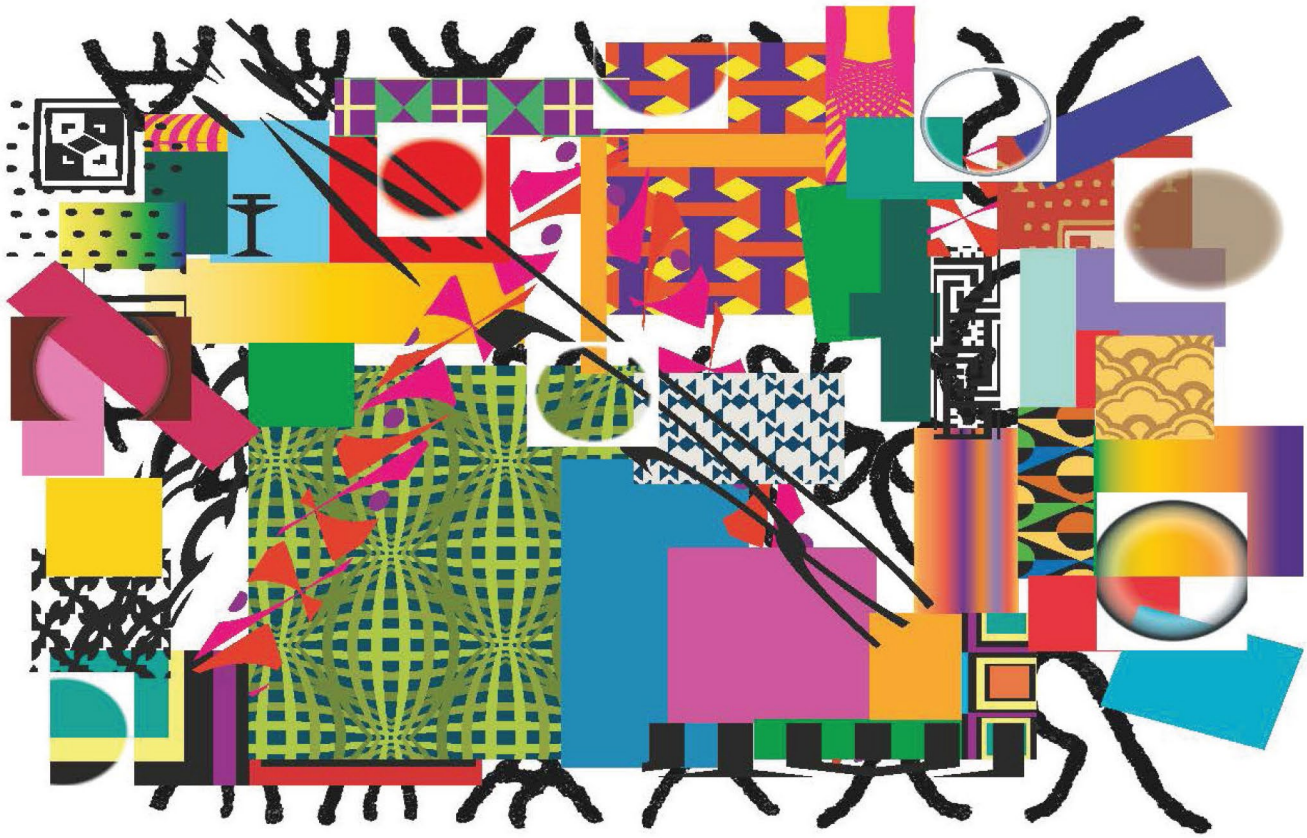
Ιστορία και θεωρία των λογοτεχνικών γενών και ειδών

Κατερίνα Καρακάση, Μαρία Σπυριδοπούλου
Γιώργος Κοτελίδης



Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα
www.kallipos.gr

HEALLINK
Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών

Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο

ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

ΕΣΠΑ 2007-2013
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΑΡΑΚΑΣΗ
Επίκουρη καθηγήτρια

ΜΑΡΙΑ ΣΠΥΡΙΔΟΠΟΥΛΟΥ
Δρ. Συγκριτικής Λογοτεχνίας, Ε.Ε.Π.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΤΕΛΙΔΗΣ
Υποψήφιος διδάκτορας

Ιστορία και θεωρία των λογοτεχνικών γενών και ειδών

Παραδείγματα και εφαρμογές

Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά
Συγγράμματα και Βοηθήματα
www.kallipos.gr

Ιστορία και θεωρία των λογοτεχνικών γενών και ειδών

Παραδείγματα και εφαρμογές

Συγγραφή

Κατερίνα Καρακάση

Μαρία Σπυριδοπούλου

Γιώργος Κοτελίδης

Κριτικός αναγνώστης

Μιχάλης Χρυσανθόπουλος

Συντελεστές έκδοσης

Γλωσσική Επιμέλεια: Βάιος Ντάφος

Τεχνική Επεξεργασία: Κυριάκος Παπαδόπουλος

ISBN: 978-960-603-249-3

Copyright © ΣΕΑΒ, 2015

Το παρόν έργο αδειοδοτείται υπό τους όρους της άδειας Creative Commons Αναφορά Δημιουργού - Μη Εμπορική Χρήση - Όχι Παράγωγα Έργα 3.0. Για να δείτε ένα αντίγραφο της άδειας αυτής επισκεφτείτε τον ιστότοπο https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/gr/

ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΩΝ

Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο

Ηρώων Πολυτεχνείου 9, 15780 Ζωγράφου

www.kallipos.gr

Στον Ρένο και στη Μαρίνα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ιστορία και θεωρία των λογοτεχνικών γενών και ειδών. 3

Πρόλογος.....14

Κεφάλαιο 1: Τι είναι τα λογοτεχνικά γένη και είδη και γιατί τα χρειαζόμαστε;...15

1.1 «Λογοτεχνικό είδος» ή «λογοτεχνικό γένος»: ένας πρώτος ορισμός.....15

1.2 Τα λογοτεχνικά γένη και τα λογοτεχνικά είδη ως αντικείμενα της θεωρίας και της ιστορίας της λογοτεχνίας 15

1.3 Ιστορικότητα των λογοτεχνικών ειδών.....16

1.4 Λογοτεχνικά είδη – ένα σύστημα αποτίμησης.....16

1.5 Ποικιλία κριτηρίων ταξινόμησης.....17

1.6 Επανάληψη και διαφορά.....17

1.7 Η λογοτεχνία προηγείται των λογοτεχνικών ειδών.....18

1.8 Αμφισβήτηση των λογοτεχνικών ειδών 18

1.9 Η λογοτεχνία ως "προϊόν" των λογοτεχνικών ειδών 19

1.10 Λογοτεχνία και λογοτεχνικά είδη: μια σχέση αλληλεπίδρασης 19

1.11 Η λογοτεχνία ως αντίσταση στη θεωρία.....19

1.12 Τα λογοτεχνικά είδη ως μια ουτοπική κατηγορία.....20

1.13 Η αναγκαιότητα ύπαρξης των λογοτεχνικών ειδών.....21

1.14 Το εγχειρίδιο 21

Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης.....22

Βιβλιογραφία κεφαλαίου.....25

Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι 25

Προτεινόμενη βιβλιογραφία.....26

Κεφάλαιο 2: Τι είναι λογοτεχνία και λογοτεχνικότητα; 27

2.1 Τι είναι λογοτεχνία;.....27

2.2 Η λογοτεχνία από ανθρωπολογική σκοπιά: homo ludens και homo narrans.....27

2.3 Γιατί ο κόσμος αποτελείται από αφηγήσεις; 28

2.4 Αλήθεια και ψεύδος της λογοτεχνίας 29

2.5 Η λογοτεχνία είναι μια ανοίκεια χρήση του λόγου.....29

2.6 Η λογοτεχνία είναι αινιγματική 31

2.7 Η λογοτεχνία είναι αυτοαναφορική.....31

2.8 Η λογοτεχνία είναι διακειμενική 32

2.9 Η λογοτεχνία είναι μυθοπλασία 32

2.10 Η λογοτεχνία είναι αναπαράσταση.....33

2.11 Τα γλωσσικά σημεία και η αναπαράσταση της πραγματικότητας 34

2.12 Η λογοτεχνία είναι υπονοούμενη σημασία....34
2.13 Ο σημαίνων ρόλος του αναγνώστη....35
2.14 Η λογοτεχνία ως αισθητικό αντικείμενο....36
2.15 Λογοτεχνία και παραλογοτεχνία....37
2.16 Ποιητική και ποιητικές....37
2.17 Λογοτεχνικός κανόνας....38
2.18 Αντί επιλόγου....38
Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης....38
Βιβλιογραφία κεφαλαίου....41
Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι....42
Προτεινόμενη βιβλιογραφία....43
Κεφάλαιο 3: Τα λογοτεχνικά γένη και είδη στην ελληνική Αρχαιότητα. Ποιητική και Ρητορική....44
3.1 Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη....44
3.2 Τα Ομηρικά Έπη – Η μετάβαση από την προφορικότητα στο γραπτό κείμενο....44
3.3 Η μετάβαση από τη μνήμη στη γραπτή μαρτυρία....45
3.4 Ποιητική: η θεωρητικοποίηση του λογοτεχνικού φαινομένου....46
3.5 Κανονιστικές και περιγραφικές ποιητικές....46
3.6 Εσωτερικές ποιητικές....47
3.7 Η ποιητική στην Αρχαιότητα: Πλάτωνας....47
3.8 Η ποίηση ως ηθικά βλαβερό ψεύδος....48
3.9 Τα λογοτεχνικά είδη σύμφωνα με τον Πλάτωνα....48
3.10 Η αμφιθυμική σχέση του Πλάτωνα με την ποιητική τέχνη....49
3.11 Η ποιητική μανία....50
3.12 Η ποιητική στην Αρχαιότητα: Αριστοτέλης....50
3.13 Κάθαρση....52
3.14 Η πρώτη συστηματική ανάλυση ενός λογοτεχνικού είδους....52
3.15 Η μίμηση ως ταξινομικό κριτήριο....53
3.16 Ρητορική....53
3.17 Ρητορική και φιλοσοφία....54
3.18 Η εκρητορίκευση της λογοτεχνίας....55
Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης....55
Βιβλιογραφία κεφαλαίου....59
Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι....59
Προτεινόμενη βιβλιογραφία....60
Κεφάλαιο 4: Επική, λυρική και δραματική ποίηση στην ελληνική Αρχαιότητα..62
4. 1 Η τραγωδία....62

4.2 Το ιστορικό πλαίσιο γέννησης της τραγωδίας **62**
4.3 Σοφοκλής, Αισχύλος, Ευριπίδης **63**
4.4 Το θρησκευτικό και πολιτικό πλαίσιο της αρχαίας τραγωδίας **63**
4.5 Ο μύθος ως πρώτο υλικό της τραγωδίας **64**
4.6 Η τραγικότητα της τραγωδίας **65**
4.7 Σοφοκλής **65**
4.8 Τραγωδία και φιλοσοφία **67**
4.9 Σατυρικό δράμα και κωμωδία **67**
4.10 Η λυρική ποίηση της αρχαϊκής περιόδου **68**
4.11 Η χορική ποίηση **69**
4.12 Μονωδική ποίηση **70**
4.13 Ο ίαμβος **71**
4.14 Η ελεγεία **71**
4.15 Η ωδή **73**
Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης **75**
Βιβλιογραφία κεφαλαίου **78**
Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι **78**
Προτεινόμενη βιβλιογραφία **79**

Κεφάλαιο 5: Τα λογοτεχνικά γένη και είδη από την ελληνιστική εποχή έως και τον Μεσαίωνα. Ποιητική και Ρητορική **81**

5.1 Οι ελληνιστικοί χρόνοι – Η γέννηση της φιλολογίας **81**
5.2 Κριτικές εκδόσεις κειμένων - Ομηρικά Έπη **81**
5.3 Λυρική ποίηση **82**
5.4 Ιστορία της λογοτεχνίας **82**
5.5 Ποιητική στους ελληνιστικούς χρόνους: Καλλίμαχος **83**
5.6 Από την ελληνιστική στη ρωμαϊκή εποχή **84**
5.7 Ποίηση και ρητορική στη Ρώμη **84**
5.8 Η επίδραση του Κικέρωνα και του Κοϊντιλιανού **85**
5.9 Ρωμαϊκή ποιητική: Οράτιος **86**
5.10 Μίμηση προτύπων **86**
5.11 Τα λογοτεχνικά είδη στον Οράτιο **87**
5.12 Ψυχαγωγία και διδαχή ως στόχοι της λογοτεχνίας **87**
5.13 Η τραγωδία ως μέσο διαπαιδαγώγησης **88**
5.14 Ψευδο-Λογγίνου *Περί Ύψους* ***88***
5.15 Το ύφος ως μέσο διάκρισης των λογοτεχνικών ειδών **89**
5.16 Η μετάβαση από τη ρωμαϊκή αρχαιότητα στον Μεσαίωνα: ο Αυγουστίνος **90**
5.17 Μια μεσαιωνική εγκυκλοπαίδεια – ο Ισίδωρος **91**

5.18 Η καρολίγγεια αναγέννηση: αναβίωση της κλασικής παράδοσης 91
5.19 Η δημιουργία ενός μεσαιωνικού λογοτεχνικού κανόνα 92
5.20 Τα λογοτεχνικά είδη στον Μεσαίωνα 92
5.21 Το υψηλό ύφος και η μετάλλαξη των ειδών....94
Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης....94
Βιβλιογραφία κεφαλαίου....97
Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι 98
Προτεινόμενη βιβλιογραφία....99

Κεφάλαιο 6: Επική, λυρική και δραματική ποίηση από την ελληνιστική εποχή έως και τον Μεσαίωνα....101

6.1 Ηρωικό και διδακτικό έπος....101
6.2 Ιστορικό έπος....101
6.3 Το έπος στη ρωμαϊκή εποχή....101
6.4 Επύλλιο – Αλεξανδρινό Έπος....102
6.5 Πεζός λόγος: Μυθιστορία....103
6.6 Η λυρική ποίηση στους ελληνιστικούς και στους ρωμαϊκούς χρόνους....104
6.7 Η τραγωδία στους ελληνιστικούς χρόνους 105
6.8 Η τραγωδία στους ρωμαϊκούς χρόνους....106
6.9 Σενέκας....107
6.10 Μίμος και Μιμίαμβος....110
6.11 Λειτουργικό δράμα....111
6.12 Ιπποτική μυθιστορία....112
6.13 Το έργο του Κρετιέν ντε Τρουά ως παράδειγμα ιπποτικής μυθιστορίας....113
Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης....114
Βιβλιογραφία κεφαλαίου....118
Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι 119
Προτεινόμενη βιβλιογραφία....120

Κεφάλαιο 7: Η Αναγέννηση και η αναβίωση της ποιητικής: δημιουργία και παράδοση 122

7.1 Αναγέννηση: μια εποχή μεγάλων αλλαγών 122
7.2 Τα λογοτεχνικά είδη στο τέλος του Μεσαίωνα....122
7.3 Η αναγέννηση της αριστοτελικής *Ποιητικής* *123*
7.4 Οι νέες ερμηνείες της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη....124
7.5. Μίμηση, μυθοπλασία και ιδανικό....124
7.6 Εκλογίκευση της ποιητικής πράξης – Δημιουργία και μίμηση προτύπων....125
7.7 Ο νεοπλατωνικός ενθουσιασμός και η ποιητική διάνοια 126
7.8 Η τραγωδία....127

7.9 Αμαρτία, έλεος, κάθαρση **127**
7.10 Οι νεοαριστοτελικές ερμηνείες των αρχαίων τραγωδιών **128**
7.11 Προς μια συστηματοποίηση των κανόνων της ποιητικής παραγωγής – Το ύφος ως κριτήριο **128**
7.12 Οι αναγεννησιακές ποιητικές και οι νέες εθνικές γλώσσες **129**
7.13 Η λυρική ποίηση στην Αναγέννηση **130**
7.14 Ο Σίντνεϋ και *Η υπεράσπιση της ποίησης* ***131***
7.15 Το σονέτο – ένα νέο ποιητικό είδος τον 13ο αιώνα **131**
7.16 Τα σονέτα του Δάντη (*Νέα Ζωή*) **132**
7.17 Από τον Δάντη στον Πετράρχη **133**
7.18 Ο πετραρχισμός στην Ευρώπη της Αναγέννησης **134**
7.19 Ο Πετράρχης στη Γαλλία **134**
7.20 Νουβέλα: ένα νέο λογοτεχνικό είδος – Το *Δεκαήμερο* του Βοκάκιου **135**
7.21 Το *Δεκαήμερο* και η κριτική **136**
7.22 Η επίδραση του *Δεκαημέρου* και οι πρώτες θεωρητικές προσεγγίσεις στη νουβέλα **137**
7.23 Η επική ποίηση: Αριόστο και Τάσσο **138**
7.24 Επική ποίηση: αναμέτρηση με τα αριστοτελικά πρότυπα και τον Δάντη **139**
7.25 Προς μια νέα θεωρία για την επική ποίηση **140**
Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης **141**
Βιβλιογραφία κεφαλαίου **147**
Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι **149**
Προτεινόμενη βιβλιογραφία **150**

Κεφάλαιο 8: Ο γαλλικός κλασικισμός και η ανάδυση ενός νέου κριτικού λόγου 152

8.1 Ο 17ος αιώνας **152**
8.2 Η επίδραση της αυγουστίνειας θεωρίας στην αξία των συναισθημάτων και η καρτεσιανή φιλοσοφία **152**
8.3 Το δίπολο λογική και πάθος (raison – passion) **153**
8.4 *Κλασικιστικό δόγμα* ***153***
8.5 Το πρότυπο του έντιμου ανδρός (honnête homme), η ευπρέπεια (bienseance) και η αληθοφάνεια (vraisemblance) στην τραγωδία **155**
8.6 Ωραιοποίηση και ποιητική δικαιοσύνη **155**
8.7 *Le Cid* του Κορνέιγ **156**
8.8 Η μίμηση μιας εξωραϊσμένης πραγματικότητας **157**
8.9 Ρακίνας: η τραγωδία ως καθρέφτης των ανθρωπίνων παθών **157**
8.10 Η *Φαίδρα* του Ρακίνα **159**
8.11 Η τραγικότητα της *Φαίδρας* ***159***
8.12 Η *Φαίδρα* του Ευριπίδη **160**

8.13 Η *Φαίδρα* του Σενέκα **161**
8.14 Η βιαιότητα του λόγου στη *Φαίδρα* του Ρακίνα **162**
8.15 Η *Διαμάχη Αρχαίων και Μοντέρνων* ***162***
8.16 Η φαντασία και η μίμηση στο κέντρο της διαμάχης **163**
8.17 Μολιέρος: η κωμωδία ως καθρέφτης των ηθών **164**
8.18 Ο *Κατά φαντασίαν ασθενής* του Μολιέρου **165**
8.19 Η υπεράσπιση της κωμωδίας στον *Κατά φαντασίαν ασθενή* ***166***
8.20 Το μυθιστόρημα **167**
8.21 Το μυθιστόρημα *Η πριγκίπισσα ντε Κλεβ* της Μαντάμ ντε Λαφαγιέτ. **168**
8.22 Μυθιστόρημα και αναγνώστης **169**
Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης **170**
Βιβλιογραφία κεφαλαίου **175**
Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι **176**
Προτεινόμενη βιβλιογραφία **177**
Κεφάλαιο 9: Ο κανόνας και η απόκλιση: το Μπαρόκ **178**
9.1 Το Μπαρόκ **178**
9.2 Μίμηση ενός κόσμου ευμετάβλητου **178**
9.3 Ο κανόνας και οι πρώτες αποκλίσεις **179**
9.4 Οι πρώτες αντιδράσεις ενάντια στον αριστοτελισμό: Καμπανέλλα και Μπρούνο **180**
9.5 Πατρίτσι: η μίμηση και η έννοια του θαυμαστού **181**
9.6 Κριτικοί της νεοαριστοτελικής παράδοσης: Τασσόνι **182**
9.7 Κριτικοί της νεοαριστοτελικής παράδοσης: Μποκαλίνι **182**
9.8 Η ποιητική της μεταφοράς: Μαρίνο **183**
9.9 Η πραγματεία του Τεζάουρο: *Το αριστοτελικό τηλεσκόπιο* ***184***
9.10 Η έκπληξη: η νέα αισθητική του Μπαρόκ **185**
9.11 *Pastor Fido*: Το βουκολικό δράμα ως δείγμα της νέας ποιητικής **186**
9.12 Η τραγικωμωδία **187**
9.13 Ο Γκουαρίνι και το *η Σύνοψη της τραγικωμωδίας* (*1602*) **187**
9.14 Παρωδία και σάτιρα ως μέσα κριτικής: το ηρωικωμικό ποίημα **188**
9.15 Ο 17ος αιώνας: ο αιώνας του θεάτρου **188**
9.16 Ο Λόπε και η ποιητική της *Νέας Τέχνης για την κωμωδία* ***190***
9.17 Η κωμωδία ανάμεσα στο αρχαίο πρότυπο και το λαϊκό κοινό **191**
9.18 Ο Ντέλα Μπάρκα και το μπαρόκ δράμα **193**
9.19 Ντέλα Μπάρκα: *Η Ζωή είναι όνειρο* ***194***
9.20 Ο Μίλτον και ο εκχριστιανισμός της τραγωδίας **195**
9.21 Το θέατρο του Σαίξπηρ **196**
9.22 *Άμλετ* ***197***

9.23 *Βασιλιάς Ληρ* ***198***
9.24 Το μυθιστόρημα στο Μπαρόκ **199**
9.25 Θερβάντες: *Ο Δον Κιχώτης* ***200***
9.26 Το μυθιστόρημα ως χώρος ελευθερίας **202**
Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης **202**
Βιβλιογραφία κεφαλαίου **206**
Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι **207**
Προτεινόμενη βιβλιογραφία **208**
Κεφάλαιο 10: Διαφωτισμός - Ποιητική της αισθαντικότητας και απαξίωση της ρητορικής **209**
10.1 Ο Διαφωτισμός **209**
10.2 Φαντασία: το κατ' εξοχήν πεδίο της τέχνης **210**
10.3 Το ιδιοφυές υποκείμενο και η αυτονομία της τέχνης **210**
10.4 Δραματική ποίηση - Το παράδειγμα της Γερμανίας **211**
10.5 Ο Λέσσινγκ και το αστικό δράμα **212**
10.6 Η ποιητική της αισθαντικότητας στο αστικό δράμα **213**
10.7 Φύση και τέχνη **214**
10.8 Το κίνημα *Θύελλα και Ορμή* ***214***
10.9 Ο γερμανικός κλασικισμός **215**
10.10 Το μυθιστόρημα και το υποκείμενο **216**
10.11 Ντιφόου: *Ροβινσώνας*, το πολυπρισματικό υποκείμενο και ο κόσμος **217**
10.12 Σουίφτ: *Gulliver*, το υποκείμενο ως αντικείμενο σάτιρας **218**
10.13 Το επιστολικό μυθιστόρημα **218**
10.14 Ρουσσώ: Το μυθιστόρημα πέρα από τη μυθοπλασία και την πραγματικότητα **219**
10.15 Ντιντερό: μια νέα θεωρία για το μυθιστόρημα **220**
10.16 Ντιντερό: *Ζακ ο μοιρολάτρης*, ένα μυθιστόρημα για το μυθιστόρημα **221**
10.17 Γκαίτε: *Βέρθερος*, το υποκείμενο ως προβληματική συνθήκη **222**
10.18 Η σταδιακή απαξίωση της ρητορικής **223**
10.19 Η λυρική ποίηση **224**
10.20 Το τέλος του *ut pictura poesis* ***224***
10.21 Ο Λέσσινγκ και η πρώτη θεωρία περί μέσων **225**
10.22 Έντουαρντ Γιανγκ: Η λυρική ποίηση ως φυσικός χώρος της ιδιοφυΐας **226**
Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης **227**
Βιβλιογραφία κεφαλαίου **232**
Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι **234**
Προτεινόμενη βιβλιογραφία **235**
Κεφάλαιο 11: Νέες ποιητικές: Ρομαντισμός, Ρεαλισμός, Νατουραλισμός **237**

