



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΚΕΝΤΡΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ
ΜΕΛΟΣ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΟΜΟΣΠΟΝΔΙΑΣ ΕΘΝΙΚΩΝ ΙΔΡΥΜΑΤΩΝ ΓΙΑ ΤΗ ΓΛΩΣΣΑ (EFNIL)
ΜΕΛΟΣ ΤΗΣ ΕΝΩΣΗΣ ΦΟΡΕΩΝ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΗΣ ΓΛΩΣΣΟΜΑΘΕΙΑΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ (ALTE)

επιμέλεια
Βασίλης Βασιλειάδης
Κική Δημοπούλου

σελιδοδείκτες για την ανάγνωση της λογοτεχνίας



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2015

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ

ΚΕΝΤΡΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ

ΜΕΛΟΣ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΟΜΟΣΠΟΝΔΙΑΣ ΕΘΝΙΚΩΝ ΙΔΡΥΜΑΤΩΝ ΓΙΑ ΤΗ ΓΛΩΣΣΑ (EFNIL)
ΜΕΛΟΣ ΤΗΣ ΕΝΩΣΗΣ ΦΟΡΕΩΝ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΗΣ ΓΛΩΣΣΟΜΑΘΕΙΑΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ (ALTE)



γλῶσσαν νωμᾶν

Σελιδοδείκτες

Για την ανάγνωση της λογοτεχνίας

επιμέλεια

Βασίλης Βασιλειάδης

Κική Δημοπούλου

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2015

ΚΕΔ

έκδοση εκτός εμπορίου



Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ

Ο παρών τόμος εκδόθηκε στο πλαίσιο της Πράξης «Δημιουργία πρωτότυπης μεθοδολογίας εκπαιδευτικών σεναρίων βασισμένων σε ΤΠΕ και δημιουργία εκπαιδευτικών σεναρίων για τα μαθήματα της Ελληνικής Γλώσσας στην Α/βάθμια και Β/βάθμια εκπαίδευση» η οποία υλοποιείται μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» του Υπουργείου Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων και συγχρηματοδοτείται από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο – ΕΚΤ) και από Εθνικούς Πόρους (ΕΣΠΑ 2007-2013).

Επιστημονικός υπεύθυνος Πράξης: Ι.Ν. Καζάζης

Υπεύθυνη παραδοτέου εκδοτικής σειράς: Μαρία Ακριτίδου

Σχεδιασμός & μακέτα εξωφύλλου: Δημήτρης Χαλκιόπουλος

Φιλολογική επιμέλεια & διόρθωση δοκιμίων: Κική Δημοπούλου

ISBN: 978-960-87140-9-0

© 2015 Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας

Καραμαούνα 1, Πλατεία Σκρα

551 32 Καλαμαριά Θεσσαλονίκης

Τηλ.: 2313 331 500, Φαξ: 2313 331 502

e-mail: centre@komvos.edu.gr

<http://www.greeklanguage.gr>

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση και γενικά η αναπαραγωγή, ολική, μερική ή περιληπτική, ή η απόδοση κατά παράφραση ή διασκευή του περιεχομένου του παρόντος έργου, με οποιονδήποτε τρόπο ή μέσο, μηχανικό, ηλεκτρονικό, φωτοτυπικό, ηχογράφησης ή άλλο, χωρίς προηγούμενη γραπτή άδεια του εκδότη και σύμφωνα με τον Νόμο 2121 / 1993 και τους λοιπούς κανόνες του Εθνικού και του Διεθνούς Δικαίου που ισχύουν στην Ελλάδα.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, without the prior permission in writing of The Centre for the Greek Language, and as expressly permitted by the Law 2121/1993 and the other terms of the National and International Law applied in Greece.



Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο



ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗ
επένδυση στην κοινωνία της γνώσης
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΤΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Η ποιητική της ανατροπής: σάτιρα, ειρωνεία, χιούμορ, παρωδία	13
<i>Κατερίνα Κωστίου</i>	
Για το ύφος	24
<i>Τιτίκα Δημητρούλια</i>	
Δημοσιογραφική λογοτεχνία ή λογοτεχνική δημοσιογραφία	32
<i>Αγγέλα Γιώτη</i>	
Για τις μικροαφηγήσεις	43
<i>Κική Δημοπούλου</i>	
Λογοτεχνία και το μέλλον του βιβλίου	53
<i>Δημήτρης Δημηρούλης</i>	
Από τις έντυπες στις ηλεκτρονικές εκδόσεις: ψηφιακά/πολυμεσικά αρχεία, «υπερ-εκδόσεις», ηλεκτρονικά ανθολόγια & ψηφιακές βιβλιοθήκες	61
<i>Τιτίκα Δημητρούλια</i>	
Το (λογοτεχνικό) αρχείο ως συγκείμενο	69
<i>Κατερίνα Τικτοπούλου</i>	

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ, ΙΣΤΟΡΙΑ, ΚΟΙΝΩΝΙΑ

«Ονομάτων επίσκεψις». Ονοματολογία και ταξινόμηση ως συνθήκες συγκρότησης της συγγραφικής ταυτότητας	81
<i>Αγγέλα Γιώτη</i>	
Ιστορία και μυθοπλασία	92
<i>Μαρία Ακριτίδου</i>	
Λογοτεχνικοί χαρακτήρες, ιδεολογία και στερεότυπα: γέννηση και χρήσεις	100
<i>Αναστασία Νάτσινα</i>	
Ο λογοτεχνικός κανόνας: προκλήσεις, αναθεωρήσεις, συναινέσεις	108
<i>Γιάννης Παπαθεοδώρου</i>	

Σχολικός λογοτεχνικός κανόνας.....	117
<i>Ελένη Χοντολίδου</i>	
Κοινωνιολογία της ανάγνωσης.....	127
<i>Μαίρη Λεοντσίνη</i>	

ΑΝΑΓΝΩΣΗ & ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ

Ατομική και συλλογική ανάγνωση: ρήξη ή συνεχές;	139
<i>Μαίρη Λεοντσίνη</i>	
Ψηφιακές αναγνωστικές πρακτικές.....	145
<i>Κατερίνα Τικτοπούλου</i>	
Διερευνώντας το φάσμα των δυνατών ανταποκρίσεων του αναγνώστη στην «εποχή της ανάγνωσης»	152
<i>Ευαγγελία Φρυδάκη & Ευαγγελία Καλούδη</i>	
Ανάγνωση και ιστορικότητα της λογοτεχνίας: από την αισθητική της πρόσληψης.....	165
<i>Κική Δημοπούλου</i>	
Λογοτεχνία, ανάγνωση και ερμηνεία: η «επιστροφή» της ιδεολογίας.....	173
<i>Γιάννης Παπαθεοδώρου</i>	

ΣΥΓΚΡΙΣΗ

Η συγκριτολογική οπτική στη διδασκαλία της λογοτεχνίας στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση	183
<i>Ιωάννα Ναούμ</i>	
Μύθος και λογοτεχνία	194
<i>Κατερίνα Καρακάση</i>	
<i>Ut pictura poesis</i> : το παράλληλο μεταξύ λογοτεχνίας και εικαστικών τεχνών σε νεοελληνικό και ευρωπαϊκό περιβάλλον.....	203
<i>Μαρία Αθανασοπούλου</i>	
Η σχέση ποίησης και μουσικής στον συμβολισμό και τον μοντερνισμό.....	213
<i>Πολίνα Ταμπακάκη</i>	
Νεοελληνική λογοτεχνία και κινηματογράφος	223
<i>Ευριπίδης Γαραντούδης</i>	

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Είναι παλαιό ζητούμενο το πώς θα μπορέσει η λογοτεχνία, ένα τόσο πλούσιο γνωστικό αντικείμενο, να διδάσκεται, χωρίς να χάσει μέσα στην τάξη την «ψυχή» της. Το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, η παρ' ημίν σχολική διδασκαλία της λογοτεχνίας, μεταμφιεσμένη σε «αντικειμενική» γνώση, οδήγησε σε ένα αποτέλεσμα αξιολογήσιμο μεν, αλλά παιδευτικά μάλλον πενιχρό. Από το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, η διδασκαλία κατακερματίζεται σε αναγνώσεις πότε ελεύθερα υποκειμενικές και ιμπρεσιονιστικές, και πότε ερμηνευτικά επιβαρημένες από την εφαρμογή του εισαγόμενου θεωρητικού περί λογοτεχνίας λόγου, ο οποίος διογκώνεται θεαματικά το ίδιο διάστημα. Αποτέλεσμα η σύγχυση και η εικόνα μιας τέχνης που διαλύεται και χάνεται «από τα πολλά μαλάματα που τη φορτώσαμε».

Βέβαια, τον δρόμο προς την ιδιωτεία τον ακολουθεί και η ίδια η λογοτεχνία ήδη από την ελληνιστική εποχή, όταν για πρώτη φορά υποχώρησε ο δημόσιος και κοινωνικά λειτουργικός χαρακτήρας που διατηρούσαν η ποίηση και η πεζογραφία ως το τέλος της κλασικής εποχής. Αλλά ταυτόχρονα και με τη θεϊκή αισιοδοξία που ενέπνευσε παντού η Μακεδονική Κατάκτηση, με την ανακάλυψη του γράμματος και του «νοήματος» των παλαιών κειμένων ασχολήθηκε η τάξη των σοφών αλεξανδρινών γραμματικών. Όπως και οι γενεές των απογόνων τους, οι νεότεροι φιλόλογοι, από την Αναγέννηση και δώθε. Και τούτο, διότι ποτέ δεν έπαψε η φιλολογία να εμπνέεται από την ιδρυτική ακράδαντη πεποίθηση ότι η λογοτεχνία έχει κάτι εξόχως πολύτιμο να πει — αρκεί να ξέρουμε να τη διαβάσουμε.

Ύστερα όμως από τόσες συζητήσεις και την απέραντη σχετική βιβλιογραφία των νεότερων χρόνων και ιδίως των τελευταίων δεκαετιών, τί νέο έχουν να προσφέρουν οι *Σελιδοδείκτες*, που επιμελήθηκαν τόσο άξια οι συνεργάτες του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας Βασίλης Βασιλειάδης και Κική Δημοπούλου; Ο τόμος στεγάζει μια σειρά δοκιμίων μικρής έκτασης, όπου τίθενται με σαφήνεια βασικά ερωτήματα και κωδικοποιούνται οι επικρατούσες απαντήσεις σε τέσσερις ενότητες. Είναι μια ευτυχής, quantum scio, απόπειρα να χαρτογραφηθεί η έκταση της λογοτεχνικής θεωρίας και πράξης, και να χαραχθούν ευδιάκριτα τα περιγράμματα βασικών εννοιών από τις χρηστικότερες για το σχολείο. Και μόνη η χαλιναγωγήση του ανυπότακτου υλικού αποτελεί πολύτιμη υπόδειξη για το πώς οφείλει να δουλέψει συστηματικά, για να κατακτήσει το πεδίο αυτό κάθε δάσκαλος.

Μετά τον προσανατολισμό αυτόν, τον δρόμο πια θα τον διανύσει κανείς μόνος του. Εξίσου όμως υπολογίζουμε και στον διάλογο που ελπίζουμε ότι θα αναπτυχθεί, με βάση τα κείμενα και τη βασική βιβλιογραφία του τόμου αυτού, στο πλαίσιο των κοινοτήτων πρακτικής που λειτούργησαν τόσο αποτελεσματικά χάρη στο τρέχον ΕΣΠΑ.

Καθηγητής Ι.Ν. Καζάζης

Πρόεδρος του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας

ΜΙΚΡΟ ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ

Η προσέγγιση των λογοτεχνικών κειμένων, ιδιαίτερα στο διδακτικό πλαίσιο μετάδοσης γνώσεων για τη λογοτεχνία, χαρακτηρίζεται από ένα ιδιαίτερο άγχος να ανακαλυφθεί το «αληθινό» τους νόημα και να εξαντληθούν με ερμηνευτικές αναλύσεις όλες οι όψεις του υπό μελέτη λογοτεχνικού κειμένου. Με την εμπεδωμένη αυτή αντίληψη το λογοτεχνικό κείμενο καθίσταται αντικείμενο με αυθύπαρκτη λειτουργία, υποβάλλεται σε εντατική εξιχνίαση των «κρυμμένων» νοημάτων του, και η κατανόησή του μπορεί να ελεγχθεί (και να αξιολογηθεί) με το απλό διπολικό σχήμα του σωστού-λάθους, ανεξάρτητα από τη βούληση των αναγνωστών του. Και ενώ από τη μια πλευρά το λογοτεχνικό κείμενο «αντικειμενικοποιείται» για να μπορεί να διδαχθεί, από την άλλη διαμορφώνεται μια πρακτική ιμπεριονιστικής ασχολίας με αυτό, η οποία προσπερνά την ιστορικότητα της συγγραφής του και, απαλλαγμένη από το βάρος της συγγραφικής πρόθεσης του κειμένου, κινείται αυθαίρετα μεταξύ μιας ανατομίας αφηγηματολογικού προσανατολισμού και της ανάπτυξης ερμηνευτικών σχολίων απ' αφορμής φράσεων του λογοτεχνικού κειμένου με ιδιαίτερο βάρος γνωμικού χαρακτήρα.

Στο ενδιαμέσο απομένει μετέωρος ο αναγνώστης και ο ρόλος που επιτελεί την ώρα που διαβάζει λογοτεχνία. Το λογοτεχνικό κείμενο, όμως, αποκτά νόημα μέσα από τις επαναλαμβανόμενες στον χρόνο αναγνώσεις του και τις συνεχείς διαπραγματεύσεις του. Ο αναγνώστης, υποψιασμένος για την ευθύνη που αναλαμβάνει, καλείται να συλλειτουργήσει με τους άλλους παράγοντες στο πεδίο της λογοτεχνίας, το κείμενο, τον συγγραφέα, τους θεσμούς που (ανα)παράγουν τη λογοτεχνία ως σημειωτικό σύστημα κλπ. Σε αυτόν τον αναγνώστη απευθύνεται ο τόμος αυτός προσδοκώντας να του δείξει με τρόπο ευσύνοπτο ποικίλους δρόμους προσέγγισης των λογοτεχνικών κειμένων, διάφορες θεωρήσεις του λογοτεχνικού φαινομένου, ερμηνευτικά εργαλεία για την ανάγνωση των λογοτεχνικών κειμένων, και να τον ενισχύσει στις στιγμές που αναμετράται με το κείμενο και τα νοήματά του. Σε αυτόν, άλλωστε, και την καλλιέργεια της αναγνωστικής του συμπεριφοράς, την εμπέδωση αναγνωστικών δεξιοτήτων και την ενίσχυση της κριτικής του εγρήγορσης απέναντι στον κόσμο στοχεύει το εκπαιδευτικό σύστημα.

Στον τόμο αυτόν, οι διαφορετικοί τρόποι προσέγγισης των λογοτεχνικών κειμένων και θεώρησης της λογοτεχνίας πήραν τη μορφή και τον χα-

ρακτήρα άρθρων που θυμίζουν τα λήμματα ενός εγκυκλοπαιδικού οδηγού. Κάθε «λήμμα» συνοδεύεται από μία βασική επιλογή βιβλιογραφίας. Τα περιεχόμενα του τόμου οργανώθηκαν σε τέσσερις ενότητες που αναφέρονται σε ισάριθμες βασικές παραμέτρους/πλευρές του λογοτεχνικού φαινομένου: α. «Το λογοτεχνικό κείμενο», β. «Ιστορία-Κοινωνία-Λογοτεχνία», γ. «Ανάγνωση και αναγνώστες», δ. «Σύγκριση».

Στην ενότητα για το λογοτεχνικό κείμενο, επικεντρωνόμαστε περισσότερο στα λεκτικά όρια του κειμένου. Εξετάζονται θέματα που αφορούν τη μορφή και το περιεχόμενο των λογοτεχνικών κειμένων, τη γλώσσα της λογοτεχνίας και τους τρόπους έκφρασής της, αλλά και την ίδια την υλικότητα των κειμένων, το μέσο (έντυπο και ηλεκτρονικό) με το οποίο απευθύνονται και καταλήγουν στο αναγνωστικό κοινό. Στη δεύτερη ενότητα («Ιστορία-Κοινωνία-Λογοτεχνία») παρουσιάζονται θέματα που σχετίζουν τη λογοτεχνία με τα ιστορικά και κοινωνικά συμφραζόμενα μέσα στα οποία διαμορφώνεται και με τα οποία βρίσκεται σε διαρκή επικοινωνία. Στην επόμενη ενότητα («Ανάγνωση και αναγνώστες») η προσοχή μετατοπίζεται στην πλευρά του αναγνώστη και συζητιούνται θέματα πρόσληψης της λογοτεχνίας, τυπολογίας της αναγνωστικής πράξης και των υποκειμένων της κλπ. Τέλος, με την τέταρτη ενότητα («Σύγκριση») διερευνώνται εφαπτώμενες της λογοτεχνίας με άλλες τέχνες (ζωγραφική, μουσική, κινηματογράφος), αλλά και θεμελιώδεις έννοιες των συγκριτολογικών σπουδών, όπως ο μύθος και η διακειμενικότητα.

Τα κείμενα υπογράφονται από πανεπιστημιακούς και ειδικούς ερευνητές που ειδικεύονται ο καθένας στο αντικείμενο για το οποίο ανέλαβε να γράφει. Η μορφή των κειμένων που δημοσιεύονται σε αυτόν τον τόμο αποτελεί την επεξεργασμένη έντυπη εκδοχή ενός σημαντικού μέρους των κειμένων που συντάχθηκαν για τους «Σελιδοδείκτες», έναν ψηφιακό οδηγό για την ανάγνωση της λογοτεχνίας. Φιλοξενείται στον διαδικτυακό τόπο των «Ψηφίδων», του ηλεκτρονικού περιβάλλοντος που δημιούργησε και υποστηρίζει το Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας για την υποστήριξη των μαθημάτων ελληνικής γλώσσας με ψηφιακούς μαθησιακούς πόρους και εργαλεία (www.greek-language.gr/digitalResources/). Οι «Σελιδοδείκτες», έντυποι και ηλεκτρονικοί, έγιναν στο πλαίσιο του έργου «Δημιουργία πρωτότυπης μεθοδολογίας εκπαιδευτικών σεναρίων βασισμένων σε ΤΠΕ και δημιουργία εκπαιδευτικών σεναρίων για τα μαθήματα της Ελληνικής Γλώσσας στην Α' /β'βάθμια και Β' /βάθμια Εκπαίδευση», που υλοποίησε το Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, συγχρηματοδοτήθηκε από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) και από εθνικούς πόρους (στο πλαίσιο του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση»).

Η ιδέα ενός οδηγού δεν μπορεί παρά να τελεί συνεχώς υπό αναθεώρηση. Από την πρώτη κιόλας παγίωση της μορφής του στην παρούσα έντυπη έκδοση, ξεκινούν οι σκέψεις μας για αναδιατάξεις του υλικού, συμπλήρωση με προσθήκες νέων άρθρων και επέκταση με νέες ενότητες «λημμάτων». Ελπίζουμε να δοθεί η δυνατότητα, δυσκολότερα ίσως στην έντυπη εκδοχή, ταχύτερα όμως και πιο δυναμικά στην ψηφιακή, να συνεχίσουμε.

B. Βασιλειάδης & Κ. Δημοπούλου

Θεσσαλονίκη, Οκτώβριος 2015

ΤΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Η ποιητική της ανατροπής: σάτιρα, ειρωνεία, χιούμορ, παρωδία

Κατερίνα Κωστίου

Ο όρος *ποιητική της ανατροπής* αποτελεί μια έννοια-ομπρέλα που στεγάζει διάφορους όρους, οι οποίοι σχετίζονται μεταξύ τους ή εν μέρει αλληλοεπικαλύπτονται, χωρίς όμως να ταυτίζονται. Το κοινό νήμα που συνδέει τους τέσσερις βασικούς όρους του τίτλου του παρόντος κειμένου, *σάτιρα*, *ειρωνεία*, *χιούμορ*, *παρωδία*, είναι η υπονόμηση ή και η ανατροπή ενός δεδομένου κώδικα, ιδεολογικού, συμπεριφορικού, κειμενικού κ.ο.κ. (Κωστίου 2005). Οι παραπάνω όροι συχνά συγχέονται είτε μεταξύ τους είτε με συγγενικούς, αλλά όχι ταυτόσημους, όρους (: *κωμωδία*, *μπουρλέσκο*, *pastiche*, *καρικατούρα*, *γκροτέσκο* κ.ά.), κυρίως επειδή συχνά συνυπάρχουν ή και συνεργάζονται.

Στη συνέχεια, θα προσπαθήσουμε να διασαφηνίσουμε το περιεχόμενο και τα χαρακτηριστικά των τεσσάρων όρων, προσδιορίζοντας, όπου είναι εφικτό, την ειδοποιό τους διαφορά σε σχέση με τους άλλους τρεις, τις μεταξύ τους σχέσεις, αλλά και τα πεδία συνάφειάς τους με περισσότερο ή λιγότερο συγγενικούς όρους. Για τον σκοπό αυτό θα αντλήσουμε επιχειρήματα από ένα μεγάλο φάσμα βιβλιογραφίας, ελληνικής και κυρίως ξενόγλωσσας, και θα δείξουμε τις ποικίλες λειτουργίες των όρων, την πολυμορφία και την ποικιλότητά τους, όσον αφορά τις τεχνικές τους, καθώς και τη στόχευσή τους, με πεδίο αναφοράς τη νεοελληνική λογοτεχνία.

Η συνδρομή ποικίλης βιβλιογραφίας κρίνεται απαραίτητη, καθώς κάθε ένας από τους τέσσερις όρους έχει τη δική του διαδρομή στην ιστορία της κριτικής και της θεωρίας. Επιπλέον, θα αναδειχθεί η πολυπλοκότητα του φαινομένου, αφού οι μελετητές δεν φαίνεται να συμφωνούν όχι μόνο για επιμέρους χαρακτηριστικά των όρων, αλλά και για βασικά ερωτήματα που σχετίζονται με τη φύση, τη λειτουργία και τον στόχο τους. Ακόμη, η χρήση ελληνικού λογοτεχνικού παραδείγματος θα θεραπεύσει τη συχνά δυσλειτουργική συνθήκη των λεξικών λογοτεχνικών όρων να αντλούν παραδείγματα από την ξενόγλωσσα λογοτεχνία, με την οποία ο ελληνόγλωσσος αναγνώστης είναι λιγότερο εξοικειωμένος. Η ποιητική της ανατροπής αφορά τις περισσότερες εκφάνσεις της τέχνης. Εύλογα, εδώ, θα περιοριστούμε στη λογοτεχνία.

ΣΑΤΙΡΑ

Η σάτιρα ως αυτόνομο είδος λόγου αφορά μόνο την αρχαιότητα και αναφέρεται σε δύο λογοτεχνικές μορφές: α) την ποιητική σάτιρα που αναπτύχθηκε από τον Οράτιο και τον Γιουβενάλη και β) τη σατιρική πρόζα ή «μενίππεια» σάτιρα που καλλιεργήθηκε από τον Πετρώνιο και τον Λουκιανό (Elliott 1975, 68). Η μοντέρνα σάτιρα δεν συνιστά είδος, αλλά «έναν ειδολογικό χαμαιλέοντα», δηλαδή έναν τόνο ή μια ποιότητα λόγου, που συνεργάζεται με όλα τα είδη και γένη της λογοτεχνίας (Αγγελάτος 2003). Η ποικιλομορφία της σάτιρας, το εύρος των τεχνικών που χρησιμοποιεί, καθώς και η ιδιότητά της να μεταμορφώνεται από εποχή σε εποχή, οδήγησαν στην καθιέρωση του χαρακτηρισμού της ως πρωτεϊκής. Ακριβώς αυτή η πρωτεϊκή της φύση ευθύνεται για το γεγονός ότι η ταυτότητά της είναι αδύνατο να αποτυπωθεί επαρκώς σε έναν ορισμό. Οι απόπειρες ορισμού της ιστορικά εμπίπτουν σε δύο γενικές κατηγορίες, οι οποίες δίνουν έμφαση στον σκοπό ή στην τεχνική (Spacks 1975, 214). Επιπλέον, τα κριτήρια προσδιορισμού των επιμέρους χαρακτηριστικών της και της ταξινόμησής της προσαρμόζονται κάθε φορά στην οπτική γωνία του μελετητή.

Ένας από τους ελάχιστους κριτικούς τόπους για τους οποίους υπάρχει σχετική ομοφωνία της θεωρίας, αφορά τα βασικά συστατικά της σάτιρας: για να χαρακτηριστεί ένα λογοτεχνικό κείμενο σατιρικό πρέπει να συνδυάζει το χιούμορ με την κριτική. Το πρώτο αφορά την αισθητική ικανοποίηση, προϋπόθεση άλλωστε όλης της λογοτεχνίας, το δεύτερο τον στόχο της, εφόσον η ειδοποιός διαφορά της σάτιρας από άλλους όρους που ανήκουν στην ευρύτερη περιοχή του κωμικού, έγκειται στο γεγονός ότι ασκεί κριτική: αυτή η συνθήκη ισχύει όχι μόνο για την παλαιότερη διορθωτική, επιθετική, λογοτεχνική σάτιρα, αλλά και για τη σύγχρονη αμυντική, φιλοσοφική σάτιρα.

Ένα από τα ζητήματα που διχάζουν τους μελετητές της λογοτεχνικής σάτιρας αφορά τις νόρμες, εφόσον κάποιοι κριτικοί θεωρούν ότι στόχος της σάτιρας είναι η ηθική αναμόρφωση, ενώ άλλοι ότι η σάτιρα δεν έχει ηθική. Ωστόσο, ακόμη και η σύγχρονη αμυντική ή φιλοσοφική σάτιρα στηρίζεται σε νόρμες, οι οποίες, αν και δύσκολα ανιχνεύσιμες, εφόσον συνδέονται με τη σχετικότητα του ηθικού κώδικα, είναι απαραίτητες: εφόσον η σάτιρα εμπεριέχει κριτική, ο σατιρικός συγγραφέας οφείλει να καταστήσει σαφές τί θεωρεί αρνητικό. Το αντικείμενο επίθεσης πρέπει να είναι πραγματικό, υπαρκτό και, κατά την κοινή αντίληψη, κακό. Επιπλέον, ο πλάγιος τρόπος της σάτιρας αναγκάζει τον σατιρικό συγγραφέα να προσδιορίσει τις νόρμες της δράσης, των ιδεών και της αλήθειας, που εκφράζονται στο έργο.

Αν και πρόθεση της σάτιρας είναι η κριτική, ό,τι παρακινεί τον συγγραφέα της σάτιρας, παράλληλα με την ενδεχόμενη οργή, είναι η αισθητική

επιθυμία να εκφραστεί και όχι η ηθική επιθυμία να αναμορφώσει. Ιδίως η σάτιρα του 20ού αιώνα δεν έχει τον διορθωτικό χαρακτήρα της σάτιρας του 19ου (π.χ. του Ανδρέα Λασκαράτου)· είναι περισσότερο έκφραση μιας απογοητευμένης συνείδησης που γνωρίζει καλά το ανέφικτο οποιασδήποτε διορθωτικής παρέμβασης (π.χ. η σάτιρα του Κ.Γ. Καρυωτάκη ή του Γιώργου Σεφέρη). Για αυτόν τον λόγο το βασικότερο όχημα της μοντέρνας σάτιρας είναι η ειρωνεία.

Αν και η σάτιρα διαθέτει μεγάλη ποικιλία μηχανισμών, οι οποίοι εξαρτώνται από το ύφος του κάθε συγγραφέα (Kostiou 2010), ωστόσο φαίνεται να δεσμεύεται από τις εξής προϋποθέσεις: συντομία, εφόσον η μεγάλη έκταση την απειλεί με αποδυνάμωση (για αυτό και η σάτιρα είναι πιο αποτελεσματική στις μικρές φόρμες, π.χ. στα επιγράμματα)· ποικιλία, εφόσον η επανάληψη των ίδιων θεμάτων μπορεί να την καταστήσει ανιαρή (για αυτό και χρησιμοποιεί μεγάλη κλίμακα τεχνικών)· πλάγιο τρόπο, που κυρίως βασίζεται στην ειρωνεία και την παρωδία (εφόσον η αμεσότητα την καθιστά πολεμικό κείμενο ή λοιδορία).

Από την τυπολογία τεχνικών της σάτιρας (Feinberg 1967, 101-250), οι οποίες βασίζονται στις τέσσερις τεχνικές που συνδέονται με τη λειτουργία του κωμικού και του γέλιου (ασυμφωνία, έκπληξη, υποκρισία, υπεροχή), δημοφιλέστερες για τη σύγχρονη σάτιρα είναι η λεκτική ειρωνεία, η παρωδία, το προσωπείο και η αλληγορία. Οι δύο πρώτες ευρύτερες κατηγορίες θα εξεταστούν στη συνέχεια. Το προσωπείο είναι ένα ζήτημα που έχει διχάσει την κριτική ως προς το αν κρύβει ή αποκαλύπτει, καθώς και ως προς το αν ταυτίζεται με τον συγγραφέα ή αν διαφοροποιείται. Τα προσωπεία των σατιρικών συγγραφέων ποικίλλουν από τον αθώο ως τον διανοούμενο, τον αγαθό άνθρωπο ως τον αφελή. Για αυτό καμιά γενίκευση δεν μπορεί να καλύψει όλη την κλίμακα της σατιρικής λογοτεχνίας. Ένα καλό παράδειγμα ειρωνικού προσωπείου συνιστά ο φορέας του λόγου στο αφήγημα «Μονόλογος ευαισθήτου» του Εμμανουήλ Ροΐδη· σε αυτό ο συγγραφέας κατασκευάζει μια περσόνα, η οποία αυτοεκτίθεται εκφράζοντας τις απόψεις στις οποίες επιτίθεται ο Ροΐδης (Κωστίου 2005, 99). Ένα εξαιρετικό παράδειγμα ιστορικά προσδιορισμένου σατιρικού προσωπείου ενοικεί στο ποίημα «Το όνειρο» του Διονυσίου Σολωμού: αναθέτοντας τη σατιρική επίθεση στον προγενέστερό του σατιρικό ποιητή Νικόλαο Κουτούζη, ο Σολωμός αποστασιοποιείται από τις κατηγορίες εναντίον του διεφθαρμένου πολιτικού Ιωάννη Μαρτινέγκου που αποτελεί θύμα της επίθεσης, αλλά και από τον υποκριτικό κοινωνικό περίγυρο, ενώ συγχρόνως αυξάνει την οξύτητα του σατιρικού του λόγου (Τσαντσάνογλου 1979· Κωστίου 1998). Όσον αφορά την αλληγορία, όρο που έχει διευρυνθεί και συνδεθεί με την ειρωνεία (De Man 1979, 226), όταν χρησιμοποιείται για τη σάτιρα λειτουργεί δημιουργώντας ένα δίκτυο αντιστοιχιών. Ένα καλό παράδειγμα σατιρικής

αλληγορίας συνιστά «Η μπαλλάντα του κυρ Μέντιου» του Κώστα Βάρναλη (Κωστίου 2005, 102-103).

Η σάτιρα συχνά έχει ενοχοποιηθεί για την αρνητική της διάσταση, εφόσον ακυρώνει χωρίς να προτείνει (Émelina 1996, 43). Εξάλλου, το γέλιο, το οποίο συνδέεται άρρηκτα μαζί της, δεν βρήκε ποτέ τη θέση του σε καμία έκφραση του κωμικού (Sareil 1984, 35-37). Ακόμη, η σάτιρα δεν προσφέρει ούτε την κάθαρση της τραγωδίας, ούτε τη φυγή της ρομαντικής λογοτεχνίας, αφήνοντας τον αναγνώστη σε μια αμφίθυμη κατάσταση: από τη μια τού δίνει αίσθηση υπεροχής, από την άλλη τού υπενθυμίζει τη μειονεξία του ανθρώπου (Feinberg 1967, 272). Ωστόσο, η λογοτεχνική σάτιρα πρέπει να πληροί τις προϋποθέσεις της καλής λογοτεχνίας και, άρα, να κρίνεται με κριτήρια αισθητικά και όχι κοινωνιολογικά.

Παρά το γεγονός ότι πριν από τον 20ό αιώνα η σάτιρα υπαγόταν στον ευρύτερο και ευκολότερο ανιχνεύσιμο όρο κωμωδία, και ως εκ τούτου πολλοί κριτικοί θεωρούν ότι είναι δύσκολο να δημιουργηθεί μια διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στη σάτιρα και στην κωμωδία, εντούτοις μια γενική αρχή φαίνεται να έχει καθολική ισχύ: ό,τι διαφοροποιεί τη σάτιρα από την κωμωδία είναι ο σκοπός. Η κωμωδία στοχεύει στη διασκέδαση, για αυτό και χαρακτηρίζεται από την τελική ευτυχή έκβαση, ενώ, αντίθετα, η σάτιρα στοχεύει στην κριτική και για αυτό το τέλος της είτε είναι ανατρεπτικό είτε παραμένει ανοιχτό. Όσον αφορά τη σχέση σάτιρας και παρωδίας, η βασική μεταξύ τους διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι ο στόχος και το σημείο αναφοράς της σάτιρας είναι ένα σύστημα περιεχομένου, ενώ της παρωδίας ένα σύστημα έκφρασης (Dane 1980, 145-146).

ΕΙΡΩΝΕΙΑ

Δικαίως η προσπάθεια να οριστεί η ειρωνεία έχει χαρακτηριστεί «απόπειρα να συγκεντρώσει κανείς την ομίχλη», και η ίδια η ειρωνεία «μητέρα της σύγχυσης» (Muecke 1980, 3· Booth 1974, 1). Εξίσου ανεπαρκείς έχουν αποδειχτεί και οι απόπειρες διάκρισης του χιούμορ από την ειρωνεία. Κοινός τόπος σε όλες τις παλαιότερες απόπειρες ορισμού της ειρωνείας είναι η έννοια της διττότητας, έννοια τελείως ανεπαρκής, εφόσον υπάρχει στον ορισμό των περισσότερων συγγενικών όρων (μεταφορά, σύμβολο, αλληγορία, γκροτέσκο, φάρσα κτλ.). Η ειρωνεία, το κλασικό ρητορικό σχήμα της αντίφρασης, άρχισε να διευρύνεται εννοιολογικά στο πλαίσιο του γερμανικού ρομαντισμού. Συγκεκριμένα, ο F. Schlegel θεώρησε πως η μόνη λύση για τη μοντέρνα τέχνη, εφόσον δεν μπορούσε να απαλλαγεί από τις αξίες της κλασικής τέχνης, βρισκόταν στη συμφιλίωση των ασυμβίβαστων αντιθέσεων. Όπως εύστοχα έχει επισημανθεί, «από την προοπτική του 20ού αιώνα η πιο κρίσιμη περιοχή στην ιστορία της ειρωνείας είναι αυτή που

περιγράφεται με τον όρο *ρομαντική ειρωνεία* (Dane 1991, 73). Η ρομαντική ειρωνεία υπήρξε στην εκκίνησή της μια φιλοσοφική στάση, που στην πορεία περιέλαβε και τη λογοτεχνία. Όπως επισημαίνει η Lilian Furst (1984, 36-37), «η καλλιτεχνική επανάσταση του όψιμου 18ου και πρώιμου 19ου αιώνα ήταν η πιο εντυπωσιακή ένδειξη της δραστηκής αναθεώρησης εκ μέρους του ανθρώπου, όσον αφορά την πρόσληψη της έννοιας του σύμπαντος και της σχέσης του τόσο μαζί του όσο και με τον εαυτό του». Η κυοφορία της υπήρξε συνάρτηση πολλών αλλαγών που συντελέστηκαν στην Ευρώπη σε επίπεδο φιλοσοφικό (*Κριτική του Καθαρού Λόγου*, 1787), κοινωνικοπολιτικό (Γαλλική Επανάσταση και άνοδος της αστικής τάξης), γλωσσολογικό (συνειδητοποίηση της αυθαιρεσίας στη σχέση σημαίνοντος και σημαινόμενου), ειδολογικό (άνθιση του μυθιστορήματος) κ.ά. Παρά το γεγονός ότι η αντίληψη των ρομαντικών για την ειρωνεία δεν είναι ενιαία,¹ η ρομαντική ειρωνεία συνδέθηκε με τη διαλεκτική και το παράδοξο, συνθήκες απαραίτητες για την πρόσληψη της παράδοξης ανθρώπινης συνθήκης. Όσον αφορά την καλλιτεχνική δραστηριότητα, οι δομικές αρχές της ρομαντικής ειρωνείας μπορούν να συνοψισθούν ως εξής: α) επίγνωση των ορίων και των αντιφάσεων του έργου τέχνης, β) καταστροφή της καλλιτεχνικής ψευδαίσθησης και γ) συνεχής παρέκβαση ως έκφραση της ελευθερίας του συγγραφέα και δυνατότητα σύλληψης της ρευστής πραγματικότητας. Η άποψη του γερμανικού ρομαντισμού ότι ένα έργο πρέπει να εμπεριέχει ειρωνική ένταση και συνείδηση της δυνατότητας πολλών, ίσως αντιθετικών, οπτικών γωνιών, έγινε κοινός τόπος της λογοτεχνικής κριτικής από το 1930 και εξής και δομικό στοιχείο της μοντέρνας ειρωνείας. Από το τέλος της δεκαετίας του 1960 και έπειτα η ειρωνεία ταυτίστηκε με τη λογοτεχνικότητα (Muecke 1980, 10). Στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού η ειρωνεία συνδέθηκε με την Πτώση του ανθρώπου και την πολιτική. Η κριτική και η θεωρία από τον στρουκτουραλισμό και εξής θεώρησαν την ειρωνεία συνείδηση που πραγματώνεται μέσω της γλώσσας και τη συνέδεσαν με την αβεβαιότητα της ερμηνευτικής διαδικασίας.²

Ωστόσο, η τροπολογική έννοια της ειρωνείας (διατύπωση *vs* νόημα) και η παραδοσιακή πια τυπολογία των τεχνικών της (Muecke 1980, 64-93) διατηρεί την εγκυρότητά της για την προσέγγιση της λογοτεχνίας. Οι δύο βασικές εκφάνσεις της ειρωνείας, η λεκτική ειρωνεία και η ειρωνεία των καταστάσεων (Βαγενάς 1994, 91-104), πραγματώνονται μέσα από διά-

1. Για τις διαφορετικές αντιλήψεις των ρομαντικών για την ειρωνεία βλ. την επισκόπηση του Dane 1991, 83-113.

2. Για μια κριτική επισκόπηση της εξέλιξης της ειρωνείας στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού βλ. Lang 1990, 56-61. Βλ. και την άποψη του Schoentjes (2001, 307-308) για τη μετατροπή, μέσα από τη σύγχρονη θεώρηση της ειρωνείας, ενός «δημιουργικού κινήματος σε ρεύμα μηδενιστικής αντίδρασης».

φορες τεχνικές άμεσα συνδεδεμένες με τη ρητορική του κειμένου και τη συγγραφική φαντασία. Η πιο γνωστή κατηγορία ειρωνείας, συνδεδεμένη με τη φύση του θεάτρου, είναι η δραματική ειρωνεία, που πραγματώνεται όταν η κακοτυχία του θύματος συνοδεύεται από άγνοια της κακής έκβασης (και παράλληλα από γνώση αυτής της έκβασης από τον θεατή-αναγνώστη). Η ειρωνεία γίνεται εντονότερη όταν συνοδεύεται από αμφισημία, όταν δηλαδή το θύμα λέει κάτι που αληθεύει από διαφορετική άποψη από αυτή που πιστεύει. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα δραματικής ειρωνείας συνοδευόμενης από αμφισημία απαντά στο διήγημα του Γ. Βιζυηνού «Ποίος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου», στη ρήση της μητέρας «ο φτωχός μας ο Χρηστάκης δεν ευρίσκει ησυχία, μόνο παλεύει μες' στο μνήμα του όσαις φορές νιώθει το φονιά του να πατή τα χώματα» (*Νεοελληνικά Διηγήματα*, επιμ. Παν. Μουλλάς, Εστία 1994, 68), η οποία ισχύει όχι μόνο ως μεταφορά αλλά και ως κυριολεξία. Μια σημαντική τεχνική ειρωνείας είναι το ειρωνικό δραματικό ή/και αφηγηματικό προσωπείο, το οποίο παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία εκφάνσεων τόσο στην ποίηση όσο και στην πεζογραφία: π.χ. τα ειρωνικά προσωπεία στα ποιήματα του καβαφικού κανόνα «Στα 200 π.Χ.» και «Οροφέρνης» (Κωστίου 2005α), ή ο κωφάλαλος πρωταγωνιστής στο αφήγημα «Ούλοι μαζί κι ο έρωτας» του Γιάννη Σκαρίμπα (Κωστίου 2013). Παρά το γεγονός ότι η ειρωνεία έχει κατηγορηθεί ως ανήθικη και διαστρεφική, εντούτοις συνιστά μια σημαντική αισθητική κατηγορία και συγχρόνως, όπως επισήμανε ο Jankélévitch (1997, 159-160), «αρχή μέτρου και ισορροπίας» και «συνείδηση πως καμιά αξία δεν εξαντλεί όλες τις αξίες».

ΧΙΟΥΜΟΡ

Τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα η ειρωνεία ταυτίστηκε με το χιούμορ.³ Ωστόσο, όπως συνέβη με την ειρωνεία, πρώτος ο γερμανικός ρομαντισμός, και ιδίως οι απόψεις του Jean Paul, υπήρξε καθοριστικός για την έννοια του χιούμορ, το οποίο απεκδύθηκε την περιοριστική αντίληψη του εκκεντρικού κωμικού στοιχείου και σφραγίστηκε από τη συνύπαρξη των αντιθέτων. Τον 20ό αιώνα ακόμη μεγαλύτερη ώθηση προς την κατεύθυνση αυτή έδωσε η θεωρία του Luigi Pirandello (1960, viii-xiii), ο οποίος όρισε το χιούμορ ως «αίσθηση ή συνείδηση του αντιθέτου». Έκτοτε ο όρος αποτέλεσε αντικείμενο πολλών μελετών, τις περισσότερες φορές χρήσιμων και διαφωτιστικών ως προς επιμέρους χαρακτηριστικά του όρου, αλλά αναποτελεσματικών ως προς τη διάκρισή του από άλλους συγγενικούς όρους. Ιδίως η σύγχυση της κριτικής για τη σχέση ειρωνείας και χιούμορ δεν έχει

3. Ο Barthes συνεισέφερε στη θεωρία την κατηγορία *μπαρόκ ειρωνείας*, η οποία ενσωματώνει στο κείμενο πολλές φωνές και ταυτίζεται με την έννοια του χιούμορ. Για τη διάκριση ειρωνείας και χιούμορ από τους Roland Barthes, Jacques Derrida και Paul De Man βλ. Dane 1991, 169-191.

αρθεί (Lang 1990, 4). Οι δύο έννοιες εξακολουθούν να είναι άρρηκτα συνδεδεμένες, ενώ ένα μεγάλο μέρος της κριτικής θεωρεί ότι ο όρος *ειρωνεία* αφορά τα κείμενα του μοντερνισμού ενώ ο όρος *χιούμορ* τα κείμενα του μεταμοντερνισμού. Η έννοια του *χιούμορ* ή *ανώτερης ειρωνείας* (Deleuze 1994, 182) συνδέθηκε με την πολυπλοκότητα και την πολλαπλότητα του σύγχρονου ανθρώπου, ο οποίος συλλαμβάνει τις εποχές και τους πολιτισμούς μέσα από τη δική του οπτική γωνία. Η σημαντικότερη ειδοποιός διαφορά μεταξύ των δύο όρων εντοπίζεται στην αντίληψη της αναπαραστατικότητας της γλώσσας: το ειρωνικό κείμενο δομείται γύρω από την ανεπάρκεια της γλώσσας για αυτοέκφραση, συνθήκη που αποτελεί ψευδο-πρόβλημα για το χιούμορ· το βασικό πρόβλημα που θέτει το ειρωνικό έργο είναι «η έκφραση του μηνύματος», άρρηκτα συνδεδεμένη με την πρόθεση, ενώ το χιουμοριστικό έργο εστιάζεται «στην παραγωγή μηνύματος», προσφέροντας μια ποικιλία ενδεχόμενων μηνυμάτων που ενεργοποιούνται από τον αναγνώστη (Lang 1990, 6-7). Παρά τις προσπάθειες των θεωρητικών (κυρίως αμερικάνων και γάλλων) να διαχωρίσουν τις παραπάνω έννοιες και παρά το διαφορετικό φιλοσοφικό υπόβαθρο των προσεγγίσεων, φαίνεται πως στο επίπεδο της ερμηνευτικής διαδικασίας οι διακρίσεις είναι αδύνατες ή ανώφελες.

ΠΑΡΩΔΙΑ

Η παρωδία, γνωστή ως λογοτεχνικός τρόπος από την αρχαιότητα (Rose 1993, 281-283), γνώρισε πολλές μεταμορφώσεις έως σήμερα· η διεύρυνση του όρου ξεκίνησε από τους ρώσους φορμαλιστές, οι οποίοι την αντιμετώπισαν ως καταλύτη της λογοτεχνικής αλλαγής. Η παρωδία βασίζεται στη μίμηση αλλά την υπερβαίνει, εφόσον δραστηριοποιεί τη λογοτεχνική γλώσσα και, σε αντίθεση με άλλες μορφές μίμησης (παράθεση, λογοκλοπή, *pastiche* κ.ά.), ενεργοποιεί την ερμηνευτική διαδικασία χάρη στη δυσαρμονία που δημιουργεί (Rose 1979, 22). Μία από τις πιο συχνές παρανοήσεις της κριτικής είναι η αποκλειστική σύνδεση της παρωδίας με τη σάτιρα ή τη διακωμώδηση (Rose 1979, 35), ενδεχομένως επειδή η σατιρική παρωδία υπήρξε έως τον 20ό αιώνα η πιο διαδεδομένη μορφή παρωδίας. Ωστόσο, τα κίνητρα της παρωδίας ποικίλλουν: από την εμπαθή γελοιοποίηση έως τον θαυμασμό και τη συνακόλουθη απόπειρα αναβίωσης ή και ανάπλασης ενός συγγραφέα, έργου ή συγκεκριμένου ύφους. Όπως έχει δείξει η Hutcheon (1985, 20), η παρωδία, αν και συχνά υπονομεύει συγκεκριμένες αισθητικές μορφές, μπορεί να δημιουργεί νέες συνθέσεις και, άρα, να λειτουργεί ως ένας τρόπος «συνέχειας» των λογοτεχνικών ειδών. Και ενώ έχει την εξουσία να παραβιάζει και να υπερβαίνει, συγχρόνως ενδυναμώνει αυτό που υπερβαίνει (Hutcheon 1985, 27). Η παρωδία υπήρξε παράγοντας καθοριστικής σημασίας για τη λογοτεχνία κατά τον 20ό αιώνα. Στο πλαίσιο του

μεταμοντερνισμού συνδέθηκε με την πολιτική και συγκεκριμένα με τη φύση του σύγχρονου καπιταλισμού (Jameson 1984). Συχνά συγχέεται με το *pastiche*, από το οποίο ωστόσο πρέπει να διακρίνεται χάρη στη μεταμόρφωση και την κριτική απόσταση που ενέχεται στη διαδικασία της παρωδιακής μίμησης (Schoentjes 2001, 232). Η σύγχυση αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι συχνά η παρωδία χρησιμοποιεί το *pastiche*, όπως, π.χ., στο ποίημα «Τί είπε η γκαμήλα (παστίτσιο)» του Γιώργου Σεφέρη, το οποίο παρωδεί το τέλος του Ε' μέρους της *Έρημης χώρας* του Eliot, με τίτλο «Τί είπε ο κεραυνός» (Κωστίου 2015). Η παρωδία συγχέεται ακόμη με την *παράθεση*, το *μπουρλέσκο* και τον *υπαινιγμό* λόγω μιας βασικής κοινής συνθήκης: όλοι οι παραπάνω όροι αναφέρονται σε ένα άλλο κείμενο. Ωστόσο, αν και μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως όχημα της παρωδίας, διαφέρουν από αυτήν ως προς την πρόθεση, τη λειτουργία και το εύρος της διακειμενικής εμβέλειας. Όσον αφορά τη σχέση της με τη σάτιρα, η παρωδία μπορεί να είναι στην πρόθεσή της σατιρική, ενώ είναι πάντα ειρωνική, εφόσον εισηγείται την ύπαρξη δύο κειμένων.

Οι λειτουργίες της παρωδίας, με βάση τον σκοπό του συγγραφέα και τη διαδικασία της ανάγνωσης, μπορούν να διακριθούν ως εξής (Κωστίου 2005, 206-220): α) αρνητική κριτική μέσω διακωμώδησης· π.χ. οι παρωδίες της ποίησης του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη από τον Παν. Πανά (Αγγελάτος 1997, 12) ή οι παρωδίες του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη (Βογιατζόγλου 1996 & 2011)· β) άσκηση ύφους ή παιγνιώδης ενασχόληση· π.χ. η παρωδία «Αρετή και Ρωτόκριτος» του Μαθιού Πασχάλη (Κωστίου 2004, 134-136)· γ) ιδιοποίηση εγκυρότητας κειμένου· π.χ. η παρωδία «Εις Ανδρέαν Κάλβον» του Κ.Γ. Καρυωτάκη (Netillard 1992, 13-33· Κωστίου 2005, 211-213)· δ) αναδημιουργία και μετάπλαση· π.χ. το διήγημα «Ανύπαρχτο λιμάνι» του Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλου (Κωστίου 2005, 213-215)· ε) αυτοπαρωδία (Poirier 1968)· π.χ. το αφήγημα «Τα του Καίσαρος» του Δημήτρη Καλοκύρη (Κωστίου 2005, 219-220).

Η παρωδία αποτελεί έναν τρόπο αυτοαναφορικότητας και διακειμενικότητας, χωρίς ωστόσο να ταυτίζεται μαζί τους, αφού συνιστά κάτι ευρύτερο: μια αυτόνομη μορφή τέχνης με σύνθετη κειμενική λειτουργία· παράλληλα, είναι ένας τρόπος χειρισμού της τεράστιας λογοτεχνικής κληρονομιάς και μια μορφή «ανακύκλωσης της τέχνης» (Rabinowitz 1980, 241). Η παρωδία ευημερεί σε περιόδους μεγάλων πνευματικών απαιτήσεων και αποτελεί το «αριστοκρατικότερο είδος» (Βαγενάς 2002), όχι μόνο στο επίπεδο της παραγωγής αλλά και της πρόσληψης, αφού απαιτεί υψηλή αναγνωστική επάρκεια.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Booth, Wayne. 1974. *A Rhetoric of Irony*. Σικάγο: University of Chicago Press.
- Dane, Joseph A. 1980. Parody and satire: A theoretical model. *Genre* 13/2: 145-159.
- . 1991. *The Critical Mythology of Irony*. Αθήνα/Λονδίνο: The University of Georgia.
- De Man, Paul. 1979. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale University Press.
- Deleuze, Gilles. [1968] 1994. *Difference and Repetition*. Μτφρ. Paul Patton. Νέα Υόρκη: Columbia University Press.
- Elliott, Robert C. 1975. The definition of satire: A note on method. Στο *Satura: Ein Kompendium moderner Studien zur Satire*, επιμ. Fabian Bernhard, 67-71. Νέα Υόρκη/Hildesheim: Georg Olms.
- Émelina, Jean. 1996. *Le Comique. Essai d'interprétation générale*. Παρίσι: Sedes.
- Feinberg, Leonard. 1967. *Introduction to Satire*. Iowa: The Iowa State University Press.
- Furst, L.R. 1984. *Fictions of Romantic Irony in European Literature (1760-1857)*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art-Forms*. Νέα Υόρκη: Menthuen.
- . [1994] 1995. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Λονδίνο: Routledge.
- Jameson, Fredric. 1984. Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism. *New Left Review* 146: 53-92.
- Jankélévitch, Vladimir. [1936] 1997. *Η Ειρωνεία*. Μτφρ. Μιχάλης Καραχάλιος. Αθήνα: Πλέθρον.
- Kostiou, Katerina. 2010. The rhetoric of subversion as an element of style. *Revue des Études Néohelléniques* 6: 79-105.
- Lang, Candace D. 1990. *Irony/Humor. Critical Paradigms*. Βαλτιμόρη/Λονδίνο: The John Hopkins University Press.
- Muecke, D.C. [1969] 1980. *The Compass of Irony*. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Menthuen.
- Netillard, Claire. 1992. Ο Κάλβος του Καρυωτάκη. *Σημειώσεις* 38: 13-33.
- Pirandello, Luigi. [1908] 1960. *On Humor*. Μτφρ.-επιμ. Antonio Illiano & Daniel P. Testa. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Poirier, Richard. 1968. The politics of self-parody. *Partisan Review* 35/3: 341-353.
- Rabinowitz, Peter. 1980. What's Hecuba to us? The audience's experience of literary borrowing. Στο *The Reader in the Text. Essays On Audience and Interpretation*, επιμ. Susan P. Suleiman & Inge Crosman, 241-263. Princeton: Princeton University Press.
- Rose, Margaret. 1979. *Parody/Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Perception of Fiction*. Λονδίνο: Groom Helm.

- . 1993. *Parody. Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Spacks Meyer, Patricia. 1975. Some reflection on satire. Στο *Satura. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire*, επιμ. Bernhard Fabian, 214-231. Νέα Υόρκη/ Hildesheim: Georg Olms.
- Sareil, Jean. 1984. *L'écriture comique*. Παρίσι: PUF.
- Schoentjes, Pierre. 2001. *Poétique de l'ironie*. Παρίσι: Inédit.
- Αγγελάτος, Δημήτρης. 1997. Η «Σοφία» της σάτιρας και η παρωδία. *Πόρφυρας* 83: 7-14.
- . 2003. Η σάτιρα: ένας ειδολογικός χαμαιλέων. *Σύγκριση/Comparaison* 14: 20-45.
- Αθανασοπούλου, Αφροδίτη. 2015. Από τις Κρητικές κωμωδίες στα σατιρικά όνειρα του Σολωμού. Στο *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο 1204-2014. Οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*. Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, τόμ. Β', επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, 785-819. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/books/tomo2.pdf· ανακτήθηκε στις 2-10-2015).
- Βαγενάς, Νάσος. 1994. *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, 91-104. Αθήνα: Στιγμή.
- . 2002. Η παρωδία στη νεοελληνική λογοτεχνία. *Το Βήμα*, 25 Αυγούστου.
- Βογιατζόγλου, Αθηνά. 1996. Μια άλλη ματιά στον ελληνικό υπερρεαλισμό: παρωδίες 1939-1945. *Ελληνικά* 46: 127-139.
- . 2011. Η ανάδυση της ποιητικής ταυτότητας μέσα από την παρωδία και την αυτοπαρωδία. Η περίπτωση του Ναπολέοντος Λαπαθιώτη. *Νέα Εστία* 1841: 240-266.
- Διαλησμάς, Στέφανος. 1996. Εκδοχές του χιούμορ στο *Μπολιβάρ* του Νίκου Εγγονόπουλου. Στο *Νίκος Εγγονόπουλος. Ωραίος σαν Έλληνας*, 83-97. Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν.
- Εταιρεία Σπουδών. 1979. *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- Κωστής, Κατερίνα. 1998. Πίσω από το σατιρικό Όνειρο του Σολωμού. Στο *Μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου. Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Πρακτικά Ζ' Επιστημονικής Συνάντησης του Τομέα ΜΝΕΣ, 277-291. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- . 2004. Στις παρυφές του ποιητικού έργου: Η παρωδία στο έργο του Σεφέρη. Στο *Γιώργος Σεφέρης. Το ζύγισμα της καλοσύνης*, επιμ. Μιχάλης Πιερής, 127-139. Αθήνα: Μεσόγειος.
- . [2002] 2005. *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής. Σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ*. Αθήνα: Νεφέλη.

- . 2005α. Ο Οροφέρνης, οι Λακεδαιμόνιοι και ο αμφίθυμος αφηγητής. Στο *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, 143-162. Αθήνα: Σοκόλης.
- . 2013. Το πλεόνασμα του ελλείμματος: ένα ιδιότυπο προσωπείο του Γιάννη Σκαρίμπα. *Δια-κείμενα* 15: 53-61.
- . 2015. Από την παρωδία στο pastiche: ζητήματα ορολογίας και θεωρίας. Μια «ειδολογική» προσέγγιση του ποιήματος «Τί είπε η γκαμήλα (παστίτσιο)» του Γιώργου Σεφέρη. Στο *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο 1204-2014. Οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*. Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, τόμ. Β', επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, 635-660. Αθήνα: *Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών* (http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/books/tomo2.pdf; ανακτήθηκε στις 2-10-2015).
- Ναούμ, Ιωάννα. 2007. Μειδίαμα αλγεινόν (1860-1930). Η ποιητική του κλαυσίγελου και ίχνη της ρομαντικής γενεαλογίας της. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Τσαντσάνογλου, Ελένη. 1979. Διονύσιος Σολωμός. Στο *Εταιρεία Σπουδών 1979*, 7-45.

Για το ύφος

Τιτίκα Δημητρούλια

Το ύφος ανήκει σε εκείνη την κατηγορία εννοιών που βρίσκονται επί αιώνες στο επίκεντρο της συζήτησης, χωρίς να έχει επιτευχθεί ομοφωνία ως προς τον ορισμό τους. Θεωρείται μια αυτονόητη, αδιαμφισβήτητη πραγματικότητα, ένα «αναντίρρητο γεγονός», κατά τον Roland Barthes (1995).

Ο όρος *ύφος* συνδέεται στα ελληνικά με την *ύφανση*, την *υφή*, όπως το *κείμενο* (text) στις λατινογενείς γλώσσες (texture). Αντίστοιχα, η λατινογενής λέξη *style* συνδέεται με την αρχαία γραφίδα, τον κάλαμο (stilus). Και στις δύο περιπτώσεις, όμως, αξίζει προεξαγγελτικά να σημειώσουμε ότι ο όρος παραπέμπει στην *ιδιαιτερότητα*, της συγκρότησης-κατασκευής στα ελληνικά, της έκφρασης στα λατινικά: η ιδιαιτερότητα τρόπον τινά ενυπάρχει στην έννοια του ύφους. Εξού και η ευστοχία του γενικού ορισμού που προτείνει ο Laurent Jenny (2011), σύμφωνα με τον οποίο «*ύφος* είναι ο χαρακτηριστικός τρόπος μιας μορφής», τονίζοντας ότι το *ύφος* αφορά όλες τις αισθητικές κατηγορίες, αλλά και όλες τις ανθρώπινες πρακτικές. Είναι δηλαδή ένα ανθρωπολογικό στοιχείο και δεν σχετίζεται αποκλειστικά με κάποιο δημιουργήμα. Αντίθετα, όπως γίνεται αποδεκτό ήδη από τον 17ο αιώνα, αποτυπώνει την κατά Bourdieu *έξη* (habitus). Στο λεξικό του Furetière (1690), *stile* είναι τόσο ο τρόπος με τον οποίο εκφράζει κανείς τις σκέψεις του ή γράφει, ο οποίος είναι διαφορετικός σε κάθε συγγραφέα ή θέμα· είναι όμως, επίσης, και ο διαφορετικός τρόπος με τον οποίο συμπεριφέρεται κανείς όταν δρα.

Με τη θεώρηση αυτή συντάσσεται και ο Χριστόφορος Χαραλαμπίδης, υποστηρίζοντας ότι το *ύφος* πρέπει να εξετάζεται διεπιστημονικά: «η θεωρητική αφετηρία για τον προσδιορισμό της έννοιας του ύφους και της ανάλυσής του δεν πρέπει να είναι μόνο γλωσσική, αλλά επιβάλλεται να λαμβάνονται υπόψη και τα πορίσματα συγγενών επιστημών, όπως είναι η ανθρωπολογία, η θεωρία της λογοτεχνίας, η κοινωνιολογία, η φιλοσοφία, η ψυχανάλυση, η ψυχιατρική, βιολογία κ.ά. Πρέπει ακόμη να επανεξετασθεί το πρόβλημα της επικοινωνίας, η οποία επηρεάζεται από κοινωνικούς, περιστασιακούς, εμπειρικούς, συναισθηματικούς και άλλους παράγοντες, χωρίς να παραβλέπουμε ότι σ' όλη αυτή τη διαδικασία παραμένουμε άτομα. Αν υπάρχει ελπίδα να ερμηνευτεί κάποτε καλύτερα το πρόβλημα του ύφους, τότε η ελπίδα αυτή πρέπει να αναζητηθεί σε μια συστηματική διεπιστημονική συνεργασία στην οποία η γλωσσολογία έχει να παίξει πρωταρχικό ρόλο» (Χαραλαμπίδης 1999, 72).

Ιστορικά, πάντως, το ύφος συνδέθηκε από την αρχαιότητα με τη ρητορική και στα πρώτα μεταχριστιανικά χρόνια έχουμε ήδη μια σχετική πραγματεία, το *Περί ύψους* του ψευδο-Λογγίνου, η οποία επηρέασε σημαντικά ολόκληρο τον Μεσαίωνα. Από τη ρητορική κληρονομούμε, κατά τον Guiraud (1969), έναν διπλό ορισμό της υφολογίας, ως επιστήμης μελέτης του ύφους: α) περιγραφή των υφολογικών μέσων που η γλώσσα θέτει στη διάθεση του συγγραφέα (θεωρία των σχημάτων λόγου) και β) κανόνες χρήσης και επιλογής των σχημάτων αυτών αναλόγως με τη γλωσσική κατάσταση (θεωρία των ειδών). Οι σύγχρονοι προσθέτουν και έναν τρίτο ορισμό, συνεχίζει ο Guiraud, τη συγγραφική ιδιόλεκτο (1969, 27).

Η κλασική διάκριση του ύφους στην αρχαία ρητορική σε υψηλό, μέσο και χαμηλό, αναλόγως με τις θεματικές, οδήγησε σταδιακά στην ταύτιση λογοτεχνικών γενών-ειδών με ένα συγκεκριμένο ύφος: λ.χ. υψηλό ύφος της τραγωδίας και του έπους, μέσο του μυθιστορήματος, χαμηλό της κωμωδίας. Η διάκριση αυτή λειτούργησε επί μακρόν ως νόρμα στη λογοτεχνία. Το υψηλό ύφος της ωδής, για παράδειγμα, είναι τόσο δεδομένο ώστε να έχει περάσει στο σχετικό λήμμα στα λεξικά. Στο *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής* του Ιδρύματος Τριανταφυλλίδη, λ.χ., διαβάζουμε στον ορισμό της λέξης ωδή: «λυρικό ποίημα σε υψηλό ύφος: Οι Ωδές του Ανδρέα Κάλβου». Στην περίπτωση αυτή, πάντως, δεν πρέπει να συγχέουμε το υψηλό ύφος με το υψηλό στοιχείο στο ύφος, το είδος δηλαδή με το κείμενο καθαυτό. Το ύφος του Κάλβου μπορεί να χαρακτηριστεί υψηλό έτσι και αλλιώς, όπως και του Παλαμά στη *Φλογέρα του Βασιλιά*, για παράδειγμα, ή του Σικελιανού στο *Πνευματικό εμβατήριο*.

Η επιστημονική αυτονόμηση της φιλολογίας και της γλωσσολογίας στον 19ο αιώνα έδωσαν το έναυσμα για μια σειρά από γόνιμες προσεγγίσεις του ύφους. Σημειώνουμε τη μείζονα συνεισφορά στη μελέτη του ύφους των ρώσων φορμαλιστών, ειδικότερα του Γλωσσολογικού Κύκλου της Μόσχας που επιμένει στη συσχέτιση θεωρίας της λογοτεχνίας, γλωσσολογίας και ποιητικής. Ο «Κύκλος μελέτης της ποιητικής γλώσσας», στην Πετρούπολη, αντίθετα, κρατά μεγαλύτερες αποστάσεις από τη γλωσσολογία.

ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΥΦΟΥΣ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Σήμερα, στο πλαίσιο της γλωσσολογικής προσέγγισης, το ύφος μελετάται συστηματικά όχι στο πεδίο της υφολογίας, αλλά της ανάλυσης λόγου, η οποία θεωρεί τον λόγο (discours) ως κοινωνική πρακτική, της κειμενογλωσσολογίας και της κοινωνιογλωσσολογίας. Στην προκειμένη περίπτωση, το ύφος ορίζεται ως η γλώσσα σε χρήση, σε συγκριμένες δηλαδή περιστάσεις επικοινωνίας (που μπορεί να περιλαμβάνουν τη γλωσσική ποικιλία, αλλά και τα επίπεδα λόγου/ύφους και τους τύπους και τα είδη κειμένου της

πρακτικής επικοινωνίας). Αλλιώς γράφεται, λ.χ., ένα στρατιωτικό κείμενο, διαφορετικά ένα μετεωρολογικό δελτίο, αλλιώς μια επίσημη και μια φιλική επιστολή και με άλλο τρόπο απευθύνεται κανείς στους δασκάλους, στους φίλους ή τους γονείς του.

Ενδιαφέρει άραγε αυτή η διάσταση του ύφους τη λογοτεχνία, η οποία μας αφορά εν προκειμένω; Η απάντηση μόνο θετική μπορεί να είναι: διαβάζοντας το κείμενο ενός συγγραφέα, ο αναγνώστης-μελετητής πρέπει να μπορεί να διακρίνει τη διάλεκτο, την κοινωνιόλεκτο στην ομιλία των προσώπων και στην αφήγηση, να επισημαίνει τα είδη των κειμένων και τη συμμόρφωση προς τις νόρμες των επιπέδων λόγου (π.χ. λαϊκό, οικείο, αργκό, χυδαίο) σε σχέση με τα πρόσωπα και το ιδιόλεκτό τους. Στο σημείο αυτό, πάντως, αρχίζουν ήδη τα προβλήματα, αφού τα όρια μεταξύ των επιπέδων λόγου δεν είναι σταθερά σε μια εποχή, αλλά μεταβάλλονται αναλόγως με την περιοχή, την καταγωγή, το φύλο, την ηλικία κλπ., ενώ οι δυσκολίες πολλαπλασιάζονται, όταν ανοίξει κανείς ένα λεξικό και αναζητήσει τους χαρακτηρισμούς των επιπέδων ύφους. Σε κάθε περίπτωση, η γλωσσολογική προσέγγιση μας ενδιαφέρει τόσο για το ιδιόλεκτο των προσώπων όσο και του ίδιου του συγγραφέα, αφού διαλεκτικά, κοινωνιολεκτικά και άλλα, διάφορα στοιχεία ενυπάρχουν και στις γενικές, συνειδητές αλλά και ενδεχομένως ασύνειδες επιλογές του. Ο Μακρυγιάννης είναι ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα χρησιμοποίησης διαλεκτικών και ιδιωματικών στοιχείων, όπως επίσης και ο Νίκος Καζαντζάκης ή, από τους νεότερους, ο Σωτήρης Δημητρίου.

ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΥΦΟΥΣ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

Αποδεχόμαστε λοιπόν ότι η έννοια του ύφους δεν αφορά μόνο τη λογοτεχνία, αλλά κάθε είδος λόγου, και η διαμόρφωσή του επικαθορίζεται από κοινωνικούς-γλωσσικούς παράγοντες (Petitjean & Rabatel 2007, 5-6). Το ζητούμενο, όμως, παραμένει η διασαφήνιση στη λογοτεχνία του ύφους ως πρακτικής εξατομίκευσης και ιδιοπροσωπίας ενός υποκειμένου λόγου, του συγγραφέα, στη συγκρότηση του κειμένου-έργου του, που στην πραγματικότητα μας ενδιαφέρει (Jenny 2000).

Αν ξεκινήσει κανείς ανατρέχοντας στα λεξικά λογοτεχνικών όρων, φτάνει σε αδιέξοδο, καθώς οι ορισμοί δεν είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικοί. Παραθέτουμε απλώς δύο από αυτούς: «Ύφος είναι ο ιδιαίτερος εκείνος τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται η γλώσσα της λογοτεχνίας στην ευρύτερη εκφραστική της δύναμη» (Μαρκαντωνάτος 2008, 357). «Ως ύφος ορίζεται κατά παράδοση ο τρόπος της γλωσσικής έκφρασης σε έμμετρο ή πεζό λόγο, δηλαδή το πώς λένε τα όσα λένε οι ομιλητές ή οι συγγραφείς» (Abrams 1999, 491).

Η πρακτική προσέγγιση του ύφους στη λογοτεχνία αναδεικνύει ένα άλλο σημαντικό πρόβλημα, το οποίο προκύπτει από δύο αντικρουόμενες αλλά τελικά συμπληρωματικές συνθήκες: α) το ύφος χαρακτηρίζεται στα λεξικά και σε πολλές αναλύσεις με μια σειρά από επίθετα (απλό, λιτό, περιγραφικό, πλούσιο, μεικτό, παραστατικό, γλαφυρό κ.ά.), που δεν αποκτούν πραγματικό περιεχόμενο για τους αναγνώστες μέσα από συγκεκριμένα, εκ του σύνεγγυς μελέτη των κειμένων, η οποία θα αναδεικνύει τα επιμέρους στοιχεία που συνεισφέρουν στον υφολογικό χαρακτηρισμό· β) η απουσία της μελέτης αυτής οδηγεί σε αυθαίρετους και στερεοτυπικούς υφολογικούς χαρακτηρισμούς, που ενίοτε έρχονται σε σύγκρουση με το ίδιο το προς μελέτη κείμενο. Ένα παράδειγμα θα μπορούσε να είναι η δυσκολία πρόσληψης του ύφους στο διήγημα του Γιώργου Ιωάννου «Μεσ στους προσφυγικούς συνεισμούς», κατά πόσο ενέχει μελοδραματικό στοιχείο ή είναι συνολικά συγκρατημένο και λιτό.

Καθώς όμως το ύφος συνιστά πραγματικά κομβική κατηγορία στην προσέγγιση του λογοτεχνικού φαινομένου και των συγκεκριμένων πραγματώσεών του (μπορούμε, για παράδειγμα, να μιλάμε για το ύφος της Κρητικής λογοτεχνίας, της ρομαντικής ποίησης της Πρώτης Αθηναϊκής Σχολής, του Νέου Μυθιστορήματος ή της Μέλπως Αξιώτη), θα αποπειραθούμε στη συνέχεια να δώσουμε μια κατεύθυνση λειτουργικού ορισμού του.

Θα σταθούμε σε τρία σημεία: α) το ύφος είναι τόσο ο άνθρωπος όσο και το κείμενο, όπως πραγματώνονται γλωσσικά (εικονικά, μουσικά, αν περάσουμε στις άλλες τέχνες, στις οποίες ωστόσο το ύφος ονομάζεται διαφορετικά, ρυθμός, τεχνοτροπία· και πολυτροπικά, βεβαίως, οπότε τα πράγματα γίνονται λίγο πιο σύνθετα· και πολυμεσικά πια σήμερα, στη σύγχρονη ψηφιακή συνθήκη), και, επομένως, αναδεικνύεται μέσα από τη μελέτη της γλώσσας, των γλωσσικών σημείων· β) το ύφος είναι απόκλιση από μία ή περισσότερες νόρμες (ιστορικοκοινωνικά και αισθητικά προσδιορισμένες), αιφνιδιασμός και έκπληξη σε σχέση με το αναμενόμενο, «διαφευσμένη προσδοκία» (frustrated expectation), κατά τον Roman Jakobson, ο οποίος ωστόσο φρόντισε να μην ορίσει το ύφος (Jakobson 1960, 363 κ.ε.)· γ) το ύφος αποτελεί σε έναν βαθμό συνειδητή επιλογή του συγγραφέα, αλλά όχι απολύτως. Σε κάθε περίπτωση, η συνειδητή αλλά και ασυνειδητή γλωσσική χρήση από τον συγγραφέα λειτουργεί ως πρακτική εξατομίκευση.

Αποδεχόμενοι το πρώτο σημείο, δεχόμαστε με έναν τρόπο ότι όντως το κείμενο είναι ένα κρεμμύδι, όπως έλεγε ο Roland Barthes (1984, 150), και ξεφλουδίζουμε τα στρώματα της σημασίας του: πρακτικά, αυτό σημαίνει ότι μελετάμε το μήκος της λέξης (όπως και οι υπολογιστές στην υφομετρία) και της πρότασης, τη διάθρωση της πρότασης και τον ρυθμό της, την

ελλειπτικότητα, την παρατακτική και την υποτακτική σύνδεση, τη χρήση των μερών του λόγου, τους χρόνους, τις εγκλίσεις, τα σχήματα λόγου και την απουσία τους, τον στίχο κλπ. Τα μελετάμε όλα αυτά πολιορκώντας το νόημα του κειμένου, που μας αποκαλύπτεται σταδιακά μέσα από το ύφος του, όπως εκδιπλώνεται μέσα από τα επιμέρους εκφραστικά στοιχεία του.

Αν συμφωνήσουμε με το δεύτερο σημείο, ότι δηλαδή το ύφος είναι απόκλιση από τη γλώσσα ως κώδικα, αλλά και από μια σειρά νόρμες, επανερχόμαστε στην πρώιμη σύζευξη γλωσσολογικής και φιλολογικής ανάλυσης στους εισηγητές της συστημικής ρώσους φορμαλιστές. Σύμφωνα με αυτούς, λοιπόν, η λογοτεχνικότητα, ως κατηγορία άμεσα συνδεδεμένη με το ύφος, προκύπτει από τον *αποαυτοματισμό*, τη διαφορετική δηλαδή χρήση της γλώσσας σε σχέση με την πρακτική επικοινωνία, και την *ανοικείωση*, την αίσθηση της διαφορετικότητας σε σχέση πάλι με τη νόρμα.

Η αποδοχή αυτή δίνει μια κατεύθυνση μελέτης που έχει συστηματικά αξιοποιηθεί, αλλά δημιουργεί και πολλά ερωτήματα: τί γίνεται, λ.χ., με τα κείμενα που υιοθετούν υφολογικά τον κώδικα της πρακτικής επικοινωνίας; Μπορούμε να πούμε ότι όταν δεν υπάρχει απόκλιση, δεν υπάρχει και ύφος; Πώς ορίζονται οι επιμέρους νόρμες του γένους, του είδους, του ρεύματος, της συλλογικής οργάνωσης του λόγου κλπ.; Πόσο πρέπει να λαμβάνεται υπόψη ο ιστορικός επικαθορισμός των ειδών και των ρευμάτων; Πόσο η ιδεολογική τοποθέτηση επηρεάζει τη δημοτική του Γιάννη Ρίτσου ή του Κώστα Βάρναλη, σε ένα ενδιαμέσο επίπεδο συλλογικής οργάνωσης του λόγου που σχετίζεται με την πολιτική τους στάση; Πώς αυτό εκφράζεται στην πεζογραφική διαδρομή της Μέλπως Αξιώτη; Και πώς οι επιλογές αυτές σχετίζονται εντέλει με το προσωπικό τους ύφος; Το σημαντικότερο όλων είναι ο εντοπισμός των επιπέδων της απόκλισης, ώστε αυτή να μπορέσει να επισημανθεί και να μελετηθεί ουσιαστικά (με δεδομένη ή ζητούμενη τη γενική εποπτεία της εποχής, του ρεύματος, του είδους).

Το τρίτο σημείο συνδέεται αναπόδραστα με το δεύτερο, με τη διαφορά ότι τίθεται πλέον το ζήτημα του συνειδητού και του ασύνειδου της επιλογής, που όμως μετρίως μας αφορά, εφόσον κυρίως μελετάμε όχι την αιτία της επιλογής αλλά το αποτέλεσμά της. Η καθ' έκαστον μελέτη των κειμένων μπορεί να θεωρηθεί έτσι ένα στάδιο στη μελέτη του σύνολου έργου του συγγραφέα, που μπορεί να μην χαρακτηρίζεται από υφολογική ομοιογένεια, ασχέτως αν παραμένει διακριτή η ιδιοπροσωπία του. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της Μάρως Δούκα, η οποία έχει διανύσει μια μεγάλη διαδρομή με πολύ διαφορετικές υφολογικές επιλογές στα βιβλία της, σε συμφωνία με τη θεματική της, αλλά η ιδιοπροσωπία της παραμένει πλήρως αναγνωρίσιμη, είτε στο βυζαντινό Ένας σκούφος από πορφύρα, είτε στην πρόσφατη κρητική τριλογία της.

Μια τέτοια μελέτη μάς θυμίζει πόσο ανοιχτά παραμένουν τα ερωτήματα που αφορούν το θέμα, το είδος, την εποχή, τον υπερατομικό καθορισμό του ύφους και την ιδιοπροσωπία, τη σύμβαση και την επιλογή κλπ. Ας θυμηθούμε, επίσης, ότι ο υπολογιστής σήμερα μας επιτρέπει την ποσοτική μελέτη ελάχιστων ιδιαίτερων χαρακτηριστικών που επιβεβαιώνουν ή διαψεύδουν πολλές αποφάνσεις μας. Αποφάνσεις, που δεν συνδέονται εντέλει μόνο με τον συγγραφέα και το κείμενο αλλά και με τον αναγνώστη, με τη δική του ικανότητα αντίληψης των μέσων που μετέρχεται ο λόγος στη συγκρότησή του. Η αναγνωστική εμπλοκή είναι μια παράμετρος που πρέπει να λαμβάνεται υπόψη σε κάθε απόφαση περί ύφους.

ΤΟ ΥΦΟΣ ΩΣ ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΕΞΑΤΟΜΙΚΕΥΣΗΣ ΔΙΑ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ

Αποδεχόμενοι ότι σε κάθε περίπτωση το ύφος είναι, αναπόδραστα και ασχέτως παραμετροποιήσεων, μια πρακτική εξατομίκευσης λόγου και διά του λόγου, σημειώνουμε τρία σημαντικά στοιχεία στην πρακτική αυτή στη λογοτεχνία (Jenny 2000). Πρώτον, η υφολογική επιλογή στη λογοτεχνία είναι ανοιχτή, σε αντίθεση με την κλειστή επιλογή επιπέδων και χαρακτηριστικών στην κοινωνιογλωσσολογία. Η επιλογή αυτή σημαίνει την επινόηση, το εύρημα, την ανοικτότητα ενός κειμένου — το οποίο στο στάδιο της ανάλυσης διατηρεί, πάντως, με κάποιο τρόπο την κλειστότητά του. Η κλειστή επιλογή δεν μπορεί να εντοπίσει και να ερμηνεύσει επιλογές, όπως αυτή που ακολουθεί στο απόσπασμα από τον «Κρητικό» του Διονυσίου Σολωμού (3,20, 1-3), στον στίχο 2:

Ακόμη εβάστουνε η βροντή.....

Κι η θάλασσα που σκίρτησε σαν το χοχλό που βράζει,
ησύχασε και έγινε όλο ησυχία και πάστρα.

Ο Σολωμός χρησιμοποιεί τον αόριστο για να αποτυπώσει σαν σε πίνακα ζωγραφικής τη στιγμή της τρικυμίας, τη σημαντική στιγμή πριν τη γαλήνη, δηλαδή το τελευταίο κύμα. Είναι μια καινοτόμα επιλογή και δεν μπορεί να αποτιμηθεί εύκολα με όρους γλωσσολογικούς, αλλά εύκολα συσχετίζεται με πίνακες ζωγραφικής που απεικονίζουν τεράστια κύματα.

Αν το ύφος είναι γλωσσικό αποτύπωμα, κάτι σαν την υπογραφή μας (Goodman 1975), το αποτύπωμα αυτό μπορεί να είναι ατομικό, υπο-ατομικό ή υπερ-ατομικό. Ατομικό, όταν αναφέρεται σε ένα υποκείμενο λόγου· υπο-ατομικό, όταν αναφέρεται σε ένα έργο ή μια περίοδο του συγγραφέα και υπερ-ατομικό, όταν αφορά μια σχολή, μια εποχή. Με αφορμή τον «Κρητικό» μπορεί κανείς να διακρίνει το ύφος της ώριμης περιόδου του Σολωμού από τα πρώτα του ποιήματα, αλλά και την Επτανησιακή Σχολή (ειδικότερα τον Γ. Μαρκορά, του οποίου ο Όρκος, λ.χ., έχει την ίδια θεματική με τον «Κρητικό»). Ο Jenny (2000, 98) αναφέρεται εύστοχα στον

Noam Chomsky, που διέκρινε ανάμεσα σε δύο μορφές γλωσσικής ικανότητας, εκείνη που εφαρμόζει τους κανόνες και εκείνη που αποκλίνει από αυτούς. Το τελικό ζητούμενο ίσως δεν είναι να ορίσουμε το ύφος ως απλή απόκλιση από κάποια νόρμα, αλλά ως διαφοροποίηση και εξατομίκευση που βρίσκει τελικά το πλήρες νόημά της όχι στη ρήξη αλλά στη συνέχεια ή, καλύτερα, στη σύγκλιση. Η σύγκλιση αυτή νοείται ως συστηματικότητα, η οποία δεν αποδεικνύει τη συνειδητότητα των επιμέρους επιλογών του συγγραφέα, αλλά τη βούληση «δημιουργίας έργου» από την πλευρά του.

Αυτή η εξατομίκευση, όμως, είναι στην πραγματικότητα εξωτερίκευση εσωτερικών αναπαραστάσεων, με τον τρόπο που την ορίζει ο Arthur Danto ως την «εξωτερική όψη ενός εσωτερικού συστήματος αναπαραστάσεως» (παρατίθεται στο Jenny 2000, 101). Το ύφος καθιστά ορατό τον τρόπο με τον οποίο κάποιος αναπαριστά τον κόσμο μέσα του, συχνά χωρίς ο ίδιος να αντιλαμβάνεται τον τρόπο αυτόν. Συνεπώς, το ύφος σχετίζεται με τις δομές βάθους του κειμένου και κάπως έτσι καταλήγουμε στον κλασικό ορισμό του ύφους από τον Buffon: «ύφος είναι η τάξη και η κίνηση των σκέψεών μας» και «το ύφος είναι ο άνθρωπος».

Ας επανέλθουμε, όμως, στο παράδειγμα του «Κρητικού». Μπορεί κανείς να μην προσέξει την παρήχηση των 8 α στον πρώτο στίχο του ποιήματος:

Εκοίταα, κι ήτανε μακριά ακόμη τ' ακρογιαλί·

Μπορεί και να μην αντιληφθεί την ανοικτότητα της εικόνας στις αγκύλες, η οποία συσχετίζεται τόσο με το ξετύλιγμα της ανάμνησης όσο και με το κλάμα που ακολουθεί, όπως έχει επισημανθεί από την κριτική:

Έλεγα πως την είχα ιδεί πολύν καιρόν οπίσω,
καν σε ναό ζωγραφιστή με θαυμασμό περίσσο,
κάνε την είχε ερωτικά ποιήσει ο λογισμός μου,
καν τ' όνειρο, όταν μ' έθρεφε το γάλα της μητρός μου·
ήτανε μνήμη παλαιή, γλυκειά κι αστοχισμένη,
που ομπρός μου τώρα μ' όλη της τη δύναμη προβαίνει.
[Σαν το νερό που το θωρεί το μάτι ν' αναβρύζει
ξάφνου οχ τα βάθη του βουνού, κι ο ήλιος το στολίζει.]
Βρύση έγινε το μάτι μου κι ομπρός του δεν εθώρα,
κι έχασα αυτό το θεϊκό πρόσωπο για πολλή ώρα,

Στον βαθμό, όμως, που διαθέτει «οδηγίες χρήσεως» της λογοτεχνίας και της ποίησης, που έχει μυηθεί δηλαδή με κάποιο τρόπο στην ανάγνωσή της, αντιλαμβάνεται, έστω και συγκεχυμένα, τη διαρκή αλληλεπίδραση των στοιχείων σε όλα τα επίπεδα, που διερμηνεύει τη ρομαντική επιλογή στον Σολωμό και στη συγκεκριμένη έκφρασή της.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abrams, M.H. 2005. *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*. Μτφρ. Γιάννα Δεληβοριά & Σοφία Χατζιωαννίδου. Αθήνα: Πατάκης.
- Barthes, Roland. 1995. Préface-entretien à *Littérature Occidentale*. Στο *Oeuvres Complètes*, τόμ. 3, 1974-1980, επιμ. Eric Marty, 424-429. Παρίσι: Seuil.
- . 1984. Le style et son image. Στο *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, 141-151. Παρίσι: Seuil.
- Bourdieu, Pierre. 1980. *Le sens pratique*. Παρίσι: Éditions de Minuit.
- Furetière, Antoine, επιμ. 1690. *Dictionnaire Universel Contenant généralement tous les mots François tant vieux que modernes, & les termes de toutes les Sciences & des Arts*. La Haye/Amsterdam: Arnout et Reinier Leers.
- Guiraud, Pierre. 1969. *Essais de stylistique*. Παρίσι: Klincksieck.
- Goodman, Nelson. 1975. The status of style. *Critical Inquiry* 1/4: 799-811.
- Jakobson, Roman. 1960. Closing Statement: Linguistics and Poetics. Στο *Style in Language*, επιμ. Thomas A. Sebeok, 350-377. Μασαχουσέτη/Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Technological Institute of MIT, Wiley & Sons.
- Jenny, Laurent. 2000. Du style comme pratique. Στο *Littérature* 118: 98-117.
- . 2011. Le style. Ακαδημαϊκές παραδόσεις στο Πανεπιστήμιο της Γενεύης (https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pdf/14-Le_Style.pdf, ανακτήθηκε στις 15-10-2015).
- Petitjean, André & Alain Rabatel. 2007. Le style en questions. *Pratiques* 135-136: 3-14.
- Μαρκαντωνάτος, Γεράσιμος. 2008. *Βασικό λεξικό λογοτεχνικών και φιλολογικών όρων*. 3η έκδ. Αθήνα: Gutenberg.
- Χαραλαμπίδης, Χριστόφορος. 1999. *Νεοελληνικός Λόγος. Μελέτες για τη γλώσσα, τη λογοτεχνία και το ύφος*. 3η έκδ. Αθήνα: Κ. Τσιβεριώτης.

Δημοσιογραφική λογοτεχνία ή λογοτεχνική δημοσιογραφία

Αγγέλα Γιώτη

«Αν αυτό είναι ρεπορτάζ, εγώ είμαι το άγαλμα του Κωνσταντίνου. Περνιέσαι για λογοτέχνης; [...] Και τι δεν έχεις βάλει μέσα. [...] Κι άντε, όλα αυτά, πες, θα φάνε ψαλίδι. Πού ξέρεις ότι η πηγή σου δεν σου πούλησε φούμαρα;». Τέτοιου τύπου παράπονα ενός αρχισυντάκτη προς τον συντάκτη του θα μπορούσαν να είναι μέρος μιας καθημερινής επαγγελματικής συζήτησης. Ωστόσο, παραπάνω δεν πρόκειται για αυτό, αλλά για τον τρόπο με τον οποίο θεματοποιείται εντός της λογοτεχνίας η διαφορά λογοτεχνικού και δημοσιογραφικού ύφους και τεχνοτροπίας. Η Βάσια Τζανακάρη στο διήγημά της ο «Ξένος», που εκδίδεται το 2014 και στο οποίο ανήκει το παραπάνω χωρίο, μας παραδίδει μια αφήγηση που αποτελεί περιγραφή ενός φόνου, την οποία ο αναγνώστης παρακολουθεί ως διήγημα, για να πληροφορηθεί μόνο στο τέλος, από τη σύντομη στιχομυθία αρχισυντάκτη-συντάκτη, ότι προορίζεται για δημοσιογραφικό ρεπορτάζ. Βέβαια, ακόμα και αυτή η «στερνή γνώση», η πληροφορία δηλαδή πως ό,τι διαβάσαμε έως εκείνη τη στιγμή ως λογοτεχνία προορίζεται για ρεπορτάζ, συμβαίνει εντός της λογοτεχνίας.

Ωστόσο, η αντιπαράθεση και ο ανταγωνισμός των δύο συστημάτων λόγου δεν παρατηρείται μόνο ενδολογοτεχνικά, αλλά αναπτύσσεται ένθεν και ένθεν λογοτεχνίας και δημοσιογραφίας, σε περιβάλλον πρωτίστως ευρωπαϊκό και μάλιστα από την πρώτη στιγμή που απέναντι στις φανταστικές και διαχρονικές αφηγήσεις της λογοτεχνίας κάνει την εμφάνισή του ο αντίπαλος των ρεαλιστικών και επίκαιρων αφηγήσεων της δημοσιογραφίας. Παρ' όλα αυτά, η άλλη όψη αυτής της σχέσης υπήρξε ανέκαθεν μια ιδιότυπη επικοινωνία. Σε ελληνικό περιβάλλον, ποικίλες αφηγήσεις, ήδη στο γύρισμα από τον 19ο στον 20ο αιώνα, μας μεταδίδουν πληροφορίες για επίδοξους δημοσιογράφους που απολύονταν, όταν αποδεικνυόταν ότι αντί για «ψυχήν ρεπορτερικήν» διέθεταν πένα υπερβολικά λογοτεχνίζουσα ή, αντίστροφα, προσλαμβάνονταν, εφόσον μπορούσαν να αποδείξουν ότι οι «ανταποκρίσεις» τους, ακόμα και αν μείωναν την ακρίβεια των πληροφοριών, ξεπερνούσαν σε δύναμη περιγραφής ακόμα και λογοτεχνικά έργα (Γιώτη 2015, 530 & 534-535).

Πρόκειται φυσικά για την εποχή της «εφημεριδοκρατίας» (Μουλλάς 1993, 87), τα χρόνια δηλαδή που αντιστοιχούν περίπου στη δεύτερη πενηκονταετία της ζωής του ελληνικού κράτους. Οι νέοι επαγγελματίες του λόγου, που κάνουν την εμφάνισή τους ανταποκρινόμενοι στην ανάγκη κάλυψης της ύλης του ανανεωμένου και καθημερινής πλέον κυκλοφορίας τύ-

που, παρέχουν συχνά στις εφημερίδες ένα είδος λογοτεχνίας του τύπου: επιφυλλιδικά πεζογραφήματα, πρωτότυπα ή σε μετάφραση, αλλά και πολιτικο-σατιρικά ποιήματα, που σχολιάζουν την επικαιρότητα, όπως αυτά που γράφει ο Κλ. Τριαντάφυλλος στο πρότυπο του P.-J. de Béranger (Γιώτη 2014) και ο Γ. Σουρής. Κυρίως, όμως, οι λογοτέχνες-δημοσιογράφοι της εποχής αναλαμβάνουν να πλασιώσουν ποιοτικά την είδηση. Ασφαλώς, η εξέλιξη παρακολουθεί τις ανάλογες ευρωπαϊκές, που αναπτύσσονται από τα μέσα του 18ου αιώνα (Enkemann 1983). Η «λογοτεχνική δημοσιογραφία» (Γιώτη 2015, 526-529) βρίσκεται στο κέντρο της επικράτειας του ρεαλισμού, χωρίς να αποποιείται τη δυνατότητα να στοχεύσει κατευθείαν στη σφαίρα της φαντασίας. Αν και καλλιεργείται από λογοτέχνες, δεν μπορεί να ονομαστεί λογοτεχνία και απέχει αρκετά από τη σημερινή δημοσιογραφία.

Ένα είδος μεικτό, που διεκδικεί τη νομιμότητά του μέσα σε συνθήκες ρευστότητας· παίρνει πολλές μορφές, βρίσκει όμως την ιδανική ως *χρονογράφημα*: κείμενο σύντομο, για να διαβάζεται πρόθυμα από τον μη λόγιο αναγνώστη της εφημερίδας, με θέμα ευχάριστο, αντλημένο συνήθως από την επικαιρότητα, και ύφος προσωπικό. Στην Ελλάδα οι περισσότεροι από τους γνωστούς λογοτέχνες των τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα και των πρώτων του 20ού συμπεριλαμβάνονται στο επιτελείο των νέων εντύπων, και αρκετοί από αυτούς διαπρέπουν στην ανάπτυξη του χρονογραφήματος: εκτός από τον Ι. Κονδυλάκη, τον πατέρα του είδους (Γιώτη 2012), ξεχωρίζουν οι Εμμ. Ροΐδης, Γρ. Ξενόπουλος, Δ. Χατζόπουλος ή Μποέμ, Μ. Μητσάκης, Κ. Παλαμάς, Αλέξ. Μωραϊτίδης, Κ. Βάρναλης, για να αναφέρουμε μερικούς μόνο από τους πιο σημαντικούς.

Η ρήση «για να βγει η εφημερίδα πρέπει να φάει λογοτέχνη», που αποδίδεται σε έναν από τους νεότερους εκπροσώπους του είδους, τον Ζαχαρία Παπαντωνίου, μαρτυρεί εύγλωττα πως στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα θα πρέπει να ήταν διαδεδομένη η πεποίθηση ότι η δημοσιογραφία ως επαγγελματική συνθήκη αποτελούσε βωμό, στον οποίο θυσιάζονταν η λογοτεχνικότητα. Ο δημοσιογράφος έπρεπε να διαθέτει ταλέντο στο γράψιμο, οπότε μπορούσε να ζει από την πένα του, κάτι όμως που θεωρούνταν τελικά μοιραίο ως προς τη δυνατότητά του να εξελιχθεί λογοτεχνικά. Τέτοιες απόψεις φαίνεται ότι προβληματίζουν ακόμα και αναφορικά με πολύ σπουδαίους πεζογράφους, όπως ο Αλέξ. Παπαδιαμάντης.

Η κυκλοφορία του τύπου συνεπιφέρει την ιδιαίτερη ανάπτυξη και ενός άλλου είδους που, χωρίς να αποτελεί ούτε λογοτεχνία ούτε δημοσιογραφία, υπήρξε ανέκαθεν προσαρμοσμένο στη συνθήκη της δημοσιότητας και εμφάνισε σταθερά στοιχεία λογοτεχνικής «συμπεριφοράς»: τα ταξιδιωτικά κείμενα. Η γένεση και η άνθισή τους μας μεταφέρουν στα τέλη του 18ου

αιώνα και στην ακμή του περιηγητισμού, όταν κορυφώνεται το ενδιαφέρον για μακρινούς, άγνωστους και εξωτικούς τόπους, παράλληλα με μια τάση για περιπέτεια και φυγή. Οι εμπειρίες των μεγάλων περιηγητών και ταξιδιωτών της εποχής κατεγράφησαν σε ημερολόγια ή στην αλληλογραφία τους, ενώ το είδος της ταξιδιωτικής αφήγησης («travel account», «relation de voyage», «Reisebericht») που προκύπτει, αρχίζει σταδιακά να εμπλουτίζει τη λογοτεχνία, αλλά και να τροφοδοτεί κάποιες εκδοχές της πολιτισμικής ιστορίας.¹

Η περιηγητική τάση με την οποία συνδέονται από τη γέννησή τους τα ταξιδιωτικά κείμενα, ενισχύεται από τα μέσα του 19ου αιώνα με την επικράτηση του πνεύματος του κοσμοπολιτισμού σε όλο τον δυτικό κόσμο. Αναφορικά με την επιστημονική μελέτη αυτών των ταξιδιωτικών αφηγήσεων, ο Manfred Link το 1963 μελετώντας τον 19ο αιώνα διαπιστώνει την επικράτεια μιας ταξιδιωτικής αφήγησης, η οποία αφορά σε ένα ταξίδι που, χωρίς να είναι εντελώς μυθοπλαστικό, δεν αποτελεί πλέον ζήτημα αμιγώς ρεαλιστικού βιώματος (Link 1963, 10). Με αυτές τις εξελίξεις συνδέεται και η άνθιση του είδους των ταξιδιωτικών κειμένων στην Ελλάδα, που παρατηρείται αρκετά αργότερα, στον 20ό αιώνα και ειδικότερα στα χρόνια του μεσοπολέμου. Πλήθος ταξιδιωτικών κειμένων έγραψε ο Νίκος Καζαντζάκης υπό τον γενικό τίτλο *Ταξιδεύοντας*: για την Ισπανία, την Ιταλία, την Αίγυπτο, την Ιαπωνία, την Κίνα και την Αγγλία τα χρόνια 1927, 1939 και 1941, ενώ μετά τον θάνατό του κυκλοφόρησαν και οι εντυπώσεις του από τη Ρωσία, την Ιερουσαλήμ, την Κύπρο και την Πελοπόννησο. Σημαντικά είναι και τα ταξιδιωτικά κείμενα των Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου, Πέτρου Χάρη κ.ά. Στα μέσα της δεκαετίας του '90 η πεντάτομη ανθολογία ταξιδιωτικής γραμματείας που επιμελείται η Αννίτα Παναρέτου, αποτελεί μια αρκετά συστηματική καταμέτρηση των σχετικών κειμένων.

Όσον αφορά στις εφημερίδες, οι σύγχρονοι θεωρητικοί της δημοσιογραφίας χρησιμοποιούν την ταξιδιωτική λογοτεχνία για να επιχειρηματολογήσουν υπέρ της σχέσης λογοτεχνίας και δημοσιογραφίας στη βάση του εξής επιχειρήματος: κάθε ρεπορτάζ προϋποθέτει τη διαδικασία της δημοσιογραφικής αποστολής, προϋποθέτει δηλαδή το «ταξίδι» στον τόπο της είδησης, μακρινό ή κοντινό, πραγματικό —όταν πρόκειται για ανταπόκριση— ή μεταφορικό —όταν πρόκειται για άλλου είδους έρευνα (Haas 1999, 113-120). Υπό αυτή την έννοια κάθε ρεπορτάζ είναι ένα ταξιδιωτικό κείμενο, ένα είδος «ταξιδιωτικών εντυπώσεων», για να θυμηθούμε τον τίτλο

1. Για μια διευρυμένη αντίληψη της ταξιδιωτικής γραμματείας που αντιμετωπίζει το είδος ως ιστορική πηγή στην ιστορία του καθημερινού βίου, αλλά και ως πηγή για την ιστορία των ιδεών και ως κεφάλαιο της πολιτισμικής ιστορίας βλ. Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister 2015, όπου διερευνάται το ταξίδι στον ελληνικό χώρο και στην Οθωμανική Αυτοκρατορία.

που δίνει ο Heine στις καθημερινές δημοσιογραφικές του ανταποκρίσεις για την *Allgemeine Zeitung*. Στην ελληνική εφημεριδογραφία ξεχωρίζουν ως ανταποκριτές οι Π. Νιρβάνας, Ζ. Παπαντωνίου, Ανδ. Καραβίτσας, Τίμ. Μωραϊτίνης κ.ά. Ο τελευταίος μάλιστα και ως πολεμικός ανταποκριτής, πεδίο στο οποίο θα διακριθούν ακόμα οι Σπύρος Μελάς, Πάνος Καραβίας, Κώστας Ουράνης και Στρ. Μυριβήλης.

Το είδος του δημοσιογραφικού λόγου που προκύπτει από τη σύμπραξη με τη λογοτεχνία ή την υιοθέτηση λογοτεχνικών στοιχείων, απέχει φυσικά πολύ από το είδος της απρόσωπης στην αντικειμενικότητά της και υπερτυποποιημένης δημοσιογραφίας. Προβάλλει, αντίθετα, μια ισχυροποίηση του υποκειμενικού στοιχείου. Όσο η πληροφόρηση μετατρέπεται σε υπέρτατο χαρακτηριστικό αγαθό, αίτημα και προσδοκία στην οποία καλείται να ανταποκριθεί η δημοσιογραφία εν γένει, το δημοσιογραφικό είδος για το οποίο μιλάμε, ολοένα και περισσότερο θα επιχειρήσει να διασώσει ένα ακόμα πρωταρχικό αίτημα, στο οποίο κλήθηκε να ανταποκριθεί η δημοσιογραφία ως είδος λόγου, την έκφραση γνώμης. Και μάλιστα σε ένα περιβάλλον, στο οποίο οι συνθήκες δημοσιότητας αλλάζουν ολοκληρωτικά: με την έλευση του ημερήσιου τύπου οι γράφοντες αυξάνονται σε αριθμό, βλέπουν τα κείμενά τους τυπωμένα από τη μια μέρα στην άλλη και έχουν τη δυνατότητα να απευθύνονται σε ένα ευρύ κοινό που έχει ξεπεράσει κατά πολύ τις τάξεις των λογίων. Πρόκειται για ένα κοινό μη ειδικό, που δεν ενδιαφέρεται μόνο για τη λογοτεχνία και την τέχνη, αλλά παρουσιάζει γενικότερα κοινωνικά και πολιτικά ενδιαφέροντα. Υπό τις πιεστικές απαιτήσεις της καθημερινής έκδοσης αναπτύσσεται προβληματισμός για θέματα που δεν είχαν προηγουμένως συζητηθεί δημοσίως. Οι συγγραφείς σε ρόλο δημοσιογράφων, άνθρωποι έως εκείνη τη στιγμή άγνωστοι και άσημοι, είναι πλέον σε θέση να επηρεάσουν την κοινή γνώμη, την ίδια στιγμή που οι ίδιοι επηρεάζονται συγγραφικά από τις απλουστεύσεις και τις φαντασιώσεις της.

Μπορούμε γενικά να τοποθετήσουμε από τα μέσα έως το τέλος του 18ου αιώνα και μια παράλληλη εξέλιξη στην ιστορία των ιδεών που συνδέεται με τα παραπάνω: ο ευρωπαϊκός κόσμος αρχίζει να αντιλαμβάνεται διαφορετικά τον διαχωρισμό του ιδιωτικού και του δημόσιου λόγου. Χαρακτηριστική αυτής της εξέλιξης είναι και η καθιέρωση του όρου *αυτοβιογραφία*, γεγονός που καθρεφτίζει τη σταδιακή κυριαρχία της άποψης ότι «η προσωπική ζωή αποτελεί ένα νόμιμο και σημαντικό θέμα, ανεξάρτητα από το κατά πόσο αυτή είναι υποδειγματική ή έχει ιστορικό ενδιαφέρον» (Πασχαλίδης 1993, 58). Στην αναλυτική περιγραφή του νεωτερικού διαχωρισμού που αφορά στις έννοιες *ιδιωτικό* και *δημόσιο*, προχωρά με τρόπο συστηματικό ο Jürgen Habermas το 1965, προκειμένου να την αξιοποιήσει ακολούθως στη μελέτη για την ανάπτυξη της δημόσιας σφαίρας στην Ευρώπη από το τέλος του 18ου αιώνα και εξής. Ακριβώς τότε, η ραγδαία ανάπτυξη της

κυκλοφορίας του τύπου και η καθιέρωση του ημερήσιου χαρακτήρα του έρχεται να σφραγίσει τη νέα περίοδο και να μετατρέψει τον τύπο σε μονάδα υπολογίσιμη στην παρακολούθηση της διανοητικής και, κατ' επέκταση, της κοινωνικής ζωής. Καθώς τα παλιά είδη ανανεώνονται, πολλοί σχολιαστές αρχίζουν να δημοσιεύουν τις κοινωνικές και πολιτικές απόψεις τους ως «ημερολόγια», «απομνημονεύματα» ή «επιστολές» προς τους αναγνώστες.

Μέσα λοιπόν σε αυτές τις συνθήκες, στις στήλες των εφημερίδων κερδίζεται μεγάλο έδαφος ακόμα και για τα είδη λόγου που συνδέονται στενά με την επικράτεια έκφρασης του προσωπικού στοιχείου, όπως είναι το ημερολόγιο και η επιστολή: δύο είδη που εν πρώτοις δείχνουν να είναι εξ ορισμού όχι απλώς προσωπικά, αλλά αυστηρά ιδιωτικά. Καταγράφουν οπωσδήποτε ένα ιδιωτικό παρόν ή το παρόν από μια απολύτως ατομική πλευρά θέασης. Ασφαλώς η αναθεώρηση της απεύθυνσης που διεκδικούν διακρίνεται σε περιβάλλοντα πολύ ευρύτερα του τύπου. Εξελικτικά τα είδη αυτά της γραφής συνδέονται με τη δημοσιότητα και εμφανίζονται να αποδίδουν όχι κατ' ανάγκη πλέον ιδιωτικά κείμενα. Μάλιστα, από τη δεκαετία του 1830 περίπου αρχίζει να αυξάνεται η χρήση λογοτεχνικών τεχνικών από τους συγγραφείς ημερολογίων, ενώ το είδος αυτό της γραφής μεταφράζεται ολοένα και συχνότερα σε μια μορφή συναισθηματικής αυτοθεραπείας και αυτο-διαμόρφωσης.

