

**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.

Ι.Τ.Υ.Ε. «ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ»

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΡΧΙΚΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

ΣΥΓΓΡΑΦΙΚΗ ΟΜΑΔΑ:

Παρίσης Ιωάννης, Καθηγητής
Φιλόλογος,
Παρίσης Νικήτας, Καθηγητής
Φιλόλογος

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΟΥ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟΥ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ:

Κων/νος Μπαλάσκας,
Σύμβουλος Π.Ι.

ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ:

Πατίστα Άρτεμις

ΜΑΚΕΤΑ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:

Αρβανίτης Δημήτρης

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΠΑΝΕΚΔΟΣΗΣ

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



Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο



ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗ
επένδυση στην κοινωνία της γνώσης

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ & ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ, ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ & ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



ΕΣΠΑ
2007-2013
πρόγραμμα για την ανάπτυξη

ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ

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

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

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

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

ΙΤΥΕ - ΔΙΟΦΑΝΤΟΣ

Δεκαπεντασύλλαβος [ιαμβικός]



Δεκαπεντασύλλαβος [ιαμβικός]

Στον παρακάτω στίχο που προέρχεται από τη δημοτική μας ποίηση:

ο γέ | ρο Δή | μος πέ | θανε || ο γέ |
1 2 | 3 4 | 5 6 | 7 8 || 9 10 |
ρο Δή | μος πά | ει
11 12 | 13 14 | 15

μπορούμε να παρατηρήσουμε το εξής:

- α) ο στίχος αποτελείται από δεκαπέντε συνολικά συλλαβές, γι' αυτό και ονομάζεται δεκαπεντασύλλαβος
- β) ο στίχος αποτελείται από

Δεκαπεντασύλλαβος [ιαμβικός]

- τονισμένες και άτονες συλλαβές. Ο τόνος (γραμματικός ή μουσικός) πέφτει σε κάθε δεύτερη συλλαβή· τονίζονται δηλαδή οι εξής συλλαβές: 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14
- γ) ο συνδυασμός μιας άτονης (συμβολίζεται με το σημείο: υ) και μιας τονισμένης συλλαβής (συμβολίζεται με το σημείο: —) δημιουργεί το μετρικό πόδι που ονομάζεται ίαμβος (= υ —), ενώ το μέτρο του στίχου καλείται **ιαμβικό**. Επομένως ο προαναφερόμενος στίχος είναι **ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος**
- δ) η τελευταία λέξη του στίχου τονίζεται στην παραλήγουσα (=παροξύτονος στίχος)
- ε) ο στίχος μοιράζεται σε δύο ημιστίχια. Το σημείο που ο στίχος κόβεται σε δύο ημιστίχια ονομά-

Δεκαπεντασύλλαβος [ιαμβικός]

ζεται τομή. Η τομή, που γίνεται μετά την όγδοη συλλαβή, συμπίπτει με το σημείο που παίρνουμε μια μικρή ανάσα, όταν απαγγέλλουμε το στίχο

στ) ο στίχος εκφράζει ένα πλήρες νόημα· παρουσιάζει, δηλαδή, νοηματική αυτοτέλεια και συντακτική αυτονομία. Παράλληλα, το δεύτερο ημιστίχιο αποτελεί στην ουσία νοηματική επανάληψη του πρώτου.

Συμπέρασμα: με βάση αυτές τις διαπιστώσεις, ο προαναφερόμενος στίχος χαρακτηρίζεται: ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος παροξύτονος με την τομή μετά την όγδοη συλλαβή· χωρίζεται σε δύο ημιστίχια από τα οποία το πρώτο έχει οκτώ συλλαβές και το δεύτερο επτά.

Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά

Δεκαπεντασύλλαβος [ιαμβικός]

περιγράφουν τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο στην κλασική και τη στερεότυπη μορφή του. Στα δημοτικά μας τραγούδια, που στο μεγαλύτερο ποσοστό τους είναι γραμμένα σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο, κυριαρχεί η κλασική μορφή του στίχου:

**Αχός βαρύς ακούγεται, πολλά του-
φέκια πέφτουν**

Παράλληλα, όμως, ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα και καλλιεργήθηκε πολύ από πολλούς νεότερους και μεγάλους ποιητές. Αποτέλεσμα αυτής της ευρύτατης χρήσης και της συστηματικής καλλιέργειας, ήταν να δημιουργηθούν αποκλίσεις από την κλασική και στερεότυπη μορφή και να δημιουργηθούν έτσι ποι-

Δεκαπεντασύλλαβος [ιαμβικός]

κίλες, κυρίως τονικές, παραλλάξεις του δεκαπεντασύλλαβου στίχου.

Ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος είναι ο πιο εύχρηστος και ο πιο διαδεδομένος στίχος στη νεοελληνική ποίηση. Από το 10ο μ.Χ. αιώνα μέχρι και σήμερα, μεγάλο μέρος της νεοελληνικής ποίησης είναι γραμμένο σε δεκαπεντασύλλαβους στίχους. Αυτή η ευρύτατη χρήση, τόσο στη δημοτική ποίηση όσο και στην προσωπική, υπήρξε η βασική αιτία να αποκληθεί εθνικός στίχος.

Στο φυσικό κυματισμό της νεοελληνικής γλώσσας και στην καθημερινή ροή της ομιλίας μας υπάρχει δύναμει ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος. Γι' αυτό πολλές φορές μιλώντας φυσικά και αβίαστα, σχηματίζουμε χωρίς να το καταλάβουμε φράσεις που έχουν το μετρικό ρυθμό του

Δήλωση - Συνδήλωση

δεκαπεντασύλλαβου στίχου. Αυτό και μόνο μας πείθει ότι ο δεκαπεντασύλλαβος έχει λαϊκή προέλευση. Θα πρέπει να ξεκίνησε από αυτοσχέδιους λαϊκούς «ποιοτές» που είχαν έμφυτη τη χάρη να συνθέτουν στίχους για διάφορα επίκαιρα συνήθως θέματα.

(Βλ. Μέτρο)

Δήλωση - Συνδήλωση (ή συνυποδήλωση)

Οι άνθρωποι επικοινωνούν καθημερινά μεταξύ τους χρησιμοποιώντας διάφορους τρόπους, μεθόδους και τεχνικές. Όπως όμως μας βεβαιώνει η γλωσσολογία, ο βασικός τρόπος επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων είναι η γλώσσα.

Πώς ακριβώς εξασφαλίζεται αυτή η γλωσσική επικοινωνία; Ποιο είναι, δηλαδή, το στοιχείο που μας εξα-

Δήλωση - Συνδήλωση

σφαλίζει ότι, εφόσον μιλάμε την ίδια γλώσσα με το συνομιλητή μας (π.χ. ελληνικά), θα συνεννοηθούμε οπωσδήποτε μαζί του χωρίς ιδιαίτερα προβλήματα; Είναι πολύ απλό: αυτό που μοιραζόμαστε με το συνομιλητή μας είναι — πριν από οτιδήποτε άλλο — ένα κοινό λεξιλόγιο· ξέρουμε, δηλαδή, ότι οι λέξεις και οι φράσεις που χρησιμοποιούμε στο λόγο μας, προφορικό ή γραπτό, έχουν μια ορισμένη σημασία ή, ενδεχομένως, και περισσότερες· παράλληλα ξέρουμε ότι αυτές οι σημασίες είναι γνωστές όχι μόνο στο συνομιλητή μας αλλά και σε όλους όσους μιλούν την ίδια γλώσσα μ' εμάς. Για παράδειγμα, όσοι μιλούν ελληνικά, γνωρίζουν ότι «νησί» είναι κάθε τμήμα γης που περιβρέχεται από θάλασσα ή ότι ο χρυσός είναι ένα πολύτιμο

Δήλωση - Συνδήλωση

μέταλλο, εύπλαστο και κίτρινου χρώματος κτλ. Στη χειρότερη περίπτωση, αν μια λέξη είναι πολύ σπάνια ή δύσκολη και τυχαίνει να μην τη γνωρίζουμε, μπορούμε να αναζητήσουμε τη σημασία ή τις σημασίες της σε ένα λεξικό.

Το φαινόμενο που μόλις περιγράψαμε είναι σε γενικές γραμμές αυτό που η γλωσσολογία ονομάζει δήλωση. Κάθε λέξη, δηλαδή, έχει μια σειρά από σημασίες οι οποίες είναι κοινές για όλους όσους μιλούν τη γλώσσα στην οποία ανήκει αυτή η λέξη. Πρόκειται για τις λεγόμενες δηλωτικές σημασίες, οι οποίες είναι γενικά σταθερές, δίνοντάς μας τη δυνατότητα και την ευκαιρία να συνεννοούμαστε μεταξύ μας. Για παράδειγμα, όλοι όσοι χρησιμοποιούν τη λέξη «Αθήνα», γνωρίζουν

Δήλωση - Συνδήλωση

ότι πρόκειται για την πρωτεύουσα της Ελλάδας, όπως όλοι ξέρουν ότι «κόκορας» είναι ένα συγκεκριμένο πτηνό, καθώς και ο μηχανισμός εκपुरσοκρότησης ενός κλασικού περιστρόφου· ή, κι αν δεν το γνωρίζουν, μπορούν εύκολα να το πληροφορηθούν.