11.1 Ο Ρομαντισμός....237
11.2 Ρομαντισμός και έθνος – η δημιουργία των εθνικών φιλολογιών....238
11.3 Ρομαντισμός και κλασικισμός - η ελληνορωμαϊκή παράδοση....239
11.4 Το αισθητικό πρόγραμμα του Ρομαντισμού....240
11.5 Θεωρίες περί λογοτεχνικών ειδών στον Ρομαντισμό – Το τέλος των λογοτεχνικών ειδών;....241
11.6 Μοναδικότητα και άπειρο / οργανικές μεταφορές στον Herder....242
11.7 Σίλλερ, *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποίησης* – μια νέα τυπολογία της λογοτεχνίας....243
11.8 Ο Ουγκώ: λογοτεχνικά γένη και ιστορικός χρόνος....244
11.9 Σέλλινγκ και Χέγκελ: Προς μια φιλοσοφία των λογοτεχνικών ειδών....244
11.10 Ο Γκαίτε και τα λογοτεχνικά γένη....246
11.11 Η λυρική ποίηση, το τέλος της ρητορικής και η φυσικότητα της γλώσσας....247
11.12 Η υπερβατικότητα της ποίησης....247
11.13 Ποίηση και πρόζα....249
11.14 Λυρική ποίηση σε πεζό λόγο....250
11.15 Το ιστορικό μυθιστόρημα....251
11.16 Ρεαλισμός – η λογοτεχνία ως καθρέφτης της ιστορίας εν τω γίγνεσθαι....252
11.17 Το διήγημα....253
11.18 Το διήγημα: η φωτογραφική αποτύπωση της πραγματικότητας....253
11.19 Νατουραλισμός ή η ριζοσπαστικοποίηση του ρεαλισμού....254
11.20 Το φανταστικό διήγημα και το επιστημονικά θαυμαστό....257
Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης....258
Βιβλιογραφία κεφαλαίου....261
Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι....263
Προτεινόμενη βιβλιογραφία....264

Κεφάλαιο 12: Μοντερνισμός: η επαναφορά της ρητορικής και το τέλος των λογοτεχνικών ειδών....265

12.1 Ο Μοντερνισμός....265
12.2 Τα λογοτεχνικά είδη στον Μοντερνισμό....265
12.3 Ο Μοντερνισμός – το ωραίο ως αιώνιο και ως εφήμερο....266
12.4 Η φαντασία ως αναπαραστατική λειτουργία της μη φυσικής φύσης....267
12.5 Η επαναφορά της ρητορικής....268
12.6 Η παρομοίωση ως τολμηρή συνένωση και εγκιβωτισμένη μεταφορά στα *Άνθη του Κακού*....*268*
12.7 Το πεζό ποίημα: ένα λογοτεχνικό είδος χαρακτηριστικό του μοντερνισμού....270
12.8 Η οπτική ποίηση....271
12.9 Το μυθιστόρημα στον Μοντερνισμό....272
12.10 Το φουτουριστικό θέατρο του Μαρινέττι....273
12.11 Το θέατρο της σκληρότητας του Αρτώ....275

12.12 Το επικό θέατρο του Μπρεχτ 276
12.13 Αντί επιλόγου 279
Ασκήσεις εμπέδωσης και εμβάθυνσης 280
Βιβλιογραφία κεφαλαίου 283
Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι 284
Προτεινόμενη βιβλιογραφία 284

Πρόλογος

Είναι άραγε δυνατόν να προσδιορίσει κάποιος τα έργα τέχνης οποιασδήποτε μορφής, και, κυρίως, τα έργα λόγου, χωρίς αυτά να φέρουν το γνώρισμα ενός είδους, χωρίς να το σηματοδοτούν ή να το δηλώνουν ή να το κάνουν κάπως άξιο προσοχής; […] Κατ' αρχάς, είναι δυνατόν να υπάρχουν πολλά είδη, μια ανάμιξη ειδών ή ένα συγκεντρωτικό είδος, το είδος «είδος» ή το ποιητικό ή λογοτεχνικό είδος ως είδος των ειδών. Δεύτερον, αυτό το χαρακτηριστικό γνώρισμα κάποιου είδους μπορεί να αποκτήσει πολλές μορφές και να υπάγεται σε άλλα, άκρως διαφορετικά είδη. Δεν χρειάζεται να είναι μια ονομασία ή «αναφορά» του είδους που βρίσκεται κάτω από τον τίτλο ορισμένων βιβλίων (μυθιστόρημα, αφήγηση, δράμα). Το χαρακτηριστικό του ανήκειν δεν χρειάζεται να περάσει μέσα στη συνείδηση του συγγραφέα ή του αναγνώστη, αν και αυτό συμβαίνει συχνά. […] Κάθε κείμενο συμμετέχει σ' ένα ή περισσότερα είδη –δεν υπάρχει κείμενο χωρίς είδος, πάντα υπάρχει ένα είδος και είδη–, ωστόσο, αυτή η συμμετοχή δεν σημαίνει ότι ανήκει σ' ένα απ' αυτά. (Derrida, 211-212)

Η διάκριση της λογοτεχνίας σε είδη άρχισε ήδη από τον ρομαντισμό, δηλαδή μετά τα μέσα του 18ου αιώνα, να χάνει τη σημασία της. Και αν ήδη από τότε οι συμβάσεις των λογοτεχνικών ειδών παύουν σταδιακά να είναι δεσμευτικές για το συγγραφέα, ενώ παράλληλα η ανάμειξη των ειδών καθίσταται συνηθισμένη πρακτική (δηλαδή η επανάσταση ενάντια στους κανόνες των λογοτεχνικών ειδών και την ίδια την ιδέα της ταξινόμησης της λογοτεχνίας μοιάζει να είναι διαρκής), ορισμένοι θεωρητικοί της λογοτεχνίας φτάνουν προς το τέλος του 20ού αιώνα να απορρίπτουν όχι μόνο κάθε διάκριση μεταξύ λογοτεχνικών ειδών, αλλά και τη διάκριση μεταξύ λογοτεχνίας και μη λογοτεχνίας.

Η αμφισβήτηση της οντολογικής διαφοράς μεταξύ λογοτεχνικού και μη λογοτεχνικού κειμένου σημαίνει ότι η λογοτεχνία δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως αυθύπαρκτη οντότητα. Δεν δημιουργεί εκ του μηδενός, αλλά καρπώνεται, χρησιμοποιεί, μεταλλάσσει, υποσκάπτει και εξυψώνει, αποκρύπτει και φανερώνει, συνδεόμενη με πολύπλοκες σχέσεις και κατά απόλυτο τρόπο με πολιτισμικά σχήματα που δρουν ιστορικά σε όλα τα κείμενα, συνθέτοντας εν τέλει την κειμενικότητα της ιστορίας και του κόσμου, όπως τον αφηγούμαστε, τον ερμηνεύουμε και άρα όπως τον αντιλαμβανόμαστε. Στο πλαίσιο αυτής της απόλυτης κειμενικότητας, τα λογοτεχνικά είδη μοιάζουν να είναι ένα σχήμα παρωχημένο, να ανήκουν δηλαδή ήδη στην ιστορία.

Γι' αυτόν το λόγο, άλλωστε, στόχος του εγχειριδίου –το οποίο απευθύνεται σε φοιτητές που κάνουν φιλολογικές σπουδές, καθώς και σε όσους ασχολούνται με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία– δεν είναι να προσφέρει πρακτικούς κανόνες, συμβουλές ή λίστες με χαρακτηριστικά που θα επιτρέψουν στον αναγνώστη να κατατάξει τα λογοτεχνικά έργα σε συγκεκριμένα είδη, αλλά να παρουσιάσει την εξέλιξη των λογοτεχνικών ειδών και γενών στη διάρκεια του χρόνου και τις θεωρίες που τα συνόδευσαν. Σε αυτό το πλαίσιο θα εξεταστούν τόσο θεωρητικές κατασκευές όσο και λογοτεχνικά κείμενα από την Αρχαιότητα ως τον 20ό αιώνα. Ο 19ος και ο 20ός αιώνας σκιαγραφούνται σε αδρές γραμμές. Για την περίοδο αυτή θα έπρεπε να γραφτεί ένα ξεχωριστό βιβλίο!

Στηριγμένο στο δίπολο θεωρία/λογοτεχνία, το εγχειρίδιο εκκινεί από την άποψη ότι αφενός η ταξινόμηση και η ιεράρχηση των ειδών δεν είναι ιδεολογικά ουδέτερη διαδικασία, αλλά αποτέλεσμα της επιθυμίας ελέγχου του ανθρώπινου λόγου, αφετέρου ότι η σχέση μεταξύ λογοτεχνίας και θεωρίας είναι μια σχέση αμφίδρομης επίδρασης και όχι διαφοράς. Στόχος του είναι, ως εκ τούτου, η παρουσίαση διακειμενικών διαπλοκών μεταξύ θεωρίας και πράξης στα πλαίσια της ιστορικής εξέλιξης της λογοτεχνίας και του ανθρώπινου λόγου γενικότερα. Η γνώση αυτή είναι απαραίτητη όχι μόνο για να συνδέσει κάποιος τα λογοτεχνικά έργα του παρελθόντος με το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο δημιουργήθηκαν, αλλά και για να κατανοήσει το λογοτεχνικό φαινόμενο στις διάφορες εκφάνσεις του.

Τις μεταφράσεις των παραθεμάτων, όπου δεν αναφέρεται διαφορετικά, τις έχουν κάνει οι συγγραφείς του εγχειριδίου. Η Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα στην οποία παραπέμπει το εγχειρίδιο απαιτεί κωδικό πρόσβασης, Για δημιουργία κωδικού πρόσβασης πατήστε εδώ.

Derrida, Jaques. «The law of genre.» *Glyph VII*. Μτφρ. A. Ronell. Επιμ. S.Weber. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980. 176-232.

Κεφάλαιο 1: Τι είναι τα λογοτεχνικά γένη και είδη και γιατί τα χρειαζόμαστε;

Στο εισαγωγικό αυτό κεφάλαιο θα παρουσιάσουμε τον προβληματισμό σχετικά με την προέλευση και την οριοθέτηση των λογοτεχνικών γενών. Συγκεκριμένα θα απαντήσουμε σε βασικά ερωτήματα όπως: τι ορίζουμε ως λογοτεχνικό γένος, για ποιο λόγο χρειαζόμαστε την κατηγοριοποίηση σε λογοτεχνικά γένη και είδη, ποιες είναι οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει κανείς όταν θέλει να κατατάξει ένα λογοτεχνικό έργο σε ένα λογοτεχνικό είδος, και, εντέλει, σε ποιο βαθμό είναι προβληματική αλλά, συγχρόνως, και απαραίτητη η διάκριση σε λογοτεχνικά είδη. Θα αναφερθούμε στην αναγκαιότητα σύνδεσης των λογοτεχνικών γενών με το ιστορικό τους πλαίσιο και θα κάνουμε ιδιαίτερη μνεία στην ιστορική εξέλιξη και την ιστορικότητα των λογοτεχνικών γενών.

Το ζήτημα των λογοτεχνικών γενών είναι

τόσο παλιό όσο και η ίδια η λογοτεχνία.

Συνιστά κατά κάποιο τρόπο τη συνείδησή της.

(Caluwe,187)

1.1 «Λογοτεχνικό είδος» ή «λογοτεχνικό γένος»: ένας πρώτος ορισμός

Οι όροι «λογοτεχνικό είδος» και «λογοτεχνικό γένος» περιγράφουν μικρές ή μεγαλύτερες κατηγορίες και υποκατηγορίες λογοτεχνικών κειμένων. Ορισμένοι μελετητές χρησιμοποιούν τους όρους «είδος» και «γένος» ως συνώνυμους, ή μιλάνε για «μικρότερα γένη» (Abrams, 68) ή «μικρά είδη» (Βελουδής, 83), όταν αναφέρονται σε υποδιαιρέσεις των τριών μεγαλύτερων κατηγοριών της λογοτεχνικής παραγωγής: της λυρικής, αφηγηματικής και δραματικής ποίησης. Η εννοιολογική αναρχία που επικρατεί οφείλεται αφενός στη μακρά ιστορία των όρων και συνεπώς στις σημασιολογικές μεταβολές που υπέστησαν στη διάρκεια του χρόνου, και αφετέρου στην επινόηση νέων όρων ή και νέων κατηγοριοποιήσεων από θεωρητικούς της λογοτεχνίας.

Ένα ακόμη αίτιο είναι οι διαφορετικές ορολογίες που έχουν αναπτυχθεί στις διάφορες γλώσσες, με αποτέλεσμα η μεταφορά τους από γλώσσα σε γλώσσα να λειτουργεί συμπληρωματικά σε ήδη προϋπάρχοντες όρους ή να διευρύνει το εννοιολογικό πεδίο και να προσθέτει ένα λιθαράκι στη γενικότερη ασάφεια. Έτσι, π.χ. ο Genette πρότεινε τον όρο «αρχιγένος» για την περιγραφή των τριών μεγάλων κατηγοριών, της λυρικής, της αφηγηματικής και της δραματικής ποίησης (Genette, 75-76), ενώ σύμφωνα με τη θεωρία του Frye δεν υπάρχουν τρία, αλλά τέσσερα μεγάλα γένη, η κωμωδία, η μυθιστορία, η τραγωδία και η σάτιρα (Frye, 154). Από την άλλη, στα αγγλικά οι όροι *genre* –δάνειο από τα γαλλικά– και ο όρος *kind* είναι συνώνυμοι και σημαίνουν *γένος*. Στα γερμανικά πάλι, ο ίδιος όρος, *Genre*, θεωρείται συνώνυμος με τον καθιερωμένο όρο *Untergattung* (υποείδος), αλλά αφορά κατά κύριο λόγο την κοινή θεματική των λογοτεχνικών έργων.

Στη συνέχεια, για λόγους καθαρά χρηστικούς και προς διευκόλυνση του αναγνώστη, ο όρος «γένος» θα αφορά τις τρεις μεγάλες κατηγορίες του έντεχνου λόγου, δηλαδή τον λυρικό, τον δραματικό και τον πεζό λόγο, ενώ οι όροι «είδος» και «υποείδος» θα χρησιμοποιούνται για να χαρακτηρίσουν μεγαλύτερες ή μικρότερες υποκατηγορίες των γενών. Έτσι, αν η κωμωδία και το μυθιστόρημα είναι λογοτεχνικά είδη που ανήκουν αντίστοιχα στα λογοτεχνικά γένη της δραματικής και της αφηγηματικής ποίησης, η νέα κωμωδία και το αστυνομικό μυθιστόρημα είναι υποείδη της κωμωδίας και του μυθιστορήματος αντιστοίχως.

1.2 Τα λογοτεχνικά γένη και τα λογοτεχνικά είδη ως αντικείμενα της θεωρίας και της ιστορίας της λογοτεχνίας

Σε κάθε περίπτωση, οι όροι «λογοτεχνικό είδος» και «λογοτεχνικό γένος» εξυπηρετούν την ανάγκη ταξινόμησης της λογοτεχνίας, και αυτή με τη σειρά της οδηγεί στον ορισμό κατηγοριών και υποκατηγοριών, στις οποίες εντάσσονται τα διάφορα λογοτεχνικά κείμενα. Η μελέτη των λογοτεχνικών ειδών είναι αντικείμενο τόσο της θεωρίας της λογοτεχνίας όσο και της ιστορίας της λογοτεχνίας, ενώ ήδη από την εποχή του Αριστοτέλη «το ζήτημα της γνώσης αυτού που είναι ένα λογοτεχνικό είδος […] θεωρήθηκε ταυτόσημο με το ζήτημα της γνώσης αυτού που είναι λογοτεχνία» (Schaeffer, 8).

Έτσι, η ιστορία της λογοτεχνίας καταγράφει κατά κύριο λόγο τη διαχρονική εξέλιξη των λογοτεχνικών ειδών, ενώ η θεωρία της λογοτεχνίας εξετάζει τα λογοτεχνικά φαινόμενα τόσο στον άξονα της συγχρονίας (δηλαδή τα έργα που γράφονται σε μια συγκεκριμένη εποχή), όσο και διαχρονικά (ανά τους αιώνες), με στόχο τοσχεδιασμό θεωρητικών μοντέλων που θα περιγράφουν τις ποικίλες εκφάνσεις της λογοτεχνίας και θα λειτουργούν ως ταξινομικοί οδηγοί.

Προτού όμως εξηγήσουμε την αναγκαιότητα ταξινόμησης και κατηγοριοποίησης της λογοτεχνικής παραγωγής σε είδη/γένη, προτού δηλαδή εξηγήσουμε γιατί χρειαζόμαστε την «τακτοποίηση» της λογοτεχνίας στις εν λόγω κατηγορίες και με ποιους τρόπους πραγματοποιείται, είναι σημαντικό να επισημάνουμε την ιστορικότητα αυτής της ταξινόμησης.

Σχήμα 1.1 *Τα λογοτεχνικά γένη.*

1.3 Ιστορικότητα των λογοτεχνικών ειδών

Με τον όρο ιστορικότητα εννοούμε δύο πράγματα: αφενός την ίδια την ταξινόμηση σε λογοτεχνικά γένη/είδη, η οποία έχει τη δική της ξεχωριστή ιστορία και περιλαμβάνει την εξέλιξη τόσο των σκοπών που υπηρετεί όσο και των μεθόδων που ακολουθεί· και αφετέρου τη λογοτεχνία αυτή καθαυτή. Η λογοτεχνία, όπως ακριβώς και η ταξινόμησή της, είναι προϊόντα μιας ιστορικής εξέλιξης, είναι δηλαδή επακόλουθα πολιτισμικών μεταλλάξεων, εξελίξεων και μεταβολών, αλλά και κοινωνικών, θρησκευτικών, φιλοσοφικών και επιστημονικών αλλαγών.

Έχουμε συνεπώς να κάνουμε με δύο παράλληλες, στενά συνδεδεμένες μεταξύ τους ιστορίες, οι οποίες όμως, όπως θα δούμε, δεν είναι ταυτόσημες: η μία είναι η ιστορία της κριτικής, δηλαδή της θεωρίας και της ιστορίας της λογοτεχνίας, οι οποίες λειτουργούν ταξινομικά, και η άλλη η ιστορία της λογοτεχνίας, που είναι το αντικείμενο αυτής της ταξινόμησης. Στη συνέχεια του εγχειριδίου θα ακολουθήσουμε αυτά τα δύο νήματα, δίνοντας βάρος τόσο στην ιστορία της θεωρίας των λογοτεχνικών ειδών, όσο και στην ιστορία των λογοτεχνικών ειδών.

Στο σημείο αυτό πρέπει να τονίσουμε βέβαια ότι τόσο η λογοτεχνία όσο και η θεωρία της εξαρτώνται από το ιστορικό πλαίσιο και υπόκεινται σε ιστορικές αλλαγές. Υπάρχουν ωστόσο κάποιες σταθερές παράμετροι σχετικές με τα λογοτεχνικά είδη και τη συζήτηση γύρω από αυτά, στις οποίες θα αναφερθούμε στη συνέχεια αυτού του κεφαλαίου.

1.4 Λογοτεχνικά είδη – ένα σύστημα αποτίμησης

Κοινός στόχος των περισσότερων θεωρητικών προσπαθειών σε σχέση με τα λογοτεχνικά είδη είναι η κωδικοποίηση και η οργάνωση της λογοτεχνικής παραγωγής. Η αναγκαιότητα να «θεσμοποιηθούν» ομάδες και υπο-

ομάδες και να κατηγοριοποιηθούν τα λογοτεχνικά κείμενα σε γένη προκύπτει από την προσπάθεια ήδη από τις απαρχές της ιστορίας των λογοτεχνικών γενών, δηλαδή από την εποχή του Αριστοτέλη, να συστηματοποιηθεί το λογοτεχνικό φαινόμενο, να καταγραφούν οι συμβάσεις του, και, σ' ένα μεγάλο βαθμό, να προσδιοριστεί και η αξία του – και αυτό το τελευταίο ισχύει τουλάχιστον ως τα τέλη του 18ου αιώνα, αλλά και αργότερα.

Ακόμα και σήμερα, όμως, που η κατάταξη ενός κειμένου σε ένα λογοτεχνικό είδος δεν γίνεται με σκοπό να διαπιστωθεί η αξία του, αλλά λειτουργεί ως περιγραφή των συμβάσεων που ακολουθεί ο συγγραφέας, το αποτέλεσμα δεν παύει να οδηγεί στην αξιολόγηση του κειμένου. Για παράδειγμα, ο χαρακτηρισμός ενός λογοτεχνικού έργου ως τραγωδία δεν είναι μια απλή θεωρητική ετικέτα που λέει κάτι για τη μορφή ή το περιεχόμενο ενός κειμένου, αλλά σημαίνει και τη συμμετοχή του σ' ένα σύνολο κειμένων με τα οποία ο αναγνώστης μπορεί να το συγκρίνει. Από αυτή την άποψη, το λογοτεχνικό είδος στο οποίο ανήκει ένα κείμενο κατευθύνει τις προσδοκίες του αναγνώστη, επηρεάζει δηλαδή τον ορίζοντα πρόσληψής του και αποτελεί επίσης, έστω και έμμεσα, ένα εργαλείο αισθητικής αποτίμησης της λογοτεχνίας.

1.5 Ποικιλία κριτηρίων ταξινόμησης

Πώς φτάνουμε όμως να κατατάξουμε ένα κείμενο σε ένα γένος ή ένα είδος; Με ποια κριτήρια αποφασίζουμε ότι το Χ κείμενο είναι, για παράδειγμα, τραγωδία; Η απάντηση στο ερώτημα σε ποιο λογοτεχνικό είδος ανήκει ένα κείμενο καθορίζεται είτε στη βάση δομικών, θεματικών ή μορφολογικών αναλογιών με άλλα κείμενα, είτε στη βάση κοινών επικοινωνιακών τεχνικών και αισθητικών ιδιοτήτων που είναι χαρακτηριστικές για το είδος. Για παράδειγμα, ένα λογοτεχνικό είδος μπορεί να απαιτεί τα λογοτεχνικά κείμενα που ανήκουν σε αυτό να έχουν τον ίδιο τρόπο αναπαράστασης –μια τέτοια περίπτωση είναι το δράμα– ή να έχουν κοινό χαρακτηριστικό τον ίδιο τρόπο αναπαράστασης και την αίσια κατάληξη της πλοκής, όπως η κωμωδία.

Μπορεί επίσης να σημαίνει ότι τα κείμενα έχουν την ίδια θεματική, όπως το ταξιδιωτικό μυθιστόρημα, ή την ίδια μορφολογία, όπως το σονέτο. Όπως διαφαίνεται και από τα παραδείγματα, τα κριτήρια τα οποία πρέπει να πληροί ένα λογοτεχνικό έργο για να θεωρηθεί ότι ανήκει σε ένα λογοτεχνικό είδος είναι πολύ διαφορετικά μεταξύ τους. Ένας μικρός πυρήνας κριτηρίων είναι λίγο ως πολύ σταθερός και μπορεί να αποτελέσει τις σταθερές του συστήματος/είδους στο οποίο ανήκουν τα κείμενα. Υπάρχουν όμως και κριτήρια που είναι λίγο ως πολύ προαιρετικά και αποτελούν τις μεταβλητές τού εν λόγω συστήματος. Ήδη αυτό το «λίγο ως πολύ» καταδεικνύει την ελαστικότητα των κριτηρίων, αλλά και τη δυσκολία κατάταξης των λογοτεχνικών κειμένων σε λογοτεχνικά είδη.

1.6 Επανάληψη και διαφορά

Πώς όμως καταλήγει η θεωρία και η κριτική της λογοτεχνίας σε αυτά τα κριτήρια; Η απάντηση είναι: παρατηρώντας επαναλήψεις και διαφορές. Μορφολογικά ή θεματικά στοιχεία που επαναλαμβάνονται σε διαφορετικά λογοτεχνικά έργα συνιστούν έναν δείκτη που, στη διάρκεια του χρόνου, μπορεί να καταστεί ένα κριτήριο για τη «θεσμοθέτηση» ενός νέου λογοτεχνικού είδους. Αναφέρουμε ως ενδεικτικό παράδειγμα τις νουβέλες. Η νουβέλα[1] είχε εμφανιστεί ήδη από τον 13ο αιώνα με το αγνώστου συγγραφέα έργο *Εκατό αρχαίες νουβέλες* (περισσότερο γνωστό ως *Novellino*), αλλά καθιερώθηκε ως λογοτεχνικό είδος από τον Βοκάκιο[2]. Μετά τον Βοκάκιο, πολλοί μιμήθηκαν τον τρόπο αφήγησης και τη δομή του *Δεκαήμερου*, όχι όμως πάντα και τη θεματική του.

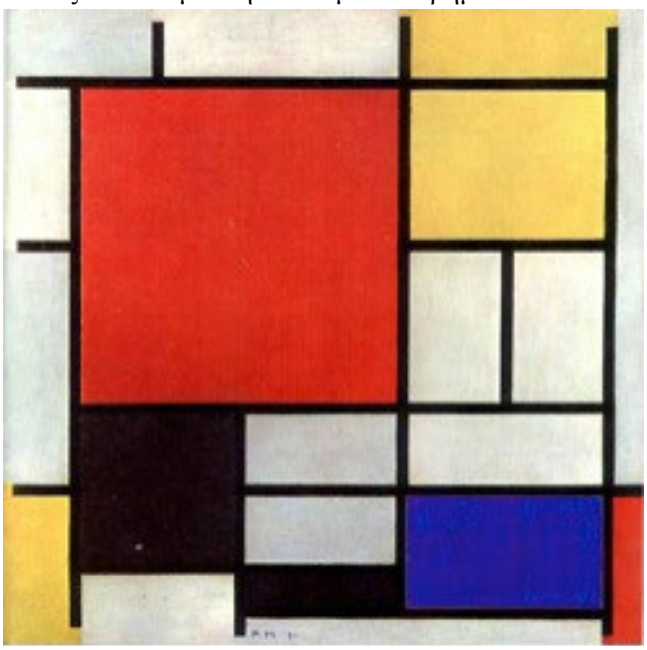
Η νουβέλα, ωστόσο, είναι ένα καθιερωμένο πλέον λογοτεχνικό είδος, κάτι που οφείλεται κυρίως στην επανεμφάνιση ορισμένων όμοιων στοιχείων, δηλαδή στην επανάληψη δομικών χαρακτηριστικών που είχαν οι πρώτες νουβέλες. Από την άλλη, η συστηματική εμφάνιση συγκεκριμένων διαφοροποιητικών στοιχείων ενός ήδη γνωστού λογοτεχνικού είδους μπορεί να οδηγήσει στην ανάγκη καθιέρωσης ενός νέου όρου, δηλαδή ενός νέου λογοτεχνικού είδους.

