνε (το γενικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται η συζήτησή τους), επαφή είναι ο προφορικός λόγος, κώδικας είναι μια γλώσσα που οπωσδήποτε γνωρίζουν και οι δύο.

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

- α) τη συναισθηματική/βιωματική, που αντιστοιχεί στον πομπό (ή αποστολέα) και εκφράζει τα συναισθήματα ή τις απόψεις του για την πράξη της επικοινωνίας (τυπικό παράδειγμα τα επιφωνήματα του ομιλητή)
- β) τη βουλευτική/προθετική, που αντιστοιχεί στο δέκτη (ή παραλήπτη) και αφορά στις αντιδράσεις του απέναντι στην πράξη της επικοινωνίας, σε σχέση βέβαια και με τις διαθέσεις του ομιλητή (εκφράζεται συνήθως με τη χρήση της προστακτικής και της κλητικής)
- γ) την ποιητική, που αντιστοιχεί στο ίδιο το μήνυμα και ρίχνει το μεγαλύτερο βάρος σ' αυτό
- δ) την αναφορική, που αντιστοιχεί στα συμφραζόμενα, τα οποία πρέπει να είναι γνωστά τόσο στον πομπό όσο και στο δέκτη, προκειμένου να υπάρξει επικοινωνία
- ε) τη φατική, που αντιστοιχεί στην επαφή (ή κανάλι) και δίνει στον πομπό και το δέκτη τη δυνατότητα να ελέγχουν αν αυτή εξακολουθεί να υφίσταται ή έχει διακοπεί (δείγματα φατικής λειτουργίας σε μια συνομιλία είναι τα διάφορα «ναι...ναι», «μμ...μμ», φράσεις όπως «άκου να δεις..» κτλ.)

Λειτουργίες της γλώσσας

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

Το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει ο Jakobson μετά την ανάλυσή του είναι ότι σε κάθε επικοινωνιακή πράξη συνυπάρχουν αναγκαστικά όλοι οι παράγοντες της επικοινωνίας· ανάλογα, όμως, με την περίπτωση, το βάρος πέφτει σε έναν μόνο απ' αυτούς, με αποτέλεσμα η λειτουργία που αντιστοιχεί στο συγκεκριμένο παράγοντα να γίνεται κυρίαρχη: για παράδειγμα, σε ένα κείμενο δημοσιογραφικό, που έχει ως κύριο στόχο του την ενημέρωση και την πληροφόρηση, το βάρος πέφτει εκ των πραγμάτων στα γεγονότα ή τις καταστάσεις για τις οποίες γίνεται λόγος, δηλαδή στα συμφραζόμενα· άρα, η λειτουργία που κυριαρχεί είναι η αναφορική. Το ίδιο ισχύει και σ' όλες σχεδόν τις περιπτώσεις καθημερινής επικοινωνίας: ενδιαφερόμαστε κυρίως για το τι λέμε, τι ακούμε, τι συζητάμε. Ωστόσο, υπάρχουν και πιο ειδικές περιπτώσεις: για παράδειγμα, όταν ανοίγουμε ένα λεξικό για να βρούμε την ορθογραφία ή τη σημασία μιας δύσκολης λέξης, τότε το βάρος πέφτει στον κώδικα και, συνεπώς, η λειτουργία που κυριαρχεί είναι η μεταγλωσσική.

Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε να θεωρήσουμε

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

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

[Από τις σκέψεις αυτές του Jakobson γεννιέται ένα σημαντικό ερώτημα: έχει η λογοτεχνία αναφορική λειτουργία; Έχει, δηλαδή, τη δυνατότητα να αναφέρεται