Λέγοντας «δήλωση», λοιπόν, εννοούμε τη συγκεκριμένη σημασία μιας λέξης ή φράσης, που είναι κοινή για όλους τους χρήστες μιας γλώσσας και έχει καταγραφεί στα λεξικά. Ωστόσο, η γλώσσα δε λειτουργεί με τρόπο τόσο απλό και ξεκάθαρο. Όπως έχει διαπιστωθεί από τη γλωσσολογία, κάθε λέξη ή φράση «κουβαλά» μαζί της μια ολόκληρη σειρά από συνειρμούς, εντυπώσεις, εικόνες, συναισθήματα κτλ., στοιχεία τα οποία διαφέρουν από

Δήλωση - Συνδήλωση

άτομο σε άτομο και είναι ανεξάρτητα ή ακόμη και σε αντιδιαστολή με τη δηλωτική σημασία μιας λέξης. Αυτές είναι οι λεγόμενες συνδηλώσεις ή συνδηλωτικές σημασίες. Για παράδειγμα, η λέξη «νησί» που αναφέραμε παραπάνω, για πολλούς ανθρώπους συνδυάζεται με έννοιες όπως «ήλιος», «θάλασσα», «παραλία», «καλοκαίρι», «διακοπές», ενώ για άλλους ενδεχομένως οι συνδηλώσεις είναι «μοναξιά», «απομόνωση», «έλλειψη επικοινωνίας» κτλ. Με την ίδια λογική, η δηλωτική σημασία της λέξης «μητέρα» είναι «γονέας θηλυκού γένους»· όμως η ίδια αυτή λέξη έχει και συνδηλωτικές σημασίες, που για τους περισσότερους ανθρώπους είναι «ζεστασιά», «αγάπη», «ασφάλεια», «ανατροφή» κτλ.

Δήλωση - Συνδήλωση

Με λίγα λόγια, οι συνδηλωτικές σημασίες κάθε λέξης είναι ποικίλες και διαφέρουν ανάλογα με το άτομο, την ηλικία, το φύλο, την κοινωνία. Υπάρχουν, δηλαδή, συνδηλώσεις ατομικές, που συνήθως συνδέονται με τις προσωπικές εμπειρίες του καθενός ή συλλογικές, τις οποίες συνήθως μοιράζονται άνθρωποι με κοινό γλωσσικό, εθνικό, πολιτισμικό, κοινωνικό, επαγγελματικό κτλ. υπόβαθρο. Για παράδειγμα, η λέξη «κτίριο» ενδέχεται να έχει κοινές συνδηλώσεις για αρχιτέκτονες ή πολιτικούς μηχανικούς, ακριβώς εξαιτίας του επαγγέλματος.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι το φαινόμενο της δήλωσης και της συνδήλωσης είναι κατεξοχήν γλωσσικό, αν και θα

Δήλωση - Συνδήλωση

μπορούσαμε να το εντοπίσουμε σε κάθε είδους εικόνα (π.χ. ζωγραφική, κινηματογράφος κτλ.), στις χειρονομίες, στα διάφορα σχήματα ή χρώματα. Σε ό,τι αφορά τη γλώσσα, πάντως, αυτό που πρέπει να γνωρίζουμε είναι ότι το φαινόμενο της δήλωσης και της συνδήλωσης το εκμεταλλευόμαστε όλοι στην καθημερινή γλωσσική μας επικοινωνία, έστω και αν δεν το συνειδητοποιούμε. Εξάλλου, υπάρχουν είδη λόγου που βασίζονται κυρίως στο φαινόμενο της δήλωσης: οι επιστήμονες λ.χ. επιδιώκουν πάντα να χρησιμοποιούν κάθε λέξη με την ακριβή της σημασία, έτσι ώστε ο λόγος τους να σημαίνει για όλους το ίδιο. Αντίθετα, η λογοτεχνία, και ιδιαίτερα η ποίηση, βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στο φαινόμενο της συνδήλωσης,

Δημοτική ποίηση

αφού χάρη σ' αυτό κυρίως κατορθώνει να προκαλέσει διαφορετικές αντιδράσεις, σκέψεις, συναισθήματα σε κάθε αναγνώστη. Όπως έχει ειπωθεί, η λογοτεχνία είναι ο κατεξοχήν τομέας της συνδήλωσης.

Δημοτική ποίηση

Η ποίηση γενικά διακρίνεται σε προσωπική και απρόσωπη. Στην προσωπική ποίηση ανήκουν όλα τα ποιητικά κείμενα που έχουν γραφεί από γνωστούς δόκιμους ποιητές (π.χ. Κάλβος, Σολωμός, Παλαμάς, Καβάφης, Σικελιανός, Σεφέρης, Ελύτης κ.ά.).

Στη λεγόμενη απρόσωπη ποίηση ανήκουν όλα τα ποιητικά κείμενα για τα οποία δεχόμαστε καταρχήν ότι δημιουργός τους είναι ο λαός. Τα ποιητικά κείμενα αυτής της κατηγορίας,

Δημοτική ποίηση

που ο αρχικός τους δημιουργός παραμένει άγνωστος και ανώνυμος και τα αποδίδουμε στη λαϊκή ποιητική δημιουργία, τα ονομάζουμε γενικά δημοτικά τραγούδια.

Το πρόβλημα του πώς δημιουργούνται τα δημοτικά τραγούδια το αντιμετώπισε πρώτος ο Νικόλαος Πολίτης. Συγκεκριμένα, στη μελέτη του Γνωστοί ποιηταί λαϊκών ασμάτων, ο Ν. Πολίτης υποστήριξε και θεμελίωσε τις ακόλουθες απόψεις: ποίηση ομαδική, δηλαδή ποίηση που να δημιουργείται με τρόπο συλλογικό από μια ομάδα προσώπων, δεν μπορεί να υπάρξει. Έτσι, πίσω από κάθε δημοτικό τραγούδι κρύβεται πάντοτε ένας δημιουργός που όμως δεν είχε τη φιλοδοξία της ατομικής προβολής και γι' αυτό παρέμεινε άγνωστος και ανώνυμος.

Δημοτική ποίηση

Αυτή, ακριβώς, η ποιητική δημιουργία του ενός, του άγνωστου και ανώνυμου, επειδή σε μια ορισμένη στιγμή εκφράζει και απηχεί την ψυχική κατάσταση και τα συναισθήματα μιας ευρύτερης ομάδας ή γενικότερα του λαού, γίνεται κτήμα και αγκαλιάζεται από πολλούς. Έτσι, το ποίημα από τον αρχικό και ανώνυμο δημιουργό, περνάει σταδιακά με τη λεγόμενη προφορική παράδοση (=από στόμα σε στόμα) στην ολότητα και υφίσταται μια συνεχή δευτερογενή επεξεργασία. Ο αποδέκτης, δηλαδή, λαός αφαιρεί (ή και προσθέτει) οτιδήποτε δεν ταιριάζει στη δική του ψυχοσύνθεση και στη δική του εκφραστική. Αυτή τη σταδιακή επεξεργασία, μέχρι να φθάσει το ποίημα στην τελική του και ολοκληρωμένη μορφή, ο Ν. Πολίτης την ονομάζει «φθαρτική».

Δημοτική ποίηση

Ο όρος αυτός έχει την έννοια ότι ο λαός αφαιρεί ή προσθέτει στοιχεία που αλλοιώνουν (=φθείρουν) την αρχική ποιητική δημιουργία και την προσαρμόζουν στην έκφραση του ομαδικού λαϊκού πνεύματος.

Ένα δημοτικό τραγούδι (π.χ. ένα μοιρολόι ή ένα κλέφτικο) είναι δυνατό να μας έχει παραδοθεί σε διάφορες μορφές. Έτσι, πολλά δημοτικά τραγούδια μπορεί να έχουν το ίδιο θέμα ή να αναφέρονται στο ίδιο πρόσωπο αλλά να παρουσιάζονται με διαφορετικές μορφές. Αυτές τις διαφορετικές μορφές τις ονομάζουμε παραλλαγές. Ο Ν. Πολίτης συνήθιζε, με βάση τις διαφορετικές παραλλαγές του ίδιου τραγουδιού, να συνθέτει μια «νέα» τελική μορφή, ως συνισταμένη όλων των παραλλαγών. Αυτή όμως η μέθοδος θεωρείται σή-

Δημοτική ποίηση

μερα λαθεμένη, επειδή τελικά παραβιάζει και παραχαράσσει τη μορφή και το χαρακτήρα των παραλλαγών.

Τα δημοτικά τραγούδια μπορούμε να τα χωρίσουμε σε τρεις μεγάλες κατηγορίες:

- α) στην πρώτη κατηγορία κατατάσσουμε όλα τα δημοτικά τραγούδια που αναφέρονται γενικά στο λεγόμενο δημόσιο βίο (π.χ. ακριτικά, κλέφτικα, θρήνοι για την άλωση πόλεων κτλ.)
- β) στη δεύτερη κατηγορία κατατάσσουμε όσα δημοτικά τραγούδια αναφέρονται σε εκδηλώσεις και συνήθειες του ιδιωτικού βίου (π.χ. της ξενιτιάς, μοιρολόγια, νανουρίσματα, της αγάπης κτλ.)
- γ) στην τρίτη κατηγορία θα ενταχθούν οι λεγόμενες παραλογές (βλ. λέξη), που αποτελούν από

Δημοτική ποίηση

μόνες τους μίαν ιδιότυπη και ξεχωριστή μορφή δημοτικών τραγουδιών.