Το νέο μυθιστόρημα (nouveau roman) είναι μια τέτοια περίπτωση. Η παράλειψη τυπικών στοιχείων του μυθιστορήματος, όπως η πλοκή, η περιγραφή του κόσμου στον οποίον διαδραματίζεται ή οι λεπτομερείς περιγρα-

1 Η νουβέλα από άποψη έκτασης τοποθετείται ανάμεσα στο διήγημα και το μυθιστόρημα. Έχει σχετικά περίπλοκη δομή, ενώ εξιστορεί όψεις της εκάστοτε σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας.

2 Ιταλός συγγραφέας και ποιητής (1313-1375), από τους σημαντικότερους της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας του 14ου αιώνα. Το γνωστότερο έργο του είναι το *Δεκαήμερο*, το οποίο μεταφράστηκε αμέσως σε πολλές γλώσσες και επηρέασε ως και την αγγλική λογοτεχνία.

φές ψυχικών καταστάσεων, διαφοροποίησαν το γαλλικό μυθιστόρημα τη δεκαετία του 1960 από τα προηγούμενα καθιερωμένα είδη και οδήγησαν στην ανάγκη δημιουργίας ενός νέου όρου, δηλαδή ενός νέου λογοτεχνικού είδους που ονομάστηκε νέο μυθιστόρημα.



Εικόνα 1.1 *Piet Mondrian: Σύνθεση σε κόκκινο, κίτρινο, μπλε και μαύρο. (1926) - GemeentemuseumDenHaag(URLφωτογραφίας:* https://de.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian#/media/File:Piet_Mondriaan,_1926_-_Composition_en_rouge,_jaune,_bleu_et_noir.jpg*)*

1.7 Η λογοτεχνία προηγείται των λογοτεχνικών ειδών

Τα παραδείγματα που αναφέρθηκαν ίσως δίνουν τη λανθασμένη εντύπωση ότι, αφού μελετήσουν όλα τα κείμενα που θα μπορούσαν να ανήκουν στο ίδιο είδος, ο θεωρητικός των λογοτεχνικών ειδών, ο φιλόλογος και ο κριτικός καταλήγουν στην εισαγωγή ενός νέου όρου, ορίζοντας τα γενικά χαρακτηριστικά του νέου είδους. Η πραγματικότητα ωστόσο είναι εντελώς διαφορετική. Συνήθως ένας πολύ περιορισμένος αριθμός περιπτώσεων αποτελούν έναυσμα για να υποθέσουμε ότι έχουμε να κάνουμε μ' ένα νέο είδος.

Αυτή η υπόθεση βασίζεται στη διαπίστωση ότι υπάρχουν χαρακτηριστικά που διαφοροποιούν το νέο είδος από άλλα, σε σχέση με κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που είναι κοινά και σταθερά σε όλα τα κείμενα που έχουμε μελετήσει. Μελετώντας τα επανεμφανιζόμενα στοιχεία, καταλήγουμε σε ένα αφηρημένο μοντέλο, το οποίο περιγράφει το νέο είδος. Αυτό το μοντέλο επαληθεύεται ή δεν επαληθεύεται σε άλλα κείμενα. Η διαδικασία επαλήθευσης οδηγεί στη διόρθωση ή και στην απόρριψη συγκεκριμένων στοιχείων ή και ολόκληρης της θεωρίας.

Από τα παραπάνω προκύπτουν δυο βασικές παραδοχές. Η μία είναι ότι η λογοτεχνία προηγείται πάντα της «θεσμοθέτησης» των λογοτεχνικών ειδών. Η άλλη είναι ότι οι υποθέσεις που κάνουμε θέτουν εκ των προτέρων ένα πλαίσιο που σχεδιάζεται, χωρίς να ληφθεί υπόψη το σύνολο των λογοτεχνικών έργων, και από αυτή την άποψη τα λογοτεχνικά είδη είναι κατά κάποιο τρόπο αυθαίρετες κατασκευές, συχνά ανεπαρκείς και περιοριστικές.

1.8 Αμφισβήτηση των λογοτεχνικών ειδών

Η λογοτεχνία, από την άλλη, μεταβάλλεται διαρκώς. Οι διαρκείς μεταβολές της καταδεικνύονται, μεταξύ άλλων, και από την ανάγκη να εφευρεθούν νέοι όροι που θα περιγράφουν νέα είδη. Αν όμως το υλικό προς κατηγοριοποίηση είναι ρευστό, μεταβαλλόμενο και ασταθές, ενώ οι κατηγορίες είναι ανεπαρκείς και περιοριστικές,

τι νόημα έχει να προσπαθήσει κανείς να ταξινομήσει τη λογοτεχνία σε είδη; Αυτό το ερώτημα είναι και ο λόγος που αμφισβητείται, πέρα από τη λειτουργικότητα, ακόμα και το νόημα της ίδιας της ύπαρξης των λογοτεχνικών ειδών.

Για τον Croce, τον πιο γνωστό πολέμιο των λογοτεχνικών ειδών, δεν υπάρχει λόγος ύπαρξης των λογοτεχνικών γενών. Σύμφωνα με τον Ιταλό φιλόσοφο, πρόκειται για θεωρητικά εφευρήματα που προσπαθούν *a priori* να κατηγοριοποιήσουν τη λογοτεχνική παραγωγή. Με αυτόν τον τρόπο, όμως, παραβλέπουν και, εν μέρει καταστρέφουν τη μοναδικότητα κάθε έργου τέχνης, ευρετηριάζοντάς το μαζί με άλλα, με τα οποία από μιαν άποψη μοιάζει, αλλά από πάρα πολλές άλλες διαφέρει.

Ωστόσο, ακόμη και η ιδέα της μοναδικότητας του λογοτεχνικού έργου, την οποία υπερασπίζεται ο Croce, στρεφόμενος εναντίον των λογοτεχνικών ειδών, αποτελεί επίσης κατά κάποιο τρόπο μια κατασκευή. Κάθε κείμενο είναι μεν μοναδικό, αλλά συνδιαλέγεται και υπάρχει μέσα σε ένα πλέγμα άλλων κειμένων, ενώ πάντα προσπαθεί να εγγραφεί στην ιστορία της λογοτεχνίας είτε ως θεματοφύλακας μιας παράδοσης είτε ως εκείνο που θα την ανατρέψει, δημιουργώντας ενδεχομένως μια νέα παράδοση.

1.9 Η λογοτεχνία ως "προϊόν" των λογοτεχνικών ειδών

Οι συγγραφείς, ακόμα και όταν δεν προσδιορίζουν το έργο τους με συγκεκριμένες κατηγορίες (π.χ. μυθιστόρημα, σονέτο, αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα, κτλ.), γράφουν δοκιμάζοντας τις δυνάμεις τους σε συγκεκριμένα είδη, ή διαφοροποιούνται από τα ήδη υπάρχοντα και δημιουργούν νέα. Ο Βελουδής σημειώνει σχετικά: «Όταν [ο ποιητής] γράφει ένα σονέτο, ξέρει ότι γράφει ένα σονέτο, η γνώση του αυτή και η εργασία του στηρίζονται πάνω στη συσσωρευμένη εμπειρία του: όλα τα σονέτα που υπήρξαν πριν από το δικό του» (Βελουδής, 85).

Υπό αυτή την έννοια, κάθε κείμενο που γράφεται αναφέρεται σε προϋπάρχοντα και συνδέεται μαζί τους αποτελώντας μέρος της ίδιας γενεαλογίας. Από αυτή την άποψη, η έννοια του γένους είναι συχνά απολύτως ακριβής, μια και δηλώνει την προέλευση, την καταγωγή και την "οικογένεια" στην οποία οφείλει την ύπαρξή του ένα λογοτεχνικό κείμενο. Από την άλλη, η απόκλιση από τις συμβάσεις και τα χαρακτηριστικά ενός είδους δημιουργεί μεν κάτι νέο, αλλά αυτή η νέα μορφή, δηλαδή το αποκλίνον κείμενο, αναφέρεται πάντα, έστω και έμμεσα, σε αυτό από το οποίο αποκλίνει· με άλλα λόγια, με την άρνησή του να ακολουθήσει τους διατυπωμένους «κανόνες» του είδους του, το κείμενο γνωστοποιεί την αποστασιοποίηση από τους "προπάτορες" του και την παράδοσή τους.

1.10 Λογοτεχνία και λογοτεχνικά είδη: μια σχέση αλληλεπίδρασης

Τα λογοτεχνικά είδη προϋποθέτουν την ύπαρξη της λογοτεχνίας, η οποία απηχεί τις κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές (είτε τις αποδέχεται είτε αντιδρά σ' αυτές) και συνομιλεί με άλλα κείμενα από το παρελθόν ή από το παρόν. Είναι λογικό συνεπώς τα είδη να μην παραμένουν στατικά, αλλά να μεταβάλλονται ακολουθώντας την εξέλιξη της λογοτεχνίας. Χωρίς να παραγνωρίζει κανείς τη μοναδικότητα ενός λογοτεχνικού έργου, δηλαδή τα χαρακτηριστικά εκείνα στοιχεία που το διαφοροποιούν είτε από τα κείμενα με τα οποία "μοιάζει" είτε από τα κείμενα τα οποία (και πάλι υπό την οπτική των λογοτεχνικών ειδών) "αγνοεί", τα λογοτεχνικά γένη –όσο αναξιόπιστα κι αν φαίνονται– είναι χρήσιμα μόνο και μόνο για τις ενστάσεις που εγείρουν και τον προβληματισμό που δημιουργούν, τη συζήτηση εντέλει που προκαλούν.

Το γεγονός ότι τα όρια ενός λογοτεχνικού είδους, όπως και το λογοτεχνικό είδος στο οποίο ανήκει ένα κείμενο, είναι συχνά διαφιλονικούμενα, μας «υποχρεώνει να εξετάσουμε την εσωτερική ανάπτυξη της λογοτεχνίας» (Wellek, Warren, 330). Τα λογοτεχνικά γένη και η λογοτεχνία είναι άμεσα συνυφασμένα μεταξύ τους: αλληλοτροφοδοτούνται δημιουργώντας το καθένα το πλαίσιο ύπαρξης και διατήρησης του άλλου. Σύμφωνα με τον Todorov (35), «μέσω της θεσμοποίησης τα [λογοτεχνικά] γένη επικοινωνούν με την κοινωνία όπου κυκλοφορούν», δημιουργώντας τις συνθήκες πρόσληψης αλλά και δημιουργίας νέων λογοτεχνικών έργων, που θα τροφοδοτήσουν με τη σειρά τους νέες θεωρητικές αναζητήσεις αναφορικά με τα λογοτεχνικά είδη.

1.11 Η λογοτεχνία ως αντίσταση στη θεωρία

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, μπορούμε να πούμε ότι η συστηματοποίηση και η κατηγοριοποίηση της λογοτεχνίας σε είδη, δηλαδή σε ομάδες έργων με κοινά χαρακτηριστικά (π.χ. με βάση τη θεματολογία, τη δομή, τη μορφή κτλ.) έχει σκοπό να διευκολύνει τους φιλολόγους και τους ιστορικούς της λογοτεχνίας. Η λογοτεχνική παραγωγή και η ποικιλότητά της απλοποιούνται κατά κάποιον τρόπο μέσω της ομαδοποίησης, και μπορεί κανείς να τις διαχειριστεί πιο εύκολα μέσω της κατάταξης των γραπτών λογοτεχνικών κειμένων σε κάποια βασικά γένη. Ωστόσο, η επιθυμία της δημιουργίας ενός εκλογικευμένου ταξινομικού συστήματος προέρχεται επίσης από την επιθυμία να οριστεί η έννοια της λογοτεχνίας πέρα και έξω από το χρόνο και την ιστορία.

Η προσπάθεια να δημιουργηθεί ένα στατικό σύστημα που θα περιγράφει τη λογοτεχνία δεν έχει πλήρως εγκαταλειφθεί. Εν τούτοις, η λογοτεχνική έκφραση φαίνεται να αντιστέκεται στην κατηγοριοποίηση, να διαφεύγει των ορισμών, να ανθίσταται στην ταξινόμηση. Έτσι, στη διάρκεια του χρόνου αναφύονται όχι μόνο νέα είδη και αναμειγνύονται με άλλα παλαιότερα μεταβάλλοντάς τα, αλλά και η εκάστοτε πρωτοπορία συνίσταται συχνά στην αμφισβήτηση παραδοσιακών λογοτεχνικών ειδών, στην αμφισβήτηση παραδεδομένων μορφών και κανόνων, καθιστώντας τις παλαιότερες κατηγοριοποιήσεις κειμένων προβληματικές και έωλες.

Εικόνα 1.2 *Kazimir Malevich: Μαύρο τετράγωνο πάνω σε άσπρη βάση, φωτογραφημένο από τον ίδιο (1915). (URL φωτογραφίας:* https://de.wikipedia.org/wiki/Kasimir_Sewerinowitsch_Malewitsch#/media/File:SchwarzesQuadrat.jpeg*)*

1.12 Τα λογοτεχνικά είδη ως μια ουτοπική κατηγορία

Αν όμως ένα ανιστορικό πλαίσιο κατάταξης των λογοτεχνικών ειδών μοιάζει να μην μπορεί να δώσει μιαν επαρκή περιγραφή τους, τότε μια γενεαλογική προσέγγιση σημαίνει ότι πρέπει να καταγραφεί η ιστορία των λογοτεχνικών ειδών ως μια εξελικτική πορεία, που αποτελείται από μια αλληλουχία αιτίων και αιτιατών, δράσης και αντίδρασης, διατήρησης και αμφισβήτησης της παράδοσης. Ακόμα και αν παραβλέψουμε την εξαιρετική δυσκολία να καταγραφούν μονοσήμαντα οι γενεσιουργές αιτίες ενός λογοτεχνικού είδους, το παραπάνω εγχείρημα προϋποθέτει την ύπαρξη συγκεκριμένων ειδών ή υποειδών, των οποίων η γενεαλογική προσέγγιση καταγράφει την εξέλιξη. Με άλλα λόγια, το εν λόγω εγχείρημα ξεκινά από την προσπάθεια να οριστούν κάποια είδη, των οποίων οι μεταβολές μέσα στο χρόνο θα αποτελέσουν το αντικείμενό του· δηλαδή ξεκινά και αυτό από μία στιγμή έξω από το χρόνο, με στόχο την ταξινόμηση των λογοτεχνικών ειδών, των οποίων οι διαχρονικές εκφάνσεις το ενδιαφέρουν.

Και αν λάβουμε υπόψη πως η λογοτεχνία –η οποία με τη σειρά της είναι δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να οριστείως όρος– δεν είναι ένα κλειστό υποσύνολο του ανθρώπινου λόγου (discours), αλλά μια ανοιχτή δεξαμενή

που βρίσκεται σε διαλεκτική σχέση με το σύνολο του πολιτιστικού, τεχνολογικού και οικονομικού εποικοδομήματος, τότε αντιλαμβανόμαστε πόσο ουτοπικός στόχος είναι να ιχνηλατηθούν και να χαρτογραφηθούν με απόλυτη ακρίβεια τα λογοτεχνικά είδη και η ιστορία τους.

1.13 Η αναγκαιότητα ύπαρξης των λογοτεχνικών ειδών

Η απόρριψη όμως οποιασδήποτε προσπάθειας κατάταξης της λογοτεχνικής παραγωγής σε είδη δεν λύνει το πρόβλημα της περιγραφής των λογοτεχνικών εκφάνσεων της γλώσσας, αλλά μάλλον το επιτείνει, δημιουργώντας ένα αχανές και χαοτικό πεδίο, το οποίο μπορεί να μελετηθεί μόνο στην κάθε μεμονωμένη, εξατομικευμένη έκφρασή του.

Κάτι τέτοιο βέβαια θα στερούσε από τους μελετητές την ουσιαστική εποπτεία επί του λογοτεχνικού γίγνεσθαι, καθώς θα υπέσκαπτε την όποια προσπάθεια συστηματικής ιστορικής καταγραφής της λογοτεχνικής παραγωγής. Επίσης, θα παράβλεπε τη σχέση λογοτεχνίας και λογοτεχνικής κριτικής. Διότι, ακόμα και αν δεχτεί κανείς πως οι διάφορες θεωρίες περί λογοτεχνικών ειδών και των χαρακτηριστικών τους είναι στην ουσία ξένες προς τη λογοτεχνία, από τη στιγμή που υπάρχουν, συμμετέχουν στη διαμόρφωση κάθε λογοτεχνικού κειμένου είτε ως μοντέλα προς μίμηση και πλαίσιο αναφοράς για την ίδια τη λογοτεχνία είτε ως όρια που πρέπει να ξεπεραστούν, ώστε να δημιουργηθούν νέα είδη.

Παρ' όλο, λοιπόν, που η ταξινόμηση σε λογοτεχνικά είδη είναι ένα εργαλείο συχνά περιορισμένης αποτελεσματικότητας, δεν πρέπει να απορριφθεί ως τρόπος κωδικοποίησης της λογοτεχνίας. Πρέπει όμως να χρησιμοποιηθεί με προσοχή και περίσκεψη στα πλαίσια μιας συστηματικής και διαχρονικής ανασκόπησης της ποιητικής κάθε είδους, που θα λαμβάνει υπόψη τη σχέση μεταξύ μεμονωμένων κειμένων.

1.14 Το εγχειρίδιο

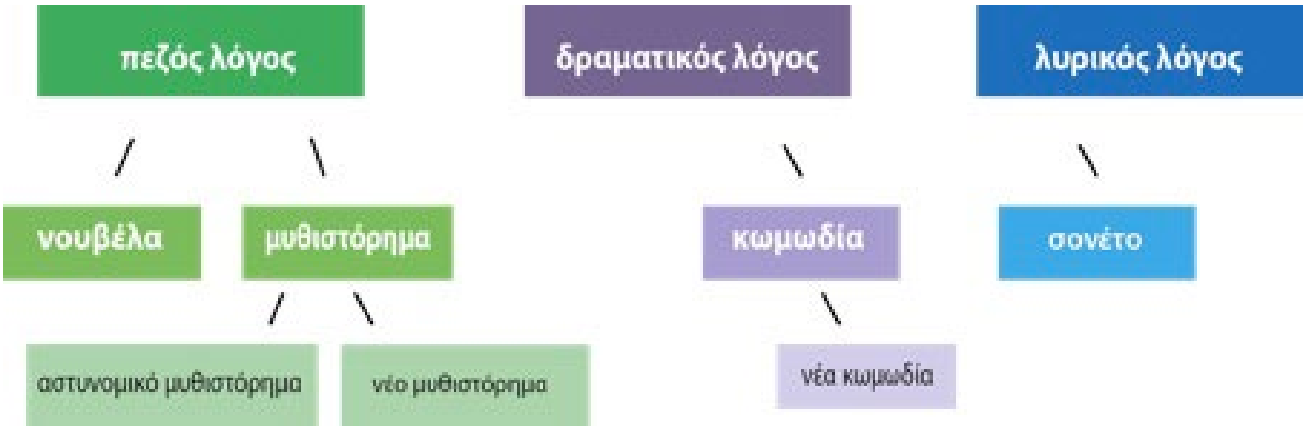
Υπάρχουν δύο τρόποι να καταγράψει κανείς την ιστορία και τη θεωρία των λογοτεχνικών ειδών. Ο πρώτος είναι να αποτυπώσει τη χρονολογική σειρά δημιουργίας των διαφόρων ειδών και την εξέλιξη της θεωρίας που τα αφορά, χωρίς να προσπαθήσει να εξηγήσει τους λόγους εμφάνισης ενός νέου είδους ή την εξασθένηση του ενδιαφέροντος για ένα παλαιότερο. Ο άλλος είναι μια ιστορική περιγραφή που προσπαθεί να συνδέσει όσο το δυνατόν περισσότερες ιστορικές πληροφορίες σε ένα πλαίσιο, ώστε να αιτιολογήσει, για παράδειγμα, την ανάδειξη ενός νέου είδους. Αυτού του είδους οι ιστορικές προσεγγίσεις προσπαθούν συνήθως να εξηγήσουν την εμφάνιση ενός νέου είδους ως απάντηση σε μια ιστορική εποχή.

Ορισμένες από αυτές ακολουθούν ένα βιολογικό, εξελικτικό σχήμα (ανθοφορία, καρποφορία, μαρασμός). Είναι χαρακτηριστική η ρήση του Brunetière: «ένα [λογοτεχνικό] γένος γεννιέται, μεγαλώνει, φτάνει στην τελειότητά του, δύει και στο τέλος πεθαίνει» (Brunetière, 13). Αυτή η αντιμετώπιση των λογοτεχνικών ειδών, εμπνευσμένη από τη βιολογία, είναιόμως, κατά κάποιο τρόπο, εξίσου ανιστορική όσο και η ιδέα ότι δεν υπάρχουν λογοτεχνικά είδη, αφού προβάλλει έναν φυσικό κύκλο πάνω σε πολιτισμικές εκφάνσεις, που σχετίζονται κατά κύριο λόγο με τις εκάστοτε ιστορικές, κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες παραγωγής και "κατανάλωσης" της λογοτεχνίας.

Το παρόν εγχειρίδιο θα επιχειρήσει να τοποθετήσει την εξέλιξη των λογοτεχνικών ειδών και της θεωρίας τους στο ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν, αντιμετωπίζοντάς τα ως απότοκα της πολιτισμικής εξέλιξης, αλλά και ως προϊόντα γενεαλογιών: δηλαδή, ως προϊόντα της παράδοσης με την οποία συνομιλεί ή την οποία απορρίπτει κάθε είδος. Τα κεφάλαια ακολουθούν την ιστορική διαδρομή τόσο της ιστορίας όσο και της θεωρίας των λογοτεχνικών ειδών από την ελληνική αρχαιότητα ώς τον 20ό αιώνα, ενώ παρουσιάζουν πιο αναλυτικά εκείνα τα είδη που είναι πιο σημαντικά για την εξέλιξη της λογοτεχνίας, δηλαδή εκείνα τα είδη που δημιουργούν ή που ανατρέπουν μια παράδοση, αλλά και εκείνα που είναι στο επίκεντρο του κριτικού ή/και του αναγνωστικού ενδιαφέροντος κάθε εποχής. Το εγχειρίδιο ξεκινά με το ερώτημα τι είναι λογοτεχνία και σε τι συνίσταται η λογοτεχνικότητα της λογοτεχνίας, παρουσιάζοντας συγχρόνως σε αδρές γραμμές τις δύο σημαντικότερες θεωρητικές εργαλειοθήκες περιγραφής κειμένων, στις οποίες στηρίχτηκε τόσο η θεωρία των λογοτεχνικών ειδών όσο και η ίδια η λογοτεχνία: την Ποιητική και την Ρητορική (κεφ. 2).

Κάθε κεφάλαιο ολοκληρώνεται με αποσπάσματα από σχετικά θεωρητικά ή και λογοτεχνικά κείμενα, που συνοδεύονται από σύντομα σχόλια και ερωτήσεις. Σκοπός των ερωτήσεων είναι η άσκηση των φοιτητών στην

κριτική σκέψη και η εμβάθυνση και η εμπέδωση των γνώσεων που προσφέρει κάθε κεφάλαιο. Ακολουθεί μια ανακεφαλαιωτική σύνοψη των βασικών σημείων που αναλύθηκαν με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι» και το κεφάλαιο κλείνει με την προτεινόμενη βιβλιογραφία.



Σχήμα 1.2 *Τα λογοτεχνικά είδη για τα οποία έγινε αναφορά στο παρόν κεφάλαιο.*

Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης

1. Η καταγωγή των γενών

Ο σημειολόγος, στρουκτουραλιστής και θεωρητικός της λογοτεχνίας Tzvetan Todorov μιλά για την εξελικτική σχέση των γενών, αναδεικνύοντας τις αλληλεπιδράσεις τους.

- Διαβάστε το παρακάτω απόσπασμα και σκεφτείτε αν τα λογοτεχνικά γένη είναι στατικές κατηγορίες με συγκεκριμένα σταθερά χαρακτηριστικά ή αν αποτελούνται από μεταβλητές και σταθερές δομές που εξελίσσονται συνεχώς.