Λειτουργίες της γλώσσας

σε κάτι άλλο έξω απ' τον εαυτό της, στον κόσμο ή τη γύρω πραγματικότητα; Πρόκειται για ένα πολύ κρίσιμο ερώτημα, το οποίο συνδέεται με έννοιες όπως η μίμηση, ο ρεαλισμός και η μυθοπλασία. Ήδη από την αρχαιότητα η πεποίθηση ότι η λογοτεχνία και, γενικά, η τέχνη μιμείται τη γύρω πραγματικότητα είναι ιδιαίτερα έντονη, όπως και η προσπάθεια για ρεαλιστική απόδοση των πραγμάτων. Μέχρι και σήμερα, πολλοί μελετητές θεωρούν αυτονόητο το γεγονός ότι η λογοτεχνία αναφέρεται ως ένα βαθμό στην εξω-λογοτεχνική πραγματικότητα. Δέχονται, βέβαια, ότι τα λογοτεχνικά έργα δεν αντιγράφουν τον κόσμο αλλά τον αντανakλούν με διάφορους τρόπους, τον αναπλάθουν και τον παραμορφώνουν· αυτό, όμως, δε σημαίνει ότι η λογοτεχνία δεν περιέχει καμία αναφορά στον εξω-λογοτεχνικό κόσμο. Απόδειξη γι' αυτό, λένε οι υποστηρικτές αυτής της άποψης, είναι το γεγονός ότι για να κατανοήσουμε ένα λογοτεχνικό έργο, είναι απαραίτητες ορισμένες γνώσεις για τον εξω-λογοτεχνικό κόσμο.

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

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

Λογοτεχνία

Οι απόπειρες που έχουν γίνει στη διάρκεια των αιώνων, προκειμένου να οριστεί η έννοια της λογοτεχνίας, είναι κυριολεκτικά αμέτρητες και στην πράξη έχουν όλες αποδειχθεί ανεπαρκείς. Πράγματι, ο όρος «λογοτεχνία» είναι ιδιαίτερα προβληματικός· κι αυτό, διότι είναι ένας όρος «ανοιχτός», που δεν επιδέχεται έναν αυστηρό και στεγανό προσδιορισμό. Για να το καταλάβουμε αυτό, αρκεί να σκεφθούμε ποια έργα θεωρούμε σήμερα λογοτεχνικά και να κάνουμε μια σύγκριση με το παρελθόν, το μακρινό ή το πρόσφατο. Από την άποψη αυτή, μια απλή ιστορική αναδρομή είναι ίσως αρκετή, για να μας πείσει ότι η έννοια της λογοτεχνίας, αλλά και της τέχνης γενικότερα, μεταβάλλεται διαρκώς, ανάλογα με την εποχή και τον πολιτισμό στον οποίο αναφερόμαστε.

Πραγματικά, λοιπόν, η σύγχρονη έννοια τόσο της

Λογοτεχνία

λογοτεχνίας όσο και της τέχνης, καθώς και ο συγγενικός όρος «καλές τέχνες», αποτελούν μια μάλλον πρόσφατη υπόθεση, η οποία θα πρέπει να αναχθεί στα τέλη του 18ου αιώνα. Νωρίτερα, από την Αρχαιότητα ως την Αναγέννηση, οι έννοιες αυτές δεν υπάρχουν ή απαντώνται με πολύ διαφορετική σημασία. Για παράδειγμα, στην Αρχαιότητα, η έννοια «τέχνη» περιλαμβάνει μια ποικιλία δημιουργικών δραστηριοτήτων, πολλές από τις οποίες θα τις χαρακτηρίζαμε ίσως σήμερα «χειροτεχνία» ή «επιστήμη». Στη συνέχεια, αν παρακολουθήσουμε την εξέλιξη της ορολογίας στις διάφορες ευρωπαϊκές γλώσσες, θα δούμε ότι η έννοια της λογοτεχνίας ως συνόλου κειμένων αρχίζει να αναδύεται γύρω στις αρχές του 18ου αιώνα. Μ' άλλα λόγια, η ξεχωριστή κατηγορία που σήμερα ονομάζουμε «λογοτεχνία», καθιερώθηκε ουσιαστικά τους δυο τελευταίους αιώνες, παράλληλα με την καθιέρωση των βασικών εννοιών της σύγχρονης αισθητικής, η οποία επιζητεί την πρωτοτυπία, την καλαισθησία, τη δημιουργικότητα κτλ. Πράγματι, στην εποχή μας θεωρούμε την επανάληψη χαρακτηριστικό της χειροτεχνίας, της βιοτεχνίας και της βιομηχανίας και όχι της τέχνης.