Τα δημοτικά τραγούδια παρουσιάζουν ορισμένα ιδιαίτερα μορφολογικά χαρακτηριστικά. Τα κυριότερα από αυτά είναι τα εξής:

α) τα περισσότερα δημοτικά τραγούδια, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, είναι γραμμένα σε μέτρο ιαμβικό και σε στίχο δεκαπεντασύλλαβο, που χωρίζεται σε δύο ημιστίχια (το πρώτο είναι οκτασύλλαβο, το δεύτερο επτασύλλαβο)

π.χ. Α πό μα κριά τη χαι ρε τά ||
1 2 3 4 5 6 7 8
κι α πό κο ντά της λέ γει
9 10 11 12 13 14 15

Δημοτική ποίηση

β) πολύ συχνά το δεύτερο ημιστίχιο αποτελεί επανάληψη και νοηματική αναδίπλωση του πρώτου

π.χ. Εδώ είσαι σκλάβα του πασά,
σκλάβα των Αρβανίτων

γ) κανονικά η ομοιοκαταληξία είναι στοιχείο που δε χαρακτηρίζει τα δημοτικά τραγούδια· σπάνια και σε ορισμένα μόνο είδη δημοτικών τραγουδιών, όπως είναι λ.χ. τα λιανοτράγουδα, θα συναντήσουμε το φαινόμενο της ομοιοκαταληξίας

δ) στα δημοτικά τραγούδια, ο κάθε στίχος εκφράζει κανονικά ένα πλήρες και ολοκληρωμένο νόημα· χαρακτηρίζεται δηλαδή ο κάθε στίχος και από συντακτική αυτοτέλεια και από νοηματική πληρότητα.

Δημοτική ποίηση

π.χ. Ο Χάρος έτρωγε ψωμί, κι η
κόρη τον κερνούσε

Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις που η αρχή και το χαρακτηριστικό γνώρισμα «στίχος και νόημα» παραβιάζεται (ιδιαίτερα όταν ο στίχος περιέχει κλητική προσφώνηση)

π.χ. Ήλιε μου και τρισήλιε μου και
κοσμογυριστή μου

ε) η γλωσσά των δημοτικών τραγουδιών είναι ιδιαίτερα δραστική, ζωντανή και παραστατική· αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η ποιητική εκφραστική στηρίζεται κυρίως στην πληθωρική χρήση του ρήματος και του ουσιαστικού

Δημοτική ποίηση

π.χ. Κατέβηκε, αγκαλιάστηκαν κι
απέθαναν κι οι δύο

στ) σε πολλά δημοτικά τραγούδια
συναντάμε το χαρακτηριστικό
γνώρισμα των άστοχων ερωτη-
μάτων (βλ. λέξη)

π.χ. Μήνα σε γάμο ρίχνονται, μήνα
σε χαροκόπι;

ζ) ένα άλλο χαρακτηριστικό είναι
οι σταθεροί εκφραστικοί τρόποι
που, καθώς χρησιμοποιούνται
αναλλοίωτοι από ποίημα σε
ποίηση, αποτελούν πλέον τα λε-
γόμενα εκφραστικά μοτίβα

η) ιδιαίτερο επίσης χαρακτηρι-
κό των δημοτικών τραγουδιών
είναι ο λεγόμενος παμψυχισμός:
όλα δηλαδή τα άψυχα (βουνά,

Διακειμενικότητα

ποτάμια, δέντρα κτλ.) αποκτούν φωνή και συμπεριφέρονται ως ανθρώπινες οντότητες

π.χ. Ο Όλυμπος κι ο Κίσσαβος, τα δυο βουνά μαλώνουν

(Βλ. Αναγνώριση, Άστοχα ερωτήματα, Δεκαπεντασύλλαβος, Θρήνοι, Μοιρολόγια, Παραλογή, Προφορική Λογοτεχνία)

Διακειμενικότητα

Η έννοια της διακειμενικότητας είναι σχετικά πρόσφατη, καθώς αναπτύχθηκε από τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας στις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Φυσικά, υπήρξαν και νωρίτερα μελετητές οι οποίοι είχαν θίξει το ίδιο ζήτημα, έστω και έμμεσα ή επιφανεια-

Διακειμενικότητα

κά, αλλά ο ίδιος ο όρος αρχίζει να χρησιμοποιείται στις ευρωπαϊκές γλώσσες από το 1967 και μετά.



Julia Kristeva: μυθιστοριογράφος και καθηγήτρια πανεπιστημίου στο Παρίσι, όπου διδάσκει ψυχανάλυση και λογοτεχνία· στα τέλη της δεκαετίας του '60, εισήγαγε την έννοια της διακειμενικότητας στη μελέτη της λογοτεχνίας.

Η προσέγγιση της έννοιας της διακειμενικότητας παρουσιάζει αρκετά μεγάλες δυσκολίες, καθώς

Διακειμενικότητα

αναφέρεται σε ένα ιδιαίτερα περίπλοκο ζήτημα. Γι' αυτό και θα περιοριστούμε να εξετάσουμε την πιο απλή εκδοχή της.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τη θεωρία της διακειμενικότητας τα λογοτεχνικά κείμενα δεν αναφέρονται απαραίτητα στην εξωτερική πραγματικότητα αλλά σε πολλές περιπτώσεις αναφέρονται άμεσα σε άλλα κείμενα. Γεννιέται έτσι η έννοια του διακειμένου, των διάφορων δηλαδή κειμενικών στοιχείων τα οποία μπορούμε να εντοπίσουμε σε περισσότερα από ένα λογοτεχνικά έργα.

Όταν λέμε ότι τα κείμενα μιλούν για άλλα κείμενα, δεν πρέπει να μας έρχονται απαραίτητα στο νου οι επιδράσεις που ασφαλώς υπάρχουν μεταξύ λογοτεχνών. Σύμφωνα

Διακειμενικότητα

με τη θεωρία της διακειμενικότητας, είναι πολύ πιθανό δύο κείμενα να συνδέονται μεταξύ τους χωρίς να το έχουν συνειδητοποιήσει οι δημιουργοί τους (π.χ. μπορεί να αγνοούσαν ο ένας την ύπαρξη του άλλου τη στιγμή που έγραφαν τα έργα τους ή να πρόκειται για κείμενα δύο εντελώς διαφορετικών εποχών κτλ.). Μ' άλλα λόγια, είναι δυνατόν τα κείμενα να «συνομιλούν» μεταξύ τους, ανεξάρτητα από τη θέληση ή τους αρχικούς στόχους των δημιουργών τους. Συνεπώς, καθήκον του αναγνώστη και, κυρίως, του μελετητή είναι να μπορέσει να εξηγήσει αυτή τη συνομιλία και στη συνέχεια να ελέγξει κατά πόσον επηρεάζεται από αυτήν η ερμηνεία του κάθε κειμένου. Για να το επιτύχει αυτό, θα πρέπει όχι μόνο να αναλύσει

Διακειμενικότητα

το κάθε κείμενο καθ'αυτό ή σε σχέση με την εξωκειμενική πραγματικότητα, αλλά να επιχειρήσει τη λεγόμενη διακειμενική ανάγνωση και ερμηνεία· να επιχειρήσει, δηλαδή, μια παράλληλη προσέγγιση των δύο (ή και περισσότερων) κειμένων, προκειμένου να καταδείξει καταρχήν τη σχέση που υπάρχει μεταξύ τους και στη συνέχεια να την ερμηνεύσει.

Με αυτή την έννοια, η θεωρία της διακειμενικότητας συνδέεται σαφώς με τη συγκριτική προσέγγιση και μελέτη της λογοτεχνίας και αναδεικνύει με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο τη σημασία αλλά και το δημιουργικό χαρακτήρα της αναγνωστικής πράξης και του ρόλου του αναγνώστη. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι η έννοια της διακειμενι-

κότητας αναπτύχθηκε σχεδόν παράλληλα με τις λεγόμενες αναγνωστικές θεωρίες.

Διασκελισμός

Στους τρεις παρακάτω στίχους του Δ. Σολωμού:

Κάθισε, για να πούμε ύμνο στα κάλλη
της Σελήνης· αυτήν εσυνηθούσε
ο τυφλός ποιητής συχνά να ψάλλει

παρατηρούμε τα εξής: ο πρώτος στίχος, ως φράση και ως νόημα, προεκτείνεται και συνεχίζεται και στον επόμενο στίχο. Επίσης, το νόημα του δεύτερου στίχου συνεχίζεται στον τρίτο. Το φαινόμενο αυτό ονομάζεται διασκελισμός.

Ο διασκελισμός, ως φαινόμενο συνέχισης της «ροής» και του

Διασκελισμός

νοήματος ενός στίχου στον αμέσως επόμενο του, στην ουσία καταργεί μια αρχή και ένα αξίωμα της ποιητικής τέχνης: ότι δηλαδή κάθε στίχος πρέπει να εκφράζει ένα πλήρες και ολοκληρωμένο νόημα. Σ' αυτήν, ακριβώς, την κατάργηση διαφαίνεται η επιθυμία του ποιητή να αποδεσμευθεί από την ασφυκτική πειθαρχία που επιβάλλει το παραπάνω αξίωμα.

Η αποδέσμευση αυτή δίνει στον ποιητή πολύ μεγαλύτερα ποσοστά ποιητικής ελευθερίας: μπορεί πλέον να εκφράσει το ποιητικό νόημα και να «ανοίξει» την ποιητική πρόταση-φράση, χωρίς να είναι υποχρεωμένος να την «κλείνει» με το τέλος του κάθε στίχου. Έτσι, η ποιητική δημιουργία γίνεται περισσότερο άνετη, ελεύθερη και πιο ευκίνητη.

Η έννοια και η λειτουργία του διασκελισμού φαίνεται καλύτερα, αν θυμηθούμε τα όσα ισχύουν στα δημοτικά μας τραγούδια. Συγκεκριμένα, στα δημοτικά τραγούδια ισχύει η αρχή: κάθε στίχος, συντακτικά και νοηματικά, είναι αυτοτελής και εκφράζει ένα πλήρες και ολοκληρωμένο νόημα.

π.χ. Του Κίτσου η μάνα κάθονταν
στην άκρη στο ποτάμι
με το ποτάμι μάλωνε και το πετρο-
βολούσε.