Ασφαλώς ο πιο διάσημος ημερολογιογράφος της νεοελληνικής γραμματείας είναι ο Γιώργος Σεφέρης, συνεπής στην ημερολογιακή καταγραφή σε όλη σχεδόν τη ζωή του. Τα ημερολόγια αυτά αποτελούν σήμερα τη σειρά βιβλίων με τον γενικό τίτλο *Μέρες*, ενώ σε δύο ξεχωριστούς τόμους εκτείνεται το πολιτικό του ημερολόγιο. Συχνή είναι και η χρήση στοιχείων της ημερολογιακής γραφής στο κατεξοχήν λογοτεχνικό του έργο, όπως συμβαίνει στα τρία *Ημερολόγια καταστρώματος* και πιο emphatic στο μυθιστόρημα *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*. Λίγα χρόνια μετά την έκδοση του τελευταίου, ο Νάσος Βαγενάς ισχυρίστηκε ότι «η αφήγηση παραμένει στο επίπεδο της ημερολογιακής εξομολόγησης χωρίς να κατορθώνει να γίνει μυθιστορηματική» (Βαγενάς 1979, 138). Αργότερα, ο μελετητής προσπάθησε να επεκτείνει τη δυναμική του επιχειρήματός του προκειμένου να σχολιάσει την εγγενή, κατά την άποψή του, αδυναμία του ημερολογίου να συγκροτήσει αμιγή λογοτεχνία (Βαγενάς 1994, 227-229).

Ωστόσο, η περίφημη «γενιά του '30», ακολουθώντας τον Γάλλο André Gide, δείχνει σταθερά σημάδια προτίμησης της ημερολογιακής γραφής. Χαρακτηριστικό είναι το *Ημερολόγιο της Αργώς*, του Γιώργου Θεοδοσιάδη, στο οποίο ο συγγραφέας καταγράφει τη διαδικασία της σύνθεσης του ομώνυμου μυθιστορηματός του. Σημαντικά, επίσης, είναι *Τα τετράδια του Παύλου Φωτεινού* του Στέλιου Ξεφλούδα.

Εντός του τύπου, πέρα από τα διάφορα δημοσιεύματα, χαρακτηριστικά μιας ιδιαίτερης ημερολογιακής αντίληψης είναι και μια σειρά εντύπων με ετήσια κυκλοφορία, που τιτλοφορούνται ημερολόγια. Τέτοιο είναι το *Εθνικόν ημερολόγιον Βρετού* που εκδιδόταν για έντεκα χρόνια από τον Μαρίνο Π. Βρετό στο Παρίσι (1861-1871), σταθερά με τη χαρακτηριστική για το είδος στήλη «μηνολόγιο», καθώς και το μακροβιότερο του είδους *Εθνικόν ημερολόγιον Κωνσταντίνου Σκόκου* (1885-1918). Τα περιοδικά ημερολόγια εμφανίζουν συχνά μια ιδιαίτερη έμφαση στη λογοτεχνία και φιλοξενούν «άρθρα» πολλών, διακεκριμένων ή μη, λογοτεχνών-συνεργατών. Εκτός της ελληνικής επικράτειας πολλές είναι οι εκδόσεις τέτοιου τύπου που καταγράφουν, από τα μέσα του 18ου αιώνα και εξής, τη δραστηριότητα και την πολιτισμική ζωή των ελληνικών κοινοτήτων του εξωτερικού.

Δεν θα ήταν εύκολο να ορίσουμε την εποχή κατά την οποία η επιστολή, το κατά πολύ αρχαιότερο του ημερολογίου είδος, αρχίζει να εμφανίζει μια διεύρυνση του αρχικά ιδιωτικού και χρηστικού της χαρακτήρα. Τα βυζαντινά χρόνια, πάντως, έχει ήδη εμφανιστεί ένα είδος «φιλολογικής» επιστολής, που αν και έχει συγκεκριμένο παραλήπτη, απευθύνεται στην πραγματικότητα σε μεγαλύτερο κοινό. Χαρακτηριστικές, μάλιστα, είναι αυτές που αντικαθιστούν το προοίμιο ενός φιλολογικού έργου ή όσες εντάσσονται στην αφήγηση ενός μυθιστορήματος, πρακτική που επιβιώνει από την αρχαιότητα. Από το 1931 ο Ιωάννης Συκουτρής υπογραμμίζει τη σημασία που θα είχε η φιλολογική μελέτη του είδους, αναδεικνύοντας τον διευρυμένο του χαρακτήρα.

Ήδη από το τέλος του 17ου αιώνα η εμφάνιση και σταδιακή καθιέρωση του επιστολικού μυθιστορήματος (Guilleragues, *Lettres portugaises* 1669· Richardson, *Clarissa* 1747-1748· J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*/ *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου* 1774· Ugo Foscolo, *Le Ultime lettere di Jacopo Ortis*/ *Οι τελευταίες επιστολές του Τζιάκοπο Όρτις* 1798· αλλά και στα ελληνικά: Παν. Σούτσος, *Λέανδρος* 1834) εξοικειώνει τους αναγνώστες της λογοτεχνίας με τη θεώρηση της επιστολής ως στοιχείου λογοτεχνικού, κυρίως όμως βοηθά την ανατίμηση του, θεωρούμενου ακόμα ως κατώτερου, είδους της μυθοπλαστικής πεζογραφίας, καθώς το εμφανίζει υπό το ένδυμα της αληθινής μαρτυρίας.

Επακόλουθο της «εφημεριδοκρατίας» είναι η ανάπτυξη ενός νέου είδους επιστολών, που αποτελούν μια ιδιαίτερος ενδιαφέρουσα σύμπραξη και ανανέωση του ιδιωτικού και δημόσιου χαρακτήρα που μπορεί να αποδοθεί στο είδος. Η εφημερίδα, λοιπόν, θα αποτελέσει ιδανικό έδαφος για δημόσια πρόσωπα που καλούνται μέσω της αρθρογραφίας να τοποθετηθούν «προσωπικά» γύρω από διάφορα ζητήματα, ενώ, από την άλλη, θα εξασφαλίσει βήμα έκφρασης σε γράφοντες που δεν είναι ούτε επαγ-

γελματίες αλλά ούτε και δημόσια πρόσωπα και οι οποίοι δεν είχαν προηγουμένως καμιά απολύτως πρόσβαση στη δημοσιότητα: οι απλοί πολίτες μετέχουν στη δημοσιότητα μέσω των επιστολών τους που δημοσιεύει ο τύπος. Αναφέρεται έτσι, από τα μέσα του 18ου αιώνα και μετά, μέσα από το ιδιωτικό πεδίο της συγγραφής και της ανάγνωσης, ένα σχετικά πυκνό δίκτυο δημοσίου διαλόγου και μια σφαίρα επικοινωνίας που διαμεσολαβείται από την ανάγνωση και εστιάζει στη συνομιλία. Πρόκειται για τη διαδικασία ανάπτυξης νέων δομών επικοινωνίας που συχνότατα στοχεύουν στον έλεγχο της κρατικής εξουσίας.

Με την αυξημένη κυκλοφορία του τύπου αλλά, κυρίως, με την ίδρυση ενός νέου είδους περιοδικών στις αρχές του 19ου αιώνα σχετίζεται, αν και μόνο εν μέρει, η ανάπτυξη ενός ακόμα είδους γραφής, του *δοκιμίου*. Σε αυτό το περιβάλλον, πάντως, είναι που γνωρίζει ιδιαίτερη ανάπτυξη από τότε και στο εξής, τουλάχιστον όσον αφορά τη μορφή με την οποία συνδέθηκε πιο στενά με τη λογοτεχνία, το στοχαστικό-προσωπικό δοκίμιο. Στην παραγωγή του ξεχώρισαν λογοτέχνες και δημοσιογράφοι, όπως οι William Hazlitt, Thomas De Quincey, Robert Louis Stevenson, Washington Irving, Ralph Waldo Emerson, Henri David Thoreau, Mark Twain, Virginia Woolf, George Orwell, E.M. Forster, Susan Sontag και Toni Morrison.

Το δοκίμιο γενικότερα αποτελεί δοκιμή πραγμάτευσης ενός θέματος όχι υπό την έννοια της επιστημονικής μελέτης αλλά του προσωπικού στοχασμού. Τα θέματά του μπορεί να αντλούνται από το πεδίο του κοινωνικού, φιλοσοφικού ή και επιστημονικού προβληματισμού, στοχεύει ωστόσο στην έκφραση της υποκειμενικής οπτικής του συγγραφέα, κάποτε ακόμα και της απλής ψυχαγωγίας, και όχι σε μια αντικειμενική ανάπτυξη. Η έκτασή του είναι κατά κανόνα σύντομη, καθώς ο συγγραφέας του δεν φιλοδοξεί να εξαντλήσει το θέμα του. Αν και μορφές δοκιμίου έχουν αναπτυχθεί από την αρχαιότητα, το είδος οφείλει τη σημερινή του ονομασία και μορφή στον Michel de Montaigne, που γράφει τα δοκίμιά του (*Essais*) το 1580.

Στην Ελλάδα το δοκίμιο αναπτύσσεται κυρίως στον 20ό αιώνα. Ενδεικτική είναι η κυκλοφορία βιβλίου, αυτόνομου δηλαδή κειμένου, που φέρει τον χαρακτηρισμό δοκίμιο το 1929: το *Ελεύθερο πνεύμα* του Γιώργου Θεοδοκά φιλοδοξεί και πετυχαίνει να γίνει το μανιφέστο της γενιάς του '30. Σημαντική πρωτιά, που διεκδικεί ο ίδιος συγγραφέας στα ελληνικά δεδομένα, είναι η ενσωμάτωση δοκιμιακού λόγου σε μυθιστόρημα, που επιχειρεί με την Αργώ, τεχνική που έχουν καθιερώσει ο Γερμανός Thomas Mann και ο Αυστριακός Robert Musil. Εκτός από τον Θεοδοκά σημαντικοί έλληνες δοκιμιογράφοι υπήρξαν οι Φώτος Πολίτης, Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, Γιώργος Σεφέρης, Οδυσσέας Ελύτης, Άγγελος Τερζάκης, Αιμίλιος Χουρμούζιος, Ευάγγελος Παπανούτσος κ.ά.

Μέχρι εδώ παρακολουθήσαμε συνολικά την ανάπτυξη κάποιων ειδών γραφής που ο Roman Jakobson χαρακτήριζε το 1935 μεταβατικά:

Σε ορισμένες περιόδους, τα είδη αυτά θεωρούνται εξωλογοτεχνικά ή εξωποιητικά, ενώ σε κάποιες άλλες μπορεί να εκπληρώνουν μια σημαντική λογοτεχνική λειτουργία [...]. Τα μεταβατικά αυτά είδη είναι, για παράδειγμα, οι διάφορες μορφές της *littérature intime* [προσωπικής λογοτεχνίας] —επιστολές, ημερολόγια, σημειώσεις, ταξιδιωτικά κείμενα κ.λπ.— που σε ορισμένες περιόδους [...] εκπληρώνουν μια συγκεκριμένη λειτουργία εντός του λογοτεχνικού πλέγματος των λογοτεχνικών αξιών (Γιάκομπσον 2013, 15).

Σημειώσαμε, σε κάθε περίπτωση, την ιδιαίτερη ανάπτυξη που γνωρίζουν όλα αυτά τα είδη στις στήλες των εφημερίδων και τον τρόπο με τον οποίο ο μεταβατικός τους χαρακτήρας ενισχύεται σε αυτό το νέο περιβάλλον. Ένα ακόμα είδος γραφής υποδεικνύει μια επιπλέον μορφή σύμπραξης της λογοτεχνίας με τη δημοσιογραφία, και μάλιστα εκτός τύπου, με μια κατεύθυνση απολύτως προσδιορισμένη: από τη δημοσιογραφία προς τη λογοτεχνία. Η φρετινή απονομή, άλλωστε, του βραβείου Νόμπελ της λογοτεχνίας (2015) σε μια δημοσιογράφο-λογοτέχνη, τη Σβετλάνα Αλεξίεβιτς, σηματοδοτεί αυτή την ιδιαίτερη επικύρωση του είδους λογοτεχνίας που υπηρετεί η λευκορωσίδα συγγραφέας. Όπως σημειώνει ο Αναστάσης Βιστωνίτης (2015):

Τα βιβλία της Αλεξίεβιτς ανήκουν στο ερευνητικό ρεπορτάζ, το οποίο ωστόσο διακρίνεται από έναν έντονα προσωπικό τόνο. Εδώ η πραγματικότητα αντικαθιστά τη φαντασία απλούστατα επειδή την υπερβαίνει. Για την ίδια «το ντοκουμέντο μάς φέρνει πιο κοντά στην πραγματικότητα». Έτσι λοιπόν τα βιβλία της, τα οποία η ίδια αποκαλεί «πολυφωνικά μυθιστορήματα», συντίθενται από τις αφηγήσεις όσων έζησαν τα γεγονότα που περιγράφει από πρώτο χέρι: (λ.χ. τα θύματα του πυρηνικού ατυχήματος του Τσερνόμπιλ ή ο πόλεμος στο Αφγανιστάν μέσα από τις μαρτυρίες των ίδιων των Σοβιετικών: των στρατιωτών που έλαβαν μέρος και των συγγενών τους στα μετόπισθεν). [...] Κάποτε η Οριάννα Φαλάτσι είχε πει πως μπήκε στη δημοσιογραφία για να γίνει συγγραφέας. Για την Αλεξίεβιτς δεν υπάρχει διαχωρισμός. Η μαρτυρία και το ντοκουμέντο είναι η νέα μορφή πεζογραφίας, το νέο είδος μυθιστορήματος που έχει τη δύναμη να μας λέει ευθέως τι διακυβεύεται όσον αφορά την ανθρώπινη μοίρα και τη ζωή μας σε αυτή τη γη.

Πρόκειται ουσιαστικά για ένα λογοτεχνικό είδος που θεμελιώνεται το 1965, όταν ο Truman Capote με το *Εν ψυχρώ* μεταγράφει σε λογοτεχνία μια είδηση του αστυνομικού ρεπορτάζ: τη δολοφονία μιας τετραμελούς

οικογένειας στο Κάνσας από δύο νεαρούς. «Θεώρησα ότι από τη δημοσιογραφία, το ρεπορτάζ, θα μπορούσε να προκύψει μια σοβαρή μορφή νέας τέχνης», αποφαινεται ο συγγραφέας σχολιάζοντας την ονομασία που έχει προτείνει ο ίδιος, *non fiction novel*, και τον υβριδικό χαρακτήρα του νέου είδους (Plimpton 1966). Ο Capote αναφέρεται κυρίως στο «λογοτεχνικό ρεπορτάζ», που έχει κάνει ήδη την εμφάνισή του στην Αμερική και θα γνωρίσει σημαντική ανάπτυξη τα επόμενα χρόνια στο πλαίσιο της δημοσιογραφίας του New Journalism. Πρόκειται για ένα είδος δημοσιογραφίας, προϊόν της ακμαζουσας νεανικής κουλτούρας της εποχής στην Αμερική, τα κείμενα της οποίας διαβάζονται σαν μυθιστορήματα, ενσωματώνουν λογοτεχνικές τεχνικές και διασταυρώνονται με την αλήθεια των αναφερθέντων γεγονότων. Τον όρο εισηγείται ο Tom Wolfe σε μια ανθολογία-μανιφέστο του νέου είδους: *The New Journalism* (1973). Ανάμεσα στους βασικούς εκφραστές της νέας τάσης, εκτός από τους Wolfe και Capote, ξεχωρίζουν οι Hunter S. Thompson, Joan Didion και Norman Mailer.

Στην Ελλάδα, σύγχρονα σχεδόν με την έκδοση του *Εν ψυχρώ*, ο Βασίλης Βασιλικός εκδίδει το *Z* (1966) και δηλώνει:

Στηρίχθηκα πάνω στο πλούσιο προανακριτικό υλικό, στα ρεπορτάζ των εφημερίδων, αλλά δεν μπορούσα να γράψω το βιβλίο. Εκείνη την εποχή κυκλοφόρησε το *Εν ψυχρώ* του Καπότε. Το ρούφηξα στα αγγλικά, μου άνοιξε νέους αφηγηματικούς δρόμους (Βασιλικός 2007).

Η λογοτεχνική μεταγραφή των γεγονότων της δολοφονίας Λαμπράκη που επιχειρεί ο Βασιλικός, παρακολουθεί λοιπόν τη σύγχρονή του τάση της αμερικανικής πεζογραφίας, παρόλο που η πολιτικά κρισιμότητα συγκυρία στην Ελλάδα της εποχής του επιβάλλει ασφαλώς τη χρήση ψευδωνύμων για τους ήρωές του. Η έκδοση του βιβλίου, πάντως, θεωρήθηκε αφετηριακή της «έλευσης του non fiction στην Ελλάδα» (Κωστόπουλος 2011).

Από το χρονογράφημα ως το non fiction novel, από τη δημοσιογραφία ως τη λογοτεχνία και αντίστροφα, η ίδια η λογοτεχνικότητα αναφαίνεται ως έννοια μη σταθερού περιεχομένου, που ορίζεται από μια διαρκώς μεταβαλλόμενη σχέση ανάμεσα σε ό,τι είναι σε κάθε εποχή αποδεκτό ως λογοτεχνικό και σε επιμέρους γλωσσικά πεδία και μορφές έκφρασης που κατά καιρούς «παρουσιάζουν» λογοτεχνικές αξιώσεις. Τα λογοτεχνικά είδη δεν αποτελούν φυσικές κατηγορίες, στατικές και αμετάβλητες στον χρόνο, αλλά ένα σύνολο αισθητικών επινοήσεων απολύτως μεταβλητών. Η διεύθυνση του θεωρούμενου ως μη λογοτεχνικού στη λογοτεχνία αποδεικνύεται στις παραπάνω συνθήκες διαρκής και πολύμορφη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Cambell, Kate. 2004. *Journalism, Literature and Modernity. From Hazlitt to Modernism*. Εδιμβούργο: Edinburgh University Press.
- Drew, John. 2003. *Dickens the Journalist*. Νέα Υόρκη: Palgrave Macmillan.
- Enkemann, Jürgen. 1983. *Journalismus und Literatur. Zum Verhältnis von Zeitungswesen, Literatur und Entwicklung bürgerlicher Öffentlichkeit in England im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer.
- Haas, Hannes. 1999. *Empirischer Journalismus. Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Βιέννη/Κολωνία/Βαϊμάρη: Böhlau.
- Habermas, Jürgen. 1997. *Αλλαγή δομής της δημοσιότητας*. Μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου. Αθήνα: Νήσος.
- Hartsock, John. 2000. *A History of American Literary Journalism. The Emergence of a Modern Narrative Form*. Amherst: University of Massachusetts.
- Hulme, Peter & Tim Youngs, επιμ. 2002. *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gross, John, επιμ. 1991. *The Oxford Book of Essays*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Iona, Italia. 2005. *The Rise of Literary Journalism in the Eighteenth Century. Anxious Employment*. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Routledge.
- Link, Manfred. 1963. *Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine*. Κολωνία: χ.ε.ο.
- Plimpton, George. 1966. The Story Behind a Nonfiction Novel [συνέντευξη με τον Truman Capote]. *The New York Times*, 16 Ιανουαρίου.
- Scholes, Robert & Carl H. Klaus. 1969. *Elements of the Essay*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Βαγενάς, Νάσος. 1979. *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής του Σεφέρη*. Αθήνα: Κέδρος.
- . 1994. *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*. Αθήνα: Στιγμή.
- Βασιλικός, Βασίλης. 2007. Από τον Λαμπράκη στο Ζ. Ελευθεροτυπία, 23 Ιουνίου.
- Βιστωνίτης, Αναστάσης. 2015. Γράφω την ιστορία των αισθημάτων. *Το Βήμα*, 11 Οκτωβρίου.
- Γιάκομπσον, Ρομάν. 2013. Η δεσπόζουσα. Στο *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα. Ανθολόγιο κειμένων*, επιμ. Κ.Μ. Newton. Μτφρ. Αθανάσιος Κατσικερός & Κώστας Σπαθαράκης, 10-16. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Γιώτη, Αγγέλα 2012. «Περί λουτρών»: Παρατηρήσεις και σχέψεις για την πρώιμη ανάπτυξη του τουρισμού στο δημοσιογραφικό λόγο του Ιωάννη Κονδυλάκη. *Παλίμψηστον* 29: 167-197.

- . 2014. Κοινωνικές προεκτάσεις στο λόγο και το έργο των δημοσιογράφων-λογοτεχνών στη στροφή προς τον 20ό αι.: Η περίπτωση του Κλεάνθη Τριαντάφυλλου. Στο *Νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική από τον διαφωτισμό έως σήμερα*. Πρακτικά ΙΓ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, 3-6 Νοεμβρίου 2011, Μνήμη Παν. Μουλλά, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Φιλολογίας – Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, 493-508. Αθήνα: Σοκόλης-Κουλεδάκης.
- . 2015. Διανοούμενοι σε δημοσιογραφικές αποστολές. Ο Βλάσης Γαβριηλίδης και οι συνεργάτες του. Στο *Λόγος και χρόνος στη Νεοελληνική Γραμματεία (18ος-19ος αιώνες)*. Πρακτικά συνεδρίου προς τιμήν του Αλέξη Πολίτη, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης, Αλέξης Καλοκαιρινός, Δημήτρης Πολυχρονάκης & Ειρήνη Λυδάκη, 521-539. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Διαβάζω. 1985. [Το] δοκίμιο [αφιέρωμα], 117.
- . 1992. Το χρονογράφημα [αφιέρωμα], 293.
- Δια-κείμενα. 2008. Λογοτεχνία και δημοσιογραφία: αμφίρροπες σχέσεις [αφιέρωμα], 10.
- Η λέξη. 1991. Δημοσιογραφία και λογοτεχνία [αφιέρωμα], 104.
- Κωστόπουλος, Δημήτρης. 2011. Η έλευση του «non fiction novel» στην Ελλάδα. *Η Καθημερινή*, 5 Ιουλίου.
- Μουλλάς, Παν. 1993. *Ρήξεις και συνέχειες. Μελέτες για τον 19ο αιώνα*. Αθήνα: Σοκόλης.
- Παναρέτου, Αννίτα Π., επιμ. 1995. *Ελληνική ταξιδιωτική λογοτεχνία*, 5 τόμοι. Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Πασχαλίδης, Γρηγόρης. 1993. *Η ποιητική της αυτοβιογραφίας*. Αθήνα: Σμίλη.
- Συκουτρής, Ιωάννης. [1931] 1993. Προβλήματα της βυζαντινής επιστολογραφίας. Στο Νικ. Τωμαδάκης, *Βυζαντινή Επιστολογραφία*, 307-320. Θεσσαλονίκη: Πουρνάρας.
- Τζανακάρη, Βάσια, 2014. *Η καρέκλα του κυρίου Έκτορα*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister, Ιλντ, επιμ. 2015. *Ταξίδι, Γραφή, Αναπαράσταση: Μελέτες για την ταξιδιωτική γραμματεία του 18ου αιώνα*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Για τις μικροαφηγήσεις

Κική Δημοπούλου

Προλογίζοντας το 2006 τη δεύτερη ανθολογία flash fiction, οι επιμελητές της έκδοσης Robert Shapard και James Thomas υπογράφμιζαν, όχι δίχως κάποια ικανοποίηση, την εντυπωσιακή τα τελευταία χρόνια διάδοση των σύντομων αφηγήσεων και διαπίστωναν πως «τα υπερμικρά διηγήματα βρίσκονται παντού τώρα — στο ραδιόφωνο, στα περιοδικά, στο Διαδίκτυο» (Thomas & Shapard 2006). Πράγματι, οι μικροαφηγήσεις, τα σύντομα δηλαδή αφηγήματα λίγων ή και κάποιων εκατοντάδων λέξεων, κερδίζουν συνεχώς έδαφος στον χώρο της σύγχρονης λογοτεχνικής παραγωγής, προσελκύοντας όλο και περισσότερο το ενδιαφέρον όχι μόνο του αναγνωστικού κοινού αλλά και της σύγχρονης κριτικής, που έχει στρέψει την προσοχή της στο νέο είδος. Αυτό μπορεί κανείς να το διαπιστώσει εύκολα στην πληθώρα των θεωρητικών προσεγγίσεων γύρω από τις μικροαφηγήσεις, στα δεκάδες μελετήματα και τις διδακτορικές διατριβές, στη διοργάνωση σχετικών σεμιναρίων και συνεδρίων, ακόμη και στην έκδοση περιοδικών εκδόσεων, έντυπων ή ηλεκτρονικών, αφιερωμένων αποκλειστικά στη μελέτη και την προώθηση του είδους.¹

Αναμφίβολα, η διάδοση του διαδικτύου και γενικότερα οι τεχνολογικές καινοτομίες της σύγχρονης εποχής συνέβαλαν καθοριστικά στην ανάπτυξη και τη διάδοση των σύγχρονων μικροαφηγήσεων (Rourke 2011, 164). Εξίσου σημαντικές, όμως, ήταν και ορισμένες εκδοτικές επιλογές που έλαβαν χώρα στις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Για την αγγλόφωνη λογοτεχνία, λ.χ., έχει ήδη επισημανθεί η σπουδαιότητα της έκδοσης των ανθολογιών *short shorts* (επιμ. I. Howe & I. Weiner Howe, Bantam Books 1983), *sudden fiction* (Shapard 1986) και *flash fiction* (επιμ. J. Thomas, D. Thomas & T. Hazuka, W.W. Norton & Company 1992), που κυκλοφόρησαν μέσα σε μια δεκαετία περίπου και οι οποίες φαίνεται πως έπαιξαν καταλυτικό

1. Βλ. ενδεικτικά το ηλεκτρονικό περιοδικό *El Cuento en Red* (<http://cuentoenred.xoc.uam.mx/index.html>) του Αυτόνομου Μητροπολιτικού Πανεπιστημίου του Μεξικού (2000 κ.ε.), αλλά και το εξίσου έγκυρο διεθνές περιοδικό *Flash* (<http://www.chester.ac.uk/flash.magazine>) του Πανεπιστημίου του Chester της Μεγάλης Βρετανίας (2008 κ.ε.). Στον ελληνικό χώρο τις μικροαφηγήσεις προωθεί με συνέπεια από το 2010 το ιστολόγιο *Ιστορίες Μπονζάι* (<https://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/>), που διευθύνει ο άλλοτε εκδότης του λογοτεχνικού περιοδικού *Πλανόδιον* και ποιητής Γιάννης Πατίλης. Καρπός της δραστηριότητας του ιστολογίου είναι τα τρία τελευταία τεύχη του *Πλανόδιου* που ήταν αφιερωμένα στο αμερικανικό και το σύγχρονο ελληνικό «μπονζάι» (τχ. 50, 51 και 52), αλλά και η ανθολογία *Ιστορίες Μπονζάι '14* (επιμ. Ηρώ Νικοπούλου & Γιάννης Πατίλης, Γαβριηλίδης 2014). Οι σύνδεσμοι ανακτήθηκαν στις 23-9-2015.

ρόλο στην καλλιέργεια των μικροαφηγήσεων, αν κρίνουμε από τις δεκάδες ανθολογίες που ακολούθησαν στα επόμενα χρόνια μέχρι και σήμερα (Mose 2004· Guimarães 2012).² Συγκεντρώνοντας στις σελίδες τους μια σειρά από μικρά πεζά παλαιότερων και νεότερων συγγραφέων, οι ανθολογίες αυτές δεν αναζωπύρωσαν μόνο το ενδιαφέρον του αναγνωστικού κοινού για τις σύντομες αφηγήσεις. Πρωτίστως, έθεσαν καίρια ερωτήματα και γόνιμους προβληματισμούς γύρω από τα ποσοτικά και ποιοτικά κριτήρια μιας αφήγησης, προκαλώντας έτσι ενδιαφέρουσες συζητήσεις για μείζονα ζητήματα γύρω από τη λειτουργία της φόρμας και την αφηγηματική συντομία.

Τα μικρά πεζά βέβαια δεν αποτελούν καινούριο φαινόμενο, καθώς μπορούμε να τα συναντήσουμε και σε παλαιότερες περιόδους της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Κατά μία έννοια, μικροαφηγήσεις μπορούν να θεωρηθούν οι μύθοι του Αισώπου, οι βιβλικές παραβολές, τα ανέκδοτα και γενικότερα τα μικρής έκτασης αφηγήματα της λαϊκής προφορικής παράδοσης. Αναζητώντας, πάντως, τις ρίζες των σύγχρονων μικροαφηγήσεων αρκετοί μελετητές ανατρέχουν αναπόφευκτα στα μέσα του 19ου αιώνα και στις συνθήκες ανάπτυξης του διηγήματος (short story) με τη διάδοση του τύπου, τη βιομηχανοποίηση και τη σταδιακή επικράτηση του ρεαλισμού και του νατουραλισμού. Υπενθυμίζουν, για παράδειγμα, το γνωστό αίτημα για συντομία, για συγγραφή αναγνωσμάτων της «μιας καθισιάς» από τα οποία δεν θα χάνεται η εντύπωση της ολότητας (όπως τη διατύπωσε ο Edgar Allan Poe· *Graham's Magazine*, Μάιος 1842), όπως και τη σημαντική, λίγο αργότερα, επίδραση του πεζογραφικού έργου του Anton Chekhov, που με την ποιητική του γραφή, τη μηδενική σχεδόν πλοκή και την ατμοσφαιρική σκηνοθεσία των διηγημάτων του, αλλά και τη συνεπή προσήλωση στην προσεκτική ψυχολόγηση των ηρώων του επηρέασε πολλούς μεταγενέστερους συγγραφείς του μοντερνισμού (Joyce, Mansfield κ.ά.) και έθεσε τις βάσεις για την ανάπτυξη του νεωτερικού διηγήματος. Υπογραμμίζουν, επίσης, τη μετέπειτα συμβολή του Franz Kafka με την έντονα παραβολική γραφή του, αλλά και του Ernest Hemingway, του πατέρα του αμερικανικού διηγήματος και θεμελιωτή του αφηγηματικού μινιμαλισμού. Κυρίως, όμως, αναγνωρίζουν την επίδραση που άσκησαν στη διαμόρφωση των σύγχρονων μικροαφηγήσεων τόσο συγγραφείς, όπως οι εκπρόσωποι του αμερικανικού λογοτεχνικού μινιμαλισμού Raymond Carver και Donald Barthelme ή οι Λατινοαμερικάνοι Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Augusto Monterroso και Juan José Arreola, που με το έργο τους έστρεψαν το ενδιαφέρον στις μικρές αφηγηματικές φόρμες, όσο και τα μέλη της ομάδας Oulipo (L' Ouvroir de la Littérature Potentielle [= Εργαστήριο της Δυνητικής Λογοτεχνίας]), που με

2. Μια συνολική επισκόπηση των ανθολογιών μικροαφηγήσεων όχι μόνο στην αγγλόφωνη, αλλά και στην ισπανόφωνη λογοτεχνία, όπου η παράδοση της σύντομης αφήγησης είναι εξίσου ισχυρή, επιχειρεί η καταγραφή του Lauro Zavala (2004). Πρβλ. και Bustamante Valbuena 2012.

τους μορφικούς και άλλους πειραματισμούς τους συνέβαλαν καθοριστικά στη διαμόρφωση των μικροαφηγήσεων στη γαλλόφωνη πεζογραφική παραγωγή (Mose 2004· Peters 2008· Gelz 2010· Πατίλης 2011· Guimarães 2012).

Από τη σύντομη αυτή και αναγκαστικά σχηματική επισκόπηση γίνεται αντιληπτό πως η διερεύνηση της προϊστορίας των μικροαφηγήσεων τέμνεται αναπόφευκτα με αυτήν του διηγήματος (short story) και της εξέλιξής του μέσα στον χρόνο. Όπως ορθά σημειώνει ο βραζιλιάνος μελετητής José Flávio Nogueira Guimarães, «δεν μπορούμε να αρνηθούμε ότι το διήγημα (short story) αποτελεί μία από τις πηγές από τις οποίες αντλεί το νέο αυτό είδος» (2009, 3). Η ίδια η μελέτη, άλλωστε, των μικροαφηγήσεων, όπως έχει αρχίσει να διαμορφώνεται τα τελευταία χρόνια, συνδέεται άρρηκτα με τη θεωρία του διηγήματος και την ανοιχτή ακόμη συζήτηση για τον ειδολογικό του χαρακτήρα.

Εξίσου προφανές, ωστόσο, είναι πως η μαζική σήμερα παραγωγή μικρών (και, αρκετά συχνά, «υπερμικρών») πεζών δεν μπορεί να ιδωθεί ανεξάρτητα από την τεχνολογική επανάσταση που έχει συντελεστεί στη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών, με την ανάπτυξη του διαδικτύου και τη βαθμιαία επικράτηση των τεχνολογιών της πληροφορίας, ούτε να διαχωριστεί από τον διαφοροποιημένο τρόπο ζωής του σύγχρονου ανθρώπου και τη σαφώς μετανεωτερική αντίληψη γύρω από την έννοια του χρόνου και τη συγκρότηση της υποκειμενικότητας. Συμμετέχοντας στην ανθολογία *Sudden fiction* (1986) η γνωστή για τις μικροαφηγήσεις της και βραβευμένη το 2013 με το διεθνές βραβείο Man Booker αμερικανίδα συγγραφέας και μεταφράστρια Lydia Davis αναδεικνυε ακριβώς τη διάσταση αυτή, όταν έγραφε πως

σήμερα έχουμε περισσότερη συνείδηση του επισφαλούς χαρακτήρα και της ενδεχόμενης συντομίας του βίου μας απ' ό,τι παλαιότερα, καθώς η ζωή μας απειλείται ολοένα και περισσότερο. Αυτός είναι ενδεχομένως ο λόγος που ο τρόπος έκφρασής μας χαρακτηρίζεται ολοένα περισσότερο όχι μόνο από απόγνωση, αλλά και βιασύνη· βιασύνη που εκφράζεται μεταξύ άλλων μέσω της συντομίας (Davis 2006).

Σε έναν κόσμο στον οποίο επικρατεί η ταχύτητα και η κατακερματισμένη εμπειρία, οι μικροαφηγήσεις, τα μικροσκοπικά αυτά κείμενα της μίας ή των δυο-τριών σελίδων, φαίνεται πως αποκτούν ένα άλλο νόημα. Εξαρχής προορισμένα να διαβαστούν γρήγορα, σχεδόν αστραπιαία, είτε με τον παραδοσιακό τρόπο, με το τυπωμένο βιβλίο ανά χείρας, είτε μέσω ηλεκτρονικών υπολογιστών, ταμπλετών και κινητών τηλεφώνων, τα μικρά πεζά μορφοποιούν με τον πλέον χαρακτηριστικό τρόπο το κυρίαρχο αίτημα της σύγχρονης εποχής για συντομία και «στιγμιαία ικανοποίηση» (Αθανασόπουλος 2009).

Ο ρόλος του διαδικτύου λειτουργεί πράγματι καθοριστικά σε ό,τι αφορά την παραγωγή και διάδοση των σύγχρονων μικροαφηγήσεων. Η τεχνολογική πρόοδος των τελευταίων δεκαετιών δίνει τη δυνατότητα σε ολοένα και περισσότερους συγγραφείς να ασχοληθούν με τα σύντομα αφηγήματα

και να πειραματιστούν με τα είδη, τις φόρμες και τις τεχνικές γραφής. Εξίσου σημαντικό, όμως, είναι το γεγονός ότι το διαδίκτυο καθιστά πιο αποτελεσματική τη διάδοση των μικροαφηγήσεων και την πρόσληψή τους από το αναγνωστικό κοινό, συμβάλλοντας, όπως έχει υποστηριχθεί, στην «εντονότερη ανάδυση σε παγκόσμιο επίπεδο της ελάσσονος λογοτεχνίας, της λογοτεχνίας εκείνης που ανέκαθεν παρακολουθούσε αντιστιχτικά υψηλούς και κυρίαρχους πολιτισμούς της γραφής» (Πατίλης 2012, 619).

Γύρω από τις μικροαφηγήσεις επικρατεί μια πραγματικά χαοτική ορολογία (Zavala 2004, 340-351). Είναι χαρακτηριστικό ότι ακόμη δεν έχει βρεθεί ένας ικανοποιητικός όρος που να καλύπτει όλες τις επιμέρους περιπτώσεις σύντομων αφηγήσεων, τα δεκάδες είδη και υποείδη που καλλιεργούνται παγκοσμίως. Τις περισσότερες φορές η ονομασία των αφηγήσεων αυτών εξαρτάται άμεσα από το μέσο με το οποίο γράφονται και διαδίδονται (λ.χ. η λογοτεχνία του Twitter και του Facebook ή τα *ketai-shōsetsu* στην Ιαπωνία), από το αναγνωστικό κοινό στο οποίο απευθύνονται (λ.χ. οι *smoke-long stories*, οι ιστορίες που διαβάζει ο αναγνώστης σε διάστημα ίσο με τη διάρκεια ενός τσιγάρου), αλλά και από τον βαθμό πειραματισμού που επιχειρεί ο εκάστοτε συγγραφέας (λ.χ. οι αφηγήσεις των έξι λέξεων, απόπειρα μίμησης μιας αντίστοιχης ιστορίας που αποδίδεται στον Ernest Hemingway: *For sale; baby shoes, never worn*· περισσότερα για την ιστορία του Hemingway βλ. Gilead 2008). Επιχειρώντας, παρ' όλα αυτά, να προσπεράσουν το ακανθώδες ζήτημα της ονομασίας αρκετοί μελετητές τείνουν να χρησιμοποιούν γενικότερους όρους με στόχο να καλύψουν ένα ευρύ φάσμα τέτοιων κειμένων, όπως, π.χ., η Howitt-Dring (2011) και ο William Nelles (2012) που υιοθετούν τον αγγλικό όρο *microfiction*, ή ο Lauro Zavala (2004) και ο Colin Peters (2008) που χρησιμοποιούν τον ισπανικό *minificción*.³

3. Στα ελληνικά έχουν προταθεί οι όροι *μικροδιήγημα* (Αθανασόπουλος 2009· Παλαιολόγος 2012), *μικρομυθοπλασία* (Χριστοδούλου 2013) και ο προερχόμενος από τη φυτοκομική τέχνη όρος *ιστορία μπονζάι* (Πλανόδιον 2011). Ο ευρύτερος όρος *μικροαφήγηση* που επιλέγουμε για τις ανάγκες του παρόντος κειμένου, χρησιμοποιήθηκε αρχικά από τον Δ. Τζιόβα (1993, 252), προφανώς κατ' αναλογία του γαλλικού *microrécit*, για τα μεταμοντέρνα αφηγηματικά κείμενα των δεκαετιών του '50 και του '60 που γράφτηκαν ως αντίρροπη τάση προς τις «μετα-αφηγήσεις δημόσιας υφής και ιστορικο-αποκαλυπτικής πρόθεσης». Ως μικροαφηγήσεις θεωρεί ο Τζιόβας τόσο τα «πεζογραφήματα» του Γιώργου Ιωάννου όσο και τα διηγήματα των Ε.Χ. Γονατά, Ν. Καχτίτση, Η.Χ. Παπαδημητράκοπουλου, Γ. Χειμωνά και Μ. Χάκκα, τα οποία χαρακτηρίζονται από την εξομολογητική τους διάθεση, τον προσωπικό τόνο και την εστίαση στα στιγμιότυπα της καθημερινότητας ή στις άσκοπες αφηγήσεις. Πέρα από τη σύνδεσή του με την έκκεντρη γραφή του μεταμοντερνισμού, το συγκριτικό, κατά τη γνώμη μας, πλεονέκτημα του όρου αυτού εδράζεται στον γενικευτικό και ανοικτό του χαρακτήρα, στο γεγονός δηλαδή ότι μπορεί να χρησιμεύσει ως «όρος-ομπρέλα» και να συμπεριλάβει πολλά και διαφορετικά, αλλά πάντοτε σύντομα, αφηγήματα, όχι κατ' ανάγκη αμιγώς μυθοπλαστικά.

Εξίσου μεγάλη είναι και η συζήτηση που αφορά τον ειδολογικό χαρακτήρα των μικροαφηγήσεων, αν δηλαδή πρέπει να αντιμετωπίζονται ως σύντομες απλώς εκδοχές ενός τυπικού διηγήματος (short story) ή ως ένα νέο, αυτόνομο, λογοτεχνικό είδος (genre), το «τέταρτο», κατά σειρά, μετά το μυθιστόρημα, τη νουβέλα και το διήγημα, όπως δηλώνεται στον τίτλο μιας πρόσφατης ισπανόφωνης ανθολογίας (*Antología del microrrelato español 1906-2011. El cuarto género narrativo*, επιμ. Irene Andres-Suárez, Ediciones Cátedra 2012). Από την άλλη, δεν είναι λίγες οι φορές που οι μικροαφηγήσεις συγχέονται με άλλα λογοτεχνικά είδη (π.χ. τα πεζόμορφα ποιήματα), ενώ αρκετά συχνά τους αποδίδονται χαρακτηριστικά που προσιδιάζουν στην ποίηση, ακόμα και σε ό,τι αφορά τον τρόπο με τον οποίο θα πρέπει να τις διαβάσει ο αναγνώστης, όπως φανερώνει η ακόλουθη προτροπή της αμερικανίδας συγγραφέα Grace Paley:

Ένα διήγημα βρίσκεται πιο κοντά στο ποίημα παρά σε ένα μυθιστόρημα (το έχω πει ένα εκατομμύριο φορές) και όταν είναι πάρα πολύ σύντομο —1,5, 2,5 σελίδες— πρέπει να διαβάζεται σαν ποίημα. Δηλαδή αργά. Οι αναγνώστες που τους αρέσει να προσπερνούν περιγραφές ή αφηγήσεις δεν μπορούν να το κάνουν σε μια τρισελίδη ιστορία (παρατίθεται στο Thomas & Shapard 2006).

Παρακάμπτοντας, ωστόσο, τις επιμέρους διαφωνίες αναφορικά με τον ακριβή ειδολογικό τους προσδιορισμό, οι περισσότεροι κριτικοί συντείνουν στην άποψη πως οι μικροαφηγήσεις χαρακτηρίζονται από μια ιδιάζουσα υβριδικότητα που καθιστά δύσκολη την περιγραφή των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων τους. Ως είδος εν εξελίξει, τα μικρά πεζά κινούνται στο όριο των λογοτεχνικών ειδών ενσωματώνοντας στη μινιμαλιστική τους φόρμα τρόπους και εκφραστικά μέσα από διάφορα είδη και ποικίλους λόγους (την ποίηση, το θέατρο, τον κινηματογράφο, τις εικαστικές τέχνες, τη μουσική, τον δημοσιογραφικό λόγο κ.ά.). Συνεπώς, οι μικροαφηγήσεις θα πρέπει να νοούνται κυρίως ως «ένας χώρος χωρίς μία μονάχα ταυτότητα, αλλά με χαρακτηριστικά και ίχνη από διακριτές πηγές» (Guimarães 2012, 30). Πρόκειται, όπως εξίσου εύστοχα έχει παρατηρηθεί, για ένα «παράδοξο στη λογοτεχνία» (Howitt-Dring 2011, 57), για ένα είδος που αντιστέκεται σθεναρά και επίμονα στον ορισμό του και το οποίο αυτοπροσδιορίζεται συνεχώς υπακούοντας κάθε φορά σε διαφορετικούς κανόνες (Guimarães 2009).

Το πιο χαρακτηριστικό γνώρισμα μιας μικροαφήγησης, εκείνο από το οποίο απορρέουν όλα τα υπόλοιπα, είναι αναμφισβήτητα η συντομία και η περιορισμένη της έκταση. Είναι γεγονός πως η ελαχιστοποίηση της φόρμας επηρεάζει άμεσα και καθοριστικά την ίδια την αφήγηση και τα εκφραστικά της μέσα. Σε ένα μικρό αφήγημα εκείνο που μετρά περισσότερο είναι η προσεκτική επιλογή των λέξεων και η ακρίβεια της διατύπωσης, η αποφυγή εκτενών περιγραφών και περιττών λεπτομερειών, αλλά και η έμφαση σε

μια αφήγηση που «δείχνει» περισσότερα από όσα «λέει». Σε αρκετές περιπτώσεις, η τάση αυτή για ολοένα και μεγαλύτερη αφαίρεση αντικατοπτρίζεται τόσο στην επιλογή των χαρακτήρων (απρόσωποι και επίπεδοι ήρωες, οι ιδιότητες και τα χαρακτηριστικά των οποίων προκύπτουν έμμεσα, από τα συμφοραζόμενα της αφήγησης) όσο και στη χρησιμοποίηση ακαθόριστων και ασαφών σκηνικών (Nelles 2012). Η συμπύκνωση αυτή, η οποία μπορεί κάλλιστα να συνοψιστεί στη γνωστή φράση *less is more*, κεντρικό πρόταγμα του υφολογικού μινιμαλισμού, είναι καθοριστική, καθώς χαρίζει σε μια μικροαφήγηση υψηλή αφηγηματική ένταση, αλλά και μια δυναμική που τη διαφοροποιεί από τα άλλα αφηγηματικά είδη. Όπως σημείωνε χαρακτηριστικά ο Robert Shapard (1986, xvi), δίνοντας «μορφή στις μικρές γωνιές του χάους» οι μικροαφηγήσεις «μπορούν να κάνουν σε μία σελίδα ό,τι το μυθιστόρημα σε διακόσιες».

Έναν ασφαλή τρόπο για να επιτευχθεί η πολυπρόθητη αφηγηματική οικονομία συνιστά το πλούσιο δίκτυο διακειμενικών σχέσεων πάνω στο οποίο πολλοί συγγραφείς μικροαφηγήσεων επιλέγουν να συνθέσουν τα κείμενά τους (Nelles 2012· Παλαιολόγος 2012). Αναφορές στη Βίβλο, στην αρχαία ελληνική γραμματεία και μυθολογία, στη λαϊκή παράδοση ή σε κλασικούς συγγραφείς και έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας (Cervantes, Shakespeare κ.ά.), είναι κάτι παραπάνω από συχνές και χρησιμοποιούνται ευρέως. Όχι σπάνια αξιοποιούνται και ευρύτερα διακείμενα που προέρχονται από άλλες τέχνες (τη μουσική, τον κινηματογράφο, τη ζωγραφική), αλλά και από την ιστορία ή την pop κουλτούρα. Καθώς αποτελούν κοινό κτήμα της αναγνωστικής κοινότητας και μέρος της συλλογικής πολιτισμικής παράδοσης, τα διακείμενα αυτά μπορούν να αναγνωριστούν σχετικά εύκολα από τους αναγνώστες (ακόμη και στα περικειμενικά στοιχεία μιας μικροαφήγησης, λ.χ. στους τίτλους) και να εξυπηρετήσουν με ουσιαστικό τρόπο την επιδιωκόμενη οικονομία της αφήγησης. Σε μερικές περιπτώσεις είναι συχνές και οι επανεγγραφές κειμένων, οι δημιουργικές δηλαδή και, ενίοτε, παρωδιακές ανασυνθέσεις γνωστών ιστοριών και μύθων, όπως, λ.χ., οι σαράντα οκτώ διαφορετικές εκδοχές του παραμυθιού της Κοκκινοσκουφίτσας του Gilbert Lascault (*Le Petit Chaperon Rouge, Partout* 2007· στα ελληνικά: *Η Κοκκινοσκουφίτσα*, παντού, μτφρ. Αχιλλέας Κυριακίδης, Opera 2011) ή τα δεκαεννέα μικρά πεζά που συγκροτούν τις *Διεστραμμένες ιστορίες* (Υφίλον/Βιβλία 1988) του Αχιλλέα Κυριακίδη, καθένα και μια αντιστροφή ή παραλλαγή γνωστών μύθων, ιστοριών της Βίβλου, κινηματογραφικών σκηνών ή κειμένων από την παγκόσμια λογοτεχνία.

Γίνεται εύκολα αντιληπτό πως με την υπαινικτική τους γραφή και την ποιητική τους συμπύκνωση, οι μικροαφηγήσεις αφήνουν μεγάλα περιθώρια ελευθερίας κατά την αναγνωστική διαδικασία. Οι ελλειπτικές δομές μιας σύντομης ιστορίας και ο παιγνιώδης τρόπος γραφής ορισμένων εξ αυτών

αποτελούν μια πρόκληση για τον σύγχρονο αναγνώστη, ο οποίος καλείται να συμπληρώσει τα κενά της αφήγησης, να αναδείξει τις σιωπές της, ακόμη και να «γράψει» ο ίδιος το τελικό κείμενο, όπως, λ.χ., στην περίπτωση του «Κειμένου αριθμός 100» από τη συλλογή *Εκατό* του Γιάννη Ευσταθιάδη (Μελάνι 2013), μια «ιστορία» που αποτελείται από τις τρεις μόλις λέξεις του τίτλου της και από μια λευκή σελίδα. Άλλες φορές πάλι, το συχνά αφνιδιαστικό κλείσιμο μιας μικροαφήγησης, απόρροια είτε της δραματικής κορύφωσης της αφήγησης είτε της ανατρεπτικής, χιουμοριστικής ματιάς του αφηγητή, ξαφνιάζει τον αναγνώστη οδηγώντας τον πολύ συχνά σε νέες, εξίσου δημιουργικές, αναγνώσεις του κειμένου. Ο ενεργητικός αυτός ρόλος του αναγνώστη διαφαίνεται αρκετά καθαρά στο μικρό, μόλις 117 λέξεων, πεζό «Η ιστορία ενός οργάνου (Μεταγραφή αρμοδίου λήμματος)» του Αχιλλέα Κυριακίδη (2014, 72-73).

Γνωστή από αρχαιοτάτων χρόνων. Γλυκώχη και χαμηλόφωνη, λένε πως απέδιδε ανέκαθεν, με σπάνια ευαισθησία, τα ευγενέστερα συναισθήματα του ανθρώπου. Με τον καιρό, η εισβολή άλλων (πιο «επιθετικών» και οξύτων) οργάνων στο προσκήνιο περιόρισε τη χρήση της σε κάποια σποραδικά έργα που προσπαθούσαν να προσομοιάσουν σε παλαιότερες συνθέσεις. Σήμερα, δεν συγκαταλέγεται στα όργανα μεγάλης αξίας. Λησμονημένη, αλλά υπερήφανη, περιμένει τον δημιουργό που θ' αγνοήσει οποιουδήποτε άλλου είδους επιταγές και θα την αναγάγει πάλι σε όργανο πρώτου μεγέθους. Μία από τις τελευταίες της σόλο εμφανίσεις ήταν σ' ένα ποίημα του Ζαν Ρισπέν: κάποιος την κρατάει και τρέχει για να την πουλήσει, και καθώς τρέχει, σκοντάφτει, πέφτει χάμω, και τότε αυτή, σε μια *cadenza* όλο αυταπάρηση, τον ρωτάει αν χτύπησε.

Ενταγμένη στη συλλογή με τον τίτλο *Μουσική* (1995) και πλαισιωμένη από άλλα μυθοπλαστικά κείμενα που αναφέρονται σε μουσικούς όρους ή θέματα, η μικροαφήγηση αυτή, ήδη από τον τίτλο της ή μάλλον εξαιτίας του, δημιουργεί σαφείς ερμηνευτικές προσδοκίες στον αναγνώστη, ο οποίος αποδίδει στην πολύσημη λέξη *όργανο* μία συγκεκριμένη ερμηνεία (μουσικό όργανο), που επιβεβαιώνεται και από τη χρησιμοποίηση στο κείμενο συγκεκριμένων λέξεων ή φράσεων που παραπέμπουν στη μουσική («γλυκώχη και χαμηλόφωνη», «έργα», «συνθέσεις», «σόλο εμφανίσεις» κ.ά.). Μόνο η ολοκλήρωση της, ούτως ή άλλως, σύντομης ανάγνωσης ωθεί τον αναγνώστη να αλλάξει την ερμηνεία του ανακαλώντας την έτερη σημασία της λέξης *όργανο* (όργανο του σώματος). Καθοριστική για αυτή τη διαφοροποίηση είναι η νέα προοπτική που ανοίγει η αναγνώριση του λογοτεχνικού διακειμένου που χρησιμοποιείται στο αφήγημα (εν προκειμένω, το ποίημα «Le coeur de ma mère» [= Η καρδιά της μητέρας μου] του Jean Richépin), γεγο-

νός που δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να ξαναδιαβάσει το κείμενο ερμηνεύοντάς το διαφορετικά.

Ίσως δεν θα ήταν υπερβολικό να υποστηρίξουμε πως, περισσότερο από κάθε άλλο κείμενο, οι μικροαφηγήσεις ενσωματώνουν στη δομή τους την ίδια τη διαδικασία της ανάγνωσης και μπορούν, χάρη στις γρήγορες, αποσπασματικές και δυνάμει επαναλαμβανόμενες αναγνώσεις που προϋποθέτουν, να τροποποιήσουν και να μεταβάλουν τη συμπεριφορά των σύγχρονων αναγνωστών. Εκκινώντας ίσως από μια τέτοια διαπίστωση ο καθηγητής λογοτεχνίας στο Αυτόνομο Πανεπιστήμιο της Πόλης του Μεξικού και επίμονος μελετητής των μικροαφηγήσεων Lauro Zavala τις χαρακτήρισε ως το «είδος της τρίτης χιλιετίας», υποστηρίζοντας πως συνιστούν «το κλειδί για το μέλλον της ανάγνωσης, αφού σε κάθε μικροκείμενο (minitexto) μπορούμε, ίσως, να αναγνωρίσουμε τις αναγνωστικές στρατηγικές που μας περιμένουν στο γύρισμα της χιλιετίας» (Zavala 2000, 58).

Πρωτεύουσες, πολύμορφες και πολυσήμαντες, οι μικροαφηγήσεις συνιστούν μια δεσπόζουσα τάση στον χώρο της σύγχρονης πεζογραφικής λογοτεχνικής έκφρασης. Είτε διακρίνονται για την πρωτοτυπία τους και την υψηλή αισθητική τους αξία είτε χαρακτηρίζονται από προχειρότητα και κακώς νοούμενη ευφυολογία, το μόνο σίγουρο είναι πως πρόκειται για ένα είδος λόγου κατεξοχήν ανοιχτό και διαρκώς εξελισσόμενο. Στα 1996, στην ανθολογία *Microfiction* (W.W. Norton & Company 1996), ο Jerome Stern χαρακτήριζε τις μικροαφηγήσεις ως «μια πρόκληση, ένα πρόβλημα στην αφήγηση» (παρατίθεται στο Χριστοδούλου 2013, 11). Ίσως, όμως, τελικά μπορούμε να τις αντιμετωπίσουμε ως κάτι παραπάνω· ως «προσπάθειες να επανεφεύρουμε τη μυθοπλασία» (Shapard 2012), ως έναν συνειδητό τρόπο να ξανασκεφτούμε και, γιατί όχι, να επανεξετάσουμε, με τη γνώση και την αναγνωστική εμπειρία των χρόνων που έχουν μεσολαβήσει, τα όρια της ίδιας της αφήγησης και της ανάγνωσής της.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Álvares, Cristina. 2013. La microfiction comme métamorphose du conte. Éclatement narratif et transfictionnalité dans *Petits Chaperons* de José Luis Zárate. *Carnets* 5: 143-163.
- Berthiaume, Laurent. 2006. La micronouvelle. *Brèves littéraires* 74: 93-98.
- Bustamante Valbuena, Leticia. 2012. Una aproximación al microrrelato hispánico. *Antologías publicadas en España (1990-2011)*. Διδακτορική διατριβή, Universidad de Valladolid.
- Davis, Lydia. 1986. [Αναγνώστες που δεν γράφουν οι ίδιοι...]. Στο *Sudden Fiction. American Short-Short Stories*, επιμ. Robert Shapard & James Thomas. Layton, Utah: Gibbs M. Smith. [Μτφρ. στα ελληνικά: Έλενα Σταγκουράκη για το

- ιστολόγιο *Ιστορίες Μπονζάι* (<https://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2010/05/02/lydia-davis-anagnostes-pou-den-grafoun-oi-idioi/>· ανακτήθηκε στις 23-9-2015)].
- Gelz, Andreas. 2010. Microfiction et roman dans la littérature française contemporaine. *Revue Critique de Ficción Française Contemporaine* 1: 11-22.
- Gilead, Amihud. 2008. How few words can the shortest story have? *Philosophy and Literature* 32.1: 119-129.
- Guimarães, José Flávio Nogueira. 2009. The short-short story. The problem of literary genre. 5th International Symposium on Genre Studies. Βραζιλία: Universidade de Caxias do Sul.
- . 2012. *The Short-Short Story. A New Literary Genre*. Houston: Strategic Book Publishing.
- Howitt-Dring, Holly. 2011. Making micro meanings. Reading and writing microfiction. *Short Fiction in Theory and Practice* 1.1: 47-58.
- Mose, Gitte. 2004. Danish short shorts in the 1990s and the Jena-Romantic fragments. Στο *The Art of Brevity. Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*, επιμ. Per Winther, Jacob Lothe & Hans H. Skei, 81-95. Columbia: The University of South Carolina Press.
- Nelles, William. 2012. Microfiction. What makes a very short story very short? *Narrative* 20.1: 87-104.
- Peters, Colin. 2008. Minificción. A Narratological Investigation. Διδακτορική διατριβή, Universität Wien.
- Rourke, Lee. 2011. *A Brief History of Fables. From Aesop to Flash Fiction*. Λονδίνο: Hesperus Press Ltd.
- Shapard, Robert. 1986. Introduction. Στο *Sudden Fiction. American Short-Short Stories*, επιμ. Robert Shapard & James Thomas, xiii-xvi. Layton, Utah: Gibbs M. Smith.
- . 2012. The remarkable reinvention of very short fiction. Sudden, flash, nano, short-short, micro, minificción.... *World Literature Today* 86.5.
- Thomas, James & Robert Shapard. 2006. [Τα υπερμικρά διηγήματα βρίσκονται παντού τώρα...]. Στο *Flash Fiction Forward*. Νέα Υόρκη/Λονδίνο: W.W. Norton & Company. [Μτφρ. στα ελληνικά: Βασίλης Μανουσάκης για το ιστολόγιο *Ιστορίες Μπονζάι* (<https://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2010/04/06/j-thomas-r-shapard-ta-ypermikra-diigimata/>· ανακτήθηκε στις 23-9-2015)].
- Zavala, Lauro. 2000. Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad. *El Cuento en Red* 1: 50-60.
- . 2004. *Cartografías del cuento y la minificción*. Σεβίλλη: Editorial Renacimiento.
- Αθανασόπουλος, Βαγγέλης. 2009. Για μια ασκητική της αφήγησης: Ο αφηγηματικός μιμητισμός και το διήγημα. Στο *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία – γραφή – πρόσληψη*, επιμ. Ελένη Πολίτου Μαρμαρινού & Σοφία Ντενίση, 150-163. Αθήνα: Gutenberg.

- Κυριακίδης, Αχιλλέας. 2014. *Μουσική και άλλα πεζά. 1973-1995*. Αθήνα: Πατάκης.
- Παλαιολόγος, Κωνσταντίνος. 2012. Ισπανόφωνο μικροδιήγημα: Η γοητεία της αφαίρεσης. Στο *Mini71cuentos. Ανθολογία ισπανόφωνου διηγήματος*, δίγλωσση έκδοση, επιλ.-εισαγ.-μτφρ. επιμ. Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, 11-44. Αθήνα: Εκδόσεις Μιχάλη Σιδέρη.
- Πατίλης, Γιάννης. 2011. Ιστορίες Μπονζάι. Σκέψεις για το σύγχρονο διήγημα και τις ρίζες του. *Πλανόδιον* 51: 617-620.
- Τζιόβας, Δημήτρης. 1993. Μεταμοντερνισμός, μικροαφήγηση και το νόημα της ιστορίας. Στο *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης. Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, 244-275. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Χριστοδούλου, Δήμητρα Ι. 2013. Η μικρομυθοπλασία (microfiction, flash fiction, minificción) ως πολιτισμικό φαινόμενο: μελέτη για ένα νέο διεθνές κι εθνικό είδος λόγου. Μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού Παντείου Πανεπιστημίου.

Λογοτεχνία και το μέλλον του βιβλίου

Δημήτρης Δημηρούλης

«Από όλα τα εργαλεία του ανθρώπου, το πιο εκπληκτικό είναι, χωρίς καμιά αμφιβολία, το βιβλίο. Τα άλλα είναι προεκτάσεις του κορμιού του. Το μικροσκόπιο και το τηλεσκόπιο είναι προεκτάσεις της όρασής του· το τηλέφωνο είναι προέκταση της φωνής του· έχουμε επίσης το αλέτρι και το σπαθί, προεκτάσεις του χεριού του. Το βιβλίο όμως είναι άλλο πράγμα: το βιβλίο είναι μια προέκταση της μνήμης του και της φαντασίας του» (Borges 1987, 782). Αυτά έλεγε σε μια διάλεξή του με θέμα «το βιβλίο» ο σοφός συγγραφέας Jorge Luis Borges για να τονίσει τη σημασία ενός υλικού μέσου στην ιστορία του ανθρώπινου πολιτισμού.

Συμπληρώνοντας τη θεώρηση του Borges θα μπορούσαμε στη «μνήμη» και στη «φαντασία» να προσθέσουμε και τη λέξη «σκέψη» για να καλύψουμε το ευρύτερο πεδίο της δραστηνικής παρουσίας του βιβλίου στην ιστορία. Κάτι τέτοιο είναι αναγκαίο, γιατί με το βιβλίο διακινήθηκαν τα έργα του ανθρώπου που εντάσσονται στην επιστήμη, στη λογοτεχνία, στην τέχνη, στη φιλοσοφία και στη θρησκεία, όχι ως απλά θεωρητικά κείμενα αλλά ως καίριες παρεμβάσεις τόσο στον ατομικό όσο και στον συλλογικό βίο.

Μια τέτοια διαπίστωση μπορεί να θεωρείται περιττή για ένα τόσο αυτονόητο σε μας σήμερα «αντικείμενο» όπως το βιβλίο. Έχουμε μάθει να διαβάζουμε και να γράφουμε, όπως μάθαμε να μιλάμε. Η κατάκτηση της γλώσσας θεωρείται έμφυτη ικανότητα του ανθρώπου, επομένως, ότι συνδέεται με αυτήν (προφορικός και γραπτός λόγος) μοιάζει να είναι κάτι τόσο αυτόματο όσο η αναπνοή. Η αποδοχή του αυτονόητου, όμως, είναι εσφαλμένη, γιατί αποκρύπτει το γεγονός ότι το «βιβλίο» δεν είναι δημιούργημα της φύσης αλλά του ανθρώπου.

Σήμερα, στην εποχή του διαδικτύου, της τηλεματικής, της τεχνητής νοημοσύνης, του ηλεκτρονικού λόγου, και στο περιβάλλον της παγκοσμιοποιημένης επικοινωνίας, το ερώτημα για το «μέλλον του βιβλίου» δεν εντάσσεται στις συλλήψεις της επιστημονικής φαντασίας αλλά στις προβλέψεις ενός πολιτισμού που αντιμετωπίζει την πρόκληση μιας ριζικής μετάλλαξης, η οποία θα συμπαράσχει και τη μορφή του βιβλίου όπως τη γνωρίζαμε έως τώρα.

Οι αντιδράσεις ποικίλλουν: άλλοι θεωρούν κάτι τέτοιο αναπόφευκτο και δυνάμει ευεργετικό (Lanham 1993), άλλοι θρηνούν για την απώλεια και για την υποταγή στον ηλεκτρονικό λόγο (Birkets 1997) και άλλοι, με-

τριοπαθείς ή αναποφάσιστοι, πιστεύουν ότι για ένα μεγάλο τουλάχιστον χρονικό διάστημα το παραδοσιακό βιβλίο θα συνυπάρχει, πιθανώς ισότιμα, με το ηλεκτρονικό (Nunberg 1996, 9-20).

Είναι φανερό ότι το ερώτημα για το μέλλον του βιβλίου δεν είναι ένα τεχνικό αλλά ένα ουσιαστικό ερώτημα. Έχει να κάνει με την τελική έκβαση που θα έχει η αναμέτρηση της κοινωνίας που αναδύεται μετά τη ραγδαία επικράτηση των νέων μέσων επικοινωνίας και των νέων μηχανισμών ρύθμισης της οικονομίας (Δημηρούλης 2002, 205-221). Δηλαδή με την πολιτική κατάσταση που θα καθορίσει το μέλλον του πλανήτη. Ποια θα είναι η θέση του βιβλίου στον κόσμο που διαμορφώνεται ενώπιόν μας; Θα ήταν λάθος να υποτιμήσουμε το ερώτημα, γιατί έχει να κάνει με την ουσία του πολιτισμού, με αυτό που καθορίζει τον τρόπο που θα εννοήσουμε το «ανθρώπινο» στο μέλλον.

Η ΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΤΟ ΣΧΗΜΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Τί είναι το βιβλίο; Τί συνιστά ένα βιβλίο; Ποια είναι η υλική υπόσταση ενός βιβλίου; Ερωτήματα απλά αλλά χωρίς αυτονόητες απαντήσεις. Το πρώτο και κύριο είναι να ορίσουμε τη χρονική στιγμή μιας σημαντικής τομής, η οποία τοποθετείται στους πρώτους χριστιανικούς αιώνες. Τότε εμφανίζεται σε πρωτογενή εκδοχή η μορφή του βιβλίου (η γνωστή ως κώδικας, *codex*), όπως τη γνωρίζουμε σήμερα, δηλαδή ως συσσωμάτωση διαδοχικών γραμμένων σελίδων, συραμμένων στη μία πλευρά, σε φορητό σχήμα διαφόρων διαστάσεων. Η τομή αυτή θέτει επιπλέον ερωτήματα: τί μορφή είχε το βιβλίο πριν από τη συγκεκριμένη περίοδο; Ποιες ήταν οι εξελίξεις που μας οδήγησαν από το βιβλίο των πρώτων χριστιανικών αιώνων στο ηλεκτρονικό βιβλίο του σήμερα;

Ο μόνος τρόπος να απαντήσουμε σε παρόμοια ερωτήματα είναι να κατανοήσουμε ότι η ιστορία του βιβλίου είναι συνδεδεμένη με την ιστορία της γραφής. Η γραφή προκάλεσε την εμφάνιση του βιβλίου. Αν δεχτούμε αυτή τη σχηματική παρουσίαση, τότε αναδύεται ένα άλλο ερώτημα: γιατί το βιβλίο υπήρξε τόσο ανθεκτικό; Μήπως συνδέεται με το γεγονός ότι έως τα μέσα του 19ου αιώνα το μοναδικό μέσο για την καταγραφή, επεξεργασία, αποθήκευση και μεταβίβαση πληροφοριών πάσης φύσεως ήταν η γραφή; Και αν όντως είναι έτσι, πόσο άλλαξε τα πράγματα η δυνατότητα του ήχου και της εικόνας να επιτελούν λειτουργίες που έως τότε μόνο η γραφή μπορούσε να διεκπεραιώσει;

Με το βιβλίο ως πυρήνα του ερωτήματος μπορούμε επί της ουσίας να θέσουμε παράλληλα ερωτήματα για την εξέλιξη του ανθρώπινου πολιτισμού. Μια εντελώς συμβατική, από την προοπτική του σήμερα, μεταβολή στο σχήμα του γραπτού κειμένου σηματοδοτεί, συνεπώς, βαθύτερες κοι-

νωνικές και πολιτισμικές αλλαγές. Το σχήμα φαίνεται ταπεινό, η επίδρασή του όμως υπήρξε καθοριστική.

Η γραφή είναι σχετικά πρόσφατη εφεύρεση στην ιστορία και δεν ταυτίζεται με την οργάνωση των πρώτων μορφών κοινωνικού βίου. Εμφανίστηκε περίπου πριν πέντε με πεντέμισι χιλιάδες χρόνια από σήμερα και, φυσικά, δεν είχε την ολοκληρωμένη μορφή που γνωρίζουμε. Το μεγαλύτερο μέρος της ανθρώπινης ιστορίας δεν έχει γραφή, και όσα γνωρίζουμε για τις κοινωνίες αυτής της περιόδου τα συμπεραίνουμε από αρχαιολογικά ευρήματα και ανθρωπολογικές μελέτες. Η πραγματική ιστορία, όμως, αρχίζει από τη στιγμή που έχουμε γραπτές μαρτυρίες.

Η γραφή στην πραγματικότητα δεν είναι παρά τεχνολογία επικοινωνίας. Μαθαίνοντας για αυτήν μαθαίνουμε για τον τρόπο με τον οποίο καθορίστηκαν οι ανθρώπινες σχέσεις στην κοινωνία. Χωρίς τη γραφή η κοινωνία θα ήταν μια κοινωνία της προφορικής παράδοσης, δηλαδή μια κοινωνία τελείως διαφορετική από αυτή που γνωρίζουμε. Η ιστορία του βιβλίου ανήκει στην ιστορία της γραφής, αφού το βιβλίο (σε όλες τις εκδοχές του) συνιστά το πιο σημαντικό υλικό μέσο, με το οποίο η γραφή διακίνησε την πληροφορία στην ανθρώπινη επικοινωνία, ωστόσο δεν καλύπτει το ευρύ πεδίο του γραπτού λόγου.

ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΩΔΙΚΑ ΣΤΗΝ ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΑ

Ο κώδικας είναι πάντα χειρόγραφος. Το υλικό είναι κυρίως περγαμηνή και πιο σπάνια πάπυρος. Χρησιμοποιούνται και οι δύο πλευρές της γραφικής ύλης, η ανάγνωση γίνεται ευκολότερη γιατί είναι συνεχόμενη, και οι σελίδες είναι ομοιόμορφες (Brown 2007, 179-193). Οι πιο παλαιοί κώδικες χρονολογούνται από τον 3ο και τον 4ο αιώνα μ.Χ. Η τυπογραφία εμφανίζεται τον 15ο αιώνα, κατά την περίοδο δηλαδή της ευρωπαϊκής Αναγέννησης. Είναι δύσκολο να φανταστούμε σήμερα τί σήμαινε βιβλίο σε κοινωνίες που γνώριζαν τη γραφή αλλά όχι την τυπογραφία (Clement 1997).

Για παράδειγμα, περί τα τέλη του Μεσαίωνα ένας συγγραφέας αφιέρωνε και παρέδιδε το μοναδικό χειρόγραφο του βιβλίου του σε κάποιον προστάτη ή χορηγό και μετά αναλάμβαναν εργασία οι αντιγραφείς που εργάζονταν οργανωμένοι σε μικρές συντεχνίες. Στα εργαστήριά τους οι αντιγραφείς αναλάμβαναν να εκτελέσουν συγκεκριμένες παραγγελίες για καθηγητές Πανεπιστημίου, λογίους, κληρικούς και ανθρωπιστές. «Αγορά» για ένα καινούργιο βιβλίο, με την έννοια που την ξέρουμε σήμερα, δεν υπήρχε.

Η έλευση της τυπογραφίας προετοιμάστηκε κατά κάποιο τρόπο από ορισμένες τεχνολογικές καινοτομίες σε συναφείς χώρους, οι περισσότερες

από τις οποίες εμφανίστηκαν στην κεντρική Ευρώπη στις πρώτες δεκαετίες της Αναγέννησης. Οι πιο σημαντικές από αυτές είναι: α) η βελτίωση της ποιότητας του χαρτιού και η μαζική παραγωγή του, β) η πρόοδος στη μεταλλουργία καθώς και στη βιομηχανική χρήση της υδραυλικής ισχύος, γ) οι βελτιώσεις και οι καινοτομίες στην τέχνη της ξυλογραφίας και της χαλκογραφίας.

Ο χώρος, στον οποίο τελείται το πρώτο επεισόδιο αυτής της επανάστασης (Eisenstein 1980, 3-42), είναι η κοιλάδα του Ρήνου, ο χρόνος η δεκαετία 1440 και το όνομα, στο οποίο οφείλουμε τον ιδιοφυή συνδυασμό διαφόρων τεχνολογικών δυνατοτήτων και στο οποίο ιστορικά αποδίδουμε την εφεύρεση της τυπογραφίας, είναι εκείνο του Γουτεμβέργιου. Το πρώτο τυπωμένο βιβλίο που έγινε από τον Γουτεμβέργιο το 1455, είναι η γνωστή *Βίβλος* των 42 γραμμών, για να ακολουθήσει δύο χρόνια μετά το *Ψαλτήρι* (Ντε Κάρλο 1995, 35-46· Barbier 2002, 117-123· Finkelstein & McCleery 2005, 44-65).

Η καινούργια τεχνολογία της γραφής εξαπλώθηκε ταχύτατα στην Ευρώπη και επέφερε ριζικές αλλαγές στους τρόπους επικοινωνίας και διοίκησης. Το ίδιο δραστική υπήρξε η επίδραση της τυπογραφίας στον πολιτισμό, στην πνευματική ζωή, στην εκπαίδευση και στη θρησκεία. Οι αλλαγές σε όλα τα επίπεδα της παραγωγής και της διακίνησης του βιβλίου ήταν άμεσες. Το 1501 στην Ευρώπη υπάρχουν περίπου 250 κέντρα παραγωγής βιβλίου, κυκλοφορούν περίπου 27.000 εκδόσεις που αντιπροσωπεύουν πάνω από δέκα εκατομμύρια αντίτυπα και υπάρχει ένα αναγνωστικό κοινό μερικών εκατοντάδων χιλιάδων αναγνωστών σε μια Ευρώπη, ο πληθυσμός της οποίας δεν ξεπερνά τα εκατό εκατομμύρια. Έως σήμερα, πέντε αιώνες μετά, και παρά τη μεγάλη επανάσταση των ηλεκτρονικών μέσων, η τυπογραφία εξακολουθεί να προσδιορίζει καθοριστικά την ταυτότητα της γραφής στον πολιτισμό μας.

Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΤΗΝ ΨΗΦΙΑΚΗ ΕΠΟΧΗ

Ο άγγλος συγγραφέας, και εραστής της τυπογραφικής τέχνης, William Morris γράφει ότι «δεν μπορείς να έχεις τέχνη χωρίς αντίσταση των υλικών» (McGann 1993, 114), για αυτό και οι μεγάλοι συγγραφείς είναι και καλοί τεχνίτες. Ο καλός τεχνίτης δεν αντιδικεί με τα εργαλεία του, δεν τα βάζει με τα υλικά του. Γνωρίζει ότι, αν δεν τα τιθασέψει, αν δεν καταφέρει να κυριαρχήσει επάνω τους, δεν πρόκειται ποτέ να μάθει την τέχνη, πόσο μάλλον να την κατακτήσει. Καλός συγγραφέας σημαίνει καλός μάστορας του λόγου. Με τα σημερινά δεδομένα η παραδοσιακή μαστορική δεν αρκεί, γιατί ανάμεσα στον συγγραφέα και το κείμενο, ανάμεσα στο κείμενο και στον αναγνώστη έχουν εμφανιστεί καινούργια εργαλεία, πρωτοφανείς

τεχνικές, διαφορετικά υλικά, ένας ολόκληρος κόσμος επικοινωνιακών δυνατοτήτων και δημιουργικών συνδυασμών.

Μπορεί βέβαια ο συγγραφέας να γυρίσει την πλάτη σε όλα αυτά και να συνεχίσει να ασχέι την τέχνη που έμαθε και που αγαπά, αρκεί να γνωρίζει τί γίνεται γύρω του ή μάλλον αρκεί να αναλάβει το πιθανό κόστος αυτής της εμμονής. Όπως με την τηλεόραση, έτσι και με τα νέα μέσα: δεν έχει τόσο σημασία αν τα χρησιμοποιεί ο συγγραφέας, όσο αν αντιλαμβάνεται τις συνέπειες που έχει η διαμεσολάβησή τους ανάμεσα στον άνθρωπο και τον κόσμο, αν μπορεί να συλλάβει την απήχηση της νέας κατάστασης στον δικό του λόγο και, τελικά, αν παρακινείται να αναρωτηθεί για τη σημασία της εργασίας του μέσα στις καινούργιες συνθήκες.

Πολύ απλά: πρέπει να αναμετρηθεί με τα «μέσα» της εποχής του. Η αντίσταση δεν έχει νόημα, η εκμάθηση δεν είναι υποχρεωτική, η περιέργεια και η περισκεψη, όμως, είναι απαραίτητες. Η λογοτεχνία, όπως τη γνωρίζουμε από την παράδοση πολλών αιώνων και, κυρίως, όπως διαμορφώθηκε κατά τον 19ο αιώνα, συνδέεται σχεδόν απόλυτα με την τυπογραφία, και το σπουδαιότερο μέσο διακίνησής της ήταν, και εξακολουθεί να είναι, το σώμα του βιβλίου. Μπορεί οι συγγραφείς του μοντερνισμού να πειραματίστηκαν με τον λόγο, να αποδόμησαν τη γλώσσα, να καινοτόμησαν στη διάταξη του υλικού και στη διάσπαση του νοήματος (χαρακτηριστικά παραδείγματα το *Un coup de dés* του Stéphane Mallarmé και το *Finnegans Wake* του James Joyce), ποτέ όμως δεν ξέφυγαν από τα εξώφυλλα που ορίζουν την υλική υπόσταση του βιβλίου.

Ο περιορισμός αυτός υπήρξε κεφαλαιώδης για το ίδιο το περιεχόμενο της έννοιας «λογοτεχνία», για τον ρόλο του «συγγραφέα» και του «αναγνώστη», για το έργο της κριτικής, για τις δυνατότητες της ερμηνείας, για την ίδια τη θεσμική υπόσταση του έργου μέσα στην κοινωνία. Η «κειμενικότητα» του βιβλίου ορίζεται πάντα από τον τόπο της (την τυπωμένη σελίδα) και τον χρόνο της (τη γραμμικότητα της ανάγνωσης). Το βιβλίο είναι ένα κλειστό μικρό σύμπαν, ακόμη και όταν δεν τελειώνει οριστικά ή είναι αποσπασματικό.

Στην εποχή της ψηφιακής επανάστασης όλα αυτά έχουν ανατραπεί ή υποστεί σοβαρές μεταλλάξεις, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ο κόσμος του βιβλίου έπαψε να υπάρχει. Στην πραγματικότητα οι δύο καταστάσεις συνυπάρχουν και η μία τροφοδοτεί την άλλη. Η συνέχεια, όμως, είναι βασίμως προβλέψιμη: ακόμη και αν η λογοτεχνία του βιβλίου δεν πάψει ποτέ να πλουτίζει τη ζωή μας, είναι αναγκασμένη να προσαρμοστεί τελικά στην πραγματικότητα των νέων μέσων, πρέπει να μάθει να ζει στο καινούργιο περιβάλλον.

ΣΤΟΝ ΛΑΒΥΡΙΝΘΟ ΤΟΥ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟΥ

Το διαδίκτυο είναι ένας απέραντος λαβύρινθος, στον οποίο οι διαδρομές είναι άπειρες και οι δυνατότητες απεριόριστες. Μεταβάλλονται οι έννοιες του χρόνου και του χώρου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι καταργείται κάθε περιορισμός (McGann 2001, 1-19). Ένα κείμενο σε ηλεκτρονική μορφή μπορεί να αξιοποιήσει τα πολυμέσα (ανάμειξη λόγου, εικόνας και ήχου), να παραπέμψει τον «αναγνώστη» σε άλλους προορισμούς, να προσκαλέσει τις αντιδράσεις του κοινού, να συμπεριλάβει σχόλια, κριτικές και μελέτες που αναφέρονται σε αυτό, να ανακαλύψει τους πιο αναπάντεχους αποδέκτες, να διορθωθεί, να βελτιωθεί, να αλλάξει, να ανατραπεί.

Πρόκειται για ένα άυλο κείμενο που ταξιδεύει χωρίς συγκεκριμένο προορισμό και δίχως οριστική μορφή. Η δομή του βρίσκεται σε διαρκή ρευστότητα και εξαρτάται άμεσα από το επίπεδο της διάδρασης ανάμεσα στον αποστολέα και τον αποδέκτη. Πολλοί συγγραφείς επιτρέπουν την παρέμβαση (με ή δίχως περιορισμούς) του αναγνώστη στο κείμενό τους. Ως εκ τούτου, η γραμμικότητα διασπάται, το «κλείσιμο» αναστέλλεται διαρκώς και η «μορφή» δεν ολοκληρώνεται ποτέ. Ήδη πολλοί συγγραφείς αξιοποιούν τις δυνατότητες που παρέχει το διαδίκτυο. Άλλοι «στήνουν» ή «ανεβάζουν» ιστοσελίδες με τις οποίες κοινοποιούν πληροφορίες που αφορούν στο έργο, τη ζωή και τη δράση τους, επικοινωνούν με τους αναγνώστες τους σε όλο τον κόσμο και, ενίοτε, προσφέρουν σε ψηφιακή μορφή ορισμένα έργα τους. Άλλοι συμμετέχουν σε συλλογικές προσπάθειες προώθησης της λογοτεχνίας, παίρνουν μέρος σε συζητήσεις και δημοσιεύουν σε ηλεκτρονικά περιοδικά. Άλλοι ψαρεύουν υλικό και εύκολα θέματα για να γαρνίσουν, συνήθως, τα μυθιστορήματά τους, έτσι ώστε να φαίνονται μοντέρνα και μέσα στα πράγματα.

Οι συγγραφείς, βέβαια, που εκμεταλλεύονται ουσιαστικά το διαδίκτυο είναι εκείνοι που γνωρίζουν πολύ καλά το καινούριο μέσο και έχουν αναπτύξει την αντίστοιχη ποιητική και ρητορική. Οι συγγραφείς αυτοί δεν αντιμετωπίζουν το διαδίκτυο σαν απλό εργαλείο αλλά σαν μια άλλη γλώσσα, με αποτέλεσμα να διαμορφώνουν μια τελείως διαφορετική αισθητική αντίληψη για τη λογοτεχνία και να προτείνουν μια καινότροπη ερμηνεία του πολιτισμού συνολικά. Μόνο αυτές οι περιπτώσεις παρουσιάζουν πραγματικό ενδιαφέρον σε μια συζήτηση για τη σχέση λογοτεχνίας και διαδικτύου. Τα έργα τους είναι διαθέσιμα σε ηλεκτρονική μορφή, είναι γραμμένα σύμφωνα με τις πιο υψηλές δυνατότητες του μέσου και προσφέρουν στον αναγνώστη όχι μια απλή γραμμική αφήγηση, αλλά την ευκαιρία να διαλέξει, να απορρίψει, να επιστρέψει και να ξαναδοκιμάσει τη διαδρομή του στο κείμενο, να αποφασίσει ποια πλοήγηση προτιμά.

Σήμερα όποιος ασχολείται με τη μελέτη της λογοτεχνίας έχει στη διάθεσή του όλες τις δυνατότητες που προσφέρει η ψηφιακή τεχνολογία: βάσεις δεδομένων, ψηφιακές βιβλιοθήκες, γλωσσικά και εγκυκλοπαιδικά βοηθήματα, εξαιρετικές ιστοσελίδες που αναφέρονται σε συγγραφείς, πολιτισμούς, λαούς, χώρες και σε ό,τι εν γένει μπορεί να χωρέσει ο νους του ανθρώπου. Χρήσιμα πράγματα που συχνά ενθαρρύνουν την κλοπή, την ευκολογραφία και την ασημαντολογία. Κάθε μέσο, δεν πρέπει να ξεχνάμε, κουβαλά και τη φύρα του. Αλλά η γραφή, όπως λέει κάπου ο Heiner Müller, «είναι ρίσκο, περιπέτεια, εμπειρία» και δεν πρέπει να τη φοβίζουμε τα εμπόδια. Όποιο δρόμο και αν ακολουθήσει κανείς, όποια στάση και αν κρατήσει, ένα είναι βέβαιο: η λογοτεχνία του βιβλίου θα αναμετρηθεί τα επόμενα χρόνια με την άυλη γραφή του διαδικτύου.

ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Στις αρχές του 21ου αιώνα η ανθρωπότητα είναι οριστικά πια εξαρτημένη από τα καινούρια μέσα και η επικοινωνία αναπτύσσεται με τεράστιες ταχύτητες μέσα σε συνθήκες οικονομικής και πολιτισμικής παγκοσμιοποίησης. Η κατάσταση αυτή ευνόησε την εμφάνιση του ηλεκτρονικού κειμένου και, κατά συνέπεια, του ηλεκτρονικού βιβλίου. Η εξάπλωση του διαδικτύου μετέβαλε ριζικά τις συνήθειες και δημιούργησε καινούριες «φυλές» εγγράμματος και αναλφάβητων με κριτήριο τη γνώση και τη χρήση των νέων μέσων (Δημηρούλης 2013β, 313-321). Το γεγονός αυτό έχει πείσει πολλούς ότι είναι ζήτημα χρόνου έως ότου οι άυλες μορφές γραφής περιθωριοποιηθούν (ή ακόμη και αντικατασταθούν) τον έντυπο λόγο (Δημηρούλης 2013α, 309-312).

Για την ώρα κάτι τέτοιο δεν έχει συμβεί. Το βιβλίο αντιστέκεται μένοντας στο χαρτί. Ο ηλεκτρονικός λόγος, όμως, διεκδικεί όλο και περισσότερο χώρο στη ζωή των ανθρώπων. Κανείς δεν μπορεί με βεβαιότητα να προβλέψει τί θα σημαίνουν τα λόγια του Jean-Paul Sartre στο μέλλον: «Η βιβλιοθήκη μου ήταν ο κόσμος κλεισμένος σ' έναν καθρέφτη· είχε την απέραντη πυκνότητα, την ποικιλία και το απρόοπτο του κόσμου» (Sartre 1965, 49). Ή αν θα βρίσκει ευήκοα ώτα η προτροπή του Σεφέρη: «Τα βιβλία είναι πράγματα της φύσης μας· είναι εμείς, όσοι και αν είμαστε· είναι μια ανθρώπινη φύση, που μας προεκτείνει προς τις ρίζες μας [...]· και που, με τα οράματά μας, την προεκτείνουμε προς το μέλλον [...]. Θα έλεγα πως τα βιβλία είναι σαν τα αναρίθμητα κλειδιά ενός μεγάλου οργάνου της εκκλησιάς, του οποίου οι μουσικοί είμαστε εμείς. [...] αν πιστεύουμε στον άνθρωπο [...] με την ίδια αυτή πράξη πίστης θα πιστέψουμε και στη σημασία του βιβλίου» (Σεφέρης 1974, 189).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Barbier, Frédéric. 2002. *Ιστορία του βιβλίου*. Μτφρ. Μαρία Παπαηλιάδη. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Birkets, Sven. 1997. *Οι Ελεγείες του Γουτεμβέργιου. Η μοίρα της ανάγνωσης στην ηλεκτρονική εποχή*. Μτφρ. Λίλυ Εξαρχοπούλου. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Borges, Jorge Luis. 1987. Το βιβλίο. *Η λέξη* 68: 780-789.
- Brown, Michelle P. 2007. The triumph of the codex. The manuscript book before 1100. Στο *A Companion to the History of the Book*, επιμ. Simon Eliot & Jonathan Rose, 179-193. Οξφόρδη: Wiley-Blackwell.
- Clement, Richard W. 1997. Medieval and Renaissance book production. *Library Faculty & Staf Publications* 10 (http://digitalcommons.usu.edu/lib_pubs/10· ανακτήθηκε στις 10-10-2015).
- Dahl, Svend. 1958. The 19th and the beginning of the 20th century. Στο *History of the Book*, 211-239. Νέα Υόρκη: Scarecrow Press.
- Eisenstein, Elisabeth L. 1980. The unacknowledged revolution. Στο *The Printing Press as Agent of Change*, 3-42. Cambridge: Cambridge University Press.
- Finkelstein, David & Alistair McCleery. 2005. The coming of print. Στο *An Introduction to Book History*, 44-65. Νέα Υόρκη/Λονδίνο: Routledge.
- Lanham, Richard A. 1993. *The Electronic World. Democracy, Technology, and the Arts*. Σικάγο: University of Chicago Press.
- McGann, Jerome. 1993. *Blackriders. The Visible Language of Modernism*. Princeton: Princeton University Press.
- . 2001. Introduction. Beginning again. Humanities and the digital culture, 1993-2000. Στο *Radiant Textuality. Literature after the World Wide Web*. Νέα Υόρκη: Palgrave/McMillan.
- Martin, Henri Jean. 1988. *Histoire et pouvoirs de l'écrit*. Παρίσι: Perrin.
- Nunberg, Geoffrey, επιμ. 1996. Introduction. Στο *The Future of the Book*. Berkeley: University of California Press.
- Sartre, Jean-Paul. 1965. *Οι Λέξεις*. Μτφρ. Κ. Σταματίου. Αθήνα: Αρσενίδης.
- Δημηρούλης, Δημήτρης. 2002. Οι τεχνολογίες της γραφής και το μέλλον του βιβλίου. Στο *Παραλλάξ. Σύμμεικτα για τη λογοτεχνία και τη γλώσσα*, 205-221. Αθήνα: Ψυχογιός.
- . 2013α. Ο αναγνώστης έναντι της ψηφιακής εποχής. Στο *Καβουρηδόν και παραδρόμω*, 309-312. Αθήνα: Τόπος.
- . 2013β. Λογοτεχνία και διαδίκτυο. Στο *Καβουρηδόν και παραδρόμω*, 313-321. Αθήνα: Τόπος.
- Ντε Κάρλο, Βαλεντίνο. 1995. *Η θαυμαστή ιστορία του βιβλίου*. Μτφρ. Άννα Κόκκαλη. Αθήνα: Δελφίνι.
- Σεφέρης, Γιώργος. 1974. Παραλλαγές πάνω στο βιβλίο. Στο *Δοκιμές*, τόμ. Β', 182-189. Αθήνα: Ίκαρος.

Από τις έντυπες στις ηλεκτρονικές εκδόσεις:
ψηφιακά/πολυμεσικά αρχεία, «υπερ-εκδόσεις»,
ηλεκτρονικά ανθολόγια & ψηφιακές βιβλιοθήκες

Τιτίκα Δημητρούλια

Η ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και ειδικότερα μετά τη δεκαετία του '80, με την εμφάνιση και τη διάδοση του προσωπικού υπολογιστή, έχει προκαλέσει ριζικές αλλαγές στον έντυπο πολιτισμό. Οι αλλαγές αυτές στη συγγραφή, τη δημοσίευση, τη διαφύλαξη και τη διακίνηση του κειμένου και του βιβλίου (οι οποίες παραπέμπουν, με το εύρος και το βάθος τους, στη μετάβαση από το χειρόγραφο στο έντυπο που ξεκίνησε με την εφεύρεση του επίπεδου πιεστηρίου από τον Γουτεμβέργιο τον 15ο αιώνα μ.Χ.) επαναφέρουν μια νέα μορφή προφορικότητας που δεν αποκλείει τη γραφή (Ong 1997) και χαρακτηρίζεται προσφυώς «σιωπηλή προφορικότητα» (Soffer 2010). Η ψηφιακότητα και η δικτύωση αποτελούν πλέον «τον οργανωτικό ιστό της ζωής μας» (Castells 2005, 29) και μετασχηματίζουν την επικοινωνία και τη γνώση σε όλα τα επίπεδα.

Το νέο ηλεκτρονικό κείμενο, που παράγεται με διάφορους τρόπους στον υπολογιστή, διατηρεί ορισμένες από τις ιδιότητες του εντύπου, επαναφέρει, όμως, και ορισμένες ιδιότητες του χειρογράφου, όπως η ανάγνωση με κύλιση στην οθόνη, αντίστοιχη με εκείνη των παπυρικών κυλίνδρων. Το νέο κείμενο παράγεται και διακινείται με τη βοήθεια των νέων μέσων, που εμφανίζονται σε κάθε εποχή και δεν καταργούν αναγκαστικά τα παλαιότερα, αλλά αντίθετα συμβιώνουν μαζί τους, τουλάχιστον για μεγάλο χρονικό διάστημα. Η μετάβαση από τον χειρόγραφο στον έντυπο πολιτισμό διήρκεσε διακόσια και περισσότερα χρόνια και σήμερα το χειρόγραφο εξακολουθεί ακόμη να υπάρχει σε διάφορες μορφές. Η διαδικασία αυτή ανανέωσης των μέσων βρίσκεται στο επίκεντρο της εξέλιξης του ανθρώπινου πολιτισμού, όπως επισημαίνει ο Alan Liu (2008).

Το ψηφιακό χάσμα, οι μεγάλες διαφορές δηλαδή στην πρόσβαση στον ψηφιακό κόσμο που παρατηρούνται ανάμεσα στα κράτη αλλά και μέσα στο ίδιο κράτος, δεν επιτρέπουν συνολικές αποτιμήσεις για το πού ακριβώς βρισκόμαστε σήμερα. Σε σχέση με το ηλεκτρονικό βιβλίο, λ.χ., άλλη είναι η κατάσταση στην Αμερική, άλλη στην Ευρώπη και άλλη στην Ελλάδα. Το βέβαιο είναι ότι όλα τα κείμενα και όλα τα βιβλία πια (με ελάχιστες εξαιρέσεις) είναι ηλεκτρονικά. Όπως υποστηρίζει η Hayles (2008, 159 κ.ε.), όλα τα λογοτεχνικά έργα ανήκουν στην ηλεκτρονική λογοτεχνία αφού, το

λιγότερο, έχουν γραφτεί με έναν επεξεργαστή κειμένου. Είναι δηλαδή εξαρχής αρχεία (files) που επιδέχονται ποικίλη περαιτέρω επεξεργασία.

ΑΠΟ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ «ΩΣ ΑΡΧΕΙΟ» ΣΤΟ ΒΙΒΛΙΟ «ΣΤΟ ΑΡΧΕΙΟ»

Ο όρος *αρχείο* είναι πολύσημος. Στην ψηφιακή συνθήκη, το «αρχείο/file» διαφοροποιείται από το «αρχείο/archive», στο οποίο εντούτοις και πάλι συχνά καταλήγει. Κατά πρώτον, ο όρος αφορά την παραγωγή και την επεξεργασία ψηφιακών και ψηφιοποιημένων κειμένων, τα οποία συνιστούν πλέον αρχεία. Κατά δεύτερον, όμως, λειτουργεί, σύμφωνα με τον Foucault (1969, 171), ως «γενικό σύστημα σχηματισμού και μετασχηματισμού των αποφάνσεων», ελέγχει δηλαδή όχι μόνο το συγκεκριμένο κάθε φορά κείμενο, αλλά και την ίδια την παραγωγή και την αναπαραγωγή του λόγου, στον βαθμό που είναι όρος για τη δημιουργία και τη δημοσίευσή του, η οποία συχνά πλέον είναι μόνο ηλεκτρονική. Το ηλεκτρονικό κείμενο-αρχείο βασίζεται και πάλι στην εγχάραξη (inscription), διαχρονικό χαρακτηριστικό της γραφής, αλλά σε διαφορετικό υπόστρωμα, με αποτέλεσμα να δημιουργείται η εντύπωση της πλήρους αποϋλοποίησης του κειμένου ως φυσικού αντικείμενου. Η οθόνη αντικαθιστά το χαρτί και η διαμεσολάβηση αυξάνει: στην οθόνη βλέπουμε το κείμενο (scripton) που γράφουμε, όπως δημιουργείται από ένα άλλο κείμενο (texton), τον κώδικα του λογισμικού, τη γλώσσα μηχανής κλπ. (Aarseth 1997). Με άλλα λόγια, έχουμε ένα κλασικό, κατά τον Genette (1982), «υπο-κείμενο» (hypotexte) που δημιουργεί ένα «υπερκείμενο» (hypertexte).

Υπάρχει μια κατηγορία βιβλίων, τα βιβλία αναφοράς/γνώσης (λεξικά, εγκυκλοπαίδειες, σχολικά και πανεπιστημιακά συγγράμματα κ.ά.), τα οποία τα προσεγγίζουμε συνήθως αποσπασματικά και τα διαβάζουμε πλέον πολύ συχνά μόνο στην οθόνη και μάλιστα σε νέα μορφή. Έτσι, ένα λεξικό δεν το ξεφυλλίζουμε μόνο αλφαβητικά, αλλά μπορούμε να επιχειρούμε δυναμικές και συνδυασμένες αναζητήσεις στο σύνολο των λημμάτων του (πρβλ. την ηλεκτρονική εκδοχή του *Λεξικού της Κοινής Νεοελληνικής* στο διαδικτυακό περιβάλλον της Πύλης για την ελληνική γλώσσα), όπως το ίδιο μπορούμε να κάνουμε και με ορισμένα ιστοριογραφματολογικά περιβάλλοντα, τα οποία συνδυάζονται και με πολυμεσικό υλικό (πρβλ. τη βάση δεδομένων *Πρόσωπα και θέματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας* στο περιβάλλον των Ψηφίδων για την ελληνική γλώσσα). Παράλληλα, καθώς η ψηφιακότητα επιτρέπει την αποθήκευση και διαχείριση τεράστιων όγκων δεδομένων, ακόμη και τα βιβλία που μας προσφέρουν την απόλαυση της ανάγνωσης, μετοικούν και αυτά στο διαδίκτυο, στις ηλεκτρονικές βιβλιοθήκες και συλλογές, στα πολυμεσικά αρχεία-ανθολόγια. Το βιβλίο, το κείμενο, γίνεται ψηφιακό αντικείμενο (digital object) και μπορεί να συστεγαστεί με

άλλα κείμενα-αντικείμενα, σε ηλεκτρονικές βιβλιοθήκες και πολυμεσικά αρχεία των αρχείων/archives ή ψηφιακά αντικείμενα των μουσείων. Η νέα υλικότητα των ψηφιακών τεκμηρίων δημιουργεί νέους τρόπους διαφύλαξης και διακίνησης της γνώσης, διασυνδέοντας τα τεκμήρια με τρόπους που στο παρελθόν θα ήταν αδιανόητοι. Η διασυνδεσιμότητα είναι λοιπόν η πρώτη ιδιότητα του ηλεκτρονικού κειμένου και του ηλεκτρονικού βιβλίου, η οποία τα διακρίνει από την έντυπη εκδοχή τους. Στο έντυπο βιβλίο η διασυνδεσιμότητα είτε ήταν εσωτερική (διαχειμενικότητα), είτε περιοριζόταν στη συνύπαρξη, τη γειτνίαση σε ένα ράφι, σε μια βιβλιοθήκη, δηλαδή σε έναν ορισμένο κάθε φορά χώρο.

Το ηλεκτρονικό κείμενο που αποθηκεύεται ως αρχείο και δημοσιεύεται ηλεκτρονικά, ακόμη και όταν προσομοιώνει την έντυπη μορφή του, ψηφιοποιημένο σε μορφή εικόνας, είναι ένα κείμενο-πράξη, διατηρώντας πάντα μια πλευρά δυνητική, η οποία ενεργοποιείται χάρη στον αναγνώστη. Το κείμενο, με άλλα λόγια, υλοποιείται διαδραστικά με τις επιλογές του αναγνώστη (τις κινήσεις του ποντικιού και του κέρσορα) τόσο στον υπολογιστή όσο και στο διαδίκτυο. Ένα ηλεκτρονικό κείμενο εμπεριέχει σημεία ενεργοποίησης ποικίλων πιθανών πράξεων και περιλαμβάνει τις επιλογές που θα το διαμορφώσουν. Τις επιλογές αυτές ο Pellizzi (2006, 10) τις κατηγοριοποιεί ως εξής: α) έναρξη (πρόσβαση/access, άνοιγμα/opening, εκκίνηση/launching, φόρτωση/loading, είσοδος/entry)· β) δεσμοί (υπερδεσμοί)/links (διαχειμενικότητα και πολυμεσικότητα)· γ) αποφάσεις σχετικά με τον χώρο και τον χρόνο του κειμένου (προβολή σε πλήρη οθόνη, μέγεθος χαρακτήρων, πλήθος ανοιχτών κειμένων, διαχείριση του κειμένου σε συγκεκριμένο χρόνο, π.χ. αποστολή με ηλεκτρονικό ταχυδρομείο κλπ.)· δ) επιλογή επιλογών/choice of options (επιλογές σχετικά με την πρόσβαση στο κείμενο· ας θυμηθούμε το πρόγραμμα Adobe Acrobat Reader, που δίνει τη δυνατότητα εμφάνισης με γραμμή εργαλείων, με πίνακα περιεχομένων, με προβολή σε πλήρη οθόνη κλπ.)· ε) ερώτημα/αίτημα (είσοδος και ανάκτηση δεδομένων/entry and recovery of data, ανταλλαγές πελάτη-διακομιστή/client-server exchanges, είσοδος-έξοδος/login-logout)· στ) «χαρτοκοπτική»/bricolage (εισαγωγή/insertion, διόρθωση/correction, αλλαγή/shift, copy and paste/αντιγραφή και επικόλληση κλπ.) και ζ) έξοδος/closing, suspending.

Μέσα από μια διαδικασία πολλαπλών μεσολαβήσεων, λοιπόν, αλλά και μια ακολουθία λειτουργιών και πράξεων, το ψηφιακό κείμενο παρουσιάζεται στην οθόνη, κατά τον τρόπο του παπυρικού κυλίνδρου ή και του κώδικα, στον βαθμό που προσομοιώνει το τυπωμένο βιβλίο. Οι αθέατες αυτές μεσολαβήσεις, όταν μετατρέπονται σε αρχείο, αποκρύπτουν την πολύ μεγάλη αλλαγή στη σχέση μας με το βιβλίο-κείμενο: για να το γράψουμε, για να το διαβάσουμε, χρειαζόμαστε υπολογιστή ή οποιαδήποτε συσκευή

ανάγνωσης, λογισμικό (software), σύνδεση ενδεχομένως στο διαδίκτυο, ηλεκτρικό ρεύμα ή μπαταρία. Αυτή η αυξημένη διαμεσολάβηση εξηγεί γιατί το βιβλίο παραμένει, παρά την τεχνολογική ανάπτυξη, ένα μαγικό αντικείμενο. Η μουσική προϋπέθετε εδώ και πάρα πολύ καιρό τη διαμεσολάβηση στην πρόσληψή της. Η εικόνα το ίδιο. Το βιβλίο, όμως, για πρώτη φορά έρχεται αντιμέτωπο με την απειλή του «There is no software» [δεν υπάρχει διαθέσιμο λογισμικό] (Kittler 1995).

Ασχέτως της μορφής που έχει, πάντως, αλλά και της συσκευής στην οποία διαβάζεται, το ηλεκτρονικό κείμενο-βιβλίο έχει δυνάμει τις ακόλουθες, αλληλεξαρτώμενες μεταξύ τους, ιδιότητες. Χαρακτηρίζεται από *πολυτροπικότητα* ή *πολυσημειωτικότητα*, η οποία νοείται εν προκειμένω ως *πολυμεσικότητα*, στον βαθμό που σημειωτικοί τρόποι συνυπάρχουν με τη χρησιμοποίηση διαφορετικών μέσων (video, podcast κλπ.)· από *υπερκειμενικότητα*, καθώς κειμενικά και πολυμεσικά αρχεία (εικόνα, ήχος, βίντεο) διασυνδέονται με τρόπο μη ιεραρχικό, σύμφωνα με τη ροή του λόγου και του κειμένου, με μονοπάτια (paths) που οδηγούν από το ένα στοιχείο στο άλλο και συγκροτούν διαρκώς αναδιαμορφούμενα δίκτυα σημασίας· και, τέλος, από *διαδραστικότητα*, στον βαθμό που ένα ηλεκτρονικό κείμενο-βιβλίο προϋποθέτει την αλληλεπίδραση με τον χρήστη.