Από πού κατάγονται τα γένη; Ε, λοιπόν, πολύ απλά από άλλα γένη. Ένα νέο γένος αποτελεί πάντα μεταμόρφωση ενός ή περισσότερων παλαιότερων γενών: μεταμόρφωση που γίνεται με αντιστροφή, με μετατόπιση, με συνδυασμό. Ένα σημερινό "κείμενο" [...] οφείλει τόσο στην «ποίηση» όσο και στο «μυθιστόρημα» του 19ου αιώνα, όπως και η «δακρύβρεχτη κωμωδία» συνδύαζε στοιχεία της κωμωδίας και της τραγωδίας του προηγούμενου αιώνα. Δεν υπήρξε ποτέ λογοτεχνία χωρίς γένη, είναι ένα σύστημα σε συνεχή μεταμόρφωση και το ζήτημα της καταγωγής δεν μπορεί να παραβλέψει ιστορικά το πεδίο των γενών αυτών καθαυτών: χρονικά, δεν υπάρχει ένα «πρότερον» των γενών. (30-31)

2. Η ανυπακοή του έργου στο είδος του και η κινητικότητα των λογοτεχνικών ειδών

- Διαβάστε το παρακάτω απόσπασμα του Τοντόροφ και σκεφτείτε αν η σχέση μεταξύ νόρμας και εξαίρεσης, ιστορικά καθιερωμένου λογοτεχνικού είδους και νέου είδους, είναι αντιθετική ή διαλεκτική. Μπορεί να υπάρξει κανόνας χωρίς εξαίρεση και εξαίρεση χωρίς κανόνα; Μήπως ένα "μη συμμορφωμένο" με το είδος του πεζόμορφου ποιήματος του Μπωντλαίρ (19ος αι.) εντάσσεται σε μια ιστορική προοπτική αλλαγών, και πυροδοτεί πιθανές ανακατατάξεις και, εν δυνάμει, μετασχηματισμούς που θα το καταστήσουν εντέλει νόρμα;

Το ότι το έργο δε «συμμορφώνεται» με το γένος του δε σημαίνει πως το γένος είναι ανύπαρκτο: το αντίθετο. Κι αυτό για δύο λόγους. Κατ' αρχάς διότι η παραβίαση, για να λάβει χώρα, έχει ανάγκη από ένα νόμο – ο οποίος θα είναι αυτός που εν προκειμένω θα παραβιαστεί. Μπορούμε να πάμε ακόμη πιο μακριά: η νόρμα δε γίνεται ορατή –δε ζει– παρά μόνο χάρη στις παραβιάσεις της. [...] Υπάρχει όμως κάτι περισσότερο. Το έργο, για να αποτελέσει εξαίρεση, δεν προϋποθέτει απλώς κατ' ανάγκη έναν κανόνα αλλά μόλις του αναγνωριστεί το καθεστώς εξαίρεσης,

το έργο γίνεται και αυτό με τη σειρά του, χάρη στην εκδοτική επιτυχία και την προσοχή των κριτικών, κανόνας. Τα πεζόμορφα ποιήματα θα αποτελούσαν κάλλιστα εξαίρεση την εποχή του Αλοΐσιους Μπερτράν και του Μπωντλαίρ· ποιος όμως θα τολμούσε σήμερα να γράψει ένα ποίημα σε αλεξανδρινό στίχο με ομοιοκαταληξία – παρά μόνο αν επρόκειτο για μια νέα παραβίαση μιας νέας νόρμας; (29-30)

3. Αισθητική και έκφραση, λογική και έννοια

Στην πραγματεία του *Αισθητική ως επιστήμη της έκφρασης και γενική γλωσσολογία* (1902), που αποτελεί την πρώτη σημαντική ιταλική φιλοσοφική κατηγοριοποίηση των προβλημάτων της τέχνης,ο Ιταλός φιλόσοφος Benedetto Croce (1866-1952) διαχωρίζει την αισθητική από τη λογική, συνδέοντας την αισθητική, και συνεπώς την τέχνη, με την έκφραση, και θεωρώντας τη λογική υποδεέστερη αυτής. Για τον Croce, δεν υπάρχει οικουμενικός χαρακτήρας στην τέχνη, κάθε έργο εκφράζει τον δικό αισθητικό χαρακτήρα με τη δική του ιδιαίτερη, ατομική έκφραση. Γι' αυτό και φέρεται εναντίον οποιασδήποτε κατηγοριοποίησης του καλλιτεχνικού ή λογοτεχνικού έργου.

- Διαβάστε προσεκτικά το παρακάτω απόσπασμα και εντοπίστε την καταδίκη του διαχωρισμού των λογοτεχνικών έργων σε γένη αλλά και την εναντίωση απέναντι σε κάθε ταξινόμηση που ακυρώνει τη μοναδικότητα κάθε έργου.

Το ανθρώπινο πνεύμα μπορεί να περάσει από το αισθητικό στο λογικό ακριβώς γιατί το λογικό αποτελεί μια πρώτη βαθμίδα σε σχέση με το αισθητικό· μπορεί να καταστρέψει τις εκφράσεις, δηλαδή το στοχασμό του ατομικού με το στοχασμό του οικουμενικού· να μετατρέψει τα εκφραστικά γεγονότα σε λογικές σχέσεις. […]

Όποιος μπαίνει σε μια έκθεση με πίνακες ή διαβάζει μια σειρά από ποιήματα, μπορεί, αφού κοιτάξει ή διαβάσει πρώτα, να πάει παραπέρα και να διερευνήσει τη φύση και τις σχέσεις των κατ' αυτόν τον τρόπο εκφρασμένων πραγμάτων. Έτσι, αυτοί οι πίνακες και αυτές οι ποιητικές συνθέσεις, το καθένα από τα οποία είναι ένα άπιαστο από λογικής άποψης γεγονός, του φανερώνονται ως οικουμενικά και αφηρημένα, όπως […] τα τραγικά γεγονότα, τα κωμικά, τα λυρικά τα επικά, τα δραματικά, τα ιπποτικά κ.ο.κ.· συχνά μεταμορφώνονται σε καθαρά ποσοτικές κατηγορίες όπως […] μαδριγάλι, άσμα, σονέτο, συλλογή σονέτων, ποίηση, ποίημα, διήγημα, μυθιστόρημα κ.ο.κ. […] Το σφάλμα ξεκινά όταν από την έννοια θέλουμε να συναγάγουμε την έκφραση […] Αυτό το σφάλμα βαφτίζεται ως θεωρία των καλλιτεχνικών και λογοτεχνικών γενών. (40-41)

4. Η μοναδικότητα του έργου τέχνης/λογοτεχνικού έργου και η καταδίκη των λογοτεχνικών ειδών

Ο Croce, βασικός πολέμιος των λογοτεχνικών ειδών και κάθε είδους ταξινόμησης που διασπά το έργο σε μορφή και περιεχόμενο, συνθλίβοντας την οργανική ενότητά του αλλά και τη μοναδικότητά του, φαίνεται να αντιλαμβάνεται τα έργα τέχνης και τα κείμενα ως αποκομμένα από το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο ανήκουν και να εντοπίζει σ' αυτά έναν εγγενή, ανιστορικό αισθητικό χαρακτήρα. Ή είναι αριστουργήματα ή δεν είναι.

- Διαβάστε προσεκτικά το παρακάτω απόσπασμα και εντοπίστε τα στοιχεία αντίφασης στην πολεμική του κατά των ειδών. Υπάρχουν σημεία που μοιάζουν με το 2ο απόσπασμα του Τοντόροφ;

[…] ενώπιον ενός έργου τέχνης, αντί να προσδιορίσουμε αν είναι εκφραστικό και τι εκφράζει, αν μιλά ή τραυλίζει ή μένει βουβό, αναρωτιόμαστε: «Είναι άραγε σύμφωνο με τις νόρμες του επικού ποιήματος ή με αυτές της τραγωδίας; […] Κάθε αληθινό έργο τέχνης έχει παραβιάσει ένα θεσμοθετημένο γένος και έρχεται έτσι να ταράξει τις ιδέες των κριτικών, οι οποίοι αναγκάστηκαν να διευρύνουν τα όρια του γένους χωρίς, εξάλλου, να μπορέσουν να εμποδίσουν ακόμη και το διευρυμένο κατ' αυτόν τον τρόπο γένος να μοιάζει στη συνέχεια υπερβολικά στενεμένο, εξαιτίας της ανάδυσης νέων έργων τέχνης, που ακολουθούνται, όπως είναι φυσικό, από νέα σκάνδαλα, νέες αναταράξεις και – νέες διευρύνσεις. (42)

5. Τα γένη: αναγκαιότητα ή εγγενές χαρακτηριστικό της λογοτεχνίας;

Ο M.H. Abrams (1912-), σημαντικός Αμερικανός μελετητής της λογοτεχνίας του 18ου και 19ου αι. και συγγραφέας του *Λεξικού λογοτεχνικών όρων*, στο λήμμα του για τα γένη προβάλλει τον αυθαίρετο χαρακτήρα των λογοτεχνικών κατηγοριών/ειδών αλλά και την αναγκαιότητα καταφυγής στην ταξινομική αυτή πρακτική.

- Διαβάστε το παρακάτω απόσπασμα και εντοπίστε τις δύο διαφορετικές αντιλήψεις περί λογοτεχνικών ειδών.

Πολλοί σύγχρονοι κριτικοί, εντούτοις, θεωρούν ότι τα γένη είναι λίγο πολύ αυθαίρετοι τρόποι κατηγοριοποίησης, που νομιμοποιούνται στο βαθμό που διευκολύνουν τη συζήτηση γύρω από τη λογοτεχνία. […] Ωστόσο, ανεξάρτητα από το σύγχρονο σκεπτικισμό γύρω από την παλαιότερη πεποίθηση ότι τα γένη συνιστούν εγγενή είδη (species) του λογοτεχνικού πεδίου, είναι γεγονός ότι οι γενεαλογικές διακρίσεις παραμένουν αναγκαίες για το λόγο της λογοτεχνίας, και αυτό πιστοποιείται από την αδιάλειπτη δημοσίευση βιβλίων οι τίτλοι των οποίων μαρτυρούν ότι θέμα τους είναι η τραγωδία, η λυρική ποίηση, η ποιμενική ποίηση, το μυθιστόρημα ή κάποια άλλη από τις πολλές κατηγορίες και υποκατηγορίες στις οποίες έχει διαιρεθεί η λογοτεχνία στο πέρασμα των αιώνων. (70-71)

6. Τα λογοτεχνικά γένη είναι όμοια με τους βιολογικούς οργανισμούς;

Ο Ferdinand Brunetière (1849-1906), Γάλλος ιστορικός και κριτικός της λογοτεχνίας, υπέρμαχος της επιστημονικής προόδου και του θετικισμού, δίδαξε επί σειρά ετών γαλλική γλώσσα και λογοτεχνία στο Πανεπιστήμιο του Παρισιού και έγραψε ακαδημαϊκά συγγράμματα, όπως και το αναφερόμενο στη βιβλιογραφία μας. Επηρεάστηκε από τη θεωρία της εξέλιξης των ειδών και από τις θέσεις του Δαρβίνου και προσπάθησε να εφαρμόσει τις μεθόδους των φυσικών επιστημών στην ιστορία της λογοτεχνίας. Στο παρακάτω απόσπασμα, ο Brunetière σχηματοποιεί τις εκφάνσεις της λογοτεχνίας, εντάσσοντάς τες σε αποκομμένα από το κοινωνικο-ιστορικό γίγνεσθαι γένη, τα οποία έχουν τη δική τους ζωή και τη δική τους προκαθορισμένη εξέλιξη, σύμφωνα με την καμπύλη ζωής των έμβιων όντων (βλ. ανοδική και καθοδική πορεία).

- Διαβάστε προσεκτικά το απόσπασμα, στο οποίο θέτει συγκεκριμένα ερωτήματα, και εντοπίστε τα στοιχεία εφαρμογής της βιολογίας στη λογοτεχνία. Σκεφτείτε επίσης αν πράγματι τα γένη μπορούν να είναι ανεξάρτητες κατηγορίες, που γεννιούνται, αναπτύσσονται και εξαφανίζονται, και αν η «ιστορική ύπαρξη», για την οποία μιλά ο Brunetière, μπορεί να προσδιοριστεί από μια διάρκεια τόσο συγκεκριμένη και απόλυτη.

Περί της ύπαρξης των γενών: δηλαδή, μήπως τα γένη δεν είναι λέξεις, κατηγορίες αυθαίρετες, τις οποίες έχει φανταστεί η κριτική για τη δική της διευκόλυνση, έτσι ώστε να προσανατολιστεί και να αναγνωριστεί η ίδια μέσα στο πλήθος των έργων των οποίων, σε διαφορετική περίπτωση, η άπειρη διαφορετικότητα θα τη συνέθλιβε με το βάρος της; Ή μήπως, αντιθέτως, τα γένη υπάρχουν στ' αλήθεια στη φύση και στην ιστορία; Μήπως εξαρτώνται από αυτήν; Ζουν εντέλει μια ζωή εντελώς δική τους; Και ανεξάρτητη όχι μόνο από τις ανάγκες της κριτικής αλλά και από τις ίδιες τις ιδιοτροπίες των συγγραφέων ή των καλλιτεχνών; Ιδού το πρώτο ερώτημα.[…]

Περί των καταλυτών των γενών: Ωστόσο, και μόνο για το ότι τη συγκρίνουμε με την ανθρώπινη ύπαρξη, αυτή η ιστορική ύπαρξη των γενών δεν είναι αιώνια. Όπως και στη φύση, έρχεται μία στιγμή στην εξέλιξη ενός γένους, όπου το σύνολο των μη σταθερών χαρακτηριστικών έχει το προβάδισμα επί των σταθερών, ή με άλλα λόγια η σύνθεση διαλύεται. Υπό ποιες επιδράσεις; Με άλλα λόγια ποιοι είναι οι καταλύτες των γενών; 4ο ερώτημα, το πιο σύνθετο ίσως και το πιο σκοτεινό απ' όλα. (11-12)

7. Η αναγκαιότητα της ιστορικής προοπτικής

Ο Γιώργος Βελουδής (1935-2014) είναι νεοελληνιστής και ιστορικός της λογοτεχνίας. Θέση του είναι ότι η μελέτη λογοτεχνικών γενών είναι στενά συνδεδεμένη με τη μελέτη των ιστορικών τους προϋποθέσεων.

- Διαβάστε προσεκτικά το απόσπασμα από τη *Γραμματολογία* (1994) και εντοπίστε αφενός τη μεταβλητότητα κάθε συστήματος λογοτεχνικών γενών και ειδών ανά τους αιώνες και, αφετέρου, τη συσχέτιση του διαρκώς μεταβαλλόμενου αυτού συστήματος με την αναγκαιότητα ιστορικής προσέγγισης των "ποιητικών" και των κωδικοποιημένων κατηγοριών τους.

Τέλος, την ιστορικότητα των λογοτεχνικών γενών και ειδών καταδεικνύει, περισσότερο από κάθε άλλο, και η μεταβαλλόμενη μέσα από τον κοινωνικό χρόνο και χώρο «ιεραρχία των γενών», δηλαδή η σειρά προτίμησης και αξιολόγησής τους από τους θεωρητικούς και κριτικούς μέσα στο ίδιο «λογοτεχνικό σύστημα» […] Από τα παραπάνω συνάγεται ότι η μελέτη των λογοτεχνικών γενών και ειδών δεν μπορεί παρά να είναι ιστορική, μέσα στα πλαίσια και με τις μεθόδους της ιστορίας της λογοτεχνίας, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι παραγνωρίζεται η ποιητική-μορφολογική άποψη της προβληματικής τους. (102-103)

8. Τα λογοτεχνικά είδη είναι βραχύβιες κατηγορίες ή σύνθετα πολυπαραγοντικά μορφώματα;

Η εξέλιξη των ειδών του Δαρβίνου επηρέασε αναπόφευκτα την ιστορία και τη θεωρία της λογοτεχνίας, δημιουργώντας τη γνωστή μεταφορά περί είδους ως βιολογικού οργανισμού που ανθίζει, ακμάζει και φθίνει (βλ. απόσπασμα 6).

- Διαβάζοντας, ωστόσο, το παρακάτω απόσπασμα, αντιλαμβανόμαστε πως τα λογοτεχνικά είδη ακολουθούν ευθύγραμμη χρονική εξέλιξη με ανοδική και καθοδική πορεία ή μήπως ότι είναι μορφώματα ακαθόριστης διάρκειας που επηρεάζονται ενδεχομένως από πολλούς παράγοντες (βλ. ιστορικές συνθήκες και ιδεολογικούς και κοινωνικούς μηχανισμούς); Αιτιολογήστε την απάντησή σας με στοιχεία από το απόσπασμα.

Η γένεση, η ακμή και η παρακμή λ.χ. του σονέτου στην ευρωπαϊκή ποίηση είναι δυνατό να διαγραφεί με μεγάλη ακρίβεια, χρονογραφικά σχεδόν, από το 13ο αιώνα (Σικελία) ως την τελευταία άνθηση στις αρχές του αιώνα μας (Rilke), και μια σχεδόν εντελώς παράλληλη βιογραφία είχε ένα άλλο, αφηγηματικό αυτή τη φορά, είδος, η νουβέλα. Πολύ πιο εφήμερα αποδείχτηκαν μερικά μικρά είδη των τραγουδιών των τροβαδούρων του όψιμου Δυτικού Μεσαίων της Νότιας Γαλλίας (Προβηγκία) και της Ιταλίας, όπως το Canso (Canzone), η Alba, το Sirventes, η Pastorelle κ.ά., που εξαφανίστηκαν χωρίς ν' αφήσουν, τα περισσότερα, τα ίχνη τους στη νεότερη ποίηση των χωρών τους. (101)

Βιβλιογραφία κεφαλαίου

Abrams, M. H. *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*. Μτφρ. Γ. Δεληβοριά, Σ. Χατζηιωαννίδου. Αθήνα: Πατάκης, 2007.
Βελουδής, Γιώργος. *Γραμματολογία. Θεωρία Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Πατάκης, 2006.
Caluwe, J. M. «Τα λογοτεχνικά γένη». *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας: Μέθοδοι του κειμένου*. Μτφρ. I. N. Βασιλαράκης. Επιμ. H.Fernand, D.Maurice. Αθήνα: Gutenberg, 2000. 187-195.
Frye, Northrop. *Ανατομία της κριτικής. Τέσσερα δοκίμια*. Μτφρ. Μ. Γεωργουλέα. Αθήνα: Gutenberg, 1996.
Croce, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Bari: Laterza, 1922.
Brunetière, Ferdinand. *L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris: Hachette, 1890. https://archive.org/details/lvolutiondesgen00brungoog. 20/04/2014.
Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Collection Poétique. Paris: Seuil, 1979.
Schaeffer, Jean M. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*. Paris: Seuil, 1989.
Todorov, Tzvetan. «L'origine des genres». *La notion de littérature*. Paris: Seuil, 1987. 27-46.
Wellek, René, & Austin, Warren. *La théorie littéraire*. Poétique. Paris: Seuil, 1971.

Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι

- Ο όρος «γένος» αφορά τις τρεις μεγάλες κατηγορίες του έντεχνου λόγου, δηλαδή τον λυρικό, τον δραματικό και τον πεζό λόγο.
- Οι όροι «είδος» και «υποείδος» χαρακτηρίζουν μεγαλύτερες ή μικρότερες υποκατηγορίες των γενών.
- Τα λογοτεχνικά γένη και είδη εξυπηρετούν την ταξινόμηση και την κωδικοποίηση της λογοτεχνικής παραγωγής.
- Υπάρχει μεγάλη ποικιλία κριτηρίων με βάση τα οποία τα λογοτεχνικά κείμενα κατατάσσονται σ' ένα είδος.
- Τα λογοτεχνικά γένη και είδη δεν είναι σταθερά μορφώματα αλλά εξελίσσονται.
- Θεωρία και πράξη, δηλαδή κριτική και λογοτεχνία, δεν εξελίσσονται απαραίτητα παράλληλα.
- Τόσο η θεωρία όσο και η πράξη των λογοτεχνικά γενών και ειδών είναι προϊόντα του ιστορικού πλαισίου μέσα στο οποίο διαμορφώθηκαν.
- Τα λογοτεχνικά γένη και είδη είναι δύσκολο να οριστούν.
- Η κατάταξη της λογοτεχνίας σε γένη και είδη είναι αμφιλεγόμενη και συγχρόνως απαραίτητη.
- Η συζήτηση για την αξία και τη λειτουργικότητα των λογοτεχνικών ειδών οδηγεί συνεχώς σε νέες θεωρητικές προσεγγίσεις.
- Τα λογοτεχνικά γένη και είδη παίζουν σημαντικό ρόλο στη δημιουργία νέων λογοτεχνικών έργων.

Προτεινόμενη βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Αγγελάτος, Δημήτρης. *Η "φωνή" της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*. Αθήνα: Νέα Σύνορα-Α.Α. Λιβάνη, 1997.
Moisan, Clément. *Η λογοτεχνική ιστορία*. Αθήνα: Καρδαμίτσας, 1992.
Schaeffer, Jean-Marie. *Τί είναι λογοτεχνικό είδος;* Μτφρ. Α. Ν. Ακριτόπουλος. Θεσσαλονίκη: Ηρόδοτος, 2000.
Todorov, Tzvetan. *Ποιητική*. Μτφρ. Α. Καστρινάκη. Αθήνα: Γνώση, 1989.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Angenot, Marcel & Edmond, Cros (επιμ.). *Théorie littéraire: Problèmes et perspectives*. Paris: Presses universitaires de France, 1989.
Ducrot, Oswald & Tzvetan Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972.
Duff, David. *Modern Genre Theory*. Pearson: Longman, 2000.
Fohrmann, Jürgen. «Remarks Towards a Theory of Literary Genres.» *Poetics* 17.3 (1988): 273–285.
Fubini, Mario. *Entstehung und Geschichte der literarischen Gattungen*. Tübingen: Max Niemeyer, 1971.
Glowinski, Michal. «Les genres littéraires.» *Théorie littéraire: Problèmes et perspectives*. Επιμ. M. Angenot, E. Cros. Paris: Presses universitaires de France, 1989. 81–94.
Hamburger, Kate. *Logique des genres litteraires*. Paris: Seuil, 1986.
Hauptmeier, Helmut. «Sketches of theories of genre.» *Poetics* 16.5 (1987): 397–430.
Horn, András. *Theorie der literarischen Gattungen: Ein Handbuch für Studierende der Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998.
Raible, Wolfgang. «Was sind Gattungen.» *Poetica* 12.3 (1980): 320–49.
Ruttkowski, Wolfgang V. *Die Literarischen Gattungen: Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik*. Έκδ. 2η. Hamburg: Igel, 2014.
Stalloni, Yves. *Les genres littéraires*. Paris: Nathan Université, 2000.
Strelka, Joseph. *Theories of literary genre*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1978.
Willems, Gottfried. *Das Konzept der literarischen Gattung: Untersuchungen zur klassischen deutschen Gattungstheorie, insbesondere zur Ästhetik F. Th. Vischers*. Tübingen: Niemeyer, 1981.
Zymner, Rüdiger. *Gattungstheorie: Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft.* Paderborn: Mentis, 2003.

Κεφάλαιο 2: Τι είναι λογοτεχνία και λογοτεχνικότητα;

Σ'αυτό το κεφάλαιο θα σκιαγραφήσουμε την έννοια της λογοτεχνικότητας, την «αφηρημένη αυτή ιδιότητα που συνιστά τη μοναδικότητα του λογοτεχνικού φαινομένου», και θα ορίσουμε συνεπαγωγικά το πεδίο της λογοτεχνίας, αναφέροντας εν συντομία την προβληματική που έχει αναπτυχθεί σε σχέση με τον όρο. Κατόπιν, θα παρουσιάσουμε τις έννοιες της ποιητικής, του λογοτεχνικού κανόνα, της διακειμενικότητας και της παραλογοτεχνίας.

2.1 Τι είναι λογοτεχνία;

Προτού ξεκινήσουμε να εξετάζουμε τα λογοτεχνικά γένη και είδη, όπως εξελίχθηκαν μέσα στο χρόνο, θα πρέπει πρωτίστως να δούμε ποια είναι τα κείμενα τα οποία αποτελούν το αντικείμενο αυτής της ταξινόμησης: τι είναι δηλαδή η λογοτεχνία και πώς ξεχωρίζουμε τα λογοτεχνικά κείμενα από τα μη λογοτεχνικά κείμενα. Τι είναι λογοτεχνία μοιάζει εύκολο να απαντηθεί, αλλά δεν είναι. Αυτό φαίνεται όχι μόνο από τις πολλές και διαφορετικές θεωρητικές προσπάθειες να οριστεί η λογοτεχνία, ορισμένες εκ των οποίων θα παρουσιαστούν στη συνέχεια, αλλά και από τη συνεχιζόμενη συζήτηση επί του θέματος.