Ανάλογη είναι και η πορεία που συναντάμε στον ελληνικό χώρο. Ο όρος ποίηση, βέβαια, υπήρχε ανέκαθεν αλλά τα πεζά λογοτεχνικά κείμενα αρχικά δε διαχωρίζονταν από τα μη λογοτεχνικά, ενώ ο όρος «φιλολογία» κάλυπτε το σύνολο των γραπτών κειμέ-

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

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

Λογοτεχνία

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

Όσο και αν φανεί περίεργο έπειτα από όλα όσα αναφέραμε, υπήρξαν κατά καιρούς άνθρωποι που αρνήθηκαν να δουν τον ιστορικό χαρακτήρα της έννοιας της λογοτεχνίας· υποστήριξαν ότι πρόκειται για έννοια διαχρονική και αμετάβλητη και εξέφρασαν την πεποίθηση ότι τα λογοτεχνικά έργα ξεχωρίζουν χάρη σε συγκεκριμένα «εσωτερικά» χαρακτηριστικά. Ακόμη και σήμερα, υπάρχουν μελετητές έτοιμοι να υποστηρίξουν ότι η λογοτεχνία υπάρχει ως κατηγορία *a priori* και ότι μπορεί να οριστεί με τη βοήθεια μιας συγκεκριμένης ομάδας σταθερών εγγενών χαρακτηριστικών.

Στη συντριπτική τους πλειοψηφία, πάντως, όσοι ασχολούνται σήμερα με τη λογοτεχνία, παραδέχονται ότι όλες οι προσπάθειες για να οριστεί το λογοτεχνικό

φαινόμενο «εκ των έσω» δεν είχαν τα επιθυμητά αποτελέσματα. Πράγματι, στη διάρκεια του 20ού αιώνα έγιναν πολλές τέτοιες απόπειρες. Για παράδειγμα, πολλοί υποστήριξαν ότι η λογοτεχνία μπορεί να οριστεί ως μυθοπλαστική γραφή· ωστόσο, πέρα από το γεγονός ότι ενδέχεται να μη συμφωνήσουμε σχετικά με το τι ακριβώς σημαίνει μυθοπλασία, η διάκριση ανάμεσα στο πραγματικό και το μυθοπλαστικό είναι αμφισβητήσιμη, αν θελήσουμε να αναφερθούμε σε παλαιότερες εποχές, ενώ δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ό,τι είναι μυθοπλασία δεν είναι αναγκαστικά και λογοτεχνία. Εξίσου σοβαρά είναι και τα προβλήματα που γεννά η προσπάθεια να οριστεί η λογοτεχνία με βάση τη γλώσσα. Σχετικά με το ζήτημα αυτό, αναπτύχθηκαν στον αιώνα μας αρκετές θεωρίες. Σε γενικές γραμμές, μπορούμε να πούμε ότι όλες αντιμετωπίζουν τη λογοτεχνία ως μια ιδιαίτερη και ιδιόμορφη γλωσσική κατασκευή, η οποία ξεφεύγει από τη συνηθισμένη χρήση της γλώσσας. Το πρόβλημα εδώ είναι πρώτα να καθοριστεί ποια είναι η συνηθισμένη χρήση της γλώσσας, ποιος είναι δηλαδή ο κανόνας από τον οποίο αποκλίνει η γλώσσα που ονομάζουμε λογοτεχνική· έπειτα, πρέπει να απαντηθεί το ερώτημα αν κάθε απόκλιση δημιουργεί λογοτεχνία. Λίγο αν ασχοληθούμε εκτενέστερα με το ζήτημα, θα δούμε ότι είναι πρακτικά αδύνατον να διαχωριστεί οριστικά η λογοτεχνία από τις άλλες μορφές λόγου. Πάντως, θα πρέπει να πούμε ότι πολλοί, ακόμη και