Αυτά είναι δυνάμει τα βασικά χαρακτηριστικά της ηλεκτρονικής έκδοσης, όταν αυτή δεν αναπαριστά την έντυπη, επιτρέποντας μόνο το ξεφύλλισμα ενός βιβλίου σε μορφή εικόνας ή ελάχιστες λειτουργίες, όπως η αναζήτηση στο περιεχόμενό του (βλ. Google books). Ένα ηλεκτρονικό βιβλίο, επομένως, είναι πάντα διαδραστικό, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, ενδεχομένως πολυμεσικό και υπερκειμενικό.

Πιο συγκεκριμένα, οι υπερκειμενικές (πολυμεσικές συνήθως) εκδόσεις των λογοτεχνικών κειμένων προσφέρουν μια σειρά από δυνατότητες: α) δημιουργούν την πολύ ενδιαφέρουσα συνθήκη της ενσωμάτωσης του παρακειμένου, περικειμένου και επικειμένου, στο κείμενο (μπορούν, λ.χ., να συνδέσουν σε ένα κείμενο συναφείς κριτικές και μελέτες, αλλά και επιστολές, βιογραφικά στοιχεία σε πολυμεσική μορφή και γενικότερα κάθε λογής διακεείμενα)· β) δημιουργούν εσωτερικούς και εξωτερικούς δεσμούς, πλασιώνοντας ποικιλοτρόπως το κείμενο και εντάσσοντάς το σε ποικίλα συμφραζόμενα, ιστορίας και θεωρίας της λογοτεχνίας, ιστορίας, κοινωνιολογίας κλπ. και γ) παρέχουν συχνά τη δυνατότητα απεικόνισης ποικίλων διαστάσεων του κειμένου σε κάθε λογής γραφήματα, δέντρα και χάρτες — κάτι που ισχύει και για ευρύτερα σύνολα κειμένων, είτε αυτά είναι συλλογές και ανθολόγια είτε έχουν τη μορφή οργανωμένων Ηλεκτρονικών Σωμάτων Κειμένων, δομημένων δηλαδή συνόλων για ειδικό σκοπό και σε ειδικό μορφότυπο (Corpora).

Ένα ενδιαφέρον παράδειγμα υπερκειμενικής έκδοσης ενός λογοτεχνικού κειμένου είναι το πολυμεσικό σενάριο με τίτλο «Στο μυαλό του Δ. Σολωμού», των Καλλιόπης Κουτσόπετρα και Τερέζας Γιακουμάτου, για τη διδασκαλία του «Κρητικού» του Σολωμού, στο οποίο διάφορα ψηφιακά αντικείμενα (εικόνες, κείμενα, βίντεο, ηχητικά αρχεία) οργανώνονται με βάση το γραφείο του ποιητή, ενώ στο παρακείμενο δεξί πλαίσιο διατίθε-



νται το πλήρες κείμενο του ποιήματος και η ανάγνωσή του, υλικό από το αρχείο του ποιητή, καθώς και κείμενα και εικαστικά έργα τρίτων. Με τον τρόπο αυτό, αναδεικνύεται η χωρική διάσταση του υπερκειμένου, η πολυμεσικότητα του ηλεκτρονικού κειμένου, η ενσωμάτωση του παρακειμένου στο κείμενο-έργο, η διασυνδεσιμότητα και η δραστηριότητα που συντελούν στη διαφορετική πρόσληψή του.

<http://www.netschoolbook.gr/solomos/solomos.html>

ΑΠΟ ΤΗ (ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΗ) ΠΡΟΘΗΚΗ ΣΤΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Ένα ηλεκτρονικό βιβλίο μπορεί είτε να είναι απλώς ψηφιοποιημένο προσομοιάζοντας στο έντυπο, είτε να είναι υπερκειμενικό επιτρέποντας την ποικιλότητα ανάγνωσή του, όπως είδαμε και με αφορμή το παράδειγμα του γραφείου του Σολωμού (από ένα σημείο του κειμένου στο κριτικό κείμενο ή τη διευκρινιστική σημείωση, με συνεχή ανάγνωση κ.ο.κ.). Σε κάθε περίπτωση, ένα τέτοιο κείμενο δημοσιεύεται στο διαδίκτυο και θέτει ποικίλα καινοφανή ζητήματα στο πεδίο των πνευματικών δικαιωμάτων. Αντίστοιχα ζητήματα δημιουργούνται και κατά τη διαφύλαξή του, σε μια σειρά ηλεκτρονικών αποθετηρίων που αυτοχαρακτηρίζονται «ηλεκτρονικές βιβλιοθήκες», διευρύνοντας υπερβολικά, και ενίοτε άτοπα, τον όρο βιβλιοθήκη.

Ως προς το ζήτημα των πνευματικών δικαιωμάτων κατά την ψηφιακή συνθήκη, είναι γνωστό το παράδειγμα της Google, η οποία αναγκάστηκε να αποσύρει πολλά από τα βιβλία που είχε ψηφιοποιήσει μετά από σχετικές καταγγελίες. Η ίδια η Google ορίζει το εγχείρημά της, το Google books, ως

μια τεράστια βιβλιοθήκη. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για μια όντως τεράστια, αξιόπιστη καθότι ψηφιοποιημένη, συλλογή βιβλίων (6% των βιβλίων που εκδόθηκαν ποτέ, κατά τους ισχυρισμούς της), αλλά σε καμία περίπτωση δεν συνιστά μια βιβλιοθήκη. Αντίστοιχα, πολλά άλλα εγχειρήματα που αυτοχαρακτηρίζονται ή χαρακτηρίζονται συχνά από τους ερευνητές ως βιβλιοθήκες (λ.χ. το Internet Archive, η Open Library ή το Gutenberg project), δεν είναι βιβλιοθήκες, αλλά ευρύτατες συλλογές κειμένων, διαβαθμισμένης αξιοπιστίας. Μάλιστα, η ευκαιριακή συγκρότησή τους, που βασίζεται κατά κανόνα στην προσφορά σε ηλεκτρονικά κείμενα, που δεν υπόκεινται συνήθως σε πνευματικά δικαιώματα, δεν επιτρέπει καν τον χαρακτηρισμό τους ως ανθολογίων, στον βαθμό που δεν υπάρχει συγκροτημένη επιλογή με στόχευση ή/και επιμέλεια έκδοσης, όπως στην περίπτωση των Ανθολογιών του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας ή του Πολιτιστικού Θησαυρού της Ελληνικής Γλώσσας (www.potheg.gr) ή του Σπουδαστηρίου Νέου Ελληνισμού (www.snhell.gr).

Οι συλλογές αυτές διαφέρουν από τις ηλεκτρονικές βιβλιοθήκες στο γεγονός ότι συγκεντρώνουν (πολύτιμο, ακόμη και με τα προβλήματά του) ψηφιακό περιεχόμενο, που προορίζεται συνήθως για συγκεκριμένες κοινότητες χρηστών, χωρίς να αναλαμβάνουν πραγματικά την ευθύνη ελέγχου, ταξινόμησης, διαφύλαξης, καθοδήγησης. Έτσι, οι χρήστες νοούν την ηλεκτρονική βιβλιοθήκη με τρόπο εντελώς διαφορετικό από ό,τι οι βιβλιοθηκάριοι, οι οποίοι έχουν κατά νου συγκεκριμένες κοινότητες χρηστών, αλλά και συγκεκριμένη οργάνωση του υλικού και συγκεκριμένες υπηρεσίες, οργάνωση που δεν ανάγεται μόνο στο μεταπολεμικό memex του Vannevar Bush (1945), αλλά και στο Mundaneum του Paul Otlet (1934).

Η διάκριση ανάμεσα στην ψηφιακή/digital-ηλεκτρονική/electronic και την εικονική/virtual βιβλιοθήκη θα μπορούσε να είναι διαφωτιστική, αλλά και πολύ χρήσιμη. Η ψηφιακή-ηλεκτρονική βιβλιοθήκη δεν καταργεί την παραδοσιακή, αλλά λειτουργεί συμπληρωματικά προς αυτήν. Αποτελεί δηλαδή ένα οργανωμένο αποθετήριο ψηφιακών πόρων και παρέχει εργαλεία και υπηρεσίες αναζήτησης και επεξεργασίας τους, υποστήριξη από εξειδικευμένο προσωπικό και, συχνά πλέον, υπηρεσίες έκδοσης. Η ψηφιακή βιβλιοθήκη αποτελεί συνήθως μια βάση δεδομένων που φιλοξενεί ή διασυνδέεται με άλλες βάσεις δεδομένων, τόσο βιβλιογραφικές όσο και πλήρους κειμένου. Στην περίπτωση της βάσης πλήρους κειμένου, δημιουργεί αξιόπιστα ψηφιακά τεκμήρια (αντίγραφα των εντύπων), τα οποία εκδίδει ή εκθέτει με ποικίλους τρόπους· και, κυρίως, τα συντηρεί με βάση μια συγκεκριμένη πολιτική, εξίσου συγκεκριμένες τεχνικές και με στόχο τη διαφύλαξη της πολιτισμικής μνήμης (Erll & Nünning 2008).

Όλες οι άλλες προσπάθειες συγκέντρωσης ψηφιακών βιβλίων περιγράφονται μάλλον από τον όρο *εικονική βιβλιοθήκη*, ως συλλογές κειμένων που δεν εποπτεύονται από συγκεκριμένο θεσμό/φορέα και ως εκ τούτου δεν ελέγχονται πλήρως σε κανένα επίπεδο. Το γεγονός αυτό δεν αναιρεί τη σημασία τους, καθώς πολλές φορές τα δεδομένα που περιλαμβάνουν είναι και πολύτιμα αλλά και αξιόπιστα. Αναδεικνύει, όμως, δύο πολύ σημαντικά διακυβεύματα της ψηφιακής εποχής: α) το κρίσιμο ζήτημα της αποτελεσματικής διαφύλαξης μαζικών ψηφιακών δεδομένων, προς διαρκή χρήση από την εκάστοτε κοινότητα, του παρόντος και του μέλλοντος και β) το ζήτημα των μεταδεδωμένων, των δεδομένων δηλαδή που περιγράφουν τα ψηφιακά δεδομένα, εν προκειμένω τα ψηφιακά βιβλία, και λειτουργούν καθοδηγητικά (με ό,τι καλό και κακό περιλαμβάνει ο όρος) για την ανεύρεσή τους.

Οι ηλεκτρονικές/ψηφιακές βιβλιοθήκες τεκμηριώνουν το υλικό τους, προσφέρουν δηλαδή μεταδεδωμένα, σε αντίθεση με τις περισσότερες, τουλάχιστον, δυνητικές βιβλιοθήκες, ενώ παράλληλα επεξεργάζονται διαρκώς τρόπους για την καλύτερη ταξινόμηση, δημοσίευση/έκδοση, συντήρηση και διαφύλαξη των έργων.

BIBΛΙΟΘΗΚΗ, ΑΡΧΕΙΟ, ΜΟΥΣΕΙΟ

Η σύγχρονη βιβλιοθήκη επεκτείνεται λοιπόν με ταχύτατους ρυθμούς, καθώς η σχετική αποϋλοποίηση των έργων, το πέρασμά τους από το χαρτί σε κάποιον ψηφιακό δίσκο, δημιουργεί τεράστιες δυνατότητες αποθήκευσης και διασύνδεσης μαζικών δεδομένων (ο σημασιολογικός ιστός αναμένεται να είναι καθοριστικός και για τις βιβλιοθήκες και για τους χρήστες τους, όπως και για τη μελέτη της λογοτεχνίας ειδικότερα). Συχνά, οι αυξημένες ανάγκες ψηφιοποίησης οδηγούν πολλές σύγχρονες βιβλιοθήκες στην προσφυγή σε πληθοπορισμό (*crowdsourcing*), ελεγχόμενο και οργανωμένο. Πέραν του πλήθους των τεκμηρίων, ωστόσο, εξίσου σημαντική είναι και η φύση τους: η ίδια αυτή αποϋλοποίηση επιτρέπει τη (δυνητική) συστέγαση χειρογράφων, εντύπων, αρχειακού υλικού, ψηφιακών τεκμηρίων και συλλογών κάθε είδους, με ενιαία πρόσβαση μέσω ενός καλά οργανωμένου ιστότοπου (Deuze 2006). Η συνοίκηση αυτή μαζί με τη χρήση τεχνητής νοημοσύνης στον σημασιολογικό ιστό αποτελούν ίσως δύο από τις πλέον ανατρεπτικές εξελίξεις για το βιβλίο, τη διαφύλαξη και τη διάδοσή του. Όσο για το μέλλον των ηλεκτρονικών βιβλιοθηκών, ίσως η επιστημονική φαντασία, όπου κατέχουν περίοπτη θέση, μπορεί να μας πει πολλά (Newman 2011). Με τον τελικό λόγο να τον έχει φυσικά πάντα ο Borges, κατά τον οποίο το ίδιο το Σύμπαν είναι μια (αχανής) βιβλιοθήκη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Aarseth, Espen J. 1997. *Cybertext, Perspectives on Ergodic Literature*. Βαλτιμόρη: The John Hopkins University Press.
- Bush, Vannevar. 1945. As we may think. *The Atlantic* (<http://www.theatlantic.com/magazine/print/1945/07/as-we-may-think/3881/>· ανακτήθηκε στις 10-10-2015).
- Castells, Manuel. 2005. *Ο γαλαξίας του Διαδικτύου. Στοχασμοί για το διαδίκτυο, τις επιχειρήσεις και την κοινωνία*. Μτφρ. Ελένη Αστερίου. Επιμ. Νίκος Κοτζιάς. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Deuze, Mark. 2006. Participation, remediation, bricolage: Considering principal components of a digital culture. *The Information Society* 22: 63-75.
- Erll, Astrid & Ansgar Nünning (συνεργ. Sara B. Young), επιμ. 2008. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Βερολίνο/Νέα Υόρκη: Walter de Gruyter.
- Foucault, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*. Παρίσι: Gallimard.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. Παρίσι: Seuil.
- Hayles, Katherine N. 2008. *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*. South Bend: University of Notre Dame Press.
- Kittler, Friedrich. 1995. There is no software. *C-Theory: Theory, Technology, Culture* 32 (<http://www.ctheory.com/article/a032.html>· ανακτήθηκε στις 10-10-2015).
- Liu, Alan. 2008. Imagining the new media encounter. Στο *A Companion to Digital Literary Studies*, επιμ. Ray Siemens & Susan Schreibman. Οξφόρδη: Blackwell (<http://www.digitalhumanities.org/companionDLS/>· ανακτήθηκε στις 10-10-2015).
- Newman, Bobbi. 2011. What IS a Library? *Librarian by Day*, 19 Νοεμβρίου (<http://librarianbyday.net/2011/11/19/what-is-a-library/>· ανακτήθηκε στις 10-10-2015).
- Ong, Walter J. 1997. *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη. Η εκτεχνολόγηση του λόγου*. Μτφρ. Κώστας Χατζηκυριάκου. Επιμ. Θεόδωρος Παραδέλλης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Otlet, Paul. 1934. *Traité de documentation*. Βρυξέλλες: Mundaneum.
- Pellizzi, Federico. 2006. Dialogism, Intermediality and Digital Textuality. *IASL online* (http://www.iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/pellizzi_dialogism.pdf· ανακτήθηκε στις 15-9-2015).
- Task Force. 1996. Preserving Digital Information. Report of the Task Force on Archiving of Digital Information. Washington, D.C./Mountain View, CA: Commission on Preservation and Access & The Research Libraries Group (<http://www.oclc.org/content/dam/research/activities/digpresstudy/final-report.pdf>· ανακτήθηκε στις 10-10-2015).
- Soffer, Oren. 2010. "Silent Orality": Toward a conceptualization of the digital oral features in CMC and SMS texts. *Communication Theory* 20/4: 387-404.

Το (λογοτεχνικό) αρχείο ως συγκεείμενο

Κατερίνα Τικτοπούλου

Το λογοτεχνικό αρχείο, με τη μορφή που το γνωρίζουμε σήμερα —ή, έστω, που το γνωρίζαμε έως πριν από μερικές δεκαετίες¹— φαίνεται πως έχει την επίσημη αρχή του στα τέλη του 19ου αιώνα και, εμβληματικά, στα 1885, έτος κατά το οποίο καταγράφονται τουλάχιστον δύο, παράλληλα αλλά ανεξάρτητα, σημαίνοντα γεγονότα: η ίδρυση του Αρχείου Goethe και Schiller στη Βαϊμάρη και το άνοιγμα της γραμμένης ήδη από το 1881 διαθήκης του Victor Hugo, σύμφωνα με την οποία ο γάλλος λογοτέχνης άφηνε όλα τα χαρτιά του στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, κάτι διόλου συνηθισμένο. Έκτοτε, ωστόσο, το ενδιαφέρον για τα αρχεία των σύγχρονων λογοτεχνών ως στοιχείων της εθνικής πολιτισμικής κληρονομιάς αυξάνεται κατακόρυφα στον δυτικό κόσμο. Ιδιώτες συλλέκτες, δημόσιες βιβλιοθήκες και άλλοι φορείς (δημόσια αρχεία, μουσεία, πανεπιστήμια κ.ο.κ.) επιδιώκουν να προσελκύσουν τα χαρτιά των λογοτεχνών (κυρίως μετά τον θάνατό τους) συγκροτώντας λογοτεχνικά αρχεία και, αντίστοιχα, οι ίδιοι οι δημιουργοί ή οι κληρονόμοι τους συχνά δωρίζουν τα κατάλοιπα στις βιβλιοθήκες και τους άλλους συναφείς φορείς. Με ποιο σκοπό; Ποια είναι η τύχη των αρχείων των λογοτεχνών, όταν αυτά διαβούν το κατώφλι του ιδιωτικού και καταστούν δημόσια; Τί κάνει με αυτά ένα δημόσιο αρχείο (ή μια βιβλιοθήκη ή ένα μουσείο ή ένας συλλέκτης); Πριν απαντήσουμε, είναι χρήσιμες δύο διευκρινίσεις.

Διευκρίνιση πρώτη: η κρίσιμη λέξη «αρχείο» έχει πολλές σημασίες, ανάλογα με τα συμφραζόμενα στα οποία χρησιμοποιείται. Παραδοσιακά, αρχείο είναι τόσο ο χώρος στον οποίο φυλάσσονται δημόσια έγγραφα και ιστορικά τεκμήρια, όσο και η ίδια η συλλογή εγγράφων και τεκμηρίων.² Στις μέρες μας, η έντονη τάση για περιφρούρηση της μνήμης και αρχειοθέτηση (Nora 1989) και η συνακόλουθα διευρυμένη χρήση της λέξης «αρχείο» έχουν καταστήσει τη σημασία της πιο ευέλικτη (ή, κατά άλλους, τόσο

1. Για τη μεγάλη αλλαγή που παρατηρείται στα αρχεία τα τελευταία 30-40 χρόνια βλ. εδώ πιο κάτω.

2. Αρχείο, σύμφωνα με τον ελληνικό νόμο (1946/1991), «είναι το σύνολο των μαρτυριών και των εγγράφων, αδιακρίτως χρονολογίας, σχήματος και ύλης, που σχετίζονται με τη δραστηριότητα του Κράτους, δημόσιων ή ιδιωτικών οργανισμών ή νομικών ή φυσικών προσώπων ή ομάδων φυσικών προσώπων» (βλ. http://www.eae.org.gr/leg1_1946-ALL.html· ανακτήθηκε στις 22-10-2015).

χαλαρή που να δικαιολογείται η ανησυχία και η παρέμβαση των ειδικών).³ Αρχείο λοιπόν είναι, επιπλέον, ένα έγγραφο ή μια ομάδα εγγράφων που αποθηκεύουμε στον υπολογιστή μας ή και όλα του τα δεδομένα: ακόμα, η σύγχρονη ψηφιακή έκδοση μιας μικρής ή μεγάλης συλλογής τεκμηρίων (χειρογράφων, εκδόσεων, μελετών κ.ά.) σχετικά με έναν λογοτέχνη, τα οποία δεν προέρχονται κατ' ανάγκη από το ίδιο παραδοσιακό αρχείο, όπως, π.χ., τα ηλεκτρονικά αρχεία του αμερικανού ποιητή Walt Whitman (βλ. The Walt Whitman Archive στο <http://www.whitmanarchive.org/>), τα διάφορα ψηφιακά αρχεία του Shakespeare (βλ. π.χ. The Shakespeare Quartos Archive στο <http://www.quartos.org/> και Shakespeare Electronic Archive στο <http://shea.mit.edu/shakespeare/htdocs/main/index.htm>) ή, στα καθ' ημάς, το Αρχείο Καβάφη (<http://www.kavafis.gr/> και <http://www.onassis.gr/onassis-magazine/issue-58/kavafis-files>). Επιπλέον, συχνά, ως αρχεία πλέον χαρακτηρίζονται συλλήβδην φορείς και θεσμοί που άλλοτε ήταν διακριτοί, όπως οι βιβλιοθήκες και τα μουσεία.⁴ Δεν πρέπει, τέλος, να μας διαφεύγει η συχνή σήμερα χρήση τής άλλοτε εξειδικευμένης και σχεδόν «ιερής» λέξης *αρχείο* και των παραγώγων της (π.χ. *αρχαιοθετώ*) σε συμφραζόμενα καθημερινότητας, όπως αίφνης για την οργάνωση των φωτογραφιών που έχουμε στο σπίτι μας ή και... των τροφίμων στα ντουλάπια της κουζίνας μας (Theimer 2012β & Owens 2014).

Διευκρίνιση δεύτερη: το ενδιαφέρον του Michel Foucault (1969 & 1975) του Jacques Derrida (1995), καθώς και άλλων μελετητών (βλ. ενδεικτικά Schwartz & Cook 2002) για τη φύση και την πράξη του αρχείου, συνέβαλε τις τελευταίες δεκαετίες στην ανάπτυξη μιας μεγάλης διεπιστημονικής συζήτησης που οδηγεί σε εμφανή αλλαγή στην αρχειακή οργάνωση και πρακτική. Η εικόνα του αρχείου ως χώρου σκονισμένου, σκοτεινού και αφιλόξενου, δυσπρόσιτου ή και απρόσιτου στον μη μνημένο αντικαθίσταται ολοένα και συχνότερα στις μέρες μας από την εικόνα αρχείων φωτεινών και φιλικών στους χρήστες τους, ανοιχτών ακόμα και στους μη ειδικούς. Επιπλέον, με την ουσιαστική συνδρομή της τεχνολογίας, τα αρχεία σταδιακά δημοσιοποιούν το υλικό τους ή διευκολύνουν την πρόσβαση σε αυτό με αναλυτικούς καταλόγους και περιγραφές, διαθέσιμες διαδικτυακά. Αναμφίβολα, η συζήτηση περί αρχείου έχει κυρίως συμβάλει στην καλύτερη κατανόηση της φύσης του και στη ριζική αλλαγή της αντίληψής μας για αυτό: δεν πρόκειται για ένα ουδέτερο καταθετήριο τεκμηρίων του παρελθόντος, όπου ή από όπου η πληροφορία αναπαράγεται αδιαμεσολάβητα και αντικειμενικά, αλλά για έναν θεσμό που οργανώνει με υποκειμενικό

3. Βλ. ενδεικτικά το κείμενο της Theimer 2012α, το οποίο βέβαια θα μπορούσε να θεωρηθεί χαρακτηριστικό δείγμα του εξουσιαστικού λόγου που εκπορεύεται από το Αρχείο, όπως υπέδειξε ο Foucault (1969).

4. «Βιβλιοθήκες και Μουσεία — ως τα ονομάσουμε αρχεία» (McGann 2007, 1590).

και όχι πάντα διαφανή τρόπο τα τεκμήρια, διαχειρίζεται το παρελθόν και τη μνήμη, παράγει νόημα και ασκεί εξουσία μέσω των (σχετικά λίγων) ανθρώπων που εργάζονται μόνιμα ή περιστασιακά σε αυτά. Η ανοικτότητα και η ηλεκτρονική προσβασιμότητα των αρχείων, ακόμα και όπου αυτές εδραιώνονται τα τελευταία χρόνια, δεν σημαίνει βέβαια ότι απαλλάσσουν αυτόχρονα τη φύση του αρχείου από τα παραπάνω χαρακτηριστικά του (Laermans & Gielen 2007).

Έχοντας κατά νου τις δύο αυτές διευκρινίσεις, επανερχόμαστε τώρα στο ερώτημα σχετικά με την τύχη των λογοτεχνικών αρχείων στα ποικίλα αποθετήριά τους (αρχεία, βιβλιοθήκες, μουσεία κ.ο.κ.). Δύο από τους βασικότερους στόχους της διαχείρισής τους είναι, βέβαια, η διαφύλαξη και η μελέτη τους. Τα περιεχόμενα των λογοτεχνικών αρχείων είναι κατά κανόνα μοναδικά και ανεπανάληπτα και συγχρόνως ευάλωτα στη φθορά. Χειρόγραφα εργασίας, δακτυλόγραφα με διορθώσεις, σημειωματάρια, ημερολόγια, αλληλογραφία, σκίτσα και σχέδια, καθώς και αποκόμματα από τον τύπο, φωτογραφίες, βιβλία και ποικίλα άλλα έντυπα που φέρουν άμεσα και έμμεσα ίχνη της χρήσης τους από τον δημιουργό (π.χ. χάρτες, εισιτήρια θεάτρου, μουσικοί δίσκοι), όλα συνιστούν πολύτιμα τεκμήρια που πρέπει να διαφυλαχθούν. Όμως, τεκμήρια τίνος πράγματος; Δυνάμει, πολλών πραγμάτων: τεκμήρια της εθνικής πολιτισμικής παράδοσης (μέρος της οποίας είναι ο λογοτέχνης), του γραφικού χαρακτήρα του λογοτέχνη, της ιδιοσυγκρασίας του, όψεων της βιογραφίας του και της λογοτεχνικής του συγκρότησης, της λογοτεχνικής επικοινωνίας, του ίδιου του έργου του κ.ά. Στην πραγματικότητα, η απάντηση εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από το αίτημα του διαχειριστή/αρχαιοθέτη, του μελετητή ή και του επισκέπτη του αρχείου. Χρειάζεται εδώ να υπογραμμιστεί η διάκριση ανάμεσα στη βουβή υλικότητα των τεκμηρίων και στην άυλη και ρευστή ανάγνωση και ερμηνεία τους. Σε κάθε περίπτωση, το λογοτεχνικό αρχείο αποτελεί, όπως θα δούμε, σημαντικό συγκείμενο της ανάγνωσης του λογοτεχνικού έργου.

Παραδοσιακά, η μελέτη του λογοτεχνικού αρχείου εστιάζεται κυρίως στα χειρόγραφα εργασίας, δηλαδή τα χειρόγραφα που συνιστούν προσχέδια των ολοκληρωμένων και δημοσιευμένων έργων του δημιουργού και τα οποία κατά κανόνα καταστρέφονταν, όταν το έργο έβλεπε το φως της δημοσιότητας. Στόχος της εστίασης είναι η κειμενική κριτική και εκδοτική, δηλαδή ο έλεγχος της αξιοπιστίας των εκδόσεων του έργου με βάση το αρχείο και η κατάρτιση νέων εκδόσεων που στηρίζονται στα αυθεντικά χειρόγραφα και ενδεχομένως εμπλουτίζουν το κριτικό υπόμνημά τους με σημαίνουσες παραλλαγές.

Παράλληλα, κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα εντείνεται και συστηματοποιείται μια άλλη προσέγγιση των χειρογράφων, που δεν εν-

διαφέρεται μόνο για το τελικό κείμενο αλλά και για την παρακολούθηση, με βάση τα προσχέδια, της σταδιακής δημιουργίας του έργου, το οποίο γίνεται αντιληπτό όχι ως προϊόν απλής έμπνευσης αλλά ως αποτέλεσμα συχνά επίπονης κατασκευής. Πρόκειται βέβαια για ενδιαφέρον που ανιχνεύεται ήδη από τον 18ο και τον 19ο αιώνα σε μεμονωμένους κριτικούς και συγγραφείς, όπως ο Edgar Allan Poe (*The Philosophy of Composition*, 1846), ο Friedrich Schlegel, η Madame de Staël, ο Stéphane Mallarmé και ακόμα αργότερα ο Paul Valéry. Στον 20ό αιώνα εμφανής στόχος είναι η καλύτερη κατανόηση των προθέσεων του δημιουργού και ερμηνεία του δημοσιευμένου έργου. Κοντά στα πολυάριθμα παραδείγματα που προέρχονται από τον ευρωπαϊκό χώρο (Deppman κ.ά. 2004, 2-4), χαρακτηριστικό παράδειγμα της ελληνικής βιβλιογραφίας αποτελεί η ανάγνωση στο σεφερικό αρχείο των σωζόμενων προσχεδίων του ποιήματος *Ο Βασιλιάς της Ασίνης*, «με τελικό σκοπό την αναγωγή τους στο οριστικό ποίημα» (Γιατρομανωλάκης 1986, 28).

Ήδη όμως από τα μέσα του 20ού αιώνα, ο τελεολογικός χαρακτήρας αυτής της μορφής προσέγγισης του λογοτεχνικού αρχείου δημιούργησε κάποιες ενστάσεις ως προς το κατά πόσο είναι εφικτό να βοηθηθεί η ερμηνεία του τελικού ποιήματος με βάση τα προσχεδιά του. Ενδεικτική είναι η άποψη του άγγλου ποιητή T.S. Eliot ότι η γνώση της καταγωγής ενός ποιήματος δεν βοηθά απαραίτητα την κατανόησή του· μάλιστα, οι πολλές πληροφορίες σχετικά με τις καταβολές του μπορεί να αλλοιώσει την επικοινωνία του αναγνώστη με αυτό (Eliot 1957, 112· Deppman κ.ά. 2004, 4). Η ένσταση μοιάζει βάσιμη, και επειδή η πορεία προς το τελικό κείμενο δεν είναι ούτε γραμμική ούτε και πλήρως αποτυπωμένη στα χειρόγραφα του δημιουργού που εναπόκεινται στα αρχεία. Από αυτή την άποψη είναι αποκαλυπτική η σύντομη στιχομυθία του Σεφέρη με τον Eliot, χρονολογημένη στα 1952, έτσι όπως μας την παραθέτει ο πρώτος:

— Είναι παράξενο πώς γράφει κανείς ποιήματα, είπα. Του αφηγήθηκα πώς έγραφα το *Βασιλιά της Ασίνης*. Δυο χρόνια προσπάθεια. Εγκατάλειψα. Κι έπειτα, σε μια νύχτα, έγινε το ποίημα, χωρίς να έχω καν μπροστά μου τις παλιές σημειώσεις μου, επειδή με κέντρισε η ανάγκη να γεμίσω δυο τυπογραφικές σελίδες που έμεναν λευκές.

— Πολύ καλό ποίημα. Ίσως γιατί δεν είχατε τις σημειώσεις σας, μπορούσατε να το τελειώσετε.

Μου είπε πως έγραφε, το ίδιο, με μια μονοκοντυλιά, το τελευταίο μέρος της *Έρημης Χώρας* [...] (Σεφέρης 1984, 203).

Επιπλέον, η ενέργεια της (συγ)γραφής είναι σύνθετη και δεν είναι δυνατόν απλά να αποτυπωθεί στο γραπτό κείμενο/χειρόγραφο, όπως ορθά

υποστήριξε ο Louis Hay (1988, 75), ιδρυτής της γενετικής κριτικής (*critique génétique*) στη Γαλλία της δεκαετίας του '70. Συμμεριζόμενη τη νέα έννοια της κειμενικότητας που εισήγαγαν ο δομισμός και ο μεταδομισμός, η γενετική κριτική μελετά το λογοτεχνικό αρχείο με έμφαση στην αισθητική της παραγωγής του κειμένου. Ενδιαφέρεται αποκλειστικά για το κείμενο ή, ορθότερα, για τα διαδοχικά κείμενα που παράγονται κατά τη διαδικασία της γένεσης του έργου. Εστιάζει με έμφαση στην περιπέτεια της γραφής και στην ανασυγκρότηση των σταδίων της γένεσης ενός έργου μέσα από τη συστηματική ταξινόμηση, αξιολόγηση και μελέτη όλων των τεκμηρίων του λογοτεχνικού αρχείου, λαμβάνοντας συγχρόνως υπόψη την επιρροή των εξωτερικών, κοινωνικών, οικονομικών και πολιτισμικών συγκυριών στη διαμόρφωση του κειμένου, αλλά διαφορώντας, τουλάχιστον στη γαλλική εκδοχή της, για την ανίχνευση των προθέσεων του συγγραφέα καθώς και για το τελικό κείμενο (Grésillon 1994· Deppman κ.ά. 2004· Οτατζή 2008). Ωστόσο, στο πλαίσιο των υπόλοιπων ευρωπαϊκών παραδόσεων κειμενικής κριτικής (π.χ. των αγγλοσαξονικών και των γερμανικών), ο θεωρητικός προβληματισμός και η εκδοτική πρακτική της γενετικής κριτικής εξετάζει και την (ιστορικά προσδιορισμένη) προθετικότητα του συγγραφέα, καθώς και τη συγκρότηση και ερμηνεία του τελικού κειμένου.

Η γενετική κριτική και εκδοτική, που αποτελεί σήμερα ένα κυρίαρχο παράδειγμα ανάγνωσης του λογοτεχνικού αρχείου, ανιχνεύεται και στην ελληνική βιβλιογραφία. Συγκεκριμένα, η γενετική μέθοδος λαμβάνεται υπόψη σε συνδυασμό με άλλες αναγνωστικές και εκδοτικές μεθόδους τουλάχιστον σε δύο περιπτώσεις: πρώτα, στη φιλολογική έκδοση των *Ατελών ποιημάτων* του Καβάφη (1994), στην οποία επιχειρείται, με βάση το αρχείο του ποιητή, η ανασύσταση της σταδιακής διαμόρφωσης του κειμενικού σώματος τριάντα ποιημάτων που ο Καβάφης δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει πριν τον θάνατό του· ύστερα, στη διπλωματική έκδοση και τον σχολιασμό επιλεγμένων αυτόγραφων κειμένων και επιστολών του Γιώργου Χειμωνά, που συνιστούν τεκμήρια της φιλίας του με τον ποιητή και ζωγράφο Αλέξανδρο Ίσαρη (Χειμωνάς 2006). Επίσης, η γενετική μέθοδος ανάγνωσης του λογοτεχνικού αρχείου αξιοποιείται για την παρακολούθηση και κατάδειξη της σταδιακής γραφής της μυθιστορηματικής τριλογίας του Στρατή Τσίρκα *Ακυβέρνητες Πολιτείες*, με έμφαση στην ανίχνευση της επικοινωνίας του λογοτέχνη με τους αναγνώστες του και τα ίχνη της επικοινωνίας αυτής στη διαμόρφωση της λογοτεχνικής συγγραφής (Πεχλιβάνος 2008). Τέλος, η γενετική κριτική επιχειρείται να αξιοποιηθεί για την αντιμετώπιση του μείζονος εκδοτικού προβλήματος που θέτει το ανολοκλήρωτο σολωμικό έργο (Petridu 2015).

Η περίπτωση του σολωμικού λογοτεχνικού αρχείου είναι εντελώς ιδιαίτερη και αξίζει να σταθούμε κάπως σε αυτήν. Πρόκειται για αρχείο χωρο-

ταξικά κατακερματισμένο, μοιρασμένο σε τέσσερα διαφορετικά δημόσια και ιδιωτικά αρχεία (Μουσείο Σολωμού και επιφανών Ζακυνθίων, Εθνική Βιβλιοθήκη, Ακαδημία Αθηνών, Βιβλιοθήκη Σπ. Λοβέρδου). Αλλά δεν έγκειται εδώ η ιδιαιτερότητά του. Αν εξαιρέσουμε την αλληλογραφία και τα δημόσια έγγραφα που περιλαμβάνει, ο μεγαλύτερος όγκος του, που συνδέεται άμεσα με το λογοτεχνικό έργο του ποιητή, αποτελείται από χειρόγραφα, στα οποία η επεξεργασία των κειμένων προχωρά μέσα από δίγλωσσες (ιταλικά-ελληνικά) ή και πολύγλωσσες (ιταλικά, ελληνικά, λατινικά, γαλλικά) εγγραφές, με ποικιλία στους τρόπους (στίχοι και πεζά σχεδιάσματα), την ταχύτητα και τη ροή της ανάπτυξής τους (άλλοτε με άνεση άλλοτε με φανερό δυσκολία, με πολλές διαγραφές, επανεγγραφές και παραλλαγές), χωρίς όμως σχεδόν ποτέ να ολοκληρώνεται σε ένα τελικό κείμενο. Τα έργα μένουν τις περισσότερες φορές ανολοκλήρωτα, εγκαταλειμμένα σε λιγότερο ή περισσότερο προχωρημένο στάδιο σύνθεσης.

Πρόκειται λοιπόν για ένα λογοτεχνικό αρχείο, στο οποίο η έννοια του συγκεκριμένου της ανάγνωσης του έργου υπονομεύεται ή επανασηματοδοτείται· ένα αρχείο που δοκιμάζει την αναγνωστική συμπεριφορά μας και την εκδοτική πρακτική. Δεν είναι έτσι τυχαίο ότι το αρχείο αυτό προκάλεσε δύο διαδοχικές αλλαγές παραδείγματος στη νεοελληνική φιλολογική κριτική και εκδοτική. Η πρώτη, όταν ο Λίνος Πολίτης πρότεινε και πρόκρινε έναντι της κριτικής έκδοσης τη διπλωματική έκδοση των χειρογράφων ως τη μόνη πραγματικά αδιαμεσολάβητη έκδοση του σολωμικού έργου και ως τη βάση για την επίλυση του εκδοτικού προβλήματος, η οποία θα επέτρεπε κάποτε τη συγκρότηση μιας χρηστικής έκδοσης (Πολίτης 1995 & 1964). Η δεύτερη, όταν η Ελένη Τσαντσάνογλου μετατόπισε δραστικά την αναγνωστική και εκδοτική συμπεριφορά απέναντι στα ανολοκλήρωτα σολωμικά έργα, από την ανέφικτη προσδοκία της ανάγνωσης ενός ολοκληρωμένου κειμένου —στο οποίο ο ποιητής δεν κατέληξε ποτέ— στην εφικτή και ενδεχομένως μοναδική εμπειρία της ανάγνωσης ενός έργου εν προόδω, της παρακολούθησης της σταδιακής διαμόρφωσής του από τη στιγμή της σύλληψής του έως τη στιγμή της εγκατάλειψής του (Τσαντσάνογλου 1982, 177 κ.ε.). Για την επίτευξη αυτής της παρακολούθησης, η Τσαντσάνογλου επινόησε παράλληλα και ανεξάρτητα με την ανάπτυξη της γενετικής κριτικής στη Γαλλία, στην Ελλάδα της δεκαετίας του '70, μια πρωτότυπη εκδοτική μέθοδο, την «αναλυτική», η οποία, παρά τις διαφορές της, τέμνεται με τη μέθοδο της γενετικής κριτικής, στον τρόπο, π.χ., που οργανώνουν, μελετούν και παρουσιάζουν τα τεκμήρια του λογοτεχνικού αρχείου (Tiktopulu 2015). Είναι ένας τρόπος ανοικτός και διαφανής στην υποκειμενικότητα της διαμεσολάβησής του, ο οποίος διευκολύνει τον αναγνώστη να μπει στο λογοτεχνικό εργαστήριο χωρίς τον κίνδυνο να χαθεί και με ενεργή την προοπτική να συγκροτήσει τη δική του ανάγνωση.

Η χρήση του λογοτεχνικού αρχείου ως συγκείμενου είναι μια συναρπαστική εμπειρία. Είναι άραγε πιθανό στο μέλλον να μην υπάρχει υλικό για τη συγκρότηση του αρχείου ενός λογοτέχνη; Δεν είναι πάντως απίθανο, τουλάχιστον όσον αφορά τα χειρόγραφα εργασίας, αν σκεφτούμε ότι ο τρόπος συγγραφής της λογοτεχνίας μετέρχεται πλέον και άλλων μέσων: του υπολογιστή και των ηλεκτρονικών κειμενογράφων, που δεν αφήνουν ίχνη των προσχεδίων. Αντίθετα, διαγράφουν αυτόματα τα διαδοχικά προκείμενα. Έτσι βέβαια μπορεί να γίνει κατανοητή η σύσταση που έκανε πριν από μερικά χρόνια η Βιβλιοθήκη του Παρισιού προς τους νέους συγγραφείς, ολοένα και περισσότερο εξοικειωμένους με τις νέες τεχνολογίες, να φροντίζουν, μολοντί χρησιμοποιούν υπολογιστές, να διασώζουν τα ενδιάμεσα ίχνη της γραφής τους, γεγονός που θα επιτρέψει τη μελλοντική βιογράφιση των κειμένων τους.

Βέβαια υπάρχουν δημιουργικές διαδικασίες σε άλλους πολιτισμούς που μπορεί να μην αφήνουν τα ίχνη τους, όπως φαίνεται από την ακόλουθη κινέζικη ιστορία: «Ένα από τα πολλά χαρίσματα του Τσουάγκ-Τζου ήταν και η ικανότητά του να σχεδιάζει. Ο βασιλιάς τού ζήτησε το σχέδιο ενός καβουριού. Ο Τσουάγκ-Τζου του είπε πως χρειαζόταν πέντε χρόνια και μια έπαυλη με δώδεκα υπηρέτες. Ύστερα από πέντε χρόνια το σχέδιο δεν έχει ακόμη αρχίσει. Έχω ανάγκη από άλλα πέντε χρόνια είπε ο Τσουάγκ-Τζου. Ο βασιλιάς δεν έφερε αντίρρηση. Μόλις πέρασαν τα δέκα χρόνια, ο Τσουάγκ-Τζου πήρε το πινέλο και σε μια στιγμή, με μία μόνο κίνηση, σχεδίασε ένα καβούρι, το πιο τέλειο καβούρι που είχαν δει ποτέ» (Καλβίνο 1995, 94).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Clement, Tanya, Wendy Hagenmaier & Jennie Levine Knies. 2013. Toward a notion of the archive of the future: Impressions of practice by librarians, archivists, and digital humanities scholars. *The Library Quarterly* 83/2: 112-130.
- Deppman, Jed, Daniel Ferrer & Michael Groden, επιμ. 2004. *Genetic Criticism. Texts and Avant-Textes*. Φιλαδέλφεια: PENN.
- Derrida, Jacques. 1995. *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. Παρίσι: Éditions Galilée. [Στα ελληνικά: *Η έννοια του αρχείου*. Μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Εκκρεμές. 1996].
- Eliot, T.S. 1957. The frontiers of criticism. Στο *On Poetry and Poets*, 103-118. Λονδίνο: Faber & Faber.
- Emery, Elizabeth. 2012. *Photojournalism and the Origins of the French Writer House Museum (1881-1914). Privacy, Publicity, and Personality*. Farnham: Ashgate.
- Foucault, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*. Παρίσι: Gallimard. [Στα ελληνικά: *Η αρχαιολογία της γνώσης*. Μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Εξάντας. 1987].

- . Michel. 1975. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Παρίσι: Gallimard. [Στα ελληνικά: *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*. Μτφρ. Τάσος Μπέτζελος. Αθήνα: Πλέθρον. 2011].
- Grésillon, Almuth. 1994. *Éléments de critique génétique*. Παρίσι: Presses Universitaires de France.
- Hay, Louis. 1988. Does text exist? *Studies in Bibliography* 41: 64-76.
- Laermans, Rudi & Pascal Gielen. 2007. The archive of the digital an-archive. Στο *Image & Narrative*. 17 (http://www.imageandnarrative.be/inarchive/digital_archive/laermans_gielen.htm· ανακτήθηκε στις 22-10-2015).
- McGann, Jerome. 2007. Database, interface, and archive fever. *PMLA* 122/5: 1588-1592.
- Nora, Pierre. 1989. Between memory and history. *Les lieux de mémoire. Representations* 26: 7-24.
- Owens, Trevor. 2014. What do you mean by archive? Genres of usage for digital preservers (<http://blogs.loc.gov/digitalpreservation/2014/02/what-do-you-mean-by-archive-genres-of-usage-for-digital-preservers/>· ανακτήθηκε στις 22-10-2015).
- Petridu, Eleni. 2015. Vers une édition génétique numérique de Lambros: quelques remarques préliminaires. Στο *Autografi letterari romanzi e neogreci*. Due giornate di studio in memoria di Filippo Maria Pontani. Padova. Accademia Galileiana (24-25 ottobre 2013), 101-123. Πάδοβα: S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria.
- Schwartz, Joan M. & Terry Cook. 2002. Archives, records, and power: The making of modern memory. *Archival Science* 2: 1-19.
- Theimer, Kate. 2012α. Archives in context and as context. *Journal of Digital Humanities* 1/2 (<http://journalofdigitalhumanities.org/1-2/archives-in-context-and-as-context-by-kate-theimer/>· ανακτήθηκε στις 22-10-2015).
- . 2012β. The problem with the scholar as “archivist”, or is there a problem? *Archives Next*, 28 Φεβρουαρίου (<http://www.archivesnext.com/?p=2522>· ανακτήθηκε στις 22-10-2015).
- Tiktopulu, Katerina. 2015. Il problema ecdotico delle poesie incompiute di Dionisio Solomòs e il metodo “analitico”. Στο *Autografi letterari romanzi e neogreci*. Due giornate di studio in memoria di Filippo Maria Pontani. Padova. Accademia Galileiana (24-25 ottobre 2013), 101-123. Πάδοβα: S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria.
- Γιατρομανωλάκης, Γιώργης. 1986. «Ο Βασιλιά της Ασίνης». *Η ανασκαφή ενός ποιήματος*. Αθήνα: Στιγμή.
- Καβάφης, Κ.Π. 1994. *Ατελή ποιήματα (1918-1932)*. Φιλολ. επιμ.-σχόλια Renata Lavagnini. Αθήνα: Ίκαρος.
- Καλβίνο, Ιταλο. 1995. *Έξι προτάσεις για την επόμενη χιλιετία*. Εισαχ.-μτφρ.-επιμ. Μαρία Σπυριδοπούλου. Αθήνα. Αλεξάνδρεια.
- Πολίτης, Λίνος. [1954] 1995. Τα χειρόγραφα του Σολωμού. (Ένας θησαυρός που σώθηκε). Στο *Γύρω στον Σολωμό*. 3η έκδ., 245-271. Αθήνα: MIET.

- . επιμ. 1964. *Διονυσίου Σολωμού Αυτόγραφα Έργα*. Τόμ. Α': Φωτοτυπίες. Τόμ. Β': *Τυπογραφική Μεταγραφή*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Οτατζή, Δανάη. 2008. Η γενετική προσέγγιση των κειμένων. Κριτική παρουσίαση του πεδίου έρευνας των σύγχρονων χειρογράφων. Μεταπτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Πεχλιβάνος, Μίλτος. 2008. *Από τη Λέσχη στις Ακυβέρνητες Πολιτείες. Η στίξη της ανάγνωσης*. Αθήνα: Πόλις.
- Σεφέρης, Γιώργος. 1984. Θ.Σ.Ε. Σελίδες από ένα Ημερολόγιο. Στο *Δοκιμές*, τόμ. Β', 190-216. Αθήνα: Ίκαρος.
- Τσαντσάνογλου, Ελένη. 1982. *Μία λανθάνουσα ποιητική σύνθεση του Σολωμού. Το αυτόγραφο τετράδιο Ζακύνθου αρ. 11. Εκδοτική δοκιμή*. Αθήνα: Ερμής.
- Χειμωνάς, Γιώργος. 2006. *Χειρόγραφα από το αρχείο του Αλέξανδρου Ίσαρη. Ο αδελφός – Άγιος Γεώργιος – Μετείκασμα – Επιστολές*. Διπλωματική έκδοση. Πρόλ. Αλέξανδρος Ίσαρης. Επιμ.-επίμ. Ευριπίδης Γαραντούδης. Με πέντε έγχρωμους πίνακες του Αλέξανδρου Ίσαρη. Αθήνα: Ίκαρος.

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ, ΙΣΤΟΡΙΑ, ΚΟΙΝΩΝΙΑ

«Ονομάτων επίσκεψις». Ονοματολογία και ταξινόμηση ως συνθήκες συγκρότησης της συγγραφικής ταυτότητας

Αγγέλα Γιώτη

Τα ονόματα, και φυσικά και τα ονόματα των λογοτεχνών, είναι δείκτες σημασίας. Οι ταξινομικοί όροι μέσω των οποίων ονομάζονται συλλογικά και κατατάσσονται γραμματολογικά οι λογοτέχνες, συνιστούν και αυτοί δείκτες εννοιολογικής σηματοδότησης. Η κίνηση κατά τη λειτουργία της λογοτεχνικής ονοματολογίας και ταξινόμησης προϋποθέτει τους δύο πόλους, που είναι οι λογοτέχνες και το κοινό τους, και μπορεί να εμφανίζει διαφορετική φορά κατεύθυνσης, να απορρέει δηλαδή από τους λογοτέχνες και να απευθύνεται στο κοινό τους, είτε αντίστροφα. Ανάλογα με τη φορά της κίνησης μπορεί κανείς να παρατηρήσει, στην πρώτη περίπτωση, τους λογοτέχνες να ονομάζουν τον εαυτό τους μέσω των επιλογών της ψευδωνυμίας και της ετερωνυμίας, να διατηρούν την ανωνυμία τους, είτε να εισηγούνται μια συλλογική ονομασία για μια ομάδα λογοτεχνών, στην οποία αισθάνονται ότι ανήκουν. Να κινούνται δηλαδή αυτοπροσδιοριστικά. Στη δεύτερη περίπτωση, οι συλλογικές ονομασίες λογοτεχνικών ομάδων έχουν τον χαρακτήρα της ιστορικής και γραμματολογικής ταξινόμησης και αποδίδονται από μελετητές, κριτικούς και γραμματολόγους σε λογοτέχνες, προκειμένου να λειτουργήσουν κυρίως ως δείκτες μελέτης και παρατήρησης. Σε κάθε περίπτωση, ονόματα και όροι μπορούν να αποτελέσουν λέξεις-έννοιες, μάρτυρες ιδεολογικών και αισθητικών επιλογών που αποκαλύπτουν τους δρόμους και τις τεχνικές μέσω των οποίων οι λογοτέχνες συγκροτούν τον λογοτεχνικό εαυτό τους. Μάλιστα, η συγκρότηση του λογοτεχνικού εαυτού είναι κάποτε, και υπό την παραπάνω τοποθέτηση, ζήτημα που απορρέει ή συνδέεται με τη λογοτεχνική ανταπόκριση που γνωρίζει το έργο κάποιου συγγραφέα ή μιας ομάδας συγγραφέων.

Το 1992 ο David Perkins επιχειρηματολογώντας πάνω στη σημασία της λογοτεχνικής ταξινόμησης αποδεχόταν παράλληλα ότι οι όποιες ομαδοποιήσεις δεν είναι χαραγμένες στην ιστορική διαδικασία, όπως είχε προγενέστερα υποστηρίξει ο R. Wellek (*Theory of Literature*, 1949), αλλά κατασκευάζονται από τους ιστορικούς (Perkins 1992, 76). Οσοδήποτε συμβατικές ωστόσο, οι ταξινομικές κατηγορίες εξακολούθησαν να θεωρούνται από τον μελετητή αναγκαίες, οπότε η λύση μιας αέναης εναλλαγής από τη σύνταξη στην αποδόμησή τους, που διαμόρφωσε την τελική του πρόταση, φαίνεται να παραμένει ενεργή και επικρατούσα άποψη έως σήμερα. Ας επιχειρήσουμε, λοιπόν, μια σύντομη περιδιάβαση σε δύο τέτοιους ταξινομικούς όρους, η χρήση των οποίων εναλλάσσεται διαδοχικά στον ορίζοντα μελέτης της νε-

οελληνικής λογοτεχνίας, επιχειρώντας παράλληλα να φωτίσουμε τα σημεία σύμπραξης λογοτεχνών και μελετητών ως προς τις συλλογικές δράσεις που ορίζει η αναπτυξιακή πορεία των συγκεκριμένων όρων.

Ένας όρος που αποδείχτηκε τυπικός ως προς τη διάθεση συνολικών αποτιμήσεων, είναι ο όρος *σχολή*, με την Επτανησιακή Σχολή να γίνεται η πρώτη που καθιερώνεται στον νεοελληνικό λογοτεχνικό κανόνα. Πρόκειται, κυρίως, για τη λογοτεχνική παραγωγή των Ιονίων Νήσων, αλλά και τη θεατρική και την παραγωγή κριτικών δοκιμίων, από τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου έως το τέλος του 19ου αιώνα. Εκτός από τα χρονικά όρια δύο είναι τα ερωτήματα που ανακύπτουν στην περίπτωση τέτοιου είδους παραδοσιακών θεωρήσεων ταξινόμησης, και αφορούν στους κυριότερους εκπροσώπους και στα κεντρικά χαρακτηριστικά της Σχολής. Δύο είναι, επίσης, οι παράγοντες που διαμορφώνουν τις απαντήσεις καθορίζοντας δραστικά τη δράση της. Ο πρώτος είναι η ιστορική συγκυρία της επάλληλης εναλλαγής δυτικών κυρίαρχων δυνάμεων στον ιόνιο χώρο, που συνέθεσε το διαφορετικό και ιδιαίτερο πλαίσιο πολιτισμικής και κοινωνικής οργάνωσης, μέσα στο οποίο συντελέστηκε η πολιτική, ιδεολογική και πολιτισμική συγκρότηση των Ιονίων. Για το μεγαλύτερο μέρος του χρονικού διαστήματος που μας απασχολεί, η Ιταλία αποτελεί αναμφισβήτητο το πολιτισμικό κέντρο της ζωής των Επτανήσων, που δεν γνώρισαν την οθωμανική κυριαρχία και ενσωματώθηκαν στην Ελλάδα μόλις το 1864. Ο δεύτερος καθοριστικός παράγοντας είναι ο σολωμοκεντρισμός της Επτανησιακής Σχολής. Η κεντρικότητα παρουσία του ζακυνθινού ποιητή στην πολιτισμική ζωή κυρίως της Κέρκυρας οργανώνει ένα σύστημα μαθητείας και διαδοχής στη Σχολή, βάσει του οποίου οργανώνονται ακολούθως οι περίοδοι-κατηγορίες που συνήθως αναφέρονται: η περίοδος των προσολωμικών ποιητών, των σολωμικών και των μετασολωμικών, με βασικές προσθήκες τις κατηγορίες των εξοσολωμικών ποιητών και των ελασσόνων. Ο Σολωμός και ο κύκλος του, λοιπόν, βρίσκονται στο κέντρο της πολιτισμικής δημιουργίας της Επτανησιακής Σχολής. Πρόκειται κυρίως για τους Αρ. Βαλαωρίτη, Ανδ. Λασκαράτο, Γ. Μαρκορά, Ι. Πολυλά, Γ. Τερτσέτη, Ι. Τυπάλδο, Αντ. Μάτση και Γ. Καλοσγούρο, με τον Ανδ. Κάλβο να μην συμπεριλαμβάνεται ή να εξοβελίζεται ως εξαίρεση στην κατηγορία των εξοσολωμικών. Ανάμεσα στα βασικά χαρακτηριστικά της συμπεριλαμβάνονται η προτίμηση και καλλιέργεια της δημοτικής ποιητικής γλώσσας, μια κοινή αντίληψη για την καλλιτεχνική αυτονομία και την υπεροχή της ποιητικής τέχνης και μια ιδιαίτερη προτίμηση για την παράδοση του δημοτικού τραγουδιού και την κρητική παράδοση.

Εισηγητές του τίτλου «Επτανησιακή Σχολή» γίνονται κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα ο Εμμ. Ροΐδης και ο Κ. Ασώπιος. Και αν εξαιρέσει κανείς τη διδασκαλία του Ασώπιου στην Ιόνιο Ακαδημία, καθώς μάλιστα αυτή την εποχή η θητεία του έχει παρέλθει, μπορεί να πει ότι η Επτανησια-

κή Σχολή «κατασκευάζεται» στο έδαφος της ηπειρωτικής Ελλάδας. Ωστόσο, «ο πρώτος ο οποίος αντιμετώπισε τους Επτανήσιους ποιητές ως ένα σύνολο με εσωτερική ενότητα, καθορισμένες σχέσεις μεταξύ τους και ορισμένο ρόλο στην εξέλιξη της νεοελληνικής ποίησης» είναι αναμφισβήτητο ο Κ. Παλαμάς. «Μ' άλλα λόγια είναι ο πρώτος που εισάγει στη γραμματολογική συνείδηση την έννοια της “επτανησιακής σχολής” όχι μόνον ως όρο, αλλά επεξεργασμένη και με διατυπωμένα σαφώς τα χαρακτηριστικά της, τη σχέση της με τον Σολωμό και τον ρόλο της» (Αποστολίδου 1992, 201).

Την κίνηση του Παλαμά πρέπει να την εξετάσει κανείς σε δύο επίπεδα: από τη μια, ως μια κίνηση που ανοίγει τον δρόμο «κατασκευής» μιας ακόμα «Σχολής», της «Παλαιάς (ή Πρώτης) Αθηναϊκής», με απώτερο στόχο μια συγκριτική αποτίμηση που φτάνει στην πλήρη αντιδιαστολή της δεύτερης με την πρώτη και την υποτίμηση της δεύτερης. Από την άλλη, ο Παλαμάς γίνεται «γενάρχης» ο ίδιος μιας άλλης «Σχολής», της «Νέας (ή Δεύτερης) Αθηναϊκής», της σχολής δηλαδή στην οποία ανήκει και ο ίδιος. Έτσι, στον άξονα που δημιουργούν οι τρεις «σχολές», ο Παλαμάς έχει την ευκαιρία να δράσει ως ιστορικός και κριτικός της λογοτεχνίας: κατά κάποιο τρόπο να επιλέξει τους Επτανήσιους για προγόνους της δικής του γενιάς, στηρίζοντας την υπόθεση των εκλεκτικών συγγενειών κυρίως στην κοινή προτίμηση της λαϊκής-δημοτικής ποιητικής γλώσσας, και να υπογραμμίσει τις διαφορές με τους άμεσους προγόνους της Παλαιάς Αθηναϊκής Σχολής (για μια συγκριτική αποτίμηση της Επτανησιακής και της Παλαιάς Αθηναϊκής Σχολής, αν και εκτός της ακριβούς χρήσης αυτών των τίτλων, βλ. Βελουδής 1992).

Αξίζει να σημειωθεί ότι η χρήση του όρου «Σχολή» από τον Παλαμά διευκολύνθηκε από το γεγονός ότι, στο χώρο της αθηναϊκής κυρίως λογοτεχνικής κριτικής της περιόδου 1830-1880, ο όρος «Σχολή» απαντά συχνότατα, είτε με την έννοια της λογοτεχνικής γενιάς είτε με την έννοια της νέας, διαφορετικής από το παρελθόν, τεχνοτροπίας (Γαραντούδης 2001, 37).

Ανάμεσα στους εκπροσώπους της Πρώτης Αθηναϊκής Σχολής ξεχωρίζουν οι αδερφοί Σούτσοι, ο Αλέξ. Ρίζος Ραγκαβής, ο Δ. Παπαρρηγόπουλος, ο Σπ. Βασιλειάδης και ο Αχ. Παράσχος. Στη Νέα Αθηναϊκή Σχολή ανήκουν, εκτός από τον Παλαμά, ο Γ. Δροσίνης, ο Ν. Καμπάς, ο Γ. Σουρής, ο Αργ. Εφταλιώτης, ο Αλέξ. Πάλλης, ο Ι. Γρυπάρης κ.ά. Η δράση της πρώτης τοποθετείται στα χρόνια από το 1830 έως το 1880, όριο αφετηρίας της δράσης της δεύτερης.

Η αλήθεια είναι ότι το απλοϊκό σκεπτικό των σχετικών προσεγγίσεων, κατά «σχολές», απέδωσε μια σειρά παρωχημένων πια και αποσπασματικών μελετών στο πλαίσιο των οποίων το έργο των Επτανήσιων, για παράδειγμα, ενοποιείται μέσα από μια σειρά ιστορικές αφαιρέσεις, γενι-

κεύσεις και σχηματοποιήσεις (Μπουμπουλίδης 1970-1971· Ζώρας 1960). Οι σύγχρονες, βελτιωτικές προσεγγίσεις αντιμετωπίζουν το πρόβλημα ως εξής: επιχειρούν να εξετάσουν την παραγωγή του κάθε νησιού χωριστά, προκειμένου να τονιστούν οι ιδιαιτερότητες του κάθε χώρου και να προωθηθεί μια ευρύτερη προσέγγιση, επεκτείνοντας τον όρο προς άλλα πεδία πολιτισμικά ή επιστημονικά (Πυλαρινός 2003). Η ανεπάρκεια του όρου, ωστόσο, καταγγέλλεται με τρόπο οξύ (Γαραντούδης 2001).

Ο όρος *γενιά* αποδείχθηκε επί μακρόν ιδιαιτέρως αποτελεσματικός ως προς την προσέγγιση κυρίως της σύγχρονης νεοελληνικής ποίησης και, σε πολλές περιπτώσεις, αντικατέστησε ίσως τον όρο *σχολή*. Η χρήση του εγκαθινιάζεται το 1920 από τον Κλ. Παράσχο (Γαραντούδης 1998, 194 κ.ε.), πυκνώνει ωστόσο αργότερα, προκειμένου να ονομάσει την περίφημη «γενιά του '30». Ήδη το 1929 ο Γ. Θεοτοκάς στο *Ελεύτερο πνεύμα*, κείμενο που θεωρήθηκε το μανιφέστο της γενιάς του, χρησιμοποιεί τον όρο *γενιά* αυτοπροσδιοριστικά, με τρόπο εμβληματικό και ομόλογο προς την έννοια της νεότητας, προκειμένου να υπογραμμίσει την παρουσία της ομάδας των νεότερων λογοτεχνών, στην οποία κατατάσσει και τον εαυτό του, αντιστιχτικά προς αυτή των προηγούμενων. Το βιολογικό κριτήριο είναι ασφαλώς καθοριστικό στον τρόπο αυτό ταξινόμησης, που στην ουσία ομαδοποιεί ανθρώπους που δρουν σε χρονικό διάστημα τόσο όσο χρειάζεται, ώστε από απόγονοι ενός προγόνου να γίνουν οι ίδιοι με τη σειρά τους πρόγονοι νέων απογόνων. Η ιστορία του όρου είναι φυσικά μακρά και η χρήση του παρατηρείται σε περιβάλλοντα διαπολιτισμικά και ευρύτερα ιστορικοκοινωνικά (Jaeger 1985, 274-280).

Την έντονη και αυτοπροσδιοριστική χρήση του όρου *γενιά* από την πλευρά του Θεοτοκά ακολουθούν και ενισχύουν ποικίλες ενέργειες συλλογικοποίησης των θεωρούμενων εκπροσώπων της, κινήσεις εξωλογοτεχνικές όπως είναι η έκδοση περιοδικών (*Τα Νέα Γράμματα*, *Νεοελληνικά Γράμματα*), που υπογραμμίζουν την αυτο-αντίληψη που εν μέρει προωθεί αυτή η ομάδα ως προς την επιδίωξη μιας γενεαλογικής κοινότητας. Σταδιακά, και ενώ η δεκαετία του '30 εκπνέει, η *γενιά* αρχίζει να εμφανίζεται ως «γενιά του '30». Ωστόσο, φαίνεται ότι ο τίτλος τούς αποδίδεται επισήμως αργότερα, όταν η επιστημονική συζήτηση ενθαρρύνει και τεκμηριώνει την ευρύτερη χρήση του όρου. Το 1965 ο όγδοος τόμος της ποιητικής ανθολογίας του Λ. Πολίτη φέρει τον τίτλο *Η γενιά του 1930 και ο Σεφέρης*, ενώ αποφασιστικής σημασίας στιγμή για την καθιέρωση του ονόματος «γενιά του '30» συνιστά η έκδοση, το 1977, της μονογραφίας του ιταλού ελληνιστή Mario Vitti *Γενιά του '30. Ιδεολογία και μορφή*. Στο επίκεντρο του προβληματισμού για τη *γενιά* βρίσκονται πάντως οι ποιητές, ενώ ως κοινό, λίγο ή πολύ, χαρακτηριστικό αναφέρεται η σχέση που οικοδομούν με τον μοντερνισμό. Στο φόντο των πολιτισμικών και αισθητικών τους ζητήσεων

η ενασχόληση με την έννοια της ελληνικότητας καθορίζει τις στρατηγικές πολιτισμικής νομιμοποίησης του λόγου των εκπροσώπων της γύρω από τη νεοελληνική ταυτότητα.

Έχει, ωστόσο, ενδιαφέρον να παρακολουθήσει κανείς μερικά επεισόδια από το γενικότερο εγχείρημα οικοδόμησης γενεαλογικού σχήματος στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, που φαίνεται ότι ακολουθεί ή συμβαδίζει με την καθιέρωση του τίτλου «της γενιάς του '30». Το 1970 ο Β. Βαρίκας με την επιφυλλίδα του «Η νέα γενιά μπροστά στο σήμερα» επιχειρεί να μας συστήσει μια ολωσδιόλου νέα λογοτεχνική γενιά. Μια κάποια συστηματικότητα στην προσέγγισή του μαρτυρεί το γεγονός ότι δύο ακόμα επιφυλλίδες του, μία που προηγείται (1969) και μία που έπεται (1971), αναφέρονται στο ίδιο θέμα. Πρόκειται για τη σταδιακά αυξανόμενη από το 1963 και εξής παρουσία νέων ποιητών, φαινόμενο που τα χρόνια 1969 και 1970 θα εξελιχθεί σε μια ορμητική εκδοτική παρουσία (Γιώτη 2004, 88-94). Το ενδιαφέρον σε αυτό το νέο εγχείρημα γενεαλόγησης είναι η ταχύτατη καθιέρωση του νέου τίτλου, «γενιά του '70»: ο ανάδοχός του, ο ποιητής Βασίλης Στεριάδης, τον θεωρεί κοινώς αποδεκτό ήδη το 1975, ενώ η επιστημονική πραγμάτευση του ζητήματος, τουλάχιστον στη σχετική μελέτη του Δ. Μαρωνίτη το 1987, λειτουργεί ως πρακτική επιβεβαίωση του ζητήματος (Μαρωνίτης 1987· γενικά για το θέμα βλ. και Ζήρας 1979, 11-38). Εναλλακτικά με τον τίτλο «γενιά του '70» οι ποιητές της εποχής διεκδικούν και κερδίζουν το ίδιο εύκολα τον τίτλο «γενιά της αμφισβήτησης», που προσδιορίζει το περιβάλλον της αισθητικής και ιδεολογικής συγγένειας με το παγκόσμιο νεανικό κίνημα της αμφισβήτησης. Υπό την επήρεια της λογοτεχνίας των αμερικανών beat και υπό τους ήχους των τραγουδιών της Joan Baez και του Bob Dylan, και ενώ στη Γαλλία και την Αμερική ο Μάης του '68 και η φοιτητική εξέγερση στα πανεπιστήμια Kent και Berkeley δίνουν το στίγμα ενός παγκόσμιου αντικομφορμιστικού κινήματος, η νεανική κουλτούρα —ακόμα και στην Ελλάδα της δικτατορίας των συνταγματαρχών— εμφανίζει σημάδια ανάλογης άνθισης.

Η νέα ποιητική γενιά δεν έτυχε απλώς ιδιαίτερης προβολής από τους μεγαλύτερους, ανέλαβε σε μεγάλο βαθμό και η ίδια το έργο της παρουσί-
ασής της στο κοινό μέσω κυρίως μιας σειράς ανθολογιών που ξεκινούν να εκδίδονται το 1971. Πρώτος ο Δ. Ιατρόπουλος και ύστερα οι Στ. Μπεκα-
τώρος και Αλ. Φλωράκης, ποιητές οι ίδιοι της ομάδας που αναλαμβάνουν να παρουσιάσουν, εκδίδουν τους τόμους *Ποιητική αντι-ανθολογία* και *Η νέα γενιά*. Την ίδια χρονιά, το 1971, μια ακόμα ανθολογία της «γενιάς του '70» παρουσιάζει επτά από αυτούς σε μια επιλογή ποιημάτων του Κ. Friar. Άλλες τρεις ανθολογίες κυκλοφορούν το 1979 και πάλι από εκπροσώπους των ίδιων των ποιητών. Το τελικό εγχείρημα ανθολόγησης των ποιητών αυτής της ομάδας, από τον Δ. Αλεξίου το 2001, ενισχύει το είδος αυτό των

γενεαλογικών ανθολογήσεων, η πληθωριστική εμφάνιση των οποίων είναι φαινόμενο που ξεκινάει από τη «γενιά του '70», για να αποδώσει αναφορικά και με άλλες γενιές τόμους που συμβάλλουν αρκετά στην εδραίωση της αντίληψής μας για τα «μέλη» τους. Οι νέου τύπου γενεαλογικές ανθολογήσεις έχουν, λοιπόν, περισσότερο τον χαρακτήρα αρχείου/μητρώου καταγραφής των μελών της ομάδας. Χαρακτηριστικός ο αριθμός των ποιητών που ανθολογεί ο Αλεξίου: πενήντα οκτώ. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν οι Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, Λεφτέρης Πούλιος, Τάσος Δενέγρης, Τζένη Μαστοράκη, Μ. Γκάνας, Ν. Βαγενάς.

Η επιτυχής κατασκευή δύο λογοτεχνικών γενεών έως το τέλος της δεκαετίας του '70 φαίνεται ότι εμπνέει την αναδρομική χρήση του όρου, προκειμένου να ονομαστούν και ομάδες ποιητών που εμφανίστηκαν σε προηγούμενες δεκαετίες. Έτσι, σταδιακά κάνουν την εμφάνισή τους οι όροι *πρώτη* και *δεύτερη μεταπολεμική γενιά*, για να ονομάσουν τους ποιητές που εμφανίζονται στις δεκαετίες του '50 και του '60, ή που γεννιούνται τα χρόνια 1916-1928 και 1929-1940, αντίστοιχα (Μαρωνίτης 1976· Πίνσκαγια 1976· Κεχαγιόγλου 1982· Αργυρίου 1979· Κάσσο 1987). Και παρόλο που οι νέες ονομασίες καθιερώνονται κυρίως στο πεδίο της μελέτης της ποίησης και ιδίως μέσω σημαντικών ανθολογιών (Αργυρίου 1982· Ευαγγέλου 1994· Παπαγεωργίου 2002), ένα σημαντικό στοιχείο διαφοροποιεί τη δράση αυτών των μεταπολεμικών γενεών από τις προηγούμενες: ο βαθμός αυτοπροσδιορισμού των εκπροσώπων των γενεών αυτών μέσω των νέων τους τίτλων είναι ελάχιστος. Αντίστοιχα, από μικρής εμβέλειας έως ανύπαρκτες ή ετεροχρονισμένες είναι οι δράσεις συλλογικοποίησης που φαίνεται να αναλαμβάνουν (με την εξαίρεση κάποτε της έκδοσης περιοδικών) και, τέλος, μικρός είναι ο βαθμός αυτο-συνείδησης που διαθέτουν αυτοί οι ποιητές ως εκπρόσωποι μιας κοινής λογοτεχνικής γενιάς.

Υπό αυτές τις συνθήκες έχει έρθει η ώρα να ακουστούν οι ήδη παλαιότερα εκπεφρασμένες αντιρρήσεις για την επάρκεια του όρου *γενιά* ως προς την περιγραφή της ποίησης (Κρανάκη 1954) και μάλιστα να ενισχυθούν από τους ίδιους τους ποιητές της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς (Λεοντάρης 2001, 88-100), κάποιοι από τους οποίους σπεύδουν να αρνηθούν την ισχύ της γενεαλογικής συμπαράταξης, όπως ο Γ. Λυκιαρδόπουλος που, προκειμένου για τους συνομήλικούς του ποιητές, υιοθετεί τον ρόλο του «σπασμένου κρίκου» στην αλυσίδα της γενεαλογικής ποιητικής αποτίμησης (Λυκιαρδόπουλος 1984, 45). Χαρακτηριστική, άλλωστε, είναι η παράλληλη απόδοση αρνητικών προσδιοριστικών τίτλων στους συγκεκριμένους ποιητές όπως «χαμένη γενιά», «γενιά της ήττας» και «γενιά των αποήχων».

Η προφανής ανεπάρκεια του όρου *γενιά* στην περιγραφή της ποίησης έχει ούτως ή άλλως υπογραμμιστεί και σε επίπεδο διεθνούς βιβλιογραφίας

(Wellek 1949). Προκειμένου, ωστόσο, να αντιληφθούμε μια ακόμα πτυχή της μερικής δυσανεξίας που εμφανίζουν οι ποιητές αυτοί στη γενεαλογική τους συμπερίληψη, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι για πολλούς από αυτούς η εμπλοκή τους στα πολιτικοκοινωνικά δρώμενα και στις ιδεολογικές περιπέτειες της εποχής τους καθορίζει την ποιητική τους έκφραση. Κάτι που δημιουργεί ακολούθως μια πολύ ιδιαίτερη αίσθηση συλλογικότητας, σε σχέση με αυτή που στηρίζεται απλώς σε έναν βιολογικό και χρονολογικό προσδιορισμό, και καθορίζεται εν πολλοίς από το κριτήριο των κοινών πολιτικών αγώνων και της ιδεολογικής συμπαράταξης. Στην ίδια λογική μπορεί κανείς να παρατηρήσει, από τη μια, ότι η περίφημη «γενιά του '70», μαζί με την προφανή της δράση υποστήριξης του τίτλου της και την αμφισβήτησιακή της τάση, εμφανίζει και έναν έντονα απολιτικοποιημένο χαρακτήρα, και, από την άλλη, ότι η ακόμα διασημότερη «γενιά του '30» βρήκε ήδη από τη δεκαετία του '40 τους κριτικούς της αριστεράς απέναντί της να της αποδίδουν εγωκεντρισμό, ενώ μέσω του κριτικού της Ανδρ. Καραντώνη άσκησε μια δριμεία κριτική στην αριστερή και αριστερίζουσα ποίηση.

Ωστόσο, πολύ ή λίγο χρήσιμος ο όρος γενιά στην αυτο-συγκρότηση της λογοτεχνικής ταυτότητας παρέμεινε μια προσφιλή επιλογή των μελετητών και μάλιστα η αναδρομική του χρήση απέκτησε ένα ολοένα και μεγαλύτερο εύρος, με την απόδοσή του σε όλο και περισσότερες ομάδες συγγραφέων («γενιά του 1920»), ακόμα και τη μετονομασία άλλων ομάδων που «σταδιοδρόμησαν» αρχικά ως «Σχολή» («γενιά του 1880»). Συμπληρώνεται, έτσι, ένας αιώνας λογοτεχνικής γενεαλόγησης που έχει να επιδείξει έξι ομάδες-«γενιές» συγγραφέων, κυρίως ποιητών. Καθώς όμως προχωράμε στην επόμενη δεκαετία και ακολούθως «γενιά», δηλαδή τη «γενιά του 1980» (Γαργαντούδης 1998) ή «του ιδιωτικού οράματος» (Κεφάλας 1987), μαζί με την αδυναμία του όρου να λειτουργήσει αποτελεσματικά, διαφαίνεται και ο κατακερματισμός που έχει αρχίσει να προκαλεί η χρήση του και η αδυναμία διαιώνισης μιας τέτοιας κατηγοριοποίησης της ποίησης. Ο ίδιος, άλλωστε, ο ποιητικός προσανατολισμός αυτής της γενιάς, που συνιστά μια υπαρκτική αναδίπλωση, υπονομεύει την υπαγωγή των ποιητών σε ομάδες («Το ερώτημα του ανθρώπου είναι το ερώτημα της διαφοράς»· Χατζόπουλος 1997, 59).

Εξίσου αναδρομικά με την ισχύ του όρου γενιά φαίνεται τώρα να εξαπλώνεται και η αμφισβήτησή του, για να γνωρίσει την πιο σημαντική στιγμή της, το 2011 στη μελέτη του Δ. Τζιόβα, στην οποία, αναπτύσσοντας τις θέσεις του για τον «μύθο της γενιάς του '30», ο μελετητής επιχειρεί μια αποδόμηση του τίτλου της. Το βάρος του ενδιαφέροντος πέφτει τώρα στην κατάδειξη των αντινομιών της.

Πίσω, πάντως, από την κατασκευή των ταξινομητικών κατηγοριών που ορίζουν «σχολές» και «γενιές», διευκολύνεται κανείς να ανιχνεύσει και να αναλύσει πώς δημιουργείται ή ενδυναμώνεται στους λογοτέχνες η αίσθηση του συνανήκειν ή, αντίστροφα, πώς οργανώνεται και εκφράζεται η αντίσταση και η αμφισβήτηση απέναντι στο όχημα της κοινότητας. Είναι απολύτως βέβαιο ότι οι συγγραφείς αποδεχόμενοι τη συμμετοχή τους σε τέτοιες ομάδες ή προωθώντας οι ίδιοι την ιδέα της συλλογικής συνείδησης ή ακόμα και αμφισβητώντάς την, μας λένε κάτι για τον λογοτεχνικό εαυτό τους, συστήνονται στο κοινό τους. Σε ένα επίπεδο, ωστόσο, διαφορετικό από αυτό της συλλογικής συνείδησης, οι λογοτέχνες εμπλουτίζουν τους τρόπους με τους οποίους συστήνονται στο κοινό τους με άλλες τεχνικές ατομικής παρουσίωσης. Κάποτε μάλιστα μέσω της απόκρυψης, όπως συμβαίνει με την τεχνική της ψευδωνυμίας. Υπάρχουν βέβαια και οι απλές περιπτώσεις, όπου λόγοι πολιτικοί και κοινωνικοί επιβάλλουν την απόκρυψη της πραγματικής ταυτότητας, οπότε το ψευδώνυμο γίνεται «άδεια κυκλοφορίας μέσα σε αντιπνευματικές κοινωνίες» (Χάρης 1943, 194). Συχνά, επίσης, είναι λόγοι αισθητικής που ωθούν τους λογοτέχνες να διαλέξουν ένα πιο εύηχο από το πραγματικό τους όνομα και τότε συχνά το ψευδώνυμο καθιερώνεται ως όνομα. Η χρήση των ψευδωνύμων στη λογοτεχνία, ωστόσο, μας υποβάλλει συχνά σε διαδικασίες πολυπλοκότερες ακόμα και από το να διακρίνουμε μεταξύ του ιδιώτη και του συγγραφέα.

Η τακτική της ψευδωνυμίας, ιδιαιτέρως διαδεδομένη από τα χρόνια του Διαφωτισμού, εμφανίζεται στα νεοελληνικά λογοτεχνικά δρώμενα από τον 19ο αιώνα. Ο Κυριάκος Ντελόπουλος στην κλασική του μελέτη-καταγραφή, *Νεοελληνικά φιλολογικά ψευδώνυμα* (2005), παρουσιάζει 4.117 ψευδώνυμα, που χρησιμοποιήθηκαν από 2.261 έλληνες συγγραφείς (λογοτέχνες, δοκιμιογράφους, μεταφραστές, φιλόλογους, χρονογράφους) στο διάστημα 1800-2004. Στα έργα του Σταύρου Κρητιώτη, ενός από τους τελευταίους ψευδώνυμους συγγραφείς της νεοελληνικής πεζογραφίας, η ψευδωνυμία ανάγεται σε ιδρυτική συνθήκη της τέχνης του και εμπλουτίζει ένα είδος παιγνιώδους γραφής, στην οποία η αυτοπαρουσίαση του συγγραφέα γίνεται μέρος της κατασκευής φανταστικών προσώπων, αλλά και δομικό στοιχείο των βιβλίων που παρουσιάζονται εσωτερικά ως προϊόντα λογοκλοπής ή διακειμενικότητας. Η ψευδωνυμία στην περίπτωση του γίνεται ένα πολύπλοκο παιχνίδι παρουσίας/εμφάνισης και απόκρυψης, στο οποίο ο συγγραφέας δεν είναι μόνος του: επικοινωνεί ποικιλοτρόπως με τη «σχολή» των ψευδωνύμων συγγραφέων, όπως είναι ο Εμμ. Ροΐδης, που έχει υπογράψει κείμενα με 33 ψευδώνυμα (Ντελόπουλος 2005). Πολλά μεν, αλλά και πάλι ελάχιστα μπροστά στον, αγαπημένο του Ροΐδη, Βολταίρο, στον οποίο αποδίδονται 160. Από ένα σημείο και μετά ο Βολταίρος αντικατέστησε το πραγματικό του όνομα όχι μόνο ως προς τη συγγραφική του δραστηριότητα αλλά στους περισσότερους τομείς της ζωής του. Ιδιαιτέρως

εκτεταμένη είναι η ψευδωνυμική παρουσία στα ελληνικά έντυπα από τον 19ο αιώνα, ενώ είναι χαρακτηριστική και η επί σειρά ετών «διάπλαση» ψευδωνυμικών συγγραφέων στο περίφημο παιδικό περιοδικό *Διάπλασις των παιδών* (1879-1922), όπου το ψευδώνυμο ήταν απαραίτητο για όλους τους νεαρούς συνδρομητές που ήθελαν να συμμετέχουν στην αλληλογραφία, στους διαγωνισμούς, στη σελίδα συνεργασίας και στην ανταλλαγή «μικρών μυστικών» (Πάτσου 1987, 47-69).

Κάποτε η χρήση ψευδωνύμων παίρνει μια εντελώς ιδιαίτερη όσο και πολύπλοκη μορφή οδηγώντας στην «ετερωνυμία», τακτική/τεχνική γραφής που ορίζει το 1928 ο Fernando Pessoa ως εξής:

Το ψευδώνυμο έργο είναι το έργο του συγγραφέα «αυτοπροσώπως» μείον η υπογραφή του ονόματός του· το ετερώνυμο έργο είναι αυτό του συγγραφέα «εκτός προσώπου του»· είναι το έργο μιας προσωπικότητας εντελώς κατασκευασμένης απ' τον ίδιο, όπως θα ήσαν οι ανταπαντήσεις ενός προσώπου σε κάποιο θεατρικό έργο, γραμμένο με το χέρι του (Pessoa 2007, 23).

Μεταξύ λογοτεχνικού φαινομένου και οντολογικού προβληματισμού, η ετερωνυμία υποσχάπτεται τη βεβαιότητα ότι είμαστε μόνο ένα πρόσωπο. Οι ετερώνυμοι συγγραφείς του Pessoa δεν περιορίζονται στη λογοτεχνική δράση, αλλά δίνουν συνεντεύξεις, αρθρογραφούν, ασκούν κριτική ο ένας για το έργο του άλλου, χωρίς το ευρύ κοινό να υποψιάζεται ότι πρόκειται για έναν και μόνο ποιητή. Μόνο όταν ο Pessoa σχεδιάζει την έκδοση του έργου του, ομολογεί ότι σκοπεύει να συμπεριλάβει τα ποιήματα όλων, αποδεχόμενος έμμεσα την πατρότητά τους. Ο πορτογάλος συγγραφέας επανέρχεται στο θέμα μερικά χρόνια αργότερα για να συμπληρώσει:

Πώς γράφω εξ ονόματος αυτών των τριών; Στην περίπτωση του Καέιρο πρόκειται για απλή και καθαρή έμπνευση, χωρίς να ξέρω ούτε καν να φαντάζομαι τί θα έγραφα: Όσο για τον Ριχάρντο Ρέις, προέκυψε ύστερα από έναν αφηρημένο στοχασμό που ξαφνικά πήρε τη μορφή ωδής. Με το όνομα του Κάμπος γράφω όταν νιώθω μια ξαφνική διάθεση να γράψω και δεν ξέρω περί τίνος πρόκειται. (Ο κατά ήμισυ ετερώνυμός μου Μπερνάρντο Σοάρες, ο οποίος άλλωστε μοιάζει σε αρκετά σημεία με τον Άλβαρο ντε Κάμπος, εμφανίζεται πάντα όταν είμαι κουρασμένος ή νυστάζω, με αποτέλεσμα να μη λειτουργεί πλήρως η σκέψη μου και ο έλεγχος. Η πρόζα του είναι μια διαρκής περιπλάνηση. Πρόκειται για έναν κατά το ήμισυ ετερώνυμο γιατί η προσωπικότητά του δεν είναι η δικιά μου ούτε διαφορετική από τη δικιά μου, αλλά μέρος της δικιάς μου. Είμαι εγώ, αν εξαιρέσουμε τον τρόπο σκέψης και το συναίσθημα. Η πρόζα του, εκτός από αυτό που ο τρόπος σκέψης δίνει ως *tenue* στη δικιά μου, είναι ίδια, και η χρήση της πορτογαλικής γλώσσας ακριβώς η ίδια. Αντιθέτως, ο Καέιρο γράφει σε κακά πορτο-

γαλικά, ο Κάμπος μέτρια αλλά και με λάθη, όπως για παράδειγμα «eu proprio» αντί για «eu mesmo» κ.λ.π. και ο Ρείς καλύτερα από μένα αλλά με έναν καθαρευουσιανισμό που θεωρώ υπερβολικό. Το δύσκολο για μένα είναι να γράψω την πρόζα του Ρείς —ακόμα κι ανέκδοτη— ή του Κάμπος. Η προσποίηση είναι πιο εύκολη, καθότι είναι πιο αυθόρμητη, στο στίχο) (Παπαδήμα 1998, 11).

Στοιχεία ετερωνυμικής δημιουργίας στη νεοελληνική λογοτεχνία μπορεί να ανιχνεύσει κανείς στην περίπτωση του Γ. Σεφέρη. Η πορεία, ωστόσο, από τη «σχολή» έως την «ετερωνυμία» διαγράφει έναν πλήρη κύκλο, καθώς αποτελεί έρευνα συγκρότησης του λογοτεχνικού εγώ στον άξονα που μας οδηγεί από τον συγγραφέα, που ψάχνει τον εαυτό του στη συνείδηση της συλλογικότητας και του συνανήκειν, στον συγγραφέα που είναι ο ίδιος πολλοί συγγραφείς μαζί, που είναι ο ίδιος μια συλλογικότητα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Jaeger, Hans. 1985. Generations in history. Reflections on a controversial concept. *History and Theory* 24: 273-292.
- Perkins, David. 1992. *Is Literary History Possible?* Βαλτιμόρη: The John Hopkins University Press.
- Pessoa, Fernando. 2007. *Πίσω από τις μάσκες. Σημειώσεις ενός λαθρεπιβάτη της ζωής*. Μτφρ.-εισαγ.-επίμ. Αλέξανδρος Βέλιος, 3η έκδ. Αθήνα: Ροές.
- Αποστολίδου, Βενετία. 1992. *Ο Κωστής Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Αργυρίου, Αλέξανδρος. 1979. Σχέδιο για μια συγκριτική της μοντέρνας ελληνικής ποίησης. *Διαβάζω* 22: 28-52.
- , επιμ. 1982. *Η ελληνική ποίηση. Ανθολογία – Γραμματολογία. Η πρώτη μεταπολεμική γενιά*, τόμ. 5. Αθήνα: Σοκόλης.
- Βαρίκας, Βάσος. 1970. Η νέα γενιά μπροστά στο σήμερα. *Το Βήμα*, 29 Νοεμβρίου.
- Βελουδής, Γιώργος. 1992. *Μονά-Ζυγά. Δέκα νεοελληνικά μελετήματα*. Αθήνα: Γνώση.
- Γαραντούδης, Ευριπίδης, επιμ. 1998. *Ανθολογία νεότερης ελληνικής ποίησης 1980-1997. Οι στιγμές του νόστου*. Αθήνα: Νεφέλη.
- . 2001. *Οι Επτανήσιοι και ο Σολωμός. Όψεις μιας σύνθετης σχέσης (1820-1950)*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Γιώτη, Αγγέλα. 2004. *Οι Αμερικανοί μπητ στη νεοελληνική ποίηση. Η απήχηση μιας όψιμα μοντερνιστικής λογοτεχνίας. Μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Κρήτης*.
- Ευαγγέλου, Ανέστης, επιμ. 1994. *Η δεύτερη μεταπολεμική ποιητική γενιά (1950-1970). Ανθολογία*. Εισαγ. Γιώργος Αράγης. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.

- Ζήρας, Αλέξης. 1979. *Νεότερη ελληνική ποίηση 1965-1980*. Αθήνα: Γραφή.
- Ζώρας, Γεώργιος. 1960. *Επτανησιακά μελετήματα*, τόμ. Α'. Αθήνα: χ.ε.ο.
- Ιλίνσκαγια, Σόνια. 1976. *Η μοίρα μιας γενιάς. Συμβολή στη μελέτη της μεταπολεμικής πολιτικής ποίησης στην Ελλάδα*. Μτφρ. Μήτσος Αλεξανδρόπουλος. Αθήνα: Κέδρος.
- Κάσσοι, Βαγγέλης. 1987. Μια ανομολόγητη κοινότητα ποιητών (Η δεύτερη μεταπολεμική γενιά). Στο *Νεοελληνική μεταπολεμική ποίηση (1945-1985)*. Πρακτικά έκτου συμποσίου ποίησης, επιμ. Σωκράτης Α. Σκαρτσής, 309-322. Αθήνα: Γνώση.
- Κρανάκη, Μιμίκια. 1954. Φαινομενολογία της γενιάς. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 3: 278-283.
- Κεφάλας, Ηλίας. 1987. Η γενιά του ιδιωτικού οράματος. Στο *Νεοελληνική μεταπολεμική ποίηση (1945-1985)*. Πρακτικά έκτου συμποσίου ποίησης, επιμ. Σωκράτης Α. Σκαρτσής, 524-529. Αθήνα: Γνώση.
- Κεχαγιόγλου, Γιώργος. 1982. Θεματογραφία της πρώτης μεταπολεμικής ποιητικής γενιάς. Στο *Πρακτικά πρώτου συμποσίου νεοελληνικής ποίησης*. Πανεπιστήμιο Πατρών (3-5 Ιουλ. 1981), επιμ. Σωκράτης Σκαρτσής, 59-68. Αθήνα: Γνώση.
- Λεοντάρης, Βύρων. 2001. *Κείμενα για την ποίηση*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Λυκιαρδόπουλος, Γεράσιμος. 1984. Σχόλιο για μια γενιά που δεν υπήρξε. *Σημειώσεις* 24: 45.
- Μαρωνίτης, Δημήτρης. 1976. *Ποιητική και πολιτική ηθική. Πρώτη Μεταπολεμική Γενιά. Αλεξάνδρου-Αναγνωστάκης-Πατρίκιος*. Αθήνα: Κέδρος.
- . 1987. *Μέτρια και μικρά. Περιοδικά και εφημέρα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Μπουμπουλίδης, Φαίδων. 1970-1971. *Επτανησιακή λογοτεχνία*. Αθήνα: Γρηγόρης.
- Ντελόπουλος, Κυριάκος. 2005. *Νεοελληνικά φιλολογικά ψευδώνυμα 1800-2004*, 3η έκδ. επεξεργασμένη, με προσθήκες και συμπληρώσεις. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Παπαγεωργίου, Κωστής, επιμ. 2002. *Η δεύτερη μεταπολεμική γενιά*. Αθήνα: Σοκόλης.
- Παπαδήμα, Μαρία. 1998. Fernando Pessoa, Γίνε πολλαπλός σαν το σύμπαν. *Ποίηση* 11: 3-13.
- Πάτσιου, Βίκυ. 1987. *Η Διάπλασις των Παίδων (1879-1922). Το πρότυπο και η συγκρότησή του*. Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας.
- Πυλαρινός, Θεοδόσης. 2003. *Η Επτανησιακή σχολή*. Αθήνα: Σαββάλας.
- Χάρης, Πέτρος. 1943. Ονόματα και ψευδώνυμα. *Νέα Εστία* 377: 194-195.
- Χατζόπουλος, Θανάσης. 1997. *Ρήματα για το ρόδο. Σχεδιάσμα ποιητικής*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Ιστορία και μυθοπλασία

Μαρία Ακριτίδου

Ιστορία και μυθοπλασία είναι οι δύο όροι που τέθηκαν εξαρχής ως ορίζοντας του παρόντος κειμένου, ως τα δύο όρια ενός λόγου που αναλαμβάνει την ευθύνη της αφήγησης του παρελθόντος. Με τον όρο *ιστορία* —που, όπως χρησιμοποιείται εδώ, έχει στενά ιστοριογραφική σημασία και δεν πρέπει να συγχέεται με την εξιστόρηση (story)— νοείται η διαμεσολαβημένη γνώση για το ιστορικό (μη βιωμένο) παρελθόν· με τον όρο *μυθοπλασία* εννοούμε κυρίως τη μυθοπλαστική αφήγηση σε πεζό, καθώς αυτή, περισσότερο από την ποίηση, έχει συνδεθεί με την αναπααραστατική λειτουργία (Παρίσης 2007). Ωστόσο, όπως θα φανεί παρακάτω, η παραπάνω διάκριση καθίσταται συμβατική, αν αποδεχτούμε τη θέση ότι τόσο στην ιστορική γραφή όσο και στη λογοτεχνική υπόκειται ένα μυθοπλαστικό στοιχείο (με την έννοια του πλασίματος, της αφηγηματικής κατασκευής).

«Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία;» — αυτό το ερώτημα είναι ο τίτλος ενός πρόσφατου βιβλίου για τη θεωρία της ιστοριογραφίας (Λιάκος 2007). Η διάκριση αυτή του τίτλου, μεταξύ παρελθόντος και ιστορίας, υπονοεί και υποδεικνύει ότι η γνώση μας για το (μη βιωμένο) παρελθόν είναι αναγκαστικά διαμεσολαβημένη, μέσω της ιστορικής γραφής· με άλλα λόγια, ότι παρελθόν και ιστορία δεν είναι το ίδιο πράγμα.

Η θεώρηση της ιστοριογραφίας ως μιας αντικειμενικής επιστήμης είναι προϊόν του θετικιστικού 19ου αιώνα. Τί συνέβαινε μέχρι τότε; Η επινόηση —δηλαδή, με σημερινή ορολογία, το μυθοπλαστικό στοιχείο— θεωρούνταν στοιχείο της ιστορικής γραφής και ο ιστορικός λόγος ανήκε στην αρμοδιότητα της ρητορικής. Επινόηση και ιστορική (δηλαδή, σε αυτά τα συμφραζόμενα, πραγματολογική) εξιστόρηση δεν αντιπαρατίθενται, αλλά συνεργούν στη φιλοσοφική σύλληψη και κατανόηση της αλήθειας.¹ Ωστόσο, σταδιακά από τον 18ο και κυρίως στον 19ο αιώνα, η ιστορία πήρε τα πρωτεία ως κύρια πηγή αλήθειας για το παρελθόν, καθώς από λόγος γίνεται μέθοδος με επιστημονικά εχέγγυα: στόχος είναι μέσα από τη μελέτη των πηγών και την εξάλειψη της υποκειμενικής ερμηνείας του ιστορικού τα γεγονότα να «μιλούν από μόνα τους».

1. Σύμφωνα, άλλωστε, με τον γνωστό αριστοτελικό ορισμό (*Περί Ποιητικής* 1451a36-38), η ποίηση (η λογοτεχνία με δικούς μας όρους, έστω και απλουστευτικά) ήταν φιλοσοφικότερη από την ιστορία, καθώς η αλήθεια της είναι καθολικότερων αξιώσεων.

Πού οφείλεται, όμως, η μεγάλη επιτυχία της ιστοριογραφίας του 19ου αιώνα, που στον δυτικό κόσμο υπήρξε καταλυτική για τις εθνικές συνειδήσεις και συστατική της δημόσιας σφαίρας; Από τη σκοπιά του 21ου αιώνα μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι, αν η ιστοριογραφία της εποχής του εθνορομαντισμού μπόρεσε να πετύχει, είναι όχι μόνο γιατί αξιοποίησε τις νέες μεθόδους του θετικισμού και του εμπειρισμού, αλλά γιατί, ως γραφή, ως λόγος, αξιοποίησε και τις τεχνικές τού —επίσης νέου/νεωτερικού— είδους του μυθιστορήματος, και ειδικότερα τον αφηγηματικό τρόπο του μυθιστορηματικού ρεαλισμού, που ακριβώς επιτρέπει —φαινομενικά— στα γεγονότα «να μιλούν από μόνα τους» (Πολίτη 2004, 21-51).

Με άλλα λόγια, ιστορικός και μυθοπλαστικός λόγος πήραν μεν επίσημα διαζύγιο, αλλά δεν έπαψαν ποτέ να επικοινωνούν και, ακόμα περισσότερο, να αλληλεπιδρούν, καθώς ως λόγοι εντάσσονται σε ένα κοινό γένος, αυτό της αφήγησης. Η σύγχρονη θεωρητική συζήτηση αυτό αναδεικνύει — και κυρίως τις ιδεολογικές συναρτήσεις του αφηγηματικού τρόπου ως μέσου κατασκευής νοήματος (White 2015· Γαζή 2010· Κόκκινος 1998), με αφετηρία την παραδοχή ότι

ο ιστοριογράφος [...] επιχειρώντας να αναπαραστήσει τα ιστορικά γεγονότα στο χαρτί, βρίσκεται μπροστά σ' ένα χάος δεδομένων, τα οποία για να αποκτήσουν την εξηγητική τους αξία πρέπει να ενταχθούν και να οργανωθούν σε πλοκή. Αναγκαστικά, επομένως, «ποιεί» μια αφήγηση [...]. Η ιστορικότητα της ανθρώπινης εμπειρίας, όντας, λοιπόν, αφηγηματοποιημένη, διέρχεται αναγκαστικά μέσα από τη γλώσσα, γεγονός που ενέχει μια μετάλλαξη (Τσατσούλης 1997, 52-53).

Δεν θα συζητήσουμε εδώ την κριτική που έχει δεχθεί η παραπάνω θέση, που έχει τις ρίζες της στη θεωρία της ιστοριογραφίας του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα, αλλά και τις γόνιμες επεξεργασίες του ιστοριογραφικού κλάδου στις οποίες οδήγησε· θα κρατήσουμε μόνο το γεγονός ότι ιστορία (με την έννοια της ιστορικής γραφής — δεν μπαίνουμε εδώ σε ζητήματα επιστημονικής μεθοδολογίας) και μυθοπλασία συναρτώνται ξανά στη σύγχρονη θεωρητική συζήτηση. Η ιστορία συλλαμβάνεται πάλι (και) ως λόγος και ως τέτοιος αναλύεται — το ίδιο, άλλωστε, ισχύει και για τις πρωτογενείς κειμενικές ιστορικές πηγές, τα δεδομένα πάνω στα οποία ο θετικιστικός λόγος του 19ου αιώνα έκτισε το οικοδόμημά του.

Έτσι, αυτό που αθώα αποκαλέσαμε [...] «πραγματικό ιστορικό πλαίσιο» μέσα στο λογοτεχνικό κείμενο, εμφανίζεται τώρα να είναι το μετακείμενο της πρόσληψης (από το μυθιστοριογράφο) του κειμένου της σύνθεσης (από τον ιστορικό), το οποίο με τη σειρά του βασίζεται στην αποσπασματικότητα των πηγών, μέσα από τις οποίες μεταφέρεται το Συμβεβηκός (Τζούμα 1991, 158).

Έτσι, για να επιστρέψουμε στο ζήτημα που μας απασχολεί, η αναπαράσταση του παρελθόντος εντός ενός μυθοπλαστικού κειμένου δεν μπορεί να κριθεί με αναγωγικούς όρους, δηλαδή με βάση το αν είναι πιστή ή όχι προς μια εξωτερική αντικειμενική ιστορική αφήγηση (ή πολύ περισσότερο προς την ίδια την ιστορική πραγματικότητα). Αντίθετα, και οι δύο αφηγήσεις κρίνονται όχι μόνο για τα ίδια τα γεγονότα που περιγράφουν (ως προς αυτό ο ιστοριογραφικός λόγος ακολουθεί τις δεσμεύσεις της επιστήμης), αλλά και για τον τρόπο πρόσληψης, αναπαράστασης και, άρα, ερμηνείας τους· η μυθοπλαστική αφήγηση ούτε ψεύδεται ούτε καθρεφτίζει την (ιστορική) πραγματικότητα — παράγει τη δική της αλήθεια, παράγει «κοινωνική και ιδεολογική σημασία» (Παπαθεοδώρου 2002, 27), μέσω ακριβώς των μυθοπλαστικών της τρόπων και αφηγηματικών στρατηγικών.

Μέσα από δύο παραδειγματικά κείμενα θα προσπαθήσουμε, στη συνέχεια, να σκεφτούμε τρόπους ανάγνωσης της ιστορίας εντός της μυθοπλασίας, ή μάλλον, του πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία (και) μέσω του μυθοπλαστικού λόγου. Πρόκειται όχι για ιστορικά μυθιστορήματα σύμφωνα με τον παραδοσιακό ορισμό του είδους (που πλέον, μετά από τις νεότερες εννοιολογήσεις της ιστορίας, αποδεικνύεται ανεπαρκής· Κοσμάς 2002), αλλά για μυθοπλαστικά κείμενα εμφανών ιστορικών συμφραζομένων (Τζούμα 1991, 154-160), μια και αυτό που ενδιαφέρει εδώ είναι η διερεύνηση των ευρύτερων σχέσεων ιστορίας και μυθοπλασίας, και όχι η ειδολογική ανάλυση ή η γραμματολογική επισκόπηση.²

Το πρώτο είναι το γραφιστικό μυθιστόρημα (graphic novel) *Maus* του Art Spiegelman, δημοσιευμένο σε δύο τόμους, το 1986 και το 1991. Πρόκειται για την ιστορία ενός επιζώντος του Άουσβιτς όπως τη διηγείται στον γιο του, στο παρόν της αφήγησης· το αφήγημα κινείται σε πολλαπλά χρονικά επίπεδα, ενώ ο γιος έχει τον ρόλο όχι μόνο του ακροατή αλλά και του βασικού οργανωτή της αφήγησης, καθώς προσπαθεί να καταγράψει και να συμπληρώσει τη μαρτυρία του πατέρα του.

Ως προς το ζήτημα της αλήθειας της ιστορικής αναπαράστασης αλλά και των ορίων της, το Ολοκαύτωμα, ως οριακό γεγονός της νεωτερικότητας, έχει αποτελέσει κεντρικό κόμβο στις συζητήσεις τόσο στο ιστοριογραφικό πεδίο (Γαζή 2010, 286) όσο και στο λογοτεχνικό, ως προς την ηθική νο-

2. Η διαδρομή από το θεωρούμενο πρώτο νεοελληνικό ιστορικό μυθιστόρημα, τον *Αυθέντη του Μορέως* (1850) του Α.Ρ. Ραγκαβή και τον 19ο αιώνα με έργα όπως αυτά του Στέφανου Ξένου και του Κωνσταντίνου Ράμφου (αλλά και την έκκεντρη *Πάπισσα Ιωάννα* του Εμμανουήλ Ροΐδη), στην πολυσυζητημένη γενιά του '30 (τον κατοχικό και μετακατοχικό ιστορισμό των πεζογράφων της αλλά και την ποιητική αναζήτηση της ελληνικότητας) και αποκεί στη μεταπολεμική και μεταπολιτευτική περίοδο (με το ανοιχτό τραύμα του εμφυλίου) μέχρι τη σύγχρονη νέα άνοδο του ιστορικού μυθιστορήματος (Κοτζιά & Χατζηβασιλείου 2003), είναι μια διαδρομή που έχει γίνει αντικείμενο αφήγησης από την κριτική πολλές φορές.