Το να παρουσιάζει ο κάθε στίχος νοηματική πληρότητα και συντακτική αυτονομία ήταν κάτι που το χρειαζόταν το δημοτικό τραγούδι. Ως προφορική ποίηση και ως ποιητικός λόγος που τραγουδιόταν,

πειθαρχία σε κάποιους κανόνες και αρχές ήταν σχεδόν απόλυτα παγιωμένα, παρατηρούμε, έστω και σπανιότερα, φαινόμενα διασκελισμού.

Διαφωτισμός

Με τον όρο «διαφωτισμός» δηλώνουμε καταρχήν την πνευματική και ιδεολογική κίνηση που παρουσιάστηκε στην Ευρώπη κυρίως κατά το 17ο και 18ο αιώνα (περ. 1688-1789), με πρωταγωνιστές τους Βολταίρο (Voltaire), Ντενίς Ντιντερό (Denis Diderot), Ντ' Αλαμπέρ (D' Alembert), Μοντεσκιέ (Montesquieu), Ζαν-Ζακ Ρουσό (Jean-Jacques Rousseau), Άνταμ Σμιθ (Adam Smith) κ.ά.

Ο Διαφωτισμός υπήρξε ένα πολύ σημαντικό κίνημα, που κυριολεκτικά άλλαξε τις νοοτροπίες και τον

Διαφωτισμός

τρόπο σκέψης σε ολόκληρη την Ευρώπη, επηρεάζοντας όλους σχεδόν τους τομείς (οικονομία, κοινωνία, πολιτική ζωή, επιστήμες κτλ.) και οδηγώντας τελικά στη Γαλλική Επανάσταση (1789). Οι διαφωτιστές δεν είχαν, βέβαια, όλοι τις ίδιες ακριβώς αντιλήψεις· υπάρχουν, όμως, συγκεκριμένα σημεία στα οποία οι απόψεις τους συγκλίνουν. Για παράδειγμα, ο γενικός στόχος του Διαφωτισμού υπήρξε η ουσιαστική βελτίωση της καθημερινής ζωής των ανθρώπων αλλά και της ανθρώπινης κοινωνίας γενικότερα. Πιο συγκεκριμένα, οι διαφωτιστές σε όλη την Ευρώπη:

- πίστευαν ότι ο άνθρωπος έχει τη δυνατότητα να φτάσει στην ευτυχία, μέσα από τη συνεχή βελτίωση και εξέλιξη τόσο σε ατομικό

- όσο και σε συλλογικό επίπεδο (π.χ. κοινωνία, πολιτισμός)
- για να μπορέσει, όμως, να το επιτύχει αυτό ο άνθρωπος, πρέπει πρώτα να απαλλαγεί από κάθε πρόληψη και δεισιδαιμονία και να μάθει να βασίζεται μόνο στην ικανότητα και τη δύναμη της λογικής και της μάθησης (φωτισμός)· πρέπει να ελέγχει κριτικά κάθε παράδοση και κάθε αυθεντία και να ασκεί κριτική σε όλες τις θεωρίες για τη φύση, τη γνώση, την κοινωνία, τη θρησκεία, την πολιτική οργάνωση, τους θεσμούς κτλ.
 - μόνο εξασκώντας ελεύθερα το ερευνητικό και κριτικό πνεύμα του θα μπορέσει ο άνθρωπος να γνωρίσει πραγματικά τόσο το φυσικό κόσμο όσο και τον ίδιο του τον εαυτό, ώστε να μπορέσει τελικά

Διαφωτισμός

να αναπλάσει και να αναμορφώσει την ανθρώπινη κοινωνία προς το καλύτερο (στο σημείο αυτό, είναι εμφανής η επιρροή των διαφωτιστών από τις φυσικές επιστήμες, που την εποχή εκείνη έχουν ήδη αρχίσει να σημειώνουν σημαντική πρόοδο).



Αδαμάντιος Κοραής (1748-1833) και Ρήγας Βελεστινλής (1757-1798): οι δύο σημαντικότερες μορφές του Νεοελληνικού Διαφωτισμού.

Θέτοντας τέτοιους στόχους, ήταν απόλυτα φυσικό οι διαφωτιστές να δείξουν ξεχωριστό ενδιαφέρον για τις επιστήμες και τα συστήματα αγωγής, αφού η μάθηση και ο φωτισμός των ανθρώπων ήταν απαραίτητη προϋπόθεση για όλα τα υπόλοιπα. Παράλληλα, οι διαφωτιστές κηρύσσουν την προστασία της αξιοπρέπειας του ανθρώπου, την ανεξιθρησκεία και, γενικά, την ελευθερία και την απαλλαγή του ανθρώπου από κάθε καταναγκασμό. Αναζητούν συχνά την έμπνευσή τους στην κλασική αρχαιότητα και, παράλληλα, προάγουν την καλλιέργεια των ζωντανών γλωσσών και των εθνικών ιδιωμάτων, αφού μόνο μέσα από αυτά μπορεί να επιτευχθεί η πνευματική αφύπνιση των πληθυσμών.

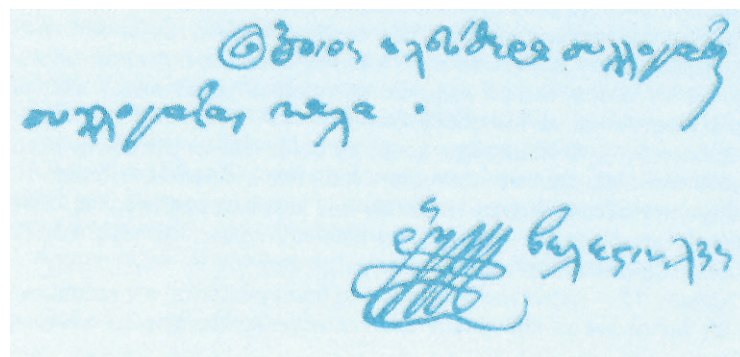
Διαφωτισμός

Όπως ήταν φυσικό, ο Διαφωτισμός επηρέασε κάποια στιγμή και τον ελληνισμό, τόσο στις τουρκοκρατούμενες περιοχές όσο και στις παροικίες. Σταδιακά, λοιπόν, διαμορφώθηκε μια ιδιαίτερη πνευματική κίνηση, την οποία ονομάζουμε «Νεοελληνικό Διαφωτισμό». Χρονολογικά, τα ακραία όρια αυτής της κίνησης είναι το 1669 και το 1821 και μπορούμε να τη χωρίσουμε σε δύο περιόδους: η πρώτη είναι η περίοδος της προετοιμασίας (1669-1774) και η δεύτερη η περίοδος της ακμής (1774-1821), φυσικά με κάποια καθυστέρηση σε σχέση με τον ευρωπαϊκό διαφωτισμό.

Οι φιλελεύθερες ιδέες του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού φτάνουν στον ελληνικό χώρο καταρχήν χάρη στους Έλληνες που σπουδάζουν την επο-

χή εκείνη στην Ευρώπη (π.χ. οι Φαναριώτες συγκαταλέγονται ανάμεσα στους πιο μορφωμένους ανθρώπους της εποχής, γι' αυτό και καταλαμβάνουν υψηλές θέσεις στην οθωμανική αυτοκρατορία). Επίσης, σημαντικός είναι και ο ρόλος των Ελλήνων εμπόρων, που συνήθως συνδυάζουν τη μόρφωση και τα πνευματικά ενδιαφέροντα με τις συνεχείς μετακινήσεις και την οικονομική ευρωστία. Ως ενδιάμεσοι σταθμοί για τη μεταφορά αυτή των ιδεών του Διαφωτισμού, λειτουργούν οι ελληνικές παροικίες της Ευρώπης (π.χ. Βιέννη, Βενετία, Τεργέστη) και οι παραδουνάβιες ηγεμονίες, όπου το πνευματικό επίπεδο είναι σαφώς υψηλότερο απ' ό,τι στον ελλαδικό χώρο.

Διαφωτισμός



Αυτόγραφο του Ρήγα, που συμπυκνώνει σε μία φράση το πνεύμα τόσο το δικό του όσο και του Διαφωτισμού.

Εξαιτίας των ιδιαίτερων συνθηκών στις οποίες ζει τότε ο ελληνισμός, ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός παρουσιάζει ορισμένες ιδιομορφίες και δεν έχει ακριβώς τα ίδια χαρακτηριστικά με τον ευρωπαϊκό Διαφωτισμό. Μπορούμε να πούμε ότι, σε γενικές γραμμές, πρόκειται για μια εποχή έντονων πνευματικών ζυμώσεων, προβληματισμών και αντιπαραθέσεων. Το

έντονο ενδιαφέρον για την αγωγή, τις φυσικές επιστήμες, τον ορθό λόγο, το κριτικό πνεύμα και τις νέες φιλοσοφικές και ηθικές απόψεις υπάρχει, βέβαια, και στο νεοελληνικό διαφωτισμό. Ωστόσο, τελικοί στόχοι του κινήματος είναι, κυρίως, η εθνική αφύπνιση και η προσπάθεια για απελευθέρωση του Γένους, που σύμφωνα με τους διαφωτιστές μπορούν να επιτευχθούν μόνο αν προηγηθεί η πνευματική καλλιέργεια και αφύπνιση.