Πού οφείλεται όμως αυτή η δυσκολία να ορίσουμε μονοσήμαντα τι είναι λογοτεχνία; Ένας λόγος είναι ότι το λογοτεχνικό φαινόμενο και μαζί με αυτό και η αισθητική του κοινού εξελίσσονται και αλλάζουν μέσα στο χρόνο. Συνεπώς, είναι αδύνατον να δοθεί μια απάντηση στο τι θεωρείται λογοτεχνία και τι όχι, που να έχει διαχρονική ισχύ. Ο άλλος λόγος είναι ότι οι απόπειρες που έχουν γίνει για να περιγραφεί το λογοτεχνικό φαινόμενο φαίνεται να μην μπορούν να περιγράψουν πλήρως την πολυπλοκότητά του.

2.2 Η λογοτεχνία από ανθρωπολογική σκοπιά: homo ludens και homo narrans

Προτού αναφερθούμε στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του λογοτεχνικού λόγου, είναι σκόπιμο να σκιαγραφήσουμε το φαινόμενο λογοτεχνία από ανθρωπολογική σκοπιά. Ας ξεκινήσουμε λοιπόν με μια ενδιαφέρουσα θεώρηση που θέλει τον άνθρωπο να είναι homo ludens. Τον όρο εισήγαγε ο Johan Huizinga[1] το 1956, διατυπώνοντας την ιδέα ότι ο ανθρώπινος πολιτισμός –από τη γλωσσική επικοινωνία μέχρι τη θρησκευτική λατρεία– στηρίζεται στο παιχνίδι, ενώ οι διάφορες πολιτισμικές εκφάνσεις, από το δίκαιο και τη φιλοσοφία μέχριτην ποίηση και την τέχνη, μπορούν να κατανοηθούν ως εκδηλώσεις ή μεταμορφώσεις της ανθρώπινης τάσης για παιχνίδι.

Ο Huizinga ορίζει συνεπώς το παιχνίδι ως βασική ανθρωπολογική κατηγορία του πολιτισμού και θεωρεί ότι, σε αντίθεση με άλλους πολιτισμικούς κώδικες όπως για παράδειγμα το δίκαιο ή η πολιτική που έχουν σχετικά διαφοροποιηθεί σε σχέση με τις παιγνιώδεις καταβολές τους, η λογοτεχνία ακολουθεί ακόμα τις γενικές αρχές που διέπουν κάθε παιχνίδι. Και αυτές οι αρχές είναι, μεταξύ άλλων, η ελεύθερη συμμετοχή σε πράξεις που: α) δεν έχουν κυριολεκτική σημασία, β) είναι μάλλον ασυνήθιστες σε σχέση με την καθημερινότητα, γ) διέπονται από κανόνες που έχουν συμφωνηθεί από τους συμμετέχοντες, οι οποίοι, παρ' ότι γνωρίζουν ότι δεν έχουν κυριολεκτική σημασία, τις παίρνουν στα σοβαρά (Huizinga, 20).

Η οπτική αυτή μοιάζει να μπορεί να εξηγήσει όχι μόνο τη λειτουργία της λογοτεχνίας, αλλά και την εξέλιξη των λογοτεχνικών ειδών. Η λογοτεχνία είναι από αυτή την άποψη ένας παιγνιώδης, μη κυριολεκτικός λόγος που διέπεται από κανόνες, οι οποίοι μπορούν, ωστόσο, στη διάρκεια του χρόνου να αναθεωρηθούν από έναν "παίκτη" ή και περισσότερους, και να υιοθετηθούν αργότερα από μια κοινότητα, η οποία αποφασίζει να ακολουθήσει τους νέους κανόνες. Και οι παίκτες αυτού του παιχνιδιού, παρ' όλο που γνωρίζουν ότι παίζουν ένα παιχνίδι, δηλαδή γνωρίζουν ότι δεν έχει άμεση σχέση με τον πραγματικό κόσμο, το παίζουν σαν να λάμβανε χώρα στον πραγματικό κόσμο. Αυτό το «σαν να» είναι, σύμφωνα και με τον Paul Ricoeur, ο κατ' εξοχήν τρόπος μέσω του οποίου η λογοτεχνία κωδικοποιεί και αποτυπώνει την πραγματικότητα (Ricoeur, 306). Όμως τι είδους παιχνίδι ακριβώς παίζουν οι παίκτες όταν "παίζουν λογοτεχνία"; Η απάντηση σε αυτό ερώτημα είναι σχετικά απλή: διηγούνται ιστορίες.

Ο homo narrans είναι δηλαδή άμεσα συνυφασμένος με τον homo ludens. Πρόκειται για έναν όρο που εισάγει στα τέλη του 20ού αιώνα ο Αμερικανός επικοινωνιολόγος Walter Fisher. Με τον όρο αυτό ο Fisher περιγράφει τη σχέση του ανθρώπου με το περιβάλλον του ως μια σχέση αφηγηματική: σύμφωνα με τον Fisher, ο άνθρωπος διηγείται συνεχώς ιστορίες για τον κόσμο και τον εαυτό του. Ζει δηλαδή μέσα σε ένα πλέγμα αφηγήσεων. Η

1 Το πιο σημαντικό έργο του Huizinga *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι. Homo ludens* υπάρχει μεταφρασμένο και τα ελληνικά (Αθήνα 1989).

άποψη ότι η σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο στηρίζεται στη γλώσσα δεν είναι καινούργια, ξεκινά από τον 18ο αιώνα –και παλιότερα από τον Giambattista Vico[2] (1668-1744) και τον Johann Herder[3] (1744 –1803)–, ενώ θα οδηγήσει στις αρχές του 20ού αιώνα στο λεγόμενο *linguistic turn*, δηλαδή στη στροφή των ανθρωπιστικών σπουδών προς τη γλωσσολογία.

2.3 Γιατί ο κόσμος αποτελείται από αφηγήσεις;

Γιατί ο κόσμος του ανθρώπου αποτελείται από αφηγήσεις, από ιστορίες; Για να απαντήσουμε σε αυτή την ερώτηση και να αντιληφθούμε καλύτερα τη γλωσσική σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο, είναι σκόπιμο να ανατρέξουμε στους μύθους, που είναι από τις πρώτες ανθρώπινες διηγήσεις που γνωρίζουμε. Ο Hans Blumenberg, ένας από πιο γνωστούς φιλοσόφους που ασχολήθηκαν με τους μύθους, ισχυρίστηκε ότι οι μύθοι έχουν αποστολή «στην πιο αθώα, αλλά όχι ασήμαντη, περίπτωση» να βοηθήσουν να κυλήσει ο χρόνος και «στην πιο βαρυσήμαντη» να διώξουν το φόβο απέναντι σ' έναν κόσμο που τους φαίνεται ακατανόητος (Blumenberg, 40).

Αλλά δεν διηγούμαστε ιστορίες μόνο για να περάσει η ώρα ή για να διώξουμε τον φόβο. Οι ιστορίες που αφηγούμαστε, όπως και οι μύθοι, έχουν σκοπό να δώσουν νόημα στον κόσμο, να τον εξηγήσουν, να αντικαταστήσουν την αταξία, το συμπτωματικό και το αναίτιο που διέπει την πραγματικότητα με μια συμβολική τάξη, στην οποία οι συμπτώσεις δεν έχουν θέση και κάθε αιτιατό συνοδεύεται από μία αιτία. Ωστόσο, και με αυτή την ερμηνεία δεν καλύπτονται όλες οι περιπτώσεις αφηγήσεων.

Άλλωστε υπάρχουν αφηγήσεις που τονίζουν την τυχαία και εύθραυστη κατασκευή του κόσμου ή που σκοπό έχουν να προκαλέσουν φόβο, και άλλες πάλι που αντιστέκονται στην κυρίαρχη συμβολική τάξη ή που μοιάζουν σκοπίμως να υπονομεύουν το νόημα που περιέχουν άλλες διηγήσεις. Υπάρχουν επίσης αφηγήσεις που παρουσιάζουν παραμορφωτικά την πραγματικότητα ή την αρνούνται εντελώς. Για παράδειγμα, ήδη η πρώτη φράση της *Μεταμόρφωσης* του Franz Kafka *Ξυπνώντας ένα πρωί ο Γκρέγκορ Σάμσα, μετά από έναν ταραγμένο ύπνο, βρέθηκε στο κρεβάτι του μεταμορφωμένος σ' ένα τεράστιο έντομο* μας μεταφέρει σ' έναν άγνωστο και τρομακτικό κόσμο. Αυτή η παραμορφωτική οπτική είναι εξάλλου χαρακτηριστική και για άλλες τέχνες (βλ. τον πίνακα του Munch «Η Κραυγή», όπου το πρόσωπο έχει απεικονιστεί ως νεκροκεφαλή και το σώμα μοιάζει ασπόνδυλο).

Εικόνα 2.1. *Edvard Munch: Η κραυγή (1893). Εθνική Πινακοθήκη της Νορβηγίας, Όσλο. (URL φωτογραφίας:* https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%97_%CE%9A%CF%81%CE%B1%CF%85%CE%B3%CE%AE#/media/File:The_Scream_by_Edvard_Munch,_1893_-_Nasjonalgalleriet.png*)*

2 Ο Vico ήταν Ιταλός φιλόσοφος. Εργάστηκε ως καθηγητής ρητορικής στη Νάπολη. Το πιο γνωστό του έργο του είναι το *Νέα Επιστήμη* (1725).

3 Ο Herder ήταν Γερμανός ποιητής, φιλόσοφος και θεολόγος, θεωρείται θεμελιωτής της φιλοσοφίας της γλώσσας. Ένα από τα πιο γνωστά έργα του που είναι μεταφρασμένο στα ελληνικά είναι το *Πραγματεία περί της καταγωγής της γλώσσας*.

2.4 Αλήθεια και ψεύδος της λογοτεχνίας

Το γεγονός ότι, αφηγούμενος μιαν ιστορία, ο άνθρωπος είναι σε θέση να παραμορφώσει την πραγματικότητα ή να την παρουσιάσει με σχετική ακρίβεια, να πει εξίσου ψέματα και αλήθεια, να κάνει εξίσου ηθικές όσο και ανήθικες προτροπές, να επιβεβαιώσει, να υπονομεύσει ή και να καταστρέψει κοινώς αποδεκτές νοηματοδοτήσεις του κόσμου προκάλεσε ζωηρές συζητήσεις από την Αρχαιότητα και εντεύθεν.

Τρεις είναι κατά κύριο λόγο οι άξονες γύρω από τους οποίους, αρχικά τουλάχιστον, στράφηκε η συζήτηση. Ο πρώτος αφορούσε την επίδραση που ασκεί η ποίηση. Ο άλλος ήταν η κοινωνική λειτουργία της ποίησης, δηλαδή ο πολιτικός της ρόλος. Και ο τρίτος άξονας ήταν το κατά πόσο η ποίηση μετέχει της αλήθειας και της γνώσης, με άλλα λόγια αν μπορεί η ποίηση να απαντήσει στα σημαντικά ερωτήματα του ανθρώπου. Γύρω από αυτόν τον τρίτο άξονα αναπτύχθηκε ένας προβληματισμός που αποδείχτηκε καθοριστικός για την εικόνα της ποίησης στον δυτικό κόσμο.

Έτσι, ο Πλάτωνας, που συνέβαλε σημαντικά στην επιφυλακτικότητα με την οποία αντιμετωπίστηκε η λογοτεχνία στη νεωτερικότητα, όπως θα δούμε και πιο αναλυτικά στο 3ο κεφάλαιο, θεωρεί ότι η ποίηση διαφθείρει, εφόσον πρόκειται γιαμια ψευδή κατασκευή, που σκοπό έχει να αποπροσανατολίσει τους θεατές ή τους ακροατές. Σε αυτήν τη θεώρηση αντιτάσσεται ο Αριστοτέλης. Ο Αριστοτέλης ξεκινά, όπως και ο Πλάτωνας, από την παραδοχή ότι η ποίηση είναι μυθοπλασία, όμως αποστασιοποιείται από την αρνητική διάσταση που δίνει ο Πλάτωνας στον όρο μίμηση. Η ικανότητα για μίμηση είναι, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ένα εγγενές και ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του ανθρώπου, ενώ μέσω της μίμησης ο άνθρωπος κατορθώνει να γνωρίσει τον κόσμο. Από αυτή την άποψη, η ποίηση όχι μόνο δεν διαφθείρει τον άνθρωπο, αλλά τον διδάσκει ποιος είναι ή τι μπορεί να είναι ο ίδιος.

Σε κάθε περίπτωση πάντως, η πλατωνική θεώρηση της ποίησης αποδείχτηκε πολύ πιο ανθεκτική και λόγω της εκλεκτικής συγγένειας μεταξύ νεοπλατωνισμού και χριστιανισμού, όπως θα δείξουμε στο 5ο κεφάλαιο. Οι απόψεις του Αριστοτέλη χρησιμοποιήθηκαν ευρέως από την Αναγέννηση και μετά, κυρίως όμως ως εργαλείο για να αναπτυχθεί η θεωρητική σκέψη σχετικά με το πώς πρέπει να δρα η ποίηση και πώς επιδρά. Χρησιμοποιούνται δηλαδή σε μια συζήτηση που αφορά κυρίως τη μίμηση και την επίδραση της λογοτεχνίας στον αναγνώστη ή του θεάτρου στο θεατή. Ο κοινωνικοπολιτικός ρόλος της λογοτεχνίας χρειάστηκε πολλούς αιώνες για να τεθεί ξανά στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος και, όταν τέθηκε στις αρχές του 20ού αιώνα, αυτό έγινε υπό διαφορετικούς όρους απ' ό,τι στην ελληνική Αρχαιότητα. Δεν θα επεκταθούμε περισσότερο στο θέμα αυτό εδώ. Θα επανέλθουμε όμως στο 10ο κεφάλαιο, όπου θα συζητήσουμε τις μεγάλες αλλαγές που συντελέστηκαν στη λογοτεχνία και στη θεωρία της στις αρχές του 20ού αιώνα.

Για το ερώτημα περί λογοτεχνίας και λογοτεχνικότητας που μας απασχολεί σε αυτό κεφάλαιο, σημαντικό είναι ότι η συζήτηση αυτή, που μοιάζει να συνεχίζεται σχεδόν αδιάλειπτα από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη έως τις μέρες μας, αφορά την εγγύτητα ή την απόσταση της λογοτεχνίας ως προς την αλήθεια αλλά και ως προς την πραγματικότητα, μέσω της έννοιας της μίμησης. Στο πέρασμα των αιώνων είδαν το φως πολλές διαφορετικές θεωρήσεις περί "αλήθειας" ή "ψεύδους" της λογοτεχνίας, στις οποίες θα αναφερθούμε στην συνέχεια. Ωστόσο, ακόμη και στις μέρες μας αντιμετωπίζεται συχνά ως δεδομένος ο διαχωρισμός ανάμεσα στον έλλογο λόγο (βλ. αφήγηση γεγονότων), τον λόγο δηλαδή που πηγάζει από τη λογική ή επαληθεύεται από την πραγματικότητα, και τον μυθοπλαστικό λόγο, τον λόγο που βασίζεται στη φαντασία και έχει την ελευθερία να "ψεύδεται".

Όπως θα δούμε παρακάτω, ο διαχωρισμός αυτός δεν μπορεί να είναι τόσο απόλυτος όσο θεωρείται εκ πρώτης όψεως. Και αυτό δεν οφείλεται μόνο στο γεγονός ότι όσο "ψεύτικη" και να είναι μια ιστορία δεν παύει να αναφέρεται στον πραγματικό κόσμο, δηλαδή να περιέχει έστω ψήγματα αλήθειας, αλλά και στο γεγονός ότι κάθε ιστορία, όσο έλλογη και αν είναι, με όση ακρίβεια και αν αποτυπώνει την πραγματικότητα, δεν παύει να χρησιμοποιεί λέξεις, δηλαδή, όπως θα δούμε και παρακάτω, συμβατικές και αυθαίρετες αναφορές στο πραγματικό (Abrams, 299).

2.5 Η λογοτεχνία είναι μια ανοίκεια χρήση του λόγου

Δύο σύντομα ποιήματα θα μας χρησιμεύσουν εδώ για να συζητήσουμε λίγο πιο αναλυτικά τι είναι λογοτεχνία. Το πρώτο μας παράδειγμα είναι το σονέτο XVIII του Σαίξπηρ που δημοσιεύτηκε το 1609. Το παραθέτουμε εδώ σε μετάφραση του Κώστα Κουτσουρέλη.

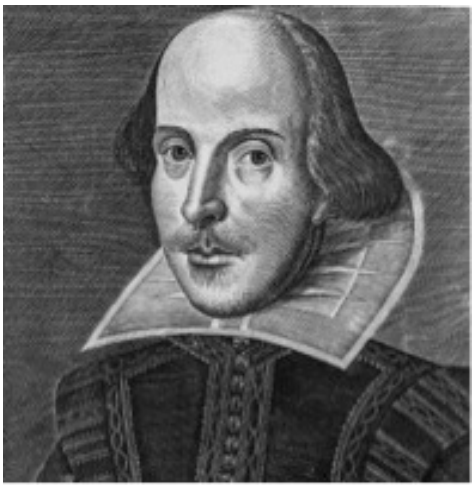
XVIII.
Να σε συγκρίνω με μια μέρα θερινή;
Πιο αίθρια έχεις τη μορφή, πιο αγαπημένη·
σκορπούν τα μαγιολούλουδα οι ανέμοι,
τα καλοκαίρια έχουν θητεία μικρή.

Κάποτε καίει χρυσό το μάτι τ' ουρανού
κι άλλοτε καταχνιά πυκνή το σκοτεινιάζει.
Τ' ωραίο του ωραίου πεθαίνει: θύμα του καιρού
ή άθυρμα της τύχης που όλο αλλάζει.

Αλλά ο δικός σου ο ήλιος δεν θα δύσει,
δεν θα γνωρίσει η άνοιξή σου το χαμό,
την ομορφιά σου Άδης θρασύς δεν θα συλήσει,
παντοτινά θ' ανθείς, σ' αυτά τα λόγια εδώ.

Όσο έχουν μάτια οι άνθρωποι, όσο έχουνε πνοή,
τόσο θα ζουν κι αυτά και θα σου δίνουνε ζωή.

Διαβάζοντας τον Σαίξπηρ δεν θα δυσκολευτούμε να κατατάξουμε το σονέτο XVIII στη λογοτεχνία και αυτό γιατί, μεγαλώνοντας μέσα σε ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο, έχουμε εκπαιδευτεί να αναγνωρίζουμε τέτοιου είδους κείμενα ως λογοτεχνικά. Το τι θεωρείται τέχνη και τι λογοτεχνία εξαρτάται δηλαδή σε μεγάλο βαθμό από το τι θεωρείται τέχνη ή λογοτεχνία σε έναν συγκεκριμένο πολιτισμό, όπως επίσης εξαρτάται και από την παιδεία και τον ορίζοντα προσδοκιών του αναγνώστη. Όπως όμως θα δούμε στη συνέχεια, η λογοτεχνία δεν επιχειρεί μόνο να ξεπεράσει τα δεδομένα όρια που της επιβάλει η παράδοση, αλλά και να αποτινάξει από πάνω της τις συμβάσεις που τη χαρακτηρίζουν.



Εικόνα 2.2 *Martin Droeshout:Σαίξπηρ (1623).(URL φωτογραφίας:* https://en.wikipedia.org/wiki/Droeshout_portrait#/media/File:Shakespeare_Droeshout_1623.jpg*)*

Όμως, ποια πραγματικά είναι εκείνα τα χαρακτηριστικά που διαφοροποιούν το ποίημα του Σαίξπηρ από ένα μη λογοτεχνικό κείμενο; Κατ' αρχάς, υπάρχει μια διαφορετική οργάνωση των λέξεων, δηλαδή της δομής της ίδιας της γλώσσας, όπως βλέπουμε από τη διάταξη του ποιήματος σε στίχους και από την ομοιοκαταληξία του, που είναι η πιο ισχυρή ένδειξη ότι έχουμε να κάνουμε με μια ιδιαίτερη χρήση της γλώσσας που διαφέρει από τη συνηθισμένη, καθημερινή της χρήση. Στην καθομιλούμενη δεν θα χρησιμοποιούσαμε στιχάκια για να μιλήσουμε, αλλά ούτε τόσες εικόνες και μεταφορές. Βλέπουμε, δηλαδή, ότι στο ποίημα αυτό η γλώσσα έχει πλούσια εικονοποιία και ανατρέχει σε εκφραστικά μέσα και ρητορικά σχήματα που υπερβαίνουν την καθημερινή, επικοινωνιακή λειτουργία της.

Οι λέξεις δεν παραπέμπουν απλώς σε μια γνωστή σημασία, αλλά δηλώνουν κάτι περισσότερο μέσα από

την αλληλεπίδραση που ασκούν η μία στην άλλη, μέσα από επαναλήψεις φωνηέντων, συμφώνων (βλ. παρηχήσεις και συνηχήσεις). Καθώς διαβάζουμε το σονέτο, είναι προφανές εξάλλου ότι οι λέξεις δεν είναι σε τυχαίες θέσεις. Φωνήεντα όπως το */o/* εμφανίζονται επαναληπτικά, ενώ παράλληλα παραβιάζονται ή αγνοούνται οι κανόνες της γραμματικής και του συντακτικού, έχουμε διασκελισμούς, ελλειπτικές προτάσεις (όπως για παράδειγμα: «η δύναμή σου πέλαγος κι η θέλησή μου βράχος», σχεδίασμα Β', στίχος 51 από τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* του Διονυσίου Σολωμού), αντιμεταθέσεις στη συντακτική σειρά των λέξεων, δηλαδή διάφορα τεχνάσματα που έχουν ως αποτέλεσμα το κείμενο να αποκλίνει από την καθημερινή ομιλία.

Και με αυτή την παρατήρηση έχουμε ένα πρώτο κριτήριο, το οποίο μπορούμε να συνοψίσουμε ως εξής: η λογοτεχνία είναι μια μη καθημερινή, ανοίκεια, ασυνήθιστη, συχνά παιγνιώδης, όπως επίσης συχνά επιδεικτικά "μεταλλαγμένη" χρήση του λόγου.

Αυτήν τη θεώρηση τη χρωστάμε κατά κύριο λόγο στους Ρώσους φορμαλιστές, που πρώτοι διατύπωσαν την άποψη ότι η λογοτεχνία εκλαμβάνεται ως απόκλιση από τον κανόνα και είναι μια «μορφή γλωσσικής βίας», που μας οδηγεί μέσω της ανοικείωσης «σε μια πληρέστερη, βαθύτερη αίσθηση της εμπειρίας» (Eagleton, 25-26). Η λογοτεχνικότητα της λογοτεχνίας συνίσταται στην «παράξενη», αντισυμβατική χρήση της γλώσσας, είναι δηλαδή από αυτή την άποψη «μια γλωσσική ιδιότητα» (Σιαφλέκης, 9). Η λογοτεχνία είναι «μια γλώσσα που "προβάλλει" την ίδια την γλώσσα, την κάνει να φαίνεται παράδοξη, την επιδεικνύει μπροστά σου –"Κοίτα! Είμαι γλώσσα"– έτσι που να μην μπορείς να ξεχάσεις ότι έχεις να κάνεις με μια γλώσσα διαμορφωμένη με ιδιαίτερο τρόπο» (Culler, 37).

2.6 Η λογοτεχνία είναι αινιγματική

Το γεγονός ότι η λογοτεχνία χρησιμοποιεί τη γλώσσα με τρόπο αντισυμβατικό, την καθιστά δυσερμήνευτη και συχνά αινιγματική. Άλλωστε στη λογοτεχνία, και όχι μόνο στη λογοτεχνία (βλ. διαφήμιση, πολιτική), η γλώσσα συχνά άλλα λέει και άλλα εννοεί. Αυτήν ακριβώς τη δυνατότητα της γλώσσας να μπορεί να σημαίνει περισσότερα απ' όσα δηλώνει, την καλλιεργεί και την εκμεταλλεύεται η λογοτεχνία. Η λογοτεχνία χρησιμοποιεί και μεγεθύνει τις δυνατότητες της γλώσσας να παραπέμπει σε πολλές άλλες υπονοούμενες σημασίες, που δεν συνδέονται άμεσα με το σώμα των λέξεων ούτε απορρέουν από την υλικότητα των λέξεων, αλλά συνοδεύουν τις λέξεις μ' έναν τρόπο αδιόρατο και εν πολλοίς αδιευκρίνιστο. Για παράδειγμα, κάνοντας μια πρώτη ανάγνωση του σονέτου του Σαίξπηρ, διαπιστώνουμε ότι δεν είναι προφανές σε ποιο φύλο ανήκει το πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται το ποιητικό υποκείμενο: είναι άντρας ή γυναίκα;

Ήδη, δηλαδή, ο πρώτος στίχος *Να σε συγκρίνω με μια μέρα θερινή;* απαιτεί από τον αναγνώστη να αναρωτηθεί, να σκεφτεί, να φανταστεί: πώς μπορεί κανείς να συγκρίνει έναν άνθρωπο με μια μέρα του καλοκαιρού; Τι κοινά στοιχεία μπορεί να έχει μια ανθρώπινη μορφή με μια καλοκαιρινή μέρα; Και πώς γίνεται να έχει πιο *αίθρια μορφή* ένας άνθρωπος, αφού το *αίθριος* είναι ένα επίθετο που το χρησιμοποιούμε για τον καιρό; Αφορά πράγματι το ποίημα έναν άνθρωπο; Θα μπορούσε άραγε να είναι ένα ποίημα αφιερωμένο σε έναν ωραίο σκύλο ή μια ωραία γάτα;

2.7 Η λογοτεχνία είναι αυτοαναφορική

Η ιδιάζουσα σχέση της λογοτεχνίας με τη γλώσσα συνδέεται και με μιαν άλλη ιδιαιτερότητα της λογοτεχνίας, που είναι εμφανής και στο σονέτο του Σαίξπηρ: την αυτοαναφορικότητά της. Η λογοτεχνία δεν προβάλλει δηλαδή μόνο μια γλώσσα με ιδιαίτερο τρόπο, μια γλώσσα αποσυνδεδεμένη από την καθιερωμένη της χρήση, αλλά και τον εαυτό της ως φορέα αυτής της ιδιότυπης χρήσης της γλώσσας, που την κάνει να ξεχωρίζει.