μιμότητα αισθητικοποίησης του γεγονότος — και, άρα, επένδυσης μιας οριακής πράξης με αισθητική ερμηνεία (Αμπατζοπούλου 1998, 120-143). Αυτά τα όρια φαίνεται σε πρώτη ματιά να υπερβαίνει —αλλά ουσιαστικά συζητά— το *Maus*, ένα «κείμενο» που, όχι τυχαία, επανέρχεται συχνά στις παραπάνω συζητήσεις.

Η οπτική αφήγηση του *Maus* αποτελεί μια μαρτυρία, μια εργασία μνήμης, καθώς ο γιος-αφηγητής ταυτίζεται βιογραφικά με τον συγγραφέα-εικονογράφο· είναι χαρακτηριστική, άλλωστε, η κίνησή του να ζητήσει με επιστολή του στην εφημερίδα *New York Times* αλλαγή της ταξινόμησης του έργου από την κατηγορία fiction στη non-fiction, τονίζοντας τη διάσταση της μνημονικής και αυτοβιογραφικής αφήγησης. Στο πλαίσιο, πάντως, της δικής μας συζήτησης το «μυθοπλαστικό» στοιχείο δεν ταυτίζεται με το ψεύδος και δεν έγκειται στο αν τα υπό αφήγηση γεγονότα είναι φανταστικά ή όχι, αλλά στο ίδιο το γεγονός της αφηγηματοποίησής τους, στην επιλογή του τρόπου αναπαράστασης, στο πλάσιμο της ιστορίας.

Η (μυθο)πλαστική πρόκληση του *Maus* υπήρξε διπλή: πρώτον, η επιλογή του ίδιου του αναπααραστατικού μέσου, των κόμικς, για τη συγκεκριμένη θεματική· δεύτερον, η επιλογή του τρόπου απόδοσης των ιστορικών προσώπων: οι Ναζί ως γάτες, οι Εβραίοι ως ποντίκια, οι Πολωνοί ως γουρούνια. Αν, σε πρώτη ματιά, αυτή η αλληγορική ιστορική αναπαράσταση κινδυνεύει να ερμηνευθεί ως στερεοτυπική, μια ανάλυση των αφηγηματικών τρόπων, λεκτικών και οπτικών, του «κειμένου» μπορεί να μας οδηγήσει σε άλλες ερμηνευτικές εκδοχές. Τί σημαίνει, για παράδειγμα, το γεγονός ότι η ζωομορφή ταυτότητα μετατρέπεται σε κάποια καρέ κυριολεκτικά σε μάσκα, που φοριέται από τον γιο στο παρόν της αφήγησης — μήπως έτσι οι όποιες αλληγορίες και οι μεταφορές εκτίθενται αντί να φυσικοποιούνται, δεν θεωρούνται δηλαδή αυτονόητα αντίστοιχες ή ταυτόσημες με την ιστορική πραγματικότητα; Σύμφωνα με αυτή τη θεώρηση η αναπαράσταση των Εβραίων ως ποντικών δεν αποκαλύπτει τη φύση των υποκειμένων —δεν κρίνεται, επομένως, με όρους ιστορικής ακρίβειας— αλλά τη ρατσιστική ρητορική των Ναζί. Ή πώς πρέπει να εκλάβουμε το γεγονός ότι ο πατέρας-αφηγητής αποκαλύπτεται κάποιες φορές αναξιόπιστος ή ότι ο γιος προσθέτει τις δικές του ή άλλες αντικρουόμενες αναμνήσεις, ότι δηλαδή η μνημονική αφήγηση παρουσιάζεται διαμεσολαβημένη (από τον πατέρα στον γιο, από τον γιο στο χαρτί) και η καταγραφή της εκτίθεται ως πρόβλημα;

Πρόκειται, επομένως, για ένα «κείμενο» υβριδικό —τόσο ειδολογικά όσο και ως προς τα αφηγηματικά μέσα (οπτικά και χειμερινικά) που χρησιμοποιεί— που αναπαριστά το παρελθόν και συνάμα προσκαλεί τον αναγνώστη να σκεφτεί τις δυσκολίες και τα τεχνάσματα αυτού του εγχειρήματος, όχι για να υπονομεύσει την ιστορική μαρτυρία, αλλά για να δείξει τις

δυσκολίες και τις ατραπούς της αναπαράστασής της, την ίδια στιγμή που επιχειρεί να αφηγηθεί (την/μια) αλήθεια για το παρελθόν (LaCapra 1998).

Τηρουμένων των αναλογιών, μια αντίστοιχη πρόκληση υπήρξε αυτή της Ορθοκωστιάς (1994). Η δομή του κειμένου, μια νουβέλα με την οποία ο Θ. Βαλτινός επανέρχεται (μετά την *Κάθοδο των Εννιά*) στο θέμα του Εμφυλίου και τις σκοτεινές, ενδεχομένως και άρρητες μέχρι τότε, πτυχές του, είναι αυτή μιας σειράς «μαρτυριών» για γεγονότα που έλαβαν χώρα στη γενέτειρα του Βαλτινού την περίοδο 1943-1944 — μαρτυρίες όπως η παρακάτω, που οδήγησαν στην κατηγορία για λογοτεχνική δικαίωση των ταγματασφαλιτών:

Τα Τάγματα έγιναν το '44, Μαρτίου τέλη. Μάρτη μήνα κατέβηκε ο Παπαδόγγονας στην Τρίπολη. Ποιος δεν το 'ξερε ότι οι Γερμανοί χάνουν; Ποιος δεν το 'βλεπε; Αλλά εκεί. Να εξουδετερωθείς. Να φύγεις από τη μέση. Να σκοτωθείς ή να σου κολλήσει η ρετσινιά του προδότη. Αυτή ήτανε η ιστορία.

Η διαμάχη που ξέσπασε τόσο το 1994, τη χρονιά της πρώτης έκδοσής του, όσο και το 2004, τη χρονιά που έγινε σημείο αναφοράς για το νέο κύμα της ιστοριογραφίας για τη δεκαετία του 1940, κινήθηκε κυρίως γύρω από την παραπάνω κατηγορία (Παϊβανάς 2012). Ωστόσο, δεν ήταν η πρώτη φορά που η μυθοπλασία επιχειρούσε να συζητήσει την ηρωική (αριστερή) αφήγηση της Κατοχής και του Εμφυλίου (Ραυτόπουλος 2012). Η διαφορά στην περίπτωση του Βαλτινού είναι ότι έχουμε μια λογοτεχνική εκδοχή μιας συγκεκριμένης ιστορικής μεθοδολογίας (και όχι μόνο γραφής), αυτής της προφορικής ιστορίας μέσω της συγκέντρωσης πρωτογενών μαρτυριών. Η μίμηση του ιστορικού τρόπου φαίνεται να συγκροτεί μια αφήγηση με αυξημένες αξιώσεις αληθείας: μπορούμε λοιπόν να εγκαλέσουμε το κείμενο για παραποίηση της ιστορικής αλήθειας; Ή, από την άλλη, μπορούμε να το υπερασπιστούμε επικαλούμενοι την αυτονομία του λογοτεχνικού έργου;

Αν η πρώτη άποψη διαβάζει με αναγωγικούς όρους την ιστορία εντός της μυθοπλασίας, η δεύτερη περιχαράκωνει το κείμενο, αποκόπτοντάς το από τη δημόσια σφαίρα. Κοινό τους σημείο, αν και με διαφορετική αφετηρία: ότι ο μυθοπλαστικός λόγος δεν αφηγείται την αλήθεια για το παρελθόν· όπως είδαμε όμως, η έννοια της αλήθειας καθίσταται συνθετότερη, όταν δεν την ερμηνεύουμε αποκλειστικάπραγματολογικά. Μπορούμε, επομένως, να κρίνουμε το κείμενο ως προς τη σχέση του με την ιστορία, και, άρα, να συζητήσουμε την κοινωνική σημασία που παράγει, διαβάζοντας όχι το πραγματολογικό του περιεχόμενο αλλά τα αφηγηματικά μέσα με τα οποία αυτό θεματοποιείται, κρίνοντάς το δηλαδή ως μυθοπλασία; Και πώς μοιάζει μια τέτοια ανάγνωση; Μετά τις αρχικές αντεγκλήσεις, οι κριτικοί, χωρίς να συμφωνούν πάντα μεταξύ τους, δοκίμασαν τέτοιες αναγνώσεις, θέτοντας ερωτήματα όπως: ποια η λειτουργία της πλαισίωσης των

μαρτυριών (Calotychos 2000) από τον τίτλο, την προμετωπίδα (από τους Ψ'αλμούς), τον πρόλογο (του μοναχού Ισαακίου, στη μονή της Ορθοκωστιάς) και τον ανασκευαστικό επίλογο (από τον ανώνυμο επικριτή του Ισαακίου); Ποια η σημασία της διασάλευσης της γραμμικής αφηγηματικής τάξης, της χαλαρής σύνθεσης; Απουσιάζει ο παντογνώστης αφηγητής ή υπάρχει υπόρρητη αφηγηματική οργάνωση — και ποιες είναι οι συνέπειες για την ερμηνεία; Ποια η σημασία της αφηγηματικής ποιητικής της πολλαπλότητας των μαρτυριών; Πρόκειται για ένα πολυφωνικό κείμενο ή κατ' ουσία μονολογικό — συγκλίνουν δηλαδή οι πολλές φωνές σε μια και μόνο άποψη ή όχι (Παπαηλία 2007); Μήπως αυτό που μιλά είναι το «βουβό υποκείμενο της ιστορίας» (Πολίτη 1996), σε μια λοιπόν όχι μονολογική αλλά συλλογική αφήγηση; Αν πάλι θεωρήσουμε ότι οι διαφορετικές φωνές δεν συγκλίνουν, τί σημαίνει αυτή η πολυφωνία για την προτεινόμενη ιστορική ερμηνεία;

Ερωτήματα όπως τα παραπάνω, μας οδηγούν να διαβάσουμε το κείμενο ως μυθοπλασία μεν, αλλά ως μυθοπλασία που συνομιλεί —όχι με το παρελθόν αλλά— με τον ιστορικό λόγο για το παρελθόν, καθώς μάλιστα μπορούμε νόμιμα να έχουμε «υποψίες ότι το κείμενο δεν πραγματεύεται τα γεγονότα αλλά τη σύγχρονη μνήμη τους» (Παϊβανάς 2012, 190³). αυτό που κρίνεται είναι όχι η πραγματολογική διάσταση των αφηγούμενων αλλά η διαπλοκή ιστορικού και μυθοπλαστικού λόγου στο πεδίο της αναπαράστασης, με άλλα λόγια, όχι μόνο το τί αλλά και το πώς της αφήγησης — και κάτι ακόμα: ο τρόπος με τον οποίο αυτά τα δύο μαζί στοιχειοθετούν την ιδεολογία του κειμένου (Παπαθεοδώρου 2007).⁴ Οι νεότερες μελέτες αυτό διερευνούν — ανεξάρτητα από τις διαφορετικές ερμηνείες που προτείνουν, η ίδια η μέθοδος συνιστά έναν τρόπο ανάγνωσης που δεν στερεί από το μυθοπλαστικό κείμενο ούτε το δικαίωμα επινόησης ούτε το δικαίωμα παραγωγής κοινωνικής σημασίας, συμμετοχής στο πλέγμα δημόσιων λόγων γύρω από το (ιστορικό) παρελθόν.

Τόσο η σύντομη θεωρητική περιδιάβαση όσο και η αναφορά στα δύο «παραδειγματικά» μυθοπλαστικά κείμενα αυτόν τον τρόπο ανάγνωσης της ιστορίας εντός της μυθοπλασίας προσπάθησαν να αναδείξουν. Έναν τρόπο ανάγνωσης που δεν ρωτά «ποιος αφηγείται την αλήθεια για το παρελθόν;», αλλά πώς το παρελθόν γίνεται αφήγηση, μέσα από τη διαμεσολάβηση ποιων λόγων, με ποια αναπαραστατικά μέσα και αφηγηματικούς τρόπους και τί είδους γνώση —τί είδους αλήθεια— μας προσφέρουν αυτοί.

3. Στη μελέτη αυτή συγκεντρώνεται η προηγούμενη βιβλιογραφία και παρουσιάζεται η κριτική υποδοχή του κειμένου, μέρος μόνο της οποίας είναι τα ερευνητικά ερωτήματα που παρουσιάστηκαν παραπάνω.

4. Όπως φάνηκε, η ιδεολογία θεωρείται κάτι εγγενές της ρητορικής/αφηγηματικής οργάνωσης του περιεχομένου και δεν νοείται ως το αντίθετο της αλήθειας, αλλά ως ένα σύστημα ιδεών, μια κοσμοθεωρία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Calotychos, Vangelis. 2000. Writing wrongs, (Re)Righting (Hi)story?: “Orthotita” and “Ortho-graphia” in Thanassis Valtinos’s *Orthokosta*. *Gramma* 8: 151-165.
- Groot, Jerome de. 2010. *The Historical Novel. The New Critical Idiom Series*. Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Routledge Taylor & Francis Group.
- Katsan, Gerasimus. 2013. *History and National Ideology in Greek Postmodernist Fiction*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Knellwolf, Christa & Christopher Norris, επιμ. 2010. *Ιστορία της θεωρίας της λογοτεχνίας: Ιστορικές, φιλοσοφικές και ψυχολογικές όψεις της θεωρίας της λογοτεχνίας στον 20ό αιώνα*. Μτφρ. Σ. Παρασχάς, Μ. Πεχλιβάνος, Ε. Σηφάκη. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών/Ιδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη.
- LaCapra, Dominick. 1998. «Twas Night Before Christmas»: Art Spiegelman’s *Maus*. Στο *History and Memory after Auschwitz*, 139-179. Ithaca: Cornell University Press.
- Mackridge, Peter & Eleni Yannakakis, επιμ. 2004. *Contemporary Greek Fiction in a United Europe. From Local History to the Global Individual*. Οξφόρδη: Legenda.
- Tziovas, Dimitris. 2008. Reconfiguring the past: Antiquity and Greekness. Στο *A Singular Antiquity*, επιμ. D. Damaskos & D. Plantzos, 287-298. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- White, Hayden. 2015. *Λογοτεχνική θεωρία και ιστορική συγγραφή*. Μτφρ. Γ. Πινακούλας. Αθήνα: Επέκεινα.
- Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη. 2000. Ιστορία και μυθοπλασία. Στο *Η γραφή και η βάσανος. Ζητήματα λογοτεχνικής αναπαράστασης*, 202-228. Αθήνα: Πατάκης.
- . 1998. Ο Άλλος εν διωγμώ. Η εικόνα του Εβραίου στη λογοτεχνία. Ζητήματα ιστορίας και μυθοπλασίας. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Αποστολίδου, Βενετία. 2010. *Τραύμα και μνήμη. Η πεζογραφία των πολιτικών προσφύγων*. Αθήνα: Πόλις.
- Γαζή, Έφη. 2010. Αφηγηματικότητα, κειμενικότητα και ιστοριογραφία. Στο *Χώρες της θεωρίας. Ιστορία και γεωγραφία των κριτικών αφηγημάτων*, επιμ. Απόστολος Λαμπρόπουλος & Αντώνης Μπαλασόπουλος, 273-296. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Εταιρεία Σπουδών. 1997. *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995)*. Επιστημονικό Συμπόσιο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Αθήνα: Σχολή Μωραΐτη.
- Κόκκινος, Γιώργος. 1998. Από την ιστορία στις ιστορίες. Προσεγγίσεις στην ιστορία της ιστοριογραφίας, την επιστημολογία και τη διδακτική της ιστορίας. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Κοσμάς, Κωνσταντίνος. 2002. Μετά την ιστορία: Ιστορία, ιστορικό μυθιστόρημα και εθνικές αφηγήσεις στο τέλος του εικοστού αιώνα. Διδακτορική διατριβή. Freie Universität Berlin.

- Κοτζιά, Ελισάβετ & Βαγγέλης Χατζηβασιλείου. 2003. Η ελληνική λογοτεχνία 1974-2000. Στο *Ιστορία του νέου ελληνισμού (1770-2000)*, τόμ. 10 (Η Ελλάδα της ομαλότητας 1974-2000), επιμ. Β. Παναγιωτόπουλος, 183-200. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Λιάκος, Αντώνης. 2007. *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*; Αθήνα: Πόλις.
- Μικέ, Μαίρη. 2007. Έρωτας (αντ)εθνικός. Ερωτική επιθυμία και εθνική ταυτότητα τον 19ο αιώνα. Αθήνα: Πόλις.
- Ντενίση, Σοφία. 1994. Το ελληνικό ιστορικό μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott 1830-1880. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Παϊβανάς, Δημήτρης. 2012. *Βία και αφήγηση. Ιστορία, ιδεολογία και εθνικός πολιτισμός στην πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Παπαηλία, Πηνελόπη. 2007. Δίνοντας φωνή στη δεξιά; Μτφρ. Ιουλία Πεντάζου. *Νέα Εστία* 1802: 173-197.
- Παπαθεοδώρου, Γιάννης. 2002. Λογοτεχνία και ιδεολογία. *Το Δέντρο* 117/118: 26-31.
- . 2007. Το παιχνίδι της μνήμης και της λήθης. Ζητήματα ιστορίας και ιδεολογίας στην πεζογραφία του Θανάση Βαλτινού. *Νέα Εστία* 1802: 82-94.
- . 2010. Αφηγηματικότητα και ιστορική ποιητική. Στο *Χώρες της θεωρίας. Ιστορία και γεωγραφία των κριτικών αφηγημάτων*, επιμ. Απόστολος Λαμπρόπουλος & Αντώνης Μπαλασόπουλος, 297-322. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Παρίσης, Γ.Ν. 2007. Μυθοπλασία. Στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, 514-516. Αθήνα: Πατάκης.
- Πολίτη, Τζίνα. 1996. Το βουβό πρόσωπο της ιστορίας. Στο *Συνομιλώντας με τα κείμενα*, 229-245. Αθήνα: Άγρα.
- . 2004. *Δοκίμια για το ιστορικό μυθιστόρημα. Σταθμοί στην εξέλιξη του είδους*. Αθήνα: Άγρα.
- Ραυτόπουλος, Δημήτρης. 2012. *Εμφύλιος και λογοτεχνία*. Αθήνα: Πατάκης.
- Τζιόβας, Δημήτρης. 1993. Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης. Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Τζούμα, Άννα. 1991. Η διπλή ανάγνωση του κειμένου. Για μια κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης. Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Τσατσούλης, Δημήτρης. 1997. Η περιπέτεια της αφήγησης. *Δοκίμια αφηγηματολογίας για την Ελληνική και Ξένη Πεζογραφία*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Τσιριμώκου, Λίζυ. 2000. *Εσωτερική ταχύτητα. Δοκίμια για τη λογοτεχνία*. Αθήνα: Άγρα.
- Χαραλαμπίδου, Νάτια. 1997. Ο λόγος της ιστορίας και ο λόγος της λογοτεχνίας: Δομές αναπαράστασης στην Ορθοκωστά του Θανάση Βαλτινού και στην ιστορία του εμφυλίου. Στο *Εταιρεία Σπουδών*. 1997, 249-277.

Λογοτεχνικοί χαρακτήρες, ιδεολογία και στερεότυπα

Αναστασία Νάτσινα

Από καταβολής λογοτεχνίας οι χαρακτήρες αποτελούν έναν από τους βασικότερους πυλώνες του νοήματος και της αναγνωστικής απόλαυσης. Αυτό δεν είναι παράδοξο, μια που ο κυριότερος λόγος που προστρέχει κανείς στη λογοτεχνία (κυριότερος και από την καθαυτό αισθητική ευχαρίστηση) είναι, ως συγγραφέας, για να εκφράσει —ή ακόμα και για να καταλάβει ο ίδιος καλύτερα, ή να διδάξει— τον τρόπο με τον οποίο βιώνει και αντιλαμβάνεται τη ζωή, και, ως αναγνώστης, για να αποκτήσει μια πληρέστερη αντίληψη ακριβώς για τη ζωή ως βίωμα (βλ. και την άποψη του Burke 1973 για τη λογοτεχνία ως *εξοπλισμό ζωής*). Η αμεσότερη οδός προς τους στόχους αυτούς είναι η απόδοση, από τον πρώτο, και η παρακολούθηση, από τον δεύτερο, των περιπετειών, των σχέψεων και των αισθημάτων άλλων ανθρώπων (ένα λογοτεχνικό πρόσωπο, ακόμα και το εγώ ενός λυρικού ποιήματος, είναι βέβαια πάντοτε ένας άλλος άνθρωπος, διακριτός από το ιστορικό πρόσωπο του συγγραφέα). Η μακρά βασιλεία της αναπαραστατικής λογοτεχνίας που παρουσιάζει αναγνωρίσιμες ανθρώπινες μορφές και που δεν αμφισβητήθηκε στην ουσία της παρά με τα νεωτερικά και πειραματικά κείμενα του 20ού αιώνα, είναι αποτέλεσμα αυτού του γεγονότος, και με τη σειρά της φυσικά ενίσχυσε και παγίωσε τις σχετικές προσδοκίες των αναγνωστών.

Εξαιτίας ακριβώς της ανθρωποκεντρικής αντίληψης του κόσμου —με την έννοια ότι σε πολύ μεγάλο βαθμό αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο όσο και όπως αφορά κατά βάση την ανθρώπινη ζωή και εμπειρία—, αλλά και των νόμων της οικονομίας που διέπουν την ανθρώπινη μνήμη και κατανόηση, έχουμε την τάση να συσπειρώνουμε τα κάθε είδους νοήματα γύρω από τις ανθρώπινες ζωές (Vermeule 2010). Μπορεί να μη θυμόμαστε την πλοκή ενός έργου στη λεπτομέρειά του, να μην έχουμε καν προσέξει το λεπτοφυγμένο υφαντό της αφηγηματικής δομής, των εκφραστικών τρόπων και του ρυθμού του, όμως συγκρατούμε την —ανεπίγνωστη σε πολλούς από μας— αλληλεπίδραση αυτών των στοιχείων στο τελικό άθροισμα των χαρακτήρων. Από τον Οιδίποδα και την Αντιγόνη μέχρι τον Άμλετ, τον Δον Κιχώτη, την Άννα Καρένινα, τον Ρασκόλνικοφ και τη Φραγκογιαννού, οι χαρακτήρες λειτουργούν ως συντομεύσεις, σχεδόν συνθηματικά, για το μέτρο του ανθρώπινου ελέγχου επάνω στα πράγματα και την ειρωνεία

της ζωής, την ακλόνητη πίστη σε ορισμένες αξίες, την τραγικότητα της ύπαρξης και ούτω καθεξής, με τα νοήματα να πολλαπλασιάζονται και να αναδύονται σε όλη τους τη συνθετότητα και την επιβλητικότητα κάθε φορά που επιστρέφουμε με τη σκέψη λίγο περισσότερο επάνω στα πρόσωπα.

Με αυτό το σκεπτικό είναι εύκολο να αντιληφθεί κανείς την κεφαλαιώδη σημασία που έχουν οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες όσον αφορά τη μεταφορά των αντιλήψεων του συγγραφέα τους, όπως και της κοινωνίας μέσα στην οποία εκείνος ζει και γράφει, αλλά και όσον αφορά τη δραστηριότητα των όσων οι χαρακτήρες αυτοί μεταφέρουν επάνω στους αναγνώστες. Προβολές του συγγραφικού εγώ, ενσαρκώσεις ιδεών, αντιπροσωπευτικοί κοινωνικοί τύποι ή εκκεντρικές φιγούρες, εξιδανικευμένοι ή διεκτραγωδούμενοι, τραγικοί ή κωμικοί, σφαιρικά δοσμένοι ή αδρά σκισσαρισμένοι, «αντικειμενικά» παρουσιασμένοι ή υποκειμενικά και αποσπασματικά δοσμένοι, πρωταγωνιστές ή κομπάρσοι, οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες παραμένουν, ακόμα και σήμερα, το ισχυρότερο σημείο επαφής ανάμεσα στο λογοτεχνικό έργο, τις συγγραφικές αντιλήψεις, την αναγνωστική συνείδηση και το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτά διαμορφώνονται.

ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΩΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ: ΕΠΙΛΟΓΗ ΚΑΙ ΤΡΟΠΟΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗΣ

Χάρη στις επεξεργασίες της νεότερης λογοτεχνικής θεωρίας, έχει πια εμπεδωθεί ότι τα λογοτεχνικά έργα στο σύνολό τους είναι ακριβώς αυτό: κόμβοι σε ένα δίκτυο, στο οποίο κοινωνία, συγγραφέας και αναγνώστης αλληλεπιδρούν δυναμικά. Δεν γράφονται ούτε σε ιστορικό κενό, χάρη στη φωτισμένη έμπνευση του εξαιρετικού ατόμου που είναι ο συγγραφέας τους, ούτε και είναι αποκλειστικά πνευματικά του τέκνα, επάνω στην παραγωγή και ορθή ερμηνεία των οποίων έχει ο ίδιος τον πλήρη και αποκλειστικό έλεγχο. Τα λογοτεχνικά κείμενα γεννιούνται στις διασταυρώσεις των ιστορικο-κοινωνικών συνθηκών και των τρόπων με τους οποίους οι άνθρωποι της εποχής τις αντιλαμβάνονται και τις περιγράφουν, καθώς και των τρόπων με τους οποίους ο συγγραφέας τους, περισσότερο ή λιγότερο συνειδητά, τοποθετείται απέναντί τους.¹

Ωστόσο, αν οι παραδοχές αυτές μοιάζουν πλέον φυσικές, δεν είναι εύκολο να προσδιορίσει κανείς και τον ακριβή τρόπο με τον οποίο ένα λογοτεχνικό έργο τοποθετείται στην εποχή του και αλληλεπιδρά με αυτήν. Διαφορετικά μοντέλα έχουν προταθεί κατά καιρούς, με διαφορετικά

1. Από την άλλη πλευρά, φυσικά τα λογοτεχνικά έργα δεν μπορούν να υπάρξουν ως τέτοια παρά μόνο πραγματωμένα στη συνείδηση του εκάστοτε αναγνώστη τους, καθώς εκείνος συνδέει τα διάφορα μέρη τους και τους αποδίδει νόημα με βάση τις δικές του ιστορικο-κοινωνικές συνθήκες και προσλαμβάνουσες.

σημεία έμφασης και βαθμούς πληρότητας και λεπτομέρειας.² Σημαντικές παράμετροι, ωστόσο, είναι, από στενότερη προς ευρύτερη, το άτομο συγγραφέας (με την προσωπική του ιστορία και ιδιοσυγκρασία) και το λογοτεχνικό περιβάλλον (κυρίαρχες λογοτεχνικές τάσεις της εποχής, υπάρχουσες λογοτεχνικές συμβάσεις — ειδολογικές και άλλες), το οποίο με τη σειρά του επηρεάζεται από το ιδεολογικό περιβάλλον (κυρίαρχες αντιλήψεις αλλά και αντιστάσεις), που εξαρτάται, τέλος, από το κοινωνικό-οικονομικό περιβάλλον (βλ. και Medvedev-Bakhtin 1978).

Με άλλα λόγια, αν λάβουμε ως δεδομένη μια ιστορικά συγκεκριμένη κοινωνικο-οικονομική συνθήκη, ουσιαστικά το λογοτεχνικό κείμενο διαλέγεται με τους υπάρχοντες τρόπους αντίληψης και σημασιοδότησης αυτής της συνθήκης,³ όπως αυτοί εκφράζονται καταρχάς ποικιλοτρόπως στις επικρατούσες αντιλήψεις, την επιστήμη, τη θρησκεία και, σε ένα δεύτερο επίπεδο, στις κυρίαρχες λογοτεχνικές συμβάσεις. Αν και δεν μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ο συγγραφέας έχει πλήρη έλεγχο του υλικού του (για πολλούς λόγους, αλλά και για το ότι ο ίδιος αποτελεί μέρος αυτής της συνθήκης), η προσωπικότητα και η ιστορία του παίζει επίσης ρόλο στο πώς αυτές οι προσλαμβανόμενες διηθούνται και αποτυπώνονται στο έργο.

Μέσα από αυτόν τον διάλογο διαμορφώνεται τόσο η θεματική επιλογή των χαρακτήρων όσο και ο τρόπος αντιμετώπισης και παρουσιάσής τους. Ένα παράδειγμα μπορεί εδώ να βοηθήσει. Ο γνωστός λογοτεχνικός χαρακτήρας της Φραγκογιαννούς από τη *Φόνισσα* (α' δημ. 1903) του Παπαδιαμάντη (1989), που σκοτώνει πρώτα την εγγονή της και μετά μια σειρά άλλα μικρά κορίτσια για να απαλλάξει τις οικογένειές τους από το βάρος τους, αλλά και τις ίδιες από μια ζωή τυραννίας, είναι αρκετά χαρακτηριστικός. Το πρόσωπο αυτό προβάλλεται ως θεματική επιλογή μέσα από τη σημασία που έχει για την κοινωνία και την οικονομία της εποχής η υποδεέστερη θέση των γυναικών, και το πρόβλημα που θέτει για τις αγροτικές (και όχι μόνο)

2. Εντελώς ενδεικτικά μπορεί να αναφέρει κανείς εδώ μια γκάμα τέτοιων προσεγγίσεων που εκτείνεται από τον λεγόμενο *χυδαίο μαρξισμό* του Christopher Caudwell (1937), που συσχετίζει άμεσα και αναπόδραστα τον συγγραφέα με την κοινωνική του τάξη, μέχρι την κοινωνιολογική ποιητική των Medvedev-Bakhtin (1978) και τις, αλτουσεριανής έμπνευσης, επεξεργασίες του Terry Eagleton (1976) για το πώς η σχέση του λογοτεχνικού έργου προς την ιδεολογία μπορεί να θεωρηθεί ως ανάλογη μιας θεατρικής παραγωγής προς το θεατρικό κείμενο (ένα είδος ερμηνείας της δηλαδή). Αξιοσημείωτες είναι εδώ, επίσης, και οι απόψεις του Hans Robert Jauss (1995) και της θεωρίας της πρόσληψης για το πώς ένα έργο γίνεται δεκτό σε μια περίοδο καθώς διαλέγεται με τον *ορίζοντα προσδοκιών* της, με έμφαση κυρίως σε ό,τι αφορά το λογοτεχνικό περιβάλλον.

3. Ο Louis Althusser (1983) παρατηρεί ότι η ιδεολογία, που είναι «το σύστημα των ιδεών, των παραστάσεων που δεσπόζει στο πνεύμα ενός ανθρώπου ή μιας κοινωνικής ομάδας» (96), «αναπαριστά τη φανταστική σχέση του ατόμου με τις πραγματικές συνθήκες ύπαρξής του» (99).

οικογένειες η προικοδοσία των θυγατέρων τους (βλ. και Γκασούκα 1998), εμπεδώνεται μέσα από τα κυρίαρχα ενδιαφέροντα του νατουραλισμού για χαρακτήρες περιθωριακούς και αποκλίνοντες (αλλά και για τις πιο κτηνώδεις πλευρές του ανθρώπου γενικότερα), ενώ προέρχεται εντέλει από το οικείο στον συγγραφέα αγροτικό περιβάλλον.

Όσον αφορά την οπτική γωνία κάτω από την οποία παρουσιάζεται αυτός ο χαρακτήρας, μπορεί κανείς να δει και εδώ την επιρροή του νατουραλισμού σε ό,τι αφορά τη σημασία της κληρονομικότητας και του περιβάλλοντος για τη διαμόρφωση της προσωπικότητας (η μητέρα της ήταν «μάγισσα», κατά τους συγχωριανούς της, και ο γιος της παράνομος, ενώ η ίδια έζησε σε αντίξοες συνθήκες αλλά και σε μια κοινωνία με εμπεδωμένες απόψεις για τη γυναικεία κατωτερότητα). Πρόκειται βέβαια για αντιλήψεις περί διαμόρφωσης του ανθρώπου, που με τη σειρά τους απηχούν επιστημονικές απόψεις της εποχής. Αξιοσημείωτος είναι, επίσης, ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται στη δράση του ο χαρακτήρας από αφηγηματολογική άποψη, καθώς χρησιμοποιείται μια τεχνική οικεία στον ρεαλισμό και στον νατουραλισμό: υπάρχει ένας αφηγητής που μιλά σε τρίτο πρόσωπο, αλλά εισχωρεί βαθιά στη συνείδηση, τη σκέψη και τα συναισθήματα της ηρωίδας, τα οποία καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο αναγνώστης γνωρίζει την ηρωίδα σε αρκετό βάθος ώστε να κατανοεί τα κίνητρά της και να συμπάσχει μαζί της, αλλά διατηρεί και το ηθικό του πλεονέκτημα χάρη στην αποστασιοποίηση της τριτοπρόσωπης αφήγησης. Βρισκόμαστε βεβαίως σε μια περίοδο, γραμματολογικά και ιδεολογικά, κατά την οποία το άτομο θεωρείται ενιαίο, αδιάσπαστο και υπεύθυνος φορέας δράσης. Τέλος, η κατάληξη της πλοκής είναι κρίσιμη όσον αφορά την παρουσίαση του χαρακτήρα: η Φραγκογιαννού, αφού ατενίσει για τελευταία φορά το «προικιο της», ένα χωράφι μικρής αξίας πλάι στον γκρεμό, μετωνυμικά και μεταφορά της ζωής της, διαφεύγει από τους διώκτες της και πνίγεται, καθώς προχωράει προς τον Άη Σώστη, «μεταξύ της Θείας και της ανθρωπίνης δικαιοσύνης».

Με αυτούς τους τρόπους η φόνισσα των μικρών παιδιών δεν μπορεί βέβαια να δικαιωθεί ξεκάθαρα, ενάντια στο αίσθημα δικαίου, το ζήτημα της κρίσης της, όμως, αφήνεται ανοιχτό προς τον συμπάσχοντα αναγνώστη ως μια πρόκληση προς την κυρίαρχη ιδεολογία αναφορικά με τα φύλα και τη διαφορετική κοινωνική και οικονομική τους χρησιμότητα. Λαμβάνοντας υπόψη τις τρέχουσες αντιλήψεις για τη διαμόρφωση του ατόμου, που λειτουργούν ως ένα είδος λογικής (και πάντως αποδεκτής και αναγνωρίσιμης για την εποχή) εξήγησης, αν και όχι δικαιολόγησης, της συμπεριφοράς της γυναίκας, και χρησιμοποιώντας οικείες στον αναγνώστη συμβάσεις αφήγησης που προσεταιρίζονται τη συμπάθειά του χωρίς να τον θίγουν, ο Παπαδιαμάντης προσφέρει μια ηρωίδα που ενσαρκώνει με την

ακρότητά της ένα επιχείρημα απαγωγής εις άτοπον για την κοινωνική θέση των γυναικών στην εποχή εκείνη: καλύτερα να μη γεννιούνται καθόλου κορίτσια, και αν γεννιούνται, καλύτερα να πεθαίνουν το συντομότερο.

ΗΘΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ

Το ζήτημα της πρόκλησης απέναντι στις κυρίαρχες αντιλήψεις και της άσκησης κριτικής στην κοινωνία της εποχής μάς φέρνει από τη συγγραφική γέννηση των λογοτεχνικών χαρακτήρων στις αναγνωστικές τους συνέπειες. Μετά από μια περίοδο έντονα κειμενοκεντρικής μελέτης της λογοτεχνίας,⁴ τις τελευταίες δεκαετίες έχει υπάρξει ξανά μια στροφή του ενδιαφέροντος στις κοινωνικές, ηθικές και πολιτικές της χρήσεις και σημασίες. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο νέος ιστορισμός, αλλά και οι τάσεις της φεμινιστικής και της λεσβιακής/γκέι κριτικής, μεταξύ άλλων, έχουν στρέψει την προσοχή στο πώς τα λογοτεχνικά κείμενα συμμετέχουν στις πολιτισμικές αναπαραστάσεις και τη δημιουργία ταυτοτήτων για τα άτομα σε δεδομένες ιστορικές περιόδους.⁵ Οι τάσεις αυτές έρχονται βέβαια να συναντήσουν, με τις διαφορετικές τους αφετηρίες και μεθόδους η κάθε μία, τα παλαιότερα συναφή ενδιαφέροντα της πολιτισμικής εικονολογίας, η οποία, μέσα στο πλαίσιο της συγκριτικής γραμματολογίας, εστίαζε κυρίως στην εικόνα του εθνικώς Άλλου στη λογοτεχνία (Αμπατζοπούλου 1998).

Σε όλες αυτές τις προσεγγίσεις, μεγάλο μέρος της προσοχής στρέφεται στις αναπαραστάσεις των χαρακτήρων και στο κατά πόσο και με ποιους τρόπους τα λογοτεχνικά κείμενα προχωρούν στην κατασκευή, αναπαραγωγή και επίρρωση ή στην αμφισβήτηση και ανατροπή των κυρίαρχων τρόπων με τους οποίους κάθε είδους ταυτότητες (εθνικές, φύλου, τάξης, σεξουαλικότητας κλπ.) γίνονται αντιληπτές σε μια κοινωνία μια δοσμένη ιστορική στιγμή. Πρόκειται για αναγνώσεις που ανοίγουν το κείμενο στα ιστορικά του συμφραζόμενα και σε συγκρίσεις με άλλα τεκμήρια, καλλιτεχνικά και μη. Υπόρρητο ή ρητά εκφρασμένο είναι σε αυτές ένα ηθικό και πολιτικό ενδιαφέρον, στον βαθμό που η αναπαραγωγή ή ανατροπή κοινωνικών στερεοτύπων στους λογοτεχνικούς χαρακτήρες έχει συνέπειες για το πώς οι ίδιοι οι άνθρωποι διαμορφώνουν τις ταυτότητές

4. Αναφέρομαι στις τάσεις της πρακτικής κριτικής, της νέας κριτικής αλλά και του δορισμού και της αποδόμησης. Μια πρώτη ενημέρωση για αυτές τις τάσεις μπορεί κανείς να αποκτήσει στα αντίστοιχα λήμματα στα Abrams 2005· Cuddon 2010· και, αναλυτικότερα, στα Eagleton 1989· Barry 2013.

5. Για αυτές τις τάσεις μπορεί να ενημερωθεί κανείς στο Barry 2013. Για μια θεώρηση τέτοιων κατευθύνσεων μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της πολιτισμικής θεωρίας βλ. και Smith 2006. Ωστόσο, ο αυτο-χαρακτηρισμός των τάσεων αυτών ως ηθικών είναι σπάνιος. Για μια περίπτωση ρητά προσανατολισμένη στην ηθική βλ. Booth 1988.

τους, αλλά και για το πώς αντιμετωπίζονται οι διαφορετικές ομάδες μέσα στο κοινωνικό σύνολο.

Η φεμινιστική κριτική είναι σίγουρα από τους κλάδους με το ογκωδέστερο έργο προς την κατεύθυνση που συζητούμε. Έχει παρατηρηθεί ότι οι γυναικείοι χαρακτήρες σε έργα ανδρών συγγραφέων του δυτικού κανόνα συχνά αποδίδονται στερεοτυπικά, ως Άλλοι, με βασικό ρόλο την ενίσχυση ή την παρεμπόδιση των ανδρικών στόχων, προς δύο κατευθύνσεις: είτε απεικονίζονται ως εκδοχές της Παναγίας, εξιδανικευμένες και ουράνιες, συνδεδεμένες με την καλοσύνη, την αγαθότητα, το πνεύμα κ.ο.κ., είτε ως εκδοχές της Εύας, γήινες και υλικές, αντιπροσωπεύοντας τον πειρασμό και τον κίνδυνο να κάνουν τον άνδρα να παρεκκλίνει από τα ανώτερα ιδανικά και τους στόχους του (Donovan 1983). Η Εμινέ στον *Καπετάν Μιχάλη* (1953) του Νίκου Καζαντζάκη, λ.χ., το αντικείμενο έρωτα του πρωταγωνιστή, είναι μια χαρακτηριστική περίπτωση Εύας: πρωτοαναφέρεται σε σύγκριση με ένα ζώο, το άλογο του άντρα της του Νουρήμπεη, και τονίζεται με κάθε τρόπο η σεξουαλικότητά της που καθορίζει αποκλειστικά τη δράση της — έτσι, ακόμα και αν η ίδια παρουσιάζεται ως δυναμική, η συμπεριφορά της στην πραγματικότητα ετεροπροσδιορίζεται από τη «φύση» της («το χειμώνα μπορεί η γυναίκα να 'ναι τίμια — μα το καλοκαίρι...», λέει). Τη βλέπουμε ακόμη και να γλείφει τα χείλη της «σαν το φίδι» τη στιγμή που πρόκειται να απατήσει τον άντρα της με κάποιον με τον οποίο δεν είναι καν ερωτευμένη («τον Νουρή τον σιχάθηκα, τον καπετάν Μιχάλη πού να τον βρω; — καλός είναι και τούτος!»), σκέφτεται για τον καπετάν Πολυξίγκη· και βέβαια καταλήγει δολοφονημένη από το χέρι του Καπετάν-Μιχάλη που για τον έρωτά της αμέλησε το καθήκον του στην πατρίδα και βρίσκει έτσι τον τρόπο να απελευθερωθεί από τη μαγγανεία της (βλ. και Αγάθος 2005).

Οπωσδήποτε είναι αξιοσημείωτο και το σχετικά πιο πρόσφατο ενδιαφέρον για απεικονίσεις της σεξουαλικής ταυτότητας στη λογοτεχνία, κυρίως σε ό,τι αφορά την ομοφυλοφιλία. Πρόσφατα συζητήθηκαν οι τρόποι με τους οποίους ο Καβάφης διαλέγεται με τους διαθέσιμους περί ομοφυλοφιλίας λόγους της εποχής του, τις επικρατούσες αντιλήψεις και αποδόσεις της ταυτότητας του ομοφυλόφιλου άνδρα (Παπανικολάου 2014). Μπορεί πράγματι να δει κανείς σε αρκετά ποιήματα το πώς ενσωματώνονται οι στερεοτυπικές απεικονίσεις των ομοφυλοφίλων για να αξιολογηθούν όμως εντέλει θετικά. Πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το «Ένας θεός των» (χρον. γραφής 1917· Καβάφης 1991), στο οποίο ο ήρωας φαίνεται να έχει χαρακτηριστικά που για την εποχή παραπέμπουν στον ομοφυλόφιλο —και κατά συνέπεια έκφυλο— νεαρό: «υψηλός και τέλεια ωραίος έφηβος» «με τ' αρωματισμένα μαύρα του μαλλιά» που κατευθύνεται μέσα από τις στοές προς την κακόφημη συνοικία, «που τη

νύχτα / μονάχα ζει, με όργια και κραιπάλη, / και κάθε είδους μέθη και λαγνεία». Στο ποίημα, όμως, ο νεαρός αυτός αφήνεται να εννοηθεί πως είναι θεός του Ολύμπου, που ανυψώνει με τη θεϊκή του ιδιότητα την «ύποπτη απόλαυση» για χάρη της οποίας άφησε τα «Πάνσεπτα δώματα» — και το θαυμάσιο αυτό μπορούν να το αντιληφθούν μόνο «μερικοί» που «με περισσότερα προσοχή παρατηρούσαν». Μπορεί έτσι να δει κανείς εδώ μια αντιστροφή των καθιερωμένων αξιών αναφορικά με τη σεξουαλικότητα, με όχημα έναν αδρότατα σκισσαρισμένο χαρακτήρα.

Αυτού του είδους οι αναγνώσεις, πίσω από τις οποίες εύκολα διακρίνει κανείς έναν κώδικα αξιών που έχει στη βάση του τα ιδεώδη του σεβασμού της ατομικότητας και του αυτοπροσδιορισμού, της ισότητας και της ελευθερίας, φέρνουν στο προσκήνιο την κοινωνική σημασία και λειτουργία των λογοτεχνικών έργων. Το γεγονός ότι οι αναγνώσεις αυτές κατά κανόνα επικεντρώνονται στον τρόπο με τον οποίο αποδίδονται οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες, τεκμηριώνει ακριβώς τον κομβικό τους ρόλο όσον αφορά τη μεταφορά και διαχείριση των κυρίαρχων αντιλήψεων μιας περιόδου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abrams, M.H. 2005. *Λεξικό λογοτεχνικών όρων. Θεωρία, ιστορία, κριτική λογοτεχνίας*. Μτφρ. Γιάννα Δεληβοριά & Σοφία Χατζηωαννίδου. Αθήνα: Πατάκης.
- Althusser, Louis. 1983. *Ιδεολογία και ιδεολογικοί μηχανισμοί του κράτους. Στο Θέσεις (1964-1975)*, μτφρ. Ξενοφών Γιαταγάνας, 69-121. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Barry, Peter. 2013. *Γνωριμία με τη θεωρία. Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*. Μτφρ. Αναστασία Νάτσινα. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Booth, Wayne. 1988. *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- Burke, Kenneth. 1973. Literature as equipment for living. Στο *Philosophy of the Literary Form. Studies in Symbolic Action*, 293-304. 3η έκδ. Berkeley: University of California Press.
- Caudwell, Christopher. 1937. *Illusion and Reality*. Νέα Υόρκη: International Publishers. [Απόσπασμα στα ελληνικά: Άγγλοι ποιητές: η παρακμή του καπιταλισμού. Στο Newton 2013, 278-283].
- Cuddon, J.A. 2010. *Λεξικό λογοτεχνικών όρων και θεωρίας της λογοτεχνίας*. Μτφρ.- επιμ. Γιάννης Παρίσης & Μαρία Λιάπη. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Donovan, Josephine. 1983. Beyond the net. Feminist criticism as a moral criticism. *Denver Quarterly* 17: 40-57. [Απόσπασμα στα ελληνικά: Έξω από το δίχτυ: Η φεμινιστική κριτική ως ηθική κριτική. Στο Newton 2013, 370-376].
- Eagleton, Terry. 1976. *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*, Λονδίνο: NLB. [Απόσπασμα στα ελληνικά: Προς μια επιστήμη του χιμένου. Στο Newton 2013, 299-307].

- . 1989. *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*. Εισαγ.-θεώρηση μτφρ. Δημήτρης Τζιόβας. Μτφρ. Μιχάλης Μαυρωνάς. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Jauß, Hans Robert. 1995. Η ιστορία της λογοτεχνίας ως πρόκληση για τις γραμματολογικές σπουδές. Στο *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, εισαγ.-μτφρ.-επίμ. Μίλτος Πεχλιβάνος, 25-91. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Medvedev, P.N. & M.M. Bakhtin. 1978. The object, tasks, and methods of literary history. Στο *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*, μτφρ. Albert J. Wehrle, 26-37. Βαλτιμόρη: The Johns Hopkins University Press. [Απόσπασμα στα ελληνικά στο Newton 2013, 17-24].
- Newton, K.M. επιμ. 2013. *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα. Ανθολόγιο κειμένων*. Μτφρ. Αθανάσιος Κατσικερός & Κώστας Σπαθαράκης. Πρόλογος στην ελλ. έκδοση Αλέξης Καλοκαιρινός. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Smith, Philip. 2006. *Πολιτισμική θεωρία*. Μτφρ. Θανάσης Κατσικερός. Επιμ. Νίκος Μπουμπάρης. Αθήνα: Κριτική.
- Vermeule, Blakey. 2010. *Why Do We Care About Fictional Characters?* Βαλτιμόρη: The Johns Hopkins University Press.
- Αγάθος, Θανάσης. 2005. Οι γυναικείοι χαρακτήρες στα μυθιστορήματα του Νίκου Καζαντζάκη. Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη. 1998. Λογοτεχνία και πολιτισμική εικονολογία. Στο *Ο Άλλος εν διωγμώ. Η εικόνα του Εβραίου στη λογοτεχνία. Ζητήματα ιστορίας και μυθοπλασίας*, 239-265. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Γκασούκα, Μαρία. 1998. *Η κοινωνική θέση των γυναικών στο έργο του Παπαδιαμάντη*. Αθήνα: Φιλιππότης.
- Καβάφης, Κ.Π. 1991. Ένας θεός των. Στο *Ποιήματα 1897-1918*, τόμ. Α', επιμ. Γ.Π. Σαββίδης, 77. Αθήνα: Ίκαρος.
- Καζαντζάκης, Νίκος. 1953. *Καπετάν Μιχάλης*. Αθήνα: Μαυρίδης.
- Παπαδιαμάντης, Αλέξανδρος. 1989. Η φόνισσα. Στο *Άπαντα*, τόμ. Γ', κριτ. έκδ. Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, 417-520. Αθήνα: Δόμος.
- Παπανικολάου, Δημήτρης. 2014. «Σαν κι εμένα καμωμένοι». *Ο ομοφυλόφιλος Καβάφης και η ποιητική της σεξουαλικότητας*. Αθήνα: Πατάκης.

Ο λογοτεχνικός κανόνας: προκλήσεις, αναθεωρήσεις, συναινέσεις

Γιάννης Παπαθεοδώρου

Το 1994, ο διακεκριμένος ακαδημαϊκός και φιλόλογος Harold Bloom δημοσίευσε το θεμελιώδες βιβλίο του *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. Το βιβλίο, μια συνειδητή και μάλλον ηρωική υπεράσπιση του «δυτικού λογοτεχνικού κανόνα», συνοδευμένη με λίστες «μεγάλων» έργων και συγγραφέων, προκάλεσε πληθώρα συζητήσεων και κριτικών διαμαχών, καθώς έμοιαζε όχι μόνο να επικυρώνει τη διαχρονική αξία των προτεινόμενων λογοτεχνικών έργων, αλλά και να αντιπαρατίθεται μαχητικά με ορισμένα σύγχρονα θεωρητικά ρεύματα, που είχαν καλλιεργήσει συστηματικά την καχυποψία ή ακόμη και τη μνησικάκη άρνηση απέναντι στον «δυτικό κανόνα». Το βιβλίο έγινε best-seller, ενώ ταυτόχρονα ανέδειξε μια σειρά από συγκρουσιακά επιχειρήματα γύρω από την έννοια της λογοτεχνικής αξίας, την αυθεντία των «κλασικών» κειμένων, το πολιτισμικό κεφάλαιο της δυτικής λογοτεχνίας, τη θεσμική κατοχύρωση και παρουσία μιας ορισμένης γραμματείας μέσα στη σύγχρονη κουλτούρα.

Το βιβλίο του Bloom ήταν προκλητικά «παραδοσιακό», διατηρώντας παράλληλα εκλεκτικές συγγένειες με μια ορισμένη διανοητική γραμμή του 20ού αιώνα. Ήδη από το 1946, άλλωστε, η *Μίμησις* του Erich Auerbach (MIET 2005) είχε ανοίξει τον δρόμο για μια συνολική και στοχαστική «επίσκεψη» στον δυτικό λογοτεχνικό κανόνα, μετά τη βαρβαρότητα του ναζισμού και τη σκληρή δοκιμασία των ουμανιστικών αξιών, κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Στην ίδια κατεύθυνση, αλλά μέσα σε εντελώς διαφορετικά συμφραζόμενα, ο Bloom επιχειρούσε στο βιβλίο του να «επιστρέψει» σε αυτές τις ανθρωπιστικές αξίες, προτείνοντας είκοσι έξι μεγάλους συγγραφείς που ο επαρκής αναγνώστης πρέπει οπωσδήποτε να διαβάσει στη διάρκεια της ζωής του, και συντάσσοντας έναν κατάλογο με «οδηγίες χρήσεως» για την ανάγνωση των «κλασικών» του δυτικού κανόνα. Εκτός από τον πανταχού παρόντα Shakespeare, στο έργο του Bloom συναντάμε τα ονόματα του Dante, του Cervantes, του Goethe, του Whitman, της Dickinson, του Proust, του Joyce, της Woolf, του Kafka και άλλους σπουδαίους συγγραφείς.

Αναμφισβήτητα, το βιβλίο του Bloom ήταν ένα τυπικό δείγμα των «πολιτισμικών πολέμων» της δεκαετίας του '90, όταν η έννοια του λογοτεχνικού κανόνα επανήλθε στο προσκήνιο μέσα από πολλαπλές αναθεωρήσεις. Ήδη από τη δεκαετία του '80, άλλωστε, πολλά θεωρητικά

ρεύματα των Λογοτεχνικών Σπουδών (μαρξιστική κριτική, φεμινιστική κριτική, μετα-αποικιακή κριτική, αποδόμηση, Νέος Ιστορισμός) είχαν αμφισβητήσει τη συγκρότηση του δυτικού λογοτεχνικού κανόνα, αναδεικνύοντας κυρίως τους αποκλεισμούς γύρω από ζητήματα φύλου, τάξης, φυλής αλλά και ευρύτερης πολιτισμικής ιεραρχίας. Αναλύοντας τον λογοτεχνικό κανόνα ως μια ακόμη διανοητική κατασκευή που αναπαράγει το δίπολο γνώσης-εξουσίας, τα θεωρητικά ρεύματα του μεταδομισμού έδωσαν έμφαση στη θεσμική του συγκρότηση, στις πολιτικές επιπλοκές και στις ιδεολογικές χρήσεις του. Ο «δυτικός κανόνας» θεωρήθηκε σαν ένα γραμματειακό «σώμα αυθεντίας» που δεσμευόταν από προκαταλήψεις και στερεότυπα, τα οποία έμοιαζαν είτε ξεπερασμένα είτε επικίνδυνα, από μια ορισμένη σκοπιά της «πολιτικής ορθότητας». Σταδιακά, η εικόνα του δυτικού «λευκού άνδρα συγγραφέα» ως ηγεμονικού υποκειμένου του λογοτεχνικού κανόνα άρχισε να κλονίζεται, δίνοντας τη θέση της είτε σε πολλούς εναλλακτικούς «κανόνες» είτε σε μια «μη κανονική» νέα ανάγνωση και ερμηνεία του «μεγάλου» κανόνα.

Αναμφισβήτητα, η «διεύρυνση του κανόνα» ήταν μια διαδικασία «εκδημοκρατισμού», που εμπεριείχε, ωστόσο, ταυτόχρονα και το τίμημα του «πολιτισμικού σχετικισμού». Η ανακάλυψη (ή, συχνά, και η επινόηση) μιας διαφορετικής ιεραρχίας προσώπων και έργων οδήγησε σε νέους πληθωρικούς καταλόγους συγγραφέων και έργων, στους οποίους πρωταγωνιστούσε περισσότερο η έννοια της εκπροσώπησης ομάδων και ειδικών ενδιαφερόντων παρά η έννοια μιας καθολικά αναγνωρισμένης λογοτεχνικής αξίας. Απέναντι σε αυτό το φαινόμενο, το βιβλίο του Harold Bloom έμοιαζε να είναι μια ισχυρή αντίδραση απέναντι στο νέο παράδειγμα, αλλά ήταν ταυτόχρονα και μια στοχαστική πρόκληση γύρω από το πολιτισμικό κεφάλαιο της «μεγάλης λογοτεχνίας». Στο κέντρο του προβληματισμού του, άλλωστε, δεν ήταν απλώς η αναφορά στα «μεγάλα έργα», αλλά ο ίδιος ο πυρήνας του λογοτεχνικού κανόνα: πώς διαμορφώνεται η ιστορική σχέση του λογοτεχνικού παρελθόντος με το παρόν; Τί σηματοδοτεί αυτή η σχέση για τις αναγνωστικές μας πρακτικές; Πόσο επηρεάζει η σχέση αυτή την αναγνώριση όχι μόνο της ετερότητας αλλά και την ίδια τη σχέση με τον εαυτό μας;

Αυτό που έδειξε ξεκάθαρα το βιβλίο του Bloom είναι πως το ζήτημα του κανόνα δεν εξαντλείται απλώς στο θέμα της κατασκευής του, ούτε στα προβλήματα συμπερίληψης ή αποκλεισμού ορισμένων συγγραφέων και έργων. Ο λογοτεχνικός κανόνας είναι ένα δυναμικό πεδίο διαλόγου με το ίδιο το παρελθόν και το παρόν μας. Είναι προφανές πως μέσα σε αυτό το διαλογικό πεδίο μετέχουν θεσμοί (εκπαίδευση), πολιτισμικές πρακτικές (λογοτεχνική κριτική), επιστημονικοί κλάδοι (Λογοτεχνικές Σπουδές), ερμηνευτικές κοινότητες και επικοινωνιακά δίκτυα της δημόσιας σφαίρας

(ΜΜΕ, διαδίκτυο κλπ.). Σε κάθε περίπτωση, πρόκειται για ένα πολυσυστημικό πεδίο, που, παρότι φαινομενικά προβάλλει τη σταθερότητά του, διακρίνεται για τις ρήξεις και τις συνέχειες στην ιστορική του διαμόρφωση.

Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΥ ΚΑΝΟΝΑ: ΣΤΑΘΜΟΙ, ΤΟΜΕΣ, ΑΝΑΔΙΑΤΑΞΕΙΣ

Με αυτές τις εισαγωγικές παρατηρήσεις, μπορούμε να επισκεφτούμε τώρα τον νεοελληνικό λογοτεχνικό κανόνα, περιγράφοντας τους κεντρικούς σταθμούς της διαμόρφωσής του. Η παρουσίαση αυτή δεν διεκδικεί να είναι ένα συνολικό γραμματολογικό σχήμα αλλά μια ιστορική περιδιάβαση, που αναδεικνύει κυρίως τα μοντέλα των πολιτισμικών μεταβολών στο εσωτερικό του κανόνα. Τις απαρχές του θα πρέπει να τις αναζητήσουμε στον 19ο αιώνα, όταν το νεοσύστατο έθνος-κράτος επεξεργάζεται την ταυτότητά του με τα υλικά της «εθνικής ποίησης». «Η έννοια του εθνικού ποιητή», παρατηρεί ο Δημήτρης Τζιόβας (2005, 25), «ανέκυψε μαζί με τον εθνικισμό στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα, επιβεβαιώνοντας το στενό δεσμό ανάμεσα στη λογοτεχνία και τον πόθο για εθνική χειραφέτηση ή ενοποίηση την περίοδο αυτή». Η «αξίωση του εθνικού προσδιορισμού» (Μητσού 2005, 15) και το μεγαλοϊδεατικό «όνειρο της ολομελείας» (Δημαράς 1994, 346) αποτελεί συστατικό στοιχείο της «νέας εθνικής ποίησης», σε όλη τη διάρκεια της πρώτης πεντηκονταετίας του νεοσύστατου έθνους-κράτους.

Ειδικότερα για την ποίηση και τη στιχουργική έκφραση, θα μπορούσαμε να πούμε πως, στην περίοδο που εξετάζουμε, παρουσιάζει μια προνομιακή σχέση με την επίτευξη των πολιτικών στόχων. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, πως η πρώτη απόπειρα για την αποτύπωση του νεοελληνικού λογοτεχνικού κανόνα εντοπίζεται στην έμμετρη *Επιστολή προς τον Βασιλέα της Ελλάδος* Όθωνα του Αλέξανδρου Σούτσου:

Εἰς τὸν ὠραῖον Βόσπορον, εἰς τῆς Τρυφῆς τὰ στήθη,
ἡ ποίησις τῆς νέας μας Ελλάδος ἐγεννήθη.
Εκεῖ ὁ Αθανάσιος ὁ νέος Ἀνακρέων,
ὠραία πρῶτος ἔψαλε τὰ κάλλη τῶν ὠραίων·

[...]

Ὁ Κάλβος καὶ ὁ Σολωμός, ὠδοποιοὶ μεγάλοι,
καὶ οἱ δύο παρημέλησαν τῆς γλώσσης μας τὰ κάλλη·
ιδέαι ὅμως πλούσιαι, πτωχὰ ἐνδεδυμέναι,
δεν εἶναι δι' αἰῶνιον ζῶην προωρισμέναι.

Ἡ ποίησίς μας ἔλαβε καὶ νεύρα καὶ ευγλωττίαν
στοῦ Ὀδοιπόρου τὴν λαμπράν καὶ τραγικὴν μανίαν.

Λίγες δεκαετίες αργότερα, η κριτική διαμάχη Πολυλά-Ζαμπέλιου γύρω από το έργο του Σολωμού δείχνει ξεκάθαρα πως οι κανόνες της «εθνικής ποίησης» διχάζουν τη λογιосύνη. Στην Ελλάδα των ρομαντικών χρόνων, το αίτημα για την ύπαρξη και τη συμβολική λειτουργία ενός «εθνικού ποιητή» εκφράστηκε με έναν αρκετά ιδιαίτερο τρόπο: από τη μια μεριά, με την καταχρηστική απονομή του τίτλου σε διάφορους ελάσσονες ποιητές· από την άλλη μεριά, με την ανταγωνιστική διαδικασία «εθνικοποίησης» του Διονυσίου Σολωμού και του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη. Και αυτό συμβαίνει, επειδή τελικά πίσω από την ανακήρυξη των συγκεκριμένων «εθνικών ποιητών», μπορούμε να εντοπίσουμε, όπως υποστηρίζει ο Γιώργος Βελουδής (2004, 181), τη ρητή διαφοροποίηση «δύο ανταγωνιστικών πολιτισμικών και ιδεολογικών “προτάσεων”».

Η πρώτη «πρόταση», ή καλύτερα, το πρώτο «παράδειγμα» που εμφανίζεται στην ιδρυτική φάση της νεοελληνικής «εθνικής ποίησης», έχει ως εκφραστή τον Σολωμό, εγγράφεται μέσα στην πολιτισμική γεωγραφία της «επτανησιακής Δύσης», λειτουργεί κατ' αναλογία του νεωτερικού ευρωπαϊκού αιτήματος της «εθνικής ποίησης» και της «εθνικής λογοτεχνίας»,¹ χρησιμοποιεί τη δημοτική γλώσσα για την «υψηλή» λογοτεχνία και συνδέεται τόσο με το ρομαντικό πρόταγμα της απελευθέρωσης της ανθρωπίνης φύσης όσο και με το πολιτικό πρόταγμα της εθνικής ανεξαρτησίας (Τζιόβας 2005, 28-29). Το δεύτερο «παράδειγμα» έχει ως κύριο (αλλά όχι αποκλειστικό) εκφραστή τον Αριστοτέλη Βαλαωρίτη, η κεντρική παρουσία του οποίου, πάντως, στο κρίσιμο τρίτο τέταρτο του 19ου αιώνα (1850-1879), προϋποθέτει την πρώιμη «αντισολωμική συμμαχία» ανάμεσα στους φαναριώτες αθηναίους ρομαντικούς (η περίπτωση των Σούτσων) με τον επτανήσιο «ιστοριονόμο» Σπυρίδωνα Ζαμπέλιο (διαμάχη με τον Πολυλά, 1859-1860). Λίγα χρόνια αργότερα, το 1879, στη νεκρολογία του Ροΐδη για τον Βαλαωρίτη, περιγράφεται με πολύ χαρακτηριστικό τρόπο ο απολογισμός της σχέσης ανάμεσα στην «εθνικοποίηση» και την «κανονικοποίηση» της ποίησης:

Σήμερα δε, ότε απέθανεν ο Βαλαωρίτης και εισώπησεν ο Παράσχος, καταγινόμενος εις την σύνταξιν του ποιητικού αυτού απολογισμού, μάτην ζητούμεν τίνα άλλον δυνάμεθα, μεθ' οσηρδήποτε συγκαταβάσεως, ν' αναγορεύσωμεν ποιητήν. Αλλά και αυτός ο Βαλαωρίτης δύναται άρα να ονομασθή εθνικός ποιητής της παρούσης γενεάς; (Ροΐδης 1978, 107· η υπογράμμιση δική μου).

1. Ο Γ. Βελουδής (2004, 180) παρατηρεί πως στην Ελλάδα η αναλογία αυτή διαμορφώνεται με βάση τη δεξίωση του ειδικού παραδείγματος της εθνικής λογοτεχνίας της Γερμανίας (Nationalliteratur).

Μέσα στον 19ο αιώνα, δίπλα και παράλληλα με το συμβολικό κύρος της ποίησης, ξεκινά με αργά αλλά αντιφατικά βήματα η λογοτεχνική παραγωγή της εντόπιας μυθοπλαστικής αφηγηματικής πεζογραφίας και ειδικότερα του νέου ελληνικού μυθιστορήματος. «Στη μετεπαναστατική Ελλάδα το μυθιστόρημα (αν όχι και ολόκληρη η δημιουργική πεζογραφία) παραμένει είδος μετέωρο», σημειώνει ο Πάνος Μουλλάς. «Τι χρειάζεται και επείγει; Είναι ευνόητο: η μεταστροφή της άρνησης ή της δυσπιστίας σε ανοχή. Θα μπορούσαμε, ακριβέστερα, να μιλάμε για μια διαδικασία νομιμοποίησης, εννοώντας την ένταξη του μυθιστορήματος σ' ένα σύνολο θεμιτών στόχων και ιδεολογικών λειτουργιών» (Μουλλάς 1998, 99). Ποιες είναι, όμως, αυτές οι λειτουργίες, στις οποίες καλούνται να ανταποκριθούν οι συγγραφείς;

Το ξέρουμε ήδη από τον Κ.Θ. Δημαρά, οι λόγιοι του 19ου αιώνα δεν είναι εξειδικευμένοι συγγραφείς, είναι «παντογράφοι». «Προέκταση, άρα κάποιου έργου που ασκούν ήδη στην κοινωνία πρέπει να είναι και η επίδοσή τους στο μυθιστόρημα», συμπληρώνει, στην ίδια κατεύθυνση, ο Άλκης Αγγέλου (2000, 107). Ο συγγραφέας, επομένως, δεν είναι ένα υποκείμενο που απλώς γράφει και εκδίδει: είναι ένα πρόσωπο που παρεμβαίνει στο δημόσιο πεδίο για να ασκήσει κριτική, συχνά και για να προτείνει λύσεις. Η περίπτωση των Σούτσων, του Γρ. Παλαιολόγου, του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, του Παύλου Καλλιγά, του Εμμ. Ροΐδη, του Δημ. Βικέλα αλλά και πολλών άλλων συγγραφέων οδηγεί στο συμπέρασμα πως η λογοτεχνία και ιδιαίτερα το μυθιστόρημα των «ρομαντικών χρόνων» είναι πρωτίστως ένα όχημα κριτικής, ηθικής διαπαιδαγώγησης και «εθνικής αναμόρφωσης».²

Αναμφισβήτητα, μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι τρεις κορυφαίες εκδηλώσεις της μυθοπλαστικής πεζογραφίας του 19ου αιώνα (Ροΐδης, Βιζυηνός, Παπαδιαμάντης) παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον, ακριβώς επειδή οι λογοτεχνικές αξιώσεις του έργου τους συνδέονται με ευρύτερες κοινωνικές και πολιτισμικές διεργασίες. Ο Ροΐδης θέτει με σχεδόν απόλυτο τρόπο «το ζήτημα της πολιτισμικής αναντιστοιχίας ανάμεσα στην ελληνική και τις ευρωπαϊκές κοινωνίες» (Μουλλάς 1994, 331). Ο Βιζυηνός θα πάρει μια έκκεντρη θέση μέσα στο εθνικό φαντασιακό που, ωστόσο, θα τον οδηγήσει σε ένα ενδιαφέρον παιχνίδι υβριδικών αφηγηματικών ταυτοτήτων. Ο Παπαδιαμάντης θα κατασκευάσει έναν ενδιαφέροντα αφηγηματικό μηχανισμό αυτοβιογραφικής μνήμης και νοσταλγίας για τον κόσμο της παράδοσης. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι και οι τρεις αναγνωρίζονται σήμερα στον νεοελληνικό λογοτεχνικό κανόνα ως αφηγηματικά πρότυπα ακόμη και για την πεζογραφία του 21ου αιώνα.

2. Για τη λειτουργία του συγγραφέα ως «εθνικού αναμορφωτή» σε διάφορα στάδια του ευρωπαϊκού μοντερνισμού βλ. Lewis 2000.

Το γύρισμα του 19ου αιώνα αποτελεί μια κρίσιμη καμπή για τη συγκρότηση του νεοελληνικού λογοτεχνικού κανόνα. Η ώρα της σύνθεσης έχει ήδη σημάνει. Τόσο στο γραμματολογικό έργο του Κωστή Παλαμά όσο και στο κριτικό έργο του Γρ. Ξενόπουλου εντοπίζονται συστηματικές απόπειρες για να ταξινομηθεί το λογοτεχνικό παρελθόν, αλλά και να ανακαλυφθούν οι νέες φωνές του λογοτεχνικού στερεώματος. Ο Παλαμάς αναλαμβάνει να αναδιαρθρώσει το πρότυπο του «εθνικού ποιητή» ομογενοποιώντας το τρίπτυχο Σολωμός-Κάλβος-Βαλαωρίτης κάτω από το αίτημα της «πατριωτικής ποίησης» (βλ. και Αποστολίδου 1992), ενώ, από την άλλη μεριά, ο Γ. Ξενόπουλος ανακαλύπτει τον Κ.Π. Καβάφη (1903). Η ποίηση του Καβάφη, άλλωστε, θα αποτελέσει ένα μόνιμο σημείο διαλεκτικής έντασης γύρω από τον λογοτεχνικό κανόνα, καθώς οι αποκλίσεις από το παλαμικό ποιητικό παράδειγμα δημιουργούν ποικίλες αντιδράσεις. Σε ολόκληρη τη διάρκεια του μεσοπολέμου, το άτυπο δημοψήφισμα της κριτικής για το «αν είναι ή δεν είναι ποιητής ο Καβάφης» δείχνει πως ο νεοελληνικός λογοτεχνικός κανόνας κλυδωνίζεται κάτω από την πίεση της ανανεωμένης παράδοσης. Με τον δικό τους τρόπο, ο Σικελιανός, ο Καρυωτάκης, ο Βάρναλης αλλά και οι «χαμηλές φωνές» του μεσοπολέμου σηματοδοτούν αυτή τη μετάβαση. Χωρίς να λείπουν οι περιπτώσεις συνολικής «άρνησης» της προηγούμενης λογοτεχνικής παράδοσης (Γιάννης Αποστολάκης, *Η ποίηση στη ζωή μας*, 1923), ο λογοτεχνικός κανόνας οργανώνεται γύρω από την κριτική και την ιστορία της λογοτεχνίας, με αναφορές που αγγίζουν όχι μόνο τη νεοελληνική λογοτεχνία αλλά και τη σύνδεσή της με τα μεγάλα ευρωπαϊκά ρεύματα της εποχής.

Ο νεοελληνικός κανόνας μπαίνει σε μια νέα φάση με τη γενιά του '30. Η «επινόηση της παράδοσης» (Μακρυγιάννης, Θεόφιλος), οι εκλεκτικές συγγένειες με ορισμένους συγγραφείς (π.χ. Κάλβος, Παπαδιαμάντης, Καβάφης) θα δημιουργήσουν την πρώτη ίσως συστηματική παγίωση του νεοελληνικού λογοτεχνικού κανόνα, στην οποία συμμετέχει τόσο η λογοτεχνική όσο και η κριτική-δοκιμιακή γραφή της γενιάς. Ξεχωριστή θέση κατέχει εδώ η συνθετική απόπειρα του Κ.Θ. Δημαρά, με την ολοκλήρωση της *Ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (1948). Με το έργο αυτό, ο Δημαράς αναδείχτηκε ως ο κατεξοχήν ιστορικός του 19ου αιώνα, ενώ παράλληλα, για πρώτη φορά, το λογοτεχνικό παρελθόν έμπαινε σε ένα πλαίσιο συμφραζομένων, γύρω από τη σχέση της λογοτεχνίας με τις ιδεολογίες και τις νοοτροπίες μιας εποχής.

Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος καθώς και ο ελληνικός εμφύλιος θα φέρει μια νέα προβληματοποίηση του λογοτεχνικού κανόνα, καθώς οι ιδεολογικές συγκρούσεις θα ευνοήσουν και τις επιλεκτικές αναγνώσεις του παρελθόντος. Ας σκεφτούμε τον *Αληθινό Παλαμά* (1945) του Νίκου Ζαχαριάδη, αλλά και την ευρύτερη σημασία του παλαμικού παραδείγματος στην «ποίηση

της αντίστασης και της δοκιμασίας»· ας σκεφτούμε, επίσης, τη σταδιακή προσχώρηση των αριστερών ποιητών στο μοντερνιστικό πρότυπο και ας αναλογιστούμε τη δύσκολη ενσωμάτωση του Κ.Π. Καβάφη στον «αριστερό λογοτεχνικό κανόνα». Θα χρειαστεί η κεφαλαιώδης εργασία του Στρατή Τσίρκα (*Ο Καβάφης και η εποχή του*, 1958) για να μπει ο Καβάφης στο λογοτεχνικό σπίτι της Αριστεράς, ρίχνοντας τα τείχη των προκαταλήψεων που είχαν εγκλωβίσει την προηγούμενη κριτική σε μια μονοσήμαντη πρόσληψη του ηδονισμού του.

Στα χρόνια που θα ακολουθήσουν, η εδραίωση του κανόνα περνάει κυρίως μέσα από τους εκπαιδευτικούς θεσμούς. Η εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του Ευ. Παπανούτσου (1964) αλλά και η μεταπολιτευτική μεταρρύθμιση του Γ. Ράλλη (1976) θα τροφοδοτήσει τα σχολικά εγχειρίδια με νέο λογοτεχνικό υλικό, που θα υπαγορευτεί βέβαια και από την οριστική επικράτηση της δημοτικής ως επίσημου γλωσσικού οργάνου της εκπαίδευσης. Στα σχολικά εγχειρίδια αυτής της περιόδου συναντά κανείς σταδιακά συγγραφείς σχεδόν από όλο το φάσμα της ιστορικής διαδρομής της νεοελληνικής λογοτεχνίας, με εμφανή και ιδεολογικά εύγλωττη την απουσία της μεταπολεμικής γενιάς, καθώς το βαρύ φορτίο της διχασμένης μνήμης γύρω από τις δεκαετίες του '40 και του '50 εμπόδιζε τη συμπερίληψη των αριστερών συγγραφέων. Ο «σχολικός λογοτεχνικός κανόνας», άλλωστε, εφάπτεται, αλλά δεν συμπίπτει με τον λογοτεχνικό κανόνα που κατασκευάζεται από την κριτική και την Ιστορία. Ο πρώτος εξυπηρετεί την αυθεντία και τον διδακτισμό, ενώ ο δεύτερος είναι σαφώς πιο «ανοιχτός» σε αναθεωρήσεις.

Η μεταπολίτευση αποτελεί μια νέα αφετηρία για την επίσκεψη του λογοτεχνικού παρελθόντος, με τη συστηματική συνδρομή πλέον της πανεπιστημιακής φιλολογίας στον χώρο των Νεοελληνικών Σπουδών. Η συμβολή του Γ.Π. Σαββίδη, του Άλκη Αγγέλου, του Πάνου Μουλλά και άλλων φιλόλογων θα οδηγήσει σε έναν νέο εμπλουτισμό του κανόνα, κυρίως σε ό,τι αφορά συγγραφείς και κείμενα του 18ου-20ού αιώνα, ενώ παράλληλα και η λογοτεχνική κριτική (π.χ. Αλέξ. Κοτζιάς, Μαν. Αναγνωστάκης) θα στραφεί σε κείμενα της παλαιότερης πεζογραφίας και του μεσοπολέμου. Στην περίοδο της μεταπολίτευσης (1978), σημαντικό ρόλο θα παίξει η *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* του Mario Vitti, που, μολονότι επαναλαμβάνει το βασικό γραμματολογικό σχήμα του Κ.Θ. Δημαρά, εμπλουτίζει τον κανόνα με το αίτημα μιας αισθητικής αποκατάστασης, συμβατής με τις νεωτερικές ευαισθησίες αλλά και με την απόπειρα «κανονικοποίησης» της μεταπολεμικής ποίησης και πεζογραφίας.

Τα τελευταία χρόνια, κυρίως στο επίπεδο των φιλολογικών μελετών, παρατηρείται μια στροφή σε αποσιωπημένες μορφές και έργα του

λογοτεχνικού παρελθόντος, είτε με την έμφαση στην έμφυλη διάσταση (π.χ. γυναίκες συγγραφείς) είτε σε νέα πεδία έρευνας (λογοτεχνικά περιοδικά και εφημερίδες) είτε ακόμη και σε νέα υποκείμενα της γραφής και της ανάγνωσης (π.χ. ιστορία του βιβλίου, «συνδρομητές» βιβλίων). Χαρακτηριστικό δείγμα αυτών των νέων ζητήσεων είναι και η πολύτομη *Ιστορία της λογοτεχνίας* του Αλέξανδρου Αργυρίου, στην οποία τα κείμενα εξετάζονται παράλληλα με την ιστορία των ιδεών, της κριτικής, της δημοσιογραφίας, την παρουσία του καθημερινού, του εφήμερου, τη φωνή του ελάσσονος, υποχρεώνοντας τον αναγνώστη να δει τη λογοτεχνία περισσότερο ως μια ζωντανή «κοινωνική πρακτική» και λιγότερο ως συντελεσμένο λογοτεχνικό κανόνα μιας εποχής.

Η ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΤΗΣ «ΚΑΝΟΝΙΚΟΠΟΙΗΣΗΣ»

Στις μέρες μας, όπως παρατηρεί ο Δημήτρης Τζιόβας (1998), «περισσότερο από κάθε άλλη φορά η όλη συζήτηση περί κανόνα και του σχηματισμού του μετέτρεψε το πρόβλημα της καλλιτεχνικής αξιολόγησης από αισθητικό σε ιστορικό-διδακτικό πρόβλημα και επέβαλε τη διεξοδική διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους οι κοινωνίες σε διάφορες εποχές ρύθμιζαν τις πρακτικές κειμενικής ιεράρχησης και πρόσβασης στη γραφή και την ανάγνωση. Το παλαιό ερώτημα “τι είναι κλασικό;” μετασχηματίζεται στο “πώς ένα κείμενο γίνεται κλασικό;”». Αυτό, επομένως, που ενδιαφέρει δεν είναι πλέον ο ένας και μοναδικός λογοτεχνικός κανόνας ούτε οι πολλοί και εναλλακτικοί κανόνες αλλά η ίδια η «διαδικασία κανονικοποίησης»: ο τρόπος με τον οποίο τα κείμενα και οι συγγραφείς εντάσσονται μέσα σε αξιακά συστήματα, κριτικές αποτιμήσεις και αναγνωστικές ανταποκρίσεις, που οδηγούν σε συγκεκριμένες πολιτισμικές ιεραρχήσεις. Ένα κείμενο μπορεί ταυτόχρονα να αποτελεί γλωσσικό πρότυπο για τον «σχολικό» λογοτεχνικό κανόνα, σύμβολο μιας ορισμένης (λόγιας ή λαϊκής) παράδοσης για τους αναγνώστες αλλά και τυπικό δείγμα ενός ορισμένου λογοτεχνικού είδους για τους μελετητές. Η έρευνα της διαδικασίας «κανονικοποίησης» μας υποχρεώνει να εξετάσουμε αυτές τις σύνθετες και πολλαπλές λειτουργίες, όχι για να επικυρώσουμε (ή να αποδομήσουμε) τις επιλεκτικές ιεραρχήσεις, αλλά για να ιστοριοποιήσουμε την πρόσληψη της λογοτεχνίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bloom, Harold. 1994. *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. Νέα Υόρκη: Harcourt Brace. [Στα ελληνικά: *Ο δυτικός κανόνας. Τα βιβλία και τα σχολεία των εποχών*. Μτφρ. Κατερίνα Ταβαρτζόγλου. Επιμ. Δημήτρης Αρμά-ος. Αθήνα: Gutenberg. 2007].
- Greenblatt, Stephen & Giles Gunn, επιμ. 1992. *Redrawing the Boundaries. The Transformation of English and American Literary Studies*. Νέα Υόρκη: Modern Language Association of America.
- Gullory, John. 1993. *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Σικάγο: University of Chicago Press.
- Hirsch, E.D. 1987. *Cultural Literacy. What Every American Needs to Know*. Βοστώνη: Houghton Mifflin.
- Hubbell, Jay B. 1972. *Who Are the Major American Writers? A Study of the Changing Literary Canon*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Hyland, Peter, επιμ. 1986. *Discharging the Canon. Cross-Cultural Readings in Literature*. Σιγκαπούρη: Singapore University Press.
- Lauter, Paul. 1983. *Reconstructing American Literature. Courses, syllabi, Issues*. Old Westbury, Νέα Υόρκη: Feminist Press.
- Lawrence, Karen, επιμ. 1992. *Decolonizing Tradition. New Views of Twentieth-Century "British" Literary Canons*. Illinois: Urbana University of Illinois Press.
- Lewis, Pericles. 2000. *Modernism, Nationalism and the Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Αγγέλου, Άλκης. 2000. Το ρομάντσο του νεοελληνικού μυθιστορήματος. Στο Γρηγόριος Παλαιολόγος, *Ο Πολυπαθής*, επιμ. Άλκης Αγγέλου, 13*-176*. Αθήνα: Εστία.
- Αποστολίδου, Βενετία. 1992. *Ο Κωστής Παλαμάς, ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Βελουδής, Γιώργος. 2004. *Ο Σολωμός των Ελλήνων. Εθνική ποίηση και ιδεολογία. Μια πολιτική ανάγνωση*. Αθήνα: Πατάκης.
- Δημαράς, Κ.Θ. 1994. *Ελληνικός Ρωμαντισμός*. Αθήνα: Ερμής.
- Μητσού, Μαριλίζα. 2005. *Στεφάνου Κουμανούδη. Στράτης Καλοπίχειρος. Ένα ποιητικό τεκμήριο αυτολογοκρισίας*, τόμ. Β'. Αθήνα: Πατάκης.
- Μουλλάς, Παν. 1994. *Ρήξεις και συνέχειες. Μελέτες για τον 19ο αιώνα*. Αθήνα: Σοκόλης.
- . 1998. Εισαγωγή. Στο *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, τόμ. Α', 17-223. Αθήνα: Σοκόλης.
- Ροΐδης, Εμμ. 1978. *Άπαντα*, τόμ. Β' (1868-1879). Φιλολ. επιμ. Άλκης Αγγέλου. Αθήνα: Ερμής.
- Τζιόβας, Δημήτρης. 1998. Παράδοση ή κανόνας. *Το Βήμα*, 12 Ιουλίου.
- . 2005. Από τον Λυρισμό στο Μοντερνισμό. *Πρόσληψη, ρητορική και ιστορία στη νεοελληνική ποίηση*. Αθήνα: Νεφέλη.

Σχολικός λογοτεχνικός κανόνας

Ελένη Χοντολίδου

Η έννοια *σχολικός λογοτεχνικός κανόνας* είναι εν πολλοίς επινοημένη από τους έλληνες ειδικούς που ασχολούνται με τη λογοτεχνία και τη διδασκαλία της, με το κοινωνικό πλαίσιο και τους θεσμούς της. Με τον όρο αναφερόμαστε στο υπο-σύνολο του λογοτεχνικού κανόνα κάθε χώρας (που είναι εθνικός) και δευτερευόντως στον παγκόσμιο κανόνα (καθώς τα κείμενα που εξετάζονται σε μετάφραση είναι ελάχιστα), σε κείμενα δηλαδή που επιλέγονται να διδαχθούν στο σχολείο και ανθολογούνται στα εγκεκριμένα από το Υπουργείο Παιδείας ανθολόγια. Και ενώ στη δημιουργία του λογοτεχνικού κανόνα συμμετέχουν θεσμοί όπως κριτικοί της λογοτεχνίας, λογοτεχνικές στήλες εφημερίδων και λογοτεχνικά περιοδικά, τα λογοτεχνικά βραβεία κ.ά., στη δημιουργία του σχολικού λογοτεχνικού κανόνα λαμβάνεται υπόψη και καθορίζει αποφασιστικά την έκβασή του ο θεσμός του σχολείου (σχεδιαστές προγραμμάτων, ανθολόγοι).

Είναι σαφές πως για την κατανόηση του όρου πρέπει να αναφερθούμε σε δύο παράγοντες: α) στο συγκεντρωτικό ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα, χωρίς το οποίο δεν θα μιλούσαμε για τον όρο με τον ίδιο τρόπο και β) στη διδασκαλία της ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας που είναι βεβαίως εθνική.

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ

Η σχέση του σχολικού λογοτεχνικού κανόνα με την ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας είναι στενή. Ενώ στις δύο πρώτες τάξεις του Γυμνασίου η διδασκαλία της λογοτεχνίας είναι οργανωμένη σε θεματικές ενότητες υποακούοντας στη διεθνή αναγνώριση της ανάγκης της παιδοκεντρικότητας στις μικρές ηλικίες, από την Γ' Γυμνασίου και σε όλες τις τάξεις του Λυκείου η διδασκαλία γίνεται ιστορικά, με έναν πολύπλοκο τρόπο (αναμειγνύοντας σε κάθε βιβλίο περιόδους παλαιότερες και νεότερες), ενώ σε κάθε κεφάλαιο προτάσσονται μικρές εισαγωγές. Η ανθολόγηση των κειμένων είναι αντιπροσωπευτική κάθε περιόδου, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η ηλικία και τα ενδιαφέροντα των παιδιών. Για παράδειγμα, περίοδοι της νεοελληνικής γραμματείας ή λογοτεχνικά κείμενα που μόνο από φοιτητές της Φιλολογίας μπορούν και πρέπει να μελετηθούν, είναι αντικείμενο κεφαλαίων των σχολικών ανθολογιών (π.χ. *Άνθη Ευλαβείας*, *Παλαιά Αθηναϊκή Σχολή*). Είναι αδιαμφισβήτητο ότι από την ιστορική αυτή εξέταση απουσιάζει η ιστορική γνώση και η πραγματική συνάντηση των μαθητών με την

ιστορία: του συγγραφέα, του κειμένου, των ιδίων των μαθητών. Άλλωστε, η διδασκαλία της ιστορίας στο ελληνικό σχολείο είναι ένα πρόβλημα που η κατάληξή του κάνει αισθητή την παρουσία του με εκκωφαντικό τρόπο στις εισαγωγικές εξετάσεις για τα πανεπιστημιακά τμήματα και σχολές. Στο πλαίσιο αυτό, η διδασκαλία της ιστορίας της λογοτεχνίας «αποτελεί πάντα ένα δύσκολο στοίχημα για τη διδακτική της λογοτεχνίας γενικά [...] διότι, ως μη ξεχνούμε πως η ιστορία της λογοτεχνίας ακολουθεί το βηματισμό της εθνικής ιστορίας και προϋποθέτει όχι μόνο τη γνώση αυτής, αλλά και την εξοικείωση με τα σύμβολα, τους μύθους και τις αξίες της» (Αποστολίδου & Κουντουρά 2007, 9).

Ένας δεύτερος παράγοντας που θα πρέπει να ληφθεί υπόψη για την κατανόηση του σχολικού λογοτεχνικού κανόνα και του τρόπου με τον οποίο διαμορφώνεται και λειτουργεί, είναι ο συγκεντρωτικός χαρακτήρας του ελληνικού εκπαιδευτικού συστήματος. Σε κάθε τάξη διδάσκονται συγκεκριμένα κείμενα που προέρχονται όλα από το εγκεκριμένο από το Υπουργείο Παιδείας σχολικό βιβλίο. Καθώς μάλιστα υπάρχει ο άγραφος κανόνας της «βολικής» διδασκαλίας των ιδίων κειμένων σε όλα τα τμήματα μιας τάξης ενός σχολείου, από τον ισχύοντα σχολικό κανόνα προκύπτει ένα ακόμη μικρότερο υποσύνολο κειμένων, τα οποία διδάσκονται από όλους τους φιλολόγους μιας τάξης και εξετάζονται στις τελικές εξετάσεις: σύνολο δέκα κειμένων, που μπορεί να είναι σύντομα διηγήματα, αποσπάσματα από μεγάλα διηγήματα και μυθιστορήματα ή και αυτοτελή ποιήματα ή αποσπάσματα συνθετικών ποιημάτων.

Εδώ θα πρέπει να συνυπολογίσουμε και την πραγματικότητα του μοναδικού στην τάξη σχολικού ανθολογίου κειμένων νεοελληνικής λογοτεχνίας που εμφανίζεται με μεγάλη καθυστέρηση στην ιστορία της ελληνικής εκπαίδευσης. Το 1977, μετά τη μεταπολίτευση, εκδόθηκαν για πρώτη φορά τα *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, δηλαδή τα σχολικά βιβλία, με τα οποία διδάσκονται λογοτεχνία οι μαθητές με κριτήρια καθαρά λογοτεχνικά. Μέχρι τότε το περιεχόμενο των βιβλίων ήταν κυρίως φρονηματιστικό και η γλώσσα των κειμένων η καθαρεύουσα (Κουντουρά 2002). Με άλλα λόγια, τα κριτήρια επιλογής δεν ήταν ούτε η λογοτεχνικότητα αλλά ούτε και η παιδοκεντρικότητα. Τα σχολικά ανθολόγια *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* και οι επόμενες σειρές που τα αντικατέστησαν, αποτελούν, πολλές φορές, τα μοναδικά ανθολόγια λογοτεχνικών κειμένων στο ελληνικό σχολείο. Δυστυχώς, πολλά σχολεία δεν έχουν βιβλιοθήκες ή βιβλιοθήκες τέτοιου είδους, οι οποίες θα μπορούσαν να στηρίζουν τη διδασκαλία της λογοτεχνίας επαρκώς με ανθολογίες ποίησης και διηγημάτων, με εφηβική λογοτεχνία κ.ο.κ. και, με τον τρόπο αυτό, να επιτρέπουν τον εμπλουτισμό των κειμένων του σχολικού λογοτεχνικού κανόνα.

ΑΝΑΠΛΑΙΣΙΩΣΗ ΤΟΥ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΥ ΚΑΝΟΝΑ

Στα σχολικά βιβλία τα ανθολογημένα κείμενα δεν είναι σχεδόν ποτέ ολόκληρα: τα μυθιστορήματα παρουσιάζονται τεμαχισμένα και μονταρισμένα με περιλήψεις που ενώνουν το πριν και το μετά, τα διηγήματα κάποιες φορές απλοποιούνται ή και λογοκρίνονται, τα ολόκληρα ποιήματα αποσπώνται από τις συλλογές τους και παρουσιάζονται σε άλλες ενότητες, πριν και μετά από άλλα κείμενα, με απόφαση των ανθολόγων. Όλα τα κείμενα πλαισιώνονται από εισαγωγές, περιλήψεις, ερωτήσεις, ζωγραφιές, εικόνες, φωτογραφίες. Τί είναι λοιπόν στην πραγματικότητα αυτό που διδάσκεται στο μάθημα της λογοτεχνίας; Το λογοτεχνικό κείμενο ή κάποιο άλλο διαφοροποιημένο;

Για να απαντήσουμε θα μας βοηθήσει η θεωρία του Basil Bernstein (1989, 230-232) για την *αναπλαισίωση* (recontextualization). Η έννοια της αναπλαισίωσης αναφέρεται στους φορείς και τις διαδικασίες μετασχηματισμού και μεταφοράς ενός κειμένου από το πεδίο παραγωγής στο πεδίο αναπαραγωγής του. Κατά τον Bernstein, διακρίνουμε τρία κρίσιμα αλληλεξαρτώμενα πλαίσια παιδαγωγικού λόγου, πρακτικής και οργάνωσης. Το πρωτογενές, το δευτερογενές και το πλαίσιο αναπλαισίωσης. Το πρωτογενές πλαίσιο είναι αυτό στο οποίο συντελείται η παραγωγή του λόγου. Η διαδικασία με την οποία ένα κείμενο τοποθετείται εδώ, ονομάζεται πρωτογενής πλαισίωση.

[...] νέες ιδέες δημιουργούνται επιλεκτικά, τροποποιούνται και αλλάζουν και ειδικευμένοι λόγοι αναπτύσσονται, τροποποιούνται και αλλάζουν [...] (Bernstein 1989, 230).

Αυτό το πλαίσιο δημιουργεί το *διανοητικό πεδίο* του εκπαιδευτικού συστήματος.

Αυτό το πεδίο και η ιστορία του δημιουργούνται από τις θέσεις, σχέσεις και πρακτικές που προκύπτουν από την παραγωγή μάλλον παρά από την αναπαραγωγή παιδαγωγικού λόγου και τις πρακτικές της (Bernstein 1989, 230).

Στην περίπτωσή μας, υπάρχει ο θεσμός της λογοτεχνίας με την κυκλοφορία των λογοτεχνικών κειμένων στα βιβλιοπωλεία, στο διαδίκτυο με τη μορφή βιβλίων, με τη μορφή λογοτεχνικών περιοδικών, στα οποία περιλαμβάνεται τόσο η λογοτεχνία όσο και η μετα-γλώσσα της, η λογοτεχνική κριτική, με τις ιστορίες της λογοτεχνίας, τους κριτικούς, τα κρατικά βραβεία, τους εκδοτικούς οίκους, τους ακαδημαϊκούς, όλο εκείνο το πλέγμα που συγχροτεί και κατασκευάζει τον λογοτεχνικό θεσμό. Το πρωτογενές πλαίσιο παραγωγής είναι όχι η συγγραφή της λογοτεχνίας, αλλά η «παιδαγωγικοποίηση» της, ο χώρος τον οποίο έχουμε συνηθίσει να ονομάζουμε *διδακτική*

της λογοτεχνίας ή, στα νεότερα χρόνια, λογοτεχνική εκπαίδευση. Αυτό, από την άποψη του λόγου για τη λογοτεχνία και τη διδασκαλία της. Υπάρχει, όμως, και το τί της λογοτεχνίας, το οποίο αποτελεί στην περίπτωση αυτή την επιλεκτική ανθολόγηση του λογοτεχνικού λόγου στα σχολικά ανθολόγια, καθώς και της δημιουργίας και συγκρότησης του σχολικού κανόνα (Κουντουρά 2002· Αποστολίδου & Κουντουρά 2007).

Το δευτερογενές πλαίσιο, στο οποίο συντελείται η αναπαραγωγή του λόγου (το πεδίο αναπαραγωγής) με τα διαφορετικά του επίπεδα, τους φορείς, τις θέσεις και τις πρακτικές του, αναφέρεται στην επιλεκτική αναπαραγωγή του παιδαγωγικού λόγου και διακρίνουμε τέσσερα επίπεδα: τριτοβάθμιο, δευτεροβάθμιο, πρωτοβάθμιο και προσχολικό. Στο εσωτερικό κάθε επιπέδου μπορεί να υπάρχει ένας βαθμός εξειδίκευσης φορέων.

Σύμφωνα με τον Bernstein, υπάρχει και ένα τρίτο πλαίσιο, το οποίο «δομεί ένα πεδίο (ή υποσύνολο πεδίων) του οποίου οι θέσεις, οι φορείς και οι πρακτικές έχουν ως αντικείμενο τις μετακινήσεις κειμένων από το πρωτογενές στο δευτερογενές πλαίσιο παραγωγής του παιδαγωγικού λόγου» (Bernstein 1989, 231). Οι μετακινήσεις αυτές ρυθμίζονται από το πλαίσιο αναπλαισίωσης, το οποίο περιλαμβάνει μια σειρά πεδίων ικανών να ασκούν επιρροή στους φορείς και στις πρακτικές στο εσωτερικό της εκπαίδευσης.

Όταν οι φορείς αναπλαισίωσης, οι οποίοι λειτουργούν σε θέσεις αυτού του πεδίου, ιδιοποιούνται ένα κείμενο, το κείμενο υπόκειται σε έναν ανασχηματισμό πριν την ανατοποθέτησή του. Η μορφή του μετασχηματισμού ρυθμίζεται από μία αρχή αποπλαισίωσης. Αυτή η διαδικασία απο-τοποθέτησης και ανα-τοποθέτησης του κειμένου κάνει το κείμενο να μην είναι πια το ίδιο (Bernstein 1989, 231).

Η μεταφορά και αναπλαισίωση του κειμένου από το πρωτογενές πεδίο στο συγκεκριμένο εκπαιδευτικό πλαίσιο (δευτερογενές πεδίο) είναι μια αιτιολογημένη, αν και όχι εντελώς αποδεκτή, διαδικασία, καθώς η ειδικευμένη μορφή του λογοτεχνικού λόγου χρησιμοποιείται στο σχολείο για άλλους λόγους από αυτούς που έχουν οι αναγνώστες όταν διαβάζουν λογοτεχνία. Το εκπαιδευτικό σύστημα, με τη συγκρότηση των Αναλυτικών Προγραμμάτων, καλείται να αξιοποιήσει το πρωτογενές πλαίσιο παραγωγής του λογοτεχνικού λόγου και, μέσω της διαδικασίας αναπλαισίωσης, να συγκροτήσει τη σχολική γνώση. Οι αλλαγές, οι μετακινήσεις, οι αλλοιώσεις και οι μεταμορφώσεις, οι απο-πλαισιώσεις και οι ανα-πλαισιώσεις των λογοτεχνικών κειμένων στην ενδιαφέρουσα πορεία τους από το πρωτογενές στο δευτερογενές πεδίο παραγωγής, συγκροτούν και συνθέτουν τον σχολικό λογοτεχνικό κανόνα.

Η αναπλαισίωση της ιστορίας της λογοτεχνίας στα σχολικά εγχειρίδια έχει επαρκέστατα εξεταστεί (Κουντουρά 2002). Στη διαδικασία αναπλαισίωσης παίρνουν μέρος το Παιδαγωγικό Ινστιτούτο και το Κέντρο Εκπαιδευτικής Έρευνας, τα Παιδαγωγικά Τμήματα και οι Τομείς Παιδαγωγικής, τα παιδαγωγικά-εκπαιδευτικά περιοδικά που δημοσιεύουν κείμενα λογοτεχνικά, κείμενα για τη λογοτεχνία και κείμενα διδακτικής της λογοτεχνίας (λογοτεχνικής εκπαίδευσης). Το λογοτεχνικό κείμενο που γίνεται αντικείμενο ιδιοποίησης από τους φορείς αυτούς, υπόκειται κατά τη διαδικασία της απο-τοποθέτησής του και πριν την ανα-τοποθέτησή του έναν μετασχηματισμό. Ο μετασχηματισμός αυτός ρυθμίζεται από μια αρχή απο-πλαισίωσης. Το κείμενο δεν είναι πια το ίδιο: α) έχει αλλάξει θέση σε σχέση με άλλα κείμενα και πρακτικές· από μία ποιητική συλλογή ή έναν τόμο διηγημάτων ή από ένα μυθιστόρημα το κείμενο βρίσκεται σε άλλο βιβλίο (το σχολικό ανθολόγιο), με άλλες προδιαγραφές, συνοδεύεται από εισαγωγές, από ερωτήσεις, από άλλα κείμενα που προηγούνται και έπονται, εντάσσεται σε μία θεματική ενότητα, θα διαβαστεί ως «μάθημα» στην τάξη ή και θα εξεταστεί· β) το κείμενο καθαυτό έχει τροποποιηθεί από την επιλογή, την απλούστευση, τη συμπύκνωση και την επεξεργασία: δεν είναι σχεδόν ποτέ ολόκληρο, επεξηγούνται άγνωστες λέξεις του, γίνεται λογοκρισία σε φράσεις που οι συντάκτες θεωρούν ακατάλληλες· γ) το κείμενο έχει υποστεί ανα-τοποθέτηση και ανα-εστίαση: είναι εκεί με μια προθετικότητα ενδεχομένως διαφορετική από την προθετικότητα του συγγραφέα του. Δεν είναι στη φυσική του θέση, στο βιβλίο που εξέδωσε ο συγγραφέας, δεν παρουσιάζεται με τον «τρόπο» που παρουσιάζεται στο αυθεντικό βιβλίο (λ.χ. το πολυτονικό γίνεται μονοτονικό για χάρη του σχολικού βιβλίου).

Η αρχή απο-πλαισίωσης ρυθμίζει τη νέα ιδεολογική τοποθέτηση του κειμένου στη διαδικασία ανα-τοποθέτησής του σε μία ή περισσότερες βαθμίδες του πεδίου αναπαραγωγής. Από τη στιγμή που θα βρεθεί σε αυτό το πεδίο, το κείμενο υπόκειται ένα επιπλέον μετασχηματισμό ή ανα-τοποθέτηση καθώς γίνεται ενεργό στην παιδαγωγική διαδικασία στο εσωτερικό μιας θεσμικής βαθμίδας (Bernstein 1989, 232).

Τέλος, είναι σημαντικό να κατανοήσουμε ότι ο μετασχηματισμός των κειμένων είναι διπλός: ο πρώτος, από τους συντάκτες των ανθολογίων (διαδικασία απο-τοποθέτησης και ανα-τοποθέτησης) και ο δεύτερος, από τον μετασχηματισμό του στη διαδικασία αναπαραγωγής των προσλαμβανόντων, των δεκτών στην παιδαγωγική διαδικασία. Όπως σημειώνει ο Bernstein (1989, 232), «το πεδίο αναπλαισίωσης είναι αυτό που δημιουργεί τις θέσεις και αντιθέσεις της παιδαγωγικής θεωρίας, έρευνας και πρακτικής».

Τα Αναλυτικά Προγράμματα και τα σχολικά βιβλία αποτελούν μια σαφή έκφραση του κυρίαρχου παιδαγωγικού λόγου. Οι συντάκτες των προ-

γραμμάτων και οι ανθολόγοι (σχεδόν ποτέ οι ίδιοι) γονιμοποιούν ιδέες από την επιστήμη της Φιλολογίας και των θεωριών της λογοτεχνίας, πραγματοποιώντας μια αναπλαισίωση των θεωριών και της γνώσης της Φιλολογίας. Μέσω της αποπλαισίωσης από τον λογοτεχνικό κανόνα, τα κείμενα αποκολλώνται από το σώμα της εθνικής λογοτεχνίας και αναπλαισιώνονται ως νέα κείμενα, διαμορφώνοντας τα σχολικά εγχειρίδια και, κατ' επέκταση, δημιουργώντας τη σχολική γνώση. Οι συντάκτες των Αναλυτικών Προγραμμάτων και των σχολικών εγχειριδίων επηρεάζουν σαφώς τη διαδικασία της αναπλαισίωσης που υφίσταται η λογοτεχνική ιστορία μέσω της ιδεολογίας τους. Πρόκειται, επομένως, για τη σχολική εκδοχή του λογοτεχνικού κανόνα.

Κώδικας για τον Bernstein είναι η αρχή (το πολιτισμικά προσδιορισμένο ιδίωμα), στην οποία βρίσκονται εγγεγραμμένες οι σχέσεις εξουσίας και οι αρχές κοινωνικού ελέγχου. Οι αρχές αυτές ρυθμίζουν, δηλαδή επιλέγουν και συνδυάζουν τα κατάλληλα νοήματα, τις μορφές με τις οποίες αυτά παράγονται και το πλαίσιο εντός του οποίου αναδεικνύονται. Οι κώδικες λοιπόν είναι αρχές που ρυθμίζουν την επικοινωνία και τις πρακτικές μας (τί και πώς μπορεί να κοινοποιηθεί). Ως ρυθμιστικές αρχές οι κώδικες προσλαμβάνονται από τα υποκείμενα σιωπηλά και ρυθμίζουν τη συμπεριφορά και τη συνείδησή τους. Ακριβώς δε επειδή είναι ταξικά προσδιοριζόμενες αρχές ρύθμισης και συμβολικοί μηχανισμοί εξουσίας και ελέγχου, είναι αυτοί που τοποθετούν άνισα τα υποκείμενα στις κοινωνικές σχέσεις (Σολομών· στο Bernstein 1989, 22-23).