Στα χρόνια του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, λοιπόν, παρατηρείται ένα συνεχές ενδιαφέρον για την έκδοση των αρχαίων συγγραφέων, καθώς και για μεταφράσεις ευρωπαϊκών έργων της εποχής. Παράλληλα, ιδρύονται νέα σχολεία και εκπαιδευτήρια, ενώ σημαντικός είναι

Διαφωτισμός

ο ρόλος των ελληνόφωνων εφημερίδων και περιοδικών, που εκδίδονται στις παροικίες, ιδιαίτερα κατά τα τελευταία χρόνια πριν την επανάσταση. Τέλος, το ενδιαφέρον για τις φυσικές επιστήμες, την ιστορία, τη γεωγραφία, την ηθική και τη φιλοσοφία, καθώς και για την ανανέωση της λογοτεχνίας, πρέπει να θεωρείται δεδομένο. Μέσα σε όλα αυτά, βέβαια, ένα σημαντικό ζήτημα που απασχολεί τους εκπροσώπους του Νεοελληνικού Διαφωτισμού είναι αυτό της γλώσσας: οι πιο προοδευτικοί και φιλελεύθεροι θεωρούν ότι οι νέες ιδέες θα έχουν κάποιο αποτέλεσμα μόνο αν αγγίξουν το σύνολο του ελληνικού λαού, πράγμα που μπορεί να επιτευχθεί μόνο με τη λαϊκή γλώσσα· από την άλλη πλευρά, όσοι τρέ-

φουν μια σχετική δυσπιστία απέναντι στις νέες ιδέες επιμένουν κυρίως στη χρήση της αρχαίζουσας, ώστε οι Έλληνες να μην παρεκκλίνουν από το αρχαϊκό τους παρελθόν.

Όλοι σχεδόν οι εκπρόσωποι του Νεοελληνικού Διαφωτισμού υπήρξαν λόγιοι, κληρικοί ή έμποροι και στράφηκαν κυρίως προς τη γαλλική παιδεία· γι' αυτό και ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός επηρεάζεται με τη σειρά από τις ιδέες του Βολταίρου, του Ντιντερό και των Εγκυκλοπαιδιστών, καθώς και των Ιδεολόγων της Γαλλικής Επανάστασης. Ως πιο σημαντικούς φορείς του Νεοελληνικού Διαφωτισμού μπορούμε να αναφέρουμε καταρχήν τους Φαναριώτες και στη συνέχεια τον Κοσμά τον Αιτωλό,

Διδακτική ποίηση

τον Ευγένιο Βούλγαρη, τον Ιώση-πο Μοισιόδακα, το Δημήτριο Καταρτζή, τον Αδαμάντιο Κοραή, που είναι ασφαλώς η κορυφαία μορφή του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, τους Δανιήλ Φιλιππίδη και Γρηγόριο Κωσταντά, το Ρήγα, τον Παναγιώτη Κοδρικά, το Νεόφυτο Δούκα, τον Αθανάσιο Ψαλίδα, τον Άνθιμο Γαζή, τον Κωνσταντίνο Κούμα, το Θεόφιλο Καΐρη κ.ά. Τέλος, θα πρέπει να πούμε ότι ορισμένα από τα πιο σημαντικά έργα του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, όπως ο «Ανώνυμος του 1789» και η «Ελληνική Νομαρχία», εκδόθηκαν ανώνυμα και, συνεπώς, δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για τους συγγραφείς τους.
(Βλ. Σχολή, ρεύμα, κίνημα)

Διδακτική ποίηση

Η ποίηση γενικά, από τα χρόνια του Ομήρου μέχρι και σήμερα, λειτουργεί, με ευρεία έννοια, και ως ένας «δάσκαλος» του ανθρώπου. Ο ουσιαστικός, βέβαια, στόχος της ποίησης δεν είναι να προσφέρει στον άνθρωπο/αναγνώστη, με τρόπο άμεσο και ανοιχτό, ένα σύστημα παραινήσεων, συμβουλών, ηθικών αρχών και κανόνων για τη ζωή. Κάτι τέτοιο θα υποβίβαζε την ουσία της ποίησης και θα την καθιστούσε λόγο κηρυγματικό και ηθικοδιδακτικό. Ο βασικός στόχος της ποίησης είναι να προσφέρει στον αναγνώστη απόλαυση και συγκίνηση αισθητικής ποιότητας.

Διδακτική ποίηση



Κ. Π. Καβάφης (1863-1933): κατέτασσε ο ίδιος τα ποιήματά του σε ιστορικά, ερωτικά και φιλοσοφικά· στην τελευταία κατηγορία τοποθετούσε όσα εμείς ονομάζουμε διδακτικά.

Διδακτική ποίηση

Υπήρξαν όμως και ποιητές που έγραψαν ποιήματα τα οποία διαπνέονται και χαρακτηρίζονται από ένα πνεύμα καθαρού διδακτισμού. Τα ποιήματα αυτά προσφέρουν, με τρόπο άμεσο και ευθύ, το στοιχείο μιας συμβουλευτικής προς τον άνθρωπο. Μακρινός πρόγονος αυτού του είδους της διδακτικής/συμβουλευτικής ποίησης θεωρείται ο Ησίοδος, που υπήρξε και ο εισηγητής του λεγόμενου διδακτικού έπους (κυρίως με το έπος του 'Έργα και ημέραι).

Στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία η διδακτική ποίηση δεν ευδοκίμησε ιδιαίτερα. Αυτό δεν οφείλεται μόνο σε αδυναμία των ποιητών. Φαίνεται ότι η ποίηση, όταν προδίδει τον ουσιαστικό της χαρακτήρα και μεταβάλλεται σε κακότεχνο και ρηχό διδακτισμό, παύει να λειτουργεί ως

Διδακτική ποίηση

καθαρά αισθητικό γεγονός. Βέβαια, ποιητές μεγάλου αναστήματος, όπως ο Κίπλινγκ (Kipling Rudyard), μας έχουν δώσει ποιητικά κείμενα διδακτικού περιεχομένου, που παράλληλα αποτελούν και δείγματα άρτιας και υψηλής ποιητικής τέχνης (π.χ. το ποίημα «Αν» του Κίπλινγκ, στα Κείμενα Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας της Β΄ Λυκείου.)

Εκείνος, πάντως, που στη νεότερη ελληνική ποίηση μπόρεσε να συνδυάσει με εκπληκτικό και άρτιο τρόπο το ήθος της πραγματικής ποίησης με το στοιχείο του διδακτισμού είναι ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης. Όπως είναι γνωστό, πολλά από τα ποιήματά του χαρακτηρίζονται από τους μελετητές του έργου του ως διδακτικά. Σ' αυτή την κατηγορία ανήκει και το πολύ γνωστό

Διδακτική ποίηση

καβαφικό ποίημα που τιτλοφορείται «Ιθάκη». Το διδακτικό χαρακτήρα αυτού του ποιήματος τον διαπιστώνουμε και από τα εξής στοιχεία, που αποτελούν και τα γενικότερα γνωρίσματα της διδακτικής ποίησης:

- ο ποιητικός λόγος στο σύνολό του εκφέρεται σε β' ενικό πρόσωπο· έτσι προσλαμβάνει και αποκτά ένα επιστολικό ύφος και χαρακτήρα, αφού το β' ενικό πρόσωπο αποτελεί το γραμματικό τύπο και κανόνα που συνηθίζουμε στις επιστολές
- ο επιστολικός χαρακτήρας του κειμένου προϋποθέτει έναν αποδέκτη, δηλαδή ένα πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται η ποιητική γραφή. Ως αποδέκτης, βέβαια, λειτουργεί ο αναγνώστης.

Διδακτική ποίηση

- Μ' αυτό τον τρόπο, το ποίημα αποκτά μια καθολικότητα, επειδή ακριβώς ο κάθε αναγνώστης μεταβάλλεται και σε αποδέκτη
- το β' ενικό πρόσωπο προσδίδει στο ποίημα ένα χαρακτήρα συμβουλευτικό και παραινετικό. Ο ποιητής είναι ο συμβουλεύων και ο αναγνώστης (ή και ο ακροατής) είναι ο αποδέκτης των συμβουλών και των παραινέσεων. Έτσι, μέσα στο ποίημα λειτουργεί, με τρόπο άμεσο και ευθύ, ένα είδος έντονου και χαρακτηριστικού διδακτισμού. Αυτός όμως ο τόνος του διδακτισμού δε γίνεται με τρόπο φωναχτό, άκομπο, ανοίκειο, ρητορικό και κηρυγματικό. Το ποίημα (επομένως και ο διδακτικός του χαρακτήρας) λειτουργεί με τρόπο οικείο, φιλικό

και υποβλητικό. Εξάλλου, αυτός ο τόνος του υποβλητικού διδακτισμού, μαζί με το γενικότερο περιεχόμενο του κειμένου, δικαιολογεί απόλυτα την κατάταξη της «Ιθάκης» στα διδακτικά ποιήματα του Καβάφη.

- το β' ενικό πρόσωπο προσδίδει στο κείμενο ένα χαρακτηριστικό τόνο οικειότητας, φιλικής κουβέντας και επικοινωνιακής αμεσότητας. Ο αναγνώστης ζει την ψευδαίσθηση ότι το ποίημα γράφτηκε αποκλειστικά γι' αυτόν. Μ' αυτή την αίσθηση ο αναγνώστης ζει μια κατάσταση άμεσης ταύτισης με το κείμενο: κείμενο και αναγνώστης συγκλίνουν απόλυτα και, τελικά, ταυτίζονται.

Διήγημα

Διήγημα

Μαζί με τη νουβέλα και το μυθιστόρημα, το διήγημα είναι ένα από τα τρία βασικά είδη της αφηγηματικής πεζογραφίας. Οι ρίζες του χάνονται στη λογοτεχνία της αρχαιότητας· με τη μορφή όμως που το γνωρίζουμε σήμερα, εμφανίστηκε στη δυτική λογοτεχνία στις αρχές του 19ου αιώνα και, κυρίως, από το 1830 και μετά. Πολλά από τα χαρακτηριστικά του διηγήματος που θα παρουσιάσουμε στη συνέχεια, καθορίστηκαν από το γεγονός ότι για μεγάλο χρονικό διάστημα, τα διηγήματα δημοσιεύονταν κυρίως στις εφημερίδες, που τα ζητούσαν επίμονα, γιατί είχαν μεγάλη ανταπόκριση στο αναγνωστικό τους κοινό.