Με άλλα λόγια, η λογοτεχνία απευθύνεται στον ίδιο της τον εαυτό, και τα λογοτεχνικά κείμενα αναδεικνύουν είτε τη διαδικασία δημιουργίας τους είτε τις συνθήκες συγγραφής τους μέσα από συγκεκριμένες αναφορές στην πράξη και στο φαινόμενο δημιουργίας, αλλά και στην ύλη που τα συγκροτεί (βλ. τα «λόγια» στο σονέτο του Σαίξπηρ). Αυτή την ιδιότητα και το χαρακτηριστικό της λογοτεχνίας να αναφέρεται στον εαυτό της τα ονομάζουμε *αυτοαναφορικότητα* της λογοτεχνίας.

Αν διαβάσουμε προσεκτικά το σονέτο του Σαίξπηρ θα δούμε ότι, μέσω των στίχων του, εγγυάται ουσιαστικά την αιωνιότητα της ομορφιάς: «Όσο έχουν μάτια οι άνθρωποι, όσο έχουνε πνοή, / τόσο θα ζουν κι αυτά [εννοεί τα «λόγια»] και θα σου δίνουνε ζωή». Έτσι, ακόμα και αν, εκ πρώτης όψεως, φαίνεται ότι το σονέτο αναφέρεται στη φθορά που επέρχεται στην ομορφιά από το πέρασμα του χρόνου, στην πραγματικότητα αναφέρεται στον

εαυτό του που εξαιρείται από αυτήν τη φθορά. Στη φθορά αντιστέκεται το ίδιο το σονέτο, ακυρώνοντάς την με την ποιητική πράξη και τους στίχους του, που παραμένουν αιώνιοι και αλώβητοι στο χρόνο.

2.8 Η λογοτεχνία είναι διακειμενική

Η αυτοαναφορικότητα δεν περιορίζεται όμως μόνο στη θεματοποίηση της λογοτεχνικής πράξης ή του λογοτεχνικού έργου, αλλά αφορά και την παράδοση με την οποία ένα κείμενο συνομιλεί, δηλαδή τα πρότυπα τα οποία μιμείται ή προσπαθεί να ξεπεράσει. Όπως αναφέρθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο, κάθε κείμενο που γράφεται αναφέρεται σε προϋπάρχοντα κείμενα και συνδέεται μαζί τους, αποτελώντας μέρος της ίδιας γενεαλογίας. Η λογοτεχνία, δηλαδή, είναι αποτέλεσμα της αλληλεξάρτησης που υπάρχει μεταξύ των λογοτεχνικών κειμένων, και αυτή η αλληλεξάρτηση συνδέεται παραδοσιακά με την αναζήτηση των πηγών ενός κειμένου. Σήμερα, το φαινόμενο της αλληλεξάρτησης και της αλληλεπίδρασης μεταξύ των λογοτεχνικών κειμένων το ονομάζουμε *διακειμενικότητα*.

Θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει τη διακειμενικότητα και ως «κειμενική διάδραση στο εσωτερικό ενός μόνον κειμένου» (Kristeva, 311), αλλά και ως διάδραση με τα έργα ενός συγγραφέα ή και μιας λογοτεχνικής ομάδας. Έτσι, υπό την επίδραση, για παράδειγμα, της ποίησης του Πετράρχη το λογοτεχνικό είδος του πετραρχικού σονέτου υπερέβη τα γεωγραφικά όρια της Ιταλίας του 14ου αιώνα, δημιουργώντας το φαινόμενο του ευρωπαϊκού πετραρχισμού. Οι λεγόμενοι Πετραρχιστές, δηλαδή οι ποιητές της Γαλλίας, της Αγγλίας αλλά και της Ισπανίας, για τους δύο επόμενους αιώνες συνομιλούν και συνεχίζουν κατά κάποιο τρόπο το έργο του Πετράρχη.

Εικόνα 2.3 *Andrea di Bartolo di Bargilla: Πετράρχης (περ. 1450). (URL φωτογραφίας:* https://de.wikipedia.org/wiki/Francesco_Petrarca#/media/File:Petrarch_by_Bargilla.jpghttps://de.wikipedia.org/wiki/Francesco_Petrarca#/media/File:Petrarch_by_Bargilla.jpg*)*

Ωστόσο, η διακειμενικότητα και η αυτοαναφορικότητα είναι ιδιαίτερα αλλά όχι αποκλειστικά χαρακτηριστικά της λογοτεχνίας. Υπάρχουν και φιλοσοφικά κείμενα τα οποία αναφέρονται στη φιλοσοφική παράδοση, "συνομιλούν" μαζί της και θεματοποιούν τις μεθόδους και τους τρόπους με τους οποίους γράφτηκαν. Υπό αυτό το πρίσμα, η αυτοαναφορικότητα και η διακειμενικότητα δεν είναι ούτε επαρκείς ούτε αναγκαίες προϋποθέσεις για να χαρακτηρίσει κάποιος ένα κείμενο ως λογοτεχνικό. Το ίδιο όμως ισχύει τόσο για την ασυνήθιστη και ανοίκεια χρήση της γλώσσας όσο και για τη διαφορετική οργάνωση της δομής της. Έτσι, κανένα από αυτά τα κριτήρια δεν αποτελεί από μόνο του αναγκαία και ικανή συνθήκη προσδιορισμού της λογοτεχνίας, αφού ακόμη και η σύγχρονη διαφήμιση χρησιμοποιεί με ιδιαίτερο τρόπο τη γλώσσα για να στρέψει την προσοχή του παραλήπτη στο μήνυμα που κομίζει (βλ. διαφήμιση απορρυπαντικού: «η μαμά μου η καλή, καθαρίζει με ρολί!»). Η ομοιοκαταληξία και η επανάληψη των λέξεων στα παιδικά τραγούδια, που είναι οργανωμένα σε στιχάκια, δεν αρκεί συνεπώς για να τα ορίσουμε ως ποιήματα.

2.9 Η λογοτεχνία είναι μυθοπλασία

Άλλωστε, ήδη ο Αριστοτέλης, που θεωρούσε ότι η τέχνη είναι γενικά μίμηση (είτε πρόκειται για μίμηση οπτικών παραστάσεων μέσω του σχεδίου είτε ανθρωπίνων πράξεων μέσω του λόγου), διαπίστωσε πρώτος ότι δεν

είναι μόνο η στιχουργική μορφή, το μέτρο και η γλώσσα που χρησιμοποιεί ένα κείμενο αυτά που το καθιστούν ποιητικό, αλλά και το αντικείμενο που πραγματεύεται. Έτσι, σύμφωνα πάντα με τον Αριστοτέλη, ακόμα και αν ήταν γραμμένη σε στίχους, η ιστοριογραφία δεν θα ήταν ποίηση για τον απλούστατο λόγο ότι αναφέρεται σε πραγματικά γεγονότα.

Αυτό που ξεχωρίζει την ποίηση από άλλα είδη λόγου είναι ότι δεν πραγματεύεται αληθινά γεγονότα (όπως τα χρονικά, το ρεπορτάζ, τα απομνημονεύματα, τα ιστορικά συμβάντα, η πολιτική επικαιρότητα), αλλά αληθοφανή, δηλαδή έχει ως αντικείμενο το πιθανό. Σήμερα θα λέγαμε με έναν πιο σύγχρονο όρο ότι *η λογοτεχνία είναι μυθοπλασία* ή *πλασματική* αφήγηση, δηλαδή είναι «κάθε αφήγηση σε πεζό ή έμμετρο λόγο που είναι επινοημένη και δεν περιγράφει γεγονότα που έχουν όντως συμβεί» (Abrams, 296).

Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να επισημάνουμε ότι η ιδέα πως η λογοτεχνία είναι επινόηση, πλασματικός ή φανταστικός λόγος, δηλαδή προϊόν της φαντασίας, είναι νεωτερική και εκφράζεται για πρώτη φορά στον Ρομαντισμό, δηλαδή στις αρχές του 19ου αιώνα. Έτσι, ο μεγάλος Άγγλος ρομαντικός ποιητής Coleridge σημειώνει το 1817: «Ποίηση είναι το προϊόν εκείνης της συνθετικής και μαγικής δύναμης, στην οποία έχουμε αποκλειστικά επιφυλάξει το όνομα φαντασία» (Enright, 14).

Αυτή η θεώρηση της λογοτεχνίας ως πλασματικής αφήγησης και προϊόν της φαντασίας, που είναι άμεσα συνυφασμένη και με την πλατωνική θεώρηση της λογοτεχνίας ως ψευδούς κατασκευής (για την οποία μιλήσαμε παραπάνω), μοιάζει κατ' αρχάς να απαντάει ικανοποιητικά στο αρχικό μας ζητούμενο: να ξεχωρίσουμε τα λογοτεχνικά από τα μη λογοτεχνικά κείμενα. Τι συμβαίνει όμως όταν διαβάζουμε σε μια εφημερίδα μια ψεύτικη είδηση; Είναι λογοτεχνία κάθε είδηση που "κατασκευάζει" ένας δημοσιογράφος; Ένας κόσμος επινοημένων συμβάντων αποτελεί σίγουρα προνομιακό πεδίο της λογοτεχνίας, αλλά δεν είναι ένα πεδίο που ανήκει αποκλειστικά στη λογοτεχνία. Και η ιστοριογραφία έχει κάνει, και μάλιστα κατ' επανάληψη, χρήση επινοημένων συμβάντων (White). Όπως και η λογοτεχνία έχει κάνει χρήση αληθινών γεγονότων, όπως στο ιστορικό μυθιστόρημα, το οποίο αποτελεί μεικτή αφήγηση, είναι δηλαδή και πλασματικός και πραγματολογικά αληθινός λόγος.

2.10 Η λογοτεχνία είναι αναπαράσταση

Αν δεχτούμε ότι η λογοτεχνία έχει αναλάβει κατ' αποκλειστικότητα το φανταστικό, τότε πού πρέπει άραγε να κατατάξουμε το ακόλουθο ποίημα του Peter Handke, με τον τίτλο «Η σύνθεση της ποδοσφαιρικής ομάδας της Νυρεμβέργης στις 27.1.1968» (Handke, 59);

Η σύνθεση της ποδοσφαιρικής ομάδας της Νυρεμβέργης
στις 27.1.1968
WABRA
LEOPOLD POPP
LUDWIG MÜLLER WENAUER BLANKENBURG
STAREK STREHL BRUNGS HEINZ MÜLLER VOLKERT
Ώρα έναρξης
15.00

Τις πληροφορίες για τη θέση των ποδοσφαιριστών στον αγώνα που έδωσε η ομάδα της Νυρεμβέργης στις 27.01.1968, ο οποίος πράγματι θα άρχιζε στις τρεις το μεσημέρι, ο Handke τις συνέλεξε από μια εφημερίδα της εποχής και τις ενσωμάτωσε σε μια ποιητική συλλογή. Τα ονόματα των ποδοσφαιριστών είναι πραγματικά, όπως και όλα τα υπόλοιπα στοιχεία. Πρόκειται, ωστόσο, για ένα ποίημα που θα ήταν αδύνατον να είχε αντιμετωπιστεί ως λογοτεχνικό κείμενο από έναν αναγνώστη, για παράδειγμα, του 18ου αιώνα. Ακόμα και σήμερα σίγουρα θα δυσκολεύονταν κάποιοι να αποδεχτούν το γεγονός ότι πρόκειται για ποίημα και ότι συνεπώς ανήκει στο χώρο της λογοτεχνίας. Τι είναι όμως αυτό που καθιστά αυτό το κείμενο λογοτεχνία, δηλαδή έργο τέχνης;

Για να το εξηγήσουμε αυτό, θα πρέπει να ξεκινήσουμε από την παραδοχή ότι κάθε κείμενο εν γένει, συνεπώς και το λογοτεχνικό κείμενο, είναι αναπαράσταση της πραγματικότητας. Ο Αριστοτέλης θα έλεγε μίμηση της πραγματικότητας και όχι η ίδια η πραγματικότητα. Με άλλα λόγια, η λογοτεχνία αποτελείται από λέξεις και όχι από πράγματα, όπως άλλωστε και κάθε αφήγηση που μαζί με όλες τις άλλες αφηγήσεις (μύθοι, φιλοσοφία, επιστήμη, κλπ.) συνθέτουν την εικόνα που έχουμε για τον κόσμο και τον άνθρωπο. Αυτή η απόσταση ανάμεσα στην πραγματικότητα και στην αναπαράστασή της μέσω των λέξεων τονίζεται στον πίνακα του Réné Magritte, που έχει τίτλο «Αυτό δεν είναι μια πίπα». Πράγματι, η αναπαράσταση μιας πίπας δεν είναι μια αληθινή πίπα, την οποία μπορεί κάποιος να καπνίσει ή να αγγίξει. Έτσι, ό,τι ισχύει για την εικόνα ισχύει και για τη λέξη «πίπα».

2.11 Τα γλωσσικά σημεία και η αναπαράσταση της πραγματικότητας

Σύμφωνα με τον Férdinand de Saussure, κάθε λέξη δεν είναι παρά ένα γλωσσικό σημείο που ενώνει ένα σημαινόμενο με ένα σημαίνον, δηλαδή μια έννοια/ιδέα με μια ακουστική εικόνα, που δεν είναι υλική αλλά αισθητηριακή. Αυτή η ένωση μεταξύ ιδέας και ηχητικής ακολουθίας είναι απολύτως αυθαίρετη: γιατί άραγε η έννοια της καρέκλας συνδέεται με τον ήχο /κα-ρέ-κλα/ και όχι με κάποιον άλλον; Ταυτόχρονα όμως αποτελεί και αδιαπραγμάτευτη σύμβαση (Saussure, 99), με βάση την οποία μπορούν και επικοινωνούν οι άνθρωποι που χρησιμοποιούν έναν συγκεκριμένο γλωσσικό κώδικα, για παράδειγμα τα ελληνικά.

Το γεγονός ότι η ένωση ιδέας και ήχου –το γλωσσικό σημείο– αποτελεί προϊόν σύμβασης εξηγεί γιατί η ίδια έννοια αποδίδεται με διαφορετικές ηχητικές εικόνες σε διαφορετικούς γλωσσικούς κώδικες, γιατί δηλαδή το σημαινόμενο /τραπέζι/ συνδέεται με διαφορετικά σημαίνοντα στις διάφορες γλώσσες και αποδίδεται ως /ta-ble/ στα αγγλικά, /ta-vo-lo/ στα ιταλικά, /*Ti-sch*/ στα γερμανικά και ούτω καθεξής. Το γλωσσικό σημείο λοιπόν, αυτό το προϊόν αυθαιρεσίας και συμβάσεων, δεν έχει καμία σχέση με το αληθινό αντικείμενο, είναι οντολογικά ξένο προς τα πράγματα/αντικείμενα στα οποία αναφέρεται, αλλά, συγχρόνως, είναι και εκείνο που λειτουργεί αφαιρετικά και εξαλείφει όλες τις διαφορές μεταξύ τους, απομακρύνοντας τους χρήστες των σημείων, δηλαδή όλους εμάς, από την πραγματικότητα.

Η αφαιρετική αυτή λειτουργία του σημείου και οι επιδράσεις της εξηγούνται από τον γλωσσολόγο Αναστάσιο Φοίβο Χρηστίδη ως εξής: «Αν το νόημα της λέξης –της κάθε λέξης– είναι μια γενικευτική και αφαιρετική ανάκλαση της εμπειρίας, τότε θα πρέπει να δεχτούμε ότι αυτός ακριβώς ο γενικευτικός και αφαιρετικός χαρακτήρας του νοήματος –αυτή η απλούστευση και γενίκευση του κόσμου της εμπειρίας– μας απομακρύνει από την πραγματικότητα» (Χρηστίδης).

Για να γίνει κατανοητό αυτό, ας ξανασκεφτούμε το γλωσσικό σημείο /τραπέζι/ και ας θέσουμε τα εξής ερωτήματα: πόσα τραπέζια υπάρχουν άραγε στον κόσμο; Πόσο διαφορετικά μπορεί να είναι μεταξύ τους και γιατί τα ονομάζουμε όλα /τραπέζι/, παρ' όλο που διαφέρουν μεταξύ τους; Ας σκεφτούμε επιπλέον ότι το σημείο /τραπέζι/ δεν έχει καμία απολύτως σχέση με οποιοδήποτε πραγματικό τραπέζι, και ενώ αυτή η παράγραφος μοιάζει γεμάτη από /τραπέζια/ δεν υπάρχει ούτε ένα πραγματικό τραπέζι σ' αυτήν τη σελίδα.

Εικόνα 2.4 *David Prentel: Παρέα μουσικών (1590).(URL φωτογραφίας:* https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Collegium_musicum_1590.jpg#/media/File:Collegium_musicum_1590.jpg*)*

2.12 Η λογοτεχνία είναι υπονοούμενη σημασία

Αναλογιζόμενοι τα παραπάνω και δεχόμενοι ότι η πραγματικότητα αποτελεί το πρώτο επίπεδο αναφοράς, μπορούμε να πούμε ότι με τη χρήση γλωσσικών σημείων, δηλαδή με τη λεκτική αναπαράσταση της σύνθεσης της ομάδας και την καταγραφή των ονομάτων των ποδοσφαιριστών, ο Handke έκανε ήδη ένα πρώτο άλμα μακριά από την πραγματικότητα. Αυτό όμως είναι μια διαπίστωση που δεν μας βοηθά να ξεχωρίσουμε ένα λογοτεχνι-

κό από ένα μη λογοτεχνικό κείμενο, αφού όλα τα κείμενα, λογοτεχνικά και μη, αποτελούνται από γλωσσικά σημεία και, από αυτή την άποψη, είναι όλα ανεξαιρέτως αναπαραστάσεις της πραγματικότητας, αλληλουχίες από λέξεις που δεν έχουν σχέση με τη φυσική πραγματικότητα, αλλά με τη συμβολική αναπαράστασή της. Το ερώτημα που επανέρχεται δυναμικά είναι σε τι συνίσταται η διαφορά ανάμεσα στο άρθρο μιας εφημερίδας που καταγράφει τη σύνθεση της ποδοσφαιρικής ομάδας της Νυρεμβέργης και στο ποίημα του Handke.

Η απάντηση έγκειται στο δεύτερο άλμα που κάνει το κείμενο εισαγόμενο σε ένα άλλο πλαίσιο, διαφορετικό από αυτό της πληροφορίας και της ενημέρωσης, που είναι άμεσα συνυφασμένες με την επίτευξη ενός συγκεκριμένου, καθαρά επικοινωνιακού, στόχου. Θα μπορούσε δηλαδή να ισχυριστεί κανείς ότι από τη στιγμή που ένα κείμενο περιλαμβάνεται σε μια ποιητική συλλογή αναγκάζει τον αναγνώστη να το αντιμετωπίσει ως λογοτεχνία, δηλαδή τον ωθεί να το διαβάσει και να το συλλάβει υπό μια άλλη οπτική, εντελώς διαφορετική από αυτήν που θα είχε αν το διάβαζε ως πληροφοριακό άρθρο σε ένα περιοδικό.

Αν τα γλωσσικά σημεία των ονομάτων των ποδοσφαιριστών ενταχθούν στο πλαίσιο μιας εφημερίδας, τότε η σημασία τους είναι απλά δηλωτική (μας πληροφορούν για τη σύνθεση της ομάδας), η οπτική υπό την οποία τα διαβάζουμε είναι ενημερωτική, επικοινωνιακή και τα γλωσσικά σημεία ανήκουν σ' ένα πρώτο επίπεδο νοηματοδότησης. Όταν όμως συγκροτούν τον χώρο ενός ποιήματος και εντάσσονται σε μια ποιητική συλλογή, τότε δεν μας ενημερώνουν απλά μέσω της δηλωτικής σημασίας που απορρέει από τη σύζευξη σημαίνοντος και σημαινόμενου, αλλά μας παραπέμπουν σ' ένα άλλο επίπεδο νοηματοδότησης.

Βλέποντας τα γλωσσικά αυτά σημεία μέσα στο ποίημα του Handke, αναγκαζόμαστε να τα διαβάσουμε *αλλιώς*, δεδομένου ότι μας δηλώνουν πως έχουν πάψει να αναπαριστούν απλά –έστω και συμβολικά– την πραγματικότητα και πως έχουν μια δική τους, άλλη πραγματικότητα, την οποία καλούμαστε να ανιχνεύσουμε και να αποκωδικοποιήσουμε. Οι λέξεις μέσα στο ποίημα μας προτρέπουν λοιπόν να αναζητήσουμε υπονοούμενες, επιπρόσθετες, διαφορετικές σημασίες, και τα γλωσσικά σημεία μετατρέπονται σε συνδηλωτικά. Και η πρώτη συνδηλωτική σημασία του ποιήματος είναι, εν προκειμένω: *αυτό είναι ένα ποίημα και τι είναι ποίημα;*

2.13 Ο σημαίνων ρόλος του αναγνώστη

Αυτή η αναζήτηση νοημάτων εκ μέρους του αναγνώστη είναι βασικό χαρακτηριστικό της λογοτεχνίας. Έτσι, μέσω των συμφραζομένων του, μέσω του γλωσσικού του περιβάλλοντος (βλ. ποιητική συλλογή) και του δεύτερου επιπέδου νοηματοδότησης, το ποίημα επιβάλλει στον αναγνώστη μια διαφορετική ανάγνωση και μια διαφορετική αναζήτηση της σημασίας των γλωσσικών σημείων του. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει και στην αρχή, οι αναγνώστες "εκπαιδεύονται" να αναγνωρίζουν κάτι ως λογοτεχνία.

Ωστόσο, το ποίημα του Handke αντιστέκεται στον ορίζοντα προσδοκιών που έχει ο μέσος αναγνώστης για τη λογοτεχνία. Και αυτό είναι κάτι που κάνει συχνά η λογοτεχνία, όπως και η τέχνη άλλωστε (κάνοντας ανοίκειο το οικείο, όπως ο ανεστραμμένος ουρητήρας, το προκλητικό έργο του Marcel Duchamp), ανατρέποντας τις προσδοκίες του αναγνώστη και δημιουργώντας ένα αίσθημα αποξένωσης, ανοικείωσης και έκπληξης. Για την ακρίβεια, η ανατροπή των προσδοκιών του αναγνώστη είναι ένα άλλο βασικό συστατικό της λογοτεχνίας. Ένα μυθιστόρημα του οποίου γνωρίζουμε εκ των προτέρων την εξέλιξη είναι πολύ πιθανόν να το θεωρήσουμε βαρετό και να μην το διαβάσουμε. Το ίδιο μπορεί όμως να ισχύσει και για ένα μυθιστόρημα που είναι εντελώς έξω από τις προσδοκίες μας.

Εικόνα 2.5 *Αντίγραφο του R. Mutt (1917) του Marcel Duchamp στο μουσείο Maillol, Παρίσι (©URL της φωτογραφίας, Fontaine-Duchamp Micha L. Rieser* - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fontaine-Duchamp.jpg#/media/File:Fontaine-Duchamp.jpg*)*

Όπως αναφέραμε και στην αρχή του κεφαλαίου, τι είναι λογοτεχνία εξαρτάται και από το τι θεωρείται λογοτεχνία μια συγκεκριμένη εποχή σε ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο ή, όπως το διατυπώνει ο Terry Eagleton, «είναι πιο χρήσιμο να δούμε την λογοτεχνία σαν ένα όνομα το οποίο οι άνθρωποι δίνουν κατά καιρούς και για διαφορετικούς λόγους σε ορισμένα είδη γραφής που ανήκουν στο πεδίο αυτών που ο Michel Foucault έχει ονομάσει πρακτικές του λόγου…» (Eagleton, 301). Αυτή η εξάρτηση του κειμένου από τον εκάστοτε αναγνώστη και το αναγνωστικό κοινό της εποχής εξηγεί επίσης γιατί πολλοί συγγραφείς αναγνωρίστηκαν μετά θάνατον, ενώ άλλοι σημαντικοί στην εποχή τους έπεσαν σε λήθη μεταγενέστερα.