Μπορούμε να θεωρήσουμε ως κώδικες τα *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*: εδώ βρίσκονται εγγεγραμμένες οι ρυθμιζόμενες σχέσεις εξουσίας (ποιος αποφασίζει τους συντάκτες των ανθολογιών, ποιος αποφασίζει τί θα ανθολογηθεί από τον λογοτεχνικό κανόνα και τί όχι, ποιοι συγκεκριμένοι συγγραφείς θα ανθολογηθούν και σε τί ποσοστό κλπ.) και οι αρχές κοινωνικού ελέγχου.¹ Αυτό δεν γίνεται μόνο επειδή τα κείμενα αναπλαισιώνονται στα σχολικά βιβλία με όσες μεταβολές και μετασχηματισμούς υποδείξαμε, αλλά και γιατί τα αναπλαισιωμένα αυτά κείμενα, μέσω της συγκεκριμένης χρήσης τους, αλλάζουν, μεταμορφώνονται, αλλοιώνονται, συμβολοποιούνται, χρησιμοποιούνται για σκοπούς διαφορετικούς από αυτούς για τους οποίους γράφτηκαν. Η επανειλημμένη χρήση, λ.χ., ενός λογοτεχνικού κειμένου στο πλαίσιο μιας σχολικής γιορτής, μπορεί να

1. Λ.χ. η ποίηση της ήττας και γενικότερα η λογοτεχνία της Αριστεράς ή η λογοτεχνία με «αριστερό προσανατολισμό», με τον τρόπο και στον βαθμό που είναι ανθολογημένη, είναι ένα πολύ καλό παράδειγμα των σχέσεων εξουσίας και των αρχών κοινωνικού ελέγχου. Αποκομμένη από τα συμφραζόμενα και επανατοποθετημένη στο σχολικό βιβλίο, η ποίηση αυτή χάνει τις εννοιολογικές της φορτίσεις και την πρώτη σημασία της.

ακυρώσει την πρώτη σημασία του και, εντέλει, να οδηγήσει στη «σχολειοποίηση» του.² Η διαδικασία αυτή οριστικοποιείται στις εξετάσεις, κατά τις οποίες τα προς εξέταση κείμενα είναι λίγα και συγκεκριμένα κάθε φορά, συνοδεύονται από την παραφιλολογία των φυλλάδων αλλά και από τις ενίοτε λανθασμένες ερμηνείες των συντακτών των κειμένων.³

Οι κώδικες λοιπόν είναι αρχές που ρυθμίζουν την επικοινωνία και τις πρακτικές μας. Τα *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* ουσιαστικά εμπεριέχουν τί μπορεί να κοινοποιηθεί στους μαθητές από το corpus της λογοτεχνίας και να διδαχθεί στη σχολική τάξη. Με τις ερωτήσεις κάτω από κάθε κείμενο υποβάλλουν, επίσης, και το πώς θα διδαχθεί. Από την άλλη, όπως προείπαμε, ως ρυθμιστικές αρχές και συμβολικοί μηχανισμοί εξουσίας και ελέγχου, οι κώδικες τοποθετούν άνισα τα υποκείμενα στις κοινωνικές σχέσεις. Οι μαθητές, λ.χ., των μορφωμένων γονιών θα διακρίνουν τα λάθη από τα σωστά, θα μάθουν να είναι επαρκείς αναγνώστες μέσω των *συμβάντων γραμματισμού* (literacy events) της οικογένειας (Barton 1994). Τα υπόλοιπα παιδιά θα μείνουν με την εντύπωση ότι «το τρελλοβάπορο» του Ελύτη από τον *Ήλιο τον Ηλιάτορα* είναι ένα ποίημα για τη φύση! Το κυριότερο, όμως, είναι ότι θα μείνουν με την ιδέα ότι ο Ελύτης είναι ο «σχολικός» Ελύτης, δηλαδή ένας εθνικός και «αγιοποιημένος» ποιητής, καθώς τα βλάσφημα, τα ερωτικά, τα αναρχικά, τα ανατρεπτικά ποιήματά του μέσα από την επιλεκτική, κατά τη συγκρότηση των ανθολογίων, αναπαραγωγή του παιδαγωγικού λόγου δεν βρήκαν τον δρόμο τους.

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

Στην Ελλάδα το πεδίο των λογοτεχνικών σπουδών και ακόμη περισσότερο το πεδίο της διδασκαλίας της λογοτεχνίας στο σχολείο βρίσκεται σε παρωχημένα επίπεδα, καθώς η *δημιουργικότητα* γίνεται αντιληπτή ως δώρο άνωθεν και η αντίληψη των Πολιτισμικών Σπουδών (Williams 1994) είναι ουσιαστικά ξένη. Στο ελληνικό πλαίσιο, η αποδοχή του γεγονότος ότι η λογοτεχνία είναι ο τρόπος μετάδοσης ταξικών σχέσεων, είναι τουλάχιστον ανοίχεια. Μέσω της διδασκαλίας της λογοτεχνίας, όμως, μεταδίδονται ταξικές, εθνοτικές, θρησκευτικές σχέσεις και, επίσης, κατασκευάζονται πραγ-

2. Λ.χ. το Γ' Ανάγνωσμα από το *Άξιον εστί* του Ελύτη («τις ημέρες εκείνες έκαναν σύναξη μυστική τα παιδιά...») έχει γίνει πλέον αναφορά στις μέρες του Πολυτεχνείου με τη συχνή χρήση (ίσως και κατάχρηση) του αποσπάσματος στις σχολικές γιορτές και στα αντίστοιχα βιβλία που υπάρχουν για αυτές εν είδει βοηθήματος στους εκπαιδευτικούς.

3. Λ.χ. ο «Οδυσσέας» του Μάρκου Μέσκου στο ανθολόγιο της Γ' Λυκείου δεν είναι ο ομηρικός Οδυσσέας, όπως καταλαβαίνουν οι συντάκτες του ανθολογίου και αναπαράγουν συνεχώς τα λυσάρια, αλλά ο συγγραφέας του αντιπολεμικού *Στάλαγκ VI C*, Όμηρος Πέλλας, ψευδώνυμο του Οδυσσέα Γιαννόπουλου.

ματικότητες για μια σειρά πολύ σημαντικών πραγμάτων, όπως η μητρότητα, η πατρότητα, το έθνος, η παιδική ηλικία, η εκπαίδευση, η διδασκαλία. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι σχέσεις Ελλήνων και Τούρκων, χριστιανών και μουσουλμάνων.⁴ Η ελληνική λογοτεχνία έχει πολλά παραδείγματα εξαιρετικής και πολύ πρόσφορης λογοτεχνίας για διδασκαλία στο σχολείο σχετικά με τις σχέσεις Ελλήνων και Τούρκων, αλλά οι επιλογές είναι μάλλον πρόχειρες και άστοχες, λ.χ. το ακόλουθο παράδειγμα από το βιβλίο λογοτεχνίας της Γ' Γυμνασίου του Καζαντζάκη: «Αν ο Θεός βάζει στην Παράδεισο και σκύλους ας βάλει και τον Ρετσεπ-εφέντη» (σ. 166-167). Είναι εφικτό ή επιθυμητό να διδαχθεί ένα τέτοιο κείμενο σε μουσουλμάνους μαθητές;

Ο μαθητής και ο δάσκαλος είναι κοινωνικά υποκείμενα που συγκροτούνται και μέσω του μαθήματος της λογοτεχνίας με ποικίλους τρόπους, καθώς οι τάξεις είναι τόποι πολιτισμικής παραγωγής. «Η παιδαγωγική επικοινωνία έτσι, είναι ένας ιμάντας μεταβίβασης σχημάτων κυριαρχίας εξωτερικών προς αυτήν» (Bernstein 1990, 168). Στην περίπτωση μας αυτή η κυριαρχία σχετίζεται με τις ιδιαιτερότητες της ελληνικής ιστορίας, της ιστορίας των λογοτεχνικών σπουδών, του τρόπου με τον οποίο η Ελλάδα υπήρξε πάντοτε και κυριαρχείται ακόμη από συστήματα σκέψης είτε ευρωπαϊκά είτε αμερικανικά ή και τα δύο. Είναι σημαντικό να αρχίσουμε να διερευνούμε όλες αυτές τις «τοπικές ιστορίες»⁵ σχετικά με συγκεκριμένα θέματα μέσω της εξέτασης του τρόπου με τον οποίο συγκροτείται ο παιδαγωγικός λόγος για το μάθημα της λογοτεχνίας. Τα ανθολόγια μεταφέρουν και μεταβιβάζουν μηνύματα φύλου, φυλής, εθνότητας κλπ. Συνεπώς, η κουλτούρα, οι πρακτικές και η συνείδηση των κυριαρχούμενων ομάδων (μαθητές της εργατικής τάξης, δίγλωσσοι, μαθηήτριες, Ρομά, Μουσουλμάνοι, Προτεστάντες, Καθολικοί, Αγνωστικιστές, Εβραίοι κ.ά.) είτε υπο-αντιπροσωπεύονται είτε διαστρεβλώνονται ως «εικόνες» στα σχολικά βιβλία, με συνέπειες που δεν έχουν επαρκώς μελετηθεί στη χώρα μας.

Στην περίπτωση των *Κειμένων Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* μεταδότες είναι οι ανθολόγοι. Αυτοί που προσλαμβάνουν, είναι οι εκπαιδευτικοί που διδάσκουν και οι μαθητές των διαφόρων επιπέδων του εκπαιδευτικού συ-

4. Τα ζητήματα αυτά τα τελευταία χρόνια έχουν εξαντλητικά μελετηθεί και στην Ελλάδα από μεμονωμένους ερευνητές αλλά και ερευνητικές ομάδες· βλ. Μπονιδής & Χοντολίδου 1997.

5. Οι διαφορές, λ.χ., του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης από το Πανεπιστήμιο Αθηνών. Γιατί η σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία και οι λογοτεχνικές θεωρίες εισήχθησαν ως αντικείμενα διδασκαλίας τόσο αργά στα ελληνικά πανεπιστήμια και πάντως πρώτα στη Φιλοσοφική Σχολή του Α.Π.Θ.; Γιατί οι γυναίκες απουσιάζουν από το επιστημονικό λογοτεχνικό πεδίο (την πειθαρχία της Φιλολογίας) για τόσο πολλά χρόνια, ενώ ως φοιτήτριες είναι η συντριπτική πλειοψηφία;

στήματος που διαβάζουν τα ανθολογημένα κείμενα και διδάσκονται από αυτά. Ο ακαδημαϊκός και ο λογοτεχνικός λόγος διαπλέκονται στα σχολικά βιβλία λογοτεχνίας. Τόσο οι εκπαιδευτικοί όσο και οι μαθητές και οι μαθήτριές τους προσλαμβάνουν τον λόγο αυτόν σε σχετική αυτονομία. Αυτή η αυτονομία σχετίζεται με την εθνοτική και ταξική τους προέλευση, τη γενικότερη παιδεία και συγκρότησή τους, τα προηγούμενα διαβάσματά τους κ.ά.⁶

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Barton, David. 1994. *Literacy. An Introduction to the Ecology of Written Language*. Οξφόρδη: Blackwell.
- Bernstein, Basil. 1989. *Παιδαγωγικοί κώδικες και κοινωνικός έλεγχος*. Μτφρ. Ιωσήφ Σολομών. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- . 1990. *The Structuring of Pedagogic Discourse. Volume IV. Class, Codes and Control*. Λονδίνο: RKP.
- Williams, Raymond. 1994. *Κουλτούρα και ιστορία*. Πρόλ.-μτφρ. Βενετία Αποστολίδου. Αθήνα: Γνώση.
- Αποστολίδου, Βενετία. 1990. Αντιστάσεις και μεταμορφώσεις του λογοτεχνικού κανόνα: οι έλληνες μαρξιστές και η ιστορία της λογοτεχνίας. *Ιστορικά* 12-13: 179-194.
- . 1994. Η συγκρότηση και οι σημασίες της «εθνικής λογοτεχνίας». Στο *Έθνος-κράτος-εθνικισμός*. Επιστημονικό Συμπόσιο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 15-39. Αθήνα: Σχολή Μωραΐτη.
- . 1997. *Κριτήρια επιλογής λογοτεχνικών βιβλίων για σχολική χρήση*. Αθήνα: Εθνικό Κέντρο Βιβλίου.
- & Ελένη Χοντολίδου, επιμ. 2007. *Πρόγραμμα εκπαίδευσης Μουσουλμανοπαίδων 2005-2007. Διδακτικές προτάσεις για το μάθημα της λογοτεχνίας*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- & Νικολίνα Κουντουρά. 2007. Εισαγωγή: Η διδασκαλία της ιστορίας της λογοτεχνίας στο Γυμνάσιο. Στο Αποστολίδου & Χοντολίδου 2007, 9-13. Αθήνα: ΥΠΕΠΘ.
- Κουντουρά, Λίνα. 2002. Η ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας στα εγχειρίδια της Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης (1884-1983): Η πρόσληψη και αναπλαισίωσή της στη διάρκεια ενός αιώνα. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

6. Η σχετική κατάρτιση στη λογοτεχνία (διδακτορική διατριβή ή κάποια χρόνια απόσπασης σε σχετική με το πεδίο εργασία) τοποθετεί τους εκπαιδευτικούς σε διαφορετική θέση. Δυστυχώς, δεν έχουμε Μουσουλμάνους (ελάχιστοι απόφοιτοι μέχρι στιγμής) ή Ρομά εκπαιδευτικούς, ώστε να δούμε το αποτέλεσμα της διαφοροποίησης αυτής στην τοποθέτησή τους ή στην αντίθεσή τους σε σχέση προς την υφιστάμενη πραγματικότητα.

- Μπονίδης, Κυριάκος & Ελένη Χοντολίδου. 1997. Έρευνα σχολικών εγχειριδίων: από την Ποσοτική Ανάλυση Περιεχομένου σε Ποιοτικές Μεθόδους Ανάλυσης — το παράδειγμα της Ελλάδας. Στο *Παιδαγωγική επιστήμη στην Ελλάδα και την Ευρώπη: τάσεις και προοπτικές*. Πρακτικά Ζ' Διεθνούς Συνεδρίου, επιμ. Μιχάλης Βάμβουκας & Αντώνης Χουρδάκης, 188-216. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Χοντολίδου, Ελένη. 2009. Η αναπλαισίωση της λογοτεχνίας στα σχολικά βιβλία. Στο *ΣΤ' Πανελλήνιο Συνέδριο Ελληνική Παιδαγωγική και Εκπαιδευτική Έρευνα*. Πρακτικά Συνεδρίου, Αθήνα 5, 6 & 7 Δεκεμβρίου 2008, επιμ. Αθανάσιος Τριλιανός & Ιγνάτιος Καράμηνας, 447-455. Αθήνα: Ατραπός.
- . υπό έκδοση. *Ο παιδαγωγικός λόγος για τη διδασκαλία των «σχολικών» λογοτεχνικών κειμένων. Μελέτη ενός κειμενικού είδους*. Αθήνα: Gutenberg.
- ΝΕΟ ΣΧΟΛΕΙΟ (Σχολείο 21ου αιώνα). 2014. *Πρόγραμμα Σπουδών για τη διδασκαλία της λογοτεχνίας στην υποχρεωτική εκπαίδευση*. Ομάδα εργασίας: Βενετία Αποστολίδου, Νικολίνα Κουντουρά, Κατερίνα Προκοπίου & Ελένη Χοντολίδου. Αθήνα: ΥΠΕΠΘ.

Κοινωνιολογία της ανάγνωσης

Μαίρη Λεοντσίνη

Κάθε επιστημονική ενασχόληση με την ανάγνωση φέρνει αναπόφευκτα στην επιφάνεια τον προβληματισμό σχετικά με τις σημασίες και τα νοήματα που οι κοινωνίες (και οι επιστημονικές κοινότητες) της αποδίδουν. Στην κοινωνιολογία της ανάγνωσης απαντούν (τουλάχιστον) δύο διακριτές παραδόσεις, οι οποίες σχετίζονται με τις επιστημολογικές προτεραιότητες του ευρύτερου κλάδου της κοινωνιολογίας και τις μεθοδολογικές επιλογές του πεδίου στην κάθε γεωγραφική περιοχή. Σχηματικά μπορούμε να πούμε ότι στον αγγλόφωνο κόσμο η ανάγνωση παίρνει πολιτικό χαρακτήρα και σχετίζεται με τον ενήμερο πολίτη και τη διαμόρφωση της κοινής γνώμης, ενώ οι έρευνες λαμβάνουν υπόψη τους τόσο το συνεχώς μεταβαλλόμενο περιβάλλον των εκδοτικών μηχανισμών (και θεσμών) όσο και την ανάπτυξη των ψηφιακών μέσων επικοινωνίας.¹ Στον γαλλόφωνο κόσμο, από την άλλη, η ποιοτική διερεύνηση των αναγνωστικών πρακτικών συνδέεται με τη συναίνεση στη σημασία της ταξικής στρωμάτωσης, τους μηχανισμούς της ταξικής αναπαραγωγής και τον καθοριστικό ρόλο της καλλιέργειας στη συνεχή διεκδίκηση κοινωνικής κινητικότητας. Το πολιτικό πρόταγμα του εκδημοκρατισμού και η προσπάθεια για παροχή πρόσβασης σε αναγνωστικούς πόρους και υπηρεσίες σε αποστερημένες πολιτιστικά ομάδες επικεντρώνεται στις πολιτικές για τη δημόσια ανάγνωση.

ΤΟ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Οι απαρχές της κοινωνιολογικής ενασχόλησης με την ανάγνωση τοποθετούνται στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα στην Αμερική, σε μια στιγμή που οι επιστήμες της επικοινωνίας προσπαθούν να αναδείξουν τις διαδικασίες διαμόρφωσης της κοινής γνώμης στο «κοινωνικό εργαστήριο» (Park 1929), το οποίο συγκροτούσαν οι συνεχώς αναπτυσσόμενες αμερικανικές πόλεις, καθώς και τις δυνατότητες των θεσμών να διασφαλίζουν ίση πρόσβαση σε αγαθά και υπηρεσίες. Οι πρώτες έρευνες για την ανάγνωση (Waples, Berelson & Bradshaw 1940), δανειζόμενες εργαλεία, έννοιες και μεθόδους από την κοινωνιολογία της κουλτούρας και την κοινωνιολογία της εκπαίδευσης, ανέδειξαν τη σημασία της πρακτικής στη διαμόρφωση του ενήμερου πολίτη και της κοινής γνώμης, ενώ ταυτόχρονα επεδίωξαν

1. Σε αυτό το κείμενο δεν αναλύεται το σύνολο των προσεγγίσεων στην κοινωνιολογία της ανάγνωσης, αλλά οι βασικές κατευθύνσεις της έρευνας στην ανάγνωση των ενηλίκων.

τον διάλογο ανάμεσα σε αυτούς τους επιστημονικούς κλάδους μέσα από το μέλημα άσκησης πολιτικής. Συνδέθηκαν με τη συνεχή ανάπτυξη του εκδοτικού χώρου και τη συζήτηση για τη μαζική κουλτούρα της πολιτιστικής βιομηχανίας. Η αυξανόμενη παραγωγή και κατανάλωση εφημερίδων και περιοδικών έθεσε ερωτήματα σχετικά με τη λειτουργία και την (ενδεχόμενη) αποτελεσματικότητα της ανάγνωσης στην καλή επίδοση ως προς την ιδιότητα του πολίτη. Οι βιβλιοθήκες γίνονται ο προνομιακός χώρος για την υλοποίηση του δημοκρατικού αιτήματος του Thomas Jefferson για ενήμερους πολίτες ικανούς να ενισχύουν τη λειτουργία της δημοκρατίας, και ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα η Αμερικανική Ένωση Βιβλιοθηκών (American Library Association) έθεσε ως βασικό στόχο την καλλιέργεια της καλής επιτέλεσης της ιδιότητας του πολίτη (Mattson 1998).

Σε αυτό το πλαίσιο, παράλληλα με τις πολιτικές για τις βιβλιοθήκες και την πρόσβαση στη δημόσια ανάγνωση, η έρευνα στην κοινωνιολογία της ανάγνωσης στοχεύει στην εκπαιδευτική παρέμβαση και στον σχεδιασμό προγραμμάτων ικανών να ανταποκρίνονται στις προτεραιότητες των ποικίλων κοινοτήτων στην αμερικανική ήπειρο. Τα ερωτήματα, τα οποία προσπαθούν να απαντήσουν οι πρώτες έρευνες (Waples, Berelson & Bradshaw 1940), σχετίζονται με τα κοινωνικά και δημογραφικά χαρακτηριστικά των αναγνωστών (ποιοι διαβάζουν;), τα χαρακτηριστικά και τα είδη των αναγνωσμάτων (τί διαβάζουν;), τον χρόνο ανάγνωσης (πότε διαβάζουν;) και τα αίτια ή τα κίνητρα της ανάγνωσης (γιατί διαβάζουν;). Το ενδιαφέρον στρέφεται κυρίως γύρω από ομάδες αναγνωστών με κοινά χαρακτηριστικά και λιγότερο στην ατομική ανάγνωση. Μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα, οι έρευνες κατέστησαν σαφές ότι τα μέλη των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων διάβαζαν περισσότερο από ό,τι τα μέλη των κατώτερων στρωμάτων, ότι οι γυναίκες διάβαζαν με στόχο τη διαφυγή και τη διασκέδαση ενώ οι άντρες με στόχο την κτήση ειδικών γνώσεων και πληροφοριών, καθώς και ότι η συμμετοχή στην τυπική εκπαίδευση είναι ο βασικότερος παράγοντας για τη διαμόρφωση της σχέσης με τον έντυπο λόγο, άρα και της σχέσης με τις δημόσιες βιβλιοθήκες. Τα κίνητρα, τα ενδιαφέροντα και οι συνήθειες συγκροτούσαν τα στοιχεία της αναγνωστικής ζήτησης, την οποία έπρεπε να λάβουν σοβαρά υπόψη τους οι υπεύθυνοι των δημόσιων βιβλιοθηκών, στην προσπάθειά τους να ενισχύσουν την αξία της ενημέρωσης και την ιδιότητα του πολίτη.

Το ευρύτερο πλαίσιο της συζήτησης για τους παράγοντες, οι οποίοι επηρεάζουν την προσφορά και τη ζήτηση στην οικονομία, η σχέση ανάμεσα στην προσφορά και στη ζήτηση έντυπων ερεισμάτων διατρέχει την έρευνα στην κοινωνιολογία της ανάγνωσης. Η προσφορά διαμορφώνει τις προτιμήσεις και ρυθμίζει τον βαθμό της κριτικής ικανότητας στην πραγμάτευση της εκάστοτε πληροφορίας. Στόχος είναι η βελτιστοποίηση της πρόσβασης

στην ανάγνωση, που εδώ παίρνει τη μορφή της πληροφορίας, ενώ ταυτόχρονα δίνεται έμφαση στις επιμέρους τοπικές συνθήκες, όπως το μέγεθος της δημόσιας βιβλιοθήκης, ο αριθμός των βιβλιοπωλείων, οι δανειστικές βιβλιοθήκες, τα πρακτορεία τύπου, οι τιμές, το εύρος της διαφήμισης, η δυνατότητα για διεύρυνση του κοινού (Waples 1938).

Η γεωγραφία της ανάγνωσης, δηλαδή η ανάλυση των αναγνωστικών πρακτικών σε σχέση με την κατανομή και τις υπηρεσίες των βιβλιοθηκών στις διαφορετικές πολιτείες, γίνεται αντικείμενο μελέτης σε μια προσπάθεια κοινωνικής παρέμβασης για τη διασφάλιση των ίσων ευκαιριών πρόσβασης. Το έργο του Wilson (1938) ανιχνεύει την περιορισμένη συγκέντρωση βιβλιοθηκών στις πολιτείες του Νότου και τη συνδέει με την αργή οικονομική ανάπτυξή τους. Τονίζει ότι η υστέρηση σε αναγνωστικούς πόρους και υπηρεσίες εμποδίζει την καινοτομία της παραγωγής, δυσχεραίνει την ανάπτυξη της γνώσης για τα προβλήματα του Νότου αλλά και την ανάπτυξη του κριτικού στοχασμού γύρω από αυτά. Αναλύει τις ανισότητες ως προς την πρόσβαση στις βιβλιοθήκες, τη σχέση αυτών των ανισοτήτων με τον ρόλο των κοινωνικών, πολιτισμικών και εκπαιδευτικών θεσμών στην ανάπτυξη και τη διάχυση των ιδεών.

Ο Berelson (1945 & 1949) ερευνά τη σύνδεση της ανάγνωσης με την ιδιότητα του πολίτη και ειδικότερα τη σχέση ανάμεσα στη χρήση της δημόσιας βιβλιοθήκης με το ενδιαφέρον και την ενημερότητα για τα πολιτικά ζητήματα. Χρησιμοποιεί τα εμπειρικά δεδομένα μιας έρευνας για τη διάμρφωση της κοινής γνώμης στην προεδρική καμπάνια του 1940 στο Ohio και διακρίνει δύο ομάδες: τους χρήστες και τους μη χρήστες της βιβλιοθήκης. Ισχυρίζεται ότι η σχέση ανάμεσα στη χρήση της βιβλιοθήκης και την πολιτική δραστηριότητα δεν μπορεί να αναδειχθεί με άμεσο τρόπο, αλλά παρατηρεί ότι οι χρήστες των βιβλιοθηκών ενδιαφέρονταν περισσότερο για το αποτέλεσμα της εκλογής, ήταν καλύτερα ενημερωμένοι και είχαν διαμορφώσει σταθερότερες απόψεις, σε σχέση με τους μη χρήστες. Εφόσον η ψυχολογική εμπλοκή με την πολιτική θεωρείται ένδειξη καλής επιτέλεσης της ιδιότητας του πολίτη, καταλήγει ότι οι χρήστες των βιβλιοθηκών ήταν ελαφρώς καλύτεροι πολίτες από τους μη χρήστες.

ΤΟ ΓΑΛΛΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Το ενδιαφέρον για την κοινωνιολογία της ανάγνωσης στη Γαλλία συνδέεται με το διαφωτιστικό ιδεώδες του εκδημοκρατισμού της κουλτούρας, το οποίο αντλεί από τις απόψεις του μαρκήσιου de Condorcet και διατρέχει τη γαλλική πολιτιστική πολιτική μέχρι σήμερα. Οι κινήσεις γύρω από τη Λαϊκή Επιμόρφωση δίνουν έμφαση στη δευτερογενή κοινωνικοποίηση και πριμοδοτούν τις δυνατότητες για πρόσβαση στην κουλτούρα όσων στερή-

θηκαν τα προνόμια της μακροχρόνιας παραμονής στους σχολικούς θεσμούς. Στο γαλλικό πλαίσιο, το αίτημα για εκδημοκρατισμό της κουλτούρας προϋποθέτει την κοινωνική συναίνεση στη σημασία της υψηλής κουλτούρας ως προς την κοινωνική στρωμάτωση. Η κατανάλωση πολιτιστικών προϊόντων υψηλής αισθητικής αξίας συνιστά ταυτόχρονα αδιαμφισβήτητη αξία και κοινώς αποδεκτή ταξική ένδειξη.

Στη Γαλλία, ήδη από τη δεκαετία του '50, τα συνδικάτα των εκδοτικών οίκων, οι ιδιωτικές εταιρείες ή οι κρατικοί φορείς πραγματοποιούν τακτικά έρευνες σχετικά με την ανάγνωση, τις αναγνωστικές συνήθειες και τις αναγνωστικές πρακτικές (Hersent 2000). Κατατάσσουν τους αναγνώστες σε τακτικούς, μέτριους και μη-τακτικούς, αναδεικνύουν την κοινωνικο-οικονομική προέλευσή τους, τον βαθμό αστικότητας του τόπου καταγωγής και κατοικίας, όπως επίσης το φύλο και την ηλικία. Ενδιαφέρονται για την ατομική ανάγνωση, για τις χρήσεις των πολιτιστικών υποδομών αλλά και για τις ιδιωτικές πρακτικές προμήθειας ερεισμάτων ανάγνωσης (όπως, π.χ., για τον ιδιωτικό δανεισμό).

Η δημιουργία της Υπηρεσίας Μελετών του Υπουργείου Πολιτισμού το 1962 συστηματοποιεί τις καταγραφικές έρευνες των πολιτιστικών πρακτικών, στις οποίες η ανάγνωση, ως η πιο πολυσχιδής πρακτική (Passeron 2000), κατέχει σημαντική θέση. Η πρώτη έρευνα με τίτλο «Πολιτιστικές Πρακτικές των Γάλλων» πραγματοποιήθηκε το 1973 και έκτοτε επαναλαμβάνεται τακτικά (Donnat & Tolila 2003).

Το 1979 η έκδοση και η συνακόλουθη απήχηση του έργου του Pierre Bourdieu *Η διάκριση* διαμορφώνει ένα νέο πλαίσιο στις έρευνες για τις πολιτιστικές πρακτικές γενικότερα και την ανάγνωση ειδικότερα. Η βασική ιδέα του έργου είναι ότι διακριτά είδη προτιμήσεων, ικανοτήτων και επιλογών στον τομέα της κουλτούρας παίζουν συγκεκριμένο (και καθοριστικό ρόλο) στη διαμόρφωση των κοινωνικών τάξεων και στις συγκρούσεις τους. Οι σχέσεις με την κουλτούρα και οι μορφές ιδιοποίησης των έργων τέχνης γίνονται κατανοητές σε ένα πλαίσιο κοινωνικού ανταγωνισμού.

Η τακτική ανάγνωση έγκυρων λογοτεχνικών έργων αναλύθηκε ως χαρακτηριστικό των προνομιούχων ελίτ στις έρευνες της ομάδας του Bordeaux από τον Robert Escarpit και τους συνεργάτες του ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '60 (Hersent 2000). Η σχέση με την ανάγνωση των λιγότερο ευνοημένων ομάδων (από πολιτιστική, εκπαιδευτική και οικονομική άποψη) έγινε αντικείμενο μελέτης υπό την επίδραση του θεωρητικού σχήματος της σχέσης διάκρισης. Στη δεκαετία του '80, οι αναγνωστικές πρακτικές των νέων εργαζόμενων, των μη-τακτικών αναγνωστών, καθώς και των κατόικων της υπαίθρου τίθενται στο επίκεντρο (εθνογραφικών κυρίως) μελετών και καταδεικνύουν όχι μόνο τις πολλαπλές εισόδους στην ανάγνωση,

αλλά και τα πολυσχιδή και διαφοροποιημένα νοήματα που συνδέονται με τις αξίες της ανάγνωσης σε λιγότερο ευνοημένα περιβάλλοντα. Οι μη-τακτικοί αναγνώστες των λαϊκών στρωμάτων (Horellou-Lafarge & Segré 2003) αισθάνονται μειονεκτικά σε σχέση με τις έγκυρες πρακτικές ανάγνωσης, δεν εντάσσουν στη δήλωση των πρακτικών τους την ανάγνωση του τοπικού αθλητικού τύπου, η οποία ωστόσο είναι σημαντικό στοιχείο της κοινωνικοτήτάς τους, και συχνά αντιμετωπίζουν την ανάγνωση εργαλειακά, ως μέσο κτήσης γνώσεων και δεξιοτήτων.

Οι αναγνώστες της υπαίθρου (Hersent 2000) παρουσιάζουν διαφοροποιήσεις ως προς τις πρακτικές τους, γεγονός το οποίο εξαρτάται από τις διαφορές ως προς τον τρόπο παραγωγής, τον βαθμό ανάπτυξης και τις επιμέρους κουλτούρες των περιοχών της υπαίθρου. Οι διαφοροποιήσεις ως προς τις αναγνωστικές πρακτικές εξαρτώνται από την προσφορά αναγνωστικών πόρων και την ανάπτυξη του δικτύου των βιβλιοθηκών. Η ανάγνωση συνδέεται με την ιδιότητα του πολίτη και με τις επιταγές για προσαρμογή στο συνεχώς μεταβαλλόμενο περιβάλλον στην εποχή της ευρωπαϊκής ολοκλήρωσης και της παγκοσμιοποίησης.

Στο πλαίσιο του ενδιαφέροντος για την ανάγνωση των μη προνομιούχων (των κυριαρχούμενων), ενδιαφέρον παρουσιάζει η έρευνα για την ανάγνωση στη φυλακή (Horellou-Lafarge & Segré 2003). Η προσφορά ανάγνωσης φαίνεται και σε αυτή την περίπτωση να διαμορφώνει τις χρήσεις, εφόσον δεν έχει προηγηθεί εξοικείωση των κρατουμένων με την ανάγνωση και τις αξίες της και συχνά ούτε και με την τεχνική της (αφού περίπου το ένα τρίτο των κρατουμένων είναι αναλφάβητοι). Παρότι η κοινωνικοοικονομική προέλευση των κρατουμένων, όπως και οι πορείες τους, διαφέρουν, η ανάγνωση στη φυλακή παρουσιάζει ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά με την ανάγνωση των κυριαρχούμενων ομάδων: αιτήματα για κτήση γνώσεων και αντιμετώπιση των εμπλοκών με τον νόμο, αιτήματα για απόδραση μέσα στα κείμενα και προσπάθεια ανασυγκρότησης του εαυτού, όπως στην περίπτωση της αυτοδιδασκαλίας (Hébrard 1985, 23-60). Εκτός από την ανάγκη για ενίσχυση των βιβλιοθηκών στις φυλακές, οι ερευνητές επισημαίνουν ότι η ανάγνωση αποκτά νόημα για τους κρατουμένους, στον βαθμό που εντάσσεται στις προτεραιότητες της κράτησης, δηλαδή στην ιδιότυπη καθημερινότητά τους, και γίνεται εργαλείο για την κοινωνικοποίησή τους.

Την ένταξη της ανάγνωσης στην κοινωνικότητα πραγματεύεται και η έρευνα για τους τρόπους κτήσης αναγνωστικών ερεισμάτων, δηλαδή τα ιδιωτικά δίκτυα ανταλλαγής βιβλίων (Horellou-Lafarge & Segré 2003). Όσον αφορά τους μη-τακτικούς αναγνώστες, η προμήθεια βιβλίων και η ανταλλαγή αναγνωσμάτων στο στενό φιλικό ή και στο οικογενειακό περιβάλλον αίρει τα συμβολικά και τα υλικά εμπόδια της προσέγγισης των βιβλίων,

ειδικά όταν η αβεβαιότητα σε σχέση με την επιλογή των αναγνωσμάτων σημαίνει και ανασφάλεια ως προς την εγκυρότητα των επιλογών. Η ανταλλαγή αναγνωσμάτων σημαίνει ανταλλαγή αναγνωστικών εμπειριών και απόπειρα προσέγγισης του άλλου μέσα από την ανάγνωση. Οι τακτικοί αναγνώστες αποφεύγουν την αγοραστική συναλλαγή, ενισχύουν τη θέση τους ως γνώστες του πεδίου και ταυτόχρονα μοιράζονται το κύρος της γνώσης τους με λιγότερο τακτικούς αναγνώστες. Η σημασία της ανάγνωσης στην κοινωνικότητα αναδεικνύεται εδώ με τις δυνατότητες κεφαλαιοποίησης των αναγνωσμάτων στο πλαίσιο των κοινωνικών σχέσεων.

Η ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ

Οι ερμηνείες των κειμένων σε διαφορετικά εθνικά και πολιτιστικά περιβάλλοντα συγκροτούν μια πολύ κρίσιμη θεματική στην κοινωνιολογία της ανάγνωσης. Στο έργο *Lire la lecture* (Leenhardt & Jozsa 1982) αναλύεται η πρόσληψη δύο λογοτεχνικών έργων στη Γαλλία και στην Ουγγαρία. Οι συγγραφείς διέκριναν ανάμεσα σε τρόπους και σε συστήματα ανάγνωσης και ανέδειξαν την ηθικολογική προσέγγιση των ούγγρων αναγνωστών και την αναλυτικοσυνθετική στάση των γάλλων. Οι ούγγροι αναγνώστες διάβασαν το κείμενο με άμεσο και συχνά επικριτικό τρόπο εντάσσοντάς το στην παράδοση της στρατευμένης λογοτεχνίας, ενώ στη Γαλλία κυριάρχησε η αποφυγή κρίσεων και η απόπειρα αναλυτικής προσέγγισής του. Οι συντάκτες της έρευνας επιμένουν στην ανάγκη να μελετάται η παραγωγή νοημάτων στη διαδικασία της ανάγνωσης αυτή καθαυτή και να αναδεικνύεται η πολυπλοκότητα των ερμηνειών.

Η έρευνα των Leenhardt & Jozsa παραμένει σημείο αναφοράς στην κοινωνιολογία της ανάγνωσης τόσο ως προς τη μεθοδολογική επάρκειά της όσο και ως προς τη βαρύτητα των συμπερασμάτων της. Έρευνες καταγραφής και σύγκρισης των αναγνωστικών πρακτικών σε ευρωπαϊκό επίπεδο έχουν πραγματοποιηθεί και από τη Διεύθυνση Βιβλίου και Ανάγνωσης του Υπουργείου Πολιτισμού της Γαλλίας, όπως και από ιδιωτικές εταιρείες, όπως η Sofres ή η France Édition. Παρέχουν σημαντικά στοιχεία για τις αναγνωστικές συνήθειες στις συμμετέχουσες χώρες, αλλά δεν ξεπερνούν το πλαίσιο της καταγραφικής διερεύνησης και είναι αμφίβολο αν μπορούν να καταχωρηθούν στις εργασίες, οι οποίες αντλούν μεθοδολογικά εργαλεία και θεωρητικά πλαίσια από την κοινωνιολογία της ανάγνωσης.

Η ΔΗΜΟΣΙΑ ΑΝΑΓΝΩΣΗ

Οι μελέτες για τις χρήσεις των βιβλιοθηκών συγκροτούν ένα σημαντικό πεδίο της κοινωνιολογίας της ανάγνωσης στη Γαλλία. Οι χρήσεις των βιβλιοθηκών αφορούν τους τρόπους οικειοποίησης των χώρων ανάγνωσης από

μέλη διαφορετικών κοινωνικών ομάδων, με διαφορετικό βαθμό εξοικείωσης με την πρακτική της ανάγνωσης (Seibel 1995· Horellou-Lafarge & Segré 1996). Τα στοιχεία δανεισμού, οι εγγραφές μελών, η ρύθμιση των ωραρίων και η ανανέωση των συλλογών είναι στοιχεία της καθημερινής (ψηφιακής) καταγραφής των βιβλιοθηκών και ανταποκρίνονται στις προτεραιότητες της (εκάστοτε) πολιτιστικής πολιτικής του εκδημοκρατισμού. Οι χρήσεις των χώρων, ωστόσο, άρα οι αναπαραστάσεις και οι αξίες, οι οποίες συνδέονται με τις βιβλιοθήκες σε διαφορετικά γεωγραφικά (και κοινωνικά) περιβάλλοντα, αναλύονται από τους κοινωνιολόγους. Έτσι οι βιβλιοθήκες αναλύονται ως χώροι κοινωνικότητας, αναζήτησης γνώσης και ενίσχυσης της ιδιότητας του πολίτη εκτός του επικριτικού και υποχρεωτικού πλαισίου της εκπαίδευσης, ως καταφύγια σε μια προσπάθεια αναζήτησης απαντήσεων σε ενδόμυχες ανησυχίες ή και σε διεκδικήσεις ταυτότητας. Με άλλα λόγια, «οι κόσμοι της βιβλιοθήκης» (Becker 1982) μελετώνται ως προς την επίδρασή τους στις αναγνωστικές πρακτικές. Η αδιάλειπτη ερευνητική αναζήτηση των κοινωνικών λειτουργιών της βιβλιοθήκης, η οποία αναπτύχθηκε στο πλαίσιο της βιβλιοθήκης του Κέντρου Pompidou, κατέχει εμβληματική θέση, καθώς φανερώνει ότι η προώθηση της ανάγνωσης αποτελεί το μεγαλύτερο διακύβευμα του πολιτιστικού εκδημοκρατισμού (Fleury 2007).

ΟΙ ΟΜΑΔΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ

Οι ομάδες ανάγνωσης είναι φαινόμενο τόσο παλιό όσο και η ανάγνωση αυτή καθαυτή. Απαντούν ήδη από τον 17ο αιώνα στην Ευρώπη με τη μορφή των σαλονιών, των λογοτεχνικών κύκλων ή ως δραστηριότητα των clubs στην Αγγλία και έχουν γίνει αντικείμενο μελέτης κατά κύριο λόγο από τους ιστορικούς (Agulhon 1977· Clark 2000). Με τον όρο ομάδες ανάγνωσης εννοούμε ομάδες ανθρώπων, οι οποίοι συναντώνται σε τακτά χρονικά διαστήματα για να συζητήσουν για βιβλία.² Είναι χώροι στους οποίους τα αναγνώσματα κεφαλαιοποιούνται, οι ερμηνευτικές ικανότητες των μελών καλλιεργούνται, ενώ ταυτόχρονα, ενίοτε, διαμορφώνονται σχέσεις φιλίας και αλληλεγγύης. Οι περισσότερες καταγεγραμμένες ομάδες ανάγνωσης αποτελούνται από μεσήλικες γυναίκες των μεσαίων στρωμάτων με πανεπιστημιακή μόρφωση. Πρόκειται για άτυπα δίκτυα (τις περισσότερες φορές), χωρίς τυπική οργανωτική δομή και καταστατικό λειτουργίας, γεγονός το οποίο τις καθιστά συχνά αόρατες στην κοινωνιολογική έρευνα. Οι συναντήσεις πραγματοποιούνται σε ιδιωτικούς χώρους (σπίτια), σε βιβλιοπωλεία, σε εκδοτικούς οίκους, σε βιβλιοθήκες ή σε λογοτεχνικά καφέ. Το ευρύτερο πολιτιστικό περιβάλλον, οι ρυθμίσεις του εκάστοτε λογοτεχνικού κανόνα και η συσχέτιση με την πολιτιστική πολιτική της κάθε γεωγραφικής περιο-

2. Σύμφωνα με τον ορισμό της Jenny Hartley (2001).

χής χαρακτηρίζουν τη λειτουργία και την κοινωνική σημασία των ομάδων. Στη Γαλλία, π.χ., οι ομάδες ανάγνωσης πριμοδοτούν την καλλιέργεια του πολιτισμικού κεφαλαίου σε ένα πλαίσιο συνεχιζόμενης αυτο-μόρφωσης, ενώ στην Αγγλία πριμοδοτείται η δημιουργία πόρων ικανών να κινητοποιηθούν προς όφελος των μελών, για σκοπούς που δεν σχετίζονται απαραίτητα με τη λογοτεχνική καλλιέργεια (Leveratto & Leontsini 2008). Σε περιόδους κρίσης οι ομάδες ανάγνωσης συντελούν στην ανασυγκρότηση του εαυτού, στην αντιμετώπιση του τραύματος ή ακόμη στη διαμόρφωση της ενσυναίσθησης, σε ταραγμένες στιγμές στην Κολομβία, στη Βραζιλία ή στην Αργεντινή (Hersent 2000).

Η ΕΜΦΥΛΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ

Η ανάπτυξη των σπουδών για τις γυναίκες και τα φύλα από τη δεκαετία του '80 και μετά, η ορατότητα και απήχηση των γυναικείων κινημάτων, καθώς και η αυξανόμενη παρουσία των γυναικών ανάμεσα στους τακτικούς αναγνώστες ήταν παράγοντες που ενίσχυσαν το επιστημονικό ενδιαφέρον για την έμφυλη διάσταση της ανάγνωσης, το οποίο απαντά σε εργασίες με έμφαση τόσο στην ατομική όσο και την ομαδική ανάγνωση. Υπό την επίδραση των Γυναικείων Σπουδών στην Αμερική και στο πλαίσιο των ευρύτερων μελετών για τη λαϊκή κουλτούρα, ιδιαίτερη θέση κατέχει το έργο της Janice Radway (1991 & 1999), η οποία αναλύει την ανάγνωση ρομάντζων με βάση τους κυρίαρχους πολιτισμικούς κώδικες της πατριαρχίας, καθώς και τα νοήματα, τα οποία πραγματεύονται οι μεσοαστές μητέρες μιας μεσοδυτικής πολιτείας.

Η ανάγνωση ως διαφυγή από τον κόσμο των υποχρεώσεων και της καθημερινότητας αναλύεται ως χαρακτηριστικό των αναγνωστικών προτιμήσεων των γυναικών στη Γαλλία (Mauger κ.ά. 1999). Οι αναγνώστριες αντλούν την απόλαυση της διαφυγής από «εύπεπτα» αναγνώσματα, τα οποία ευνοούν την ταύτιση με γυναικεία πρότυπα και κυρίαρχες κοινωνικές δομές. Η χαμηλή κοινωνικο-οικονομική προέλευση των αναγνωστριών (και η τοποθέτησή τους στη θέση των κυριαρχούμενων) εξηγεί την προτίμησή τους για τα συναισθηματικά αναγνώσματα και την προώθηση της κονφορμιστικής ηθικής.

Η μελέτη της Elizabeth Long (2003), τέλος, για τις γυναικείες ομάδες ανάγνωσης στο Τέξας επισημαίνει τη συναινετική λειτουργία, εξηγεί τη διαπλοκή των αναγνωστικών επιλογών με τις ταυτότητες, οι οποίες αναπτύσσονται στο εσωτερικό των ομάδων, και δίνει έμφαση στην πραγμάτευση της εγκυρότητας του λογοτεχνικού κανόνα και των κυρίαρχων εκδοχών του γούστου. Η ανάδυση του εαυτού και τα νοήματα, τα οποία τα μέλη επενδύουν στη συμμετοχή τους στις γυναικείες ομάδες ανάγνωσης, γίνονται αντικείμενο ανάλυσης και στην έρευνα της Rehberg-Sedo (2004).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Agulhon, Maurice. 1977. *Le cercle dans la France bourgeoise: 1810-1848. Étude d'une mutation de sociabilité*. Παρίσι: Armand Colin.
- Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley/Los Angeles, California: University of California Press.
- Berelson, Bernard. 1945. The public library, book reading, and political behavior. *The Library Quarterly* 15/4: 281-299.
- . 1949. *The Library's Public*. Νέα Υόρκη: Columbia University Press.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*. Μτφρ. Κική Καφαμπέλη. Αθήνα: Πατάκης.
- Clark, Peter. 2000. *British Clubs and Societies 1580-1800. The Origins of an Associational World*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Donnat, Olivier & Paul Tolila. 2003. *Le(s) public(s) de la culture*. Παρίσι: Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.
- Fleury, Laurent. 2007. *Le cas Beaubourg. Mécénat d'État et démocratisation de la culture*. Πρόλ. Bernard Stiegler. Παρίσι: Armand Colin.
- Hartley, Jenny. 2001. *Reading Groups*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Hébrard, Jean. 1985. L'autodidaxie exemplaire. Comment Jamerey-Duval apprit-il à écrire. Στο *Pratiques de la lecture*, επιμ. Roger Chartier, 23-60. Παρίσι: Payot.
- Hersent, Jean-François. 2000. Sociologie de la lecture en France: état des lieux (essai de synthèse à partir des travaux de recherche menés en France). Direction du livre et de la lecture (www.culture.gouv.fr/culture/dll/sociolog.rtf· ανακτήθηκε στις 25-10-2015).
- Horellou-Lafarge, Chantal & Monique Segré. 1996. *Regards sur la lecture en France. Bilan des recherches sociologiques*. Παρίσι: L'Harmattan.
- . 2003. *Sociologie de la lecture*. Παρίσι: La Découverte.
- Lahire, Bernard. 1993. Lectures populaires. Les modes d'appropriation des textes. *Revue française de pédagogie* 104: 17-26.
- Leenhardt, Jacques & Pierre Jozsa (συνεργ. Martine Burgos). 1982. *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*. Παρίσι: Le Sycomore.
- Leveratto, Jean-Marc & Mary Leontsini. 2008. *Internet et sociabilité littéraire*. Παρίσι: BPI/Études et Recherche.
- Long, Elizabeth. 2003. *Book Clubs. Women and the Uses of Reading in Everyday Life*. Σικάγο: University Of Chicago Press.
- Mattson, Kevin. 1998. *Creating a Democratic Public. The Struggle for Urban Participatory Democracy During the Progressive Era*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Mauger, Gérard, Claude Poliak & Bernard Pudal. 1999. *Histoires de lecteurs*. Παρίσι: Nathan.

- Park, Robert E. 1929. The city as a social laboratory. Στο *Chicago. An Experiment in Social Science Research*, επιμ. T.V. Smith & Leonard D. White, 1-19. Σικάγο: University of Chicago Press.
- Passeron, Jean-Claude. 2000. Ο πολιτιστικός πολυμορφισμός της ανάγνωσης. Σχετικά με τον αναλφαριθμητισμό. Στο *Λεοντσίνη* 2000, 102-118.
- Radway, Janice A. 1991. *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.
- . 1999. *A Feeling for Books. The Book-of-the-Month Club, Literary Taste, and Middle-Class Desire*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.
- Rehberg Sedo, DeNel. 2004. Badges of Wisdom, Spaces for Being. A Study of Contemporary Women's Book Clubs. Διδακτορική διατριβή, Simon Fraser University.
- Seibel, Bernadette, επιμ. 1995. *Lire, faire lire. Des usages de l'écrit aux politiques de lecture*. Παρίσι: Le Monde.
- Waples, Douglas. 1938. *People and Print. Social Aspects of Reading in the Depression*. Σικάγο: University of Chicago Press.
- , Bernard Berelson & Franklyn R. Bradshaw. 1940. *What Reading Does to People*. Σικάγο: University of Chicago Press.
- Wilson, Louis Round. 1938. *The Geography of Reading. A Study of the Distribution and Status of Libraries in the United States*. Σικάγο: University of Chicago Press.
- Λεοντσίνη, Μαίρη, επιμ. 2000. *Όψεις της ανάγνωσης*. Μπρ. Κώστας Αθανασίου & Φώτης Σιατίτσας. Αθήνα: Νήσος.

ΑΝΑΓΝΩΣΗ & ΑΝΑΓΝΩΣΤΕΣ

Ατομική και συλλογική ανάγνωση: ρήξη ή συνεχές;

Μαίρη Λεοντσίνη

Οι ευρέως διαδεδομένες εικόνες, απόψεις και ιδέες για τις αναγνωστικές πρακτικές, τους αναγνώστες και τις αναγνώστριες βρίθουν από αντιφάσεις και διαμορφώνουν μια γενικευμένη σύγχυση για τις αξίες, τα νοήματα και τις λειτουργίες της ανάγνωσης, ενώ ταυτόχρονα υποκρύπτουν την πολλαπλότητα των μορφών της. Η πρώτη εικόνα που έρχεται στον νου όταν γίνεται λόγος για την ανάγνωση, αναπαριστά ένα άτομο με ένα βιβλίο (ή μια οθόνη) στο χέρι. «Η πολιτισμική ηγεμονία της μοναχικής ανάγνωσης» (Long 2003, 8), σε ένα πρώτο επίπεδο, συνδηλώνει συγκέντρωση προσοχής, επιμέλεια ή και έλλειψη κοινωνικότητας, δηλαδή διαφυγή σε έναν κόσμο εκτός των εμπράγματων σχέσεων της καθημερινότητας. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, σημαίνει την ικανότητα ανάγνωσης, η οποία δεν ήταν ούτε κτήμα του συνόλου πληθυσμού ούτε κατοχυρωμένο δικαίωμά του μέχρι πρόσφατα. Επίσης, δείχνει την πρόσβαση στο υλικό έρεισμα, στο ανάγνωσμα (με μορφή βιβλίου ή οθόνης), δηλαδή την απαιτούμενη υποδομή για την ανάγνωση.

Η μετάβαση στην ατομική σιωπηλή ανάγνωση έγινε σταδιακά, ενώ δεν έπαψε να συνυπάρχει με συλλογικές πρακτικές, οι οποίες παραμένουν σχετικά παραμελημένες από την έρευνα. Η ανάδειξη, ωστόσο, των διαφορετικών τρόπων ανάγνωσης μπορεί να οδηγήσει στην κατανόηση της κοινωνικής και πολιτικής διάστασής της και να αναδείξει τις εγγενείς αντιφάσεις της πολιτιστικής ηγεμονίας της μοναχικής εκδοχής της. Τα αντιθετικά διπολικά σχήματα, τα οποία χαρακτηρίζουν τις σύγχρονες αντιλήψεις για την ανάγνωση (ομαδικότητα *vs* μοναχικότητα, ιδιοτέλεια *vs* ανιδιοτέλεια, χρησιμότητα *vs* αχρηστεία, ωφέλεια *vs* βλαπτικότητα), αλλά ταυτόχρονα προκύπτουν από τα όρια της ιστορικής έρευνας (εντατικότητα *vs* εκτατικότητα, θρησκευτικότητα *vs* εκκοσμίκευση), συσκοτίζουν την εικόνα για την ανάγνωση ως διαδικασία. Δίνεται η εντύπωση μιας πρακτικής, η οποία ακινητοποιείται στον χρόνο και περιμοδοτεί την τρέχουσα σύνδεση της ανάγνωσης με τη μοναχικότητα.

Η εμμονή στη μοναχική εικόνα της σιωπηλής ανάγνωσης αποκρύπτει δύο βασικά και αλληλένδετα χαρακτηριστικά της αναγνωστικής πρακτικής: την κοινωνική διάσταση, δηλαδή την ένταξή της στις σχέσεις εξουσίας, και τη συνεχή προσπάθεια για εποπτεία της. Η ιστορία των τρόπων ανάγνωσης συνδέεται άμεσα με λογοκριτικούς μηχανισμούς και με συνακόλουθες προσπάθειες για να αντιμετωπιστούν οι επιβλαβείς επιπτώσεις της. Σε αυτό το πλαίσιο, μπορούμε να αναφερθούμε στην καταδίκη της «μανίας

της ανάγνωσης» τον 18ο αιώνα, όπως και στα σύγχρονα λογισμικά γονεϊκού ελέγχου στους υπολογιστές των ανηλίκων.

Η διαδεδομένη και εν πολλοίς κυρίαρχη άποψη για την ανάγνωση την ανάγει σε μέσο για την επίτευξη στόχων. Η εγκυρότητα των στόχων αυτών καθορίζεται από τις εκάστοτε κοινωνικές και πολιτικές επιταγές για την κάθε κοινωνική κατηγορία, η οποία διαβάζει. Η πολιτισμική ηγεμονία της μοναχικής ανάγνωσης δίνει έμφαση στα αποτελέσματα της ανάγνωσης στους αναγνώστες (και στις αναγνώστριες) χαρακτηρίζοντάς τους (τες). Αυτή η προσέγγιση σημαίνει ότι τα αναγνώσματα επιδρούν δυνητικά στις πράξεις και στις επιλογές μας, διαμορφώνουν υποκείμενα, άρα ασκούν εξουσία. Εφόσον λοιπόν η ανάγνωση αναλύεται ως μέσο για την κατάκτηση στόχων, κατανοούμε την ανάγκη να ελέγχεται στο πλαίσιο της κοινωνικοποίησης. Η μη εποπτευόμενη ανάγνωση μπορεί να οδηγήσει σε παρεκκλίνουσες πρακτικές και ενδεχομένως στη διαμόρφωση υποκειμένων, τα οποία δεν συμμετέχουν λειτουργικά στην κοινωνικότητα. Η ιστορία της ανάγνωσης, όπως την ξέρουμε μέχρι σήμερα, αποκαλύπτει τις συνεχείς προσπάθειες για έλεγχο των αναγνωσμάτων, άρα την εξάρτηση της αναγνωστικής πρακτικής από λογοκριτικούς μηχανισμούς. Κατά συνέπεια, η ανάδειξη των διαφορετικών τρόπων ανάγνωσης επιτάσσει την ανάλυση της ανάγνωσης ως διαδικασία και όχι ως μέσο, ενώ ταυτόχρονα προσδιορίζει την πολιτική διάστασή της. Όπως σημειώνει ο Roger Chartier (2008, 339): «Ιστορία των διάφορων αναγνώσεων και των διάφορων αναγνωστών (λαϊκών ή όχι) σημαίνει ιστορία των τρόπων με τους οποίους εξελίχθηκε ιστορικά η διαδικασία της ιδιοποίησης των κειμένων».

Παρότι η σιωπηλή μοναχική ανάγνωση συνιστά γενικευμένη εικόνα και αντίληψη στις μέρες μας, στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα σχετικά πρόσφατο φαινόμενο. Οι ιστορικές έρευνες μας δείχνουν ότι για πολλούς αιώνες η ομαδική ανάγνωση συνυπήρχε με την ατομική καθώς και η εντατική με την εκτατική, ενώ η πολυσυζητημένη «επανάσταση» της ανάγνωσης στα τέλη του 18ου αιώνα, η οποία σήμαινε τη μετάβαση από την επαναλαμβανόμενη ανάγνωση (και ενίοτε αποστήθιση¹) ηθικοπλαστικών και θρησκευτικών κειμένων στην κατανάλωση αναγνωσμάτων ποικίλου περιεχομένου, θα πρέπει και αυτή να εγγραφεί στη μακρά διάρκεια, παρά τις εμφανείς διαφοροποιήσεις ως προς τους τρόπους προσέγγισης και επιλογής των κειμένων. Η μετάβαση από την ομαδική επαναλαμβανόμενη μεγάλωφνη στην ατομική σιωπηλή ανάγνωση φαίνεται να συνδέεται με ευρύτερα ζητήματα κοινωνικής οργάνωσης (και μεταβολής) και αλλαγές στην κοινωνία και στην κουλτούρα, όπως η μετάβαση από το θρησκευτικό

1. Στο Βυζάντιο η λέξη *στήθος* δηλώνει την έδρα της καρδιάς και της ψυχής (Cavallo 2008, 160).

στο εκκοσμιευμένο πεδίο, από την αυτάρκεια στην εμπορευματοποίηση (αγαθών και υπηρεσιών) ή από τη σπάνη στην αφθονία των υλικών αγαθών (Hall 1995 & 1996).

ΟΙ ΜΟΡΦΕΣ ΟΜΑΔΙΚΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ

Στο Βυζάντιο φαίνεται να κυριαρχεί η εντύπωση ότι η ενδεδειγμένη συμπεριφορά και οι επιταγές της περιέχονται στα κείμενα των βιβλίων. Η εκμάθηση της γραφής προηγείτο της εκμάθησης της ανάγνωσης και βασιζόταν συνήθως στις Γραφές. Η δυνατόφωνη (μεγαλόφωνη) ανάγνωση επικρατεί και διαμεσολαβείται από τη φωνή. Οι ομαδικές αναγνώσεις απευθύνονταν σε λιγότερο ή περισσότερο ευρύ ακροατήριο, αφορούσαν την παρουσίαση ενός έργου σε μια ομάδα λογίων και εποπτεύονταν από καλλιεργημένες αρχόντισσες αυτοκρατορικής τάξης. Απαντούν, επίσης, συναθροίσεις λογίων, οι οποίοι λειτουργούσαν με αφορμή την αντιγραφή ως διαδικασία ιδιοποίησης των κειμένων. Οι δημόσιες αναγνώσεις γίνονταν, επίσης, σε θρησκευτικές τελετές και τελετουργίες με κοινό, το οποίο προερχόταν από διαφορετικές κοινωνικές τάξεις και με διαφορετικές πνευματικές ικανότητες. Σε όλες τις προαναφερθείσες ευκαιρίες κυριαρχεί η πρόθεση για επιστάσια στην ιδιοποίηση των κειμένων και, ειδικά στην περίπτωση του Βυζαντίου, η ανάγνωση ορίζεται ως προς τα οφέλη, τα οποία μπορεί να αποφέρει. Η εντατικότητα είναι το αποτελεσματικό πλαίσιο για την εξαγωγή (ηθικού και πνευματικού) κέρδους, ικανού να δικαιολογεί την πρακτική (Cavallo 2008).

Η ομαδική ανάγνωση φαίνεται να επικρατεί και στην περίοδο της Αναγέννησης ως και τον 17ο αιώνα, όπως προκύπτει από τη μελέτη των τρόπων ανάγνωσης και τις στρατηγικές των βιβλιοπωλείων (Chartier 2008). Τα ιπποτικά μυθιστορήματα, τα θρησκευτικά κείμενα, τα επικά και ιστορικά ποιήματα διαβάζονταν σε συναθροίσεις αλλά και στο πλαίσιο της οικογένειας. Η μεγαλόφωνη (φωνητική) ανάγνωση συνηθίζεται κυρίως στις πόλεις και το κοινό της είναι κοινωνικά μεικτό, με αποτέλεσμα η ιδιοποίηση των έργων να γίνεται και από μη αναγνώστες ή ακόμη και αναλφάβητους. Η ανάγνωση δηλαδή γίνεται στο πλαίσιο μιας κοινωνικότητας, η οποία ευνοεί τη διάδοση των έργων και διαφεύδει την υπόθεση ότι λαϊκά είναι τα αναγνώσματα αποκλειστικά ευρείας κυκλοφορίας.

Η ιστορία της ανάγνωσης, ωστόσο, έχει βασιστεί στους τρόπους ανάγνωσης των λογίων στρωμάτων, τα μέλη των οποίων δεν ήταν κοινοί αναγνώστες (Bödeker 1995). Ήδη από τις απαρχές της νεωτερικής περιόδου, τόσο η εντατική όσο και η εκτατική ανάγνωση συνυπήρχαν ως τρόποι προσέγγισης των κειμένων από τους λογίους. Η ιδιοποίηση ενός μεγάλου μέρους της παγκόσμιας λογοτεχνικής κληρονομιάς ήταν καθήκον τους,

στον βαθμό που εξυπηρετούσε την εδραίωση και την αναπαραγωγή της θέσης τους στην κοινωνική ιεραρχία. Οι μορφές εντατικής ανάγνωσης, τις οποίες εξασκούσαν, ενσωμάτωναν προηγούμενες πρακτικές, συγκροτώντας ένα συνεχές και όχι ρήξη ή υποκατάσταση παλαιότερων με νέους τρόπους ανάγνωσης. Σταδιακά, ωστόσο, η εντατική μεγάλωφωνη ανάγνωση χαρακτηρίστηκε ως αισθαντική και σωματική (αντηχώντας τη βυζαντινή εξάρτηση της ανάγνωσης από τη φωνή· Cavallo 2008, 15) με έρεισμα τα θεολογικά κείμενα, ενώ η ατομική και σιωπηλή αφορούσε αναγνώσματα εκκοσμηκευμένου περιεχομένου. Η ανάγνωση περνούσε σταδιακά από τον εξωτερικό στον εσωτερικό κόσμο, καθώς γινόταν παράγοντας για τη διαμόρφωση του ατομικού υποκειμένου και έρεισμα του εγώ (Bödeker 1995, 113).

Οι αλλαγές στους τρόπους ανάγνωσης μπορούν να γίνουν αντιληπτές στο πλαίσιο των κοινωνικών και πολιτικών μεταβολών στη δημόσια σφαίρα. Η διαδικασία της εκβιομηχάνισης και η διαμόρφωση των αστικών κέντρων με τις νέες μορφές κοινωνικής στρωμάτωσης, καθώς και η καθιέρωση της υποχρεωτικής εκπαίδευσης με τη γενίκευση του αλφαριθμητισμού διαμόρφωσαν ένα πλαίσιο, στο οποίο συνυπήρξαν τρόποι ανάγνωσης με διαφορετική κοινωνική φόρτιση και λειτουργία, σε σχέση με το παρελθόν. Όπως σημειώνει ο Wittmann (2008, 355), «τα διαφορετικά στάδια εξέλιξης της ανάγνωσης εκδηλώνονται παράλληλα αλλά και συναντώνται».

Τα διαφωτιστικά προτάγματα πριμοδότησαν τη χρήσιμη ανάγνωση εξειδικεύοντας την αρμοδιότητά της ανάλογα με τις κοινωνικές ομάδες. Τα λογοτεχνικά κείμενα αντιμετωπίστηκαν ως αλληγορίες με παιδευτικό περιεχόμενο ικανό να καθοδηγήσει τη δράση του ανερχόμενου αστικού πληθυσμού και να άρει τη φμίωση, την οποία επέβαλαν οι φεουδαρχικές δομές. Ο Jean-Jacques Rousseau εξαίρει τις ορθές αναγνωστικές πρακτικές των πολιτών της Γενεύης, σε αντίθεση με την επιφανειακή ανάγνωση των Παριζιάνων (Wittmann 2008, 358). Από τα μέσα του 18ου αιώνα και μετά, οι αναγνωστικές συντροφίες, οι αναγνωστικές εταιρείες και τα clubs ανάγνωσης συνυπάρχουν με την αναδυόμενη εικόνα της μοναχικής ανάγνωσης είτε σε εσωτερικό χώρο είτε στη φύση. Η (αποκλειστικά ανδρική) ομάδα ανάγνωσης του Bristol (Bristol Friendly Society) λειτούργησε για πρώτη φορά το 1799 και το Dalton Book Club στο Danton-in-Furness το 1764 (Hartley 2001). Την ίδια εποχή, ο εκδημοκρατισμός των αναγνωστικών πρακτικών και η διάδοση της ανάγνωσης σε ομάδες πληθυσμού όπως οι γυναίκες και τα παιδιά, οδήγησαν στον γενικευμένο φόβο μπροστά στη «μανία της ανάγνωσης», και η ανάγνωση με στόχο τη διασκέδαση καταδικάστηκε τόσο από τις θρησκευτικές αρχές όσο και από τους προοδευτικούς διανοητές. Η «μανία της ανάγνωσης» απείλησε την επιδιωκόμενη χειραφέτηση και την προτεσταντική ηθική ταυτόχρονα.

Σε αυτό το πολιτικό πλαίσιο, η βλαπτικότητα των μη ελεγχόμενων αναγνωστικών προτιμήσεων παρουσιάστηκε ως επικίνδυνη για τη σωματική υγεία, ενώ οι συνέπειές της ήταν εξαιρετικά αρνητικές για το μεγαλύτερο μέρος του επερχόμενου νέου αναγνωστικού κοινού, δηλαδή για τις γυναίκες (Wittmann 2008, 366).

Στη διάρκεια του 19ου αιώνα, οι γυναίκες, τα παιδιά και τα μέλη των εργατικών στρωμάτων έγιναν το «νέο άγνωστο κοινό» (Collins 1858) μιας εκδοτικής αγοράς, η οποία μεταβαλλόταν για να ικανοποιήσει τη ζήτηση αναγνωσμάτων. Οι τρόποι ανάγνωσης και οι αναγνωστικές επιλογές διαφοροποιήθηκαν ταξικά: οι γυναίκες των εργατικών στρωμάτων διάβαζαν, κατ' ιδίαν αλλά και ομαδικά, φωτορομάντζα, μυθιστορήματα ευρείας κατανάλωσης και αλμανάκ, οι αστές οδηγούς μαγειρικής και ψυχαγωγικά μυθιστορήματα, ενώ συχνά συναθροίζονταν σε αναγνωστικές ομάδες και κύκλους με στόχο τη συζήτηση των βιβλίων. Σύχναζαν, επίσης, σε δημόσιες βιβλιοθήκες, όπου ανέπτυσαν ομαδικές αναγνωστικές δραστηριότητες. Η σιωπηλή ανάγνωση συνυπάρχει με την ομαδική, αλλά η ένταξη της ανάγνωσης στην καθημερινή ζωή των γυναικών όλων των κοινωνικών ομάδων προκάλεσε ακόμη μια φορά την ανησυχία είτε λόγω της απώλειας χρόνου και της απόσπασης από τα καθήκοντα του νοικοκυριού είτε ως απειλή στην καθορισμένη κατώτερη κοινωνική θέση τους.

Οι πολύμορφες και πολυάριθμες αναπαραγωγές των ζωγράφων του 19ου αιώνα (Édouard Manet, Honoré Daumier, Henri Fantin-Latour) σε αφίσες, καρτ-ποστάλ και ποικίλες γραφιστικές εφαρμογές συντηρούν και αναπαράγουν την ηγεμονική κυριαρχία της μοναχικής ανάγνωσης. Η συνύπαρξη της μεγαλόφωνης με τη σιωπηλή ανάγνωση, της εμμονικής εντατικής αναζήτησης της γνώσης ή της αλήθειας σε συγκεκριμένα κείμενα και της εκλεκτικιστικής κατανάλωσης διαφοροποιημένων ειδών του λόγου εξηγούν τον καλειδοσκοπικό χαρακτήρα της ανάγνωσης, την κοινωνική της εξάρτηση και την πολιτική σημασία της στη διαμόρφωση του δημόσιου λόγου. Τα διπολικά σχήματα, τα οποία συνδέθηκαν με τις αναγνωστικές πρακτικές, συνεχίζουν να δεσμεύουν τις αναγνωστικές απολαύσεις σε καταναγκαστικά πλαίσια, όπως αυτό του σχολικού θεσμού (ή άλλοτε της εκκλησιαστικής ιεραρχίας), και εμποδίζουν έτσι την αβίαστη και δημιουργικά μεσολαβημένη προσέγγιση της ανάγνωσης. Η πολιτική διάσταση της ανάγνωσης γίνεται αντιληπτή χάρη στην αντίθεση που εκφράζεται κάθε φορά που τα αναγνώσματα διαφεύγουν του ελέγχου των κυρίαρχων ομάδων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bödeker, Hans Erich. 1995. D'une histoire littéraire du lecteur à l'histoire du lecteur. Bilan et perspectives de l'histoire de la lecture en Allemagne. Στο *Histoires de la lecture. Un bilan de recherches*, επιμ. Roger Chartier, 93-124. Παρίσι: IMEC/Maison des Sciences de l'Homme.
- Cavallo, Guglielmo. 2008. *Η ανάγνωση στο Βυζάντιο*. Μτφρ. Σμαράγδα Τσοχανταρίδου & Paolo Odorico. Αθήνα: Άγρα.
- & Roger Chartier, επιμ. 2008. *Ιστορία της Ανάγνωσης στον Δυτικό Κόσμο*. Επιστ. επιμ.-εισαγ. Χριστίνα Μπάνου. Μτφρ. Αφροδίτη Θεοδωρακάκου, Μίλτος Καρκαζής, Μαρία Οικονομίδου & Ευγενία Τσελέντη. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Chartier, Roger. 2008. «Λαϊκά» αναγνώσματα και «λαϊκοί» αναγνώστες. Από την Αναγέννηση έως τον 18ο αιώνα. Μτφρ. Ευγενία Τσελέντη. Στο Cavallo & Chartier 2008, 331-348.
- Collins, Wilkie. 1858. The unknown public. *Household Words* 28: 217-222 (<http://www.web40571.clarahost.co.uk/wilkie/etext/TheUnknownPublic.htm>; ανακτήθηκε στις 24-10-2015).
- Hall, David D. 1995. Les lecteurs et la lecture dans l'histoire et dans la théorie critique. Un exposé sur la recherche américaine. Στο *Histoires de la lecture. Un bilan de recherches*, επιμ. Roger Chartier, 165-180. Παρίσι: IMEC/Maison des Sciences de l'Homme.
- . 1996. *Cultures of Print. Essays in the History of the Book*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Hartley, Jenny. 2001. *Reading Groups*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Long, Elizabeth. 2003. *Book Clubs. Women and the Uses of Reading in Everyday Life*. Σικάγο/Λονδίνο: The University of Chicago Press.
- Wittmann, Reinhard. 2008. Μια επανάσταση της ανάγνωσης στα τέλη του 18ου αιώνα; Μτφρ. Μίλτος Καρκαζής. Στο Cavallo & Chartier 2008, 349-375.

Ψηφιακές αναγνωστικές πρακτικές

Κατερίνα Τικτοπούλου

Η ολοένα και συστηματικότερη επαφή του σημερινού αναγνώστη με κείμενα που δεν είναι μόνο έντυπα αλλά και ψηφιακά, αποτελεί αναμφισβήτητη πραγματικότητα. Καθημερινά ο καθένας μας διαβάζει στην οθόνη του υπολογιστή, του tablet, του ψηφιακού αναγνώστη (e-reader) ή του κινητού τηλεφώνου του ψηφιακές εφημερίδες και περιοδικά, ψηφιακές εγκυκλοπαίδειες και λεξικά, τα ηλεκτρονικά κείμενα που ανεβαίνουν στα πολυάριθμα μέσα κοινωνικής δικτύωσης (blogs, Facebook κ.ά.), την ηλεκτρονική αλληλογραφία του, ψηφιακά λογοτεχνικά και χρηστικά βιβλία, ειδικές σελίδες στον εκπαιδευτικό και ευρύτερα ακαδημαϊκό χώρο, σελίδες ηλεκτρονικών αγορών ή ποικίλης ενημέρωσης και ψυχαγωγίας κ.ο.κ.¹ Ποτέ άλλοτε η πληροφορία δεν ήταν περισσότερη και αμεσότερα προσβάσιμη και ποτέ άλλοτε η ανάγνωση δεν ήταν τόσο διαδεδομένη ως καθημερινή πράξη. Από αυτή την άποψη, η ψηφιακή συνθήκη φαίνεται να έχει ευεργετήσει την υπόθεση της ανάγνωσης.

Ωστόσο, ένα από τα θέματα που βρίσκονται στο επίκεντρο των συζητήσεων και των ερευνών που διεξάγονται σχετικά με την ψηφιακότητα τα τελευταία χρόνια, είναι το αν οι νέες τεχνολογίες τελικά θα μεταβάλουν την αναγνωστική συμπεριφορά μας. Μολονότι βρισκόμαστε εντός του φαινομένου και το ίδιο το φαινόμενο βρίσκεται σε εξέλιξη, φαίνεται πως η απάντηση μπορεί να είναι ήδη θετική: η ανάγνωση από την οθόνη ισοδυναμεί με μια πραγματική επανάσταση, η οποία αλλάζει και θα αλλάξει ακόμα περισσότερο τις αναγνωστικές μας συνήθειες. Όμως, με ποιον τρόπο; Και είναι αυτή η αλλαγή πάντα προς το καλύτερο; Στα ερωτήματα αυτά, τα οποία βρίσκονται για ευνόητους λόγους υπό συνεχή διερεύνηση, θα επιχειρήσουμε να απαντήσουμε συνοπτικά, αξιοποιώντας τη σύγχρονη σχετική βιβλιογραφία και εστιάζοντας κυρίως στη στοχευμένη, αναστοχαστική και ακαδημαϊκή (μαθητική, φοιτητική) ανάγνωση και μελέτη.

1. Σύμφωνα με μετρήσεις του 2010, ο αριθμός πωλήσεων ηλεκτρονικών βιβλίων από το διαδικτυακό βιβλιοπωλείο Amazon υπερέβαινε εκείνον των έντυπων βιβλίων (Liu 2012, 86). Το 2011, οι πωλήσεις e-books στις ΗΠΑ αυξήθηκαν κατά 4% σε σχέση με το 2010 (βλ. <http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=444963>). Όσο για το διαδίκτυο, το 1995 μετρούσε 35 εκατομμύρια χρήστες, δηλαδή το 0,6% του παγκόσμιου πληθυσμού, ενώ το 2015, το ποσοστό έφτασε στο 39% του πληθυσμού, που αντιστοιχεί σε 2,8 δισεκατομμύρια άτομα (βλ. <http://www.kpcb.com/internet-trends>). Οι σύνδεσμοι ανακτήθηκαν στις 17-10-2015.

Αν η προηγούμενη «αναγνωστική επανάσταση», η οποία σημειώθηκε στα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα, σηματοδότησε το πέρασμα από την εντατική (intensive) στην εκτεταμένη (extensive) ανάγνωση (Cavallo & Chartier 2008, 41), η παρούσα, υπό εξέλιξη, επανάσταση έχει αναμφίβολα ως βασικά χαρακτηριστικά της, εκτός από την αμεσότερη πρόσβαση σε πολύ μεγαλύτερο όγκο πληροφορίας, για το οποίο ήδη έγινε λόγος, την πολυμεσικότητα, τη διαδραστικότητα και την υπερκειμενικότητα. Είναι γνωστό ότι η ανάγνωση ενός γραπτού κειμένου στην οθόνη εμπεριέχει ήχο και εικόνα (φωτογραφίες, βίντεο), τα οποία ο αναγνώστης μπορεί να ενεργοποιήσει, ενώ παράλληλα έχει τη δυνατότητα, πατώντας τους υπάρχοντες ενεργούς συνδέσμους (links), να φύγει έξω από τα όρια του κειμένου και να περάσει σε άλλες σελίδες και σε άλλα κείμενα, γραπτά ή οπτικοακουστικά (Bolter 2006, 15-23 & 69-108).

Η υπερκειμενικότητα συνεπάγεται έτσι τη δραστική υπέρβαση της γραμμικής ανάγνωσης και, συγχρόνως, τη δυναμική προσωποποίηση της ανάγνωσης. Το κείμενο εμπεριέχει ποικίλα ανοίγματα προς διάφορα (φυγόκεντρα ή κεντρομόλα) μονοπάτια και η αναγνωστική διαδρομή που θα επιλέξει ο αναγνώστης είναι πιθανό να μην συμπίπτει με εκείνη που θα επιλέξει ένας άλλος (Liu 2012, 86-87). Αναμφίβολα, η υπερκειμενική ανάγνωση σε συνδυασμό με το διαδίκτυο μπορεί να συμβάλει σε μια προσωπική, εμπλουτισμένη και συσχετιστική ανάγνωση και να οδηγήσει στην καλύτερη αξιοποίηση της πληροφορίας και σε βαθύτερη γνώση. Φαίνεται, όμως, ότι συχνότερα ωθεί στην απλή σάρωση του κειμένου με τα μάτια και στο λεγόμενο σερφάρισμα (Miall & Dobson 2001· Grafton 2013, 101-102). Ο αναγνώστης, κυρίως ο νέος ή άπειρος αναγνώστης, αισθάνεται αμηχανία μπροστά στον όγκο της προσφερόμενης πληροφορίας, από τον οποίο πρέπει να επιλέξει (Giffard 2009, 162-163· Bleeker 2010, 14), ή «εκμαυλίζεται» και διασπάται από τις πολυάριθμες προτεινόμενες διαδρομές ή αποθαρρύνεται όταν η μετάβαση στο επιλεγμένο κείμενο καθυστερεί, επειδή η σελίδα αργεί να ανοίξει (Thirunarayanan 2003· Liu 2012, 87), και εντέλει μεταπηδά γρήγορα και διαδοχικά από τη μία σελίδα στην άλλη, από ένα κείμενο σε άλλο, από τη μία πληροφορία στην, όχι κατ' ανάγκη συναφή, επόμενη. Το διαδικτυακό περιβάλλον, λοιπόν, μοιάζει τελικά να καλλιεργεί την αποσπασματική, γρήγορη και επιφανειακή ανάγνωση, υπονομεύοντας τη γνωστική διαδικασία. Ο αναγνώστης δεν έχει τον απαιτούμενο χρόνο να αφομοιώσει τις λέξεις, να συνδυάσει, να αναστοχαστεί και να οδηγηθεί στην απόκτηση της γνώσης. Αποκομίζει απλώς κομμάτια πληροφορίας, τα οποία μάλιστα συχνά συγχέει με την ίδια τη γνώση (Wolf 2007· Murray 2000· Bleeker 2010, 12 & 20· Grafton 2013, 99-100), ενώ η κριτική του σκέψη ατονεί.

Υποστηρίζεται, επίσης, ότι η ανάγνωση από την οθόνη υπονομεύει και τη λειτουργία της μνήμης, η οποία συνδέεται άμεσα με τη διαδικασία της ανάγνωσης και της γνώσης: ο αναγνώστης διαβάζει, κρατά σημειώσεις, αποτυπώνει κάτι στη μνήμη του και στη συνέχεια το ανακαλεί κατά την επόμενη ανάγνωση ή όποτε χρειαστεί. Συσχετίζοντας, ταξινομώντας και εγγράφοντας κείμενα στη μνήμη του, ο αναγνώστης συγκροτεί την προσωπική του νοητική βιβλιοθήκη που συνδέεται με την υπόστασή του, τη συνείδησή του και τη σκέψη του. Σήμερα, όμως, την απομνημόνευση της επιλεγμένης πληροφορίας ο αναγνώστης την αναθέτει στο διαδίκτυο και στις ηλεκτρονικές συσκευές των νέων μέσων (που έχουν, όπως είναι γνωστό, απεριόριστες δυνατότητες αποθήκευσης), με αρνητικές συνέπειες στην ανάπτυξη της σύνθετης δεξιότητας που οδηγεί από την ανάγνωση στη γνώση, κυρίως στις περιπτώσεις των άπειρων ή νέων αναγνωστών (Wolf 2007· Giffard 2009, 175 κ.ε.· Bleeker 2010, 13-15 & 22-23).² Άλλωστε, με μέσο ανάγνωσης την οθόνη είναι πολύ δύσκολο για τον αναγνώστη να κάνει υπογραμμίσεις στο κείμενο και να κρατήσει σημειώσεις στα περιθώρια, όπως έχει μάθει να κάνει με το έντυπο, διευκολύνοντας τη διαδικασία κατανόησης, απομνημόνευσης και επεξεργασίας της πληροφορίας.

Μια μερίδα μελετητών μοιάζει λοιπόν να συμφωνεί ότι η διαδικασία της ανάγνωσης που συνδέεται με την οθόνη, χαρακτηρίζεται από χασομέρι, σερφάρισμα, εντοπισμό άγνωστων όρων, αποσπασματικότητα και επιφανειακότητα και, σε πολύ μικρότερο βαθμό, από συγκέντρωση, αδιάσπαστη προσοχή και εμβάθυνση. Οι άνθρωποι σήμερα διαβάζουν πολύ περισσότερο από ό,τι παλιά, αλλά η συγκέντρωση και η εμβάθυνση της ανάγνωσης έχουν ατονήσει (Liu 2012, 88). Αρκετές έρευνες καταλήγουν ότι κατά την ανάγνωση ενός κειμένου σε ψηφιακή μορφή επιτυγχάνεται μικρότερος βαθμός κατανόησης σε σύγκριση με την έντυπη μορφή (Mangen κ.ά. 2013· Foasberg 2014· Aharony & Bar-Ilan 2015). Ωστόσο, κάποιες άλλες έρευνες μοιάζει να το διαψεύδουν (Eden & Eshet-Alkalai 2012). Άλλοι πάλι υποστηρίζουν ότι εξαρτάται από την ηλικία: οι νεότεροι διαβάζουν πιο κριτικά στην οθόνη και οι μεγαλύτεροι πιο κριτικά στο χαρτί. Ωστόσο, η ψαλίδα μοιάζει να κλείνει, καθώς η εξοικείωση με την ψηφιακή ανάγνωση αυξάνεται (Eden & Eshet-Alkalai 2012, 19).

Ωστόσο, τουλάχιστον προς το παρόν, το έντυπο αντιστέκεται, διαψεύδοντας τις προβλέψεις περί εξαφάνισής του (Birkerts 1997). Οι πωλήσεις των ηλεκτρονικών βιβλίων δεν σημειώνουν την άνοδο που αναμενόταν. Και οι στατιστικές δείχνουν ότι το αναγνωστικό κοινό εξακολουθεί να προτιμά

2. Βλ. επίσης: <http://academicearth.org/electives/internet-changing-your-brain/> και <http://harvardmagazine.com/2011/11/how-the-web-affects-memory> και http://www.huffingtonpost.com/2013/12/11/technology-changes-memory_n_4414778.html. Οι σύνδεσμοι ανακτήθηκαν στις 17-10-2015.

το έντυπο. Οι μαθητές και οι φοιτητές καταφεύγουν σε αυτό, μολονότι οι ψηφιακές εκδοχές των εγχειριδίων που χρησιμοποιούν, παρέχουν περισσότερες δυνατότητες (αναζήτησης, ενσωματωμένα λεξικά). Συγκεντρώνονται, λένε, καλύτερα μπροστά στο έντυπο και μπορούν να υπογραμμίζουν και να σημειώνουν στα περιθώριά του. Φαίνεται πως όσον αφορά τις προτιμήσεις των αναγνωστών, υπάρχει διαφοροποίηση ανάλογα με το είδος του κειμένου που έχουν να αντιμετωπίσουν: προτιμούν να διαβάζουν σύντομα κείμενα on line (π.χ. e-mails), εφημερίδες και έντυπα ή όταν βαριούνται και σερφάρουν. Αλλά όταν πρέπει να διαβάσουν μεγάλα κείμενα ή όταν έχουν να αντιμετωπίσουν κείμενα που απαιτούν εμβάθυνση ή έχουν αυξημένο βαθμό δυσκολίας ή όταν πρέπει να κρατήσουν σημειώσεις, τότε προτιμούν το έντυπο (Liu 2012, 89).

Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να καταστεί σαφές ότι τα περισσότερα από τα γνώρισματά της ψηφιακής ανάγνωσης που αναφέρθηκαν, δεν χαρακτηρίζουν αποκλειστικά μόνο αυτήν. Εντάσσοντας το φαινόμενο στην ιστορική προοπτική του, όπως υποδεικνύει η Bleeker (2010), διαπιστώνουμε ότι η υπερκειμενικότητα, η αποσπασματική ή εντατική ανάγνωση εντοπίζονται ήδη σε παλιότερες εποχές και σε σχέση με άλλα μέσα γραφής και ανάγνωσης. Για παράδειγμα, υπερκειμενικότητα ανιχνεύεται τόσο σε χρηστικά κείμενα, στον βαθμό που περιέχουν παραπομπές, όσο και στην έντυπη λογοτεχνία.³ Αντίστοιχα, η αποσπασματική ανάγνωση εμφανίζεται ήδη στον 2ο-3ο αιώνα μ.Χ., κατά το πέρασμα από τον κύλινδρο στον κώδικα (Cavallo & Chartier 2008, 83-112· Bleeker 2010, 36-37), ενώ η επιφανειακή ανάγνωση αναδύεται ήδη με τα πρώτα δυτικά πανεπιστήμια, όταν γίνεται σημαντικότερο οι φοιτητές να γνωρίζουν όσο το δυνατόν περισσότερα κείμενα αντί να τα γνωρίζουν σε βάθος (Bleeker 2010, 40). Τελικά, δεν υπάρχει μόνο ένας τρόπος ανάγνωσης αλλά πολλές και διαφορετικές στρατηγικές, οι οποίες μπορούν να συνυπάρχουν και να εναλλάσσονται, ανάλογα με τον αναγνώστη, την περίσταση και το μέσο ανάγνωσης.

Εντέλει, το μόνο χαρακτηριστικό γνώρισμα της ψηφιακής ανάγνωσης που μπορεί να αποδοθεί αποκλειστικά σε αυτήν, είναι η απουσία υλικότητας ή έστω η απώλεια της υλικότητας του βιβλίου/εντύπου (Bleeker 2010, 53 κ.ε.). Το ζήτημα είναι σημαντικό. Όχι τόσο (ή μόνο) για λόγους νοσταλγίας της αφής και της οσμής ενός βιβλίου, η οποία συχνά και εμφατικά εκφράζεται από πολλούς αναγνώστες. Όσο επειδή η απουσία υλικότητας μοιάζει να συνιστά εμπόδιο στην ανάγνωση εμβύθισης. Η οθόνη δημιουργεί μια απόσταση ανάμεσα στον αναγνώστη και στο κείμενο που διαβάζει. Ο αναγνώστης δεν μπορεί πλέον να αγγίξει το κείμενο με τα δάκτυλά του αλλά μόνο χρησιμοποιώντας το ποντίκι (mouse) και το πληκτρολόγιο. Για

3. Βλ., π.χ., τη λογοτεχνία του Raymond Queneau, του Italo Calvino, του Milorad Pavić.

να επιτευχθεί η εμβύθιση χρειάζονται διάφορες μνημοτεχνικές όπως οι υπογραμμίσεις, οι σημειώσεις στα περιθώρια κ.ά., οι οποίες βοηθούν στη συγκέντρωση και στην απομνημόνευση. Ωστόσο, κάτι τέτοιο είναι ή μοιάζει αδύνατο να γίνει στην οθόνη του υπολογιστή ή, όταν γίνεται (π.χ. υπογράμμιση, χρήση χρωμάτων), δεν φαίνεται να λειτουργεί ως πραγματικό ισοδύναμο. Και αυτός είναι ο λόγος που συχνά οι μαθητές/φοιτητές νιώθουν την ανάγκη να εκτυπώσουν το κείμενο που θέλουν να μελετήσουν. Πώς θα αντιμετωπιστεί αυτή η δυσκολία; Η εξέλιξη της τεχνολογίας φαίνεται ότι μπορεί να βοηθήσει σε μεγάλο βαθμό, βελτιώνοντας τις συνθήκες επαφής του αναγνώστη με το ψηφιακό κείμενο: π.χ. διαμορφώνοντας ένα ψηφιακό περιβάλλον χωρίς περισπάσεις και δίνοντας μεγαλύτερες δυνατότητες επισημείωσης στο ψηφιακό κείμενο (Hillesund 2010).

Στο ερώτημα αν η τεχνολογία του υπολογιστή και το διαδίκτυο θα επηρεάσουν τις πρακτικές της ανάγνωσης, η απάντηση είναι: ασφαλώς. Το ίδιο συνέβη κάθε φορά που στο παρελθόν άλλαξε το μέσο παραγωγής και διάδοσης του κειμένου: από τον κύλινδρο στον κώδικα, από το χειρόγραφο στο έντυπο βιβλίο. Αλλά, όπως και στις προηγούμενες τομές, η αλλαγή στο μέσο δεν συνεπάγεται από μόνη της μια ριζική επανάσταση στην ανάγνωση. Πρέπει να αναστοχαστούμε με βάση την ορθή επισήμανση ότι «[...] η πρώτη “επανάσταση της ανάγνωσης” των νεότερων χρόνων είναι κατά πολύ ανεξάρτητη από την τεχνική επανάσταση που μετέβαλε κατά τον 15ο αιώνα την παραγωγή του βιβλίου. Πηγάζει αναμφίβολα πολύ περισσότερο από την αλλαγή που επήλθε σε αυτή καθαυτή τη λειτουργία του γραπτού λόγου κατά τον 12ο και 13ο αιώνα, τότε που το μοναστικό πρότυπο της γραφής το οποίο είχε αναθέσει στη γραφή το έργο της διατήρησης και της εγχάραξης στη μνήμη του κειμένου —έργο αποσυνδεδεμένο από οιαδήποτε μορφή ανάγνωσης— το διαδέχεται το σχολαστικό πρότυπο ανάγνωσης, που μετατρέπει το βιβλίο σε αντικείμενο αλλά ταυτόχρονα και σε εργαλείο πνευματικής εργασίας. Όποια και αν ήταν η αιτία, στην αντιπαράθεση ανάμεσα στην κατ’ ανάγκη προφορική ανάγνωση και στην κατ’ επιλογή σιωπηλή ανάγνωση επέρχεται μια κεφαλαιώδης τομή. Πράγματι, η σιωπηλή ανάγνωση καθιερώνει μια συναλλαγή με το γραπτό κείμενο που ενδέχεται να είναι πιο ελεύθερη, πιο μυστική, πιο εσωτερική. [...] Κατά συνέπεια, η επανάσταση της ανάγνωσης προηγήθηκε του βιβλίου, αφού η δυνατότητα της σιωπηλής ανάγνωσης, τουλάχιστον όσον αφορά τους λόγιους αναγνώστες [...] εμφανίστηκε πολύ νωρίτερα από τα μέσα του 15ου αιώνα. Συνεπώς, ο νέος τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζαν και χειρίζονταν τον γραπτό λόγο δεν πρέπει να αποδίδεται με υπερβολική σπουδή στην τεχνική καινοτομία (την εφεύρεση της τυπογραφίας)» (Cavallo & Chartier 2008, 40-41).

Άλλωστε, η συνέχεια ανάμεσα στον χειρόγραφο (scribal culture) και στον έντυπο πολιτισμό (print culture) δεν καταλύθηκε. Όπως υπάρχει και

στο πέραςμα από τον έντυπο στον ψηφιακό. Και όπως φαίνεται, με τον ίδιο τρόπο που συνέβη έως τώρα, οι τρεις πολιτισμοί θα συνυπάρχουν στο μέλλον: χειρόγραφος, έντυπος και ψηφιακός. Σε κάθε περίπτωση, δεν χρειάζεται υπερβολική ανησυχία. Μπορούμε να συνεχίσουμε να χρησιμοποιούμε την οθόνη ως μέσο ανάγνωσης και να αξιοποιούμε αυτά που μας προσφέρει η ψηφιακή ανάγνωση, αρκεί να γνωρίζουμε τα όριά της και την επίδραση που έχει στη δική μας αναγνωστική συμπεριφορά (Bleeker 2012, 59), και να ενημερώνονται σωστά οι νέοι αναγνώστες. Σε διάδραση και με τις νέες συσκευές ανάγνωσης, ο αναγνώστης ασκείται σε νέες δεξιότητες, οι οποίες αφορούν και πάλι τα χέρια και τα δάκτυλά του (βλ. και Liu 2012, 91), εκτός από το βλέμμα και τη συνολική σωματική στάση του. Επιπλέον, οι «ψηφιακοί ιθαγενείς» (digital natives, born-digitally) ίσως επινοήσουν άλλους ισοδύναμους τρόπους για να επιτύχουν την εμπύθιση στο κείμενο. Όπως όλα, είναι ζήτημα εκπαίδευσης. Έτσι πρεσβεύει —και δεν έχει άδικο— μια ακόμα πρόταση ανάγνωσης, από την εταιρεία spritz (<http://www.spritzinc.com/>), η οποία αυτοπροσδιορίζεται ως «ο καλύτερος τρόπος να εμπλακούμε με το περιεχόμενο στην ψηφιακή εποχή. (Παρέχουμε μια εστιασμένη αναγνωστική εμπειρία και βοηθούμε τους αναγνώστες να καταλαβαίνουν το περιεχόμενό τους γρηγορότερα, με λιγότερο κόπο)». Στον αντίποδα αυτής της ακραίας (τουλάχιστον όπως μας φαίνεται τώρα) αναγνωστικής πρότασης οργανώνεται η αντίδραση στην επιφανειακή ανάγνωση (βλ. π.χ. <http://infinitesummer.org/>), καθώς και στη συρρίκνωση της έκτασης των κειμένων που γράφονται και διαβάζονται στο διαδίκτυο —άλλη μία τάση που μοιάζει να εδραιώνεται εξαιτίας του μέσου (βλ. π.χ. Longform.org). Είπαμε: το φαινόμενο είναι σε εξέλιξη!

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Aharony, Noa & Judit Bar-Ilan. 2015. Students' reading preferences. An exploratory study. Ανακοίνωση στο XIII Ετήσιο Συνέδριο MEITAL/IUCEL (Israeli Inter-University Center for e-Learning) (http://meital.iucc.ac.il/conf2015/papers15/B1_1.pdf ανακτήθηκε στις 17-10-2015).
- Birkerts, Sven. 1997. *Οι Ελεγείες του Γουτεμβέργιου. Η μοίρα της ανάγνωσης στην ηλεκτρονική εποχή*. Μτφρ. Λίλυ Εξαρχοπούλου. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Bleeker, Elli. 2010. *On Reading in the Digital Age*. Amsterdam: Stichting Lezen.
- Bolter, Jay David. 2006. *Οι μεταμορφώσεις της γραφής. Υπολογιστές, υπερκείμενο και αναμορφώσεις της τυπογραφίας*. Μτφρ. Δημήτρης Ντούνας. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Cavallo, Guglielmo & Roger Chartier, επιμ. 2008. *Ιστορία της Ανάγνωσης στον Δυτικό Κόσμο*. Επιστ. επιμ.-εισαγ. Χριστίνα Μπάνου. Μτφρ. Αφροδίτη Θεοδωρακάκου, Μίλτος Καρκαζής, Μαρία Οικονομίδου & Ευγενία Τσελέντη. Αθήνα: Μεταίχμιο.

- Eden, Sigal & Yoram Eshet-Alkalai. 2012. Print versus Digital. The effect of format on performance in editing text. Στο *Proceedings of the Chais Conference on Instructional Technologies Research 2012. Learning in the Technological Era*, επιμ. Y. Eshet-Alkalai, A. Capsi, S. Eden, N. Geri, Y. Yair & Y. Kalman, 13-21. Raanana: The Open University of Israel.
- Foasberg, Nancy M. 2014. Student reading practices in print and electronic media. *College and Research Libraries* 75/5: 705-723.
- Giffard, Alain. 2009. Des lectures industrielles. Στο *Pour en finir avec la décroissance*, επιμ. Bernard Stiegler, Alain Giffard & Christian Fauré, 117-216. Παρίσι: Flammarion.
- Grafton, Anthony. 2013. Το έντυπο σε κρίση. Το βιβλίο εξαυλώνεται. Μτφρ. Παναγιώτης Σουλτάνης. Αθήνα: MIET.
- Hillesund, Terje. 2010. Digital reading spaces. How expert readers handle books, the web and electronic paper. *First Monday* 15/4-5 (<http://firstmonday.org/article/view/2762/2504>; ανακτήθηκε στις 17-10-2015).
- Liu, Ziming. 2012. Digital reading. *Chinese Journal of Library and Information Science* (αγγλική έκδοση) 5/1: 85-94.
- Mangen, Anne, Bente R. Walgermo & Kolbjörn Brønnick. 2013. Reading linear texts on paper versus computer screen. Effects on reading comprehension. *International Journal of Educational Research* 58: 61-68.
- Miall, David S. & Teresa Dobson. 2001. Reading hypertext and the experience of literature. *Journal of Digital Information* 2/1 (<https://journals.tdl.org/jodi/index.php/jodi/article/view/35/37>; ανακτήθηκε στις 17-10-2015).
- Murray, Denise. 2000. Changing technologies, changing literacy communities. *Language Learning & Technology* 4/2: 43-58.
- Thirunarayanan, Mandayam O. 2003. From thinkers to clickers. The World Wide Web and the transformation of the essence of being human. *Ubiquity* 4/12.
- Wolf, Maryanne. 2007. *Proust and the Squid. The Story and Science of the Reading Brain*. Cambridge: Icon Books.

Διερευνώντας το φάσμα των δυνατών ανταποκρίσεων του αναγνώστη στην «εποχή της ανάγνωσης»

Ευαγγελία Φρουδάκη & Ευαγγελία Καλούδη

«Ο αναγνώστης είναι ο μεγάλος ξεχασμένος όλων των κλασικών θεωριών της λογοτεχνίας», υποστήριζε ο Otten (2000, 407) στα τέλη του προηγούμενου αιώνα. Ωστόσο, φαίνεται ότι όλες οι λογοτεχνικές θεωρίες —ακόμα και οι «κλασικές»— προτείνουν ή απλώς υπαινίσσονται έναν ρόλο για τον αναγνώστη. Στη διεθνή βιβλιογραφία, ο όρος *αναγνωστικές θεωρίες* στις ποικίλες εκδοχές του¹ αναφέρεται σε θεωρητικά σχήματα, που εμφανίστηκαν μόλις από τη δεκαετία του '70 και εξής, και μετατόπισαν δραστικά το ενδιαφέρον της λογοτεχνικής κριτικής από τον συγγραφέα και το κείμενο στον αναγνώστη, στην πράξη της ανάγνωσης και τα ποικίλα συμφραζόμενά τους, εισάγοντας έτσι ένα νέο παράδειγμα στις λογοτεχνικές σπουδές.²

Μέχρι τη δεκαετία του '60, κυριαρχούσε η αντίληψη ότι η ανάγνωση της λογοτεχνίας ήταν ένα είδος μονόδρομης επικοινωνίας, κατά την οποία ο πομπός-συγγραφέας μετέδιδε στον δέκτη-αναγνώστη ένα μήνυμα: ο αναγνώστης το προσλάμβανε άμεσα, «υποτάσσοντας το νου και την καρδιά του στο βιβλίο» (Booth 1961), και δεχόταν την επενέργειά του στην προσωπικότητα και τη διαμόρφωση του ήθους του (Barry 2013, 55). Η εκδοχή αυτή της αναγνωστικής διαδικασίας, την οποία οι Suleiman & Grosman (1980) ονόμασαν «ρητορική», είχε την προέλευσή της στη θεώρηση της λογοτεχνίας ως μίμησης «σπουδαίων» πράξεων ή, απλώς, ως αναπαράστασης

1. Αναφέρουμε ενδεικτικά τους όρους: «θεωρία της πρόσληψης» (reception theory· Jauß 1995), «θεωρία της αισθητικής ανταπόκρισης» (theory of aesthetic response· Iser 1978), «κριτική της αναγνωστικής ανταπόκρισης» (reader response criticism) και «αναγνωστικές θεωρίες» (reader based theories, reading theories, reader-oriented criticism). Οι δύο τελευταίοι όροι καλύπτουν στην πρόσφατη βιβλιογραφία πολλαπλά σχήματα που, αν και κατάγονται από ποικίλα γνωστικά πεδία, προϋποθέτουν τον αναγνώστη ως τον σημαντικότερο παράγοντα της ανάγνωσης (βλ. Das 2014· Demir 2014· Yaqoob 2011· Rabinowitz 2004).

2. Στις ελληνικές λογοτεχνικές σπουδές οι αναγνωστικές θεωρίες έγιναν ευρύτερα γνωστές κατά τη δεκαετία του '90, καταρχάς με την έκδοση των βιβλίων *Μετά την Αισθητική* του Δ. Τζιόβα (1987), κείμενα και συνεντεύξεις των W. Iser και H.R. Jauß που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Λόγου χάριν* (τχ. 2: 1991 & 3: 1992, αντίστοιχα), καθώς και με τη μετάφραση του βιβλίου του H.R. Jauß, *Η θεωρία της πρόσληψης* το 1995 από τον Μ. Πεγλιβάνο (Jauß 1995). Ειδικότερα, η εισαγωγή των θεωριών αυτών στη διδακτική πράξη συνδέεται με την έκδοση του βιβλίου *Ο μαθητής ως αναγνώστης* του Α. Κάλφα (Τα τραμάκια 1993), καθώς και με τη διοργάνωση σεμιναρίου για τους εκπαιδευτικούς από το Εθνικό Κέντρο Βιβλίου με τίτλο *Ανάγνωση και Σχολείο* (1997).

του κόσμου, η οποία διέκρινε τις λογοτεχνικές σπουδές ως τον 19ο αιώνα. Στη συνέχεια, η οπτική αυτή ενισχύθηκε από τους θετικιστικούς προσανατολισμούς της κλασικής φιλολογίας, αλλά και από το κίνημα του ρομαντισμού, ο οποίος έστρεψε το ενδιαφέρον της αναγνωστικής διαδικασίας στον τρόπο με τον οποίο ο αναγνώστης θα ταυτιζόταν με εκείνο το βίωμα του συγγραφέα που υπαγόρευσε τη λογοτεχνική δημιουργία (Abrams 1953, 58· Βελουδής 1994, 65-66). Από εκεί προέκυψε η έννοια του «μοναδικού κρυμμένου (αρχικού) νοήματος» ή, αλλιώς, της «πρόθεσης του συγγραφέα», την οποία διαισθητικά αποκαλύπτει ο αναγνώστης, προκειμένου να συγκροτήσει την ταυτότητά του, ατομική και εθνική.

Η αντίληψη του αναγνώστη ως παθητικού δέκτη κατά τη λογοτεχνική επικοινωνία άφησε ανεξίτηλα ίχνη στην εκπαίδευση, καθώς κατασκεύασε ένα είδος μαθητών-αναγνωστών, οι οποίοι «διαβάζουν σχετικά με τη λογοτεχνία παρά διαβάζουν λογοτεχνία [...] δεν μπορούν να δουν πώς τα λογοτεχνικά κείμενα συνεισφέρουν στην κατασκευή της πραγματικότητας μέσω ιδεολογικών αναπαραστάσεων [ή] να συγκροτήσουν μια κριτική κατανόηση για τον κόσμο εκτός της σχολικής τάξης» (Yaqoob 2011, 512).