Λογοτεχνία

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

Φτάνουμε, λοιπόν, στην άποψη που στην ουσία κυριαρχεί τους δυο τελευταίους αιώνες, συνδέοντας τη λογοτεχνία με την αισθητική λειτουργία και απόλαυση. Πράγματι, για το ευρύ κοινό, ο όρος «λογοτεχνία» είναι πάνω απ' όλα αξιολογικός, με την έννοια ότι χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει τα πλέον αξιόλογα κείμενα ενός πολιτισμού. Γενικά, οι περισσότεροι άνθρωποι έχουν την τάση να χαρακτηρίζουν ως λογοτεχνία τα γραπτά που θεωρούν καλά και ο διαχωρισμός ανάμεσα σε καλή και κακή λογοτεχνία ή ανάμεσα σε λογοτεχνία και παραλογοτεχνία προκαλεί συνήθως σύγχυση. Μπορούμε, επομένως, να ορίσουμε τη λογοτεχνία ως ένα είδος γραφής που εκτιμάται ιδιαίτερα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι κάθε συγκεκριμένο δείγμα του είδους αυτού είναι καλό εξ ορισμού. Ωστόσο, το μόνο που αποδεικνύει ένας τέτοιος ορισμός, είναι ότι η λογοτεχνία αποτελεί μια κατηγορία μεταβλητή και ελαστική, αφού αυτού του είδους οι κρίσεις δε μένουν ποτέ στα-

θερές. Για να το πούμε διαφορετικά, οι λόγοι που μας κάνουν να εκτιμούμε ιδιαίτερα ένα συγκεκριμένο είδος γραφής ενδέχεται κάποια στιγμή να πάψουν να ισχύουν και η αξιολογική μας κλίμακα να υποστεί σοβαρές μεταβολές· συνεπώς, θα αλλάξει και η αντίληψή μας για τη λογοτεχνία.

Αξίζει να προσθέσουμε μian ακόμη άποψη, που τα τελευταία χρόνια κερδίζει έδαφος. Οι υποστηρικτές της θεωρούν ότι η λογοτεχνία είναι μια έννοια η οποία αποκτά νόημα μόνο σε σχέση με το χώρο της κριτικής και της εκπαίδευσης· ο ορισμός της και η αξία της καθορίζονται κυρίως από τα ενδιαφέροντα των διάφορων ακαδημαϊκών και πολιτιστικών ιδρυμάτων, που δεν είναι βέβαια σταθερά αλλά έχουν πάντοτε να κάνουν με την πρόσληψη, τη διαφύλαξη και την αναπαραγωγή των λογοτεχνικών κειμένων. Με λίγα λόγια, δηλαδή, σύμφωνα με την άποψη αυτή, λογοτεχνία είναι μόνον ό,τι διδάσκεται στις διάφορες βαθμίδες της εκπαίδευσης ή γίνεται αντικείμενο κριτικής από τους κριτικούς. Όσο και αν αυτό δείχνει με μια πρώτη ματιά υπερβολικό, θα πρέπει να δεχθούμε ότι είναι αληθινό, τουλάχιστον ως ένα βαθμό. Πρώτα απ' όλα, η εκπαιδευτική διαδικασία παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στην εποχή μας: οι περισσότεροι σύγχρονοι αναγνώστες διαμορφώνουν τις αναγνωστικές τους συνήθειες και πρακτικές μέσα από αυτήν, ενώ τα πανεπιστημιακά φιλολογικά τμήματα επιδρούν με τρόπο καταλυτικό όχι μόνο στον καθορισμό αυτού που θεωρούμε λογοτεχνία αλλά