Το πρώτο χαρακτηριστικό ενός διηγήματος είναι η συντομία του. Η

έκταση του, βέβαια, δεν είναι επακριβώς καθορισμένη και μπορεί να ποικίλλει αλλά σε γενικές γραμμές έχουμε να κάνουμε με μια σύντομη αφήγηση. Αυτή η συντομία οδηγεί στο δεύτερο βασικό χαρακτηριστικό του διηγήματος, που είναι ένας συνδυασμός λιτότητας και πυκνότητας, τόσο στη γλώσσα όσο και στο περιεχόμενο. Συγκεκριμένα, ο μύθος, η ιστορία δηλαδή που αφηγείται ένα διήγημα, επικεντρώνεται συνήθως γύρω από ένα βασικό γεγονός, με έναν κεντρικό ήρωα. Μ' άλλα λόγια, κάθε διήγημα αποτυπώνει ένα επεισόδιο από τη ζωή του πρωταγωνιστή, το οποίο όμως αποδεικνύεται ιδιαίτερα σημαντικό για τη ζωή και τη μοίρα του και γι' αυτό αξίζει να προσεχθεί ιδιαίτερα. Το βασικό πρόβλημα που έχει

Διήγημα

να αντιμετωπίσει ο διηγηματογράφος είναι, ακριβώς, να μπορέσει να περάσει από το ειδικό στο γενικό: μέσα δηλαδή από την αφήγηση ενός μεμονωμένου επεισοδίου, να μπορέσει να προσφέρει στον αναγνώστη μια πλήρη ηθογράφηση και ψυχογραφία του πρωταγωνιστή, καθώς και μια συνολική αίσθηση της ζωής του. Για να το επιτύχει αυτό, δεν αρκούν μόνο η λιτότητα και η πυκνότητα· χρειάζεται επίσης μια προσεκτική επιλογή του θέματος, ένας επιτυχημένος συνδυασμός αφήγησης, διαλόγου και περιγραφής, σωστή χρήση της γλώσσας, αρχιτεκτονική διάρθρωση της πλοκής κτλ. Για παράδειγμα, ένα διήγημα μπορεί να περιλαμβάνει και κάποια δευτερεύοντα πρόσωπα ή επεισόδια, τα οποία όμως θα εί-

ναι πολύ σύντομα και θα έχουν ως βασικό τους στόχο να φωτίσουν το βασικό γεγονός ή να συμπληρώσουν την ψυχογραφία του πρωταγωνιστή.

Ανάλογα με το θέμα τους, τα διηγήματα μπορούν να διακριθούν σε ηθογραφικά, ρεαλιστικά, κοινωνικά, ιστορικά, ψυχολογικά, αστυνομικά κτλ. Στην παραδοσιακή τους μορφή παρουσιάζουν όλα τα χαρακτηριστικά που συνήθως συναντάμε στην πεζογραφία: αληθοφάνεια, συγκεκριμένο χρόνο και τόπο, θέματα από την καθημερινή ζωή κτλ. Βέβαια, το σύγχρονο διήγημα πολύ συχνά αμφισβητεί όλα αυτά τα παραδοσιακά γνωρίσματα.

Διήγημα



Γ. Μ. Βιζυηνός (1846-1896). Πολλοί τον θεωρούν ως τον εισηγητή του διηγήματος στη νεοελληνική λογοτεχνία.

Σε ό,τι αφορά τη νεοελληνική λογοτεχνία, το διήγημα αναπτύχθηκε κυρίως από τη γενιά του 1880 και έκτοτε καλλιεργείται συστηματικά απ' τους πιο σημαντικούς Έλληνες

πεζογράφους. Μάλιστα, μπορούμε να πούμε ότι το νεοελληνικό διήγημα έχει δώσει έργα υψηλής ποιότητας, πολύ περισσότερα απ' ό,τι το μυθιστόρημα. Σημαντικοί Έλληνες διηγηματογράφοι θεωρούνται γενικά ο Γεώργιος Βιζυηνός, ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, ο Ανδρέας Καρκαβίτσας, ο Δημοσθένης Βουτυράς, ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, ο Άγγελος Τερζάκης, ο Δημήτρης Χατζής, ο Αντώνης Σαμαράκης κ.ά.

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

Δοκίμιο

Δεν είναι εύκολο να ορίσει κανείς με σαφήνεια και καθαρότητα την έννοια του δοκιμίου. Ίσως είναι ευκολότερο να προσδιορισθεί καταρχήν η έννοια του δοκιμίου αρνητικά· να

Δοκίμιο

πει, δηλαδή, κανείς πρώτα τι δεν είναι δοκίμιο. Μια τέτοια προσπάθεια καταλήγει στο λεγόμενο αρνητικό ορισμό του δοκιμίου. Είναι όμως γνωστό ότι κάθε αρνητικός ορισμός είναι ατελής. Αν π.χ. πει κάποιος «ο ηλεκτρισμός δεν είναι μαγνητισμός», δεν ορίζει την έννοια του ηλεκτρισμού· απλώς λέγει τι δεν είναι.

Αν, πάντως, ακολουθήσουμε αυτή την τακτική του αρνητικού ορισμού, μπορούμε να καταλήξουμε σ' ένα πρώτο συμπέρασμα. Συγκεκριμένα, μπορούμε να πούμε ότι το δοκίμιο, παρ' όλο που συγγενεύει, δεν ταυτίζεται με την πραγματεία, τη διατριβή, την επιστημονική μελέτη και το άρθρο. Και τα τέσσερα αυτά είδη λόγου εκθέτουν απόψεις και θέσεις, που είναι απόλυτα τεκμηρι-

ωμένες και εκφράζουν την αλήθεια της επιστήμης που υπηρετούν.

Το δοκίμιο δεν έχει χαρακτήρα επιστημονικής μελέτης και δεν εκφράζεται με τον αυστηρό τρόπο που χαρακτηρίζει κάθε επιστημονικό μελέτημα ή άρθρο. Αντίθετα, είναι κυρίως προϊόν και αποτέλεσμα προσωπικού στοχασμού. Το στοιχείο αυτό υποδηλώνει ότι στο δοκίμιο υπάρχει μια ιδιαίτερα χαρακτηριστική απόχρωση προσωπικών-υποκειμενικών σκέψεων.

Προσδιορίζοντας αναλυτικότερα και με θετικό τώρα τρόπο τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του δοκιμίου, μπορούμε να καταλήξουμε στα εξής:

- α) το δοκίμιο είναι ένα ιδιότυπο γραμματειακό είδος που βρίσκεται στο μεταίχμιο, στο ενδιάμεσο

Δοκίμιο

δηλαδή διάστημα, ανάμεσα στα καθαρώς λογοτεχνικά κείμενα και στις σύντομες μελέτες. Αυτό σημαίνει ότι δεν ταυτίζεται με τα λογοτεχνικά κείμενα ούτε, βέβαια, και με τις εμπειριστατωμένες μελέτες

- β) πραγματεύεται συνήθως ένα θέμα (π.χ. κοινωνικό, φιλοσοφικό, επιστημονικό κτλ.), που το εξετάζει στις πιο βασικές του πλευρές, χωρίς όμως και να το εξαντλεί, και κατά κανόνα είναι σύντομο στην έκτασή του
- γ) δηλώνει περισσότερο και εκφράζει την υποκειμενική-προσωπική οπτική του δημιουργού σχετικά με το θέμα που πραγματεύεται
- δ) όταν είναι αυστηρά δοκίμιο στοχαστικού τύπου, η γλώσσα και

- γενικά η όλη του εκφραστική ακολουθούν ένα πιο σοβαρό ύφος που ταιριάζει στον αποκαλούμενο δοκιμιακό λόγο (ή δοκιμιακή γλώσσα)
- ε) όταν το δοκίμιο δεν ακολουθεί αυστηρά τη μορφή της δοκιμιακής γλώσσας αλλά αναπτύσσει το θέμα του με τρόπο πιο άνετο και ελεύθερο, αποκτά μίαν εντονότερη λογοτεχνική χροιά
- στ) σχετικά με τον τρόπο οργάνωσης και διάρθρωσης των νοημάτων, ακολουθεί συνήθως μια τετράπτυχη δομή και ανάπτυξη:
- θέση-παρουσίαση του θέματος
 - έκθεση-ανάπτυξη των βασικών απόψεων του δοκιμιογράφου
 - απόδειξη-τεκμηρίωση των θέσεων με αναφορά σε συγκεκριμένο αποδεικτικό υλικό

Δοκίμιο

- συμπερασματική-επιλογική κατακλείδα

[Μορφές δοκιμιακού λόγου υπήρχαν ήδη από την αρχαιότητα. Άλλωστε, πίσω από τη γραπτή μορφή του σύγχρονου δοκιμίου κρύβεται η προφορική παράδοση της ρητορικής, που αναπτύχθηκε κυρίως στην κλασική αρχαιότητα, ελληνική και ρωμαϊκή. Η παράδοση αυτή κληροδότησε στο δοκίμιο τις τεχνικές πειθούς που χρησιμοποιεί. Εξάλλου, αυτές οι προφορικές μορφές πειθούς χρησιμοποιούνται και σήμερα από πολλούς ανθρώπους, όπως, για παράδειγμα, από τους πολιτικούς, τους δικηγόρους και άλλους που είναι αναγκασμένοι να πείσουν ένα ακροατήριο για ένα συγκεκριμένο θέμα.