Σήμερα, η αντίληψη της ανάγνωσης ως μονόδρομης επικοινωνίας έχει εξ ολοκλήρου καταρριφθεί. Οι θεωρητικοί υποστηρίζουν ότι οι αναγνώστες ανταποκρίνονται στα κείμενα μέσα από πολλαπλές αφετηρίες και διαδρομές, επιδιώκοντας ένα μεγάλο εύρος σκοπών και επιστρατεύοντας ποικίλες στρατηγικές για να τους επιτύχουν. Οι Suleiman & Grosman (1980) επιχείρησαν παλαιότερα μια εξαπλή κατηγοριοποίηση των τάσεων της αναγνωστικής ανταπόκρισης, με κριτήριο τη διαδικασία της ανάγνωσης (πώς διαβάζει ο αναγνώστης;). Αργότερα, ο Beach (1993) περιέλαβε στη δική του κατηγοριοποίηση και το κριτήριο των διαφοροποιημένων στόχων των ανταποκρίσεων (σε τί μπορεί να ανταποκρίνεται ο αναγνώστης;), προτείνοντας πέντε αναγνωστικές οπτικές: την κειμενική, τη βιωματική, την ψυχολογική, την κοινωνική και την πολιτισμική/ιστορική. Επειδή τα όρια των δύο παραπάνω θεωρήσεων συχνά συγχέονται, θα ακολουθήσουμε την κατηγοριοποίηση του Beach, εμπλουτίζοντας την ανάπτυξη κάθε κατηγορίας με στοιχεία από τις Suleiman & Grosman αλλά και από τα πρωτότυπα έργα των θεωρητικών.

Οι επιμέρους κατηγορίες απηχούν την ιστορική εξέλιξη στη θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης από τις δεκαετίες του '20 και του '30. Οι πρώιμοι θεωρητικοί αντλούν από τη δομική γλωσσολογία, τη θεωρία της αφήγησης και την αισθητική θεωρία στοιχεία σχετικά με τη γνώση των κειμενικών συμβάσεων από τον αναγνώστη, αλλά και με την εμπειρία του τελευταίου. Στα 1960 και 1970 το αυξημένο ενδιαφέρον για την ψυχική ανάλυση και τη γνωστική ψυχολογία προέτρεψε πολλούς θεωρητικούς να

εφαρμόσουν τις αντίστοιχες προσεγγίσεις για να κατανοήσουν την ανταπόκριση του αναγνώστη. Τέλος, στις δεκαετίες του '80 και του '90, η άνοδος του κοινωνικού κονστρουκτιβισμού, των μεταδομιστικών, φεμινιστικών και πολιτισμικών σπουδών πυροδότησαν το ενδιαφέρον για την αναγνωστική πράξη, όπως αυτή ενσωματώνεται σε κοινωνικο-πολιτισμικά περιβάλλοντα.

Καταρχάς, οι *κειμενικοί* (textual) θεωρητικοί εστιάζουν στον τρόπο με τον οποίο ο αναγνώστης αξιοποιεί και αναπτύσσει τις γνώσεις του για τις κειμενικές συμβάσεις, έτσι ώστε να ανταποκριθεί σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του κειμένου. Για παράδειγμα, για να ανταποκριθεί σε μια ιστορία μυστηρίου, ένας αναγνώστης εφαρμόζει τις γνώσεις του για τις συμβάσεις του είδους «ιστορία μυστηρίου», προκειμένου να προβλέψει το τέλος της.

Ο πρώτος που εστίασε στη σχέση κειμένου-αναγνώστη είναι ο Ivor Richards, εισηγητής της μοντέρνας Αγγλοαμερικανικής Κριτικής Θεωρίας, γνωστής και ως Νέας Κριτικής. Η ιδιαίτερη ενασχόλησή του με τη σχέση κειμένου-αναγνώστη εντοπίζεται στο έργο του *Principles of Literary Criticism* (1924), στο οποίο νεότεροι μελετητές εντόπισαν μια σπερματική θεωρητικοποίηση της θεωρίας της αναγνωστικής ανταπόκρισης (reader-oriented criticism) (Freund 1987, 25-26). Ο Richards ξεκινά από τις βασικές θέσεις ότι η ποίηση είναι το μέσο για να υπερβούμε το χάος και ότι οι προτάσεις της ποίησης είναι μόνο σύνολα λέξεων, τα οποία μας επηρεάζουν με συγκεκριμένους τρόπους, προκαλώντας την αναδιοργάνωση των ευαισθησιών μας και τη μετακίνηση των στάσεών μας (Richards 1924, 23).³ Αυτό που μπορούμε να «μάθουμε» σε σχέση με τις προτάσεις αυτές, είναι να αναγνωρίζουμε τους τρόπους με τους οποίους μας προκαλούν τις συγκεκριμένες αισθητικές αντιδράσεις: τους τρόπους με τους οποίους μας συγκινούν ή μας βυθίζουν στην αγωνία. Σύμφωνα με τον Richards, η ποίηση θα «σώσει» τον αναγνώστη, αν ο τελευταίος μάθει να αναγνωρίζει τις ανταποκρίσεις του και ανεβάσει με αυτόν τον τρόπο το επίπεδό τους.

Οι τεχνικές, τις οποίες κληροδότησε η Νέα Κριτική στο αναγνωστικό κοινό αλλά και στην εκπαίδευση, είναι η «πρακτική κριτική» (practical criticism) και η «ενδελεχής/εκ του σύνεγγυς ανάγνωση» (close reading): ο «κάλος» αναγνώστης οφείλει να επικεντρώνει την προσοχή του στα κείμενα, να ασχολείται αποκλειστικά, επίμονα και εξαντλητικά με τις «λέξεις πάνω στη σελίδα», χωρίς να καταφεύγει σε στοιχεία του πλαισίου παραγωγής τους. Ιδιαίτερο εκπαιδευτικό ενδιαφέρον παρουσιάζει, όμως, η σύλληψη

3. Οι προτάσεις της ποίησης «δεν μεσιτεύουν για τη γνώση, και η αξία τους δεν μετριέται με κριτήρια επαλήθευσης ή συμμόρφωσης προς τα εμπειρικά γεγονότα αλλά από τα ψυχολογικά, θεραπευτικά και πολιτισμικά τους αποτελέσματα» (Richards 1924, 191-192).

του Richards για τη μελέτη των συγκινησιακών επιπτώσεων του ποιήματος στον αναγνώστη. Το να καλείται, λ.χ., ο μαθητής να διερευνήσει με ποιους τρόπους μπορεί ο Παπαδιαμάντης να του προκαλεί δέος, δεν βαθαίνει μόνο τη λογοτεχνική του παιδεία· του παρέχει τα πρώτα του δικαιώματα ως αναγνώστη να βάλει τον εαυτό του σε διάδραση με το κείμενο· να γίνει πιο διεισδυτικός στη διερεύνηση του κειμένου όσο και του εαυτού του (Φρυδάκη 2003, 125).

Στην κειμενική οπτική της ανάγνωσης εντάσσεται, επίσης, η δομιστική/σημειωτική εκδοχή (Suleiman & Grosman 1980), σύμφωνα με την οποία ο αναγνώστης αναγνωρίζει τους κοινούς γλωσσικούς κώδικες και συμβάσεις (μοτίβα δράσης, αφηγηματικά σενάρια, τύπους αφηγητών, σχήματα διαχείρισης του χρόνου της ιστορίας κλπ.), που κατασκευάζουν και διαμεσολαβούν το νόημα των κειμένων.⁴ Για τον σκοπό αυτό, ο αναγνώστης εφοδιάζεται με δομημένα συστήματα εννοιών-κλειδιών, τα οποία σταδιακά μπορεί να χρησιμοποιεί αυτόνομα, ως εργαλεία αναγνώρισης των τρόπων κατασκευής των κειμένων. Η αφηγηματική γραμματική του Gérard Genette (1972 & 1983) αποτελεί το πιο γνωστό αλλά και ολοκληρωμένο σύστημα αυτής της κατηγορίας. Οι έννοιες του χρόνου, της έγκλισης και της φωνής κινητοποιούν τον αναγνώστη σε νέες αναζητήσεις, υποστηρίζουν την ανάπτυξη αναγνωστικών στρατηγικών και καθιστούν την ανάγνωση μεθοδική πράξη.

Ο δομισμός, ωστόσο, δεν επιφυλάσσει επί της ουσίας ενεργητικό ρόλο στον αναγνώστη, καθώς αγνοεί τους προσωπικούς, κοινωνικο-ιστορικούς και πολιτισμικούς όρους της ανταπόκρισής του. Αλλά και η κειμενική οπτική, στο σύνολό της, ενώ φαίνεται να εμπλέκει ενεργά τον αναγνώστη κινητοποιώντας τις αισθήσεις, τα συναισθήματα και τη σκέψη του προς την κατεύθυνση της διερεύνησης των τεχνασμάτων που προκαλούν τις ανταποκρίσεις του, δεν παύει να προϋποθέτει την επικοινωνία ως μονόδρομη: από τον συγγραφέα/κείμενο προς τον δέκτη/αναγνώστη.

Για να κατανοήσουμε τη μετάβαση από τις κειμενικές προσεγγίσεις στις δύο επόμενες, και ιδιαίτερα τη βιωματική, οφείλουμε να σταθούμε στη θεωρία της Αναγνωστικής Ανταπόκρισης του Wolfgang Iser, εκπροσώπου της Σχολής της Κωνσταντίας. Η μεγάλη καινοτομία της προσέγγισης του Iser στο βιβλίο του *Die Appelstruktur der Texte* (1970) συνίσταται στην ανάδειξη της αλληλεπίδρασης κειμένου-αναγνώστη. Πρόκειται για μια μετατόπιση

4. Η αναγνωστική αυτή εκδοχή υπηρετήθηκε από το σύνολο των αφηγηματολόγων, που ασχολήθηκαν α) με τη δομή της «ιστορίας» και της «αφήγησης» (ρώσοι φορμαλιστές, Σχολή της Πράγας και Γαλλική Γλωσσολογική Σχολή) και β) με τις λογοτεχνικές συμβάσεις και κανόνες ανάγνωσης, όπως ο Culler (1992).

όχι από το κείμενο προς στον αναγνώστη αλλά προς την ίδια την πράξη της ανάγνωσης, καθώς το αίτημα είναι να διερευνηθεί «τί μας συμβαίνει όταν διαβάζουμε;», ποια δηλαδή είναι η επήρεια του κειμένου στον αναγνώστη (Πεχλιβάνος 2002, 19). Το νέο αντικείμενο διερεύνησης, το λογοτεχνικό έργο, βρίσκεται ανάμεσα στους δύο πόλους (κείμενο και αναγνώστη) και συγκροτείται από την αλληλεπίδρασή τους. Υπό αυτή την έννοια, όμως, το έργο αποτελεί μια οντότητα ανοικτή, καθώς εγγενές γνώρισμα της ίδιας της δομής του είναι το να μπορεί να πραγματωθεί με ποικίλους τρόπους από τον ίδιο ή διαφορετικούς αναγνώστες κατά τη συνειδητή ή υποσυνείδητη προσπάθειά τους να παράξουν συνεκτικό νόημα από αυτό. Ο Iser αναγνωρίζει στα κείμενα μια συνιστώσα απροσδιοριστίας («κενά» ή «χάσματα», οι «σιωπές» του κειμένου), η οποία επιτρέπει τη συμμετοχή του αναγνώστη στην παραγωγή νοήματος. Η θέση του αυτή θεμελιώνεται φιλοσοφικά στη φαινομενολογία, σύμφωνα με την οποία η συνείδηση δεν καταγράφει παθητικά τον έξω κόσμο, αλλά τον συνθέτει ενεργητικά· επομένως, κάθε αναγνώστης δεν ανακαλύπτει το νόημα, αλλά το παράγει με τρόπο ώστε το κάθε έργο που διαβάζει, να «ζει» μια δυναμικά διαφορετική ζωή στη δική του συνείδηση (βλ. Iser 1972).

Το γεγονός ότι ο Iser ορίζει την κειμενικότητα ως τον έναν από τους δύο σταθερούς πόλους της διαδικασίας της ανάγνωσης τον κρατά κοντά στους ερμηνευτικούς προσανατολισμούς της Νέας Κριτικής (Das 2014). Από την άλλη, η φαινομενολογική θεμελίωση της Αναγνωστικής Ανταπόκρισης εισάγει στο παιχνίδι τον κόσμο της εμπειρίας και των βιωμάτων του αναγνώστη. Μολονότι ο Iser δεν αποκλείει ιστορικούς και κοινωνικούς παράγοντες που θα μπορούσαν να επικαθορίζουν την αναγνωστική διαδικασία, υποτάσσει αυτούς τους παράγοντες στην αναλυτική εξέταση της αναγνωστικής διαδικασίας καθαυτής μέσα από το δίπολο κείμενο-αναγνώστης.

Οι βιωματικοί (experiential) θεωρητικοί εστιάζουν στη φύση της δέσμευσης ή των εμπειριών των αναγνωστών με τα κείμενα, στους τρόπους με τους οποίους, για παράδειγμα, οι αναγνώστες αναγνωρίζουν τους χαρακτήρες, συλλαμβάνουν τις εικόνες ή κατασκευάζουν τον κόσμο του κειμένου συσχετίζοντας προσωπικές τους εμπειρίες με το κείμενο. Πρόκειται για μια σύλληψη της ανάγνωσης με κονστρουκτιβιστική επιστημολογική αφετηρία, καθώς σύμφωνα με αυτήν ο αναγνώστης «κτίζει» πάνω στην προϋπάρχουσα εμπειρία του. Το έργο της Louise Rosenblatt *Literature as Exploration* (1995) αντιπροσωπεύει μια πρωτοποριακή για την εποχή της μετατόπιση από το *τί είναι* ή *τί προσφέρει* η λογοτεχνία στο *πώς αυτή επικοινωνείται*. Κατά την άποψη της Rosenblatt, η λογοτεχνική εμπειρία συνίσταται σε αυτό που ο κάθε αναγνώστης σκέπτεται, αισθάνεται ή φαντάζεται καθώς

διαβάζει ένα έργο, και, τελικά, στον τρόπο με τον οποίο το έργο τον οδηγεί να ανακατασκευάσει την εμπειρία του. Κατά συνέπεια, «κανείς δεν μπορεί να διαβάσει —δηλαδή να ζήσει— ένα βιβλίο για εμάς» (Rosenblatt 1960, 305), και πολύ περισσότερο εμείς, από τη θέση των εκπαιδευτικών ή των γονέων, δεν μπορούμε να διαβάσουμε ένα βιβλίο για τα παιδιά μας.

Με κοινή επιστημολογική αφετηρία η Judith Langer (1995) βλέπει την ανάγνωση ως μια οικοδόμηση διαισθήσεων (envisionment building). Ως *διαίσθηση* ορίζει την «κατανόηση που έχει ένας αναγνώστης σε σχέση με ένα κείμενο σε ένα συγκεκριμένο χρονικό σημείο: οτιδήποτε κατανοεί, οι ερωτήσεις που διαμορφώνει, και οι εικασίες που αναδύονται σχετικά με την εκδίπλωσή του». Η «τελική διαίσθηση» υπόκειται σε αλλαγές: άρα, η ανάγνωση είναι δυνατόν να αναθεωρείται αενάως. Η Langer ανέλυσε τις αναγνωστικές εμπειρίες μαθητών, μέσω συνεντεύξεων, και διαπίστωσε ότι εκείνοι αναπτύσσουν ποικίλες αναγνωστικές στάσεις, επανερχόμενες δηλαδή συμπεριφορές καθ' όλη την πορεία της ανάγνωσης, οι οποίες «συνεισφέρουν διαφορετικά είδη γνώσης»: η προϋπάρχουσα γνώση τους, λ.χ., άλλοτε αλληλεπιδρά μόνο με τα στοιχεία της επιφανειακής δομής των κειμένων (είδος, περιεχόμενο, δομή κλπ.) και άλλοτε τους εμπλέκει περισσότερο στον κόσμο του κειμένου επεκτείνοντας την αρχική τους διαίσθηση.

Σε εκπαιδευτικό πλαίσιο, η βιωματική οπτική υποαγορεύει την ανάγκη να υπολογίζεται, τόσο στον σχεδιασμό όσο και στη διεξαγωγή της διδακτικής διαδικασίας, ο μαθητής-αναγνώστης, μαζί με το νόημα που ο ίδιος κομίζει σε αυτή τη συνεργατική επιχείρηση της λογοτεχνικής επικοινωνίας: να υποστηρίζεται να αναλάβει τις ευθύνες του ως αναγνώστη, ελέγχοντας την ανταπόκρισή του στις διάφορες πτυχές του έργου: να συνειδητοποιεί, λ.χ., τα σημεία στα οποία δικές του ανησυχίες οδήγησαν σε υπερβολικά συναισθηματικές ή μεροληπτικές αντιδράσεις ή η έλλειψη εμπειρίας εμπόδισε την επαρκή συμμετοχή του στο έργο: να διερευνά, εντέλει, αν η λογοτεχνική εμπειρία αναμόρφωσε σε κάποιο βαθμό αυτό που εκείνος κόμισε αρχικά σε αυτήν.

Οι *ψυχολογίζοντες* (psychological) θεωρητικοί εστιάζουν στις γνωστικές και υποσυνείδητες διαδικασίες των αναγνωστών και ειδικότερα στον τρόπο με τον οποίο αυτές οι διαδικασίες ποικίλλουν ανάλογα με την προσωπικότητα και το αναπτυξιακό επίπεδο του καθενός. Ο Norman Holland, από τους πιο γνωστούς εκπροσώπους της τάσης, επικεντρώνεται στο πώς ο αναγνώστης ανασυνθέτει το κείμενο, επιχειρώντας ελεύθερους συνδυασμούς που αντανακλούν την προσωπικότητά του, τους φόβους και τις επιθυμίες του ή, αλλιώς, την «ταυτότητά» του. Η τελευταία, που αποτελεί μια κεντρική έννοια στην ορολογία του, νοείται ως μια σταθερή οντότητα,

η οποία αντικατοπτρίζεται σε κάθε ερμηνεία που επιχειρεί ο αναγνώστης. Επιχειρώντας μια αναλογία: όπως η ψυχαναλυτική λογοτεχνική κριτική εστιάζει στα «ψυχικά» συμφραζόμενα για το λογοτεχνικό έργο, εις βάρος των κοινωνικών και ιστορικών αλλά και της ίδιας της κειμενικότητας (λ.χ. σε ασυνείδητα κίνητρα, συγκρουόμενες επιθυμίες είτε του συγγραφέα είτε των χαρακτήρων που παρουσιάζονται μέσα στο έργο), έτσι και η ψυχολογίζουσα προσέγγιση στην αναγνωστική διαδικασία επικεντρώνεται στην ανάδειξη του ψυχισμού και της ταυτότητας του αναγνώστη εις βάρος οποιουδήποτε άλλου παράγοντα της αναγνωστικής πράξης (Barry 2013, 132). Η υπέρμετρη σημασία που καταλαμβάνει η υποκειμενική συνείδηση στη διαδικασία της ανάγνωσης και η υποβάθμιση των κειμενικών ασφαλιστικών δικλείδων απέναντι στις υποκειμενικές εντυπώσεις συνετέλεσαν στη μεγάλη απήχηση που απέκτησε στο παρελθόν η αντίληψη αυτή, αλλά και στην κριτική που δέχτηκε αργότερα ως προς το ευάλωτο επιστημολογικό της υπόβαθρο (Suleiman-Grosman 1980· Τζιόβας 1987· Barry 2013).

Στο εκπαιδευτικό πλαίσιο της αναγνωστικής διαδικασίας, η αντίληψη αυτή δεν διεκδίκησε έναν ιδιαίτερα δυναμικό ρόλο, προφανώς λόγω του ασυμβίβαστου της υποκειμενικής της διάστασης με τους πιο «αντικειμενικούς» προσανατολισμούς της θεσμικής εκπαίδευσης. Ωστόσο, η προσέγγιση του Holland είναι υποβοηθητική για θεραπευτές και εκπαιδευτικούς, οι οποίοι μπορούν να σταχυολογήσουν πληροφορίες για τους αναγνώστες μέσα από το πώς ανταποκρίνονται στα κείμενα. Στον «Καιόμενο», λ.χ., του Σινόπουλου, αρκετοί μαθητές αποκαλύπτουν στοιχεία του ψυχισμού τους εστιάζοντας ιδιαίτερα στον Καιόμενο (μοναχικός δρόμος, υψηλά ιδανικά, αυτοθυσία) ή, αντίθετα, στον Ποιητή (εσωτερικές συγκρούσεις, αναστολές).

Οι *κοινωνικοί* (social) θεωρητικοί εστιάζουν στην επίδραση του κοινωνικού περιβάλλοντος και των κοινωνικών χαρακτηριστικών του αναγνώστη στη διαδικασία της ανάγνωσης, με έμφαση στον άξονα εξουσία/ασυμμετρία. Π.χ. ένας μαθητής είναι πιθανότερο να ευθυγραμμιστεί με την άποψη που έχει ο καθηγητής του για ένα κείμενο «διαβάζοντας» περισσότερο τις προσδοκίες της «εκπαιδευτικής εξουσίας» παρά το ίδιο το κείμενο (Mercer 2000· Nystrand κ.ά. 2001). Αυτό είναι λιγότερο πιθανό να συμβεί στο πλαίσιο μιας αναγνωστικής ομάδας, όπου συνήθως αίρεται η ασυμμετρία στα δικαιώματα λόγου (βλ. Marshall κ.ά. 1995).

Θεωρητικοί, επίσης, με μαρξιστικές καταβολές μελετούν την επένεργεια της λογοτεχνίας πάνω στο αναγνωστικό κοινό ως μέρος του ιδεολογικού μηχανισμού της εκπαίδευσης (Balibar & Macherey 1978). Ο αναγνώστης αντιμετωπίζεται ως δέκτης και «κατασκευάσμα» και όχι ως συν-δημιουργός σημασιών. Η αναγνωστική πράξη περιορίζεται στην επι-

σήμανση ηθικών, αισθητικών και κοινωνικών αξιών που αντανακλούν την πραγματικότητα και αναπαράγουν την ιδεολογία των κυρίαρχων τάξεων. Η κοινωνιοκριτική, αντιθέτως, ως εναλλακτική τάση της κοινωνικής οπτικής, αναζητά στα κείμενα όχι τις άμεσες ιδεολογικές και κοινωνικές εγγραφές, αλλά «την ηχώ» του κοινωνικού λόγου που έχει υποστεί μετασχηματισμούς (Mahieu 2000, 358). Για παράδειγμα, στο απόσπασμα του μυθιστορήματος *Στου Χατζηφράγκου* του Κοσμά Πολίτη, το πρόσωπο του Τζώνη, «οι αφηρημάδες, οι σιωπές, αλλά και οι αιφνιδιασμοί του, οι μικρές εξαφανίσεις του μέχρι την οριστική [...]» αποτελούν ρωγμές του κειμένου που μπορεί να ενεργοποιήσουν ερωτήματα για πιθανές ρωγμές της κοινωνικής δομής που αναδύεται από αυτό· έτσι ο αναγνώστης μπορεί να ανιχνεύσει και να θέσει υπό διερώτηση την «ιδεολογία» όχι ως πραγματικότητα αλλά ως κατασκευή (Φρυδάκη 1999, 173).

Οι πολιτισμικοί και ιστορικοί (cultural) θεωρητικοί εστιάζουν στον τρόπο με τον οποίο οι πολιτισμικοί ρόλοι, οι στάσεις και οι αξίες των αναγνωστών, όπως και το ευρύτερο πολιτισμικό και ιστορικό περιβάλλον, διαμορφώνουν τις ανταποκρίσεις και τις αναγνωστικές πρακτικές τους, συντελώντας σε αυτό που ο Beach (1993) ορίζει ως «διαμόρφωση του αναγνώστη» (reading formation). Οι οπαδοί της κοινωνικο-πολιτισμικής θεωρίας του Lev Vygotsky (1993 & 1997), από τη δεκαετία του '70 και εξής, προώθησαν την ιδέα ότι τα εργαλεία και οι στρατηγικές που χρησιμοποιούν οι αναγνώστες για να προσεγγίσουν τα κείμενα παράγονται σε συνθήκες αλληλεπίδρασης και, στη συνέχεια, εσωτερικεύονται και χρησιμοποιούνται στις ιδιωτικές αναγνώσεις. Α.χ. όσο πιο ανοικτές και διαλογικές είναι οι επικοινωνιακές διαδικασίες κατά την ανάγνωση (αποδοχή πολλαπλών ερμηνευτικών απόψεων, κριτική βάσει κοινά αποδεκτών κριτηρίων, συμμετρικά δικαιώματα λόγου κλπ.), τόσο μεγαλύτερη είναι η προσωπική εμπλοκή των αναγνωστών με τα κείμενα και η συγκρότηση σημασιών που έχουν νόημα για τους ίδιους (Καλούδη 2013· Galda & Beach 2001· Smagorinsky 2001).

Πολιτισμικές διαφοροποιήσεις στην ανταπόκριση προκύπτουν από τους επίσημους προσανατολισμούς επιμέρους εκπαιδευτικών συστημάτων και τις αντίστοιχες παραδοχές των εκπαιδευτικών. Α.χ. σε σχετική έρευνα, μαθητές από την Ιταλία εστίασαν περισσότερο σε μια αποστασιοποιημένη περιγραφή και ανάλυση της μορφής/δομής των κειμένων, σε αντίθεση με μαθητές από την Αγγλία που έδωσαν έμφαση στο περιεχόμενο και τις προσωπικές ανταποκρίσεις σε αυτό (Purves 1973). Το φύλο, επίσης, φαίνεται να καθορίζει τον βαθμό δέσμευσης των αναγνωστών με τα κείμενα αλλά και τις αναγνωστικές στρατηγικές που χρησιμοποιούν. Π.χ. οι άνδρες διαβάζουν περισσότερο αποστασιοποιημένα και επικριτικά από όσο

οι γυναίκες (Flynn 2000, 293). Ίσως αυτό συνδέεται με το γεγονός ότι έλληνες μαθητές φάνηκαν να αποδίδουν τις πράξεις της Φραγκογιαννούς στη Φόνισσα του Αλέξ. Παπαδιαμάντη στην κληρονομική «τρέλα» της και να την απορρίπτουν, ενώ οι μαθήτριες, συνυπολογίζοντας πολλούς παράγοντες για να ερμηνεύσουν την ακραία συμπεριφορά της, επέδειξαν έως και κάποια συμπάθεια.

Στο πλαίσιο αυτό μπορεί να ενταχθεί και ο Stanley Fish με τη σύλληψη της έννοιας *ερμηνευτική κοινότητα*: κάθε μέλος-αναγνώστης της μοιράζεται τις ίδιες αναγνωστικές στρατηγικές, δηλαδή ένα σύνολο συμβάσεων που καθορίζουν τον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύουν από κοινού τα έργα (Fish 1980). Αυτές τις συμβάσεις επιχείρησε να διευκρινίσει ο Jonathan Culler εισάγοντας την έννοια του *θεσμού* της λογοτεχνίας και εντάσσοντας στη δημόσια σφαίρα την πράξη της ανάγνωσης, η οποία είχε προσεγγιστεί μέχρι τότε κυρίως ως ιδιωτική ενασχόληση. Πρωταρχική σύμβαση αποτελεί το γεγονός ότι ο εκάστοτε αναγνώστης προσεγγίζει ένα λογοτεχνικό κείμενο με την αίσθηση ότι «αξίζει τον (αναγνωστικό) κόπο» του, εφόσον εγγυητής της βεβαιότητας αυτής είναι ο ίδιος θεσμός που αξιολογεί τα έργα, προτού φτάσουν στα χέρια του (Culler 2000, 32-33 & 55).

Με κυρίαρχη τη στόχευση της ενδυνάμωσης και χειραφέτησης του αναγνώστη, οι Πολιτισμικές Σπουδές κατά τη δεκαετία του '90 προσέγγισαν τη λογοτεχνία ως ένα από τα πεδία συγκρότησης όχι μόνο νοημάτων αλλά και των ταυτοτήτων των αναγνωστών. Κύριο αίτημά τους ήταν να αναγνωρίσουν τα άτομα τις μειωτικές ταυτότητες που τους απονέμουν τα έργα της μαζικής κουλτούρας, λογοτεχνικά ή μη (π.χ. «άπληστοι καταναλωτές», «αφελείς», «καλοί/κακοί») (Culler 2000, 59-60). Η λογοτεχνία αντιμετωπίστηκε ως «ο χώρος όπου εκτίθεται η ιδεολογία, όπου αποκαλύπτεται [...] με τρόπο απτό και ορατό [...] ως δυνάμενη να αμφισβητηθεί» (Culler 2000, 51)· για παράδειγμα, σε κείμενα όπως το διήγημα «Πίστομα» του Κ. Θεοτόκη, η ελλειπτικότητα του κειμένου και ο περιορισμός του λόγου της γυναικείας και παιδικής παρουσίας σε σχέση με αυτήν του βασικού ήρωα Κουκουλιώτη μπορούν να εγείρουν υποθέσεις για την κοινωνική και οικογενειακή δομή: πώς παρουσιάζονται στο κείμενο, ώστε να αμφισβητηθούν ταυτόχρονα από τον αναγνώστη;⁵

Οι ιστορικοί, τέλος, θεωρητικοί εστιάζουν στην επίδραση που έχει η ιστορική εξέλιξη στις αναγνωστικές πρακτικές. Ο γνωστότερος από αυτούς, ο Hans Robert Jauss, διατυπώνοντας τη Θεωρία της Πρόσληψης προϋποθέ-

5. Όφειες των Πολιτισμικών Σπουδών αποτελούν η φεμινιστική και η μεταποικιακή θεωρία, οι οποίες θέτουν το ερώτημα της αποκάλυψης των κωδίκων με τους οποίους κατασκευάζονται οι ρόλοι των φύλων και οι εικόνες του φυλετικά «Άλλου» στο πλαίσιο της πατριαρχικής/ιμπεριαλιστικής κοινωνίας (Barry 2013· Yaqoob 2011, 514).

τει ότι ένα ιστορικό πλαίσιο καθορίζει τον «ορίζοντα προσδοκιών» των αναγνώστών, τα στοιχεία δηλαδή που αυτοί αναμένουν να εντοπίσουν στα λογοτεχνικά κείμενα, όσον αφορά τα αισθητικά χαρακτηριστικά αλλά και την ιδεολογική προοπτική των κειμένων αυτών (Jauß 1995). Το παράδειγμα της όψιμης αποδοχής του Καβάφη από τη νεοελληνική κριτική είναι χαρακτηριστικό για το ότι πρωτοπόροι λογοτέχνες συχνά δύσκολα γίνονται αποδεκτοί από το σύγχρονό τους αναγνωστικό κοινό, όταν αυτό ακόμα δεν έχει αναπτύξει αναγνωστικές πρακτικές αντίστοιχες των κειμένων. Είναι χαρακτηριστικό, επίσης, ότι ο Jauß δεν προσδίδει αντικειμενική σημασία στην έννοια της εποχής, συνεπώς διαφορετικοί αναγνώστες της ίδιας εποχής δεν μοιράζονται αναγκαστικά τον ίδιο ορίζοντα (Jauß 1995, 103).

Κάθε μια από τις παραπάνω οπτικές περιορίζεται από το γεγονός ότι φωτίζει μόνο μια ειδική όψη της αλληλεπίδρασης κειμένου-αναγνώστη κατά την αναγνωστική διαδικασία. Ταυτόχρονα, όλες εστιάζουν στο πώς οι αναγνώστες δημιουργούν νόημα, αν και με αρκετά διαφορετικούς όρους. Ενώ δηλαδή ένας κειμενικός θεωρητικός συνδέει τη δημιουργία νοήματος με την ενεργοποίηση των γνώσεων για τις κειμενικές συμβάσεις, ένας κοινωνικός θεωρητικός θεωρεί ότι το νόημα παράγεται από τις κοινωνικές δυναμικές, δηλαδή από τις ανταποκρίσεις που συμμερίζονται οι πολλοί.

Ταυτόχρονα, ενώ οι πέντε θεωρητικές οπτικές θεμελιώνονται σε διαφορετικές παραδοχές σχετικά με το νόημα, τελικά τέμνονται και επικαλύπτονται. Η κειμενική γνώση ή/και η εμπειρία, λ.χ., του αναγνώστη ενσωματώνονται σε ευρύτερα κοινωνικά και πολιτισμικά πλαίσια. Κατά τη διάδρασή του με το κείμενο, ο αναγνώστης ενεργοποιεί τα βιώματα και τον ψυχισμό του, αλλά καταφεύγει και στα «ρεπερτόρια της συλλογικής μνήμης» (Culler 1992, 415), όπου αποθηκεύονται σύμβολα, μύθοι και αφηγηματικά σενάρια, τα οποία επικαθορίζουν κάθε κοινωνικο-πολιτισμικό συγκείμενο, θεωρώντας ως τέτοιο και το ίδιο το εκπαιδευτικό σύστημα. Έτσι, είτε το κατανοεί είτε όχι, ο αναγνώστης οικοδομεί το νόημα, αναδομώντας το αρχικό κείμενο: θέτει δηλαδή σε αλληλεπίδραση τους «πολιτισμικούς κώδικες» ή «συμβάσεις», τα οποία φέρει το κείμενο, με τους κώδικες ή συμβάσεις που φέρει ο ίδιος ως ατομικό αλλά και κοινωνικο-πολιτισμικό υποκείμενο (Otten 2000· Culler 1992). Η επόμενη απλή υπόθεση είναι ότι σε μια λογοτεχνική εκπαίδευση που δίνει έμφαση στη διαδικασία, η πλευρά αυτή της λογοτεχνικής γνώσης είναι όχι βέβαια επαρκής, αλλά αναγκαίος όρος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abrams, M.H. 1953. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Balibar, Étienne & Pierre Macherey. 1978. Literature as an ideological form. *Oxford Literary Review* 3/1: 4-12.
- Barry, Peter. 2013. *Γνωριμία με τη θεωρία. Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*. Μτφρ. Αναστασία Νάτσινα. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Beach, Richard. 1993. *A Teachers' Introduction to Reader-Response Theories*. Urbana, Illinois: National Council of Teachers in English.
- Booth, Wayne. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Σικάγο: The University of Chicago Press.
- Culler, Jonathan. [1975] 1992. *Structuralist Poetics. Structuralism, Poetics and the Study of Literature*. Λονδίνο: Routledge.
- . 2000. *Λογοτεχνική Θεωρία. Μία συνοπτική εισαγωγή*. Μτφρ. Καίτη Διαμαντάκου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Das, Kalyan. 2014. Decoding the text and the “power” of the reader. *International Refereed Research Journal* 5/2: 86-92.
- Demir, Yagmur. 2014. Disparity among the concept of “the Reader” proposed by Reader Response Critics. *Journal of Language and Literature Education* 11: 84-89.
- Fish, Stanley. 1980. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Flynn, Elizabeth A. 2000. Κοινωνικό φύλο και ανάγνωση. Στο *Όψεις της ανάγνωσης*, επιμ. Μαίρη Λεοντσίνη. Μτφρ. Κώστας Αθανασίου & Φώτης Σιατίτσα, 267-297. Αθήνα: Νήσος.
- Freund, Elizabeth. 1987. *The Return of the Reader. Reader-Response Criticism*. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Methuen.
- Galda, Lee & Richard Beach. 2001. Response to literature as a cultural activity. *Reading Research Quarterly* 36/1: 64-73.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Παρίσι: Seuil.
- . 1983. *Nouveau discours du récit*. Παρίσι: Seuil.
- Holland, Norman. 1975. *Five Readers Reading*. New Haven: Yale University Press.
- . 1979. Reading and identity. A psychoanalytic revolution. *Academy Forum (American Academy of Psychoanalysis)* 23: 7-9.
- Iser, Wolfgang. 1970. *Die Appelstruktur der Texte*. Κωνσταντία: Universitätsverlag Konstanz.
- . 1972. The reading process. A phenomenological approach. *New Literary History* 3/2: 50-69.
- . 1978. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Βαλτιμόρη: The John Hopkins University Press.

- Jauß, Hans Robert. 1995. *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*. Εισαγ.-μτφρ.-επίμ. Μίλτος Πεχλιβάνος. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Langer, Judith. 1995. *Envisioning Literature. Literary Understanding and Literature Instruction*. Νέα Υόρκη: Teachers College Press.
- Mahieu, Raymond. 2000. Η κοινωνιοκριτική ως αναγνωστική πρακτική. Στο Maurice Delcroix & Fernard Hallyn, *Εισαγωγή στις σπουδές της Λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου*, επιμ.-μτφρ. Ι.Ν. Βασιλαράκης, 351-363. Αθήνα: Gutenberg.
- Marshall, James D., Peter Smagorinsky & Michael W. Smith. 1995. *The Language of Interpretation. Patterns of Discourse in Discussions of Literature*. Urbana, Illinois: National Council of Teachers of English.
- Mercer, Neil. 2000. *Η συγκρότηση της γνώσης. Γλωσσική αλληλεπίδραση μεταξύ εκπαιδευτικών και εκπαιδευομένων*. Μτφρ. Μαρία Κ. Παπαδοπούλου. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Nystrand, Martin, Lawrence L. Wu, Adam Gamoran, Susie Zeiser, Daniel Long 2001. *Research Questions in Time: Investigating the Structure and Dynamics of Unfolding Classroom Discourse*. Νέα Υόρκη: The National Research Center on English Learning & Achievement/The University at Albany.
- Otten, Michel. 2000. Σημειολογία της ανάγνωσης. Στο Maurice Delcroix & Fernard Hallyn, *Εισαγωγή στις σπουδές της Λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου*, επιμ.-μτφρ. Ι.Ν. Βασιλαράκης, 407-421. Αθήνα: Gutenberg.
- Purves, Alan C. 1973. *Literature Education in Ten Countries. International Studies in Evaluation II*. Στοκχόλμη: Almqvist & Wiksell.
- Rabinowitz, Peter J. 2004. Άλλες αναγνωστικές θεωρίες. Στο *Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό*, επιμ. Raman Selden, θεώρ. μτφρ. Μίλτος Πεχλιβάνος & Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, 522-562. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης & Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών/Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη.
- Rosenblatt, Louise M. [1938] 1995. *Literature as Exploration*. Νέα Υόρκη: Modern Language Association.
- . 1960. Literature: The reader's role. *The English Journal* 49/5: 304-310 & 315-316.
- Richards, Ivor A. 1924. *Principles of Literary Criticism*. Λονδίνο: Routledge & Kegan Paul.
- Smagorinsky, Peter. 2001. If meaning is constructed, what's it made of? Toward a cultural theory of reading. *Review of Educational Research* 71/1: 133-169.
- Suleiman, Susan R. & Inge Grosman. 1980. *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. New Jersey: Princeton University Press.
- Yaqoob, Munazza. 2011. Reader and text: Literary theory and teaching of literature in the twenty first century. Στο *2011 International Conference on Languages, Literature and Linguistics*, τόμ. 26, 511-515. Σιγκαπούρη: IACSIT Press.
- Vygotsky, Lev S. 1993. *Σκέψη και γλώσσα*. Μτφρ. Αντζελίνα Ρόδη. Αθήνα: Γνώση.

- . 1997. *Νους στην κοινωνία. Η ανάπτυξη των ανώτερων ψυχολογικών διαδικασιών*. Μτφρ. Άννα Μπίμπου & Στέλλα Βοσνιάδου. Αθήνα: Gutenberg.
- Βελουδής, Γιώργος. [1994] 2011. *Γραμματολογία. Θεωρία λογοτεχνίας*. Αθήνα: Πατάκης.
- Καλούδη, Ευαγγελία. 2013. Ο διάλογος ως μηχανισμός συγκρότησης της γνώσης στο μάθημα της λογοτεχνίας στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Διδακτορική διατριβή, Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Πεχλιβάνος, Μίλτος. 2002. Μετά τριάντα έτη: Ξαναδιαβάζοντας την αναγνωστική θεωρία του Wolfgang Iser. *Δια-κείμενα* 4: 15-27.
- Τζιόβας, Δημήτρης. 1987. *Μετά την Αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Γνώση.
- Φρυδάκη, Ευαγγελία. 1999. Ευέλικτες χρήσεις της λογοτεχνικής θεωρίας: το παράδειγμα του συνδυασμού της πρόσληψης και της κοινωνιοκριτικής. Στο *Λογοτεχνία και Εκπαίδευση*, επιμ. Βενετία Αποστολίδου & Ελένη Χοντολίδου, 167-175. Αθήνα: τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός.
- . 2003. *Η θεωρία της λογοτεχνίας στην πράξη της διδασκαλίας*. Αθήνα: Κριτική.

Ανάγνωση και ιστορικότητα της λογοτεχνίας: από την αισθητική της πρόσληψης

Κική Δημοπούλου

Με τις αναγνωστικές θεωρίες, κυρίως με την αισθητική της πρόσληψης του Hans Robert Jauß και την αισθητική της επίδρασης του Wolfgang Iser, των δύο προβεβλημένων εκπροσώπων της Σχολής της Κωνσταντίας, ο αναγνώστης επανέρχεται δυναμικά στο προσκήνιο και τίθεται αποφασιστικά στο επίκεντρο της μελέτης του λογοτεχνικού φαινομένου. Ενταγμένη στα ιστορικά της συμφραζόμενα, κατά το σχηματικό διάγραμμα που παρουσίασε το 1978 ο ίδιος ο Jauß (1995, 97-98), η επαναφορά αυτή, αφενός, επιχειρήσε να απαντήσει στο αδιέξοδο στο οποίο είχαν οδηγήσει τη μελέτη της λογοτεχνίας οι θεωρητικές μονομέρειες και ανεπάρκειες του μαρξισμού και του φορμαλισμού, και, αφετέρου, συνδέθηκε με τη γενικότερη στροφή που επιχειρήθηκε στην ιστορία των επιστημών στα τέλη της δεκαετίας του '60 και στις αρχές της δεκαετίας του '70. Σε συνδυασμό ή και παράλληλα με τις ανανεωτικές ζήτησεις στους κλάδους της γλωσσολογίας, της σημειωτικής, των κοινωνικών επιστημών και των θεωριών του υποκειμένου, η αισθητική της πρόσληψης και της επίδρασης συνέβαλε στην απομάκρυνση της λογοτεχνικής θεωρίας από το ανιστορικό παράδειγμα και τη στείρα αντικειμενικοποίηση στην οποία στόχευαν οι δομικές μέθοδοι περιγραφής και ανάλυσης των κειμένων, στρέφοντας το ενδιαφέρον στην ιστορικότητα και τη χρονικότητα της ανάγνωσης και προτείνοντας μια αξιοσημείωτη και γόνιμη, ακόμη και ως προς τις κριτικές αντιπαραθέσεις που πυροδότησε, αλλαγή παραδείγματος στη μελέτη της λογοτεχνίας (Holub 2004, 9-14· Πεχλιβάνος 2010).

Παράλληλα με τον Iser, ο οποίος, εκκινώντας από τη φαινομενολογική θεωρία της αποβλεπτικότητας του Roman Ingarden, επιχειρεί να περιγράψει τη δυναμική διάδραση μεταξύ κειμένου και αναγνώστη, αλλά και τις βαθύτερες διαμορφωτικές και οντολογικές συνέπειες που έχει για τον δεύτερο αυτού του είδους η λογοτεχνική επικοινωνία (ό,τι θα μπορούσαμε πολύ παραστατικά να περιγράψουμε με τη βοήθεια τριών αλληπάληλων ερωτημάτων: «πώς διαβάζουμε ένα λογοτεχνικό κείμενο;», «τί μας συμβαίνει κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης;» και, τελικά, «γιατί μας χρειάζεται η λογοτεχνία;»· Πεχλιβάνος 2002), ο Jauß, από τη δική του «μακροκειμενική» προοπτική και με διαυγείς τις οφειλές του στην ερμηνευτική φιλοσοφική παράδοση, θα στρέψει το ερευνητικό ενδιαφέρον στην ιστορικότητα του λογοτεχνικού φαινομένου προς την κατεύθυνση της συγγραφής μιας ανοι-

χτής ιστορίας της λογοτεχνίας, που θα λαμβάνει υπόψη της και θα αναδεικνύει τον πρωταγωνιστικό ρόλο του αναγνώστη και τη διαμορφωτική του επίδραση στο λογοτεχνικό γίνεσθαι. Κομβική στιγμή αυτής της προσπάθειας είναι αναμφίβολα η διάλεξη που έδωσε κατά το εναρκτήριο μάθημά του στο μεταρρυθμιστικό Πανεπιστήμιο της Κωνσταντίας τον Απρίλιο του 1967 και οι επτά κρίσιμες θέσεις που διατύπωσε για τη ριζική ανανέωση της ιστορίας της λογοτεχνίας.¹ Το προγραμματικό αυτό κείμενο, που στην «αναθεωρημένη και επαυξημένη μορφή του 1970», όπως σημείωνε συνοδεύοντας την ελληνική του μετάφραση ο Μίλτος Πεχλιβάνος, «γνώρισε την επιτυχία ενός επιστημονικού best-seller» (Jauß 1995, 13), θα επιχειρήσουμε να παρακολουθήσουμε στις γενικές του και μόνο γραμμές, στο πλαίσιο του παρόντος κειμένου, όχι μόνο για να αποσαφηνίσουμε τα, ακόμη επίκαιρα, βασικά μεθοδολογικά εργαλεία που προτείνει ο Jauß για τη μελέτη και την ιστορική κατανόηση της λογοτεχνίας, αλλά και για να καταδείξουμε τη θεμελιώδη αρχή πάνω στην οποία στηρίζεται το θεωρητικό του πρόταγμα: ότι δηλαδή το λογοτεχνικό έργο δεν συνιστά ένα αυτόνομο αντικείμενο, αλλά συμπληρώνει, από κοινού με το υποκείμενο που παράγει και το υποκείμενο που καταναλώνει, τον κύκλο της λογοτεχνικής επικοινωνίας (πρβλ. και το δοκίμιο του ίδιου με τίτλο «Αισθητική της πρόσληψης και λογοτεχνική επικοινωνία»· Jauß 1995, 93-107).

Κύριο μέλημα του Jauß, όπως αποτυπώνεται ευθύς εξ αρχής στον εισιτήριο λόγο του, είναι η υπέρβαση της αντίθεσης ανάμεσα στις θεωρητικές προσεγγίσεις του μαρξισμού και του φορμαλισμού γύρω από τη φύση και τη λειτουργία του λογοτεχνικού φαινομένου. Η μαρξιστική σχολή στηριγμένη κατά κύριο λόγο στη θεωρία της αντανάκλασης προσέγγιζε τη λογοτεχνία ως τη νομοτελειακή απόρροια των εκάστοτε ιστορικών, κοινωνικών και οικονομικών μεταβολών, αδυνατώντας με αυτόν τον τρόπο να συλλάβει τον «επαναστατικό χαρακτήρα της τέχνης», τη δυνατότητά της «να οδηγήσει τον άνθρωπο, πέρα από τις παγιωμένες απόψεις του και τις προκαταλήψεις που οφείλονται στην ιστορική του κατάσταση, σε μια νέα αντίληψη του κόσμου, στην προαναγγελία μιας νέας πραγματικότητας» (Jauß 1995, 44). Από την άλλη πλευρά, οι ρώσοι φορμαλιστές, αν και έθεσαν στον πυρήνα των αναζητήσεών τους το ζήτημα της λογοτεχνικής εξέλιξης, αντιμετώπιζαν το έργο τέχνης ως αυτόνομο αισθητικό αντικείμενο απαλλαγμένο από τις όποιες ιστορικές προϋποθέσεις του. Συνεχίζοντας από το σημείο στο οποίο σταμάτησαν οι δύο αυτές σχολές, η θεωρητική

1. Η διάλεξη του Jauß έφερε τον τίτλο «Τί είναι η λογοτεχνική ιστορία και γιατί τη σπουδάζουμε;» παραπέμποντας ευθέως στον εισιτήριο λόγο του Friedrich Schiller στο Πανεπιστήμιο της Ιένας (Μάιος 1789) με τον τίτλο «Τί είναι η οικουμενική ιστορία και γιατί τη σπουδάζουμε;». Στη μετέπειτα αναθεωρημένη εκδοχή του ο προγραμματικός λόγος του Jauß τιτλοφορήθηκε «Η ιστορία της λογοτεχνίας ως πρόκληση για τις γραμματολογικές σπουδές» (Jauß 1995, 25-91).

πρόταση του Jauß στοχεύει στη διαμεσολάβηση μεταξύ ιστορίας και αισθητικής, αντιμετωπίζοντας το λογοτεχνικό φαινόμενο όχι μόνο εσωτερικά, στη βάση της διαδοχής των έργων εντός του περιχαρακωμένου πλαισίου της λογοτεχνικής σειράς, ούτε αποκλειστικά εξωτερικά, εμμένοντας στην αναπαραστατική λειτουργία του έργου τέχνης. Πρόθεση του Jauß είναι —εκεί τουλάχιστον καταλήγει το επιχείρημά του—, να άρει την αντίθεση μεταξύ λογοτεχνίας και ιστορίας, αισθητικής και ιστορικής γνώσης, προτείνοντας μια νέα ιστορική αφήγηση που θα φωτίζει την ιδιαίτερη σχέση της λογοτεχνικής ιστορίας με τη γενική ιστορία και θα αποκαλύπτει «στην πορεία της “λογοτεχνικής εξέλιξης” εκείνη την ιδιαίτερη λειτουργία της λογοτεχνίας ως διαμορφωτικού παράγοντα της κοινωνίας, λειτουργία με την οποία η λογοτεχνία, συναγωνιζόμενη τις άλλες τέχνες και τις άλλες κοινωνικές δυνάμεις, συμβάλλει στη χειραφέτηση του ανθρώπου από τις δεσμεύσεις που η φύση, η θρησκεία και η κοινωνία τού επιβάλλουν» (Jauß 1995, 91).

Κεντρική για τη δόμηση της σκέψης του Jauß αποβαίνει η υιοθέτηση του όρου *ορίζοντας προσδοκιών*. Μολονότι ο ίδιος συνδέει την έννοια με το πεδίο των κοινωνικών επιστημών (Karl Mannheim, Karl Popper), ο καταγωγικός της τύπος θα πρέπει να αναζητηθεί περισσότερο στον κλάδο της ερμηνευτικής φιλοσοφίας και, κυρίως, στη θεωρητική σκέψη του Hans-Georg Gadamer (βλ. Holub 2008, 449-450). Στο θεμελιώδες για την εξέλιξη της σύγχρονης ερμηνευτικής έργο του *Αλήθεια και Μέθοδος* (*Wahrheit und Methode*, 1960) ο Gadamer χρησιμοποιεί την έννοια του ορίζοντα προκειμένου να περιγράψει την ερμηνευτική κατάσταση στην οποία βρισκόμαστε κάθε φορά. Πρόκειται για μια συγκεκριμένη θέση που καταλαμβάνει το υποκείμενο στο ιστορικό γίγνεσθαι, από την οποία μπορεί να έχει κάθε φορά μόνο μία περιορισμένη αντίληψη του κόσμου, μία οπτική γωνία πέρα από την οποία δεν μπορεί να δει. Αυτή η θέση δεν είναι σταθερή ούτε κλειστή, αλλά μεταβάλλεται συνεχώς, πρόκειται, κατά τη διατύπωση του Gadamer, για «κάτι εντός του οποίου κινούμαστε και το οποίο κινείται μαζί μας» (παρατίθεται στο Holub 2008, 380). Ως ιστορικά καθορισμένο, το υποκείμενο δεν μπορεί να απαλλαγεί από τις ερμηνευτικές δεσμεύσεις που περιορίζουν το βλέμμα του ούτε από τις προσχηματισμένες αντιλήψεις του (ό,τι ο Gadamer ονομάζει *προκατάληψη*) που επηρεάζουν την κατανόηση της πραγματικότητας. Η προκατάληψη και η μεροληψία του υποκειμένου, καθώς και η τοποθέτησή του εντός της κατάστασης την οποία βιώνει, συνιστούν, σύμφωνα με τον γερμανό φιλόσοφο, τον ορίζοντα εντός του οποίου κρίνει, αξιολογεί και ερμηνεύει τον κόσμο και τον εαυτό του μέσα σε αυτόν (περισσότερα για τη φιλοσοφική σκέψη του Gadamer βλ. Ξηροπαΐδης 2001).

Αυτήν την ανοιχτή και μεταβαλλόμενη σύλληψη του ορίζοντα που θέτει σε πρώτο πλάνο την ιστορικότητα της κατανόησης και αμφισβητεί,

συνεπώς, την ψευδαίσθηση της αντικειμενικής ερμηνείας, του ενός και μοναδικού νοήματος που συνάγεται από την ανάγνωση ενός λογοτεχνικού κειμένου, μεταφέρει ο Jauß στο δικό του θεωρητικό παράδειγμα, προσπαθώντας, ωστόσο, να μετριάσει τις όποιες σχετικιστικές συνδηλώσεις της. Αν και αναγνωρίζει τη διαρκή μεταβλητότητα των λογοτεχνικών έργων και της ερμηνευτικής πράξης που τα συνοδεύει (ενδεικτική είναι η αναλογία που χρησιμοποιεί, αφενός, μεταξύ κειμένου και παρτιτούρας και, αφετέρου, ανάμεσα στην πράξη της ανάγνωσης και στους «πάντοτε νέους ήχους μιας εκτέλεσης»· Jauß 1995, 54), υιοθετεί την έννοια του ορίζοντα δίνοντάς της κυρίως τον χαρακτήρα ενός μεθοδολογικού και αντικειμενικά εξακριβώσιμου εργαλείου, που μπορεί να αξιοποιηθεί στην κατεύθυνση της συγγραφής μιας ανοιχτής ιστορίας της λογοτεχνίας, η οποία, λαμβάνοντας υπόψη την πολλαπλή ερμηνευτική δυνητικότητα των λογοτεχνικών έργων, θα αναδεικνύει τις διαδοχικές και συχνά μεταβαλλόμενες αναγνωστικές πραγματώσεις τους μέσα στον χρόνο.

Ο Jauß ορίζει τον ορίζοντα προσδοκιών ως το διυποκειμενικό εκείνο σύστημα που αναφέρεται στις υφιστάμενες κάθε φορά προσδοκίες και προδιαθέσεις των αναγνωστών και των συγγραφέων, σύγχρονων και μεταγενέστερων, βάσει των οποίων διαμορφώνεται η λογοτεχνική τους εμπειρία. Κανένα λογοτεχνικό έργο, σημειώνει, δεν εμφανίζεται εν κενώ, αλλά «προδιαθέτει το κοινό του για μια εντελώς συγκεκριμένη μορφή πρόσληψης, χρησιμοποιώντας όλα τα μέσα της προειδοποίησης, σήματα φανερά ή συγκαλυμμένα, οδηγίες που λανθάνουν στο έργο και ενδείξεις που δημιουργούν οικειότητα» (Jauß 1995, 57). Αντίστοιχα, κανένας αναγνώστης δεν διαβάζει «αθώα» ένα λογοτεχνικό κείμενο, αλλά κουβαλά συνεχώς μαζί του τα σημάδια της ιστορικής του στιγμής, τις ιδεολογικές και άλλες του προκαταλήψεις, την πρωτύτερη αισθητική του εμπειρία, τα παλαιότερα διαβάσματά του ή τις γνώσεις του για αυτά, οτιδήποτε, με λίγα λόγια, επηρεάζει ή κατευθύνει το βλέμμα του, τον ορίζοντα βάσει του οποίου διαμορφώνει τις προσδοκίες του. Το νόημα, συνεπώς, ενός λογοτεχνικού έργου προκύπτει από τον συγκεκριισμό των δύο αυτών οριζόντων, τη διαλογική διαπλοκή του πρωτογενούς κώδικα του κειμένου και του δευτερογενούς των ιστορικών αναγνώσεών του (βλ. και Jauß 1995, 94). Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Δον Κιχώτη του Θερβάντες, ενός μυθιστορήματος που ήδη με το θέμα του εγγράφεται στην παράδοση των, δημοφιλών στο αναγνωστικό κοινό της εποχής του, ιπποτικών μυθιστορημάτων. Ότι, όμως, οι αναγνώστες των αρχών του 17ου αιώνα εκλαμβάνουν αρχικά ως ένα τυπικό ιπποτικό μυθιστόρημα, αίρεται στη συνέχεια, όσο η ανάγνωση προχωρά, και αναγνωρίζεται ως μια καλοστημένη παρωδία του μυθιστορηματικού αυτού είδους (Jauß 1995, 59).

Αντίστοιχο, αλλά αρκετά πιο σύνθετο, είναι και το δεύτερο παράδειγμα που παραθέτει ο Jauß, αυτό της *Μαντάμ Μποβαρύ* του Φλωμπέρ και της *Fanny* του Feydeau, δύο σύγχρονων μυθιστορημάτων του 19ου αιώνα, που εντάσσονται στην παράδοση των αισθηματικών αφηγημάτων της εποχής τους και που αμφότερα πραγματεύονται το ίδιο θέμα, τη μοιχεία που διαπράττουν οι δύο κεντρικές ηρωίδες τους. Και τα δύο τυγχάνουν αρνητικής υποδοχής από τη σύγχρονή τους κριτική, η οποία τα καταδικάζει «ως προϊόντα της νέας σχολής του ρεαλισμού, στην οποία καταμαρτυρούν ότι αμφισβητεί τις ιδέες και αρνείται όλα τα ιδανικά πάνω στα οποία θεμελιώθηκε η κοινωνική τάξη της Δεύτερης Αυτοκρατορίας» (Jauß 1995, 64). Ωστόσο, η τύχη τους στο ευρύ αναγνωστικό κοινό της εποχής τους ήταν αρκετά διαφορετική. Ενώ το μυθιστόρημα του Feydeau γνώρισε τεράστια επιτυχία κάνοντας αρκετές επανεκδόσεις μέσα στην ίδια χρονιά, το έργο του Φλωμπέρ όχι μόνο δεν είχε την ίδια απήχηση, αλλά και οδήγησε τον συγγραφέα του σε δίκη για προσβολή της δημοσίας αιδούς. Φυσικά, για τον σημερινό αναγνώστη (και σίγουρα για τον αναγνώστη του ιστορικού ορίζοντα του Jauß) οι όροι έχουν αντιστραφεί: η *Fanny* έχει περιπέσει στην αναγνωστική λήθη, ενώ η *Μαντάμ Μποβαρύ* διαβάζεται ως ένα κλασικό έργο της παγκόσμιας λογοτεχνίας και αναγνωρίζεται πλέον ως τομή στην ιστορία του μυθιστορήματος.

Γιατί, όμως, οι αναγνώστες του 19ου αιώνα ανταποκρίθηκαν με τόσο διαφορετικό τρόπο στα δύο αυτά μυθιστορήματα από ό,τι οι μεταγενέστεροι αναγνώστες; Για να απαντήσει στο ερώτημα αυτό ο Jauß στρέφεται στην εσωτερική δομή των μυθιστορημάτων και στη μελέτη των αφηγηματικών τεχνασμάτων που επιστρατεύουν οι συγγραφείς τους. Έτσι, από τη μια πλευρά, επισημαίνει τον λυρικό εξομολογητικό τόνο της πρωτοπρόσωπης αφήγησης του Feydeau που διανθισμένη από διάφορες περιγραφές προσφιλών στην ανερχόμενη κοινωνική τάξη της εποχής ηθών (όπως η μόδα και η κοσμική ζωή) συμμορφώνεται με τις προσδοκίες των αναγνωστών της· από την άλλη, στέκεται στην απρόσωπη αφήγηση της *Μαντάμ Μποβαρύ* και στο νεωτερικό για την εποχή τέχνασμα του ελεύθερου πλάγιου λόγου, που απέκλινε από τις δεσπόζουσες αισθητικές νόρμες της εποχής και που στα μάτια των αναγνωστών του Φλωμπέρ, και σίγουρα του δημόσιου κατηγόρου του στη δίκη που επακολούθησε, φάνταζε ως νομιμοποίηση από την πλευρά του συγγραφέα μιας ανήθικης πράξης. Η τόσο οικεία για μας σήμερα, αλλά τόσο ανοίκεια τότε, αφηγηματική φόρμα της *Μαντάμ Μποβαρύ*, καταλήγει ο Jauß, είναι το στοιχείο εκείνο που ξένισε το αναγνωστικό κοινό της εποχής του και δημιούργησε ρήγμα στις προσδοκίες του, αλλά και εκείνο που στην πορεία του χρόνου μετέβαλε τον ορίζοντα εντός του οποίου διαβάστηκε από τους μεταγενέστερους αναγνώστες και αναδιαμόρφωσε τα αισθητικά του κριτήρια. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά (Jauß 1995, 63):

[...] υπάρχουν έργα που κατά τη στιγμή της εμφάνισής τους δεν είναι δυνατόν να συσχετιστούν με κάποιο ιδιαίτερο κοινό, αλλά ανατρέπουν τόσο βίαια τον οικείο ορίζοντα των λογοτεχνικών προσδοκιών, ώστε το κοινό τους να μπορεί να σχηματιστεί μόνο βαθμιαία. Όταν, εν συνεχεία, ο νέος ορίζοντας προσδοκιών αποκτήσει ευρύτερη αποδοχή, η δύναμη της τροποποιημένης αισθητικής νόρμας γίνεται αισθητή στις συνέπειές της: το κοινό βρίσκει τα ως τότε επιτυχημένα έργα πεπαλαιωμένα και αποσύρει την εύνοιά του.

Στη δυναμική αυτή σχέση μεταξύ κειμένου και αναγνωστικού κοινού, στους πολλαπλούς, με άλλα λόγια, τρόπους με τους οποίους διαπλέκονται διαλογικά ο ορίζοντας προσδοκιών που διανοίγει το λογοτεχνικό έργο και ο ορίζοντας της εμπειρίας που προσκομίζει ο αναγνώστης, αποκαλύπτεται, σύμφωνα με τον Jauß, η εγγενής ιστορικότητα και ο βαθύτερος επικοινωνιακός χαρακτήρας του λογοτεχνικού φαινομένου. Συμμετέχοντας και ο ίδιος, από τη σκοπιά του δικού του ιστορικού ορίζοντα, στον επικοινωνιακό κύκλο της παραγωγής και της πρόσληψης των λογοτεχνικών κειμένων, ο μελετητής καλείται να ανασυγκροτήσει το πλαίσιο εντός του οποίου εμφανίστηκε ένα λογοτεχνικό έργο σε μια δεδομένη χρονική στιγμή και να ερμηνεύσει τις διαφορετικές μέσα στον χρόνο αναγνωστικές του πραγματώσεις βάσει των οποίων συγκροτείται η δική του αισθητική εμπειρία.

Για να εργαστεί ο μελετητής προς την κατεύθυνση αυτή ο Jauß προτείνει δύο διασταυρούμενους και παραπληρωματικούς τρόπους. Αφενός, την κατάτμηση του ιστορικού χρόνου σε κάθετες συγχρονικές περιόδους, η οποία θα επιτρέπει την προσεκτική εξέταση των ιστορικών όρων και των πολιτισμικών προϋποθέσεων της παραγωγής και πρόσληψης των λογοτεχνικών έργων· αφετέρου, τη στοχαστική σύγκριση των συγχρονικών συστημάτων μεταξύ τους μέσα από την οποία θα παρακολουθείται η επίδραση των έργων στην εξέλιξη του λογοτεχνικού γίγνεσθαι και θα ανασυνθέτονται οι πλούσιες ερμηνευτικές τους ιστορίες. Μέσα από τη συγχρονική μελέτη των δεδομένων μιας ιστορικής περιόδου αναδεικνύονται οι συχνά αντιτιθέμενες σχέσεις μεταξύ των έργων και οι ενδεχόμενες εντάσεις που ανακύπτουν εντός του λογοτεχνικού πεδίου, φωτίζονται οι διαφορετικοί πολλές φορές ορίζοντες των αναγνωστικών κοινοτήτων και, κυρίως, αίρεται η ψευδαίσθηση της ομόχρονης, συμπαγούς και ενοποιημένης εποχής. Ο Jauß παραλληλίζει τα συγχρονικά συστήματα με την εικόνα του έναστρου ουρανού που, αν και δίνει την εντύπωση μιας ομογενοποιημένης επιφάνειας που συντίθεται από πολλούς παρακείμενους αστερισμούς, αυτοί, ωστόσο, απέχουν μεταξύ τους έτη φωτός. Ανάλογη είναι και η εικόνα που έχουμε για τις λογοτεχνικές εποχές. Μολονότι η χρονική απόσταση από την οποία τις προσεγγίζουμε τις κάνει να μοιάζουν συμπαγείς και ενιαίες, στην πραγματικότητα διέπονται από την αρχή της «ομοχρονίας του μη-ομόχρονου», σύμφωνα

με την οποία το καινούργιο γίνεται αντιληπτό σε κοινή πάντοτε θέα με το παλαιό. Έτσι, σε κάθε λογοτεχνική περίοδο μπορούμε να αναγνωρίσουμε τόσο τις παγιωμένες τάσεις που επιβιώνουν και εξασφαλίζουν την αίσθηση της συνέχειας, όσο και τις νέες φυγόκεντρες δυνάμεις που προοιωνίζονται αλλαγές και θέτουν τις προϋποθέσεις για μελλοντικές ρήξεις. Όπως σημειώνει ο Jauß (1995, 81), «κάθε συγχρονικό σύστημα πρέπει να εμπεριέχει το παρελθόν και το μέλλον του ως αναπόσπαστα στοιχεία της δομής του». Μόνο τοποθετώντας ένα έργο εντός αυτής της ετερογενούς και μη-ομόχρονης δομής μπορούμε να ανασυνθέσουμε τα ερωτήματα στα οποία κλήθηκε να απαντήσει, καθώς και τις αποκρίσεις που τελικά κατάφερε να δώσει· να εξακριβώσουμε, με άλλα λόγια, όχι μόνο αν και κατά πόσο προσέχθηκε από τους αναγνώστες —ερωτήματα διόλου επουσιώδη—, αλλά κυρίως πώς διαβάστηκε (ποιες όψεις του σημασιολογικού δυναμικού του αναδειχθηκαν, ποιες αποσιωπήθηκαν) και γιατί (ποιο πρόβλημα κλήθηκε να επιλύσει).

Αρθρωμένη κατ' αυτόν τον τρόπο, με άξονα δηλαδή τη ρητορική της ερώτησης και της απάντησης, η ιστορία της λογοτεχνίας υπερβαίνει κατά πολύ το περιορισμένο πλαίσιο μιας αφήγησης που παρακολουθεί τα έργα και τους συγγραφείς στη χρονική τους διαδοχή και αναζητά μονοδιάστατες προελεύσεις ή και επιδράσεις. Αντίθετα, θα πρέπει να νοείται περισσότερο ως μια προσπάθεια να μελετηθεί το λογοτεχνικό φαινόμενο εντός του επικοινωνιακού του πλαισίου, σε εκείνον τον ενδιαμέσο για την αισθητική μας εμπειρία χώρο στον οποίο συνδιαλέγονται όλοι οι πόλοι της λογοτεχνικής επικοινωνίας: από τον συγγραφέα έως το λογοτεχνικό έργο (συμπεριλαμβανομένης και της υλικής του υπόστασης ως βιβλίου, έντυπου και —τώρα πια— ηλεκτρονικού), και από εκεί, ως το κοινό και πάλι πίσω. Προς την κατεύθυνση αυτή, της ολιστικότερης προσέγγισης της λογοτεχνίας και της αντιμετώπισής της ως επικοινωνιακού συμβάντος, μπορούν να συνεπικουρήσουν και τα μεθοδολογικά εργαλεία άλλων επιστημονικών κλάδων, όπως αυτά της κοινωνιολογίας της λογοτεχνίας και της κοινωνιοποιητικής, της γενετικής κριτικής, της εκδοτικής κ.ά. (πρβλ. Πεχλιβάνος 2008· Ιακωβίδου 2010). Το αίτημα, άλλωστε, της διεπιστημονικότητας το είχε θέσει ήδη από το 1973 και ο Jauß, όταν υπογράμμιζε πως «η αισθητική της πρόσληψης δεν αποτελεί έναν αυτόνομο και αξιωματικό επιστημονικό κλάδο, που έχει τη δυνατότητα να επιλύει όλα τα προβλήματά του χωρίς καμία εξωτερική βοήθεια· περισσότερο είναι ένας επιμέρους μεθοδολογικός στοχασμός, ανοιχτός σε προσθήκες και άμεσα εξαρτώμενος από τη συνεργασία του με άλλους κλάδους» (παρατίθεται στο Fokkema-Ibsch 1997, 249). Ένας γόνιμος τρόπος, με άλλα λόγια, για να σκεφτόμαστε διαρκώς πάνω στην ιστορικότητα του λογοτεχνικού φαινομένου και να είμαστε σε θέση να κατανοούμε την παροντική αισθητική μας εμπειρία στο φως του λογοτεχνικού μας παρελθόντος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Eagleton, Terry. 1996. Φαινομενολογία, ερμηνευτική, θεωρία της πρόσληψης. Στο *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*. Εισαγ.-θεώρηση μτφρ. Δημήτρης Τζιόβας, Μτφρ. Μιχάλης Μαυρωνάς, 94-143. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Fokkema, Douwe & Elrout Ibsch. 1997. Η πρόσληψη της λογοτεχνίας: Θεωρία και πράξη στην «Αισθητική της πρόσληψης». Στο *Θεωρίες λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*. Μτφρ. Γιάννης Παρίσης. Επιμ. Ερατοσθένης Γ. Καφωμένος, 223-262. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Holub, Robert C. 2004. *Η θεωρία της πρόσληψης. Μια κριτική εισαγωγή*. Μτφρ. Κωνσταντίνα Τσακοπούλου. Επιμ. μτφρ. Άννα Τζούμα. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- . 2008. Ερμηνευτική ~ Θεωρία της πρόσληψης: η Σχολή της Κωνσταντίας. Στο *Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό*, επιμ. Raman Selden, θεώρ. μτφρ. Μίλτος Πεχλιβάνος & Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, 361-404 & 445-482. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης & Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών/Ιδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη.
- Jauß, Hans Robert. 1995. *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*. Εισαγ.-μτφρ.-επιμ. Μίλτος Πεχλιβάνος. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Iser, Wolfgang. 1991. Προς μια λογοτεχνική ανθρωπολογία. Μτφρ. Στέφανος Ροζάνης. *Λόγου χάριν* 2: 3-24.
- . 2000. Η αλληλεπίδραση ανάμεσα στο κείμενο και τον αναγνώστη. Στο *Όψεις της ανάγνωσης*, εισαγ.-επιμ. κειμ., επιμ. Μαίρη Λεοντσίνη, μτφρ. από τα αγγλικά Κώστας Αθανασίου, μτφρ. από τα γαλλικά Φώτης Σιατίτσας, 195-211. Αθήνα: Νήσος.
- Ιακωβίδου, Σοφία. 2010. Η θεωρία της πρόσληψης στο φως της κοινωνιολογίας των πεδίων: προς ένα ολιστικό πρόγραμμα αντιμετώπισης του λογοτεχνικού. Στο *Χώρες της θεωρίας. Ιστορία και γεωγραφία των κριτικών αφηγημάτων*, επιμ. Απόστολος Λαμπρόπουλος & Αντώνης Μπαλασόπουλος, 91-114. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Ξηροπαΐδης, Γιώργος. 2001. Κατανόηση, ερμηνεία και εφαρμογή. Ο Χανς-Γκέοργκ Γκάνταμερ και η ιδέα μιας φιλοσοφικής ερμηνευτικής. *Νέα Εστία* 1731: 195-231.
- Πεχλιβάνος, Μίλτος. 2002. Μετά τριάντα έτη: Ξαναδιαβάζοντας την αναγνωστική θεωρία του Wolfgang Iser. *Δια-κείμενα* 4: 15-27.
- . 2008. *Από τη Λέσχη στις Ακυβέρνητες Πολιτείες. Η στίξη της ανάγνωσης*, 43-66. Αθήνα: Πόλις.
- . 2010. Η εργασία πάνω στη διαφορά: για την ιστορία και τη γεωγραφία της αισθητικής της πρόσληψης. Στο *Χώρες της θεωρίας. Ιστορία και γεωγραφία των κριτικών αφηγημάτων*, επιμ. Απόστολος Λαμπρόπουλος & Αντώνης Μπαλασόπουλος, 71-90. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Λογοτεχνία, ανάγνωση και ερμηνεία: η «επιστροφή» της ιδεολογίας

Γιάννης Παπαθεοδώρου

Η λογοτεχνία ως προνομιακό συμβολικό σύστημα ενεργοποιεί ποικίλες αναπαραστάσεις της πραγματικότητας, μέσα από τις οποίες γίνεται αντιληπτή η πραγματική και φαντασιακή θέαση του κοινωνικού κόσμου. Από αυτή την άποψη, συνδέεται οργανικά με την ιδεολογία, καθώς, σύμφωνα με τον μαρξιστή θεωρητικό Louis Althusser, και η ίδια η ιδεολογία αναφέρεται στη φαντασιακή σχέση των κοινωνικών υποκειμένων με την πραγματικότητα. Όπως έχει δείξει, άλλωστε, ήδη από το 1929, ο Β.Ν. Voloshinov στο κεφαλαιώδες έργο του *Μαρξισμός και φιλοσοφία* της γλώσσας (1998), τόσο η γλώσσα όσο και η ιδεολογία διαθέτουν υλικές και συμβολικές όψεις που αποκτούν συγκεκριμένο νόημα μόνο μέσα σε ένα κοινωνικά οργανωμένο και ιστορικά προσδιορισμένο επικοινωνιακό περιβάλλον. Το περιβάλλον αυτό καθορίζει τα συμφραζόμενα των λεκτικών πράξεων και των αναγνωστικών πρακτικών, με αποτέλεσμα η σημασία τους να προκύπτει μέσα από μια *σημειωτική διαδικασία* που αναπαριστά, διαθλά και τελικά μεταμορφώνει την πραγματικότητα.

Ο Voloshinov τοποθετεί την αναπαραστατική δυνατότητα των δύο συστημάτων, της γλώσσας και της ιδεολογίας, στον «ιδιαιτέρο κόσμο των σημείων», θεωρώντας ότι η παραγωγή, η κατανόηση και η αξιολόγηση του νοήματος εξαρτάται από την κοινωνική και ιδεολογική συγκρότηση αυτού του σημειωτικού υλικού. «Η πραγματικότητα των ιδεολογικών φαινομένων είναι η αντικειμενική πραγματικότητα των κοινωνικών σημείων», παρατηρεί ο Voloshinov. Και προσθέτει: «*Η λέξη είναι το κατεξοχήν ιδεολογικό φαινόμενο*. Όλη η πραγματικότητα της λέξης απορροφάται πλήρως σε αυτή τη λειτουργία ύπαρξής της ως σημείου» (Βολοσίνοφ 1998, 68-69· η υπογράμμιση δική μου).

Συμπληρώνοντας την προβληματική του Voloshinov, ο Μ.Μ. Bakhtin υποστηρίζει πως η ιδεολογική προοπτική ενός λογοτεχνικού κειμένου και ιδιαίτερα ενός μυθιστορήματος αποτελεί σε μεγάλο βαθμό συνάρτηση των αφηγηματικών φωνών, των εστιάσεων, των λογοτεχνικών ειδών, και των κοινωνιολόκτων, που συνθέτουν το σύστημα εκφοράς του λογοτεχνικού λόγου. Το λογοτεχνικό κείμενο είναι φορέας ιδεολογίας, επειδή κάθε γλωσσικό σημείο είναι προϊόν κοινωνικών και ιδεολογικών ανταγωνισμών για την παραγωγή νοήματος· το νόημα τελεί σε καθεστώς κοινωνικής εκμίσθωσης.

Η σχέση, επομένως, λογοτεχνίας και ιδεολογίας δεν παραπέμπει σε ένα συγκεκριμένο είδος λογοτεχνίας (π.χ. τη «στρατευμένη» ή την «πολιτική» λογοτεχνία) ούτε σε έναν τρόπο ανάγνωσης της λογοτεχνίας· παραπέμπει στο σύνολο της λογοτεχνίας και της ερμηνείας της. Αυτό δεν σημαίνει, βέβαια, ότι η ιδεολογική χειρονομία του λογοτεχνικού κειμένου μπορεί να αναχθεί σε απόλυτο και αποκλειστικό κριτήριο αξιολόγησής του· σε αυτή την περίπτωση, πολλά κλασικά αριστουργήματα της παγκόσμιας λογοτεχνίας θα έπρεπε να απορριφθούν, γιατί δεν συμμορφώνονται με ορισμένη προοδευτική, συντηρητική ή «πολιτικώς ορθή» οπτική γωνία. Πέρα όμως από τέτοιες ή άλλες ιδεολογικές χρήσεις της λογοτεχνίας, η ιδεολογία είναι απαραίτητο και οργανικό συμφραζόμενο του διαλόγου που εγκαινιάζει ο αναγνώστης με το κείμενο, αφού η λογοτεχνία, όπως και όλη η τέχνη, είναι μια μορφή πολιτικής εμπειρίας: στον βαθμό που η δημιουργική φαντασία εμπεριέχει και τελικά μεταμορφώνει την πραγματικότητα, η τέχνη συναντιέται με τα προτάγματα της πολιτικής ως φαντασιακής αντίληψης ενός χειραφετημένου μέλλοντος για τις εκκοσμιευμένες ανθρώπινες κοινωνίες.

Η «επιστροφή», λοιπόν, της ιδεολογίας στη μελέτη της λογοτεχνίας είναι απαραίτητη για να κατανοήσουμε τον τρόπο που εμείς παράγουμε, καταναλώνουμε και αξιολογούμε τα πολιτισμικά προϊόντα της εποχής μας αλλά και των προηγούμενων εποχών. Τη σχέση αυτή τη συμπυκνώνουν τα λόγια του Antonio Gramsci, ενός διανοούμενου που προβληματίστηκε πολύ γύρω από τη σχέση της λογοτεχνίας με την ιδεολογία: «Πρέπει ν' αποβάλουμε τη συνήθεια και να πάψουμε ν' αντιλαμβανόμαστε την κουλτούρα σαν εγκυκλοπαιδική γνώση, όπου ο άνθρωπος θεωρείται μόνο σαν είδος δοχείου για γέμισμα και στίβαγμα εμπειρικών στοιχείων, άσχημων και ασύνδετων γεγονότων, που έπειτα αυτός πρέπει να αρχειοθετήσει στο κεφάλι του όπως στις στήλες ενός λεξικού, για να μπορέσει με κάθε ευκαιρία ν' απαντήσει στους κάθε λογής ερεθισμούς του εξωτερικού κόσμου» (Γκράμσι 1982, 72).

Στην ίδια γραμμή της μαρξιστικής σκέψης, ένας άλλος σημαντικός μαρξιστής θεωρητικός, ο Raymond Williams, τόνισε ότι οι Λογοτεχνικές Σπουδές πρέπει να εγκαταλείψουν το ρομαντικό πρότυπο της κουλτούρας ως «πνευματικής καλλιέργειας» και ως «κιβωτού πολιτισμικών αγαθών». Ο Williams έδειξε ξεκάθαρα με το έργο του πως η κουλτούρα, νοούμενη ως συνολική παραγωγή πολιτισμικών νοημάτων και πρακτικών (ως συνολικός «τρόπος ζωής») είναι πέρα για πέρα πολιτική, για αυτό ακριβώς επενδύεται με ιδεολογικές σχέσεις, με κοινωνικούς ανταγωνισμούς, ιεραρχίες, αποκλεισμούς, ηγεμονίες και αντιστάσεις. Ειδικότερα, σχολιάζοντας τη θέση της τέχνης μέσα στο πεδίο της κοινωνικής οργάνωσης της κουλτούρας, ο Williams ανέδειξε τη σημασία της λειτουργίας της τέχνης ως δραστηριότητας («η τέχνη είναι μια δραστηριότητα όπως η παραγωγή, το εμπόριο, η πολιτική, η ανατροφή των παιδιών»), τονίζοντας πως η τέχνη

ως κοινωνική πρακτική βρίσκεται σε μια σχεσιακή διαδικασία με άλλες «παράλληλες μορφές της ανθρώπινης ενέργειας» (Williams 1994, 142). Δεν μπορούμε, επομένως, να κατανοήσουμε τη λογοτεχνία και τα νοήματά της παρά μόνο σε σχέση με την κοινωνική ολότητα μέσα στην οποία παράγεται και καταναλώνεται, μέσα στις ειδικές μορφές σχέσεων που παράγουν τη μία ή την άλλη μορφή κουλτούρας, σε μια ιστορικά προσδιορισμένη κοινωνία με συγκεκριμένα ιδεολογικά γνωρίσματα.

Η δεκαετία του '60 υπήρξε πολλαπλώς ευνοϊκή όχι μόνο για την «επανοπολιτικοποίηση της κουλτούρας», αλλά και για τη στροφή σε νέα κοινωνικά υποκείμενα που συμμετείχαν ενεργά στην παραγωγή της. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, αμφισβητήθηκε η αυθεντία του συγγραφέα ως προνομιακού παραγωγού του νοήματος, αλλά και η ίδια η έννοια του κειμένου ως «κλειστού συστήματος» νοημάτων. Το δοκίμιο του Roland Barthes για «τον θάνατο του συγγραφέα» (1967), το φουκωϊκό ερώτημα για το «τί είναι ο συγγραφέας» (1969), η ντεριντιανή κριτική στη «μεταφυσική της παρουσίας» έδιναν ήδη το θεωρητικό στίγμα μιας νέας μεθοδολογικής προσέγγισης, που απομακρυνόταν από την ανίχνευση των «συγγραφικών προθέσεων», ενώ παράλληλα τόνιζε τις ίδιες τις κειμενικές λειτουργίες και τις ερμηνευτικές στρατηγικές. Προωθώντας την ιδέα της «κατασκευής του νοήματος», μια σειρά από θεωρητικούς της λογοτεχνίας απέρριψαν την ιδέα μιας ομοιογενούς αναγνωστικής ατομικότητας και ενός «κοινά αποδεκτού» νοήματος. Σταδιακά έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στα «υποκείμενα πολλαπλών θέσεων» που προβάλλουν στα κείμενα τα δικά τους ερμηνευτικά προτάγματα. Ταυτόχρονα, οι νέες αναγνωστικές θεωρίες διερευνούσαν την «πολιτική των θεσμών» (εκπαίδευση, αγορά, ΜΜΕ) που διαμορφώνουν τις προσδοκίες του αναγνωστικού κοινού. Η θεωρητική στροφή προς την ανάγνωση (και τους αναγνώστες) καθιστούσε σαφές πως το νόημα δεν ήταν πια μια εγγενής ιδιότητα του κειμένου, αλλά μια συμμετοχική και διαδραστική διαδικασία, εξαρτώμενη από το πολιτισμικό πλαίσιο της ανάγνωσης.

Η ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗΝ ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ

Η ανάγνωση, επομένως, ενός λογοτεχνικού έργου συνδέθηκε άμεσα με τη λειτουργία των αξιολογικά προσανατολισμένων λόγων της αφήγησης και την κοινωνιογλωσσική δομή του κειμένου, γεγονός το οποίο «προϋποθέτει την παραδοχή της κοινωνικής διάστασης του ίδιου του συστήματος της γλώσσας» (Τζούμα 1991, 199). Από αυτή την άποψη, η λειτουργία της ανάγνωσης αναδείχθηκε σε προνομιακό χώρο διερεύνησης της ιδεολογίας, γιατί αποκαλύπτει τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο «κατοικούν» τα διάφορα υποκείμενα και οι κοινωνικές ομάδες στην παραγωγή του νοήματος και της ερμηνείας. Ιδιαίτερα από τη δεκαετία του '60 και έπειτα, η στροφή από

τον πομπό στον δέκτη του κειμένου, έφερε τη λειτουργία της ανάγνωσης στο προσκήνιο των νέων θεωρητικών ρευμάτων.

Η ανάγνωση έπαψε να παραπέμπει σε μια ολοκληρωμένη και αναδρομική «κατάκτηση του νοήματος» και αντιμετωπίστηκε ως μια δυναμική διαδικασία αλλά και ως μια ιστορική εμπειρία που μετασχηματίζει την ίδια την πράξη της εξήγησης, της κατανόησης αλλά και της αισθητικής απόλαυσης των λογοτεχνικών κειμένων από συγκεκριμένους αποδέκτες. Ο μεταδομισμός και, κυρίως, η θεωρία της πρόσληψης ανέδειξαν τον ρόλο του αναγνώστη σε συμπαράγωγό του νοήματος, εστιάζοντας όχι μόνο στις κανονιστικές συμβάσεις ερμηνείας, αλλά και στα πολιτισμικά χαρακτηριστικά της ταυτότητας του δέκτη και στην ιστορικότητα της ύπαρξής του. Η προηγούμενη κριτική θέση που στηριζόταν στην αποδοχή ενός αφηρημένα υποθετικού και αφαιρετικά «καθολικού» αναγνώστη, αντικαταστάθηκε από έναν νέο προβληματισμό γύρω από τις κοινωνικές, ιστορικές και ιδεολογικές εγγραφές που εμφανίζουν οι ερμηνευτικές ανταποκρίσεις επιμέρους κοινοτήτων και αναγνωστών απέναντι στα λογοτεχνικά κείμενα. Η φυλή, το φύλο και η τάξη βρέθηκαν στο επίκεντρο των ενδιαφερόντων της θεωρίας της λογοτεχνίας, αντικαθιστώντας έτσι τη σχετικά ουδέτερη έννοια της ανάγνωσης με τις πρακτικές της ανάγνωσης, που μας αποκαλύπτουν συγκεκριμένα αξιακά συστήματα και τρόπους θέασης, κατανόησης και ερμηνείας του κόσμου και της πραγματικότητας. Αντίστοιχα, η προηγούμενη κριτική παραδοχή για την «ορθότητα της ερμηνείας» παραχώρησε τη θέση της στην αναγνώριση ότι το νόημα είναι το προϊόν μιας τουλάχιστον διπλής συνάντησης: μιας συνάντησης που ορίζεται από την υποκειμενική αισθητική εμπειρία αλλά και από το πολιτισμικό πλαίσιο των αναγνωστών. Ακόμη και όταν υπάρχουν ρητές κατευθύνσεις που ορίζονται από τις συγγραφικές προθέσεις, οι προσαρμογές των νοημάτων από τους αναγνώστες γίνονται με βάση τις δικές τους ταυτότητες, ακριβώς επειδή η ανάγνωση κινητοποιεί εντέλει το σύνολο της προϋπάρχουσας συγκρότησης των ταυτοτήτων των αναγνωστών. Με άλλα λόγια, το «ερμηνευτικό φίλτρο» των αναγνωστών επηρεάζει την ανακάλυψη του νοήματος των κειμένων, ακριβώς επειδή οι ήδη υπάρχουσες γνώσεις, οι διανοητικές στάσεις αλλά και οι πολιτικές συμπεριφορές των αναγνωστών διαπλέκονται με την αναγνωστική τους ανταπόκριση.

Η στροφή προς τη θεωρία της πρόσληψης και τη θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης, όπως ήδη ειπώθηκε, μετατόπισε το ενδιαφέρον των Λογοτεχνικών Σπουδών στις πρακτικές της ανάγνωσης και στην πολλαπλότητα των κειμενικών νοημάτων. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι τρεις ήταν οι σημαντικές τομές που έφερε αυτός ο θεωρητικός προβληματισμός: α) η αμφισβήτηση του λογοτεχνικού κανόνα, ο οποίος σε μεγάλο βαθμό θεωρήθηκε ως θεσμικό αποτύπωμα της «λευκής ανδρικής αστικής κυριαρχίας»· β) η έμφαση στις ερμηνευτικές στρατηγικές ως επεξηγηματικές δράσεις

που σχετίζονται με τις ταυτοτικές ανάγκες μιας ορισμένης κοινότητας: γ) η δημιουργία ομόκεντρων κύκλων αλληλεπίδρασης ανάμεσα στον ιδεατό αναγνώστη, τον «εγγεγραμμένο αναγνώστη» και τον πραγματικό «εμπειρικό» αναγνώστη των λογοτεχνικών κειμένων. Αυτές οι τομές προσδιόρισαν την επενέργεια της ιδεολογίας στο πεδίο της ανάγνωσης, εγκαινιάζοντας έναν τύπο έρευνας που οδηγούσε σε μια πιο «πολιτική ερωτηματοθεσία»: ποιος διαβάζει τί και γιατί; Μέσα σε ποια ιστορική συγκυρία διαμορφώνονται συγκεκριμένες αναγνωστικές τάσεις και συμπεριφορές; Πώς προσλαμβάνεται η κατηγοριοποίηση των αναγνωστικών διακρίσεων ανάμεσα στη λόγια και στη λαϊκή/μαζική λογοτεχνία; Ποιες είναι οι πολιτισμικές συνθήκες που ευνοούν τη δημοφιλή ορισμένων λογοτεχνικών ειδών σε επιμέρους αναγνωστικές κοινότητες; Πώς μπορούμε να ξαναγράψουμε την ιστορία της λογοτεχνίας ιδωμένη από τη σκοπιά της ιστορίας της ανάγνωσης; Συμπυκνώνοντας, σχηματικά και συνοπτικά, ορισμένους βασικούς άξονες αυτής της θεωρητικής στροφής, μπορούμε να πούμε πως η «αναγνωστική κριτική» πράγματι άλλαξε το τοπίο των Λογοτεχνικών Σπουδών, καθώς τα ιδεολογικά συμφραζόμενα της ανάγνωσης έπαψαν να θεωρούνται μια εξω-κειμενική παράμετρος και θεωρήθηκαν οργανικό τμήμα των ερμηνευτικών στρατηγικών. Στις πιο ενδιαφέρουσες στιγμές της, η θεωρία της αναγνωστικής ανταπόκρισης συγκρότησε μια νέα «λογοτεχνική ανθρωπολογία», στην οποία αναδείχθηκαν οι κρίσιμες ιδεολογικές και πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις ανάμεσα στους αναγνώστες και τα κείμενα.

ΟΙ ΘΕΩΡΙΕΣ ΤΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΚΙΝΔΥΝΟΙ ΤΗΣ ΠΑΡΑΑΝΑΓΝΩΣΗΣ

Στις τάσεις αυτές της λογοτεχνικής κριτικής είναι εμφανής η θεωρητική παραδοχή ότι η ίδια η ανάγνωση είναι εγγεγραμμένη σε ένα δίκτυο υλικών πρακτικών και πολιτισμικών σχέσεων. Αντίστοιχα, στις συναφείς επιστημονικές μελέτες εντοπίζεται η έμφαση στην ετερότητα, η ανάλυση των εξουσιαστικών σχέσεων, η εστίαση στις έμφυλες αποκλίσεις, η αμφισβήτηση της προοδοκεντρικής εξέλιξης της ιστορίας, η κριτική στον «δυστικό λογοτεχνικό κανόνα» κλπ. Δεν είναι λίγοι εκείνοι που, ασκώντας κριτική σε αυτή την «υπερ-πολιτικοποίηση» των αναγνωστικών θεωριών, υποστηρίζουν πως η ολοένα και μεγαλύτερη απομάκρυνση από το ίδιο το λογοτεχνικό κείμενο έχει οδηγήσει σε μια επίπλαστη και συχνά γραμμική «κυκλοφορία» των νοημάτων, που αναιρεί την αισθητική ιδιαιτερότητα αλλά και τη μερική αυτονομία των λογοτεχνικών έργων. Σε ορισμένες μελέτες, η εύκολη διολίσθηση από τον Σαίξπηρ στα ονειροκριτικά εγχειρίδια, και από την Τρικυμία στην αποικιακή πολιτική της ελισαβετιανής Αγγλίας δεν αναιρεί μόνο την ειδοποιό διαφορά και τους ιδιαίτερους τροπισμούς της λογοτεχνίας έναντι άλλων λογοθετικών σχηματισμών, αλλά, το κυριότερο,

συγκαλύπτει τους ιστορικούς αναχρονισμούς που επινοεί η ίδια η σύγχρονη θεωρία για να προβάλει τις δικές της πολιτικές ανησυχίες στο μακρινό λογοτεχνικό παρελθόν.

Πράγματι, στις αναγνωστικές θεωρίες, η επιλεκτική προτίμηση και η συχνά πανηγυρική υπόδειξη ορισμένων νοηματικών κόμβων στα λογοτεχνικά έργα, οδήγησε σε αυτό που επιτυχώς ο Fredric Jameson έχει ονομάσει «ιδεολογίες της διαφοράς». Εγκλωβισμένες ανάμεσα στο «δικαίωμα στη διαφορά» και στο «εγκώμιο της διαφοράς», πολλές αναγνωστικές θεωρίες μοιάζουν να ξεχνούν ότι η λογοτεχνία είναι εντέλει γραμμένη από ανθρώπους, για να διαβαστεί από ανθρώπους που θέλουν να σκεφτούν για «τα ανθρώπινα». Δεν είναι τυχαίο ότι ο κατεξοχήν θεωρητικός που επιμένει στην ιδέα της «ανθρωπιστικής κριτικής», ο M.H. Abrams, τονίζει συχνά ότι αυτή η μερικευμένη γνώση και ο συχνά ασύδοτος κατακερματισμός των ερμηνευτικών κοινοτήτων, έχει εξωθήσει πολλά θεωρητικά ρεύματα από την «ερμηνευτική της δυσπιστίας» στην «ερμηνευτική της παράνοιας». Σε αυτό μάλιστα που ο ίδιος ονομάζει «Εποχή της Ανάγνωσης», διατυπώνει τους φόβους και τις ανησυχίες του για «τη συστηματική εξαφάνιση του ανθρώπινου παράγοντα από όλες τις όψεις της παραδοσιακής θεώρησης για τη γένεση, την ουσία, την ανάγνωση και το νόημα του λογοτεχνικού έργου» (Rabinowitz 2004, 546).

Οι αντιρρήσεις του Abrams δεν αναιρούν βέβαια τον ίδιο τον πυρήνα του προβλήματος, καθώς, σε μεγάλο βαθμό αλλά όχι πάντα με τον ίδιο πειστικό τρόπο, οι αναγνωστικές θεωρίες προσπαθούν να απαντήσουν στο *τί είναι αυτό που μετατρέπει το ατελεύτητο παιχνίδι των λογοτεχνικών σημαινόντων και σημαινόμενων σε ιδεολογικό βήμα* (Τοντορόφ 1994, 244) και με *ποιο τρόπο* συντελείται αυτός ο μετασχηματισμός μέσα στην ίδια την πράξη της ανάγνωσης. Από τα παραπάνω, φάνηκε ίσως ότι η σύνδεση της ανάγνωσης με την ιδεολογία είναι συνυφασμένη με τις διανοητικές παραδόσεις και τα ακαδημαϊκά περιβάλλοντα, μέσα στα οποία αναπτύχθηκαν παρόμοια εγχειρήματα και επιχειρήματα. Αν χρειάζεται, ωστόσο, να βρούμε ένα βασικό σημείο εκκίνησης για τη σχέση ανάγνωσης και ιδεολογίας, μπορούμε να το αναζητήσουμε στα λόγια του Tzvetan Todorov: «το ότι η λογοτεχνία δεν είναι η αντανάκλαση μιας εξωτερικής ιδεολογίας δεν αποδεικνύει πως δεν έχει καμιά σχέση με την ιδεολογία: δεν αντανακλά την ιδεολογία, *είναι κι αυτή ιδεολογία*. Πρέπει να ξέρουμε να ανακαλύπτουμε *τί είναι αυτό που λένε τα έργα, όχι για να ανακαλύψουμε το πνεύμα της εποχής ή γιατί γνωρίζουμε εκ των προτέρων αυτό το πνεύμα και αναζητούμε νέες απεικονίσεις του*: αλλά επειδή αυτό που λένε τα έργα είναι σημαντικό για τα ίδια τα έργα» (Τοντορόφ 1994, 245).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Boyarín, Jonathan, επιμ. 1993. *The Ethnography of Reading*. Berkeley: University of California Press.
- Eagleton, Terry. 1991. *Ideology. An Introduction*. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Verso.
- Eco, Umberto. 1984. *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fischer, Steven Roger. 2003. *A History of Reading*. Λονδίνο: Reaktion Books.
- Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Βαλτιμόρη: The John Hopkins University Press.
- Manguel, Alberto. 1997. *Η ιστορία της ανάγνωσης*. Μτφρ. Λύο Καλοβυρνάς. Αθήνα: Λιβάνης.
- Rabinowitz, Peter J. 2004. Άλλες αναγνωστικές θεωρίες. Στο *Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό*, επιμ. Raman Selden, θεώρ. μτφρ. Μίλτος Πεχλιβάνος & Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, 522-562. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης & Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών/Ιδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη.
- Tompkins, Jane P., επιμ. 1980. *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*. Βαλτιμόρη/Λονδίνο: The Johns Hopkins University Press.
- Williams, Raymond. 1994. *Κουλτούρα και ιστορία*. Πρόλ.-μτφρ. Βενετία Αποστολίδου. Αθήνα: Γνώση.
- Αγγέλου, Άλκης. [1997] ³2012. Από αναγνώστη σε αναγνώστη. Στο *Από τον Λέανδρο στον Λουκή Λάρα*, 1-7. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Βολοσίνοφ, Βαλεντίν Ν. 1998. *Μαρξισμός και φιλοσοφία της γλώσσας. Τα βασικά προβλήματα της κοινωνιολογικής μεθόδου στην επιστήμη της γλώσσας*. Μτφρ.-πρόλ. Βασίλης Αλεξίου. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Γκράμσι, Αντόνιο. 1982. *Σοσιαλισμός και κουλτούρα*. Μτφρ.-σχόλια Γιώργος Μαχαίρας & Tania Gori. Εισαγ. Paolo Spriano. Αθήνα: Στοχαστής.
- Καψάλης, Διονύσης. 2008. *Το καμαράκι κάτω από τη σκάλα. Εννέα δοκίμια*. Αθήνα: Άγγρα.
- Τζούμα, Άννα. 1991. *Η διπλή ανάγνωση του κειμένου. Για μια κοινωνιοσημειωτική της αφήγησης*. Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Τοντορόφ, Τσβετάν. 1994. *Κριτική της κριτικής. Ένα μυθιστόρημα μαθητείας*. Μτφρ. Γιάννης Κιουρτσάκης. Πρόλ. Παν. Μουλλάς. Αθήνα: Πόλις.

ΣΥΓΚΡΙΣΗ

Η συγκριτολογική οπτική στη διδασκαλία της λογοτεχνίας στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση

Ιωάννα Ναούμ

Παρότι οι σπασμωδικές πολιτικές για την εκπαίδευση έχουν σωρεύσει επί δεκαετίες ένα μεγάλο βάρος, συγκεχυμένες ή και αναντίστοιχες ευθύνες στις πλάτες των εκπαιδευτικών, παραμένει πάντοτε ισχυρή η πρόκληση να εξετάσουμε ποια είναι ή επιθυμούμε να είναι, η θέση της λογοτεχνίας σε μια κρίσιμη θεσμική της όψη όπως η δευτεροβάθμια εκπαίδευση, τί αξιώνουμε από τη διδασκαλία της και με ποια μέσα και, ίσως το πιο σημαντικό, σε ποιο σημείο βρίσκεται σήμερα ο διεπιστημονικός διάλογος. Από την άποψη αυτή, ο προβληματισμός που εκτίθεται στη συνέχεια διατυπώνεται μεν από τη σκοπιά της συγκριτικής γραμματολογίας και της θεωρίας της λογοτεχνίας, αλλά ελπίζω ότι απηχεί ερωτήματα που μοιραζόμαστε, ως έναν βαθμό, οι περισσότεροι αν όχι όλοι στο πλαίσιο της διδασκαλίας της λογοτεχνίας, ανεξαρτήτως βαθμίδας εκπαίδευσης.

Τα ζητήματα που ανακύπτουν, εξάλλου, στη διδασκαλία της λογοτεχνίας, άμεσα συναρτώμενα με τη θεσμική όψη της τελευταίας, αντανακλούν τόσο τις εκάστοτε τάσεις όσο και την κρίση του κλάδου της Συγκριτικής Γραμματολογίας. Αφενός, γιατί η διδασκαλία της λογοτεχνίας σχετίζεται με την οργάνωση του λογοτεχνικού παρελθόντος, αλλά και με τη διάδραση «πολιτισμικής» και «αρχαϊκής» μνήμης (Assmann 2013), τους εκάστοτε τρόπους δηλαδή με τους οποίους αναθεωρείται, αμφισβητείται ή εμπλουτίζεται ο λογοτεχνικός «κανόνας» ανανεώνοντας τις εθνικές, πολιτικές, κοινωνικές και αισθητικές μας αποτιμήσεις. Και αφετέρου, γιατί η διδασκαλία της λογοτεχνίας στον βαθμό που επικαλείται ή αξιοποιεί τη συγκριτική μέθοδο, επηρεάζεται από τις επιστημονικές εξελίξεις της Συγκριτικής Γραμματολογίας αντικατοπτρίζοντας την εκάστοτε σκόπευσή του, κατά τις βασικές «στιγμές» της ιστορίας του κλάδου.¹ Κάτι τέτοιο γίνεται, αίφνης, άμεσα αντιληπτό με την επισκόπηση των Αναλυτικών Προγραμμάτων της τελευταίας δεκαπενταετίας για το μάθημα της Λογοτεχνίας, όπου διαπιστώνουμε ότι όλα, αν και από διαφορετική σκοπιά: α) παρακολουθούν και

1. Για τον ορισμό-αυτοπροσδιορισμό της συγκριτολογικής επιστήμης βλ. Bassnett 2000, όπου το απολογιστικό επίμετρο του Δημήτρη Τζιόβα με τίτλο «Συγκριτική Γραμματολογία και Διαπολιτισμικότητα» καταλήγει στη διαπίστωση της κρισιμότητας που έχουν για την ίδια τη λογοτεχνία και τη διδασκαλία της οι θεωρητικές επιλογές στο πεδίο της Συγκριτικής Γραμματολογίας. Επίσης, για μια έγκυρη και έγκαιρη για την ελληνική βιβλιογραφία κριτική αποτίμηση της διαδρομής του κλάδου βλ. το άρθρο της Τσιριμώκου 2000.

κυρίως αξιώνουν να διαμορφώσουν τη θεσμική λογοτεχνική μνήμη (κανόνες) αλλά και την αναγνωστική ταυτότητα των νέων και β) αξιοποιούν, χρησιμοποιούν ή επικαλούνται τη «σύγκριση» ως διδακτική μέθοδο.