Λογοτεχνία

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

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

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

Λογοτεχνικά γένη/είδη

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

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

Λογοτεχνικά γένη/είδη

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

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

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

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

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

Λογοτεχνικά γένη/είδη

του 19ου αιώνα Ferdinand Brunetière να εφαρμόσει στη λογοτεχνία τη θεωρία της εξέλιξης των ειδών του Δαρβίνου, δε στέφθηκε με ιδιαίτερη επιτυχία). Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι κάθε λογοτεχνικό κείμενο διαθέτει χαρακτηριστικά τα οποία μοιράζεται είτε με ορισμένα άλλα έργα είτε με το σύνολο των λογοτεχνικών έργων· παράλληλα, το ίδιο αυτό κείμενο μετασχηματίζει γνωρίσματα γνωστά από άλλα έργα και ενδεχομένως εισάγει και κάποια νέα. Μ' άλλα λόγια, κάθε αληθινό λογοτεχνικό έργο κινείται εκ των πραγμάτων ανάμεσα στο απόλυτα γενικό, γνωστό και ανιαρό και στο εντελώς ειδικό, νεότερικό και, φυσικά, ανέφικτο. Αν δε συμβαίνει αυτό, αν δηλαδή ένα έργο δε μεταβάλλει —έστω και στο ελάχιστο— την άποψη που είχαμε για τη λογοτεχνία πριν να το διαβάσουμε, τότε κατατάσσεται αυτόματα στην κατηγορία της «μαζικής λογοτεχνίας» ή «παραλογοτεχνίας».

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

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

Οι σύγχρονοι μελετητές χρησιμοποιούν την έννοια του γένους ή του είδους με διάφορους τρόπους και στόχους: άλλοι για να εξηγήσουν την εσωτερική εξέλιξη της λογοτεχνίας· άλλοι για να αναλύσουν τη δομή των λογοτεχνικών έργων· άλλοι για να διερευνήσουν την επαφή μεταξύ του συγγραφέα και του αναγνώστη κτλ. Εξάλλου, στη διάρκεια του 20ού αιώνα, έγιναν και πολυάριθμες απόπειρες για την ταξινόμηση και κατηγοριοποίηση των γενών/ειδών και για τη θέσπιση μιας αξιολογικής κλίμακας· κάθε μελετητής ή θεωρητικός χρησιμοποιούσε τη δική του επιχειρηματολογία και —κυρίως— τα δικά του κριτήρια, από τη μορφή, το θέμα και το μέγεθος των έργων ως τους πιο ποικίλους εξωκειμενικούς παράγοντες. Σήμερα, μπορούμε πλέον να πούμε ότι έχει γίνει αντιληπτό πως η πλήρης καταλογογράφηση και η συστηματική ταξινόμηση όλων των γενών/ειδών είναι ουσιαστικά αδύνατη αλλά και χωρίς ιδιαίτερο νόημα, καθώς δε θα μπορέσει ποτέ να είναι οριστική· πάντοτε θα παραμένει ατελής και προσωρινή, ενώ η αξία της θα είναι σχετική.

(Βλ. Απομνημονεύματα, Αυτοβιογραφία, Βιογραφία, Διήγημα, Δοκίμιο, Δράμα, Ελεγειακό ποίημα, Επίγραμμα, Επιστολογραφία, Έπος, Ημερολόγιο, Θρήνοι,

Λογοτεχνική γενιά

Μοιρολόγια, Μπαλάντα, Μυθιστόρημα, Νουβέλα, Παραλογή, Παρωδία, Σάτιρα, Σονέτο, Ύμνος, Χρονογράφημα, Ωδή).

Λογοτεχνική γενιά

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

- α) είναι περίπου συνομήλικοι, στοιχείο που ηλικιακά τους κατατάσσει στην ίδια γενιά
- β) έχουν δεχθεί από την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής τους κοινές επιδράσεις και βιώματα, που τους διαμόρφωσαν ως πρόσωπα και χαρακτήρες
- γ) συχνά τους διακρίνει μια κοινή όραση και αντίληψη για τη ζωή και εξίσου συχνά τους θερμαίνουν τα ίδια οράματα και οι ίδιοι στόχοι
- δ) το έργο τους, η αφηγηματική και ποιητική τους γραφή, παρουσιάζει κάποια κοινά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά ή και μια κοινή αντίληψη για το ρόλο και τη λειτουργία της τέχνης στη ζωή. Βέβαια, όλα αυτά δε σημαίνουν ότι ο καθένας δε διατηρεί τα αυστηρά προσωπικά χαρακτηριστικά (γλώσσα, ύφος, θέματα κτλ.).