Ο ορίζοντας προσδοκιών του αναγνώστη, συνεπώς, δεν είναι κάτι σταθερό, αλλά είναι άμεσα συνυφασμένος με την εποχή στην οποία ανήκει και η οποία διαμορφώνει κάθε φορά και τι είναι λογοτεχνία και ποια κείμενα ανήκουν σ' αυτήν. Και συνδέεται άμεσα με τη θεωρία της πρόσληψης που, σύμφωνα με τον Jauss, σημαίνει «εκείνη τη δισυπόστατη πράξη, η οποία περικλείει την επίδραση που επικαθορίζεται από το έργο και τον τρόπο με τον οποίο ο παραλήπτης το δεξιώνεται» (Jauss, 93).

2.14 Η λογοτεχνία ως αισθητικό αντικείμενο

Η δεξίωση αυτή του αναγνώστη, δηλαδή η ανταπόκριση του στο κείμενο και η προσπάθειά του να το νοηματοδοτήσει, είναι αυτό που, σύμφωνα με τον Wolfgang Iser, το καθιστά και αισθητικό αντικείμενο. Τι σημαίνει όμως *αισθητικό αντικείμενο*; Όπως σημειώνει ο Panofsky, «είναι δυνατό να βιώσουμε κάθε αντικείμενο, φυσικό ή κατασκευασμένοαπό άνθρωπο, αισθητικά. Αυτό συμβαίνει όταν το κοιτάμε (ή το ακούμε) χωρίς να το συσχετίσουμε, διανοητικά ή συγκινησιακά, με οτιδήποτε πέρα από αυτό το ίδιο. Όταν κάποιος κοιτάζει ένα δέντρο από την οπτική γωνία ενός ξυλουργού, θα το συνδέσει με τις ποικίλες χρήσεις τις οποίες θα προσδώσει στο ξύλο· και αν το κοιτάξει από την οπτική γωνία ενός ορνιθολόγου, θα το συνδέσει με τα πουλιά που μπορούν να φωλιάζουν σ' αυτό. Όταν κάποιος βλέπει σε ένα άλογο ράτσας το ζώο στο οποίο έχει επενδύσει τα χρήματά του, θα συνδέσει την εμφάνιση του αλόγου με την επιθυμία του να κερδίσει στους αγώνες. Μόνο όποιος παραδίδεται πλήρως στο αντικείμενο τής κατ' αίσθηση αντίληψής του, θα το βιώσει αισθητικά» (Panofsky, 11).

Από αυτή την άποψη, ο Iser θεωρεί –και πολύ σωστά– ότι το λογοτεχνικό κείμενο καθίσταται αισθητικό αντικείμενο μόνο όταν διαβάζεται και ερμηνεύεται, όταν δηλαδή συμπληρώνεται με νοήματα από τον αναγνώστη. Αφού, λοιπόν, το κείμενο συγκροτείται ως αισθητικό αντικείμενο μέσα από την ανάγνωση, η ανάγνωση ως διαδικασία αποκτά εξέχουσα σημασία, μια και η πράξη αυτή δεν συνιστά μόνο μια προσπάθεια οικειοποίησης του κειμένου από τον αναγνώστη, αλλά είναι και η βασική προϋπόθεση ώστε ένα λογοτεχνικό κείμενο να καταστεί αισθητικό αντικείμενο, δηλαδή έργο τέχνης. Σημαντικό είναι να επισημάνουμε εδώ ότι, κατά την διάρκεια της ανάγνωσης, ο αναγνώστης παράγει το νόημα σύμφωνα με τις προσωπικές του προσλαμβάνουσες, καθοδηγούμενος ωστόσο διαρκώς από τις κειμενικές δομές. Το νόημα του κειμένου είναι δηλαδή το αποτέλεσμα της διάδρασης μεταξύ κειμένου και αναγνώστη. Όπως σημειώνει ο Iser, «καθώς ο αναγνώστης και το κείμενο συμπλέκονται σε μια κοινή κατάσταση, η διάκριση υποκειμένου και αντικειμένου αίρεται και κατά συνέπεια το νόημα δεν είναι πλέον ένα αντικείμενο προς προσδιορισμό αλλά ένα αποτέλεσμα προς βίωση» (Iser, 22).

Εικόνα 2.6 *Franz Marc: Αλεπούδες (1913), (URL της φωτογραφία* https://de.wikipedia.org/wiki/Kubismus#/media/File:Franz_Marc_010.jpg*)*

2.15 Λογοτεχνία και παραλογοτεχνία

Είναι όμως, άραγε, όλα τα κείμενα που σήμερα δεν εντάσσονται στο κάδρο της λογοτεχνίας πολύ πιο μπροστά από την εποχή τους και θα ενταχθούν,ενδεχομένως, αργότερα; Είναι δύσκολο να δοθεί απάντηση στο ερώτημα αυτό. Το σίγουρο είναι ότι σήμερα χωράνε στο κάδρο πολύ περισσότερα κείμενα απ' ό,τι παλαιότερα, και ο πρώτος λόγος είναι ότι μοιάζει να ξεπεράστηκε η διαφορά μεταξύ λογοτεχνίας και παραλογοτεχνίας, η διαφορά δηλαδή μεταξύ αποδεκτών, από άποψη "λογοτεχνικότητας", κειμένων και κειμένων που δεν είναι αρκετά "λογοτεχνικά" ή που θεωρούνταν δευτέρας κατηγορίας λογοτεχνικά κείμενα.

Παλαιότερα, ολόκληρα λογοτεχνικά είδη θεωρούνταν συλλήβδην παραλογοτεχνία. Και το πιο τρανταχτό παράδειγμα αποτελεί πλέον το πιο διαδεδομένο λογοτεχνικό είδος: το μυθιστόρημα, το οποίο άργησε να γίνει αποδεκτό. Σήμερα όμως γνωρίζουμε ότι η λογοτεχνικότητα της λογοτεχνίας δεν εξαρτάται από το είδος, αφού είδη όπως το αστυνομικό ή το λαϊκό μυθιστόρημα έχουν ενταχθεί στο χώρο της λογοτεχνίας και αξίζει όχι μόνο να τα διαβάσει κανείς, αλλά και να τα μελετήσει επιστημονικά. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, το αναγνωστικό κοινό κάθε εποχής είναι ο ρυθμιστικός παράγοντας που καθορίζει εντέλει τι είναι λογοτεχνία και τι όχι.

Όπως σημειώνει και η Άννα Κουστινούδη, «[…] η θέση οποιουδήποτε έργου μέσα στο λογοτεχνικό σύστημα δεν παύει να είναι μεταβλητή, μια και τα όρια ανάμεσα στη λογοτεχνία και στην παραλογοτεχνία συχνά καθίστανται ρευστά και ασαφή[…]. Εξάλλου, οι διάφορες θεωρίες της πρόσληψης, που επικράτησαν κυρίως από τη δεκαετία του 1970 και εντεύθεν, μας εφιστούν την προσοχή στην κυρίαρχη θέση του αναγνωστικού (και ιστορικού) υποκειμένου, ως σημαντικού παράγοντα της αναγνωστικής σχέσης, το οποίο με τη σειρά του δομείται από μια σειρά εξωκειμενικών-ιδεολογικών (και όχι μόνο) παραγόντων, όπως η φυλή, το φύλο, η μόρφωση και η κοινωνικο-οικονομική θέση, παράγοντες οι οποίοι διαμορφώνουν τα αναγνωστικά κριτήρια μιας συγκεκριμένης εποχής. Ενδεικτικό παράδειγμα αυτής της άποψης αποτελεί το γοτθικό μυθιστόρημα του 18ου αιώνα, το οποίο, ενώ στην περίοδο της άνθισής του θεωρήθηκε ως η επιτομή της παραλογοτεχνίας, στην πορεία απενοχοποιήθηκε, προσφέροντας εαυτό σε μια σειρά εξαιρετικών αναγνώσεων» (Κουστινούδη.)

2.16 Ποιητική και ποιητικές

Η διεύρυνση του χώρου της λογοτεχνίας ενισχύεται επίσης, σήμερα, από το γεγονός ότι δεν υπάρχουν πλέον ρυθμιστικές ή κανονιστικές ποιητικές. Με τον όρο ποιητική περιγράφουμε εν γένει τη θεωρία που σκοπό έχει να κωδικοποιήσει συστηματικά τους κανόνες που διέπουν τη λογοτεχνία. Ρυθμιστικές ή κανονιστικές ποιητικές ονομάζονται εκείνες οι ποιητικές που ορίζουν το πλαίσιο και τα χαρακτηριστικά που πρέπει να έχει ένα έργο για να αξίζει το χαρακτηρισμό του ως λογοτεχνικό και να εντάσσεται στο χώρο της λογοτεχνίας.

Πρόκειται για ποιητικές που ελέγχουν και αποτιμούν τη λογοτεχνικότητα των κειμένων. Και ενώ στην Αρχαιότητα το θέμα των λογοτεχνικών ειδών ήταν κυρίως αντικείμενο φιλοσοφικών αναζητήσεων (Αριστοτέλης, Πλάτωνας), οι ποιητικές που γράφτηκαν από την Αναγέννηση ώς τον 18ο αιώνα ήταν ρυθμιστικές και είχαν μοναδικό σκοπό να θέσουν σαφείς κανόνες στους συγγραφείς. Με αυτόν τον τρόπο καθόριζαν όχι μόνο τη λογοτεχνική παραγωγή, αλλά και την αξία των διαφόρων έργων, ανάλογα με την εγγύτητα ή την απόσταση που είχαν ως προς τα εκάστοτε πρότυπα.

Υπάρχουν ωστόσο δύο ειδών ποιητικές. Το ένα είδος είναι οι λεγόμενες ρυθμιστικές ή κανονιστικές ποιητικές, στις οποίες αναφερθήκαμε παραπάνω, και το άλλο είναι οι περιγραφικές ποιητικές που σκοπό έχουν τη συστηματική καταγραφή των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών των διαφόρων ειδών Από τον 18ο αιώνα και μετά, το ζήτημα των λογοτεχνικών ειδών αρχίζει να αντιμετωπίζεται με όρους αισθητικούς και ψυχολογικούς και συνδέεται πλέον με τη φιλοσοφία, γεγονός που οδηγεί είτε στην απόρριψη των στεγανών ανάμεσα στα διαφορετικά είδη, είτε στη δημιουργία οντολογικών, ψυχολογικών και μορφολογικών θεωριών, στις οποίες θα αναφερθούμε στη συνέχεια του βιβλίου.

Μετά το 1960, η συζήτηση στρέφεται γύρω από τα δομικά χαρακτηριστικά των λογοτεχνικών ειδών, τα οποία αντιμετωπίζονται ως κατασκευές που στηρίζονται σε συμβάσεις. Όμως, ήδη από τον 19ο αιώνα και μετά, όλες οι ποιητικές, δηλαδή οι επιστημονικές προσεγγίσεις στη λογοτεχνία, είναι περιγραφικές και καταγράφουν, κατηγοριοποιούν και συστηματοποιούν τη λογοτεχνική παραγωγή. Με άλλα λόγια, οι σημερινές ποιητικές δεν απαιτούν συγκεκριμένες προδιαγραφές σύμφωνα με τις οποίες πρέπει κάποιος να γράψει, αλλά μελετούν τα λογοτεχνικά έργα χωρίς να προβαίνουν σε αξιολογικές κρίσεις. Και από αυτή την άποψη ο χώρος της λογοτεχνίας μοιάζει να είναι ανοιχτός να δεχτεί συνεχώς νέα αφηγήματα.

Όμως, εξαιτίας του γεγονότος ότι εκδίδεται μεγάλος όγκος λογοτεχνικών κειμένων, δεν μπορεί να είναι

κανείς σίγουρος ότι κάποια από αυτά θα βρουν τους αναγνώστες τους και τους μελετητές τους αργότερα. Και αυτά τα κείμενα που γράφονται σήμερα προστίθενται σε όλα τα διασωζόμενα κείμενα που έχουν επινοηθεί ανά τους αιώνες, όταν ο homo narrans αφηγούνταν ιστορίες και ο homo ludens έπαιζε με τις λέξεις και τα νοήματά τους. Αυτή η απεραντοσύνη της λογοτεχνίας μαζί με την επιθυμία για αισθητική αποτίμηση των λογοτεχνικών έργων είναι που οδήγησε, μεταξύ άλλων, στην ανάγκη να δημιουργηθούν λογοτεχνικοί κανόνες.

2.17 Λογοτεχνικός κανόνας

Με τον όρο λογοτεχνικός κανόνας εννοούμε μια ομάδα από λογοτεχνικά κείμενα της παγκόσμιας λογοτεχνικής παραγωγής που έχουν ιδιαίτερη αξία, δεδομένου ότι άντεξαν στο χρόνο, δεδομένου δηλαδή ότι συνεχίζουν να διαβάζονται και να γίνονται αντικείμενα μελέτης, ενώ συγχρόνως επηρέασαν και συνεχίζουν να επηρεάζουν τους μεταγενέστερους. Για παράδειγμα, τα έργα του Σαίξπηρ ανήκουν στον παγκόσμιο λογοτεχνικό κανόνα. Ο λογοτεχνικός κανόνας δεν μένει σταθερός αλλά αλλάζει με την πάροδο του χρόνου, ενώ σπάνια πλέον καθορίζεται με αυστηρότητα, και αυτό γιατί από το 1970 και μετά πλήθυναν οι φωνές που ζητούσαν «να ανοίξει ο κανόνας, να γίνει πιο πολυπολιτισμικός», αλλά και να απαλλαγεί «από τις διακρίσεις μεταξύ υψηλής και ευτελέστερης τέχνης» (Abrams, 215), δηλαδή να δημιουργήσει χώρο και για τη λεγόμενη παραλογοτεχνία, στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω.

Σε αυτό το πλαίσιο, «η έννοια (και η αξία) του λογοτεχνικού Κανόνα συχνά χαρακτηρίζεται ως κατασκεύασμα, το οποίο έχει διαμορφωθεί από συγκεκριμένες ομάδες (κριτικών, ακαδημαϊκών) για συγκεκριμένους λόγους σε μια συγκεκριμένη εποχή, ενώ αυτός ο ίδιος ο Κανόνας, όπως και εκείνος της παραλογοτεχνίας, εξάλλου, φαίνεται να εμπεριέχει μια σειρά από εσωτερικές διαβαθμίσεις, που κι αυτές μεταβάλλονται ανάλογα με τις εποχές και τις ιστορικές συνθήκες υπό τις οποίες παράγεται, προσλαμβάνεται και καταναλώνεται η λογοτεχνία ως πολιτισμικό αγαθό» (Κουστινούδη).

2.18 Αντί επιλόγου

Για να ξαναπιάσουμε όμως το νήμα από την αρχή: είναι δύσκολο να ορίσουμε τι είναι λογοτεχνία. Ο πιο απλός και ταυτολογικός ταυτόχρονα ορισμός που μπορούμε να δώσουμε είναι ότι η λογοτεχνία είναι ό,τι θεωρούμε λογοτεχνία. Αυτό που θεωρούμε λογοτεχνία είναι συνήθως ένας ιδιαίτερος, υπαινικτικός, αινιγματικός, παιγνιώδης λόγος που παράγεται από ένα μέρος των ιστοριών τις οποίες διηγείται ο άνθρωπος για τον εαυτό του και για τον κόσμο, ενώ παράλληλα ο λόγος αυτός διατηρεί σχέσεις και με όλες τις υπόλοιπες ιστορίες που διηγείται ο άνθρωπος. Από αυτή την άποψη, ηλογοτεχνία είναι μια δεξαμενή διακειμενικών σχέσεων, οι οποίες εκτείνονται σε όλες τις εκφάνσεις του πολιτισμού και γι' αυτόν το λόγο είναι και ένα ιδιαίτερο μοντέλο συλλογικής μνήμης.

Η λογοτεχνία είναι επινόηση, αναπαράσταση και μήτρα νέων ιδεών, όπως επίσης και κατασκευή, αναπαραγωγή και ανατροπή στερεότυπων και κωδίκων επικοινωνίας. Η λογοτεχνία έχει το προνόμιο να αποτυπώνει και, ενίοτε, να υπονομεύει τις συλλογικές πολιτισμικές δομές και ιεραρχίες, τους πολιτισμικούς κανόνες και τις αξίες μιας χρονικής περιόδου. Η αιτία είναι ότι διέθετε πάντα λίγη περισσότερη ελευθερία από ό,τι άλλα είδη λόγου. Γι' αυτό συχνά είναι πολύ πιο κοντά στις "κρυφές αλήθειες" από ό,τι θα περίμενε ίσως κανείς…

Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης

1.Το κριτήριο της μυθοπλασίας και η προβληματική ένταξη των κειμένων στο χώρο της λογοτεχνίας

Ο Άγγλος κριτικός και θεωρητικός της λογοτεχνίας Terry Eagleton (1943-), με πολλά βιβλία στο ενεργητικό του και έναν ικανό αριθμό εξ αυτών μεταφρασμένα στα ελληνικά, μιλά για τα αμφιλεγόμενα όρια μεταξύ αληθινού γεγονότος και επινοημένου συμβάντος, και εξηγεί γιατί ο διαχωρισμός μεταξύ φανταστικής, δημιουργικής γραφής και γραφής πιστής στην αλήθεια είναι αβάσιμος και δεν επαρκεί για τον προσδιορισμό του τι είναι λογοτεχνία.

- Διαβάστε το παρακάτω απόσπασμα και σκεφτείτε λοιπόν τις δυσκολίες ορισμού της λογοτεχνίας με κριτήριο τη μυθοπλασία και το φαντασιακό στοιχείο. Εστιάστε στα δύο παραδείγματα που χρησιμο-

ποιεί ο Terry Eagleton για να κατανοήσετε: α) τη μη στατική θεώρηση του λογοτεχνικού και του μη λογοτεχνικού κειμένου και β) την άμεση σύνδεση της θεώρησης αυτής με τον ορίζοντα προσδοκιών των αναγνωστών.

Έτσι, μια διάκριση ανάμεσα στο «γεγονός» και τη «μυθοπλασία» δεν έχει πολλές πιθανότητες να μας πάει μακριά, ακόμη περισσότερο που αυτή η ίδια η διάκριση είναι συχνά αμφισβητήσιμη. […] Στην Αγγλία του τέλους του 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα, η λέξη «μυθιστόρημα» φαίνεται να έχει χρησιμοποιηθεί τόσο για πραγματικά όσο και για φανταστικά συμβάντα, ενώ ακόμη και τα δημοσιεύματα των εφημερίδων δε θεωρούνταν απολύτως πραγματικά. Τα μυθιστορήματα και τα δημοσιεύματα των εφημερίδων δεν ήταν ούτε αμιγώς πραγματικά ούτε αμιγώς φανταστικά:

οι δικές μας σαφείς διακρίσεις μεταξύ αυτών των κατηγοριών δεν ίσχυαν. Ο Gibbon [(1737-1794), ιστορικός που συνέγραψε το «Ιστορία της παρακμής και πτώσεως της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας», που θεωρείται σήμερα ξεπερασμένο] χωρίς αμφιβολία νόμιζε ότι έγραφε την ιστορική αλήθεια, και ίσως το ίδιο νόμιζαν και οι συγγραφείς της Γενέσεως. Τώρα όμως τα έργα αυτά διαβάζονται ως «πραγματικά» από μερικούς και ως «μυθοπλασία» από άλλους. […]Επιπλέον, αν στη «λογοτεχνία» περιλαμβάνονται πολλά γραπτά που αναφέρονται σε «πραγματικά» γεγονότα, αποκλείονται ταυτόχρονα και πολλά μυθοπλαστικά κείμενα. Το κόμικ Σούπερμαν (Superman) και τα μυθιστορήματα Mills και Boon [εκδοτικός οίκος που εκδίδει αισθηματικά μυθιστορήματα γνωστά ως Άρλεκιν] είναι μυθοπλαστικά αλλά γενικώς δεν θεωρούνται λογοτεχνία, και σίγουρα δεν χαρακτηρίζονται ως Λογοτεχνία. Αν λογοτεχνία είναι η «δημιουργική» ή η με φανταστικά στοιχεία γραφή, αυτό σημαίνει ότι η ιστορία, η φιλοσοφία και οι φυσικές επιστήμες στερούνται δημιουργικότητας και φαντασίας; (21-22)

2. Απόκλιση από την καθημερινή ομιλία και πρωταγωνιστικός ρόλος της υλικής πραγματικότητας της γλώσσας

- Διαβάστε το παρακάτω απόσπασμα του ίδιου συγγραφέα και εστιάστε στις δύο προτάσεις/παραδείγματα που αναφέρει. Έχοντας κατά νου τις έννοιες *σημαίνον* και *σημαινόμενο* που αναφέραμε στο παρόν κεφάλαιο, προσπαθήστε να κατανοήσετε γιατί το πρώτο παράδειγμα δεν εντάσσεται στη συμβατική γλώσσα. Μήπως αυτή η προβολή, δηλαδή η επίδειξη του διαφορετικού τρόπου οργάνωσης της γλώσσας, σχετίζεται με τον πρωταγωνιστικό ρόλο της υλικής πραγματικότητας του γλωσσικού σημείου μέσα στο λογοτεχνικό κείμενο; Εξηγήστε συνεπώς τι σημαίνει «ανισομέρεια μεταξύ των σημαινόντων και των σημαινομένων» και πώς το στοιχείο αυτό είναι άμεσα συνυφασμένο με την ποιητική λειτουργία του μηνύματος.

Ίσως η λογοτεχνία μπορεί να οριστεί όχι σύμφωνα με το εάν είναι μυθοπλαστική ή φαντασιώδης αλλά με βάση το ότι χρησιμοποιεί τη γλώσσα με ιδιαίτερους τρόπους. Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, η λογοτεχνία είναι ένα είδος γραφής το οποίο, για να χρησιμοποιήσω τα λόγια του Ρώσου κριτικού Roman Jacobson, αντιπροσωπεύει «μια οργανωμένη βία η οποία ασκείται κατά της συμβατικής γλώσσας». Η λογοτεχνία μετασχηματίζει και επιτείνει τη συμβατική γλώσσα, αποκλίνοντας συστηματικά από την καθημερινή ομιλία. Αν με πλησιάσετε σε μια στάση λεωφορείου και μουρμουρίσετε «Εσύ ακόμα ανέγγιχτη νύφη της ησυχίας», τότε καταλαβαίνω αμέσως ότι βρίσκομαι μπροστά στο λογοτεχνικό στοιχείο. Αυτό το γνωρίζω επειδή η υφή, ο ρυθμός και η ευφωνία των λέξεών σας πλεονάζουν σε σχέση με το νόημα που έχουν ή, όπως θα έλεγαν με επιστημονικούς όρους οι γλωσσολόγοι, υπάρχει μια ανισομέρεια των σημαινόντων και των σημαινομένων. Η γλώσσα που χρησιμοποιείτε προσελκύει την προσοχή μας ως γλώσσα, επιδεικνύει την υλική της υπόσταση, πράγμα που δεν συμβαίνει σε δηλώσεις του τύπου «Δεν ξέρεις ότι οι οδηγοί απεργούν;» (22-23).

3. Η αυτοαναφορικότητα της λογοτεχνίας

Ο Αλεξανδρινός ποιητής Κωνσταντίνος Καβάφης (1863-1933) θεματοποιεί σε πολλά ποιήματά του το ποιητικό φαινόμενο και προβάλλει στοχασμούς γύρω από αυτό. Μεγάλο μέρος του καβαφικού έργου «γδέρνεται και ματώνεται» (Λεοντάρης) γύρω από το θέμα της ποιητικής τέχνης και της τεχνικής των ποιημάτων.

- Διαβάστε προσεκτικά το παρακάτω ποίημα με τίτλο «Εκόμισα εις την Τέχνη» (1921), στο οποίο η τέχνη και η ζωή συνυφαίνονται και συμπληρώνουν η μία την άλλη. Εξηγήστε πώς προβάλλεται η αυτοαναφορικότητα του ποιήματος, με ποιο τρόπο δηλαδή το ποιητικό υποκείμενο στοχάζεται γύρω από την ίδια την ποίηση, προβάλλοντας τη δική του ποιητική.

Κάθομαι και ρεμβάζω. Επιθυμίες κ' αισθήσεις
εκόμισα εις την Τέχνην— κάτι μισοειδωμένα,
πρόσωπα ή γραμμές· ερώτων ατελών
κάτι αβέβαιες μνήμες. Ας αφεθώ σ' αυτήν.
Ξέρει να σχηματίσει Μορφήν της Καλλονής·
σχεδόν ανεπαισθήτως τον βίον συμπληρούσα,
συνδυάζουσα εντυπώσεις, συνδυάζουσα τες μέρες.