Πιο συγκεκριμένα, στα Αναλυτικά Προγράμματα από το 2003 και έπειτα, η έννοια της εθνικής παράδοσης στη σχέση της με την παγκόσμια τίθεται εμφατικά, ενώ στοιχεία της ιστορίας και της θεωρίας λογοτεχνίας συμβάλλουν στην αποτίμηση της ποιότητας των έργων, δηλαδή στην καθιέρωση του εθνικού λογοτεχνικού κανόνα. Από την άλλη, στο νέο πρόγραμμα που βρίσκεται σε εφαρμογή από το 2011, εντοπίζεται μια σημαντική μετάτοπιση της στοχοθεσίας προς «την κριτική αγωγή στον σύγχρονο πολιτισμό» και τη «φιλαναγνωσία». Εύκολα αναγνωρίζει κανείς τον συγχρονισμό της σύλληψης αυτού του προγράμματος με νεότερες και πιο ιστοριοκοινωνικά προσανατολισμένες τάσεις της Συγκριτικής Γραμματολογίας, όπως συγκροτούνται από τις θεωρίες της πρόσληψης και του Νέου Ιστορισμού. Στο συγκεκριμένο πλαίσιο, η λογοτεχνία αποτελεί ένα πολιτισμικό προϊόν εντός του ευρύτερου φάσματος και έναν από τους τρόπους να διαβάσουμε τον κόσμο γύρω μας. Ωστόσο, μια ανάλογη θεώρηση μας φέρνει αντιμέτωπους με το λογοτεχνικό φαινόμενο ως επικοινωνιακό σύνολο μέσα στην αισθητική, ιστορική και κοινωνική λειτουργία του, διαφορετικά δηλαδή από ό,τι γνωρίζαμε τόσο σε σχέση με τα προηγούμενα αναλυτικά προγράμματα, όσο και σε σχέση με τα σχολικά εγχειρίδια. Ας μην λησμονούμε, άλλωστε, ότι τα τελευταία ακολουθούν, αφενός, επιλογές που αντανακλούν τα αιτήματα μιας άλλης εποχής (αυτής του δημοτικισμού, όπως υλοποιούνται από τη μεταπολίτευση), και, αφετέρου, μια κλασική γραμμική αφήγηση που εστιάζει στον συγγραφέα και στο κείμενο ως φορέα νοήματος, ενίοτε και στην εποχή μέσα από τη συμπαράθεση ιστορικών στοιχείων, όχι όμως στον δέκτη, τον αναγνώστη.²

Στη συνέχεια, θα παρακολουθήσουμε τις συνέπειες αυτής της απόκλισης στη διδασκαλία της λογοτεχνίας από τη σκοπιά της Συγκριτικής Γραμματολογίας, με επίκεντρο: α) τις γραμματολογικές εισαγωγές στα ανθολόγια νεοελληνικής λογοτεχνίας και β) τη μέθοδο της σύγκρισης ως ζητούμενου στο μάθημα της Λογοτεχνίας. Θα εστιάσουμε στο Λύκειο, επειδή οι συνέπειες όσων διαδραματίζονται στα μαθήματα (της Γλώσσας και) της Λογοτεχνίας κατά τις τρεις τελευταίες τάξεις είναι άμεσα αναγνωρίσιμες, και σε ορισμένες περιπτώσεις ίσως, μη αναστρέψιμες (!) στο πανεπιστήμιο· αλλά, κυρίως, επειδή για εκείνους που δεν θα ασχοληθούν επαγγελματικά με τη λογοτεχνία, οι εκπαιδευτικές επιλογές του Λυκείου ενδέχεται να

2. Για μια κριτική ανασκόπηση των Νεοελληνικών Αναγνωσμάτων της Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης, υπό το πρίσμα της τεκμηριωμένης ανάγκης για μεθοδολογικές ανανεώσεις, βλ. Αποστολίδου 2011.

διαμορφώνουν τελεσίδικα την αναγνωστική τους στάση. Στην επισκόπηση αυτή, εκείνο που μας ενδιαφέρει είναι με ποια μέσα, επιστημονική σκευή ή προκαταλήψεις διεξάγεται η διδακτική πράξη, αναπόσπαστο τμήμα της οποίας αποτελεί η γραμματολογική πλαισίωση αλλά και η συγκριτική προσέγγιση κειμένων, καθώς αμφότερα συνιστούν ζητούμενα στη διδασκαλία και εξέταση του μαθήματος.

ΟΙ ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΕΣ ΕΙΣΑΓΩΓΕΣ

Επιμένουμε στις γραμματολογικές εισαγωγές και στις επιλογές των ελληνικών λογοτεχνιών που φιλοξενούνται στα εγχειρίδια λογοτεχνίας του Λυκείου, προκειμένου να εξετάσουμε μέσα από ποια αντίληψη για την ιστορία της λογοτεχνίας υπηρετούνται στην πράξη οι εκάστοτε διδακτικοί στόχοι. Για λόγους οικονομίας, θα σταθούμε ενδεικτικά σε ένα παράδειγμα που αφορά στην εξέλιξη της λογοτεχνίας από το ρεύμα του ρομαντισμού μέχρι τη Νέα Αθηναϊκή Σχολή. Όσα επισημαίνονται, πάντως, επιβεβαιώνονται εν πολλοίς και στις υπόλοιπες περιόδους της λογοτεχνίας αναδεικνύοντας τα προβλήματα που προκύπτουν.³

Στο Ανθολόγιο Λογοτεχνικών Κειμένων της Α' Λυκείου, η Επτανησιακή και η Παλαιά Αθηναϊκή Σχολή (μόνο στην περίπτωση της πρώτης αναφέρονται τα λογοτεχνικά είδη που καλλιιεργήθηκαν) παρατίθενται διά των εκπροσώπων τους χωρίς να συσχετίζονται ούτε μεταξύ τους ούτε πολύ περισσότερο με τον ευρωπαϊκό ρομαντισμό, γεγονός που δημιουργεί από μόνο του πολλά ερωτηματικά. Διαβάζουμε:

Ο Διονύσιος Σολωμός (1798-1857) και ο Ανδρέας Κάλβος (1792-1869) [...] εμπνέονται από τον αγώνα της Εθνεγερσίας. Ο Σολωμός, προσηλωμένος στην ιδέα της τελειότητας και επιδιώκοντας την απόλυτη ταύτιση των ποιητικών του συλλήψεων με την εκφραστική τους απόδοση, μας άφησε τελικά έργο αποσπασματικό, αλλά με τέτοια ποιότητα και καθαρότητα ποιητικού λόγου, που δίκαια κατέχει την πρώτη θέση στη νεοελληνική ποίηση. Ο Κάλβος (1792-1869), αυστηρός και μοναχικός, με ποιητικό έργο που περιλαμβάνει μόνο είκοσι ποιήματα (ωδές) αφιερωμένα σχεδόν αποκλειστικά στον Αγώνα, δυσπρόσιτος και άγνωστος, καθιερώθηκε είκοσι χρόνια μετά το θάνατό του. Προσηλωμένος στην ιδέα της πατρίδας και της αρετής, ύμνησε τον αγώνα με υψηλό και σοβαρό τόνο, με τολμηρές και μεγαλόπρεπες εικόνες και με εντελώς

3. Ας μου επιτραπεί στο σημείο αυτό μια παρεκβατική παρατήρηση: με τη χρονολογική οργάνωση της ύλης στα εγχειρίδια, η απόλαυση της ανάγνωσης, αν βέβαια παραμένει στόχος μας, αναστέλλεται για τη Β' Λυκείου, καθώς τα πρώιμα και μέχρι τον Διαφωτισμό κείμενα της νεοελληνικής γραμματείας χρειάζονται στη διδακτική πράξη μια υποστήριξη που υπερβαίνει κατά πολύ τα εισαγωγικά σημειώματα του σχολικού βιβλίου.

προσωπικό ύφος. Ο Κάλβος τυπικά μόνο εντάσσεται στην Επτανησιακή Σχολή.

Όπως διαπιστώνουμε, απουσιάζει εντελώς το γραμματολογικό πλαίσιο γύρω από τον ευρωπαϊκό ρομαντισμό (ή και κλασικορομαντισμό), τόσο για τις καλβικές Ωδές όσο και για τους σολωμικούς «Ελεύθερους Πολιορκημένους», με αποτέλεσμα η ιδιάζουσα ποιητική και των δύο να παραμένει μυστηριώδες έρμαιο στις βιογραφικές ερμηνείες, αφού στηρίζεται στα ιδιοσυγκρασιακά χαρακτηριστικά τους και όχι στα χαρακτηριστικά του έργου τους.

Κατά τα άλλα, η οργάνωση σε γενιές («γερές κι αδύναμες» σε εναλλαγή), η προσωποκεντρική θεώρηση, όπου το ευρωπαϊκό διαχέιμενο εμφανίζεται μέσα από σποραδικές αναφορές ή στην ξεχωριστή ενότητα της μεταφρασμένης λογοτεχνίας, προκαλούν τουλάχιστον αμηχανία. Ας σημειωθεί εν παρόδω ότι το επιλεγόμενο μάθημα της *Νεότερης Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας* πήγε κυριολεκτικά «αδιάβαστο», όπως στη συνέχεια και η Θεατρολογία και η Ιστορία Τέχνης, χωρίς καμιά συντεταγμένη πρόταση για οργανική τους ένταξη στο Πρόγραμμα Σπουδών.⁴

Συνεχίζοντας με τις εισαγωγές, διαβάζουμε στην ενότητα «Φαναριώτες και Αθηναϊκή Ρομαντική Σχολή»:

Ο ελληνικός ρομαντισμός της Αθηναϊκής Σχολής διαμορφώνει τα εξής χαρακτηριστικά: α) στροφή προς το ένδοξο παρελθόν (το αρχαίο και το πρόσφατο), β) χρήση της καθαρεύουσας, γ) μελαγχολική διάθεση που φτάνει ως την απαισιοδοξία και την έμμονη ιδέα του θανάτου, δ) χαλαρή έκφραση που μερικές φορές φτάνει ως την προχειρολογία, ε) ύφος πομπώδες.

Έτσι όμως στερημένος από τη σάτιρα, τον βυρωνισμό, τα πάθη του Βέρθερου, τους σιλλερικούς Ληστές, τον πολιτικό και εξεγερμένο ρομαντισμό, και συνεπώς αποπλαισιωμένος και έξω από την ιστορία των ιδεών, ο αθηναϊκός ρομαντισμός ταυτίζεται με την κακή λογοτεχνία, την υπερβολή και την προχειρολογία, διαιωνίζοντας μια παλαιοδημοτικιστική αντίληψη και αφήνοντας εκτεθειμένο τον Παλαμά αλλά και τους μεσοπολεμικούς ποιητές.

Ακολουθεί η Νέα Αθηναϊκή Σχολή, που συνδέεται μεν με τα ευρωπαϊκά ρεύματα, αλλά με όρους μειονεξίας για τους έλληνες ποιητές. Επιπλέον,

4. Είναι σκόπιμο να υπενθυμίσουμε, ωστόσο, ότι για το *Ανθολόγιο Νεότερης Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας* φιλοξενείται στη διεύθυνση <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/diaglossiki.htm> ένα εξαιρετικά πλούσιο γραμματολογικό υλικό, οργανωμένο κατά συγγραφείς, ρεύματα, είδη και τρόπους γραφής, με συγκριτολογικές προτάσεις για τη διδασκαλία και την αξιοποίηση παράλληλων κειμένων, που υπερβαίνει κατά πολύ τις ανάγκες του ίδιου του επιλεγόμενου μαθήματος για το οποίο σχεδιάστηκε.

από όλο το αποσιωπημένο φάσμα των όψεων του μοντέρνου (τον αισθητισμό, τον συμβολισμό, την παρουσία του Baudelaire κ.ο.κ.), ρυθμιστικός για την ποιητική ανανέωση αναδεικνύεται ο παρνασσισμός (!):

Οι Έλληνες όμως παρνασσικοί, όσο και αν ακολουθούσαν τους Γάλλους συναδέλφους τους, δεν έφτασαν ποτέ στην τέλεια απάθεια, διατήρησαν αρκετή αισθηματολογία, όχι τόσο με τη ρομαντική έννοια, όσο με την έννοια κάποιας υποκειμενικής στάσης απέναντι στα θέματά τους. Κοντά στην επιμέλεια του στίχου εισάγουν στα ποιήματά τους την καθημερινότητα, την απλότητα στην έκφραση και τη θερμή της κοινής ομιλίας.

Ακολουθούν ανένταχτοι και συνοδευόμενοι από στοιχειώδη (ιμπρεσιονιστικά μάλλον) σχόλια ο Παλαμάς, ο Καβάφης και ο Σικελιανός, για να καταλήξουμε στους «νεορομαντικούς» ποιητές (ενώ από πουθενά δεν προκύπτει γιατί άραγε ονομάζονται έτσι), Φιλύρα, Ουράνη και Λαπαθιώτη. Από την άλλη, στο βιβλίο της Β' Λυκείου, η Νέα Αθηναϊκή Σχολή επιστρέφει ως στέγη για την πεζογραφία τούτη τη φορά, συνοδευόμενη από πολλή θεωρία μίμησης και αφηγηματολογίας. Ρεαλισμός και νατουραλισμός συνδέονται με τη λαογραφική όψη της ηθογραφίας και με το κοινωνικό αφήγημα χωρίς να επισημαίνονται οι μεταξύ τους διαφορές, ενώ οι έννοιες μίμηση και ρεαλισμός χρησιμοποιούνται ισοδύναμα, καθώς οι προτεινόμενες θεματικές συγκρίσεις εκτρέπουν από το ιστορικό διακείμενο. Μόνο ένα δείγμα αυτής της σύγχυσης:

Στη ρεαλιστική γραφή, που μας ενδιαφέρει εδώ, ο συγγραφέας τηρεί μια στάση αντικειμενική απέναντι στα γεγονότα που διηγείται· πρόθεσή του είναι να τα εκθέσει, να τα παρουσιάσει με πειστικότητα. Αυτός είναι ο λόγος που αποκλείει τα συναισθήματά του από τη διήγηση, τις κρίσεις και την προσωπική ερμηνεία για τα γεγονότα. Με αυτό τον τρόπο δίνει στον αναγνώστη την αίσθηση ότι συμμετέχει και ο ίδιος, ότι παρακολουθεί τα γεγονότα να ξετυλίγονται μπροστά του. Αυτή την εντύπωση έχουμε π.χ. όταν διαβάζουμε Όμηρο. Και από την άποψη αυτή μπορούμε να εντάξουμε όχι μόνο τον Όμηρο, αλλά και όλη την αρχαία λογοτεχνία στο ρεαλισμό. Άλλωστε η αντίληψη των αρχαίων Ελλήνων ότι η τέχνη είναι μίμηση προϋποθέτει μια βάση ρεαλιστική.

Την περιγραφή υπεριστορικών ρευμάτων ανατρέπει παρακάτω ο έξωθεν χρονολογικός προσδιορισμός: «Πρώτη δεκαετία του μεσοπολέμου. Η νεότερη λογοτεχνία», όπου στη γνωστή τριάδα των Φιλύρα, Ουράνη, Λαπαθιώτη προστίθεται ο νεότερος Καρυωτάκης. Ο όρος «νεορομαντισμός» που συναντήσαμε στην Α' Λυκείου απαλείφεται, ενώ στις επιμέρους ερωτήσεις των κειμένων γίνεται λόγος για συμβολισμό και ρομαντισμό.

Δεν χρειάζεται να συνεχίσει κανείς απαριθμώντας ανάλογες ασυνέπειες που προκύπτουν από συμπληρωματικές λογικές και εργαλειοποιήσεις της ιστορίας της λογοτεχνίας. Είναι φανερό ότι αυτό το μοντέλο επιλογής και παρατακτικής παρουσίασης παραβλέπει την ιστορικότητα του λογοτεχνικού φαινομένου χάριν της... ιστορίας της λογοτεχνίας. Με άλλα λόγια, αντιμετωπίζει τη λογοτεχνία ως ατομική δημιουργία, έξω από τη θεσμική της λειτουργία και τον ρόλο των δημιουργών εντός του λογοτεχνικού πεδίου της εποχής τους (Bourdieu 2006), έξω από τις διάρκειες των λογοτεχνικών ρευμάτων και ειδών, αλλά και έξω από την παράμετρο των δεκτών της, παραγκωνίζοντας την ιστορικότητα του εκάστοτε αναγνωστικού κοινού (Αποστολίδου 2011).

Πρόθεση και σκοπός μας, βεβαίως, δεν είναι να επικρίνουμε τα σχολικά εγχειρίδια, τα οποία έχουν και αυτά την ιστορικότητά τους. Άλλωστε, τα ίδια αντανακλούν με τη σειρά τους την τάση των «επίσημων» Γραμματολογιών της Λογοτεχνίας να ταλαντεύονται άλλοτε προς την αισθητική και εμμενή αποτίμηση των λογοτεχνικών έργων και άλλοτε προς τη γραμμική παράταξη χάριν μιας χρονολογικής/αιτιακής αφήγησης, η οποία κάθε φορά μπορεί να διέπεται περισσότερο ή λιγότερο από ένα ορισμένο ερμηνευτικό σχήμα για την εθνική λογοτεχνία και τον κανόνα της, όπως αυτός διαμορφώνεται μέσα από επιλογές αλλά και απορρίψεις. Παράμετροι όπως η ιδεολογία, η κριτική, ο έλεγχος του λογοτεχνικού πεδίου, ο τύπος και η αγορά του βιβλίου περιθωριοποιούνται συμβατικά ως «εξωλογοτεχνικές» (Παπαθεοδώρου 2007).

Εδώ λοιπόν ελλοχεύει ο κίνδυνος οι αυτοματισμοί και οι μη στοχαστικές προσαρμογές της σχολικής πράξης να υπηρετούν νέους σκοπούς με παλαιά μέσα και κυρίως νοοτροπίες. Η σύγκρουση μέσων και σκοπών επιτείνεται, όταν, πλάι στην αφήγηση του λογοτεχνικού κανόνα, άλλοτε προς ενίσχυση και άλλοτε προς αμφισβήτησή του εισάγεται ως παραδειγματική ερμηνευτική προσέγγιση η συνανάγνωση ενός λογοτεχνήματος με τη συνδρομή «παράλληλου» κειμένου προς σύγκριση. Άλλωστε, ο ίδιος ο χαρακτηρισμός ενός κειμένου προς σύγκριση ως «παράλληλου» υποκρύπτει το ενδεχόμενο του «ασύμπτωτου».

Με άλλα λόγια, η ιστορία της λογοτεχνίας, η διαχρονική δηλαδή θεώρηση ως προϋπόθεση για τη διδασκαλία της, συγκρούεται στην περίπτωση αυτή με τη συγχρονικότητα ή α-χρονικότητα της θεωρίας και των αισθητικών περιγραφικών προσεγγίσεων, όπως αυτές προάγονται από τη σύγκριση κειμένων στη σχολική πραγματικότητα. Το αποτέλεσμα είναι να αποκομίζουν οι μαθητές μια αποσπασματική και στρεβλή εικόνα για την «αξία» των λογοτεχνικών έργων. Επιπλέον, είναι αυτονόητο ότι οι δύο αυτές προσεγγίσεις συγκρούονται όχι μόνο μεταξύ τους αλλά από κοινού

με την αναθεωρημένη προσέγγιση της λογοτεχνίας, η οποία στρέφεται προς την αλληλεπίδραση των κειμένων με το ιστορικό πλαίσιο που γεννήθηκαν αλλά και διαβάζονται. Θα πρέπει βεβαίως να επισημάνουμε ότι την ένταση αυτή αντιμετωπίζει στο εσωτερικό του και ο ίδιος ο κλάδος της Συγκριτικής Γραμματολογίας, μεταξύ δύο μεθοδολογικών τάσεων: αυτής που εργάζεται με εργαλεία τη ρητορική, την ποιητική και την ιστορία της λογοτεχνίας και αυτής που επιδιώκει την ένταξη της λογοτεχνίας στα ιδεολογικά, πολιτισμικά και θεσμικά της συμφοραζόμενα (Τζιόβας· στο Bassnett 2000, 265).

Η ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ

Το ερώτημα που διατυπώνεται έπειτα από τις παραπάνω παρατηρήσεις, είναι με ποιους τρόπους μπορεί να αναδειχθεί κατά τη διδασκαλία η ιστορικότητα ενός λογοτεχνικού θέματος και οι αλλαγές στο πλαίσιο των αισθητικών ρευμάτων και της ευρύτερης ιστορίας ιδεών, υπό ποιες δηλαδή προϋποθέσεις μπορούμε να αξιοποιήσουμε τη συγκριτολογική οπτική. Πρώτα, όμως, θα πρέπει να εξετάσουμε ποια είναι η κρατούσα αντίληψη για τη σύγκριση λογοτεχνικών κειμένων στην τάξη. Ας σταθούμε σε ένα όχι τόσο τυχαίο παράδειγμα, αφού πρόκειται για το θέμα στις Εισαγωγικές Εξετάσεις για την Τριτοβάθμια Εκπαίδευση το 2013.

Το διδαχθέν λογοτεχνικό έργο είναι ο «Κρητικός» του Δ. Σολωμού. Από το σύνολο των ζητούμενων εστιάζουμε εδώ μόνο στο υποχρεωτικό πλέον τμήμα της σύγκρισης διδαγμένου με αδίδακτο κείμενο. Το αδίδακτο που επιλέχθηκε, ήταν ένα απόσπασμα από τη νουβέλα του Ναπ. Λαπαθιώτη, «Κάπου περνούσε μια φωνή». Ήδη, ο ακρωτηριασμός μιας αφήγησης χωρίς κάποια μορφή αναπλήρωσης στοιχείων αποτελεί μεθοδολογικό σφάλμα. Δημοσιευμένη σε τέσσερις συνέχειες στη *Νέα Εστία* το φθινόπωρο του 1940, η νουβέλα «Κάπου περνούσε μια φωνή» του Λαπαθιώτη παρακολουθεί μια ατελέσφορη αισθηματική ιστορία με τραγικό τέλος, που διαδραματίζεται στην προπολεμική Αθήνα του 1914. Μακριά ακόμη από τον Μεγάλο Πόλεμο και τις πολιτικές συγκρούσεις που έφερε στην Ελλάδα, οι νέοι του πεζογραφήματος, παιδιά της εργατικής τάξης, τριγυρνούν στην Αθήνα, φλερτάρουν και ερωτεύονται σε μια νουβέλα, στην οποία τα ρεαλιστικά στιγμιότυπα εναλλάσσονται με υποβλητικές ποιητικές εικόνες τυλιγμένες σε έναν διάχυτο ερωτισμό — ετεροφυλόφιλο και ομοφυλόφιλο.

Εύλογα αναρωτιέται κανείς πώς μπορεί να συνδυαστεί ο «υψηλός» σολωμικός λυρισμός με το σύνθετο φιλοσοφικό του βάθος και τη δημιουργική συνομιλία του με τη ρομαντική ευρωπαϊκή παράδοση από τη μια πλευρά, με τους συμπαθείς ηδυπαθείς προλεταριακούς έρωτες του Λαπαθιώτη, που έχει άλλους συνομιλητές και αποδέκτες, από την άλλη. Την απάντηση

διαβάζουμε από τις οδηγίες προς τους βαθμολογητές. Πρώτα, συγκεντρώνονται οι ομοιότητες των δύο κειμένων:

ένα ζευγάρι ηρώων· η οραματική (εκστατική) και ονειρώδης κατάσταση των πρωταγωνιστών (Κρητικού-Ρηνούλας)· η ανάδυση του μελωδικού ήχου («και μου τ' αποκοιμούσε» / «την ίδια στιγμή η μελωδία γεννήθηκε»)· ο πολλαπλασιασμός του ήχου («αν έρχονταν από πέρα...» / «σαν ένα κόρο από γνώριμες φωνές»)· η ενδυνάμωση του ήχου στη φύση και την ψυχή των πρωταγωνιστών («μόλις... η κόρη» / «η φωνή... καρδιά της»)· η απόκοσμη προέλευση του ήχου («ίσως δεν είν' άλλος στη γη ήχος που να του μοιάζει, δεν ήθελε τον ξαναπεί ο αντίλαλος κοντά του» / «χιμαιρική αυτή φωνή, χάδι απόκοσμο»)· η μαγεία του ήχου οδηγεί τους ήρωες ακόμα και να απαρνηθούν τη ζωή («τη σάρκα μου... ακλουθήσω» / «καθώς ήταν... παράδεισο»)· επαναφορά στην πραγματικότητα («έπαψε... την καλή μου» / «και η Ρηνούλα ξύπνησε»)· κοινό αίσθημα ο σπαραγμός· παρουσία της φύσης.

Και στη συνέχεια, οι διαφορές:

πρωταγωνιστές: άνδρας (Κρητικός) / γυναίκα (Ρηνούλα)· συνθήκες ακρόασης του ήχου (εκστατική κατάσταση για τον ένα / ονειρική για την άλλη)· τόπος (θάλασσα / στεριά)· πηγή και ποιότητα του ήχου (απροσδιόριστη στον «Κρητικό» / προσδιορισμένη στον Λαπαθιώτη, δηλ. η φωνή του Σωτήρη)· οι ήρωες στον «Κρητικό» είναι ανώνυμοι σε αντίθεση με το δεύτερο κείμενο· είναι διαφορετική η αιτία του πόνου των πρωταγωνιστών.

Εύκολα αντιλαμβανόμαστε ότι, όταν οι ομοιότητες αναβαπτίζονται σε διαφορές, κινούμαστε πρακτικά στο μεθοδολογικά ολισθηρό πεδίο των συμπτωματικών συγκρίσεων που δεν βγάζουν νόημα.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΑ

Εν κατακλείδι, θα παρατηρούσαμε ότι, αναφορικά με τη γραμματολογική πλαisiώση και τη μεθοδολογία της σύγκρισης, η αντιμετώπιση της λογοτεχνίας στο Λύκειο εμφανίζεται ακόμη και σήμερα σπασμωδική, χωρίς ενιαίο σχεδιασμό, με αποσπασματικούς και συχνά αντιφατικούς χειρισμούς.

Ανεξάρτητα από τα εκάστοτε Αναλυτικά Προγράμματα, αυτή η βαθιά ριζωμένη αντιμετώπιση της λογοτεχνίας που παρακάμπτει τα λογοτεχνικά ρεύματα και είδη στα ουσιώδη χαρακτηριστικά τους, και μαζί με αυτά το ιστορικοπολιτισμικό περιβάλλον στο οποίο γεννιούνται και διαβάζονται τα έργα, εξακολουθεί να εδραιώνει διά της διαδοχής των λογοτεχνικών γενεών έναν ισχυρό εντροπικό κανόνα εν κενώ. Επιπλέον, η εμπεδωμένη πλέον πρακτική της αναζήτησης «παράλληλων» κειμένων, η μηχανιστική χρήση

της αφηγηματολογίας (η οποία έχει προσφάτως αρχίσει να αλώνει και την ποίηση) και η εκβιαστική σύγκριση ανόμοιων ζητουμένων με πρόσχημα τις θεματικές αναλογίες, οδηγεί σε δρόμους και στόχους ασύμπτωτους την εκπαιδευτική διαδικασία, και τους μαθητές-αναγνώστες σε βαθιά σύγχυση σε ό,τι αφορά την ανάγνωση ως ερμηνευτική διαδικασία, αλλά και τις άρρηκτες σχέσεις λογοτεχνικότητας και ιστορικότητας.

Η σύγκριση δεν αποτελεί αυτοσκοπό και το ανακάτωμα γενικοτήτων για τη λογοτεχνία δεν μας φέρνει πιο κοντά στη *Weltliteratur*. Ο ισχυρός κανόνας δεν αμφισβητείται μέσα από άστοχες συγκρίσεις. Κάτι τέτοιο συνιστά μια ανιστορική και απολίτικη όψη του μεταμοντέρνου. Από την άλλη, η Γενική και Συγκριτική Γραμματολογία θα μπορούσε να συμβάλει με τρόπο συγκροτημένο στην καλλιέργεια και εδραίωση μιας διαφορετικής προσέγγισης της λογοτεχνίας. Το ζήτημα δεν είναι βεβαίως να σπεύσουμε να εισαγάγουμε θεωρητικούς όρους στα εγχειρίδια ή στη διδακτική πράξη. Ωστόσο, ως εκπαιδευτικοί φιλόλογοι μπορούμε να αφομοιώσουμε στη διδασκαλία αρχές και μεθόδους που ευρύνουν και συγχρονίζουν την οπτική μας. Εκείνο που έχει σημασία είναι πώς εμείς σχεδιάζουμε τη σχέση μας με το διδακτικό αντικείμενο της λογοτεχνίας, ποιες είναι δηλαδή οι δικές μας προκειμένες και μεθοδολογικές προϋποθέσεις, πριν απευθυνθούμε στους μαθητές μας.

Κοντεύει αιώνας από τότε που ο V. Shklovsky παρατηρούσε ότι η λογοτεχνική εξέλιξη δεν είναι γραμμική, και την παρομοίαζε με την τεθλασμένη κίνηση του ιππότη στο σκάκι. Η επιστροφή στην ανάγνωση της λογοτεχνίας μέσα από μακρές διάρκειες, όπως είναι τα γραμματειακά είδη στη διαλογική ενότητά τους και στα πολιτισμικά συμφραζόμενά τους, μπορεί να αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία παρακολουθούμε τις υφολογικές και θεματικές συγκλίσεις ή μετατοπίσεις (π.χ. στο περιεχόμενο του σονέτου), τις αλλαγές λειτουργίας (π.χ. τη σχέση ομοιοκαταληξίας-ειρωνείας), τις αλλαγές κλίμακας (π.χ. το είδος της παρωδίας), τη διάβρωση/κατάργηση των κανόνων ενός είδους, την ανυπακοή, τη μείξη και γενικώς τους μετασχηματισμούς που υφίσταται η φόρμα, προκειμένου να φιλοξενήσει κάθε φορά κάτι νέο.

Επιπλέον, η αισθητική της πρόσληψης μας επιτρέπει να αναθεωρήσουμε τη γραμμικότητα της αφήγησής μας για την ιστορία της λογοτεχνίας: αν σκεφτούμε, λ.χ., ότι στο διάστημα 1934-1935 εμφανίζονται ταυτόχρονα η ποιητική συλλογή του Τ. Άγρα *Βουκολικά και Εγκώμια*, το *Μυθιστόρημα* του Γ. Σεφέρη και η *Υψικάμινος* του Ανδ. Εμπειρίκου, μπορούμε να αξιολογήσουμε την αισθητικά ασύμπτωτη αυτή «ομοχρονία» ως την είσοδό μας στη διδακτική ενότητα με θέμα «Παράδοση-Νεωτερικότητα». Θεωρητικές έννοιες, όπως ο ορίζοντας προσδοκιών ή το λογοτεχνικό πεδίο μπορούν να

ανοίξουν μια άλλη δυνατότητα να χειριστούμε διδακτικά τόσο τις ιστορικές διάρκειες όσο και το εκάστοτε ιστορικό διακείμενο, σε συνδυασμό και με στοιχεία άλλων πολιτισμικά προσανατολισμένων θεωριών που βοηθούν στη διαμόρφωση γόνιμων ερωτημάτων: λ.χ. υπάρχει σύνδεση φύλου και λογοτεχνικού γένους; Ή γραμματολογικού είδους και μέσου δημοσίευσης; Από την άλλη, η μετατόπιση της οπτικής μας από τα γένη στους τρόπους γραφής (λυρικός, επικός, υψηλός, κωμικός) μπορεί με τη συμβολή της έννοιας της δεσπόζουσας να οδηγήσει σε μια ανανεωμένη συγκριτική θεώρηση, σύμφωνα με την οποία οι λογοτεχνικές αλλαγές δεν θα εξετάζονται πλέον ως διαδοχή γενεών, αποκομμένες από τη λειτουργία τους και την ιστορία των ιδεών, ή ως αλλεπάλληλες ρήξεις που υπαγορεύονται από τη νομοτελειακή διαφορά γούστου (λ.χ. το γνωστό στερεότυπο: η γενιά του '30 αποστράφηκε τον καρυωτακικό πεσιμισμό), αλλά ως αγώνας και αγωνία της λογοτεχνίας και των αναγνωστών της για την ερμηνεία του κόσμου.

Ένας διαρκής αγώνας λόγων και εξουσίας που αναδεικνύει το λογοτεχνικό πεδίο στην κοινωνική του λειτουργία ως πεδίο αισθητικών και ιδεολογικών συγκρούσεων, ενώ ταυτόχρονα παίρνει τη μορφή της επιβολής ή της αμφισβήτησης του εκάστοτε λογοτεχνικού κανόνα ή των καθιερωμένων ερμηνειών της λογοτεχνίας, αλλά και της διδακτικής προσέγγισής της.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Assmann, Aleida. 2013. *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*. 2η έκδ. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bassnett, Susan. 2000. *Συγκριτική Γραμματολογία. Κριτική εισαγωγή*. Μτφρ. Αναστασία Αναστασιάδου, Ελένη Γεωργοστάθη, Αγγελική Λούδη κ.ά. Πρόλ.-επίμ. Δημήτρης Τζιόβας. Αθήνα: Πατάκης.
- Bernheimer, Charles. 1995. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Βαλτιμόρη: The Johns Hopkins University Press.
- Bourdieu, Pierre. 2006. *Οι κανόνες της τέχνης. Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*. Μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου. Πρόλ. Νίκος Παναγιωτόπουλος. Αθήνα: Πατάκης.
- Calinescu, Matei. 2011. *Πέντε όψεις της νεωτερικότητας*. Μτφρ. Ανδρέας Παππάς. Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών.
- Culler, Jonathan. 2000. *Λογοτεχνική Θεωρία. Μια συνοπτική εισαγωγή*. Μτφρ. Καίτη Διαμαντάκου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Greenblatt, Stephen & Catherine Gallagher. 2001. *Practicing New Historicism*. Σικάγο: University of Chicago Press.
- Jauß, Hans Robert. 1995. *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*. Εισαγ.-μτφρ.-επίμ. Μίλτος Πεχλιβάνος. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- . 2005. Modernity and Literary Tradition. *Critical Inquiry* 31/2: 329-364.

- Αγγελάτος, Δημήτρης. 2015. Η διδασκαλία της νεοελληνικής λογοτεχνίας σήμερα. Ή γιατί μας χρειάζονται (επειγόντως) τα είδη και οι κανόνες (τους). Στο *Λογοτεχνικές διαδρομές. Μνήμη Βαγγέλη Αθανασόπουλου*, επιμ. Θανάσης Αγάθος, Χριστίνα Ντουνιά & Άννα Τζούμα, 25-33. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Αποστολίδου, Βενετία. 2011. Η ιστορία της Λογοτεχνίας και η θέση της στο Αναλυτικό Πρόγραμμα. Πρόγραμμα Σπουδών για τη Διδασκαλία της Νεοελληνικής Γλώσσας και Λογοτεχνίας στο Γυμνάσιο. Αθήνα: ΥΠΕΠΘ (<http://ebooks.edu.gr/new/ps.php>· ανακτήθηκε στις 10-10-2015).
- Βελουδής, Γιώργος. 1994. *Γραμματολογία. Θεωρία λογοτεχνίας*. Αθήνα: Δωδώνη.
- Πεχλιβάνος, Μίλτος. 1998-1999. Ιστορία (και ιστορίες) της λογοτεχνίας. *Μολυβδοκοντυλοπελεκητής* 6: 169-186.
- . 2012. Η γενιά του '30, η γραμματολογία και ο συγκριτισμός. Στο *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα*. Πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου, Ρέθυμνο 20-21 Μαΐου 2011, επιμ. Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης & Δημήτρης Τζιόβας, 515-528. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης/Μουσείο Μπενάκη.
- Παπαθεοδώρου, Γιάννης. 2007. Παρουσίαση Γραμματολογιών ΝΕΛ. Μια περιδιάβαση στο χώρο της Γραμματολογίας και της Ιστοριογραφίας της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας (19ος-20ός αιώνας) (<http://www.greek-language.gr/greekLang/literature/studies/grammatologies/guide.html>· ανακτήθηκε στις 10-10-2015).
- Τσιριμώκου, Λίζυ. 2000. Πολυπολιτισμικές Σπουδές και Συγκριτική Γραμματολογία στη στροφή του αιώνα. Στο *Εσωτερική ταχύτητα. Δοκίμια για τη λογοτεχνία*, 57-70. Αθήνα: Άγρα.

Μύθος και λογοτεχνία

Κατερίνα Καρακάση

Είναι πολύ δύσκολο να ορίσει κανείς το τί είναι μύθος. Ο όρος απέκτησε στη διάρκεια του χρόνου διαφορετικές σημασίες ανάλογα με τα κυρίαρχα ιδεολογήματα κάθε εποχής.¹ Ακόμα και σήμερα που ο μύθος είναι ένα αντικείμενο έρευνας πολλών διαφορετικών επιστημονικών κλάδων, όπως π.χ. της Εθνολογίας, της Κοινωνιολογίας, της Θρησκευσιολογίας, της Φιλοσοφίας, παραμένει ένας όρος πολυσήμαντος. Αλλά και στο πλαίσιο της Γραμματολογίας που συνδιαλέγεται στο ζήτημα αυτό και με τους άλλους επιστημονικούς κλάδους, ο μύθος μπορεί να εντοπίζεται στο αφηγηματικό σχήμα ή την πλοκή, το αρχέτυπο, το μοτίβο ή το θέμα ενός λογοτεχνικού έργου, μπορεί να αφορά συλλογικές αναπαραστάσεις ή στερεότυπα, μπορεί επίσης με τον όρο μύθο να περιγράφεται η «μυθοποίηση» κάποιου προσώπου, πράγματος, γεγονότος, τόπου κτλ. Ως μια πρώτη προσέγγιση στο φαινόμενο μπορούμε να πούμε ότι ο μύθος είναι μέρος της συλλογικής μνήμης και αποτυπώνει έναν κόσμο πολύπλοκο και αντιφατικό. Όπως σημειώνει ο Jean-Pierre Vernant (2005, 263):

Ο μύθος δεν ορίζεται μόνο από την πολυσημία του, από τον εγκλιβωτισμό των διαφορετικών κωδίκων. Ανάμεσα στους όρους που ξεχωρίζει ή αντιπαραθέτει στο πλαίσιο της κατηγοριοποιητικής του σκευής, οργανώνει μέσα από το ξεδίπλωμα της αφήγησης και την κατάτμηση των σημασιολογικών πεδίων περάσματα, «γλιστρήματα», τάσεις, ταλαντεύσεις, σαν να εμπλέκονταν κατά κάποιο τρόπο μεταξύ τους οι όροι, που ταυτόχρονα αλληλοαποκλείονται. Ο μύθος, επομένως, «βάζει στο παιχνίδι» μια μορφή λογικής που, σε αντίθεση με τη φιλοσοφική λογική της μη αντίφασης, μπορούμε να την ονομάσουμε λογική της αμφιβολίας, του διφορούμενου, της πολικότητας.

Αν στην αρχαία Ελλάδα μύθος και λόγος έως το πέραςμα από τον προφορικό στον γραπτό λόγο και τη γέννηση της θετικής σκέψης είναι όροι σχεδόν συνώνυμοι, μέχρι τον 18ο αιώνα ο μύθος (με την έννοια του λατινικού *fabula*) χαρακτηριζε κατά κύριο λόγο επινοημένες αφηγήσεις, που αφορούσαν θεούς, ημίθεους και ήρωες, ήταν δηλαδή ψευδής, πλασματικός λόγος. Και αυτός είναι ένας από τους λόγους που είναι «βαθιά ριζωμένη η πεποίθηση ότι ο μύθος είναι στενά, αν και αινιγματικά συνδεδεμένος με την

1. Θέλω σε αυτό το σημείο να ευχαριστήσω θερμά την Λητώ Ιακειμίδου για τις συζητήσεις μας και για την κριτική της ματιά στο κείμενο. Κ.Κ.

ποίηση — σε βαθμό που η μοίρα του ενός είναι αλληλένδετη με τη μοίρα της άλλης» (Ruthven 1988, 86). Ωστόσο, παρόλο που μύθος και λογοτεχνία είναι αλληλένδετες έννοιες, η σχέση τους είναι ιδιαίτέρως προβληματική. Σίγουρο είναι ότι και ο μύθος και η λογοτεχνία είναι απότοκα της γλωσσικής σχέσης του ανθρώπου με τον κόσμο. Όμως, είναι η λογοτεχνία εκείνη που διασώζει τους μύθους και δημιουργεί νέους ή ο μύθος μπορεί και πρέπει να θεωρηθεί ήδη λογοτεχνία; Ή μήπως η σχέση μεταξύ τους είναι μια σχέση ανταγωνισμού και αντιπαλότητας;

Τα ερωτήματα αυτά έχουν λάβει πολλές και διαφορετικές απαντήσεις. Έτσι, ο Bronisław Malinowski πιστεύει ότι η λογοτεχνία είναι γέννημα του μύθου (Malinowski 1926, 118), ο Régis Boyer υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει μύθος που να μην είναι λογοτεχνικός (Boyer 1994, 162), ο Richard Chase θεωρεί ότι ο μύθος ήταν εξαρχής λογοτεχνία, για την ακρίβεια ήταν η λογοτεχνική αποτύπωση του ανθρώπινου δράματος (Chase 1949, 109). Και ενώ ο Σιαφλέκης μιλά σε αυτό το πλαίσιο για τον διαρκή ανταγωνισμό μεταξύ μύθου και λογοτεχνικής αναπαράστασης του εξωτερικού κόσμου, ως προς την παραγωγή του μηνύματος (Σιαφλέκης 1998, ιζ-ιη), για τον Roland Barthes η ποίηση είναι αντίσταση στον μύθο, γιατί ενώ ο μύθος «αποβλέπει σε μια υπερσημειοδότηση, σε μια διεύρυνση του πρωτογενούς συστήματος, η ποίηση τείνει σε μια υποσημειοδότηση, μια προσημειολογική κατάσταση της γλώσσας» (Barthes 1979, 212).

Αυτές οι αντιθετικές θέσεις εξηγούνται όχι μόνο από τις διαφορετικές οπτικές των ερευνητών πάνω στη σχέση μύθου και λογοτεχνίας, αλλά και από το γεγονός ότι δεν υπάρχει καταρχήν συμφωνία στο τί είναι μύθος. Ένας τρόπος να παρακάμψει κανείς τα ερωτήματα που συνοδεύουν τον μύθο και τη σχέση του με τη λογοτεχνία είναι να διαχωρίσει τον όρο μύθος ως προϊόν της προφορικής παράδοσης από τον μύθο που είναι μέρος μιας γραπτής παράδοσης, αποδεχόμενος ταυτόχρονα ότι τα όρια ανάμεσα στους δύο όρους είναι διαπερατά.

Μύθος είναι σε αυτό το πλαίσιο μια προφορική ιστορία, κοινή κληρονομιά μιας κοινότητας που επιβιώνει στη συλλογική μνήμη και η οποία, όπως το διατυπώνει ο Mircea Eliade, διηγείται «μια ιερή ιστορία, αφηγείται ένα γεγονός που έλαβε χώρα στον αρχικό χρόνο, τον φανταστικό χρόνο των αρχών του κόσμου» (Eliade 1996, 16). Πρόκειται δηλαδή για αφηγήσεις που αφορούν θεούς και υπερφυσικά όντα, αφηγήσεις σχετικές με τις απαρχές και τη δημιουργία του κόσμου, καθώς και αφηγήσεις που συνδέονται με τελετουργίες. Σε αντιδιαστολή με τον μύθο ο λογοτεχνικός μύθος είναι ένα αφήγημα, το οποίο μπορεί να έχει τις ρίζες του στην προφορική παράδοση, αλλά έχει μετασχηματιστεί σε γραπτό κείμενο και υπόκειται στη συνέχεια και σε άλλους μετασχηματισμούς. Ήδη δηλαδή το

μυθολογικό υλικό που συναντάμε στον Σοφοκλή, στον Ησίοδο, στον Οβίδιο θα πρέπει από αυτή την άποψη να αντιμετωπιστεί ως λογοτεχνικός μύθος και όχι απλά ως μύθος.

Η λογοτεχνία, όμως, δεν χρησιμοποιεί μόνο αρχαιοελληνικούς ή ρωμαϊκούς κλασικούς μύθους ή μύθους από μη ευρωπαϊκούς πολιτισμούς, αλλά και νεότερους που έλκουν την προέλευσή τους από λογοτεχνικά κείμενα επωνύμων συγγραφέων, όπως π.χ. τον Δον Ζουάν, για τους οποίους προτείνονται οι όροι «μύθοι συνοδοί», «μεταγενέστεροι ή παράγωγοι» (Ιωακειμίδου 2014, 43). Από αυτή την άποψη ο λογοτεχνικός μύθος δεν έχει απαραίτητα τις ρίζες του στην προφορική τέχνη, αλλά μπορεί να είναι αποκλειστικά μέρος μιας γραπτής παράδοσης.

Γιατί, όμως, μιλάμε για τον μύθο του Δον Ζουάν και όχι για τον μύθο του Γιάννη Αγιάννη; Τί είναι αυτό που κατέστησε τον ήρωα του Tirso de Molina μύθο και σε τί διαφέρει από τον ήρωα του Βίκτωρα Ουγκώ; Η πρώτη απλή απάντηση είναι ότι τον Δον Ζουάν τον συναντάμε σε πολλά διαφορετικά λογοτεχνικά κείμενα, ενώ τον Γιάννη Αγιάννη μόνο σε ένα. Αλλά δεν είναι μόνο η συχνότητα λογοτεχνικής επεξεργασίας της αρχικής αφήγησης, που επιτρέπει να αναπτυχθεί ένα ολόένα και μεγαλύτερο διακειμενικό πλέγμα γύρω από τον ήρωα, που καθιστά τον Δον Ζουάν έναν σύγχρονο μύθο.

Μιλώντας με όρους του Claude Lévi-Strauss, αυτό που συνιστά έναν μύθο δεν είναι ούτε το ύφος, ούτε ο τρόπος αφήγησης, αλλά η ιστορία που διηγείται, η οποία έχει αυτονομηθεί από την αρχική εκδοχή της (Lévi-Strauss 2010, 271). Δηλαδή, είναι τόσες οι εκδοχές του Δον Ζουάν που πλέον δεν υπάρχει ο αληθινός Δον Ζουάν. Ο μύθος του Δον Ζουάν έχει αποτελέσει, άλλωστε, πρώτη ύλη για κείμενα, τα οποία γράφτηκαν όχι μόνο σε διαφορετικές ιστορικές εποχές, αλλά ανήκουν και σε διαφορετικά λογοτεχνικά γένη και είδη. Έτσι, αν ο πρώτος Δον Ζουάν εμφανίζεται σε ένα θεατρικό, στον Ρώμο Φιλύρα είναι αντικείμενο ενός ποιήματος, ενώ στον Peter Handke, που προσέφερε πολύ πρόσφατα μια ακόμα εκδοχή του, είναι ήρωας σε ένα μυθιστόρημα. Και οι τρεις εκδοχές δεν διαφέρουν μόνο ως προς το λογοτεχνικό είδος που υπηρετούν, αλλά και ως προς τον τρόπο με τον οποίο πραγματεύονται τον μύθο. Αν ο Tirso de Molina (1972) εστιάζει στην προκλητική ανηθικότητα του ήρωα, ο Φιλύρας (1999) εστιάζει στη ματαιότητα της επιθυμίας, ενώ ο Peter Handke (2005) συνομιλεί με την παράδοση και υπογραμμίζει τη δύναμη του μύθου έναντι του χρόνου. Σε αυτό το σημείο πρέπει να τονίσουμε ότι αναφερόμενοι στον Δον Ζουάν δεν αναφερόμαστε μόνο στον ήρωα, αλλά και στις σχέσεις του με τον κόσμο, με τις γυναίκες, τη γοητεία του και την απιστία του κτλ. Αυτές οι

σχέσεις, οι μεγάλες δηλαδή αυτές συστατικές μονάδες ή *μυθήματα*, κατά τον Lévi-Strauss, είναι χαρακτηριστικές τόσο για τον μύθο, όσο και για τον λογοτεχνικό μύθο (Lévi-Strauss 2010, 261).

Στη νεωτερικότητα η μίμηση προτύπων που απαιτούσε ο Οράτιος στην *Ars Poetica*, που αποτέλεσε τη βάση μαζί με την *Ποιητική* του Αριστοτέλη των αναγεννησιακών ρυθμιστικών ποιητικών, επέτρεψε, για την ακρίβεια επέβαλε, τη χρήση ελληνορωμαϊκών μύθων κατά κύριο λόγο στην τραγωδία, αλλά και σε άλλα λογοτεχνικά είδη. Σε αυτό συνέβαλε και η πρόσληψη και οι ερμηνείες που δέχτηκε ο Αριστοτέλης από τον 15ο αιώνα και μετά, στην *Ποιητική* του οποίου ο όρος *μύθος* παίζει σημαντικό ρόλο. Αν, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ο μύθος ανιχνεύεται στο εσωτερικό κάθε τραγωδίας εξασφαλίζοντας τη συνοχή και η πλοκή της, δηλαδή η υπόθεση της τραγωδίας, η οποία πρέπει να έχει εσωτερική συνοχή, πρέπει να ευσταθεί λογικά, μυθώδες (λατινικά *fabulosum*) σημαίνει για τους κριτικούς της ιταλικής Αναγέννησης, που είναι βαθιά επηρεασμένοι από τον Οράτιο, το φανταστικό, το πλασματικό (Zeuch 2004, 201).

Παράλληλα, όμως, η ποίηση οφείλει να αποτυπώνει το ιδανικό. Δηλαδή να μιμείται παραδεδομένα πρότυπα και ταυτόχρονα να τα αποτυπώνει εξιδανικευμένα. Έτσι, μίμηση σημαίνει πλέον μίμηση του ιδανικού, του παραδειγματικού, μια και ο στόχος της λογοτεχνίας δεν είναι παρά η αποτύπωση ενός κόσμου ανώτερου, καλύτερου, ηθικότερου (Schmitt 2003, 14). Το γεγονός ότι οι μύθοι σπάνια αναφέρονταν σε μια ανώτερη ή ηθικότερη πραγματικότητα, δεν εμπόδισε τους λογοτέχνες της εποχής να τους χρησιμοποιήσουν. Μπορούσαν, άλλωστε, να στηριχτούν στην αλληγορική ερμηνεία του μύθου, οι απαρχές της οποίας βρίσκονταν στην αρχαιότητα. Η «ηθικοποίηση» του μύθου μαζί με την ελαστική αλληγορική ερμηνεία τους επέτρεψε, π.χ., στον Έρασμο να ισχυριστεί ότι «μπορούμε να βρούμε περισσότερη θρησκευτικότητα σε ορισμένους ηθοπλαστικούς μύθους (και φέρνει σαν παράδειγμα την Κίρκη, τον Τάνταλο, τον Σίσυφο και τους άθλους του Ηρακλή, παρά στη σχολαστική ανάγνωση της Βίβλου» (Ruthven 1988, 48).

Στον Διαφωτισμό, κατά τη διάρκεια του οποίου ο μύθος αντιμετωπίζεται υποτιμητικά ως προϊόν της παιδικής ηλικίας της ανθρωπότητας και παράδειγμα πρωτόγονης σκέψης, ο Christian Heyne είναι ο πρώτος που του προσδίδει νέο κύρος αμφισβητώντας το πλασματικό του υπόβαθρο, ενώ ο Johann Herder, επηρεασμένος από τον Giambattista Vico, που είδε στον μύθο τη γλώσσα της ποίησης, που δεν ήταν παρά απότοκο της σχέσης του ανθρώπου με το περιβάλλον του, προέτρεψε τους ποιητές να χρησιμοποιούν τους μύθους ως πρώτη ύλη. Από τον Herder επηρεάστηκε το ρομαντικό κίνημα, στο πλαίσιο του οποίου όχι μόνο διατυπώθηκε το αίτημα δημιουργίας μιας

νέας μυθολογίας μέσω της λογοτεχνίας και συνδέθηκε η έννοια του μύθου με την κατασκευή της εθνικής ταυτότητας, αλλά και εντάθηκε το ενδιαφέρον για την ινδική μυθολογία και τη μυθολογία της Άπω Ανατολής (Müller 2002, 332-333).

Στον σανσκριτολόγο και θεωρητικό του μύθου Max Müller, άλλωστε, οφείλεται η αναβίωση του επιστημονικού ενδιαφέροντος για τον μύθο στην Αγγλία και τη Γαλλία, που οδήγησε μεταξύ άλλων στη συλλογή του James George Frazer *The Golden Bough*, η οποία συνέβαλε στην ανάδειξη της σημασίας του μυθολογικού υλικού (Vickery 1973, 5) και επηρέασε και τον Sigmund Freud, που χρησιμοποίησε τον μύθο ως εργαλείο ανάλυσης ψυχικών μηχανισμών. Η ψυχαναλυτική αντιμετώπιση του μύθου, που συνέδεσε το όνειρο με τον μύθο, είχε μεγάλη επίδραση στη λογοτεχνία. Όνειρο και μύθος, που στον Freud είναι φαινόμενα που σχετίζονται με τη μνήμη και τη λήθη, γίνονται βασικά συστατικά της μοντερνιστικής ποιητικής, η οποία επηρεάζεται όχι μόνο από την ψυχανάλυση, αλλά και από τις κοινωνιολογικές θεωρίες της σχολής του Durkheim και, επαναστατώντας ενάντια στον κυρίαρχο ορθολογισμό της αστικής τάξης, στοχεύει μεταξύ άλλων στη μυθοποίηση της τέχνης (Müller 2002, 338).

Η αντίδραση στην απομυθοποίηση που σήμανε ο Διαφωτισμός και ο 19ος αιώνας, οδήγησε τον 20ό αιώνα όχι μόνο να υπογραμμίσει τη μυθοποιητική λειτουργία της λογοτεχνίας, αλλά και να δει στον μύθο μια δίοδο διαφυγής από τη «δικτατορία της πραγματικότητας» (Blumenberg 1990, 9). Μπορεί, όμως, ο μύθος να μην είναι η δίοδος διαφυγής, αλλά η δίοδος επιστροφής στην πραγματικότητα από άλλη «πύρτα». Μπορεί να είναι μόνο η γλωσσική αποτύπωση μιας «δέσμης σχέσεων», που είναι πιο σύνθετη από εκείνες που συναντάμε σε μια οποιαδήποτε γλωσσική έκφραση (Lévi-Strauss 2010, 261)· ή η υπερ-σημειοδότηση, η μετατροπή ενός γλωσσικού συστήματος σε πραγματολογικό, όπως ισχυρίζεται ο Roland Barthes (Barthes 1979, 232)· ή να είναι, όπως προτείνει ο Jean-Pierre Vernant, φορέας «μιας λογικής που δεν θα είναι εκείνη της δυαδικότητας, του ναι ή του όχι, μιας λογικής άλλης από τη λογική του λόγου» (Vernant 2005, 263)· ή να είναι απλά η κατασκευή ενός πολυσήμαντου, «αχρονικού» μηνύματος που επιδέχεται πολλές διαφορετικές περιβολές, πολλές διαφορετικές διατυπώσεις, και βρίσκει συνεχώς μεταφορείς, μεταπράτες και αποδέκτες. Το σύντομο παράδειγμα που ακολουθεί, αφορά έναν νεότερο μύθο, που είναι και αυτός, όπως όλοι οι μύθοι, αμφίσημος.

Όπως σημειώνει ο Δημήτρης Τζιόβας (2011, 363): «Το Αιγαίο είναι, για τη γενιά του '30, ένας τόπος συνάμα πραγματικός και φανταστικός, ιστορικός και παρθενικός, ωραίος και μυθικός». Η μυθολογία του Αιγαίου συνιστά άλλωστε έναν «μηχανισμό αισθητικοποίησης της Ελλάδας τον οποίο υιο-

θετούν και αρκετοί ξένοι, δεδομένου ότι το τοπίο (και ιδιαίτερα το νησιωτικό) έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ανακάλυψη της Ελλάδας από ξένους συγγραφείς, όπως ο Henry Miller, ο Lawrence Durrell, ο Stephen Spender ή ο Christopher Isherwood. [...] Και τη δεκαετία του 1950 θα συνεχιστεί η μυθολογία του Αιγαίου [...]. Το εύκρατο, φωτεινό και ήμερο αιγαιοπελαγίτικο τοπίο, που λειτουργεί αρχετυπικά για πεζογράφους και ποιητές της δεκαετίας του 1930, αντιπαρατίθεται στο άγονο τοπίο των νησιών της εξορίας ή το καταθλιπτικό μικροαστικό τοπίο της ελληνικής ενδοχώρας των μεταπολεμικών ποιητών και πεζογράφων. Οι αντιθέσεις του ευτοπικά αισθητικού με το ιστορικό Αιγαίο της εξορίας, της νησιωτικής ευδαιμονίας με τη σκληρή ενδοχώρα ή τις κλεισώρειες των πολέμων, συνοφίζουν εμβληματικά και μεταφορικά την αντίθεση της μεσοπολεμικής με την μεταπολεμική λογοτεχνία. Το Αιγαίο ανάγεται σε πεδίο αντιπαλότητας της αισθητικής επιπόνησης και του ιστορικού βιώματος, σε χώρο αντιπαράθεσης των γενεών, σε σύμβολο και αντι-σύμβολο των μυθολογιών τους» (Τζιόβας 2011, 392-393).

Στο πλαίσιο της μυθοποίησης του Αιγαίου γράφονται για τη Σαντορίνη τη δεκαετία του 1930 τρία ποιήματα. Το πρώτο με τίτλο «Σαντορίνη» του Νικόλαου Κάλλας το 1932, του Γιώργου Σεφέρη επίσης με τίτλο «Σαντορίνη» το 1936 και του Οδυσσέα Ελύτη με τίτλο «Ωδή στη Σαντορίνη» το 1938. Τα δύο πρώτα μοιάζουν να έχουν περισσότερα κοινά, από ό,τι το τρίτο που είναι σαφώς ένας νέος μύθος (Ιωακειμίδου 2014, 85). Και τα τρία, ωστόσο, συμβάλλουν στη μυθοποίηση της Σαντορίνης με διαφορετικό τρόπο το καθένα. Η Σαντορίνη σε αυτό το πλαίσιο, χωρίς να παύει να έχει γεωγραφικό στίγμα ή συγκεκριμένες ιδιαιτερότητες, όπως π.χ. το ηφαίστειο, το κόκκινο χώμα κτλ., αποκτά μυθικές διαστάσεις, καθίσταται δηλαδή στο πλαίσιο της μυθολογίας του Αιγαίου ένας ακόμα μύθος.

Όπως έδειξε η Έρη Σταυροπούλου (1998), το ποίημα του Ελύτη «Ωδή στη Σαντορίνη» συνδυάζει δύο αρχαίους μύθους, τον πλατωνικό μύθο της Ατλαντίδας και τον μύθο της Γένεσης από την Παλαιά Διαθήκη, παρουσιάζοντας τη Σαντορίνη ως τόπο ευνομίας και ομορφιάς, αλήθειας και δικαιοσύνης, ελευθερίας και ονείρου. Η λέξη «ωδή» στον τίτλο είναι από αυτή την άποψη προγραμματική. Σε αντίθεση με το ποίημα του Ελύτη, το ποίημα του Κάλλας έχει σαφείς αναφορές στην αρχαιότητα, όμως είναι τα άδεια πλέον ερείπια που βρίσκονται στο επίκεντρο.

Και παρόλο που το ποίημα, που είναι σπονδυλωτό, ξεκινά με το «ενόμιζα / πως το γλυκό μαβί σκιάζοντας του νησιού τα νερά / ανοίγει απόρθητα βάθη» και «τα νόμιζα αυτά άμα είδα τα καϊκια ν' αγκαλιάζουν τους ανέμους / τώρα όμως που τα βλέπω στου πρωιού τον ύπνο δεμένα στο μόλο / διακρίνω μόνο των φτερών των τους σκληρούς σκελετούς / και νε-

κρός πια στο κάθε φύσημα / θωρώ τους ορίζοντες των αρχιπελάγων / εγώ ένας απλός καϊκτσής / σ' ένα λιμάνι αοράτων βυθών» (Κάλας 1998, 60), για να συνεχίσει με το «μ' αρέσει να νομίζω πως έχουν μαρνανθεί στους αφρούς ξένης χώρας» (Κάλας 1998, 61), καταλήγει στο τέλος να αναιρέσει και αυτό το ενόμιζα της αρχής αφήνοντάς το να βυθιστεί στη λήθη: «Λέξη στεγνή είν' τώρα για μένα η Σαντορίνη / στάχτη στη θύμησή μου» (Κάλας 1998, 67). Παρ' όλα αυτά, από τα βάθη της μνήμης «συχνά χωρίς λόγο τη μέρα, τη νύχτα καταφτάνουν στιγμές / που κλονίζουν την ύπαρξή μου με τους κινδύνους εκείνου του νησιού» (Κάλας 1998, 67).

Κεντρικά εδώ, όπως και στη «Σαντορίνη» του Σεφέρη, είναι τα στοιχεία του βάρους και του βυθού, το βούλιαγμα, το βύθισμα, η μνήμη και η λήθη. Το ποίημα του Σεφέρη ξεκινά ως εξής: «Σκύψε αν μπορείς στη θάλασσα τη σκοτεινή ξεχνώντας»· και συνεχίζει με το «Γράψε αν μπορείς στο τελευταίο σου όστρακο / τη μέρα τ' όνομα τον τόπο / και ρίξε το στη θάλασσα για να βουλιάξει» (Σεφέρης 1998, 75) και το «Άφησε τα χέρια σου αν μπορείς, να ταξιδέψουν / εδώ στην κόχη του καιρού με το καράβι / που άγγιξε τον ορίζοντα» (Σεφέρης 1998, 76), για να κλείσει με τη φράση «άφησε τα χέρια σου αν μπορείς να ταξιδέψουν / ξεκόλλησε απ' τον άπιστο καιρό / και βουλιάξε» (Σεφέρης 1998, 76). Επαναλαμβανόμενο μοτίβο, το «αν μπορείς να βουλιάξεις, αν μπορείς να ξεχάσεις» που κατά κάποιο τρόπο συνοψίζει και μοιάζει να απαντά στην προβληματική του ποιήματος του Κάλας.

Ούτε όμως στον Κάλας, ούτε στον Σεφέρη η Σαντορίνη αναδύεται, όπως στον Ελύτη, «αγέρωχη», «πορφυρογέννητη» (Ελύτης 2015, 56), μια κόρη που ανοίγει «τις λαμπρές πύλες του ανθρώπου [...] να φουσήξει από παντού η ελευθερία» (Ελύτης 2015, 57)· αντίθετα, είναι ένας τόπος μνήμης συνδηλωτικός ενός τραύματος. Ο μύθος Σαντορίνη είναι από αυτή την άποψη ένας αντιφατικός, αμφίσημος μύθος, όπως άλλωστε είναι όλοι οι μύθοι. Είναι, επίσης, ένας μύθος, όπως και η μυθολογία του Αιγαίου στην οποία ανήκει η Σαντορίνη, που έχει κατασκευάσει η λογοτεχνία και θα παραμείνει ένας μύθος, μέρος μιας μυθολογίας όσο επιβιώνει στον χρόνο. Γιατί μόνο ο χρόνος επιβεβαιώνει τον μύθο. Αυτό είναι, άλλωστε, ένα ουσιώδες χαρακτηριστικό του μύθου: ο μύθος διατηρείται, μετασχηματίζεται και ανακυκλώνεται διαρκώς. Η λογοτεχνία από αυτή την άποψη είναι περισσότερο εξαρτημένη από ό,τι ο μύθος από το ιστορικό πλαίσιο, στο οποίο δημιουργήθηκε. Ήταν και παραμένει, ωστόσο, μια από τις πιο σημαντικές πηγές μύθων, δηλαδή αφηγήσεων που υπηρετούν την αμφισημία, αντιφατικότητα και για αυτό επιδέχονται πολλαπλές ερμηνείες.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Barthes, Roland. 1979. *Μυθολογίες. Μάθημα*. Μτφρ. Καίτη Χατζηδήμου & Ιουλιέττα Ράλλη. Αθήνα: Κέδρος.
- Blumenberg, Hans. 1990. *Arbeit am Mythos*, 5η έκδ. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Boyer, Régis. 1994. Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire? Στο *Mythes et littérature*, επιμ. Pierre Brunel, 153-164. Παρίσι: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Chase, Richard Volney. 1949. *Quest for myth*. Baton Rouge, LA: Louisiana State Univ. Press.
- Derrida, Jacques. 1974. White Mythology. Metaphor in the Text of Philosophy. *New Literary History* 3: 5-74.
- Eliade, Mircea. 1996. *Aspects du mythe*. Παρίσι: Gallimard.
- Handke, Peter. 2005. Δον Ζουάν: Η ιστορία του όπως μου την αφηγήθηκε ο ίδιος. Μτφρ. Νίκος Δεληβοριάς & Αρετή Κοντογιώργη. Αθήνα: Εξάντας.
- Horkheimer, Max & Theodor W. Adorno. 1971. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Lévi-Strauss, Claude. 2010. *Δομική ανθρωπολογία*. Μτφρ. Θόδωρος Παραδέλλης. Αθήνα: Κέδρος.
- Malinowski, Bronisław. 1926. *Myth in Primitive Psychology*. Λονδίνο: Kegan Paul Trench Trübner.
- Molina, Tirso de. 1972. Δον Χουάν Τενόριο. Ο απατεώνας της Σεβίλλιας. Μτφρ. Ιουλία Ιατρίδη. Αθήνα: Εκδόσεις των Φίλων.
- Müller, Ernst. 2002. Mythos – mythisch – Mythologie. Στο *Ästhetische Grundbegriffe*, επιμ. Karlheinz Barck, Martin Fontius & Dieter S. Schlenstedt, τόμ. 4, 309-346. Στουτγάρδη/Βαϊμάρη: Metzler.
- Ruthven, Kenneth. 1988. Ο μύθος. Μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη & Καίτη Χατζηδήμου. Ερμής: Αθήνα.
- Schmitt, Arbogast. 2003. Die Literatur und ihr Gegenstand in der Poetik des Aristoteles. Στο *Kann man heute noch etwas anfangen mit Aristoteles?* επιμ. Thomas Buchheim, 184-222. Αμβούργο: Meiner.
- Vernant, Jean-Pierre. 2005. Μύθος και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα. Μτφρ. Κατερίνα Αλεξοπούλου & Σπύρος Γεωργακόπουλος. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Vickery, John B. 1973. *The Literary Impact of The Golden Bough*. Princeton: Princeton University Press.
- Zeuch, Ulrike. 2004. Aporien in der Literaturtheorie der Frühen Neuzeit. Francesco Robortello In *librum Aristotelis De arte poetica explicationes* und die Folgen. Στο *Mimesis – Repräsentation – Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, επιμ. Ulrike Zeuch & Jörg Schöner, 181-214. Βερολίνο/Νέα Υόρκη: Gruyter.

- Ελύτης, Οδυσσέας. 2015. *Ποίηση*, 6η έκδ. Αθήνα: Ίκαρος.
- Ιωακειμίδου, Αητώ. 2014. *Ο λογοτεχνικός μύθος από τον γαλλικό συγκριτισμό στη νεοελληνική κριτική. Ζητήματα θεωρίας και εφαρμογής*. Αθήνα: Σοκόλης.
- Κάλας, Νικόλαος. 1998. *Γραφή και φως*, 2η έκδ. Αθήνα: Ίκαρος.
- Σεφέρης, Γιώργος. 1998. *Ποιήματα*, 19η έκδ. Αθήνα: Ίκαρος.
- Σιαφλέκης, Ζαχαρίας Ι. 1998. *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*. Αθήνα: Gutenberg.
- Σταυροπούλου, Έρη. 1998. Η Σαντορίνη και η ανάπτυξη ενός συμβόλου. Στο *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη*, επιμ. Mario Vitti, 455-471. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Τζιόβας, Δημήτρης. 2011. *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*. Αθήνα: Πόλις.
- Φιλύρας, Ρώμος. 1999. *Μια παρουσίαση από τον Γιάννη Δάλλα*. Αθήνα: Γαβριηλίδης.

Ut pictura poesis: το παράλληλο μεταξύ λογοτεχνίας
και εικαστικών τεχνών σε νεοελληνικό
και ευρωπαϊκό περιβάλλον

Μαρία Αθανασοπούλου

Το πρόβλημα των σχέσεων της λογοτεχνίας με τη ζωγραφική έχει απασχολήσει τους θεωρητικούς και τους πρακτικούς των δύο τεχνών από την εποχή της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη, που παραλληλίζει την πλοκή της τραγωδίας με το σχέδιο και τον δραματικό χαρακτήρα με το χρώμα (1450β1-3), ως την άνθιση των ιστορικών πρωτοποριών του 20ού αιώνα. Βάση της παραλληλίας είναι η πεποίθηση ότι και οι δύο τέχνες είναι αναπαραστατικές, μιμητικές, αφιερωμένες στην αποτύπωση του περιβάλλοντος κόσμου (Princeton 1993).

Την πρώτη ρητή συσχέτιση λογοτεχνίας και ζωγραφικής έκανε, κατά έμμεση μαρτυρία του Πλουτάρχου, ο λυρικός ποιητής Σιμωνίδης ο Κείος, ο οποίος «την μεν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπώσαν προσαγορεύει, την δε ποίησιν ζωγραφίαν λαλούσαν» (*Ηθικά*, 346). Ωστόσο, είναι ο λατίνος ποιητής Οράτιος με τη διαπίστωση *ut pictura poesis* (*Ars poetica*, 361), που έμελλε να έχει τη μεγαλύτερη επίδραση στις νεοκλασικές θεωρίες για την τέχνη του 17ου και του 18ου αιώνα, οι οποίες προέκριναν το αναπαραστατικό ιδεώδες έναντι του εκφραστικού, την —κατά το δυνατό— αδιαμεσολάβητη αποτύπωση του περιβάλλοντος ως σκοπό της Τέχνης αντί για την εξωτερική του εσωτερικού κόσμου του καλλιτέχνη μέσα από αυτή (που αποτέλεσε αισθητική αρχή της επόμενης περιόδου, του ρομαντισμού). Στόχος της αναλογίας ήταν να διαπιστώσει ότι, καθώς ορισμένοι πίνακες αρέσουν μόνο από απόσταση και στο ημίφως, ενώ άλλοι αντέχουν σε εκ του σύνεγγυς εξέταση με δυνατό φως, έτσι ορισμένα ποιήματα ευχαριστούν μόνο σε πρώτη ανάγνωση, ενώ άλλα αντέχουν σε περισσότερες αναγνώσεις και ενδελεχή κριτική εξέταση. Η διαπίστωση κληροδότησε μια «εικαστική» γλώσσα στη λογοτεχνική κριτική που ακολούθησε. Λόγου χάρη, ο Πλουτάρχος συγκρίνει τον 1ο αιώνα μ.Χ., στον *Βίο Αλεξάνδρου* (1.3), την επιλεκτική βιογραφική του μέθοδο με εκείνη του ζωγράφου που καταγράφει την ομοιότητα εστιάζοντας στο πρόσωπο, και ειδικότερα στα μάτια του αναπαριστώμενου προσώπου — ως σημείο του χαρακτήρα του. Παρόμοια, ο πλατωνιστής Λογγίνος, στην πραγματεία του *Περί ύψους* (xv. 7), διαπιστώνει ότι ποτέ λογοτεχνική σκηνή δεν έχει αποδοθεί με μεγαλύτερη οπτική «ενάργεια», από εκείνη που εντοπίζει στον Σιμωνίδα τη στιγμή που ο νεκρός Αχιλλέας

σηκώνεται από τον τάφο του και εμφανίζεται στους Έλληνες πριν αυτοί αναχωρήσουν για την Ελλάδα (Hagstrum 1987).

Το βάρος της επανεξέτασης της θέσης του Ορατίου αναλαμβάνει ο γερμανός φιλόσοφος, δραματουργός και κριτικός του Διαφωτισμού Gotthold Ephraim Lessing, ο οποίος στην πραγματεία του *Λαοκόων ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως* (1766) αναλύει το, αγνώστου προελεύσεως (και με εικαζόμενη ημερομηνία δημιουργίας το 160-20 π.Χ.), γλυπτικό σύμπλεγμα «Λαοκόων», που εκτίθεται πλέον στο Μουσείο του Βατικανού, παράλληλα με ένα χωρίο από την *Αινειάδα* (19 π.Χ.) του Βιργιλίου, με το οποίο συνομιλεί (II.195-227) (Αγγελάτος 2009). Το σύμπλεγμα παριστάνει τον Τρώα Λαοκόοντα και τους δύο γιους του να στραγγαλίζονται από φίδια, τα οποία —κατά τον μύθο— έστειλε η θεά Αθηνά, όταν ο ιερέας αποπειράθηκε να αποκαλύψει το τέχνασμα του Δούρειου Ίππου. Στον Βιργίλιο, τα φίδια τυλίγονται γύρω από τον χιτώνα και τον λαιμό του Λαοκόοντα, ο οποίος βγάζει ουρανομήκεις κραυγές. Στο γλυπτό, το ένα φίδι τυλίγεται γύρω από τη μέση του, το άλλο γύρω από το μπράτσο του, ο ίδιος και οι γιοι του εμφανίζονται γυμνοί βγάζοντας αναστεναγμούς. Ο λόγος της διαφοροποίησης είναι αισθητικός και αφορά στις ιδιότητες που προσιδιάζουν στο κάθε μέσο. Σε ένα ποίημα, ένας χιτώνας δεν κρύβει τίποτα: μπορούμε να δούμε μέσα του ανά πάσα στιγμή. Αντίθετα, στις πλαστικές τέχνες, όπως στην πραγματικότητα, ο χιτώνας κρύβει το περιεχόμενό του, και, αν θέλει κανείς να δείξει ταυτόχρονα το σώμα, πρέπει να επιστρατεύσει άλλους τρόπους. Άρα, παρατηρεί ο Lessing, οι δύο τέχνες καθορίζονται από συγκεκριμένους ως προς το μέσο τους περιορισμούς (Λέσσινγκ 2003, κεφ. 16). Η λογοτεχνία είναι μια τέχνη που αναπτύσσεται στον χρόνο και ενδείκνυται για την αφήγηση πράξεων, η ζωγραφική και η γλυπτική είναι τέχνες που αναπτύσσονται στον χώρο και ενδείκνυνται για την περιγραφή αντικειμένων. Αν, δε, ο εικαστικός καλλιτέχνης θέλει να αφηγηθεί μια ιστορία, όπως στην περίπτωση του συμπλέγματος «Λαοκόων», τότε θα πρέπει να αναπαραστήσει εκείνη την οριακή στιγμή της ιστορίας που εγκυμονεί τις περαιτέρω αφηγηματικές εξελίξεις — το *punctum temporis* (Λέσσινγκ 2003, κεφ. 16). Η αντίστροφη πορεία είναι λιγότερο επιτυχημένη: προκειμένου να περιγράψει ένα σώμα, ο ποιητής πρέπει να διαλέξει εκείνη την ιδιότητα ή ιστορία του, που παρουσιάζεται περισσότερο σύμφυτη με τη δράση που υπηρετεί: σχολιάζεται σχετικά η παρουσίαση του άρματος της Ήρας στη ραψωδία Ε (στ. 722-731) της *Ιλιάδας*, η παρουσίαση του σκήπτρου του Αγαμέμνονα στη ραψωδία Β (στ. 101-108) κ.ά.

Παρά τις δυσκολίες μιας τέτοιας μεταγραφής, ο Lessing θεωρεί την ποίηση τέχνη ανώτερη από τη ζωγραφική (και ως προς αυτό αναθεωρεί ριζικά τον Οράτιο), διότι δεν υφίσταται τους περιορισμούς του υλικού

που υφίσταται η ζωγραφική ως προς τη νόρμα του ωραίου που η ίδια θέτει (Λέσσινγκ 2003, κεφ. 14). Στις τέχνες του «φυσικού σημείου», παρατηρεί ο Lessing, η αναπαράσταση της ασχήμιας ή της φρίκης πρέπει να μετριάζεται, γιατί οι συγκεκριμένες, λόγω της αμεσότητας του μέσου τους, σοκάρουν (Λέσσινγκ 2003, κεφ. 24). Παρ' όλα αυτά, οι τέχνες του λόγου αμιλλώνται τις τέχνες του «φυσικού σημείου», επιδιώκοντας να παράγουν την ψευδαίσθηση της οπτικής εμπειρίας: από την άποψη αυτή, οι αναπαραστάσεις έργων τέχνης στην ποίηση αποκτούν παραδειγματική σημασία, καθίστανται τα εμβλήματα της αμεσότητας που η ποίηση, ως τέχνη των αυθαίρετων σημείων, προσπαθεί να επιτύχει. Σχολιάζεται σχετικά η αναπαράσταση της ασπίδας του Αχιλλέα στους στ. 483-608 της ραψωδίας Σ της *Ιλιάδας*. Στην ασπίδα, ο Ήφαιστος χωράει τα πάντα — όλο τον Μυκηναϊκό πολιτισμό που ο Αχιλλέας θα υπερασπιστεί με τη μάχη του. Και καθώς ο Lessing γνωρίζει ότι ο τρόπος της περιγραφής προσιδιάζει στη ζωγραφική και όχι στην ποίηση, παρατηρεί emphatically ότι κατά την αναπαράσταση της ασπίδας ο Όμηρος δείχνει τον Ήφαιστο την ώρα που την κατασκευάζει, μεταγράφοντας το εικαστικό έργο σε διαδοχή από στιγμές και μετατρέποντας έτσι την περιγραφή του (που υπάγεται στην επικράτεια της ζωγραφικής) σε αφήγηση (που υπάγεται στην επικράτεια της ποίησης) (Λέσσινγκ 2003, κεφ. 19). Αν και οι θεωρητικοί κάνουν διάκριση ανάμεσα στον ρητορικό τύπο της έκφρασης, που αφορά σε αναπαραστάσεις πραγματικών έργων τέχνης στη λογοτεχνία, και στο *έμβλημα*, που αφορά σε αναπαραστάσεις πλασματικών έργων (περίπτωση ασπίδας), κοινή παραμένει η προσπάθεια των δύο τρόπων να συστήσουν τη γλώσσα ως *φυσικό αντικείμενο* που σημαίνει με την εικόνα, αποσιωπώντας το ότι πρόκειται για αυθαίρετο σύστημα σημείων (Krieger 1992). Έτσι, μολοντί ως ταυτισμένη ρητορική άσκηση η έκφραση πρωτοεμφανίζεται σε έργα (*Τέχνη ρητορική*, 10.17) που συνδέονται με τον ιστορικό και δάσκαλο ρητορικής Διονύσιο Αλικαρνασσέα, με τεκμήριο την ομηρική ασπίδα του Αχιλλέα, ο τρόπος της έκφρασης αποδεικνύεται παλιός όσο η ίδια η γραφή (Heffernan 1993).

Στον κόσμο της νεωτερικότητας, και στα καθ' ημάς, καταστατική για τον διάλογο λόγου-εικόνας, ποίησης και ζωγραφικής παραμένει η «γχιόστρα» του *Ερωτόκριτου* (1595-1610), του βενετο-κρητικού Βιτσέντζου Κορνάρου. Οι δεκατέσσερις άρχοντες που, στο δεύτερο μέρος του ποιήματος, έρχονται να κονταροκτυπηθούν για το χέρι της Αρετούσας, φέρουν στα άρματά τους εμβλήματα, κατά κυριολεξία «ιμπρέζες», που δίνουν το στίγμα του χαρακτήρα τους, της γεωπολιτικής σημασίας του τόπου καταγωγής τους στον κόσμο του Κορνάρου και της συμμετοχής που αναμένεται να έχουν στην εξέλιξη του δράματος. Περιγράφονται επιμελώς από τον ποιητή. Έτσι, του Ρηγόπουλου της Κρήτης η ιμπρέζα εικονίζει «...ένα κερί σβημένο· / τον

Άνεμον ανάδια του ήδειχνε φουσκωμένο» (B 757-758), και το μόντο αποφθέγγεται: «“Κείνη η φωτιά που μου ’φεγγε πλίο λάμψη δε μου δίδει· / κι Άνεμος μου την ήσθησε, κι εδά ’μαι στο σκοτίδι”» (B 761-762). Λόγος και εικόνα παραδίδονται μαζί στον *Ερωτόκριτο* σχολιάζοντας και αμιλλώμενοι ο ένας τον άλλο· κατά τους ειδικούς, πάντως, η αληθοφάνεια της συνθήκης είναι περιορισμένη. Ο ποιητής «συγχέει εντελώς τη λογοτεχνική με την τελετουργική μορφή των εμβλημάτων, και περιγράφει κάτι που μας είναι αδύνατο να το φανταστούμε» (Morgan 2002).

Η περίοδος του ρομαντισμού (18ος-19ος αιώνες) καθιστά το δόγμα της *ut pictura poesis* αντικείμενο επαναδιαπραγματεύσεως — αν και όχι πια με την αθωότητα της προ Lessing εποχής. Η μεταγραφή του αντικειμένου σε διαδικασία (βασιικό αίτημα του Lessing για τη χρονική τέχνη της ποίησης σε σχέση με τη χωρική τέχνη της ζωγραφικής) συζητείται όχι πια ως προς το αισθητικό προϊόν, αλλά ως προς τη νοητική διεργασία που οδηγεί σε αυτό. Για την *Biographia Literaria* (1817) του άγγλου ρομαντικού ποιητή Samuel Taylor Coleridge, η φαντασία είναι μια δύναμη που συμφιλιώνει ασύμβατες ή και αντιθετικές μεταξύ τους ουσίες και έννοιες: «την ιδέα με την εικόνα, το εξατομικευμένο με το αντιπροσωπευτικό, το καινούργιο με το οικείο, τη συναισθηματική εγρήγορση με μια αυξημένη αίσθηση τάξης». Στη φράση αυτή αιχμαλωτίζεται η ρομαντική σύγκλιση των τεχνών: ο όρος *εικόνα* χρησιμοποιείται τόσο για την τέχνη της ζωγραφικής, όσο και για εκείνη της ποίησης (Scott 1988). Αποτυπώνοντας την τάση αυτή στην καλλιτεχνική πρακτική, ο αγγλικός (προ-)ρομαντισμός ανέδειξε ως κορυφαίο καλλιτέχνη των συνθετικών μορφών τον ποιητή-ζωγράφο William Blake, ο οποίος στην εικονογραφημένη του συλλογή *Songs of Innocence and of Experience* [= *Τραγούδια της αθωότητας και της εμπειρίας*] (1789-1794) ξαναδουλεύει τα θέματα του Παραδείσου και της Κόλασης του Μίλτωνα σε ζωγραφικό και ποιητικό λόγο ταυτόχρονα, ενώ παραδειγματική απόδοση στον τρόπο της έκφρασης των νεότερων χρόνων δίνει με το ποίημά του «Ode to a Grecian Urn» [= Ωδή σε μια ελληνική υδρία] (1819) ο άγγλος ρομαντικός John Keats.

Παρόμοια, λίγα χρόνια αργότερα κυκλοφορούν στη Γαλλία, συνεχίζοντας την παράδοση που εγκαινίασε ο γάλλος φιλόσοφος Diderot, τα κείμενα εικαστικής κριτικής με τίτλο *Salons* του γάλλου συμβολιστή ποιητή και κριτικού Charles Baudelaire, που επεξεργάζονται θεωρητικά την αναλογία ζωγραφικής και ποίησης, ενώ υποστηρίζονται καλλιτεχνικά από την ποιητική πρακτική του Baudelaire. Διάσημη παραμένει η ρήση του Baudelaire, από το «Σαλόνι 1846», ότι: «η καλύτερη απόδοση ενός πίνακα θα μπορούσε να είναι ένα σονέτο ή μια ελεγεία» (Baudelaire 1975-1976· η μετάφραση δική μου), ενώ έτερος μείζων κριτικός της εποχής, ο Theodore de Banville στην πραγματεία του *Petit traité de la poésie française* [= *Μικρή πραγματεία για*

τη γαλλική ποίηση] (1872), υποστήριξε αντίστοιχα ότι η ποίηση έπρεπε να μετακινηθεί προς τις περισσότερες οπτικές μορφές ύπαρξης που προτείνουν οι εικαστικές τέχνες. Μέσα από τέτοιες οδηγίες, «μια νέα συνείδηση του τρόπου με τον οποίο οι μέθοδοι και τα αποτελέσματα των εικαστικών τεχνών θα μπορούσαν να εφαρμοστούν στις μορφικές προόδους της ποίησης, έμελλε να έχει τη μεγαλύτερη επίδραση στην εξέλιξη της τελευταίας σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα», αποφαίνονται οι κριτικοί (Scott 1988). Παραθέτω ενδεικτικά τους στ. 1-4 από το σονέτο «Φωνήεντα» («Voyelles», 1883) του «καταραμένου» γάλλου ποιητή Arthur Rimbaud που συνοφίζει την παράδοση αυτή:

Α μαύρο, Ε άσπρο, Ι κόκκινο, Ο μπλαβό, Υ σμαράγδι
θα ειπώ πως ήρθατε κρυφά στον κόσμο μια φορά.
Α μαύρος χνουδωτός κορσές σ' έντομα αστραφτερά
που σ' ανυπόφορες βρωμιές γυροβολούνε ομάδι (Rimbaud 1997).

Το στοίχημα του σονέτου, που θεωρείται επίσης σημαντικό για τη διερεύνηση της συμβολιστικής τεχνικής της συναισθησίας, είναι να σημάνει όχι μόνο με το περιεχόμενο, αλλά και με την οπτική του εμφάνιση — χαρακτηριστικά τα κεφαλαία που περιλαμβάνονται στους στίχους. Το διάσημο «οπτικό» ποίημα του συμβολιστή Stéphane Mallarmé, «Μία ριζιά ζαριών» («Un coup de dés», 1897), οδηγεί την προβληματική στη λογική της κατάληξη. Το ποίημα αναπτύσσεται σε τυπογραφικά στοιχεία διαφόρων μεγεθών, ενώ τομές και άλλα κενά στις σελίδες στις οποίες ξεδιπλώνεται, του προσφέρουν μια οπτικώς σημαίνουσα τυπογραφία (Mallarmé 1976). Πρόκειται για μια αποφασιστική καλλιτεχνική στροφή. Οι δύο τέχνες διερευνούν τις συγκλίσεις τους όχι πια σε επίπεδο θεματικής, αλλά στο επίπεδο της φόρμας. Το ποίημα «ποζάρει» ως πίνακας, ο πίνακας αναπτύσσεται αφηρημένα ως γλωσσικό σύστημα. Αυτή η καταστατική στροφή χαρακτηρίζει ολόκληρη την πραγμάτευση της αρχής *ut pictura poesis* στον 20ό αιώνα, με κορυφαίο δείγμα, από τον χώρο των πρωτοποριών και τη γαλλική λογοτεχνία πάλι, τα «καλλιγραμματικά ποιήματα» της συλλογής *Calligrammes* (1918) του υπερρεαλιστή Guillaume Apollinaire, στα οποία η διάταξη των στίχων πάνω στη σελίδα ζωγραφίζει το αναφερόμενο θέμα.

Στη λογοτεχνία του ελληνικού κράτους, το δόγμα της *ut pictura poesis* επιβιώνει στον χώρο της κριτικής αρχικά και συνδέεται με τη συζήτηση του κώδικα της αληθοφάνειας που πρεσβεύει ο ρεαλισμός. Ίχνη της τάσης βρίσκουμε στο κριτικό έργο του πεζογράφου και κριτικού Εμμανουήλ Ροΐδη και στα κείμενα της διαμάχης με τον Άγγελο Βλάχο (Αγγελάτος 2002). Στο άρθρο του «Η σαφήνεια και η ασάφεια εν τη ποιήσει» (1895) ο Κωστής Παλαμάς, αντίστοιχα, υιοθετώντας τη θέση του δανού κριτικού Georg Brandes διακρίνει το «καθαρόν και το πλαστικόν κάλλος» του Ομήρου,

από τη «σκοτεινήν και την μουσικήν ωραιότητα» της εβραϊκής ποίησης της Παλαιάς Διαθήκης (Παλαμάς χ.χ), ενώ στο μεταγενέστερο άρθρο «Μουσική και λογική στην ποίηση» (1925) αναφέρεται στον διάσημο γερμανό προ-ρομαντικό θεωρητικό της «Σχολής της Ιένας» August Schlegel, ο οποίος στη δεύτερη διάλεξή του για τη «Δραματική τέχνη και την ποίηση» (1808) διακήρυξε ότι το πνεύμα της αρχαίας τέχνης είναι «πλαστικό», ενώ το πνεύμα της σύγχρονης τέχνης «γραφικό» (Wheeler 1984).

Περισσότερο αισθητό γίνεται το φαινόμενο της χρήσης ζωγραφικών μεταφορών στη λογοτεχνική κριτική όταν αφορά σε κριτικούς που ασκήθηκαν και στην τεχνοκριτική (Μαθιόπουλος 2005). Έτσι, ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης παραβάλλεται με ζωγράφο της ολλανδικής σχολής σε τέσσερις τουλάχιστον κριτικές του 19ου αιώνα (Γαβριηλίδης, Παλαμάς, Νιρβάνας, Κακλαμάνος) (Φαρίνου-Μαλαματάρη 2014) — ενώ λίγα χρόνια αργότερα, ο Γ. Θεοτοκάς, όταν συζητά στο μανιφέστο του *Ελεύθερο πνεύμα* (1929) την παραγωγή της περιόδου, χρησιμοποιεί τον όρο «φωτογραφική σχολή», εκσυγχρονίζοντας απλώς την παλιότερη εικαστική μεταφορά (Θεοτοκάς 1988). Η συγκεκριμένη ταύτιση οφείλεται ίσως περισσότερο στη σύμπτωση της χρήσης του όρου *ηθογραφία* τόσο για την περιγραφή της *peinture de genre* της περιόδου, όσο και της αφηγηματικής παραγωγής που ακολούθησε την προκήρυξη του διαγωνισμού του περιοδικού *Εστία* για το «ελληνικό διήγημα» το 1883 (Ντενίση 2012). Πάντως, το κυρίαρχο, στο γύρισμα του 20ού αιώνα, ρεύμα του αισθητισμού προέκρινε το δόγμα «της τέχνης υπέρ της τέχνης» (Αραμπατζίδου 2012). Από την άποψη αυτή, είναι αναμενόμενη η περιγραφή της λογοτεχνίας ως διαμεσολαβημένης στον λόγο των αισθητιστών κριτικών από το ιδίωμα των εικαστικών τεχνών. Χαρακτηριστικές οι περιπτώσεις του κριτικού-λογοτέχνη Νικόλαου Επισκοπόπουλου και του αισθητικού Περικλή Γιαννόπουλου. Ο πρώτος, σε άρθρα του στα περιοδικά *Άστυ* και *Νέον Άστυ*, μελετά εξίσου τα σύγχρονά του λογοτεχνικά και εικαστικά δρώμενα, ενώ ανακηρύσσει τη ζωγραφική κορωνίδα των τεχνών και με τους δικούς της όρους κρίνει και την ποίηση (βλ. ενδεικτικά «Η Νέα Ζωγραφική», εφ. *Άστυ*, 24 Δεκ. 1899· Επισκοπόπουλος 2011, 596-599). Ο δεύτερος, στο αισθητικό μανιφέστο «Ελληνική Γραμμή» (περ. *Ανατολή*, 1901), ανακηρύσσει το ελληνικό τοπίο σε αισθητική αρχή και το περιγράφει με όρους οπτικών και κατ' επέκταση ζωγραφικών (Αραμπατζίδου 2012).

Η λίστα των δια-καλλιτεχνικών μεταφορών στον κριτικό λόγο της περιόδου δεν έχει τέλος. Κάποτε, μάλιστα, διευρύνεται ώστε να περιλάβει και τις άλλες εικαστικές τέχνες, τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική (πρβλ. τη φράση «το ποιητικό καλλιτέχνημα [...] είναι ναός» του Παλαμά στο άρθρο του «Τα μεγάλα τα ποιήματα»). Πρόκειται για μια τάση που συνδέει τις εικαστικές και γλυπτικές μεταφορές της κριτικής και της ποίησης των αρχών του 20ού αιώνα και με το καλλιτεχνικό ρεύμα του παρνασισμού (Μαρ-

μαρινού 1976). Δείγματά της έχουμε πολλά στην καλλιτεχνική παραγωγή της περιόδου, λ.χ. στον Κ.Π. Καβάφη, που θεματοποιεί πίνακες («Ζωγραφισμένα», 1914/16), γλυπτά («Η Κηδεία του Σαρπηδόνα», 1898-1908· «Η συνοδεία του Διονύσου», 1907· «Τυανεύς Γλύπτης», 1911 κ.ά.), και τη διαδικασία θέασής τους στο έργο του («Καισαρίων», 1918) (Ρηγόπουλος 1991· Giannakopoulou 2007). Στο ίδιο κλίμα κινείται και ο Άγγελος Σικελιανός, με ποιήματα όπως το «Παντάρκης» (1914), στο οποίο μας ξεναγεί στο εργαστήρι ενός φανταστικού γλύπτη-ποιητή, ενώ στον πεζό λόγο του είναι συχνές οι αναφορές στον γάλλο γλύπτη Auguste Rodin, με τον οποίο δηλώνει πνευματική συγγένεια (Σικελιανός 1978). Ενδιαφέρον παρουσιάζουν, τέλος, τα ποιήματα του Σικελιανού που ανακαινίζουν την τεχνοτροπία της έκφρασης, όπως η «Αναδυομένη» από τη συλλογή *Αφροδίτης Ουρανίας*, που μεταγράφει το ανάγλυφο άγνωστου έλληνα τεχνίτη από το 460 π.Χ., το οποίο βρίσκεται στη Ρώμη κοσμώντας τη ράχη του λεγόμενου «Θρόνου των Ludovisi» (Φυλακτού 1990). Στην πεζογραφία της περιόδου, ξεχωρίζει η νουβέλα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη *Απελλής* (1904), που αναδιηγείται την ιστορία του ζωγράφου που σαγήνεψε τον Μεγαλέξανδρο, παρεμβάλλοντας πολλές έμμεσες παρατηρήσεις ποιητικής γύρω από τις σχέσεις των τεχνών, της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής, αλλά και του θεάτρου, ενώ, δύο χρόνια αργότερα, εμφανίζεται η πρωτόλεια νουβέλα του Νίκου Καζαντζάκη *Όφης και Κρίνο* (1906), στην οποία πρωταγωνιστεί ένας αυτοκτόνος ζωγράφος. Στη μορφή, μάλιστα, του πλασματικού αυτού ημερολογίου «οι εικαστικές συνάψεις είναι τόσο έντονες, ώστε προσδίδουν στο έργο τη μορφή της διαδοχής ζωγραφικών πινάκων» (Αραμπατζίδου 2012).

Με την άνοδο των λογοτεχνικών πρωτοποριών του 20ού αιώνα, το δόγμα της *ut pictura poesis* γνωρίζει νέα ορμή. Η σύνθεση των τεχνών αποτελούσε αίτημα τού, ρομαντικού στην προέλευσή του, γαλλικού και ελληνικού υπερρεαλισμού. Στο πλαίσιο αυτό καλλιεργείται από τους υπερρεαλιστές λογοτέχνες στην Ελλάδα (όπως στο εξωτερικό), η ποιητική της οραματικής, απρόσμενης, αντιρεαλιστικής εικόνας που έχει ή και κάποτε δεν έχει αναφορά σε ζωγραφικά πρότυπα, τα προϋποθέτει όμως στον βαθμό που είναι βαθύτατα αντιρεαλιστική (Balakian 1986). «Οι εικόνες σκέφτονται για μένα» γράφει ο Éluard, εννοώντας τις εικόνες που δίνονται ως αποτέλεσμα του ελεύθερου συνειρμού, χωρίς προ-αποφασισμένο νόημα. Ολόκληρο το κίνημα του υπερρεαλισμού, άλλωστε, έχει περιγραφεί με μια εικόνα, ως «τυχαία συνάντηση μιας ραπτομηχανής και μιας ομπρέλας πάνω σε ένα χειρουργικό τραπέζι» («la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!», στο βιβλίο *Chants de Maldoror* του Lautréamont).

Η περίπτωση του ζωγράφου και ποιητή Νίκου Εγγονόπουλου είναι χαρακτηριστική: ο Εγγονόπουλος επαναλαμβάνει συχνά θέματα της ζω-

γραφικής του στην ποίηση, ενώ στην «Ελεονώρα» του (1938) χρησιμοποιεί την τεχνική της υπερρεαλιστικής εικόνας συνθέτοντας άσχετες μεταξύ τους οπτικές παραστάσεις, ώστε να αναπαραστήσει τα μέλη της αγαπημένης γυναίκας («τα δυό της γόνατα / ο Αγαμέμνων / τα δύο της λατρευτά / μικρά / πόδια / είναι το πράσινο / τηλέφω- / νο με τα κόκκινα / μάτια») (Εγγονόπουλος 1977). Οργανώνει, μάλιστα, το ποίημα σε δύο στήλες με υπότιτλους «(προσθία όψις)» και «(οπισθία όψις)», και, μιμούμενος στη διάταξη των στίχων το σχήμα ενός όρθιου ανθρώπινου σώματος, τρέπει την τυπογραφική εμφάνιση του κειμένου σε φορέα σημασίας. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και κάποια πεζά του για τον Picasso, τα οποία όχι μόνο σχολιάζουν τον πρωτοπόρο ζωγράφο του 20ού αιώνα, αλλά και θεματικά προσπαθούν να μεταγράψουν πίνακές του στον τύπο του ελεύθερου συνειρμού (Εγγονόπουλος 1987), τεχνική που εισήγαγε ο Baudelaire στο εικαστικό-ποιητικό μανιφέστο του «Το χρώμα» («De la couleur», 1846), το οποίο μιμούμενο την ιμπρεσιονιστική ανάπτυξη του πίνακα εν χώρω ξεκινά με τις φράσεις «Ας φανταστούμε μια ωραία φυσική έκταση όπου το σύμπαν πρασινίζει, κοκκινίζει, κονιοποιείται και γυαλοκοπάει με απόλυτη ελευθερία, όπου όλα τα πράγματα, διαφορετικά χρωματισμένα σύμφωνα με τη μοριακή τους σύνθεση [...]» (Baudelaire 2005, 31). Ο Ελύτης, αντίστοιχα, στον τόμο δοκιμίων του *Ανοιχτά χαρτιά* (1982) περιλαμβάνει πλήθος μελετών πάνω σε έλληνες και ξένους εικαστικούς, ενώ συστηματικά καλλιεργεί την εικαστική τεχνική του κολάζ (Μαυρωτάς & Ηλιοπούλου 2011). Στα ποιήματά του, μάλιστα, παρατηρούνται αναλογίες μεταξύ της συντακτικής και τυπογραφικής οργάνωσης του λόγου, και της κυβιστικής και αφηρημένης ζωγραφικής των μέσων του 20ού αιώνα (Κουτριάνου 2002). Θεαματική κατάληξη της παράδοσης αυτής, τα «οπτικά ποιήματα» του Μιχαήλ Μήτρα, τα οποία σημαίνουν μέσω της τυπογραφικής τους οργάνωσης και μόνον: συχνά αποτελούνται από μία μόνο λέξη που επαναλαμβάνεται εμμονικά πάνω στη σελίδα, «χτίζοντας» τον εικαστικό όγκο του ποιήματος. Αρχαία ή μοντέρνα στην προέλευσή της αδιάφορο, η καλλιτεχνική αρχή της *ut pictura poesis* εξακολουθεί να τροφοδοτεί τη λογοτεχνία μας με πλούσιους προβληματισμούς και πειραματισμούς.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Balakian, Anna. 1986. The surrealist image. Στο *Surrealism. The Road to the Absolute*, 140-169. Σικάγο/Λονδίνο: University of Chicago Press.
- Baudelaire, Charles. 1975-1976. *Oeuvres complètes*, 2 τόμοι. Φιλολ. επιμ. C. Pichois. Παρίσι: Gallimard.
- . 2005. *Αισθητικά δοκίμια*. Μτφρ. Μαρία Ρέγκου. Αθήνα: Printa.
- Giannakopoulou, Liana. 2007. *The Power of Pygmalion. Ancient Greek Sculpture*

- in *Modern Greek Poetry, 1860-1960*. Οξφόρδη/Βέρνη/Βερολίνο/Βρυξέλλες/Φρανκφούρτη/Νέα Υόρκη/Βιέννη: Peter Lang.
- Hagstrum, Jean. 1987. *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Σικάγο/Λονδίνο: The University of Chicago Press.
- Heffernan, James. 1993. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Σικάγο/Λονδίνο: The University of Chicago Press.
- Krieger, Murray. 1992. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Βαλτιμόρη/Λονδίνο: The Johns Hopkins University Press.
- Mallarmé, Stéphane. 1976. *Ignitur, Divagations, Un coup de dés*. Πρόλ. Yves Bonnefoy. Παρίσι: Gallimard.
- Morgan, Gareth. 2002. Τα εμβλήματα του Ερωτόκριτου. Στο Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης, *Κρητική Αναγέννηση. Μελετήματα για τον Βιτσέντζο Κορνάρο*, επιμ. Στ. Κακλαμάνης & Γ.Κ. Μαυρομάτης, 251-296. Αθήνα: Στιγμή.
- Princeton. 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- Rimbaud, Jean Arthur. 1997. *Το μεθυσμένο καράβι*. Μτφρ. Ν. Στρατάκης. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.
- Scott, David. 1988. *Pictorialist Poetics. Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wheeler, Kathleen. 1984. *German Aesthetic and Literary Criticism. The Romantic Ironists and Goethe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Αγγελάτος, Δημήτρης. 2009. Τέχνες του χώρου και τέχνες του χρόνου. Ένα σχήμα για μεθοδολογικούς όρους και όρια στις σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις. Στο *Τα όρια των ειδών στην τέχνη σήμερα*. Επιστημονικό Συμπόσιο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 15-23. Αθήνα: Σχολή Μωραΐτη.
- . 2002. Πραγματικότητας και Ιδανικών. Ο Άγγελος Βλάχος και ο αισθητικός κανόνας της αληθοφάνειας (1857-1901). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Αραμπατζίδου, Λένα. 2012. Αισθητισμός. Η νεοελληνική εκδοχή του κινήματος. Θεσσαλονίκη: Μέθεξις.
- Εγγονόπουλος, Νικόλαος. 1987. Pablo Picasso ποιήματα. Στο *Πεζά κείμενα*, 11-14. Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία.
- . 1977. Ελεωνόρα. Στο *Ποιήματα*, τόμ. Α', 41-44. Αθήνα: Ίκαρος.
- Επισκοπόπουλος, Νικόλαος. 2011. Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ, τόμ. Α'. Φιλολ. επιμ. Νίκος Μαυρέλος. Αθήνα: Ίδρυμα Ουράνη.
- Θεοτοκάς, Γιώργος. 1988. *Ελεύθερο πνεύμα*. Επιμ. Κ.Θ. Δημαράς. Αθήνα: Ερμής.
- Κουτριανού, Ελένη. 2002. Η πρακτική της ποίησης και οι εικαστικές τέχνες. Στο *Με Άξονα το Φως. Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη*, 353-397. Αθήνα: Ίδρυμα Ουράνη.

- Λέσσιονγκ, Γκότχολντ Έφραιμ. 2003. *Λαοκόων ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*. Μτφρ. Αριστομένης Προβελέγγιος [1903]. Αθήνα: Πελεκάνος.
- Μαθιόπουλος, Ευγένιος. 2005. *Η Τέχνη Πτεροφύει εν Οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ποταμός.
- Μαυρωτάς, Τάκης & Ιουλίτα Ηλιοπούλου. 2011. *Ο κόσμος του Οδυσσέα Ελύτη. Ποίηση και ζωγραφική*. Αθήνα: Ίδρυμα Θεοχαράκη.
- Ντενίση, Σοφία. 2012. Η ηθογραφία στην ελληνική τέχνη και λογοτεχνία: Δρόμοι τεμνόμενοι; Στο *Τριαντάφυλλα και Γιασεμιά. Τιμητικός τόμος στην Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού*, επιμ. Ζ.Ι. Σιαφλέκης & Ερασμία-Λουίζα Σταυροπούλου, 443-471. Αθήνα: Gutenberg.
- Παλαμάς, Κωστής. χ.χ. Η σαφήνεια και η ασάφεια εν τη ποιήσει ~ Μουσική και λογική στην ποίηση. Στο *Άπαντα*, τόμ. Β' & ΙΒ', 201-216 & 464-479. Αθήνα: Μπίρης.
- Πολίτου-Μαρμαρινού, Ελένη. 1976. Ο Κωστής Παλαμάς και ο γαλλικός Παρνασσισμός (Συγκριτική φιλολογική μελέτη). Διδακτορική διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Ρηγόπουλος, Γιάννης. 1991. *Ut Pictura, Poesis. Το «εκφραστικό» σύστημα της ποίησης και της ποιητικής του Κ. Καβάφη*. Αθήνα: Σμίλη.
- Σικελιανός, Άγγελος. 1978. Ομιλίες με τον Rodin. Στο *Πεζός Λόγος*, τόμ. Α'. Φιλολ. επιμ. Γ.Π. Σαββίδης, 35-40. Αθήνα: Ίκαρος.
- Φαρίνου-Μαλαματάρη, Γεωργία. 2014. Η διηγηματογραφία του Παπαδιαμάντη και η ολλανδική ζωγραφική. Στο *Το Σχοίνισμα της Γραφής. Παπαδιαμαντ(ολογ)ικές μελέτες*, 53-67. Αθήνα: Gutenberg.
- Φυλακτού, Ανδρέας. 1990. Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό Βίο. Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Άγγελου Σικελιανού. Λευκωσία: Λαϊκή Τράπεζα.