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

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



Ποιητές, πεζογράφοι και κριτικοί της γενιάς του '30. Διακρίνονται όρθιοι από αριστερά οι Θ. Πετσάλης-Διομήδης, Ηλίας Βενέζης, Οδυσσέας Ελύτης, Γιώργος

Λογοτεχνική γενιά

Σεφέρης, Ανδρέας Καραντώνης, Στέλιος Ξεφλούδας, Γιώργος Θεοτοκάς και καθιστοί οι Άγγελος Τερζάκης, Κ. Θ. Δημαράς, Γ. Κ. Κατσιμπαλής, Κοσμάς Πολίτης, Ανδρέας Εμπειρικός

- α) οι ποιητές αυτοί έχουν γεννηθεί ανάμεσα στο 1918 και το 1928 και η ενηλικίωσή τους συντελείται, ανάλογα με το έτος γεννήσεως, από το 1939 ως το 1949 (αυτό είναι το ληξιαρχικό κριτήριο για την ένταξη ενός ποιητή στη συγκεκριμένη γενιά)
- β) έχουν εκδώσει την πρώτη τους ποιητική συλλογή μετά το 1940, έτος που για την Ελλάδα αρχίζει ο Β΄ Παγκόσμιος πόλεμος
- γ) η παιδική και η εφηβική τους ηλικία (ανάλογα και με το έτος γεννήσεως) σημαδεύεται από το Διχασμό, τη Μικρασιατική καταστροφή, τη Δικτατορία της 4ης Αυγούστου, τη Σοβιετική Επανάσταση, την παγκόσμια οικονομική κρίση και τη σκιά του επερχόμενου Β΄ Παγκοσμίου πολέμου
- δ) η εφηβική και η πρώτη ώριμη ηλικία των ποιητών αυτών σημαδεύεται από τον πόλεμο, την Κατοχή, τον Εμφύλιο και την πυρηνική ισορροπία του τρόμου
- ε) η πρώτη και η μέση ώριμη ηλικία των ποιητών αυτών σημαδεύεται από ποικίλες αλλαγές που μεταβάλλουν γενικά τον τρόπο διαβίωσης
- στ) έχουν δεχθεί έντονες επιδράσεις από τους ποιητές

της Γενιάς του '30, καθώς και από τον Καβάφη, το Σικελιανό και τον Καρυωτάκη

ζ) γράφουν συνήθως ολιγόστιχα ποιήματα που τα χαρακτηρίζει μια εσωστρέφεια και ένας ελεγειακός τόνος.

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

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

Λογοτεχνική γενιά

που διευκολύνει τη μεθοδική μελέτη και σπουδή των λογοτεχνικών πραγμάτων.

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

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

- α) πρώτη μεταπολεμική ποιητική γενιά (1940-1960)
- β) δεύτερη μεταπολεμική ποιητική γενιά, η οποία και κυριαρχεί στη δεκαετία του '60
- γ) τρίτη μεταπολεμική ποιητική γενιά ή η γενιά του '70 (λέγεται και γενιά της αμφισβήτησης)
- δ) τέταρτη μεταπολεμική ποιητική γενιά ή γενιά του '80 (λέγεται και γενιά του ιδιωτικού οράματος).

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

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

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

Λογοτεχνική γενιά

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

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

(Βλ. Σχολή, ρεύμα, κίνημα).

Λυρισμός

Ο όρος «λυρισμός» αναφέρεται συνήθως σε ένα σύνολο γνωρισμάτων, τα οποία μπορούμε να συναντήσουμε στη λογοτεχνία όλων των εποχών και όλων των λαών, τόσο στον ποιητικό όσο και στον πεζό λόγο. Τα γνωρίσματα αυτά έχουν να κάνουν με την έκφραση των συναισθημάτων του ατόμου, δηλαδή του λογοτέχνη. Μ' άλλα λόγια, ο λυρισμός περιλαμβάνει έντονο το στοιχείο της συναισθηματικής φόρτισης και εκφράζει την εσωτερική ζωή και τον ψυχισμό του δημιουργού, σε σχέση βέβαια με τους άλλους και την κοινωνική ζωή γενικότερα.

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



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

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