Ανεξάρτητα, πάντως, από την

καταγωγή του, το είδος που σήμερα αποκαλούμε «δοκίμιο» αποτελεί γέννημα-θρέμμα των νεότερων χρόνων και συνδέεται σαφώς με τη σταδιακή άνοδο της αστικής τάξης κατά την περίοδο αυτή· κι αυτό, γιατί η ανάπτυξη του δοκιμίου προϋποθέτει την ύπαρξη ενός σχετικά καλλιεργημένου αστικού αναγνωστικού κοινού. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι οι πρώτες χώρες στις οποίες παρατηρείται ακμή του δοκιμίου είναι η Γαλλία (Montaigne, 1580), η Αγγλία (Francis Bacon, 1597) και η Γερμανία (18ος αι.), όπου έχουμε και ανάπτυξη της αστικής τάξης.

Πατέρας του σύγχρονου δοκιμίου θεωρείται σήμερα ο Γάλλος συγγραφέας του 16ου αι. Michel de Montaigne, ο οποίος επινόησε και

Δοκίμιο

τον όρο «δοκίμιο» (*essai*), θέλοντας να δείξει ότι πρόκειται για μια απόπειρα διερεύνησης ενός θέματος και όχι για μίαν οριστική τοποθέτηση και ανάλυση ενός προβλήματος.

Σε ό,τι αφορά τη χώρα μας και τη νεοελληνική γραμματεία, ο γαλλικός όρος *essai* (ή ο αγγλικός *essay*) αποδίδεται για πρώτη φορά ως «δοκίμιον» ήδη από το 18ο αιώνα, από τον Ευγένιο Βούλγαρη. Στην ουσία, όμως, το δοκίμιο αποτελεί υπόθεση του 20ού αιώνα, στη διάρκεια του οποίου εντάσσεται στο λεξιλόγιο του λογοτεχνικού και κριτικού λόγου. Για ένα διάστημα, το συναντάμε μόνο στα λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής. Το 1929, όμως, για πρώτη φορά, ένα ολόκληρο βιβλίο χαρακτηρίζεται ως δοκίμιο: πρόκειται για το πολύ γνω-

στό Ελεύθερο πνεύμα του Γιώργου Θεοτοκά, που εκ των υστέρων θεωρήθηκε ως το μανιφέστο της λεγόμενης γενιάς του τριάντα. Γενικότερα, μπορούμε να πούμε ότι στα χρόνια του μεσοπολέμου το δοκίμιο γνωρίζει πολύ μεγάλη ανάπτυξη στη χώρα μας· από την περίοδο αυτή, άλλωστε, προέρχονται οι πιο σημαντικοί Έλληνες δοκιμιογράφοι: Γιώργος Θεοτοκάς, Φώτος Πολίτης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Γιώργος Σεφέρης, Άγγελος Τερζάκης, Αιμίλιος Χουρμούζιος, Ευάγγελος Παπανούτσος κ.ά.

Ειδικά για το Γιώργο Θεοτοκά, θα πρέπει να πούμε ότι είναι ο πρώτος Έλληνας που τόλμησε να εντάξει το δοκιμιακό λόγο στο μυθιστόρημα (π.χ. στην Αργώ). Η πρακτική της ενσωμάτωσης αποσπασμάτων

Δοκίμιο

δοκιμιακής υφής σε ευρύτερες μυθιστορηματικές συλλήψεις συνιστά εύρημα του αιώνα μας και συνδέεται σαφώς με τις σύγχρονες τάσεις της πεζογραφίας· την έχουν, άλλωστε, εφαρμόσει μερικοί από τους πιο πρωτοποριακούς συγγραφείς της εποχής μας, όπως ο Γερμανός Tomas Mann, ο Αυστριακός Robert Musil, ενώ απαντάται και σε πιο πρόσφατα χρόνια, σε συγγραφείς όπως ο Τσέχος Milan Kundera κ.ά. Αυτή η συσσωμάτωσή του σε ένα άλλο αμιγώς λογοτεχνικό είδος, δίνει στο δοκίμιο τη δυνατότητα να επιτελέσει εντελώς νέες λειτουργίες. Χάρη στις λειτουργίες αυτές, αντισταθμίζεται ως ένα βαθμό η παρακμή του ως ανεξάρτητου και αυθύπαρκτου είδους, μια παρακμή που παρατηρείται κυρίως στην

εποχή μας, με την ταχύτατη ανάπτυξη των καθαρά επικοινωνιακών και δημοσιογραφικών ειδών.]
(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη).

Δομή

Ένα λογοτεχνικό κείμενο (ποίηση, διήγημα, νουβέλα, μυθιστόρημα, θεατρικό έργο) αποτελείται από μέρη. Τα μέρη αυτά δεν είναι ασύνδετα μεταξύ τους. Αντίθετα, συνδέονται στενά και είναι έτσι οργανωμένα, ώστε όλα μαζί να συναποτελούν και να αναδεικνύουν ένα ενιαίο και σφιχτοδεμένο σύνολο. Αυτός, ακριβώς, ο τρόπος οργάνωσης και σύνδεσης των μερών σε ένα «καλοχτισμένο» σύνολο, αποτελεί τη δομή του λογοτεχνικού κειμένου».

Από την καλή ή κακή οργάνωση και σύνδεση των μερών σε όλο,

Δομή

καθορίζεται και εξαρτάται ο βαθμός συνοχής και σωστής διάρθρωσης του λογοτεχνικού κειμένου. Συγκεκριμένα, όταν ένα λογοτεχνικό κείμενο μας φαίνεται ασύνδετο, ανοργάνωτο ή και χασματικό, λέμε ότι έχει κακή ή χαλαρή δομή και διάρθρωση.

Ο Οδυσσέας Ελύτης ονομάζει τη δομή αρχιτεκτονική επινόηση. Ο όρος αυτός είναι ιδιαίτερα εύστοχος και εύγλωττος. Ο Ελύτης τον εξηγεί και εννοεί το αρχιτεκτονικό σχέδιο, τον τρόπο χτισίματος ενός λογοτεχνικού κειμένου. Ο ίδιος σε δύο κυρίως έργα του (Άξιον Εστί, Ο Μικρός Ναυτίλος) ακολούθησε έναν ιδιαίτερα πολύπλοκο τρόπο οργάνωσης των μερών σε ενιαίο σύνολο.

Με βάση όλα τα προαναφερόμε-

να, θα μπορούσαμε να καταλήξουμε στο ακόλουθο οριστικό και καταληκτικό συμπέρασμα: η δομή είναι ο τρόπος και η τεχνική με την οποία τα μέρη ενός κειμένου οργανώνονται σε σύνολο. Με αυτή την οργάνωση εξασφαλίζεται ο μέγιστος βαθμός συνοχής του λογοτεχνικού κειμένου.

[Η λέξη δομή, που συχνά συγχέεται με τον όρο πλοκή (βλ. λέξη), παράγεται από το αρχαιοελληνικό ρήμα δέμω (=χτίζω). Αυτή η ετυμολογική συσχέτιση μας διευκολύνει να καταλάβουμε ότι: με τον όρο δομή υπονοούνται δύο πράγματα: α) τα μέρη από τα οποία αποτελείται ένα λογοτεχνικό κείμενο και β) ο τρόπος με τον οποίο τα μέρη αυτά «χτίζονται» σε οργανωμένο σύνολο]

Δράμα

Δράμα

Ο όρος «δράμα» προέρχεται απ' την αρχαιότητα και η ετυμολογία του από το ρήμα «δρῶ» δεν αφήνει πολλές αμφιβολίες για τη σημασία του: δράμα είναι το λογοτεχνικό έργο το οποίο εμπεριέχει δράση αληθινών προσώπων και γι' αυτό δε διαβάζεται απλώς αλλά παριστάνεται στη σκηνή, στο θέατρο.

Η δραματική τέχνη γεννήθηκε, βέβαια, στην κλασική Ελλάδα και με την αρχική της μορφή λειτούργησε ως πρότυπο για αιώνες. Οι Λατίνοι, για παράδειγμα, μιμήθηκαν τους αρχαίους Έλληνες τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο, ενώ οι νεότεροι Ευρωπαίοι εμπνεύστηκαν με τη σειρά τους και από το ελληνικό και από το λατινικό δράμα.

Στην αρχαιότητα, τα δραματικά

είδη ήταν τρία και ήταν όλα έμμετρα: η τραγωδία, η κωμωδία και το σατυρικό δράμα. Αργότερα, στη διάρκεια του Μεσαίωνα, συναντάμε τα λεγόμενα «μυστήρια», που στην ουσία είναι δράματα λειτουργικά ή θρησκευτικά. Τέλος, στα νεότερα χρόνια, το δράμα στρέφεται σιγά σιγά προς τον πεζό λόγο, ακολουθεί τα ρεύματα κάθε εποχής, ενώ νέα είδη γεννιούνται συνεχώς: τραγικωμωδία, μελόδραμα, κωμειδύλλιο, κωμωδία χαρακτήρων, κωμωδία ηθών, φαρσοκωμωδία, αστικό δράμα, κοινωνικό δράμα, θέατρο του παραλόγου, μιούζικαλ κτλ.

Το δράμα ήταν, βέβαια, μια σύνθετη τέχνη ήδη από την αρχαιότητα. Στην εποχή μας, όμως, ο σύνθετος αυτός χαρακτήρας του δράματος τονίζεται ακόμη περισσότερο,

Δράμα

καθώς μια παράσταση προϋποθέτει πλέον τη συνεργασία μιας ομάδας ειδικών, όπως π.χ. του θεατρικού συγγραφέα, του ηθοποιού, του σκηνογράφου, του χορογράφου, του ενδυματολόγου κτλ., που όλοι εργάζονται κάτω από την επίβλεψη του σκηνοθέτη. Μ' άλλα λόγια, το δράμα συνδυάζει κείμενο, υποκριτική ερμηνεία, σκηνοθεσία και παρουσία του κοινού.