Η σχέση ποίησης και μουσικής στον συμβολισμό και τον μοντερνισμό

Πολίνα Ταμπακάκη

Ανάμεσα στα κείμενα που ενώνουν ποιητές και μουσικούς, ξεχωριστή θέση έχει το προλόγισμα που έγραψε ο Γιώργος Σεφέρης στη δεύτερη (1970) αγγλική έκδοση της *Μουσικής ποιητικής* του Igor Stravinsky (1998, vii-xiii). Το διάσημο αυτό βιβλίο περιέχει τις έξι ομιλίες-μαθήματα που έδωσε ο ρώσος συνθέτης στο Πανεπιστήμιο του Harvard κατά το ακαδημαϊκό έτος 1939-1940, δηλαδή στα τέλη, κατά πολλούς, της περιόδου του μοντερνισμού. Στο προλόγισμά του (1984, Β' 306-312), ο Σεφέρης αναφέρθηκε στην περιγραφή της σκηνής του Λαοκόοντα στην *Αινειάδα* του Βιργιλίου και στις γνωστές γλυπτικές και ζωγραφικές αναπαραστάσεις του επεισοδίου στο αρχαίο ροδιακό μαρμάρινο σύμπλεγμα και στον πίνακα του El Greco, αντίστοιχα· και τόνιζε:

Σε κάθε τέχνη, το υλικό της. Αυτό το υλικό που η ενέργεια του τεχνίτη το κάνει ξαφνικά και απροσδόκητα πιο ευαίσθητο και το πλάθει διαφορετικό από ό,τι συνηθίσαμε να το βλέπουμε στην καθημερινή ζωή (309).

Η αναφορά αυτή στο επεισόδιο του Λαοκόοντα παρέπεμπε έμμεσα σε ένα κείμενο με ιδιαίτερη σημασία πάνω στο ζήτημα του χώρου και του χρόνου στις τέχνες και στις μεταξύ τους σχέσεις: στο έργο του Gotthold Ephraim Lessing *Λαοκόων. Ένα δοκίμιο για τα όρια της ζωγραφικής και της ποίησης* (1766). Ο Σεφέρης σημείωνε: «Η μουσική είναι η τέχνη του χρόνου, μας δίδασκε [ο Stravinsky] στο β' μάθημα· και φορείς του χρόνου [...] είναι τα ανθρώπινα σώματα» (310-311).

Το ζήτημα της αυτονομίας των τεχνών, της σχέσης τους με την καθημερινή ζωή, καθώς και της φύσης των «χρονικών τεχνών» (όπως η μουσική και ο χορός) σε σχέση με τις «τέχνες του χώρου» (όπως η ζωγραφική, η γλυπτική ή η αρχιτεκτονική) είναι κεντρικά ζητήματα σε κάθε διερεύνηση της σχέσης ποίησης και μουσικής· όπως είναι και οι σχέσεις των ποιητών με το μουσικό περιβάλλον της εποχής τους, η ενασχόλησή τους με συγκεκριμένα είδη μουσικής και ο διάλογός τους με συγκεκριμένους μουσικούς.

Η ιδιαίτερη συγγένεια της ποίησης με τη μουσική, όπως την αντιλαμβανόμαστε σήμερα, διαμορφώθηκε κατά τον 19ο αιώνα. Μέσα από το κίνημα του ρομαντισμού, η μουσική αναδεικνύεται ως η τέχνη που προσφέρει

την κατεξοχήν αισθητική εμπειρία με την πρόσβαση σε έναν υπερβατικό κόσμο. «Όλες οι τέχνες φιλοδοξούν να φτάσουν στην κατάσταση της μουσικής», έγραφε στα τέλη του ίδιου αιώνα ο άγγλος κριτικός Walter Pater στη μελέτη του *Η Αναγέννηση* (Pater 2011). Στην ποίηση η φιλοδοξία αυτή συνδέθηκε με μια σειρά πειραματισμών πάνω στη σχέση της σημασίας των λέξεων και των φωνολογικών/ακουστικών στοιχείων τους. Ζητούμενο ήταν να διερευνηθεί ποιητικά η υποβλητική δύναμη της τέχνης των ήχων, η οποία δεν δεσμεύεται από τη λογική και αναπαραστατική αντίληψη των πραγμάτων. Στην πραγματικότητα ο 19ος αιώνας είναι η περίοδος κατά την οποία περνάμε από το *ut pictura poesis* στο *ut musica poesis* (βλ. Αγγελάτος 2009).

«Η μουσική πάνω από όλα», έγραφε ο Paul Verlaine στο ποίημα-μανιφέστο «Ποιητική τέχνη» το 1874. Δώδεκα χρόνια αργότερα, το 1886, στη γαλλική εφημερίδα *Le Figaro* θα κυκλοφορήσει το μανιφέστο του συμβολισμού, γραμμένο από τον Jean Moréas, τον Έλληνα Ιωάννη Παπαδιαμαντόπουλο. Στο κέντρο των αναζητήσεων των συμβολιστών ποιητών ήταν ένα είδος λυρισμού, που ο ποιητής Paul Valéry περιέγραψε επιγραμματικά ως «ανάπτυξη ενός επιφωνήματος» (Valéry 1957-1960, Β' 549). Στόχος ήταν η δημιουργία μιας μυσταγωγικής αίσθησης μέσα από την αξιοποίηση της μέγιστης υποβλητικής δύναμης των λέξεων, οι οποίες είχαν αποκαθαρωθεί από τη φθορά της καθημερινής χρήσης και των εύκολων αναγνωσμάτων.

Ο ποιητής με τον οποίο κατεξοχήν συνδέθηκε η προσπάθεια των ποιητών «να πάρουν πίσω από τη μουσική αυτό που τους ανήκει» (Valéry 1957-1960, Α' 1272· πρβλ. Παλαμάς χ.χ., ΙΒ' 476), ήταν ο Stéphane Mallarmé, ο οποίος εξέφρασε τις απόψεις του σε θεωρητικά κείμενα όπως η «Κρίση του στίχου» (πρώτη μορφή, 1886) και η ομιλία του «Η μουσική και τα γράμματα» (1894). Τη σφραγίδα του Mallarmé θα φέρει ο πιο ακραίος ποιητικός «μουσικός» πειραματισμός του συμβολισμού: «Μια ριζιά των ζαριών δεν καταργεί το τυχαίο» («Un coup de dés jamais n'abolira le hasard», 1897). Σε αντίθεση με άλλα ποιήματα του Mallarmé που χαρακτηρίζονται από την τεχνική λεπτοουργία του εσωτερικού ρυθμού μέσα στο πλαίσιο της παραδοσιακής στιχουργίας ή τα λίγα πεζά ποιήματά του, το «Un coup de dés» θα είναι ένας λεκτικός αστερισμός, που θα εξερευνά μια νέα ποιητική χωρικότητα και χρονικότητα: οι σελίδες του είναι διάστικτες με λέξεις και φράσεις σε διάφορα τυπογραφικά μεγέθη, ως ένα είδος ποιητικής μουσικής παρτιτούρας, όπου τα λευκά τμήματα ανάμεσα στις λέξεις αντιστοιχούν στη σιωπή.

Είναι σημαντικό να σταθεί κανείς στο ευρύτερο μουσικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο οι ποιητές διαμόρφωναν τη «μουσική» ποιητική τους. Στον 19ο αιώνα η καθαρά ενόργανη μουσική, που δεν είναι δεμένη με λόγια ή άλλα «εξωμουσικά» στοιχεία, θεωρείται ως η ανώτερη μορφή μουσικής: εί-

ναι η λεγόμενη «απόλυτη» ή «καθαρή» μουσική. Ο Ludwig van Beethoven θα αναδειχθεί ως η κατεξοχήν ηρωική μορφή του κανόνα της «κλασικής μουσικής». Έργα του όπως η ενάτη συμφωνία θα αποτελέσουν τα «ιερά» μεγάλα έργα που ακούγονται στους μεγάλους συναυλιακούς χώρους που χτίζονται στο πέραςμα του 19ου αιώνα, ενώ άλλα, όπως τα τελευταία του κουαρτέτα, θα αποτελέσουν τις ιδανικές πραγματώσεις του αιτήματος της εσωτερικότητας και της εξαϋλώσης. Αλλά ο συνθέτης που θα σημαδέψει τους συμβολιστές ποιητές με τον πιο έντονο τρόπο είναι ένας σύγχρονός τους θρύλος: ο Richard Wagner, με το Ολικό Έργο Τέχνης (*Gesamtkunstwerk*), στο οποίο το θέατρο, η μουσική, η ποίηση, το τραγούδι και η ζωγραφική συνθέτουν μια ολική μορφή τέχνης. Δεν είναι, ωστόσο, δύσκολο να διακρίνει κανείς τη μεγάλη αντίθεση ανάμεσα στο τεραστίων διαστάσεων έργο του Wagner και στο εσωστρεφές και ονειρικό έργο του Mallarmé, που μουσικά θα ταίριαζε πολύ περισσότερο με το έργο του «ιμπρεσιονιστή» Claude Debussy.

Την περίοδο του μοντερνισμού, οι μηχανές αναπαραγωγής του ήχου άλλαξαν ριζικά τη μουσική εμπειρία: εκτός από ζωντανές μουσικές παραστάσεις, τώρα μπορούσε κανείς να ακούει μουσική στο γραμμόφωνό του ή σε άμεση ραδιοφωνική αναμετάδοση. Ως προς τη μουσική δημιουργία, πρωτοποριακοί πειραματισμοί ανέτρεπαν την καθιερωμένη αίσθηση της «κλασικής» μουσικής σε όλα τα επίπεδα. Αρκεί να σκεφτούμε τις ατονικές και δωδεκαφθογγικές συνθέσεις του Arnold Schoenberg και τις ρυθμικές και «νεοκλασικές» καινοτομίες του Igor Stravinsky.

Οι μοντερνιστές ποιητές θα αξιοποιήσουν τις νέες δυνατότητες επαφής με τη μουσική και οι μορφικοί πειραματισμοί τους θα βρίσκονται σε αντιστοιχία με το καινούργιο μουσικό περιβάλλον. Ωστόσο, τις περισσότερες φορές η ίδια η έννοια της μουσικής στα έργα τους θα αναφέρεται σε μια πιο παραδοσιακή αντίληψη «κλασικής μουσικής» σύμφωνα με τον μουσικό κανόνα που διαμορφώθηκε κατά τον 19ο αιώνα. Ο T.S. Eliot κατέχει ασφαλώς μια ξεχωριστή θέση στον «μουσικό» ποιητικό «υψηλό μοντερνισμό», με τις μορφικές καινοτομίες (ανάμεσά τους, κεντρική θέση έχει ο ελεύθερος στίχος), τις διακειμενικές αναφορές, την αποσπασματικότητα και την έννοια της «ακουστικής φαντασίας» (βλ. Σεφέρης 1984, Α' 144).

Τα *Τέσσερα κουαρτέτα* (1936-1944), το τελευταίο μεγάλο ποιητικό έργο του Eliot, εκτός από τον μουσικό τίτλο τους (που παραπέμπει ευθέως σε μια από τις πιο απαιτητικές μορφές «απόλυτης» μουσικής, το κουαρτέτο εγχόρδων) και την ενδεχόμενη σχέση τους με συγκεκριμένα μουσικά έργα (όπως τα κουαρτέτα του Beethoven ή του Béla Bartók), περιέχουν μερικούς από τους πιο γνωστούς στίχους για τη μουσική, τον λόγο και τη σιωπή, τον χορό και την ακινησία, τον χρόνο και το άπειρο.

Τον Νοέμβριο του 1942, την εποχή που δούλευε το ποίημα «Little Gidding», το τελευταίο από τα *Τέσσερα κουαρτέτα*, ο Eliot έδωσε στη Γλασκώβη την ομιλία «Η μουσική της ποίησης», ένα από τα πιο διάσημα κείμενα πάνω στη σχέση ποίησης και μουσικής (Eliot 2013). Εκεί ο Eliot όρισε το «μουσικό ποίημα» ως το ποίημα «που έχει ένα μουσικό σχήμα ήχου και ένα μουσικό σχήμα των δευτερευουσών εννοιών των λέξεων που το αποτελούν», τονίζοντας πως «αυτά τα δύο σχήματα είναι αδιάσπαστα μεταξύ τους». Υποστήριζε ακόμα: «Πιστεύω ότι οι ιδιότητες στη μουσική που ενδιαφέρουν κυρίως έναν ποιητή είναι η αίσθηση του ρυθμού και η αίσθηση της δομής» (Eliot 1957, 33 & 38). Σε διάφορα σημεία της ομιλίας του ο Eliot μιλά περισσότερο ως επίγονος των «μουσικών» συμβολιστών ποιητών. Αλλά ταυτόχρονα κάνει καίριες παρατηρήσεις πάνω στη μοντερνιστική ποιητική, όπως στο ζήτημα της σχέσης της ποίησης με τον καθημερινό λόγο: «Υποθέτω ότι θα συμφωνήσει κανείς ότι αν το έργο των τελευταίων είκοσι χρόνων αξίζει να προσεχτεί καθόλου είναι γιατί ανήκει σε μία περίοδο αναζήτησης του κατάλληλου ιδιώματος σύγχρονης καθημερινής γλώσσας» (Eliot 1957, 38).

Ανάμεσα σε αυτούς που σημάδεψαν «την ποίηση των τελευταίων είκοσι χρόνων», όπως αναφέρει ο Eliot, ήταν ο Ezra Pound, στον οποίο ο Eliot αφιέρωσε την *Έρημη χώρα*, το ποίημα-σταθμό του 1922 (την αρχή δηλαδή της εικοσαετίας, για την οποία μίλησε στη «Μουσική της ποίησης»). Ο Pound, ο οποίος είχε παίξει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της τελικής μορφής της *Έρημης χώρας*, συνδέεται με τα πιο επαναστατικά, φιλόδοξα και ταυτόχρονα αμφιλεγόμενα μουσικά σχέδια του «υψηλού» αγγλοσαξονικού ποιητικού μοντερνισμού: διαμόρφωσε ιδιότυπες μουσικές θεωρίες· ανέπτυξε ποιητικές θεωρίες με άξονες τη *φαινοποιΐα*, τη *λογοποιΐα* και τη *μελοποιΐα* και στόχο την εξερεύνηση μιας παγκόσμιας αρμονίας (Pound 1954, 25· Pound 2004)· πειραματίστηκε με ραδιοφωνικές όπερες στα 1931-1933 (προτού δηλαδή χρησιμοποιήσει το ραδιόφωνο για προπαγανδιστικούς σκοπούς κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, γεγονός που οδήγησε στη σύλληψη και τον εγκλεισμό του μετά το τέλος του)· και, στο πλαίσιο του κινήματος του «εικονισμού», μίλησε, εκτός από την ποιητική εικόνα, και για τον ποιητικό ρυθμό: «πρέπει να συνθέτει κανείς ακολουθώντας τη μουσική φράση και όχι έναν μετρονόμο» (Pound 1954, 3).

Οι έλληνες ποιητές δεν θα μείνουν ανεπηρέαστοι από τη «μουσική ποιητική» των ξένων συναδέλφων τους. Η προσπάθειά τους να δημιουργήσουν μια «γνήσια ελληνική» ποίηση, η οποία θα έβρισκε μια θέση στην ευρωπαϊκή λογοτεχνική σκηνή, έθετε το ζήτημα της ελληνικής παράδοσης, μουσικής και ποιητικής, με ιδιαίτερη έμφαση. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, οι φιλοδοξί-

ες της επονομαζόμενης «Νέας Αθηναϊκής Σχολής» που έκανε την εμφάνισή της γύρω στα 1880, συνδέθηκαν με την εικόνα του ποιητή-βάρδου. Τα ποιήματα χαρακτηρίζονται συχνά ως «τραγούδια», με στόχο «να συνδηλωθούν ταυτόχρονα ο λυρισμός, η σχέση της ποίησης με το δημοτικό τραγούδι και οι μουσικές-συμβολιστικές προθέσεις της. Τελικά, για να δημιουργηθούν οι όροι μιας νέας νομιμότητας» (Μουλλάς 1993, 98).

Οι όροι αυτής της νέας νομιμότητας περιείχαν ασφαλώς αντιφάσεις που συναγωνίζονταν εκείνες του βαγκνερικού οράματος του Mallarmé και συνδέονταν με το ίδιο το ερώτημα της ελληνικής «σοβαρής» μουσικής παράδοσης σε σχέση με τη δυτική «κλασική μουσική». Το έργο του Κωστή Παλαμά, της ηγετικής ποιητικής μορφής της Σχολής, συμπυκνώνει και ταυτόχρονα προσπαθεί να συγκεράσει αυτές τις αντιφάσεις. Στην ποίησή του βρίσκουμε από τη χαμηλών τόνων «Φοινικιά» έως την επική *Φλογέρα του Βασιλιά*, ενώ στα θεωρητικά κείμενά του η ποίηση ορίζεται ως «ο λόγος που πάει να γίνει τραγούδι» (Παλαμάς χ.χ., Η' 171 & Ι' 565-567). Στα 1925, όταν ξέσπασε στη Γαλλία η συζήτηση γύρω από την «καθαρή ποίηση», ο Παλαμάς έγραψε το κείμενο «Λογική και μουσική στην ποίηση». Εκεί τόνισε ότι «την υπεροχή της η ποίηση τη βασιρίζει στο ότι είναι από όλες τις τέχνες η διανοητικότερη» (Παλαμάς χ.χ., ΙΒ' 479).

Ακριβώς αυτή την περίοδο, το 1925, ο νεαρός Σεφέρης μόλις έχει επιστρέψει στην Αθήνα από τα φοιτητικά του χρόνια στο Παρίσι, για να φύγει λίγο αργότερα στο Λονδίνο, όπου θα υπηρετήσει ως διπλωμάτης. Εκεί στα 1931-1934 θα έρθει σε επαφή με το έργο του T.S. Eliot και θα μελετήσει μουσική ως παθιασμένος «απλός ακροατής», παρακολουθώντας συναυλίες και ακούγοντας δίσκους σχεδόν καθημερινά «στο κόκκινο και ατελέστατο γραμμόφωνό» του (Σεφέρης 1975, 67). Το ημερολόγιο και τα γράμματά του από το Λονδίνο εκείνης της εποχής (γνωστά ως *Μέρες Β'*) αποτελούν ένα πολύτιμο ντοκουμέντο της μουσικής μαθητείας ενός μοντερνιστή ποιητή που δεν είχε σπουδάσει μουσική, αλλά είχε πάθος με την τέχνη των ήχων.

Όταν το 1936 ο Σεφέρης θα γράψει την «Εισαγωγή στον Θ. Σ. Έλιοτ», με την οποία θα συνοδέψει τη μετάφρασή του της *Έρημης χώρας*, η μουσικο-ποιητική μαθητεία του θα αφήσει έντονα (αν και όχι πάντοτε εκπεφρασμένα) σημάδια. Εκεί ο Σεφέρης θα αναρωτηθεί: «Πόσοι από αυτούς που διαβάζουν ποιήματα, αισθάνονται την ανάγκη να τ' ακούσουν για να τα καταλάβουν. Και πόσοι λιγότεροι ξέρουν να τ' ακούσουν» (Σεφέρης 1984, Α' 33-34). Θα αντιδιαστέλλει τη δραματική ποίηση του Eliot με τη συμβολιστική αντίληψη του λυρισμού ως «ανάπτυξης ενός επιφωνήματος» και θα ορίσει την ποίηση ως «λογοτεχνία προφορική»: «είναι καμωμένη από λόγο και από σιωπή, σμιλεύει τη σιωπή κατά κάποιον τρόπο» (ό.π.). Στο ημερολόγιό του από το Λονδίνο (*Μέρες Β'*) είχε ήδη χρησιμοποιήσει την

εικόνα του «γλύπτη της σιωπής» για έναν από τους πιο αγαπημένους του συνθέτες, τον Debussy (Σεφέρης 1975, 73). Λίγα χρόνια αργότερα θα δώσει τον δικό του ορισμό της «μουσικής του στίχου»:

η μουσική του στίχου είναι πολύ περισσότερο το αποτέλεσμα του συνδυασμού του συναισθηματικού βάρους των λέξεων, παρά τα εξωτερικά συμπλέγματα των συλλαβών (Σεφέρης 1984, Α' 188).

Ως αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του ορισμού του, ο Σεφέρης παρέθεσε λίγους στίχους του Αισχύλου στο πρωτότυπο, δηλαδή στίχους των οποίων ο «αυθεντικός» ήχος έχει χαθεί, αλλά επιδρούν συναισθηματικά στον αναγνώστη μέσα από τη νεοελληνική προφορά τους. Η μουσική της ελληνικής ποίησης συνδεόταν έτσι και με το ζήτημα της συνέχειας της ελληνικής γλώσσας μέσα στους αιώνες — ένα κεντρικό θέμα για όλους τους έλληνες ποιητές.

Η μουσικο-ποιητική συνομιλία Ελλάδας και Ευρώπης θα είναι έντονη σε ποιήματα του Σεφέρη όπως το δίπτυχο «Σαντορίνη» και «Μυκήνες» της συλλογής *Γυμνοπαιδία* (1936). Πίσω από τον τίτλο της συλλογής και το επίγραμμα που τη συνοδεύει σχετικά με τις «γυμνοπαιδίες» στην αρχαία Θήρα, κρύβονται τα διάσημα κομμάτια για πιάνο *Gymnopédies* του εκκεντρικού γάλλου συνθέτη Erik Satie, τα οποία με τη σειρά τους ήταν το προϊόν σύνθετης επικοινωνίας με την αρχαιότητα (Ταμπακάκη 2002). Η προτροπή του Σεφέρη προς τον αναγνώστη να «ακούσει ένα Κουαρτέτο του Έλιοτ με τον ίδιο τρόπο που θα πήγαινε ν' ακούσει την *Canzona di ringraziamento* [του Beethoven]» (Σεφέρης 1984, Β' 22), ισχύει και για τη δική του *Γυμνοπαιδία*: αξίζει να την ακούσει κανείς, όπως ακούει την πρώτη *Γυμνοπαιδία* του Satie, στην οποία αναφέρθηκε ο Σεφέρης ονομαστικά σε χειρόγραφο της συλλογής που βρίσκεται στο αρχείο του (Beaton 2003, 651).

Στην περίπτωση της «Σονάτας του σεληνόφωτος» (1956) του Γιάννη Ρίτσου, από την άλλη πλευρά, η παράλληλη ακρόαση λόγων και μουσικής είναι εγγεγραμμένη στο ίδιο το ποίημα, θέτοντας ενδιαφέροντα ζητήματα σε σχέση με την ακουστική εικονοποιία. Η ομώνυμη σονάτα για πιάνο του Beethoven λειτουργεί ως μουσική υπόκρουση που διατρέχει τον μακρύ αυτόν δραματικό μονόλογο μιας ανώνυμης ηλικιωμένης γυναίκας. Στον σκηνικό χώρο του μονολόγου καταλαβαίνουμε ότι υπάρχει ένα πιάνο που δεν έχει ηχήσει για καιρό («Όταν έχει φεγγάρι [...] / ένα δάχτυλο αχνό γράφει στη σκόνη του πιάνου / λησμονημένα λόγια [...] Και το πιάνο, σα μαύρο φέρετρο κλεισμένο. Δεν τολμάς να τ' ανοίξεις») και μαθαίνουμε ότι η γυναίκα είχε σπουδάσει στα νιάτα της μουσική («Και τώρα θυμήθηκα / πως έτσι μετρούσα τη μουσική σαν πήγαινα στο Ωδείο [...] κ' οι δικοί μου στήριζαν / μεγάλες ελπίδες στο μουσικό μου τάλαντο»). Στο τέλος, στις σημειώσεις που κλείνουν το ποίημα, θα πληροφορηθούμε:

([...] Μονομιάς, σαν κάποιο χέρι να δυνάμωσε το ραδιόφωνο του γειτονικού μπαρ, ακούστηκε μια πολύ γνωστή μουσική φράση. Και τότε κατάλαβα πως όλη τούτη τη σκηνή τη συνόδευε χαμηλόφωνα η «Σονάτα του Σεληνόφωτος», μόνο το πρώτο μέρος. [...] Ακούτε; Το ραδιόφωνο συνεχίζει:)

Το ποίημα κλείνει με τρία μέτρα από τη μουσική παρτιτούρα. Αν ανατρέξουμε στο ίδιο το μουσικό έργο θα δούμε ότι πρόκειται για τα μέτρα αρ. 30-32, που βρίσκονται ακριβώς στη μέση του αργού αλλά σχετικά σύντομου (τουλάχιστον σε σχέση με τη διάρκεια του ποιήματος του Ρίτσου) πρώτου μέρους της σονάτας του Beethoven.

Στην Ελλάδα η μουσική θα συνοδέψει ιδιότυπα και τον υπερρεαλισμό, ο οποίος ως κίνημα συνδέεται περισσότερο με τη ζωγραφική. «Ο Breton την εξόριζε [τη μουσική] από την πολιτεία του, όπως ο Πλάτων την ποίηση» (Ελύτης 1987, 401). Στους έλληνες υπερρεαλιστές ποιητές υπάρχουν μουσικές αναφορές και μουσικοί τίτλοι, όπως τα περίφημα *Κλειδοκύμβαλα της σιωπής* (1939) του ζωγράφου-ποιητή Νίκου Εγγονόπουλου, στους πίνακες του οποίου, επίσης, απεικονίζονται συχνά μουσικά όργανα. Έναν υπερρεαλιστικό φόρο τιμής στο ακραίο μουσικο-οπτικό «Un coup de dés» του Mallarmé αποτελεί το ποίημα του Ανδρέα Εμπειρίκου «Μια ριζιά ζαριών δεν καταργεί ποτέ την τύχη» (από τη συλλογή *Αι γενεαί πάσαι ή Η σήμερον ως αύριον και ως χθες*). Το ποίημα ξεκινά με άρνηση του δόγματος «η τέχνη για την τέχνη», με το οποίο συνδέθηκαν πολλοί συμβολιστές («Όχι / Δεν είναι το “art pour l’art” / Η ανωτέρα εκδήλωσης των ποιητών και των ανθρώπων»), για να επαναλάβει τον πρωτότυπο γαλλικό τίτλο του ποιήματος του Mallarmé, προτού κλείσει με το εμβληματικό (και τονισμένο οπτικά): «Αφού μόνον ο έρωτας τον θάνατον νικά / Θα ’ναι η ποίησης σπερματική / Απόλυτα ερωτική / Ή δεν θα υπάρχη».

Ο Οδυσσέας Ελύτης, ένας ποιητής με ιδιαίτερη σύνδεση με τη ζωγραφική, θα γράψει στα δοκίμιά του για την τέχνη του χρόνου, όπως χαρακτηρίζει ο Stravinsky τη μουσική: «Κάθε μεγάλη μουσική, στο βάθος, είναι μια καταφρόνηση του θανάτου» (Ελύτης 1992, 256). Στο μνημειώδες *Άξιον εστί* του (1960), ο τίτλος αναφέρεται στην ομώνυμη εικόνα της Παναγίας στο Άγιον Όρος, αλλά και στον ομώνυμο Θεομητορικό Ύμνο και στο δεύτερο μέρος (στάση) από τον Επιτάφιο Θρήνο της Μεγάλης Παρασκευής («Άξιόν ἐστί»), ενώ η μελοποίηση από τον Μίκη Θεοδωράκη αποτέλεσε σταθμό για την ίδια την έννοια της «ελληνικής» μουσικής. Και ας θυμηθούμε ακόμα τον *Μικρό ναυτίλο* του (1985) και τα αγαπημένα μουσικά έργα που βάζει στον «Ταξιδιωτικό σάκο» του (κάτω από τη σαπφική φράση «Όττω τις ἔραται»¹): βυζαντινή υμνογραφία και μουσική, τη Νεκρώσιμο Ακολουθία

1. Στη μετάφραση του Ελύτη (1984, 86) «κείνο που πιο πολύ αγαπά ο καθένας».

και το τρίτο μέρος (στάση) από τον Επιτάφιο Θρήνο της Μεγάλης Παρασκευής «Ἦ γλυκύ μου ἔαρ» («Αἰ γενεαὶ πᾶσαι»): ευρωπαϊκή προκλασική και κλασική μουσική: έργα των συνθετών Vivaldi, Bach, Haydn, Mozart (στον τελευταίο ο Ελύτης θα αφιερώσει, επίσης, το ποίημα «Mozart: Romance από το κοντσέρτο για πιάνο αρ. 20, KV 466» από τα *Ετεροθαλή*, καθώς και δοκιμιακές σελίδες) και Beethoven· και τραγούδια των Θεοδωράκη (ανάμεσά τους, το «Δοξαστικόν» από το *Ἄξιον εστί*), Χατζιδάκι και Moustaki, αλλά και το γαλλικό «Monsieur Cannibale», ένα cha-cha-cha των Gustin/Tézé.

Οι προσεγγίσεις στο ζήτημα της σχέσης της ποίησης και της μουσικής είναι πολλές και προέρχονται από διάφορους χώρους, όπως τη φιλοσοφία, την αισθητική, τη συγκριτική λογοτεχνία, τις πολιτισμικές σπουδές. Τα ερωτήματα είναι ποικίλα, αλληλοσυνδεόμενα και ταυτόχρονα ατέρμονα, όπως και οι τρόποι με τους οποίους οι ποιητές συλλαμβάνουν και πραγματώνουν τελικά την πλατωνική προτροπή *μουσικήν ποίει καὶ ἐργάζου* (Φαίδων 60e). Μερικά από τα πιο συχνά ερωτήματα είναι: πώς ορίζεται η μουσικότητα της ποίησης σε σχέση με την πρόζα; Ποια η σχέση της χρονικότητας/μουσικής και της χωρικότητας/οπτικής διάστασης της ποίησης; Πώς (και αν) μεταφράζεται η «μουσική της ποίησης»; Πώς αντιμετωπίζουν τη μελοποίηση της ποίησης οι ποιητές και πώς οι μουσικοί; Ποιος ο ρόλος της ακουστικής εικονοποιίας στη «μουσική» ενός ποιήματος (αναφορές σε διάφορα είδη μουσικής, αλλά και σε ηχητικά πεδία/soundscapes);² Σε τελική ανάλυση: πώς «ακούμε» ένα ποίημα για να το «καταλάβουμε»;

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Beaton, Roderick. 2003. *Γιώργος Σεφέρης. Περιμένοντας τον άγγελο. Βιογραφία*. Μτφρ. Μίκα Προβατά. Αθήνα: Ωκεανίδα.
- Eliot, T.S. 1957. *On Poetry and Poets*. Λονδίνο: Faber and Faber.
- . 2013. *Οι φωνές της ποίησης*. Μτφρ. Άρης Μπερλής. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Mallarmé, Stéphane. 1945. *Oeuvres complètes*. Παρίσι: Gallimard.
- . 2010. *Τγκιτουρ ή η Τρέλα του Ελμπενόν, Μια ζαριά ποτέ δεν θα καταργήσει το τυχαίο*. Μτφρ.-επιμ. Μαρία Ευσταθιάδη. Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- . 1999. *Ποίηση και μουσική*. Επιμ. Αλέξης Ζήρας. Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- Pater, Walter. 2011. *Η Αναγέννηση. Μελέτες για την τέχνη και την ποίηση [1893]*.

2. Η έννοια του soundscape συνδέθηκε με τον καναδό συνθέτη Raymond Murray Schafer, ο οποίος επιμελήθηκε επίσης τις μουσικοχημικές του Ezra Pound (Schafer 1977).

- Μτφρ. Άρης Μπερλής. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Pound, Ezra. 1954. *Literary Essays of Ezra Pound*. Επιμ.-εισαγ. T.S. Eliot. Λονδίνο: Faber and Faber.
- . 2004. *Η αλφαβήτα της ανάγνωσης* [1934]. Μτφρ. Μαρία Λαϊνά. Αθήνα: Ροές.
- Schafer, R. Murray, επιμ. 1977. *Ezra Pound and Music. The Complete Criticism*. Νέα Υόρκη: New Directions.
- Stravinsky, Igor. 1998. *Poetics of Music* [1949]. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Valéry, Paul. 1957-1960. *Oeuvres*. 2 τόμοι. Παρίσι: Gallimard.
- . 1999. *Ποίηση και αφηρημένη σκέψη. Η καθαρή ποίηση*. Μτφρ. Χριστόφορος Λιοντάκης, Αθήνα: Πλέθρον.
- Αγγελάτος, Δημήτρης. 2009. Τέχνες του χώρου και τέχνες του χρόνου. Ένα σχήμα για μεθοδολογικούς όρους και όρια στις σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις. Στο *Τα όρια των ειδών στην τέχνη σήμερα*. Επιστημονικό Συμπόσιο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. 15-23. Αθήνα: Σχολή Μωραΐτη.
- Βαγενάς, Νάσος. 1979. *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*. Αθήνα: Κέδρος.
- Γκρέκου, Αγορή. 2000. *Η καθαρή ποίηση στην Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη: 1833-1933*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Διονυσόπουλος, Νίκος, επιμ. 2002. *Λόγος μουσικός. Μελοποιημένη ελληνική ποίηση*. CD με δίγλωσσο βιβλίο, με τους Σπύρο Σακκά, τραγούδι, και Γιώργο Κουρουπό, πιάνο, με κείμενα Ιουλίας Ηλιοπούλου, Γιώργου Κουρουπού, Σπύρου Σακκά. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Ελύτης, Οδυσσέας. 1984. *Σαπφώ*. Αθήνα: Ίκαρος.
- . 1987. *Ανοιχτά χαρτιά*. Αθήνα: Ίκαρος.
- . 1992. *Εν λευκώ*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Κατσιγιάννη, Άννα. 1987. Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα (συνοπτικό διάγραμμα). *Παλίμψηστον* 5: 157-184.
- Λεμπέση, Λίτσα. 2013. *Η μουσική και οι ήχοι στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*. Αθήνα: Μανδραγόρας.
- Μουλλάς, Παναγιώτης. 1993. *Ρήξεις και συνέχειες. Μελέτες για τον 19ο αιώνα*. Αθήνα: Σοκόλης.
- Παλαμάς, Κωστής. χ.χ. *Άπαντα*. 16 τόμοι. Αθήνα: Μπίρης/Ίδρυμα Κωστή Παλαμά.
- Σεφέρης, Γιώργος. 1975. *Μέρες Β΄. 24 Αυγούστου 1931-12 Φεβρουαρίου 1934*. Αθήνα: Ίκαρος.
- . 1984. *Δοκιμές*. 2 τόμοι. Αθήνα: Ίκαρος.
- Ταμπακάκη, Πολίνα. 2002. «Γυμνοπαιδίες» Γιώργου Σεφέρη – Ερίκ Σατί. *Στιγμιότυπα μιας πνευματικής επικοινωνίας*. Αθήνα: Ορίολος.

- . 2010. Εθνική ταυτότητα και η ποίηση ως τραγούδι. Ο Παλαμάς και η μουσική. Στο *Πρακτικά του Τέταρτου Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών*. Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010 (http://www.eens.org/EENS_congresses/2010/Tambakaki_Polina.pdf. ανακτήθηκε στις 18-9-2015).
- . 2011. *Η «μουσική» ποιητική του Γιώργου Σεφέρη. Μια μελέτη της σχέσης της μοντερνιστικής ποίησης με τη μουσική*. Αθήνα: Δόμος.
- Χριστοδούλου, Νίκος. 1987. Ο μουσικός Σεφέρης. Στο *Ο Σεφέρης στην πύλη της Αμμοχώστου*, 101-151. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

Ελληνική λογοτεχνία και κινηματογράφος

Ευριπίδης Γαραντούδης

Από την εποχή της εμφάνισής του, το 1895, μέχρι σήμερα ο κινηματογράφος άλλαξε ριζικά τα δεδομένα της διασκέδασης και της ψυχαγωγίας των ανθρώπων. Επίσης, καθώς με το πέρασμα του χρόνου αναδείχθηκε στη λεγόμενη «έβδομη τέχνη», άσκησε μεγάλη επιρροή σε μία από τις βασικές, με πολύ μακρά ιστορία πριν από την εμφάνισή του, τέχνες, τη λογοτεχνία, αλλά και ανέπτυξε αμφίδρομες σχέσεις μαζί της. Η εξέταση της πολυσύνθετης σχέσης που αναπτύχθηκε στη διάρκεια του 20ού αιώνα και μέχρι τις μέρες μας ανάμεσα στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, αποτελεί γενικά αντικείμενο του κλάδου της συγκριτικής φιλολογίας και ειδικότερα του πεδίου των διακαλλιτεχνικών προσεγγίσεων και καλύπτει πλέον μια πολύ εκτεταμένη βιβλιογραφία (για τους όρους της σύγκρισης της λογοτεχνίας με τις άλλες τέχνες βλ. Αγγελάτος 2004). Έτσι, λοιπόν, οι επαφές ανάμεσα στην ελληνική λογοτεχνία (την πεζογραφία, την ποίηση και το θέατρο) και τον κινηματογράφο (τον ελληνικό και τον διεθνή) εντάσσονται στο ευρύτερο, παγκόσμιο πλαίσιο των σχέσεων μεταξύ των δύο τεχνών και (πρέπει να) εξετάζονται με τα μεθοδολογικά εργαλεία της συγκριτικής φιλολογίας. Σήμερα ο έλληνας αναγνώστης διαθέτει μεταφρασμένα στη γλώσσα μας βασικά και καταξιωμένα εγχειρίδια για την ιστορία (Bordwell & Thompson 2007) και τη θεωρία του κινηματογράφου (Bordwell & Thompson 2006),¹ ωστόσο στη χώρα μας η συγκριτική εξέταση λογοτεχνίας και κινηματογράφου, τόσο από τη μια όσο και από την άλλη σκοπιά θεώρησης της σχέσης τους, υπολείπεται αισθητά ως προς τη μεγάλη ποσοτική και ποιοτική πρόοδο της σχετικής μελέτης στις προηγμένες δυτικές χώρες (βασικά έργα στη διεθνή βιβλιογραφία για την εξέταση των δύο τεχνών, ιδίως από τη σκοπιά της λογοτεχνίας, είναι εκείνα των Marcus 2007· Stam & Raegno 2006· Tschiltschke 2000. Στην ελληνική βιβλιογραφία βλ. Ταμπάκη-Ιωνά & Γαλάνη 2011).

Τόσο στη διεθνή όσο και στην ελληνική βιβλιογραφία το κύριο ενδιαφέρον στη διερεύνηση των επαφών ανάμεσα στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο επικεντρώθηκε στην αμφίδρομη σύγκριση της πεζογραφίας και του σινεμά. Η επικέντρωση αυτή είναι εύλογη, με δεδομένο ότι βασικός κοινός άξονας του μυθιστορήματος και της κινηματογραφικής ταινίας είναι

1. Πολύ χρήσιμη είναι η εκδοτική σειρά «Κινηματογραφικές σπουδές» των Εκδόσεων Πατάκη, με υπεύθυνη της σειράς την Εύα Στεφανή, όπως και τα πολλά βιβλία που εξέδωσε το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

η αφηγηματικότητα, αλλά και οφείλεται σε ιστορικούς λόγους, καθώς από τις αρχές του σινεμά μέχρι σήμερα ένα μεγάλο μέρος της παραγωγής του αποτελεί μεταφορά (transposition), μετατροπή (transformation) ή διασκευή (adaptation) στην οθόνη μυθιστορημάτων — με επικρατέστερο σήμερα τον όρο *adaptation* (βλ. σχετικά Hutcheon 2006· στην ελληνική βιβλιογραφία χρήσιμο είναι το βιβλίο της Κακλαμανίδου 2006). Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του πόσο σύνθετος και δημιουργικός είναι κάποτε ο διάλογος ανάμεσα σε ένα αφήγημα και την κινηματογραφική διασκευή του, μας δίνει η υποδειγματική σύγκριση από την Αντωνοπούλου (2013) της περίφημης νουβέλας του Thomas Mann *Ο θάνατος στη Βενετία* (1912) και της ομώνυμης ταινίας-διασκευής της (1971) του Luchino Visconti. Από την άλλη πλευρά, μια πολύ πειστική ως προς την αληθοφάνειά της και υψηλής ποιότητας ως προς τη διακαλλιτεχνική ύφανση κινηματογράφου και ποίησης αξιοποίηση ενός ποιήματος σε ταινία συναντούμε στο φιλμ του Woody Allen, *Η Χάνα και οι αδελφές της* (1986). Το ποίημα, από το οποίο ακούγονται στην ταινία δύο τετράστιχες στροφές, είναι το «LVII» από τη συλλογή *ViVa* (1931) του e.e. cummings.² Στην ταινία του Allen το ποίημα του cummings αξιοποιείται προκειμένου να γίνει η ερωτική εξομολόγηση ενός άντρα προς μια γυναίκα.

Υπάρχουν βέβαια και ελληνικά λογοτεχνικά έργα που τροφοδότησαν τον διάλογο των δύο τεχνών. Τέτοια είναι η περίπτωση του πολύ γνωστού μυθιστορήματος του Νίκου Καζαντζάκη *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* (1946), που διασκευάστηκε στην περίφημη ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη *Alexis Zorbas* ή *Zorba the Greek* (1964). Η συστηματική σύγκριση των δύο έργων από τον Γαραντούδη (2008) δεν εξετάζει σε βάθος τους τρόπους της κινηματογραφικής αφήγησης στην ταινία, αλλά συνεξετάζει τη σεναριακή πλοκή της με εκείνη του μυθιστορήματος, με δεδομένο ότι το σενάριο της ταινίας υπογράφεται από τον σκηνοθέτη της (συστηματική εξέταση της πρόσληψης του μυθιστορήματος και της ταινίας βλ. στο βιβλίο του Αγάθου 2007). Στη μελέτη του Γαραντούδη η σύγκριση της ταινίας με το μυθιστόρημα αναπτύσσεται σε έξι ενότητες που αφορούν κατά σειρά: την αλλαγή της εθνότητας του συγγραφέα (Έλληνας στο μυθιστόρημα, Ελληνοβρετανός στην ταινία)· τη διαπίστωση ότι στην ταινία χάνονται ο πολυφωνικός χαρακτήρας του μυθιστορήματος και, επίσης, η αυτοβιογραφική και λόγια διάστασή του· τον εντελώς διαφορετικό τρόπο με τον οποίο τελειώνουν η ταινία και το μυθιστόρημα (π.χ. στο τέλος της ταινίας ο Ζορμπάς ζει, ενώ στο μυθιστόρημα πεθαίνει)· το ερώτημα αν ο Ζορμπάς είναι αντιπροσωπευτική μορφή Έλληνα στην ταινία και το μυθιστόρημα (στην ταινία είναι, στο μυθιστόρημα όχι)· τα αρκετά στοιχεία της ταινίας

2. Βλ. το σχετικό απόσπασμα της ταινίας στο διαδίκτυο (με αγγλικούς υπότιτλους): www.youtube.com/watch?v=YuCr4p6S32w. Ο σύνδεσμος ανακτήθηκε στις 18-9-2015.

που εκλαϊκεύουν το μυθιστόρημα: τον τρόπο με τον οποίο τα δύο έργα αποδίδουν την εικόνα των Κρητικών ως συλλογικής κοινότητας. Η τελική διαπίστωση είναι ότι η ταινία συνέβαλε καίρια στη διεθνή φήμη και στη σταδιοδρομία της τύχης του Καζαντζάκη, αλλά σε λανθασμένη γραμμή, καθώς δρομολόγησε μια κατεύθυνση που είναι παραναγνωστική για το διάσημο μυθιστόρημα και τον συγγραφέα του.

Αλλά μεγαλύτερο ακόμα ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι σχέσεις της ποίησης και του κινηματογράφου, επειδή αφενός δεν έχουν μελετηθεί αρκετά διεθνώς, σε σύγκριση με την τεράστια βιβλιογραφία γύρω από τις επαφές πεζογραφίας και σινεμά, αφετέρου προσφέρουν τη δυνατότητα για βαθύτερο, πιο κρυπτικό και ουσιαστικότερο διακαλλιτεχνικό διάλογο. Προκειμένου να αναδειχθεί η σύνθετη σχέση ανάμεσα σε ένα ελληνικό ποίημα και σε μια ταινία του διεθνούς κινηματογράφου, στη βάση κυρίως της κοινής στα δύο έργα τραγικής ιστορικής μνήμης, μπορεί να επιλεγεί η σύγκριση ανάμεσα στο συνθετικό ποίημα του Τάκη Σινόπουλου *Νεκρόδειπνος* (1972) και στην ταινία του Alain Resnais *Χιροσίμα, αγάπη μου* (1959). Στην αρχή της σχετικής μελέτης του Γαραντούδη (2009) καταγράφονται και σχολιάζονται τα πραγματικά στοιχεία που πιστοποιούν τη στενή μορφωτική και ποιητική σχέση του Σινόπουλου με τον ελληνικό και ιδίως τον ξένο κινηματογράφο. Στη συνέχεια, η σύγκριση ανάμεσα στο ποίημα και την ταινία, πέρα από πρόδηλες θεματικές ομοιότητες (π.χ. αμφότερα τα έργα αναφέρονται σε καταστάσεις έρωτα και πολέμου, όπως βιώνονται από τους ανθρώπους μέσα στο κύλισμα του χρόνου), αναπτύσσεται επάνω σε τρεις άξονες. Στον πρώτο εξετάζεται η λειτουργία του χρόνου και της μνήμης και η αξεδιάλυτη μείξη του παρελθόντος με το παρόν στα δύο έργα. Ο δεύτερος άξονας αφορά την ετερογένεια των υλικών που συνθέτουν τα δύο έργα, την κοινή priμοδότηση της μορφής έναντι του περιεχομένου και την, επίσης κοινή, μείξη της αφήγησης με την ποιητικότητα. Ο τρίτος άξονας εντοπίζεται στο ανοικτό τέλος που χαρακτηρίζει αμφότερα, επίσης, τα έργα. Η γενική διαπίστωση της μελέτης είναι ότι το ποίημα και η ταινία παρουσιάζουν σημαντικές και σύνθετες αναλογίες.

Στη συνέχεια, θα παρουσιάσω ένα συνοπτικό διάγραμμα της σχέσης της ελληνικής ποίησης με τον κινηματογράφο από τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι σήμερα. Θα γίνουν, επίσης, σποραδικές μνείες σε πεζογράφους και πεζογραφικά έργα. Τα ποιητικά κείμενα, που θα αναφερθούν ως ενδεικτικά παραδείγματα της κατά καιρούς διαλογικής σχέσης της ελληνικής ποίησης με τον κινηματογράφο, στο σύνολό τους σχεδόν θεματοποιούν άμεσα αυτή τη σχέση, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι, συνάμα, ορισμένα τουλάχιστον από αυτά δεν αναπτύσσουν και έναν εσωτερικότερο δεσμό με το

σινεμά. Το διάγραμμα που θα παρουσιάσω σε μεγάλο βαθμό βασίστηκε στο υλικό του ερευνητικού προγράμματος «Επαφές της ελληνικής λογοτεχνίας του 20ού αιώνα με τον κινηματογράφο. Σχολιασμένη βιβλιογραφική καταγραφή» (Σιχάνη & Φραγκούλη 2013). Συγκεκριμένα, στο πρόγραμμα αυτό εντοπίστηκαν και καταγράφηκαν ελληνικά ποιητικά κείμενα, τα οποία εν όλω ή εν μέρει αναφέρονται ευθέως στον κινηματογράφο —είτε στον κινηματογράφο ως κοινωνικό-ψυχαγωγικό βίωμα είτε σε συγκεκριμένες ταινίες και συντελεστές τους (σκηνοθέτες, ηθοποιοί κλπ.)— ή παρουσιάζουν υπόγεια, εσωτερικευμένη ή και κρυπτική, σχέση με το σινεμά και διαλέγονται μαζί του στο επίπεδο της ποιητικής ή της αφηγηματικής τους συγκρότησης. Γενικά, τα αναφερόμενα ή/και διαλεγόμενα με τον κινηματογράφο ποιήματα, που ανέρχονται σε εκατοντάδες, έχουν ως θέμα διάφορες όψεις του, για αυτό και είναι σκόπιμο να διακριθούν σε τρεις θεματικές κατηγορίες: α) τα ποιήματα που αναφέρονται στο ψυχαγωγικό βίωμα της επίσκεψης σε μια κινηματογραφική αίθουσα και στην παρακολούθηση κάποιας ταινίας· β) τα, κατά κανόνα υμνολογικά, ποιήματα με θέμα εμβληματικές μορφές του σινεμά, είτε πρόκειται για ηθοποιούς-σταρ, είτε για σημαντικούς σκηνοθέτες· γ) τα ποιήματα που απηχούν κινηματογραφικές τεχνικές ή δείχνουν εκλεπτυσμένη σχέση με τον κινηματογράφο του δημιουργού ή συμπλέκουν την πραγματικότητα και τη φαντασία, με αφορμή τη θέαση μιας, πολύ συχνά συγκεκριμένης, ταινίας.

Στις αρχές του 20ού αιώνα οι έλληνες λογοτέχνες και γενικότερα οι άνθρωποι των γραμμάτων στην πλειονότητά τους απέρριπταν τη λεγόμενη τότε «τέχνη των σκιών», κυρίως επειδή την αντιμετώπιζαν ως φτηνό μέσο διασκέδασης του λαϊκού κοινού. Ήδη προς το τέλος της πρώτης δεκαετίας του αιώνα, ο κινηματογράφος ήταν στην Αθήνα ένα περιζήτητο λαϊκό θέαμα, ενώ είχαν δημιουργηθεί και οι πρώτες αθηναϊκές αίθουσες προβολής. Σταδιακά, ωστόσο, οι λογοτέχνες αποδέχονταν το σινεμά ως τέχνη, καθώς ανέπτυξε τα αφηγηματικά μέσα του και άρχισε να κατακτά την καλλιτεχνική του αυτοτέλεια. Τα πρώτα λιγοστά ποιήματα στα οποία γίνονται μνείες στον κινηματογράφο, γράφτηκαν στον μεσοπόλεμο. Στη νεανική ποίηση των δεκαετιών του 1910 και ιδίως του 1920, στο σύνολο των ποιητών που περιλαμβάνονται στη λεγόμενη «γενιά του 1920», δεν εντοπίζονται πολλές σχετικές αναφορές. Χαρακτηριστική είναι η απουσία αναφορών στο σινεμά στο έργο του Καρυωτάκη. Γιατί η νεανική ποίηση αυτή την εποχή φαίνεται να κρατά απόσταση από το σινεμά; Ίσως η κύρια αιτία είναι η γενική απόστασή της από καταστάσεις του σύγχρονου αστικού βίου, κάτι που υπαγορεύουν οι θεματικές επιλογές της κυρίαρχης τότε μετασυμβολιστικής τεχνοτροπίας. Επίσης, στον μεσοπόλεμο, στον χώρο της ρεαλιστικής μεσοπολεμικής πεζογραφίας η έλξη προς τον κινηματογράφο φαίνεται να

είναι αισθητά μεγαλύτερη. Π.χ. το 1929 ο κομμουνιστής πεζογράφος Πέτρος Πικρός «γράφει το μυθιστόρημα *Ο άνθρωπος που έχασε τον εαυτό του*, επηρεασμένος από την ταινία *Μητρόπολη* [Metropolis, 1927] του Fritz Lang, τον οποίο και παρουσιάζει μέσα στις σελίδες του έργου» (Πικρός 2009, 280).³ Αρκετά ανεπτυγμένη είναι, επίσης, η σχέση του Γρηγορίου Ξενόπουλου με το σινεμά, πράγμα που ισχύει και για τον Κοσμά Πολίτη, όπως έδειξε η μελέτη του Καλλίνη (2001).

Η σχέση της ελληνικής ποίησης με τον κινηματογράφο από τη δεκαετία του 1930 και εξής τέθηκε σε νέα βάση, με δεδομένη την τεχνοτροπική ροπή της μεγάλης πλειονότητας των νέων ποιητών της εποχής προς τις διάφορες εκδοχές του μοντερνισμού και της πρωτοπορίας. Θα περίμενε, λοιπόν, κανείς ότι οι περισσότεροι έλληνες μοντέρνοι ποιητές θα ήταν πιο ευεπίφοροι στο να οικειωθούν ποικιλοτρόπως τον κινηματογράφο, τόσο ως ψυχαγωγικό βίωμα όσο και ως καινοτόμο καλλιτεχνικό ερέθισμα της εποχής τους, όπως σε μεγάλο βαθμό συνέβη στην Ευρώπη και ιδίως στη Γαλλία. Ωστόσο, η γενική διαπίστωση είναι ότι τόσο στον βασικό χρόνο της εμφάνισής τους, στη δεκαετία του 1930, όσο και αργότερα, στα μεταπολεμικά χρόνια, οι περισσότεροι έλληνες μοντέρνοι ποιητές κράτησαν απόσταση από τον κινηματογράφο (διεξοδική εξέταση του θέματος, ιδίως σε ό,τι αφορά τη σχέση του Σεφέρη και του Ελύτη με το σινεμά, βλ. στη μελέτη του Γαραντούδη 2013). Δύο αξιοσημείωτες εξαιρέσεις αποτελούν ο Νικόλαος Κάλας και ο Αναστάσιος Δρίβας. Ο πρώτος, ο μάλλον γνησιότερος έλληνας υπερρεαλιστής και επίσης μαρξιστής, διακρίθηκε για τη βαθιά κινηματογραφική παιδεία του, που μαρτυρείται κυρίως από τα δύο σχετικά αυτοτελή μελετήματά του, «*Η τέχνη του κινηματογράφου*» και «*Κινηματογράφος*» (Κάλας 1982, 179-184 & 185-203), γραμμένα και δημοσιευμένα στα χρόνια 1931-1932. Επίσης, η κινηματογραφική δομή ή διάρθρωση πολλών μεσοπολεμικών ποιημάτων του παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Την ίδια εποχή, το μοναδικό αναφερόμενο στον κινηματογράφο μελέτημα που δημοσιεύτηκε στα *Νέα Γράμματα*, το περιοδικό που συνδέθηκε με την ανάδειξη της γενιάς του '30, υπογράφεται από τον Οδυσσέα Ελύτη: «*Η ποίηση του κινηματογράφου και ο Walt Disney*» (Ελύτης 1938). Η μελέτη μπορεί να χαρακτηριστεί προδρομική, καθώς ο Ελύτης αναγνωρίζει απεριόριστες καλλιτεχνικές δυνατότητες στον κινηματογράφο, υποστηρίζει καθαρά την αντίληψη του σκηνοθέτη ως δημιουργού και εντοπίζει συγγένεια ανάμεσα στην αισθητική των ταινιών κινουμένων σχεδίων του Disney και τη σύγχρονη μοντέρνα ποίηση και γενικότερα τέχνη, με κοινούς άξονες την έκπληξη, το απρόοπτο, το παράλογο και την υπερβολή.

3. Η πληροφορία είναι της φιλολογικής επιμελήτριας Χριστίνας Ντουνιά.

Ο Δρίβας έγραφε ορισμένα από τα πιο αξιοπρόσεκτα για το θέμα μας ποιήματα. Το 1936 δημοσιεύτηκε το πρώτο πιθανόν ελληνικό ποίημα με θέμα μια γυναίκα ηθοποιό-ίνδαλμα, την Greta Garbo, περιλαμβανόμενο στην ενότητα των μοντέρνων ποιημάτων του «Μια δέσμη αχτίδες στο νερό» (Δρίβας 1936). Αυτό το λατρευτικό για την Garbo ποίημα συντίθεται από έντονες οπτικές εικόνες, που πιθανόν βασίζονται σε οπτικά ερεθίσματα από ταινίες της, και χαρακτηρισμούς του εσωτερικού κόσμου της, που προσπαθούν να υποβάλουν την «ενδόμυχη» ουσία της σχέσης ανάμεσα στον ποιητή και το γυναικείο κινηματογραφικό είδωλο. Ένα άλλο, πεντάστιχο μόλις, ποίημα του Δρίβα, επίσης από την ενότητα «Μια δέσμη αχτίδες στο νερό», δημοσιευμένο το 1937, επιφυλάσσει ένα από τα πιο ενδιαφέροντα ευρήματα της έρευνας για τη σχέση της ελληνικής ποίησης με τον κινηματογράφο:

Κρότοι παγωμένοι στη χειμωνιάτικη νύχτα
 ένα τραίνο σπαράζει φορτωμένο με χιόνια
 σύμβολο μοιραίο στο ξεφύλλισμα της καρδιάς της:
 συντριμμένη γυναίκα ντυμένη στο μαύρο βελούδο
 δεν προσμένει κανένα· — οι τροχοί ας γυρίσουν (Δρίβας 1937).

Η λανθάνουσα πηγή του ποιήματος είναι η ενενηνταπεντάλεπτη ταινία *Anna Karenina* (1935), που σκηνοθέτησε ο αμερικανός σκηνοθέτης Clarence Brown, με πρωταγωνίστρια την Garbo. Πρόκειται για τη γνωστότερη κινηματογραφική μεταφορά του περίφημου ομώνυμου μυθιστορήματος του Λέοντα Τολστόι (πρώτη δημοσίευση σε συνέχειες σε περιοδικό, 1873-1877), δεδομένου ότι η παραγωγή της έγινε από τη μεγάλη χολυγουντιανή εταιρεία «Metro-Goldwyn-Mayer» και η πρωταγωνίστριά της ήταν μια από τις διασημότερες ηθοποιούς της εποχής της. Αν ο αναγνώστης του ποιήματος δει δύο σκηνές της εν λόγω ταινίας (24.20-27.08 και 1.23.54-1.27.00) δεν μένει η παραμικρή αμφιβολία ότι το ποίημα βασίζεται σε αυτές, αξιοποιώντας ιδίως αφηγηματικά και εκφραστικά στοιχεία της δεύτερης σκηνής, η οποία αφηγείται την τραγικότερη στιγμή της ταινίας (και του μυθιστορήματος), την αυτοκτονία της Καρένινα.

Σε αντίθεση με τους αστούς και μοντέρνους ποιητές που ήταν επιφυλακτικοί για το σινεμά, οι αριστεροί διανοούμενοι έδειξαν μεγάλη οικειότητα και αποδοχή του κινηματογράφου, λόγω της σύνδεσής του με τις λαϊκές μάζες. Αυτό επαληθεύουν τα αναφερόμενα στο σινεμά ποιήματα του κομμουνιστή και λαϊκής καταγωγής ποιητή Γιώργου Κοτζιούλα. Το πιο ενδιαφέρον ανάμεσά τους, όπως έδειξε η Βογιατζόγλου (2012), είναι το ποίημα «Τσάρλι Τσάπλιν. Αφού είδαμε κι εμείς το “Δικτάτορα”», δημοσιευμένο τον Μάρτιο 1947. Το ποίημα αυτό «περιγράφει και σχολιάζει σκηνές από την πρώτη ομιλούσα ταινία του Τσάπλιν, τον σατιρικό *Μεγάλο Δικτάτορα* [*The Great Dictator*] (1940), που μόλις είχε διανεμηθεί στην Ελλάδα». Μάλι-

στα η Βογιατζόγλου θεωρεί ότι το ποίημα του Κοτζιούλα «είναι το πρώτο και ίσως το μόνο νεοελληνικό ποίημα που αφηγείται εν εκτάσει την πλοκή ενός κινηματογραφικού έργου, περιγράφει χαρακτηριστικές σκηνές του και σχολιάζει το μήνυμά του».

Στη μεταπολεμική περίοδο, σε αντίθεση με τον μεσοπόλεμο, τα αναφερόμενα ποικιλοτρόπως στον κινηματογράφο ποιήματα πολλαπλασιάστηκαν, σε συνάρτηση αφενός με τη γενίκευση και την ένταση του ενδιαφέροντος των λογοτεχνών για τον κινηματογράφο, αφετέρου την προϊούσα εξέλιξή του από λαϊκό θέαμα σε πολύπτυχη αφηγηματική τέχνη. Καταρχάς, οι ποιητικές αναφορές σε διάφορες πλευρές του κοινωνικού και ψυχολογικού βιώματος του σινεμά εντοπίζονται, τη μεταπολεμική εποχή και φτάνουν μέχρι τη μεταπολίτευση, σε αρκετά ποιήματα διαφόρων ποιητών, όπως του Μανόλη Αναγνωστάκη, του Μίλτου Σαχτούρη, του Τίτου Πατρίκιου, του Ντίνου Χριστιανόπουλου, του Νίκου-Αλέξη Ασλάνογλου, του Σπύρου Τσακνιά και του Ανδρέα Αγγελάκη (τα στοιχεία των ποιημάτων και διεξοδική εξέταση ορισμένων από αυτά βλ. στη μελέτη του Γαραντούδη 2012). Την ίδια εποχή εμφανίζονται ποιήματα που αφιερώνονται ή και εξυμνούν εμβληματικές μορφές ηθοποιών, αντρών και γυναικών, από τον χώρο του εμπορικού-λαϊκού κινηματογράφου, όπως ο Charlie Chaplin και η Marilyn Monroe. Επιπρόσθετα, όμως, εμφανίζονται τα πρώτα ποιήματα, με τα οποία αναπτύσσεται η σχέση με τον κινηματογράφο του δημιουργού ως αναπόσπαστο καλλιτεχνικό ερέθισμα-βίωμα για τη διαμόρφωση της αισθητικής και της τεχνοτροπίας των μεταπολεμικών ποιητών. Π.χ. το ποίημα του Άρη Αλεξάνδρου, με τον εύγλωττα κινηματογραφικό τίτλο «Μοντάζ» (1959) (Αλεξάνδρου 1981), δομείται, όπως και το κινηματογραφικό μοντάζ, με τη διαδοχή αριθμημένων εικόνων-πλάνων ή και σκηνών και, συνεπώς, λειτουργεί ως σενάριο μιας ταινίας μικρού μήκους, προκειμένου να εκφράσει με έναν δραστικά παραστατικό τρόπο την ιστορική μνήμη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Ως προς τη σχέση πεζογραφίας και σινεμά στα μεταπολεμικά χρόνια σταθμοί είναι η ταινία *Η Στέλλα* (1955) του Κακογιάννη, βασισμένη σε σενάριο του θεατρικού συγγραφέα Ιάκωβου Καμπανέλλη (Μήνη 2006), και η ταινία *Z* (1969) του Κώστα Γαβρά, διασκευή του μυθιστορήματος του Βασίλη Βασιλικού *Z, φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος* (1966) (Αγάθος 2010). Επίσης, οι ταινίες μυθοπλασίας του Τάκη Κανελλόπουλου, της δεκαετίας του 1960 (*Ουρανός*, 1962· *Εκδρομή*, 1966· *Παρένθεση*, 1968), είναι πολλαπλά συγκρίσιμες με έργα της μεταπολεμικής πεζογραφίας μας.

Σε σχέση με το γεγονός ότι ο υπερρεαλισμός στην κεντρική ευρωπαϊκή εκδοχή του εξαρχής συνδέθηκε στενά με τον κινηματογράφο, τα δύο πολύ ενδιαφέροντα γραπτά του Ανδρέα Εμπειρίκου, «Ο βασιλιάς ο Κογκ» (Εμπειρίκος 1980), σχετικά εκτενές πεζό ποίημα ή και σύντομο αφήγημα,

και το ποίημα «Κινηματογράφος ή Cinema ή Movies» (Εμπειρικός 1984), γράφτηκαν σε όψιμο χρόνο (τη δεκαετία του 1960), πιθανόν επηρεασμένα από τη γενίκευση του ενδιαφέροντος των νεότερων ποιητών για το σινεμά. Στο πρώτο ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής ανατρέχει μνημονικά στο Παρίσι, χρονολογώντας την εποχή των αναμνήσεων του στη δεκαετία 1920-1930, και περιγράφει μια νυχτερινή, ως συνήθως μαγική, περιδιάβασή του στην πόλη. Το θαυμαστό συμβάν αυτής της περιδιάβασης είναι η καταστροφική εμφάνιση του Κιγκ Κογκ, του τερατωδών διαστάσεων γορίλα της ταινίας *King Kong* (1933), σκηνοθετημένης από τον Merian C. Cooper και τον Ernest B. Schoedsack. Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο αυτού του κειμένου είναι ότι ο γορίλας αποκόπτεται από το πλαίσιο της λαϊκής αμερικάνικης ταινίας και συνδέεται συμβολικά με τον μεσοπολεμικό υπερρεαλισμό, τη μουσική τζαζ και την τότε ευρωπαϊκή ανακάλυψη της αφρικανικής και γενικότερα της πρωτόγονης τέχνης. Το ποίημα «Κινηματογράφος ή Cinema ή Movies» εξυμνεί την τέχνη του κινηματογράφου ως τέχνη διαδοχής εικόνων, από όπου γεννιέται η μαγεία, μια μαγεία ανάλογη με εκείνη της υπερρεαλιστικής ποίησης. Ό,τι συνδέει τις δύο τέχνες συμπυκνώνεται στους τελευταίους στίχους:

Τα μυστικά του σινεμά
Δεν είναι στο νόημα μα στην αλήθεια που έχουν
Τα ορατά οράματα κινούμενα μπροστά μας
Παράλογα ή λογικά
Τα μυστικά του σινεμά
Είναι και αυτά εικόνες.

Η εγγύτητα των δύο τεχνών, ακριβέστερα η εγγύτητα ανάμεσα στο σινεμά και την υπερρεαλιστική ποίηση, έγκειται στην αποκαλυπτική και άμεση αλήθεια των διαδεχόμενων εικόνων τους και όχι στο νόημα που ο θεατής ή ο αναγνώστης μπορεί να αποδώσει σε αυτή τη διαδοχή.

Για το έργο πολλών ποιητών που εμφανίστηκαν στη μεταπολίτευση, καθώς και για όσους γράφουν σήμερα ποίηση, ο κινηματογράφος αποτελεί ένα από τα σταθερά σημεία αναφοράς και μια από τις βασικές πηγές των δημιουργικών τους εναυσμάτων (διεξοδική εξέταση του θέματος, με την παράθεση και τον σχολιασμό ποιημάτων, βλ. στη μελέτη του Γαραντούδη 2014). Π.χ. το ποίημα της Νανάς Ησαΐα, «Στον κινηματογράφο» (Ησαΐα 1974), σπονδυλωτό κείμενο, διαιρεμένο σε 16 αριθμημένα μέρη, είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του σύνθετου τρόπου με τον οποίο η εικονική-πλασματική κινηματογραφική πραγματικότητα αναμειγνύεται και εντέλει υποκαθιστά τον πραγματικό κόσμο. Η οικείωση με τον εμπορικό κινηματογράφο, για τους σύγχρονους μας ποιητές, συνυπάρχει με τις αρκετά εκλεπτυσμένες επεξεργασίες θεμάτων όπως οι σκηνοθέτες δημιουργοί και οι ταινίες τους. Αναφέρω

ως παραδείγματα δύο συλλογές. Του Δημήτρη Κοσμόπουλου, *Ανάστασις του Ανδρέα Ταρχόφσκι* (Κοσμόπουλος 2008), συγκροτείται από 24 ποιήματα που αξιοποιούν πλήθος στοιχεία της βιογραφίας του Ταρχόφσκι και διαλέγονται με το κινηματογραφικό έργο του. Του Πάτροκλου Λεβεντόπουλου, *Ωδή στον Sergio Leone*, (Λεβεντόπουλος 2013), αποτελείται από 23 ποιήματα αφιερωμένα στο είδος του spaghetti western.

Η τελευταία ουσιαστικά ποιητική συλλογή του Ελύτη, *Δυτικά της λύπης* (1995), μας επιφύλαξε ένα ποίημα που όχι μόνο διαλέγεται με το σινεμά, αλλά και φαίνεται να ανταγωνίζεται τα εκφραστικά μέσα του, προβάλλοντας την υπεροχή των μέσων της ποίησης. Πρόκειται για το ποίημα «Για μια Ville d'Avray» (Ελύτης 1995) που ανακαλεί προφανώς την αρκετά γνωστή και επιτυχημένη ταινία του Serge Bourguignon, *Les Dimanches de Ville d'Avray* (1962). Η ταινία βραβεύτηκε με το Όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας εκείνη τη χρονιά και προβλήθηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Κυριακές στην πόλι Αβραί* (σύγκριση του ποιήματος με την ταινία βλ. στη μελέτη του Γαραντούδη 2013, 132-137). Από τον χώρο της πεζογραφίας, ίσως η χαρακτηριστικότερη περίπτωση σύγχρονου πεζογράφου που το έργο του συνδέεται πολλαπλά και βαθιά με το σινεμά, είναι εκείνη του Θανάση Βαλτινού.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bordwell, David & Kristin Thompson. [2006] ²2009. *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*. Μτφρ.-εισαγ.-συμπληρωματικό λεξιλόγιο Κατερίνα Κοκκινίδη. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- . 2007. *Ιστορία του κινηματογράφου. Μια εισαγωγή*. Μτφρ. Νίκος Λερός & Ρίτα Κολαίτη. Επιστ. επιμ. Εύα Στεφανή. Αθήνα: Πατάκης.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Routledge.
- Marcus, Laura. 2007. *The Tenth Muse. Writing about Cinema in the Modernist Period*. Οξφόρδη/Νέα Υόρκη: Oxford University Press.
- Stam, Robert & Alessandra Raegno, επιμ. [2004] ²2006. *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell.
- Tchilschke, Christian Von. 2000. *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*. Mannheimer Beiträge zur Sprach-und Literaturwissenschaft, τόμ. 46. Tübingen: Gunter Narr.
- Αγάθος, Θανάσης. 2007. *Από το Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά στο Zorba the Greek: Κριτικοί βίοι παράλληλοι*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- . 2010. *Από το κείμενο στην οθόνη: Z, φανταστικό ντοκιμαντέρ ενός εγκλήματος του Βασιλικού και Z του Γαβρά*. *Σύγκριση/Comparaison* 20: 51-71.
- Αγγελάτος, Δημήτρης. 2004. *Σύγκριση και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία*. *Σύγκριση/Comparaison* 15: 45-54.

- Αλεξάνδρου, Άρης. 1981. Μοντάζ [Ευθύτης οδών, 1959]. Στο *Ποιήματα (1941-1974)*, 85. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Αντωνοπούλου, Αναστασία. 2013. *Θάνατος στη Βενετία*: Από τον Τόμας Μαν στον Λουκίνο Βισκόντι ή από την τέχνη του λόγου στην τέχνη της εικόνας. Στο *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, επιμ. Δημήτρης Αγγελάτος & Ευριπίδης Γαραντούδης, 43-64. Αθήνα: Καλλιγράφος.
- Βογιατζόγλου, Αθηνά. 2012. Ο Μεγάλος Δικτάτορας. Η τραγική επικαιρότητα του Τσάρλι Τσάπλιν, της ομώνυμης ταινίας του, αλλά και της ματιάς του Γιώργου Κοτζιούλα. *Η Αυγή* 10 Ιουνίου.
- Γαραντούδης, Ευριπίδης. 2008. *Zorba the Greek* του Μιχάλη Κακογιάννη και *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* του Νίκου Καζαντζάκη: μια σύγκριση υπό τη σκιά της πρόσληψης του καζαντζακικού έργου. *Σύγκριση/Comparaison* 19: 50-84.
- . 2009. Ελληνική ποίηση και κινηματογράφος. Το παράδειγμα μιας σύγκρισης: Τάκης Σινόπουλος, *Νεκρόδειπνος* – Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*. *Σύγκριση/Comparaison* 20: 7-50.
- . 2012. Ελληνική ποίηση και κινηματογράφος στις μεταπολεμικές ποιητικές γενιές. Αποτυπώσεις της ιστορικής και καλλιτεχνικής μνήμης. Στο *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα*. Πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου, Ρέθυμνο 20-21 Μαΐου 2011, επιμ. Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης & Δημήτρης Τζιόβας, 327-353. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης & Μουσείο Μπενάκη.
- . 2013. Η ποιητική γενιά του 1930 και ο κινηματογράφος: Οι περιπτώσεις του Γιώργου Σεφέρη και του Οδυσσέα Ελύτη. Στο *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, επιμ. Δημήτρης Αγγελάτος & Ευριπίδης Γαραντούδης, 79-137. Αθήνα: Καλλιγράφος.
- . 2014. Η νεανική ποίηση της μεταπολίτευσης και ο κινηματογράφος. Στο *Νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική από τον διαφωτισμό έως σήμερα*. Πρακτικά ΙΓ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, 3-6 Νοεμβρίου 2011, Μνήμη Παν. Μουλλά, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Φιλολογίας – Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, 762-774. Αθήνα: Σοκόλης-Κουλεδάκης.
- Δρίβας, Αναστάσιος. 1936. Μια δέσμη αχτίδες στο νερό, XV (Γρέτα Γκάρμπο). *Τα Νέα Γράμματα* Β9-10: 771-772 [= *Τα έργα*, φιλολ. επιμ. Ευριπίδης Γαραντούδης & Μαίρη Μικέ, 258-259. Αθήνα: Ίδρυμα Ουράνη].
- . 1937. Μια δέσμη αχτίδες στο νερό, 23. *Τα Νέα Γράμματα* Γ6-7: 439 [= *Τα έργα*, ό.π., σ. 268].
- Ελύτης, Οδυσσέας. 1938. Η ποίηση του κινηματογράφου και ο Walt Disney. *Τα Νέα Γράμματα* Δ6-7: 560-565.
- . 1995. Για μια Ville d'Avray. Στο *Δυτικά της λύπης*, 13-15. Αθήνα: Ίκαρος.
- Εμπειρίκος, Ανδρέας. 1980. Ο βασιλιάς ο Κόγκ. Στο *Οκτάνα*, 67-74. Αθήνα: Ίκαρος.

- . 1984. Κινηματογράφος ή Cinema ή Movies. Στο *Αι γενεαί πάσαι ή Η σήμερον ως αύριον και ως χθες*, φιλολ. επιμ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, 121. Αθήνα: Άγρα.
- Ησαΐα, Νανά. 1974. Στον κινηματογράφο. Στο *Ένα βλέμμα*, 49-56. Αθήνα: «Ερμείας».
- Κακλαμανίδου, Δέσποινα. 2006. Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο. Θεωρητικές προσεγγίσεις και συγκριτικές αναλύσεις. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Καλλίνης, Γιώργος. 2001. Ο μοντερνισμός ενός κοσμοπολίτη. Στοιχεία και τεχνικές του μοντερνισμού στο μεσοπολεμικό μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Κάλας, Νικόλαος. 1982. *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*. Θεώρ.-επιμ. Αλέξανδρος Αργυρίου. Αθήνα: Πλέθρον.
- Κοσμόπουλος, Δημήτρης. 2008. *Ανάστασις του Ανδρέα Ταρχόφσκι*. Αθήνα: Ερατώ.
- Λεβεντόπουλος, Πάτροκλος. 2013. *Ωδή στον Sergio Leone*. Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- Μήνη, Παναγιώτα. 2006. Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια του Ιάκωβου Καμπανέλλη και Η Στέλλα του Μιχάλη Κακογιάννη. Στο *Πρακτικά του πανελληνίου συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*. Συμπληρωματικός τόμος, 26-37. Πάτρα: Περί Τεχνών.
- Πικρός, Πέτρος. 2009. *Σα θα γίνουμε άνθρωποι*. Εισαγ.-χρονολ.-φιλολ. επιμ. Χριστίνα Ντουνιά. Αθήνα: Άγρα.
- Ρούβας, Άγγελος & Χρήστος Σταθακόπουλος. 2005. *Ελληνικός κινηματογράφος. Ιστορία – Φιλμογραφία – Βιογραφικά. 1905-2005*. 2 τόμοι. Αθήνα: Ίδρυμα Σ.Ο.Φ.Ι.Α. & Ελληνικά Γράμματα.
- Σιχάνη, Άννα-Μαρία & Νάντια Φραγκούλη. 2013. Το ερευνητικό πρόγραμμα «Επαφές της ελληνικής λογοτεχνίας του 20ού αιώνα με τον κινηματογράφο. Σχολιασμένη βιβλιογραφική καταγραφή». Στο *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας. Ζωγραφική και κινηματογράφος*, επιμ. Δημήτρης Αγγελάτος & Ευριπίδης Γαραντούδης, 65-78. Αθήνα: Καλλιγράφος.
- Ταμπάκη-Ιωνά, Φρειδερίκη & Μαρία-Ελευθερία Γαλάνη, επιμ. 2011. *Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο*. Πρακτικά ημερίδας. Αθήνα: Αιγόκερως & Πανεπιστήμιο Αθηνών/Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας.

ΑΚΡΙΤΙΔΟΥ ΜΑΡΙΑ

Είναι υποψήφια διδακτόρισα στο τμήμα Νεοελληνικών Σπουδών του Ελεύθερου Πανεπιστημίου του Βερολίνου, με θέμα διατριβής τη διαπλοκή ιστορίας και μυθοπλασίας στο σύγχρονο νεοελληνικό μυθιστόρημα. Ολοκλήρωσε το μεταπτυχιακό της στο Τμήμα Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ., στις Νεοελληνικές Σπουδές (διατμηματικό ΠΜΣ), με κατεύθυνση στη συγκριτική γραμματολογία. Υπηρετεί στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση και από το 2007 είναι αποσπασμένη στο Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, όπου ασχολείται με την ανάπτυξη έργων Ψηφιακών Ανθρωπιστικών Σπουδών (με έμφαση στις ψηφιακές εκδόσεις σωματών κειμένων) και με την (κριτική) αξιοποίηση των ψηφιακών μέσων στη διδασκαλία.

ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΥ ΜΑΡΙΑ

Σπούδασε νεοελληνική και συγκριτική λογοτεχνία στα Πανεπιστήμια της Κρήτης, του Λονδίνου και του Cambridge. Είναι Επίκουρος Καθηγήτρια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας και Θεωρίας της Λογοτεχνίας στο Τμήμα Θεάτρου του Α.Π.Θ. Έχει δημοσιεύσει τα βιβλία: Θεόδωρου Ντόρρου, *Στου Γλυτωμού το Χάζι* (Γαβριηλίδης 2005), *Το Ελληνικό Σονέτο (1895-1936): Μια μελέτη ποιητικής* (University Studio Press 2011), και *Κ.Π. Καβάφη, Τα 'θεατρικά' ποιήματα* (Κριτική 2014). Άρθρα και μελέτες της για ζητήματα νεοελληνικής φιλολογίας έχουν δημοσιευθεί σε διάφορα περιοδικά. Είναι τακτική συνεργάτις της επιθεώρησης βιβλίου *The Books' Journal*. Έχει μεταφράσει, μεταξύ άλλων, το έργο του Jeremy Hawthorn, *Ξεκλειδώνοντας το Κείμενο: Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας* (ΠΕΚ 1992). Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα στρέφονται γύρω από ζητήματα ποιητικής της ελληνικής πεζογραφίας και ποίησης των τελευταίων δύο αιώνων, τις σχέσεις λογοτεχνίας και εθνικής ταυτότητας, τη θεωρία των λογοτεχνικών ειδών, με ειδική αναφορά στις σχέσεις λογοτεχνίας και εικαστικών τεχνών.

ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ

Είναι διδάκτωρ του Τμήματος Φιλολογίας του Α.Π.Θ. Εργάζεται ως ερευνητής στο Τμήμα Γλώσσας και Λογοτεχνίας του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας. Η διατριβή του (2006) εξετάζει τους τρόπους με τους οποίους η λογοτεχνική κριτική του μεσοπολέμου (ανα)συγκρότησε τη «γυναικεία» και την «ανδρική» λογοτεχνία και τα γνωρίσματά τους. Έχει δημοσιεύσει άρθρα για τη νεοελληνική κριτική, πεζογραφία και ποίηση. Στο πλαίσιο της επιστημονικής του έρευνας στο Κ.Ε.Γ. ασχολείται με θέματα λογοτεχνικής μετάφρασης, νεοελληνικής κριτικής και διδασκαλίας της λογοτεχνίας. Την περίοδο 2008-2012 δίδαξε νεοελληνική λογοτεχνία ως επιστημονικός συνεργάτης στο Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας του Α.Π.Θ.

ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ

Δίδαξε νεοελληνική γλώσσα και λογοτεχνία στα Πανεπιστήμια της Πάδοβας και της Κρήτης. Από το 2003 διδάσκει νεοελληνική φιλολογία στο Τμήμα Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Ε.Κ.Π.Α., σήμερα ως Καθηγητής. Τα ερευνητικά ενδιαφέροντά του επικεντρώνονται στη μελέτη της νεοελληνικής λογοτεχνίας, ιδίως της ποίησης, του 19ου και του 20ού αιώνα, και εντοπίζονται στους κλάδους της μετρικής, της ιστορίας της λογοτεχνίας και της ερμηνείας των λογοτεχνικών κειμένων. Ο αναλυτικός κατάλογος των βιβλίων που έγραψε και επιμελήθηκε, καθώς και των υπόλοιπων δημοσιευμάτων του, υπάρχει στην ιστοσελίδα <https://uoa.academia.edu/EvripidisGarantoudis>.

ΓΙΩΤΗ ΑΓΓΕΛΑ

Είναι διδακτόρισα Νεοελληνικής Φιλολογίας και διδάσκει σε θέση Καθηγήτριας Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Ludwig-Maximilians στο Μόναχο (2015-16). Έχει διδάξει στο Freie Universität του Βερολίνου (2010-2015), στο Α.Π.Θ. (2013-2014) και στο Πανεπιστήμιο Κρήτης (2009-2010), ενώ έχει συνεργαστεί ως ερευνήτρια σε ερευνητικά προγράμματα του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας, του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου και του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Τα επιστημονικά της ενδιαφέροντα αφορούν τη νεοελληνική ποίηση του 19ου και του 20ού αιώνα την πρόσληψη όρων της νεωτερικής αισθητικής στον νέο ελληνισμό, την ιστορία του Τύπου, καθώς και την ιστορία της κριτικής στα Επτάνησα κατά τον 19ο αιώνα.

ΔΗΜΗΡΟΥΛΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ

Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και εκπόνησε τη διδακτορική του διατριβή στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Από το 1980 έως το 1992 έζησε στο εξωτερικό (Αγγλία, Αυστραλία), όπου και σταδιοδρόμησε ως πανεπιστημιακός. Το 1992 επέστρεψε στην Ελλάδα, όταν εξελέγη Καθηγητής στο Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου. Διδάσκει τέχνη του λόγου, ρητορική, εισαγωγή στη λογοτεχνία, ιστορία της λογοτεχνίας, θεωρία της λογοτεχνίας και ιστορία του βιβλίου. Έχει δημοσιεύσει, μεταξύ άλλων, τα βιβλία *Το Φάντασμα της Θεωρίας* (1993), *Ο Ποιητής ως Έθνος* (1997), *Ο Φοβερός Παφλασμός* (1999), *Παραλλάξ* (2002), *Φάκελος Διονύσιος Σολωμός* (2003), *Εμμανουήλ Ροΐδης. Η Τέχνη του Ύφους και της Πολεμικής* (2005), *Η Ανάγνωση του Καβάφη* (2013), *Καβουρηδόν και Παραδρόμω* (2013). Επίσης, έχει επιμεληθεί εκδόσεις έργων των Εμμανουήλ Ροΐδη, Διονυσίου Σολωμού, Ανδρέα Κάλβου, Κ.Π. Καβάφη και έχει δημοσιεύσει μεγάλο αριθμό άρθρων και μελετών με αντικείμενο θεωρητικά και ιστορικά ζητήματα της λογοτεχνίας, την κριτική, την ελληνική γλώσσα και την ελληνική ποίηση.

ΔΗΜΗΤΡΟΥΛΙΑ ΤΙΤΙΚΑ

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ. Έχει σπουδάσει ελληνική και γαλλική φιλολογία, μετάφραση και νέες τεχνολογίες σε Αθήνα και Παρίσι. Διδάσκει ευρωπαϊκή λογοτεχνία στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο και στο Πρόγραμμα Εκπαίδευσης Ελλήνωνόφωνων Μεταφραστών της Ακαδημίας Αθηνών. Στα ενδιαφέροντά της ανήκουν η θεωρία και πράξη της μετάφρασης και της διαπολιτισμικής επικοινωνίας, οι ψηφιακές ανθρωπιστικές σπουδές, η λογοτεχνική και ποιητική μετάφραση, η μεταφραστική τεχνολογία. Ως μεταφράστρια, έχει συνεργαστεί με διάφορους οργανισμούς, εκδοτικούς οίκους και θεσμικά όργανα της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Έχει μεταφράσει πολλά λιμπρέτα και βιβλία και το 2008 τιμήθηκε με το βραβείο του ΕΚΕΜΕΛ. Ως κριτικός λογοτεχνίας, συνεργάζεται με εφημερίδες και περιοδικά, έντυπα και ηλεκτρονικά. Διευθύνει με τον Κ.Γ. Παπαγεωργίου το περιοδικό *Τα Ποιητικά*. Είναι μέλος πολλών επιστημονικών σωματείων. Το 2012 η γαλλική κυβέρνηση την έχρισε Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques.

ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ ΚΙΚΗ

Είναι απόφοιτος του Τμήματος Φιλολογίας του Α.Π.Θ. με μεταπτυχιακές σπουδές στη Νεοελληνική Λογοτεχνία και τη Βιβλιολογία. Υπήρξε μέλος του Εργαστηρίου Βιβλιολογίας (επιστημονική εποπτεία: Χ.Λ. Καράογλου), στο πλαίσιο του οποίου συνέταξε και επιμελήθηκε τη *Βιβλιογραφία Τάκη Σινόπουλου 1934-2004* (University Studio Press 2009· συνεργασία Όλγας Γρηγοριάδου). Έχει επιμεληθεί, επίσης, το Αρ-

χείο Νεοελληνικής Λογοτεχνίας (Τομέας Μ.Ν.Ε.Σ., Α.Π.Θ.), συντάσσοντας παράλληλα και τον *Αναλυτικό Κατάλογό* του (2007). Εργάζεται στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση και από το 2011 είναι αποσπασμένη στο Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, όπου ασχολείται με τα διαδικτυακά περιβάλλοντα και τις ψηφιακές δράσεις που υλοποιούνται στο πλαίσιο του «Ψηφιακού Σχολείου».

ΚΑΛΟΥΔΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ

Είναι φιλόλογος στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση. Απόφοιτος του Τμήματος Φιλολογίας στη Φιλοσοφική Σχολή του Ε.Κ.Π.Α., με μεταπτυχιακές σπουδές στον Τομέα Παιδαγωγικής του Τμήματος Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας (Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Θεωρία και πράξη της διδασκαλίας και της αξιολόγησης»). Στον ίδιο Τομέα εκπόνησε τη διδακτορική της διατριβή με τίτλο *Ο διάλογος ως μηχανισμός υποστήριξης της γνώσης στο μάθημα της Λογοτεχνίας στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση* (2013). Συνεργάστηκε με ομάδα εμπειρογνομόνων για την εκπόνηση του προγράμματος σπουδών της λογοτεχνίας στο λύκειο (Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής) και διδάσκει ως συνεργάτης στο ανωτέρω Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών το μάθημα «Διδακτική της Λογοτεχνίας». Αναλαμβάνει ως μέντορας την εποπτεία της πρακτικής άσκησης των προπτυχιακών και μεταπτυχιακών φοιτητών της Φιλοσοφικής Σχολής. Στα ερευνητικά της ενδιαφέροντα ανήκουν η υποστηρικτική διδασκαλία, η διδακτική επικοινωνία ως στρατηγική συγκρότησης γνώσης, η διδακτική της λογοτεχνίας και η επαγγελματική ανάπτυξη των εκπαιδευτικών. Έχει συμμετάσχει με ανακοινώσεις της και έχει δημοσιεύσει άρθρα της στο πλαίσιο επιμορφωτικών και ερευνητικών δραστηριοτήτων του τομέα Παιδαγωγικής του Φ.Π.Ψ. (Ε.Κ.Π.Α.).

ΚΑΡΑΚΑΣΗ ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Σπούδασε Γερμανική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, όπου έκανε και το διδακτορικό της με υποτροφία του ΙΚΥ. Από το 2000 έως το 2005 εργάστηκε στο Πανεπιστήμιο του Essen-Duisburg (Γερμανία), στο Τμήμα Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας ως επιστημονική συνεργάτης. Από το 2005 είναι λέκτορας και από το 2010 επίκουρη καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Αθηνών στο Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας με αντικείμενο τη Γερμανική Λογοτεχνία και τη Συγκριτική Γραμματολογία. Μεταξύ του 2010 και 2012 ήταν υπότροφος της Humboldt-Stiftung στο πανεπιστήμιο της Konstanz (Γερμανία), καλεσμένη του καθ. κ. Koschorke. Από το 2012 συμμετέχει στο ερευνητικό πρόγραμμα Θαλής «Χρυσάλλις» με επιστημονικά υπεύθυνη την κα Ταμπάκη. Η μονογραφία της με τίτλο *Όψεις του Τραγικού. Από τον Πλάτωνα ως τον Ρακίνα* κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Gutenberg (2011). Αναλυτικά οι δημοσιεύσεις της βρίσκονται στην ιστοσελίδα: <http://scholar.uoa.gr/kkarakassi>.

ΚΩΣΤΙΟΥ ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Σπούδασε Νεοελληνική Φιλολογία στο Α.Π.Θ., όπου εκπόνησε τη διδακτορική της διατριβή. Δίδαξε για έναν χρόνο νεοελληνική γλώσσα και λογοτεχνία στο Faculty of Medieval and Modern Languages του Πανεπιστημίου του Cambridge. Από το 1997 διδάσκει νεοελληνική φιλολογία στο Τμήμα Φιλολογίας της Σχολής Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Πατρών. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν την ποιητική της ανατροπής (σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ), τη λογοτεχνία του 19ου και του 20ού αιώνα, τη μετάφραση της λογοτεχνίας, την ταυτότητα των λογοτεχνικών χαρακτήρων και τη σύγχρονη ποίηση. Οι μελέτες της εστιάζονται στο έργο του

Γιάννη Σκαρίμπα, του Κ.Π. Καβάφη, του Γιώργου Σεφέρη, ποιητών της γενιάς του '70 και της γενιάς του '80, και σε ζητήματα που εμπίπτουν στην ποιητική της ανατροπής.

ΛΕΟΝΤΣΙΝΗ ΜΑΙΡΗ

Σπούδασε στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και στην École des Hautes Études en Sciences Sociales στο Παρίσι, όπου υποστήριξε τη διδακτορική διατριβή της. Δίδαξε στο Columbia University, στο Πανεπιστήμιο Κρήτης και από το 2012 είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία του Πανεπιστημίου Αθηνών. Ασχολείται με θέματα κοινωνιολογίας της κουλτούρας και κοινωνιολογίας των φύλων. Τα έργα της αφορούν την έμφυλη διάσταση της πολιτιστικής κοινωνικότητας, τις αναγνωστικές πρακτικές, τις διαδικασίες κινητικότητας και τη θεματική της κομβικότητας. Είναι μέλος διεθνών επιστημονικών εταιριών, ερευνητικών δικτύων και κριτής διεθνών περιοδικών και ερευνητικών προγραμμάτων. Στην Ελλάδα κυκλοφορούν τα βιβλία της: *Όψεις της Ανάγνωσης* (Νήσος 2000), *Φύλο και Κοινωνικό Κεφάλαιο* (Κριτική 2010), και, στη Γαλλία, το *Internet et la sociabilité littéraire* (Paris BPI-Centre Pompidou 2008· σε συνεργασία με τον Jean-Marc Leveratto). Άρθρα και μελέτες της έχουν δημοσιευθεί σε ελληνικά και διεθνή επιστημονικά περιοδικά.

ΝΑΟΥΜ ΙΩΑΝΝΑ

Είναι Επίκουρη Καθηγήτρια Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας του Τμήματος Φιλολογίας Α.Π.Θ, όπου διδάσκει από το 2009. Οι δημοσιεύσεις και τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα εστιάζουν στη θεωρία της λογοτεχνίας και στην ευρωπαϊκή ιστορία των ιδεών, και ιδιαίτερα στους όρους διαμόρφωσης αναγνωστικών δικτύων μεταξύ ευρωπαϊκού και ελληνικού ρομαντισμού, στις λυρικές φόρμες, στην ποιητική της αλληγορίας και στις σταθερές ποιητικές μορφές. Έχει μεταφράσει δοκίμια αισθητικής, ιστορίας και θεωρίας της λογοτεχνίας αυτόνομα και σε συλλογικούς τόμους.

ΝΑΤΣΙΝΑ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ

Επίκουρη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Κρήτης. Σπούδασε στα Πανεπιστήμια της Αθήνας και της Οξφόρδης και εκπόνησε μεταδιδακτορική έρευνα στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Δίδαξε νεοελληνική λογοτεχνία και θεωρία λογοτεχνίας στα Πανεπιστήμια της Οξφόρδης, της Πάτρας και στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Σημαντικότερες δημοσιεύσεις: Α. Νάτσινα, Αγγ. Καστρινάκη, Γ. Δημητρακάκης, Κ. Δασκαλά, *Η πεζογραφία στη 'μακρά' δεκαετία του 1960* (Ελληνικά Ακαδημαϊκά Συγγράμματα 2015)· Τ. Kayalis & Α. Natsina (επιμ.), *Teaching Literature at a Distance: Open, Online and Blended Learning* (Continuum 2010)· «Για τα όρια του μεταμοντερνισμού στην ελληνική πεζογραφία κατά το τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα», στον τόμο Αγγ. Καστρινάκη, Α. Πολίτης, Δ. Τζιόβας (επιμ.), *Για μια ιστορία της λογοτεχνίας του 20ού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης: Θέματα και ρεύματα* (ΠΕΚ/Μουσείο Μπενάκη 2012)· «Hypertext: An Alternative Route to Short Story Theorizing», στον τόμο Amelia Sanz & Dolores Romero (επιμ.), *Literatures in the Digital Era: Theory and Praxis* (Cambridge Scholars Press 2007).

ΠΑΠΑΘΕΟΔΩΡΟΥ ΓΙΑΝΝΗΣ

Είναι Αναπληρωτής Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Έχει συνεργαστεί σε ερευνητικά προγράμματα του Εθνικού Κέντρου Κοινωνικών Ερευνών (Ε.Κ.Κ.Ε.), του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου (Ε.ΚΕ.ΒΙ.), του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (Ε.Λ.Ι.Α.), καθώς και των Αρχείων

Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (Α.Σ.Κ.Ι.). Η επιστημονική του αρθρογραφία αφορά το έργο νεοελλήνων λογοτεχνών του 19ου και του 20ού αιώνα, καθώς και ζητήματα ιστορίας της νεοελληνικής κριτικής. Τα κυριότερα επιστημονικά του άρθρα έχουν δημοσιευτεί σε διάφορα περιοδικά, καθώς και σε πολλούς συλλογικούς τόμους και επιστημονικές επετηρίδες. Από τις εκδόσεις Βιβλιόραμα κυκλοφορεί η μονογραφία του *Ρομαντικά Πεπρωμένα*. Ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης ως «εθνικός ποιητής» (2009). Σε κοινή επιμέλεια με τον Μίλτο Πεχλιβάνο κυκλοφορεί, επίσης, το αφιέρωμα «Ο Καβάφης του Τσίρκα» στο περιοδικό *Σύγχρονα Θέματα* (τχ. 122-123, Ιούλ.-Δεκ. 2013). Υπό έκδοση βρίσκεται το βιβλίο του *Ο Καβάφης και οι εποχές του. Ο καβαφικός ιστορισμός και η κριτική* (Μετάιχμιο 2016).

ΤΑΜΠΑΚΑΚΗ ΠΟΛΙΝΑ

Σπούδασε φιλολογία και μουσική (βιολί) στην Αθήνα. Η διδακτορική της διατριβή (King's College, Λονδίνο), πάνω στη σχέση του Γιώργου Σεφέρη με τη μουσική, βραβεύτηκε από το Ελληνικό Ίδρυμα (Hellenic Foundation) ως η καλύτερη διδακτορική διατριβή στο Ηνωμένο Βασίλειο για το έτος 2007 στην κατηγορία των νεοελληνικών σπουδών. Κυκλοφόρησε στα ελληνικά με τον τίτλο *Η «μουσική ποιητική» του Γιώργου Σεφέρη. Μια μελέτη της σχέσης της μοντερνιστικής ποίησης με τη μουσική* (Δόμος 2011) και συμπεριλήφθηκε στη μικρή λίστα του περιοδικού *Διαβάζω*, στην κατηγορία του δοκιμίου. Εργάστηκε ως μεταδιδακτορική υπότροφος Hannah Seeger Davis στο Πρόγραμμα Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου του Princeton, και ως επισκέπτρια λέκτορας στο τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Κύπρου. Εργάζεται στο Κέντρο Ελληνικών Σπουδών του King's College. Στα ερευνητικά της ενδιαφέροντα περιλαμβάνεται η σχέση της λογοτεχνίας με τη μουσική, η πρόσληψη της αρχαιότητας στη σύγχρονη λογοτεχνία και η σχέση λογοτεχνίας και ιστορίας.

ΤΙΚΤΟΠΟΥΛΟΥ ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Σπούδασε Ελληνική Φιλολογία στο Α.Π.Θ. και Ιταλική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο «La Sapienza» της Ρώμης. Εργάστηκε ως ερευνήτρια στο Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας και από το 2007 διδάσκει Νεοελληνική Φιλολογία στο Τμήμα Φιλολογίας του Α.Π.Θ. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα και οι δημοσιεύσεις της αφορούν κυρίως στο έργο του ποιητή Δ. Σολωμού, στον πολύγλωσσο και πολυπολιτισμικό χώρο της επτανησιακής λογοτεχνίας και γραμματείας του 19ου αιώνα καθώς και στις σχέσεις του με την ιταλική λογοτεχνική και πολιτισμική παράδοση, στον δημόσιο πεζό και ποιητικό λόγο του 16ου αιώνα, στην αυτοβιογραφία, στις ψηφιακές ανθρωπιστικές σπουδές.

ΦΡΥΔΑΚΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ

Καθηγήτρια της *Θεωρίας και Πράξης της Διδασκαλίας* στο Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας του Ε.Κ.Π.Α., όπου διδάσκει συναφή με το αντικείμενό της γνωστικά αντικείμενα. Διδάσκει, επίσης, στο Τμήμα Φιλολογίας και σε μεταπτυχιακά προγράμματα, ένα εκ των οποίων και διευθύνει («Θεωρία, Πράξη και Αξιολόγηση του Εκπαιδευτικού Έργου»). Βασικοί άξονες των ερευνητικών ενδιαφερόντων της είναι οι στρατηγικές υποστήριξης της μάθησης και του γραμματισμού και η επαγγελματική ανάπτυξη και ενδυνάμωση της ταυτότητας του εκπαιδευτικού. Προσεγγίζει τη διδασκαλία όχι τόσο ως τεχνογνωσία, αλλά ως μια σύνθετη διανοητική, ηθική, επικοινωνιακή και κοινωνικο-πολιτισμική δραστηριότητα, η έννοια της οποίας ανακατασκευάζεται και ανανοηματοδοτείται μέσα στον ιστορικό χρόνο. Άρθρα της έχουν δημοσιευτεί σε διεθνή επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους. Έχει συγγράψει τέσσερα βιβλία,

με τελευταίο το *Η επαγγελματική ταυτότητα του εκπαιδευτικού και το μέλλον της διδασκαλίας* (Κριτική 2015). Άρθρο της δημοσιεύτηκε στο βραβευμένο με το διεθνές βραβείο Maslovaty του EARLI βιβλίο: Wiel Veugelers (επιμ.), *Education and Humanism. Linking Autonomy and Humanity* (Sense Publishers 2011).

ΧΟΝΤΟΛΙΔΟΥ ΕΛΕΝΗ

Σπούδασε Φιλολογία και Παιδαγωγική στη Φιλοσοφική Σχολή του Α.Π.Θ. και στο Institute of Education του Πανεπιστημίου του Λονδίνου. Είναι διδακτόρισσα της Φιλοσοφικής Σχολής Α.Π.Θ. και Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Σχολικής Παιδαγωγικής και Λογοτεχνικής Εκπαίδευσης στο Τμήμα Φιλοσοφίας & Παιδαγωγικής του Α.Π.Θ., όπου διδάσκει από το 1981. Τα μαθήματα, οι δημοσιεύσεις και τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα κινούνται στον χώρο της λογοτεχνικής και γλωσσικής εκπαίδευσης, του σχεδιασμού και της αξιολόγησης προγραμμάτων διδασκαλίας, των σπουδών γραμματισμού και των Πολιτισμικών Σπουδών, με έμφαση σε ζητήματα ταυτότητας, ετερότητας και υποκειμενικότητας. Κυριότερες δημοσιεύσεις της: *Λογοτεχνία και εκπαίδευση* (1999, σε συνεργασία με τη Β. Αποστολίδου), *Διαβάζοντας λογοτεχνία στο σχολείο: μια νέα πρόταση διδασκαλίας* (2000, σε συνεργασία με τις Β. Αποστολίδου και Β. Καπλάνη), *Η αξιολόγηση του Ηλεκτρονικού Κόμβου του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας* (2001, σε συνεργασία με την Π. Χατζηπαναγιώτου), *Προδιαγραφές Σπουδών για τα Σχολεία Δεύτερης Ευκαιρίας* (2003, σε συνεργασία με τον Λ. Βεκρή), *1^ο Πανελλήνιο Συνέδριο Σχολείων Δεύτερης Ευκαιρίας, Δύο χρόνια πειραματικής λειτουργίας: διδακτικές καινοτομίες και αναστοχασμός των πρακτικών μας* (2004, σε συνεργασία με τον Λ. Βεκρή).

σελιδοδείκτες

Το λογοτεχνικό κείμενο αποκτά νόημα μέσα από τις επαναλαμβανόμενες στον χρόνο αναγνώσεις του και τις συνεχείς διαπραγματεύσεις του. Ο αναγνώστης, υποψιασμένος για την ευθύνη που αναλαμβάνει, καλείται να συλλειτουργήσει με τους άλλους παράγοντες στο πεδίο της λογοτεχνίας, το κείμενο, τον συγγραφέα, τους θεσμούς που (ανα)παράγουν τη λογοτεχνία ως σημειωτικό σύστημα κλπ. Σε αυτόν τον αναγνώστη απευθύνεται ο τόμος αυτός προσδοκώντας να του δείξει με τρόπο ευσύνοπτο ποικίλους δρόμους προσέγγισης των λογοτεχνικών κειμένων, διάφορες θεωρήσεις του λογοτεχνικού φαινομένου, ερμηνευτικά εργαλεία για την ανάγνωση των λογοτεχνικών κειμένων, και να τον ενισχύσει στις στιγμές που αναμετράται με το κείμενο και τα νοήματά του. Σε αυτόν, άλλωστε, και την καλλιέργεια της αναγνωστικής του συμπεριφοράς, την εμπέδωση αναγνωστικών δεξιοτήτων και την ενίσχυση της κριτικής του εγρήγορσης απέναντι στον κόσμο στοχεύει το εκπαιδευτικό σύστημα.

ΚΕΝΤΡΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ

Καραμαούνα 1, πλ. Σκρα 551 32, Καλαμαριά, Θεσσαλονίκη
τηλ.: 2313 331 500 • 2313 331 501 • fax: 2313 331 502
centre@komvos.edu.gr • www.greeklanguage.gr



Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο



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

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ

ISBN: 978-960-87140-9-0