Στην εποχή μας, η αρχική έννοια του όρου «δράμα» έχει στην ουσία αντικατασταθεί από τη λέξη «θέατρο», που στην αρχαιότητα σήμαινε απλά το χώρο της αναπαράστασης του δράματος και πιο συγκεκριμένα τις θέσεις των θεατών. Για τους περισσότερους ανθρώπους σήμερα, όμως, η λέξη «δράμα» συνδέεται με την έννοια του δραματικού, του τρα-

γικού. Ωστόσο, η αρχική σημασία διασώζεται ακόμη σε σύνθετα όπως δραματογράφος, δραματοουργία, δραματογραφία κτλ.

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη).

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 παρεμβάλ-

λονται 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.

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

Εγκιβωτισμός

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 Φαιάκων, 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)

Εγκιβωτισμός

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

(Βλ. Αφηγηματικό επίπεδο, Αφήγηση, Αφηγητής).

Εθνική λογοτεχνία

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

Εθνική λογοτεχνία

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

Εθνική λογοτεχνία

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,

Εθνική λογοτεχνία

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.

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

Εθνική λογοτεχνία

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

Εθνική λογοτεχνία

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

Εθνική λογοτεχνία

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

Εθνική λογοτεχνία

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 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

Εθνική λογοτεχνία

ανοιχτά ότι το εθνικιστικό σχήμα που επιζητεί ένα λαό, ένα έθνος, ένα κράτος, μια γλώσσα και μια λογοτεχνία είναι μια σπανιότατη, 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 περισ-

Εθνική λογοτεχνία

σότεροι 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

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 (=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.

Ειρωνεία

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 διαφορετική σημασία και το βαθύτερο νόημα είναι διαφορετικό από το προφανές. Τέτοιες μορφές λεκτικής τραγικής ειρωνείας βρίσκουμε συχνά στον Οιδίποδα Τύραννο 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 μια 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

Ειρωνεία

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 θεα-

τής 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. 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

Ειρωνεία

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

Έκφραση

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,

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

Ελεγειακό ποίημα

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

Ελεγειακό ποίημα

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, μια 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

Ελεγειακό ποίημα

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:

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

Τέτοιαν ώρα οι ψυχές διψούν και
πάνε

Ελεγειακό ποίημα

στης λησμονιάς την κρουσταλλιένα
βρύση·
μα βούρκος το νεράκι θα μαυρίσει
α στάξει γι' αυτές δάκρυ όθε αγα
πάνε.

Κι αν πιουν θολό νερό ξαναθυμού-
νται,
διαβαίνοντας λιβάδια από ασφοδήλι,
πόνους παλιούς που μέσα τους κοι-
μούνται,

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

(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη).

Ελεύθερος πλάγιος λόγος

Ελεύθερος πλάγιος λόγος

Στην αφηγηματική λογοτεχνία, όπως άλλωστε και στην πραγματική ζωή, προκειμένου να παρουσιαστεί ο λόγος 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 —

Ελεύθερος πλάγιος λόγος

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

Ελεύθερος πλάγιος λόγος

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:

**...μας πλησίασε. «Την αγαπώ»,
είπε.**

(Ε.Λ.)

**...μας πλησίασε και ομολόγησε ότι
την αγαπούσε.**

(Π. Λ.)

...μας πλησίασε. Την αγαπούσε.

(Ε.Π.Λ)

Ελεύθερος πλάγιος λόγος

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

Ελεύθερος πλάγιος λόγος

στον αφηγητή τη δυνατότητα να μεταφέρει τα λόγια, τις σκέψεις, τις διαθέσεις ή τα συναισθήματα ενός άλλου προσώπου, χωρίς να αλλάξει την τριτοπρόσωπη 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

Ελεύθερος πλάγιος λόγος

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

Ελεύθερος πλάγιος λόγος

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 προσφιές αντικείμενο μελέτης.

Τέλος, θα πρέπει να πούμε ότι ο ελεύθερος πλάγιος λόγος είναι σχετικά εύκολο να αναγνωριστεί, καθώς διαθέτει ορισμένα σταθερά γλωσσικά και γραμματικά χαρακτηριστικά. Τα πρώτα απ' αυτά τα έχουμε ήδη αναφέρει: είναι το τρίτο πρόσωπο (ενδεχομένως και η τρι-

Ελεύθερος πλάγιος λόγος

τοπρόσωπη 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

Ελεύθερος στίχος

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

Ελεύθερος στίχος

- 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.

Ελεύθερος στίχος

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 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, αναζήτησε νέες μορφές για να το εκφράσει. Στην ποίηση, μία απ'

Ελεύθερος στίχος

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

Ελεύθερος στίχος

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 ελευ-

Ελεύθερος στίχος

θερωμένο 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

Ελεύθερος στίχος

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

Ελεύθερος στίχος

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.

Ελεύθερος στίχος

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

Ελεύθερος στίχος

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 προέρχεται 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*”

Εμπρεσιονισμός

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 μιαν απόλυτα συγκεκριμένη στιγμή.

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

Εμπρεσιονισμός

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 χαρακτηρι-

σμό 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

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 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

Εξπρεσιονισμός

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

Εξπρεσιονισμός

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 εξπρε-

σιονιστές 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-ποιοητικά. Ειδικά στο θέατρο, έχουμε επιπλέον κατάργηση 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

Εξπρεσιονισμός

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 εξπρεσιο-

νιστές 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

Εξπρεσιονισμός

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

Εξπρεσιονισμός

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.

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,

Εξπρεσιονισμός

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.

Επίγραμμα

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.

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·

ἀλκὴν δ' εὐδόκιμον Μαραθῶνιον
ἄλλος ἂν εἶποι
καὶ βαθυχαιτήεις Μῆδος ἐπιστά-
μενος.

[=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 ἄλλος του Μαραθῶνα 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

Επίγραμμα

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 στις 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 παράδειγμα των πολιτικών, των στρατιωτικών, των

Επιστολογραφία

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 Κοραΐς 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 ρόλο στην εξέλιξη της

Έπος

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.

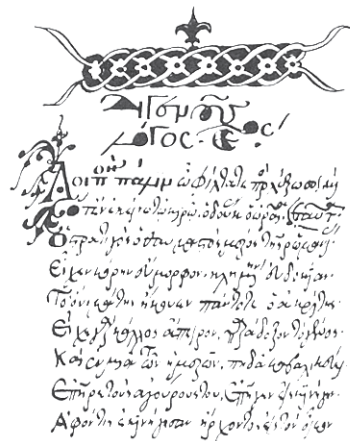
(Βλ. Λογοτεχνικά γένη/είδη)

Έπος

Τα έπη είναι πολύστιχα ποιήματα αφηγηματικού χαρακτήρα. Το κύριο εξωτερικό χαρακτηριστικό τους δη-

λαδή 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 έπος Έργα και ημέραι.



καὶ ἔχει τὴν ἀρπαλὴν
τῷ φρασιτοῦ τῆς κόρης·
ὡς δ' αἰρίτης ἔλαβε· εἰς
τὰ οἰκίαια ἦλθε·
ἔχει δὲ καὶ τὴν ἐλάσην·
δουλιὸς πρὸς τὸν γαμ-
βροῦ τῷ·
τοὺς γαμοὺς ἐποίησαν,
τῶν· ἔχαιρον ἀλιόρε
καὶ βασιλέα δὲ γένεως·
λαμπρὸν, ῥωμαγομὸν ὁ
ἀλειτῶν·
ἐπὶ μνηστῆρὸν δὲ γόνις ἔλασεν
τα πρὸς κείνον·

Σελίδες του Ἔπους του Διγενή Ακρίτα από το χειρόγραφο Ἄν- δρου-Αθηνῶν.

Στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία, που αρχίζει από το 10ο αἰώνα 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 ἐπικής ποίησης ἔχει περιέλθει σε παρακμή. Πολύστιχα, βέβαια, ποιήματα με αφηγηματικό χαρακτήρα γράφονται ἀλλά δεν

ανήκουν απόλυτα στο γνήσιο είδος της επικής ποίησης. Ενδεικτικό παράδειγμα είναι ο Ερωτόκριτος του Βιτσέντζου Κορνάρου, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί επικολλυρικό 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 επικολλυρικό 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

Έπος

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

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 ολοκληρη 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 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

Ερμηνεία

δύο 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.

Ερμηνεία

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 συγκεκρι-

κριμένο 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 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

Ερμηνεία

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 κά-

νουμε 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

Ερμηνεία

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 ωραίο από κάποιο 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

Ερμηνεία

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

Ερμηνεία

ως εγγενοῦς 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 अपαράλλαχτη. 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 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,

Ερμηνεία

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 αλλά-

ξει 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

Ερμηνεία

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

Εσωτερικός μονόλογος

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

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

Εσωτερικός μονόλογος

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

Εσωτερικός μονόλογος

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 (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.

Εσωτερικός μονόλογος



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

Εσωτερικός μονόλογος

παρουσιάζει το ζήτημα του χρόνου. 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

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

Εσωτερικός μονόλογος

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

Εσωτερικός μονόλογος

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 καθα-

Εσωτερικός μονόλογος

ρή μορφή τους, χωρίς κανενός είδους 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 μίαν 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 ελάσσονα είναι πλέον τα έργα που στηρίζονται

Εσωτερικός μονόλογος

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 μίαν 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

Εσωτερικός μονόλογος

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.

Εσωτερικός μονόλογος

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 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 εμπειρισταμένο άρθρο για τον εσωτερικό μονόλογο δημοσιεύεται στο περιοδι-

Εσωτερικός μονόλογος

κό 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

Εσωτερικός μονόλογος

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

Εσωτερικός μονόλογος

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

Εσωτερικός μονόλογος

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 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.

Εσωτερικός μονόλογος

(Βλ. Μοντερνισμός, Υπερρεαλισμός, Χαρακτήρας)







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.