Ποιήματα, τ. Β' (1919-1933), φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Ίκαρος, 1983 (με φωτολιθογραφική ανατύπωση), σ. 27.

4. Αλήθεια και ψεύδος της λογοτεχνίας

- Διαβάστε ένα ακόμη ποίημα του Καβάφη με τίτλο «Ο ποιητής και η μούσα» (1886), το οποίο ξεκινά ως μονόλογος και εξελίσσεται σε διάλογο ανάμεσα στο ποιητικό υποκείμενο και τη Μούσα του. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να εντοπίσετε με ποιο τρόπο και σε ποια σημεία μέσα στο ποίημα καταγγέλλεται η αναλήθεια και η κατασκευή των στίχων, που ονομάζονται «πλανεροί». Συσχετίστε το ποίημα με τη συζήτηση περί αλήθειας και ψεύδους της λογοτεχνίας.

Ο ποιητής

-Προς τί καλόν, τί όφελος ηθέλησεν η τύχη,
κ' εν τη αδυναμία μου επλάσθην ποιητής;
Μάταιοι είν' οι λόγοι μου· της λύρας μου οι ήχοι
αυτοί οι μουσικώτεροι δεν είναι αληθείς.

-Εάν θελήσω ευγενές αίσθημα να υμνήσω,
όνειρα είν', αισθάνομαι, η δόξα κ' αρετή.
Παντού απογοήτευσιν ευρίσκ' όπου ατενίσω,
κ' επί ακάνθων πανταχού ο πους μου ολισθεί.

-Η γη 'ναι σφαίρα σκοτεινή, ψυχρά τε καί δολία.
Τα άσματά μου πλανερά του κόσμου ειν' εικών.
Έρωτα ψάλλω και χαράν. Αθλία παρωδία,
αθλία λύρα, έρμαιον παντοίων απατών!

Η ΜΟΥΣΑ

-Δεν είσαι ψεύτης, ποιητά. Ο κόσμος τον οποίον
οράς εστίν ο αληθής. Της λύρας αι χορδαί
μόναι γνωρίζουν τ' αληθές, και εις αυτόν τόν βίον
οι ασφαλείς μας οδηγοί μόναι εισίν αυταί.

-Του θείου είσαι λειτουργός. Σοί έδωκε τον κλήρον
του κάλλους και του έαρος. Μελίρρυτος αυδή
ρέει από τα χείλη σου, και θησαυρείον μύρων
είσαι- χρυσή υπόσχεσις καί άνωθεν φωνή.

- Εάν η γη καλύπτεται με σκότος, μη φοβείσαι.
Μη ό,τι είναι έρεβος νόμιζε διαρκές.
Φίλε, πλησίον ηδονών, ανθών, κοιλάδων είσαι,
θάρρει, και βάδισον εμπρός. Ιδού το λυκαυγές!

-Ομίχλη μόνον ελαφρά το βλέμμα σου τρομάζει.
Υπό τόν πέπλον ευμενής η φύσις διά σέ
ρόδων, και ίων, κ' ευγενών ναρκίσσων ετοιμάζει

στεφάνους, των ασμάτων σου ευώδεις αμοιβαί.

Τα αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898), φιλ. επιμ. Γ.Π. Σαββίδη, Ίκαρος 1983, σσ. 18-19.

5. Εξάρτηση του κειμένου από το αναγνωστικό κοινό της εποχής και τον ορίζοντα προσδοκιών του αναγνώστη

Ο Άγγλος πανεπιστημιακός καθηγητής συγκριτικής λογοτεχνίας Jonathan Culler (1944-) έχει γράψει πολλά βιβλία για τη θεωρία της λογοτεχνίας. Διαβάστε το παρακάτω απόσπασμα και σκεφτείτε πώς ο χώρος της λογοτεχνίας ως σύνολο επινοημένων ιστοριών με κυρίαρχο το φαντασιακό στοιχείο είναι κάτι πολύ σύγχρονο.

- Η λογοτεχνία εξαρτάται πάντα από το συγκεκριμένο αναγνωστικό κοινό και τις πολιτισμικές πρακτικές μιας συγκεκριμένης εποχής και γι' αυτό επικρατεί απόλυτη σχετικότητα για το τι μπορεί να θεωρηθεί λογοτεχνία και τι όχι. Εξηγήστε γιατί ο χώρος της λογοτεχνίας ως σύνολο κειμένων δεν είναι σταθερός, αλλά μεταβλητός, και εξαρτάται από το αξιακό σύστημα της εκάστοτε εποχής και τα ιστορικά συμφραζόμενα, δηλαδή τον λογοτεχνικό της κανόνα. Εξηγήστε συνεπώς τη σχετικότητα της έννοιας "λογοτεχνία" ως μιας έννοιας ιστορικά μεταβλητής.

Πριν από το 1800 η λέξη λογοτεχνία και ανάλογοι όροι σε άλλες ευρωπαϊκές γλώσσες σήμαιναν την υπάρχουσα «γραμματεία» ή τη «φιλολογία». Έργα που σήμερα μελετώνται ως λογοτεχνία στο μάθημα της αγγλικής ή της λατινικής φιλολογίας στα σχολεία και τα πανεπιστήμια, κάποτε θεωρούνταν όχι ένα ειδικό είδος γραφής αλλά άριστα παραδείγματα για τη χρήση της γλώσσας και της ρητορικής. Ήταν αντιπροσωπευτικά δείγματα μιας ευρύτερης κατηγορίας υποδειγματικών πρακτικών γραφής και στοχασμού, κατηγορία ή οποία συμπεριλάμβανε ομιλίες, κηρύγματα, ιστορία και φιλοσοφία. Οι φοιτητές δεν καλούνταν να ερμηνεύσουν αυτά τα κείμενα, όπως εμείς σήμερα ερμηνεύουμε τα λογοτεχνικά έργα, προσπαθώντας να εξηγήσουμε «περί τίνος πραγματικά πρόκειται». Αντίθετα, τα αποστήθιζαν, μελετούσαν τη γραμματική τους, αναγνώριζαν τα ρητορικά τους σχήματα και τις δομές ή τις μεθόδους παρουσίασής τους. Ένα έργο όπως η Αινειάδα του Βιργιλίου, το οποίο σήμερα διαβάζεται ως λογοτεχνία, είχε πολύ διαφορετική αντιμετώπιση πριν από το 1850. (27)

6. Η ποιητική γλώσσα ως ανοικειωτικός μηχανισμός

Ο καθηγητής νεοελληνικών σπουδών στο Πανεπιστήμιο του Birmingham Δημήτρης Τζιόβας (1957-) έχει ασχοληθεί με τη θεωρία της λογοτεχνίας και έχει αναλύσει καίρια ζητήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας.

- Διαβάστε το παρακάτω απόσπασμα από το βιβλίο του *Μετά την αισθητική*, συνδέστε την τέχνη με τη λογοτεχνία ως "γλώσσες" μη συμβατικές και μη καθημερινές και εξηγήστε γιατί η ποιητική γλώσσα εμπεριέχει το στοιχείο της ανοικείωσης. Συσχετίστε με την ανάλυση του σονέτου του Σαίξπηρ που έχουμε κάνει στο παρόν κεφάλαιο και εξηγήστε με ποιο τρόπο λειτουργεί η ανοικείωση.

Ό,τι λοιπόν διακρίνει τη λογοτεχνία από άλλες μορφές λόγου είναι, σύμφωνα με τους Φορμαλιστές, αυτή η ικανότητά της ν' ανοικειώνει τα συνηθισμένα σχήματα και τους τρόπους που προσλαμβάνουμε τον κόσμο. Για τον Σκλόφσκι [Viktor Shklovskii 1893-1984, ένας από θεμελιωτές του ρωσικού φορμαλισμού] η τέχνη ανοικειώνει τα πράγματα που φαίνονταν οικεία ή έχουν καταντήσει αυτοματισμοί και μας ωθεί να τα δούμε από μια διαφορετική γωνία, παρακωλύοντας ή διασπώντας τους προσληπτικούς μηχανισμούς που έχουν γίνει αυτοματικοί. Γι' αυτόν το λόγο η ποιητική γλώσσα μάς φαίνεται συχνά αρκετά ξένη, παράδοξη και απροσπέλαστη σε σχέση με την καθημερινή ομιλία στην οποία έχουμε εθιστεί. (27)

Βιβλιογραφία κεφαλαίου

Abrams, M.H. *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*. Μτφρ. Γ. Δεληβοριά, Σ. Χατζηιωαννίδου. Αθήνα: Πατάκης, 2007.
Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Έκδ. 5η. Frankfurta.M.: Suhrkamp, 1990.
Culler, Jonathan. *Λογοτεχνική Θεωρία. Μια συνοπτική εισαγωγή*. Μτφρ. Κ. Διαμαντάκου. Ηράκλειο Κρήτης: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2008.
Eagleton, Terry. *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*. Μτφρ. Μ. Μαυρωνάς. Αθήνα: Οδυσσέας, 1989.
Enright, Denis Joseph (επιμ.). *English critical texts. 16th century to 20th century.* Έκδ. 7η. London: Oxford University Press, 1971.

Fisher, Walter. *Human Communication as Narration*. Columbia: University of South Carolina Press, 1987.
Handke, Peter. *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*. Frankfurta.M.: Suhrkamp, 1969.
Huizinga, Johan. Homo ludens. *Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, 1994.
Jauss, Hans Robert. *Η Θεωρία της Πρόσληψης: Τρία μελετήματα.* Μτφρ. Μ. Πεχλιβάνος. Αθήνα: Εστία, 1995.
Kristeva, Julia. *Le texte du roman.* Paris and the Hague: Mouton, 1970.
Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, N. Y.: Doubleday, 1955.
Ricoeur, Paul. *Zeit und Erzählung. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt*. Έκδ. 2η. τ.3. München: Fink, 2007.
Saussure, Férdinand de. *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*. Μτφρ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος. Αθήνα: Παπαζήση, 1979.
White, Hayden V. Metahistory. *The Historical Imagination in Nineteenth-Ventury Europe*. Έκδ. 9η. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.
Λεοντάρης, *Βύρων. Καβάφης ο έγκλειστος*. Αθήνα: Έρασμος, 1985.
Τζιόβας, Δημήτρης. *Μετά την αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας, 2003.
Σιαφλέκης, Ζαχαρίας. «Η χαμένη (;) λογοτεχνικότητα και οι μεταμορφώσεις του λογοτεχνικού συγκριτισμού.» Σύγκριση 10 (1999): 7-17.
Χρηστίδης, Αναστάσιος Φοίβος. Όψεις της γλώσσας. Αθήνα: Νήσος, 2002.

Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι

- Δεν υπάρχει ένας μονοσήμαντος ορισμός για το τι είναι λογοτεχνία.
- Η λογοτεχνία εξαρτάται από το ιστορικό της πλαίσιο.
- Δεν υπάρχουν σταθερά κριτήρια βάση των οποίων να μπορούμε να χαρακτηρίσουμε ένα κείμενο ως λογοτεχνικό.
- Με γνώμονα το παιχνίδι, βασική ανθρωπολογική σταθερά, μπορούμε να ορίσουμε κατ' αρχάς τη λογοτεχνία ως έναν παιγνιώδη, μη κυριολεκτικό λόγο, που διέπεται από συνεχώς μεταβαλλόμενους κανόνες.
- Ο άνθρωπος αφηγείται ιστορίες από τις απαρχές του κόσμου.
- Οι αφηγήσεις του ανθρώπου έχουν σκοπό να αποδιώξουν το φόβο του, να κάνουν το χρόνο να κυλήσει αλλά και να ερμηνεύσουν τον κόσμο, προσδίδοντάς του ευταξία.
- Ο Πλάτωνας θεωρεί την ποίηση ψευδή κατασκευή με μυθοπλασιακή διάσταση. Ο Αριστοτέλης τη θεωρεί μίμηση με γνωσιακή διάσταση.
- Η σχέση της λογοτεχνίας ως προς την αλήθεια και την πραγματικότητα δεν είναι μονοσήμαντη. Ο διαχωρισμός των κειμένων σε αληθινά και φανταστικά με βάση την απόστασή τους από την αλήθεια είναι προβληματικός και όχι απόλυτος.
- Το λογοτεχνικό κείμενο έχει μια διαφορετική, υψηλή, οργάνωση της γλώσσας, μια ιδιότυπη μορφή.
- Η γλώσσα του λογοτεχνικού κειμένου διαφέρει από την καθημερινή και συμβατική γλώσσα.
- Η λογοτεχνία χρησιμοποιεί μιαν ανοίκεια γλώσσα και προβάλλει τον εαυτό της, είναι αυτοαναφορική.
- Το λογοτεχνικό κείμενο αποτελείται από λέξεις και όχι από πράγματα.
- Η λογοτεχνία κατασκευάζει μια πραγματικότητα και το λογοτεχνικό κείμενο αντανακλά αυτή την πραγματικότητα.
- Η λογοτεχνία είναι επινόηση και αναπαράσταση.
- Η λογοτεχνικότητα των κειμένων είναι μια ιδιότητα που δεν προσδιορίζεται με απόλυτο τρόπο.
- Τα λογοτεχνικά κείμενα αλληλεπιδρούν μεταξύ τους και αυτό το ονομάζουμε διακειμενικότητα.
- Η διακειμενικότητα και η αυτοαναφορικότητα δεν επαρκούν ως κριτήρια για τον ορισμό της λογοτεχνίας.
- Ο διαχωρισμός των κειμένων σε λογοτεχνικά και μη λογοτεχνικά είναι άμεσα συνυφασμένος με το εκάστοτε αναγνωστικό κοινό μιας εποχής και τον ορίζοντα προσδοκιών του.
- Ο λογοτεχνικός κανόνας δεν είναι μια ιστορικά αμετάβλητη αξία, αλλά εξαρτάται από το ιστορικό πλαίσιο και το αναγνωστικό κοινό.
- Λογοτεχνία είναι εντέλει μια αντισυμβατική, ψευδής κατασκευή, που όμως λέει την αλήθεια.

Προτεινόμενη βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Barthes, Roland. *Η απόλαυση του κειμένου*. Μτφρ. Γ. Κρητικός, Φ. Χατζιδάκη. Αθήνα: Κέδρος-Ράππα, 2008.
Compagnon, Antoine. *Ο Δαίμων της Θεωρίας: Λογοτεχνία και κοινή λογική*. Μτφρ. Α. Λαμπρόπουλος. Επιμ. Α. Τζούμα. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003.
Delcroix, Maurice & Fernard Hallyn. *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας*. Μτφρ. Ι. Βασιλαράκης, Αθήνα: Gutenberg, 1997.
Eco, Umberto. *Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή*. Μτφρ. Α. Τσοπάνογλου. Αθήνα: Μαλλιάρης Παιδεία, 1985.
Eco, Umberto. *Τα Όρια της Ερμηνείας*. Μτφρ. Μ. Κονδύλη. Αθήνα: Γνώση, 1993.
Hawthorn, Jeremy. *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο. Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*. Μτφρ. Μ. Αθανασοπούλου. Ηράκλειο Κρήτης: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2002.
Holub, Robert. *Θεωρία της Πρόσληψης: Μια κριτική εισαγωγή*. Μτφρ. Κ. Τσακοπούλου. Επιμ. Α. Τζούμα. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004.
Huizinga, Johan. *Ο Άνθρωπος και το Παιχνίδι (Homo Ludens)*. Μτφρ. Στ. Ροζάνης – Γ. Λυκιαρδόπουλος. Αθήνα: Γνώση, 1989.
Iser, Wolfgang. *«Η αλληλεπίδραση ανάμεσα στο κείμενο και τον αναγνώστη». Όψεις της Ανάγνωσης*. Μτφρ. Κ. Αθανασίου, Φ. Σιατίτσας. Επιμ. Μ. Λεοντσίνη. Αθήνα: Νήσος, 2000.
Ricoeur, Paul. *Η Αφηγηματική Λειτουργία*. Μτφρ. Ε. Αθανασοπούλου. Αθήνα: Καρδαμίτσας, 1990.
Αποστολίδου, Βενετία. *«Λογοτεχνία και Ιδεολογία: το ζήτημα των αξιών κατά τη διδασκαλία της λογοτεχνίας.» Λογοτεχνία και Εκπαίδευση*. Επιμ. Β. Αποστολίδου, Ε. Χοντολίδου. Αθήνα: Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός, 1999. 335-348.
Βελουδής, Γιώργος. *Ψηφίδες. Για μια ιστορία της λογοτεχνίας*, Αθήνα: Γνώση, 1992.
Καγιαλής, Τάκης. *«Η λογοτεχνία στη Μέση Εκπαίδευση: Ο ρόλος της θεωρίας.»* Εντευκτήριο 26 (1994): 67-81.
Καλογήρου, Τζίνα. «Lector Ludens: η ανάγνωση ως παιχνίδι/παιχνίδια της ανάγνωσης.» *Πρακτικά Συνεδρίου Η Λογοτεχνία σήμερα. Όψεις, αναθεωρήσεις, προοπτικές*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2004. 128-133.
Λεοντσίνη, Μαίρη (Επιμ.). *Όψεις της Ανάγνωσης*. Μτφρ. Κ. Αθανασίου, Φ. Σιατίστας. Αθήνα: Νήσος, 2000.
Τζούμα, Άννα. *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία*. Αθήνα: Συμμετρία, 1997.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Gelfert, Hans-Dieter. *Was ist gute Literatur? Wie man gute Bücher von schlechten unterscheidet*. München: Beck, 2010.
Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, Simone Winko (επιμ.). *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin et al.: de Gruyter, 2009.
Koschorke, Albrecht. *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer AllgemeinenErzähltheorie*. Frankfurt am Main: Fischer, 2012.
Löck, Alexander, Jan Urbich (επιμ.). *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*. Berlin, New York: de Gruyter, 2010.
Meregalli, Franco. «Sur la réception littéraire.» *Revue de littérature comparée* LIV (1980): 134-149.
Starobinski, Jean. «Le littéraire, le texte et l'interprète.» *Faire de l'histoire*. Επιμ. J. Le Goff, P. Nora. Paris: Gallimard, 1974. 168-182.
Suleiman, Susan Rubin & Inge Crosman. *The reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

Κεφάλαιο 3: Τα λογοτεχνικά γένη και είδη στην ελληνική Αρχαιότητα. Ποιητική και Ρητορική

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσουμε το πέρασμα από την προφορικότητα στην εγγραμματοσύνη και θα παρουσιάσουμε, παράλληλα, τις έννοιες της Ποιητικής και της Ρητορικής. Θα εξηγήσουμε τη χρησιμότητά τους ως εργαλειοθήκες ταξινόμησης, περιγραφής και ανάλυσης των λογοτεχνικών κειμένων. Σε αυτό το πλαίσιο, θα γίνει ιδιαίτερη αναφορά στις έννοιες της αριστοτελικής μίμησης, του μύθου και στην έννοια της αριστοτελικής διήγησης, καθώς και στα τρία μεγάλα λογοτεχνικά είδη εν είδει παραδείγματος: το έπος, το δράμα και την ποίηση. Το κεφάλαιο θα ολοκληρωθεί με αποσπάσματα από σχετικά θεωρητικά και λογοτεχνικά κείμενα και ασκήσεις εμβάθυνσης, ανακεφαλαιωτική σύνοψη και βιβλιογραφία.

3.1 Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη

Τα πρώτα ποιητικά δημιουργήματα που γνωρίζουμε έχουν τις ρίζες τους στην προφορικότητα. Σε αυτό το πλαίσιο, προφορικότητα σημαίνει ότι το ποιητικό κείμενο δημιουργείται και διαδίδεται προφορικά, δηλαδή μεγάλο μέρος του έχει ήδη απομνημονευτεί προτού παρουσιαστεί στο κοινό και συμπληρώνεται με επιμέρους αυτοσχεδιαστικά μέρη. Η πρώτη σύγχρονη θεωρία που ήθελε τα Ομηρικά Έπη να είναι αποκλειστικά προϊόν προφορικής ποίησης είναι σχετικά πρόσφατη και αναπτύχθηκε τη δεκαετία του 1930. Πρόκειται για τη λεγόμενη «θεωρία της προφορικής δημιουργίας και παράδοσης» του Αμερικάνου Milman Parry (Μίλμαν Πάρυ, 1902-1935), που άλλαξε τον τρόπο της μελέτης των ομηρικών επών και αναδύθηκε δυναμικά μέσα από το χάος των αντικρουόμενων θεωριών, σχετικά με τον τρόπο σύνθεσης και τις πηγές της ομηρικής δημιουργίας που είχαν συσσωρευτεί ήδη από τον 18ο αιώνα. Η θεωρία αυτή υποστηρίζει λοιπόν ότι τα Ομηρικά Έπη δεν είναι δημιουργήματα προσωπικής γραπτής σύνθεσης, αλλά προφορικής, που στηρίζεται σε λογοτυπικά συστήματα, στερεότυπες εκφράσεις και μνημοτεχνικούς μηχανισμούς. Οι λογότυποι (formulae) συνέβαλαν στην απομνημόνευση και την εύκολη διάδοση και, συγχρόνως, ενίσχυσαν τον αυτοσχεδιαστικό μηχανισμό.

Όπως επισημαίνει και ο Λάμπρος Πόλκας, ο απόλυτος «διαχωρισμός ανάμεσα στην προφορική και στη γραπτή σύνθεση των ομηρικών επών θεωρείται σήμερα κάπως μηχανιστικός ή απλουστευτικός. Υποστηρίζεται, για παράδειγμα, ότι ένας πεπειραμένος, δεξιοτέχνης αοιδός μπορούσε, όχι μόνο να αυτοσχεδιάζει, αλλά και να συνθέτει ατομικά το παραδοσιακό του τραγούδι, λίγο πριν από την απαγγελία. Μπορούσε ακόμη να στοχάζεται και να απομνημονεύει όχι μόνο τυπικές λέξεις, φράσεις και στίχους, αλλά και τεχνικές, θέματα και σχέσεις μεταξύ φράσεων, στίχων και θεμάτων, ώστε το αποτέλεσμα της σύνθεσής του να τρέπεται από εφήμερο, ψυχαγωγικό έργο σε μνημειακή, ολοκληρωμένη ποιητική σύνθεση» (Πόλκας)

Το πέρασμα από τη γραμμική γραφή Β΄ των Μυκηναίων (1600 π.Χ.-1200 π.Χ.) στο ελληνικό αλφάβητο δεν ήταν χρονικά διαδοχικό, αφού μεσολάβησαν τέσσερις αιώνες μέχρι την επινόηση και τη χρήση της ελληνικής γραφής (8ος π.Χ. αιώνας). Η εμφάνισητης γραφής σηματοδοτεί και την απαρχή της ιστορικής περιόδου της ελληνικής Αρχαιότητας και των ελληνικών γραμμάτων, με πρώτο σταθμό την ομηρική εποχή και τα Ομηρικά Έπη (Κακριδής, 18). Η ανάπτυξη του ελληνικού αλφάβητου γύρω στα 720-700 π.Χ. θεωρείται ότι στηρίχτηκε στο φοινικό αλφάβητο και όχι μόνο επέτρεψε την καταγραφή παλαιότερων προφορικών κειμένων, αλλά δημιούργησε σταδιακά και μια μεγαλύτερη κοινότητα εγγράμματων ανθρώπων: «για πρώτη φορά οι άνθρωποι διαθέτουν ένα σύστημα που μπορεί να το μάθει κανείς εύκολα και σε σύντομο χρονικό διάστημα. Έτσι διευρύνεται κατά πολύ ο αριθμός των χρηστών. Δεν χρειάζονται πια ούτε μια "ξέχωρη" τάξη ειδικευμένων γραφέων ούτε ειδικευμένους αναγνώστες, όπως με τα άλλα παλιότερα συστήματα γραφής. Η πρόσβαση στην πληροφορία δεν αφορά πια τους πολύ λίγους, αλλά είναι ανοιχτή και στους πολλούς – αρκεί να έχουν την ευκαιρία και τη δυνατότητα να μάθουν να γράφουν» (Χρηστίδης).

3.2 Τα Ομηρικά Έπη – Η μετάβαση από την προφορικότητα στο γραπτό κείμενο

Για το πότε πραγματικά εμφανίστηκαν σε γραπτή μορφή τα Ομηρικά Έπη ερίζουν οι κλασικοί φιλόλογοι και οι μελετητές του Ομήρου, και αυτό ακριβώς το θέμα αποτελεί μία από τις βασικές πτυχές του ομηρικού ζητήματος, πέρα από την απόδειξη της ταυτότητας του δημιουργού και τον τρόπο σύνθεσης της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας*. Ένα άλλο ζήτημα που αντιμετωπίζουμε σήμερα –συνέπεια της προφορικής σύνθεσης και παράδο-

σης (oral composition, oral tradition)– είναι πότε, πώς και από ποιους έγινε η πρώτη καταγραφή της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας*. Ανεξάρτητα όμως από την ανέφικτη ακριβή χρονολόγηση της γραπτής μορφής των ομηρικών επών, το σίγουρο είναι ότι στα μέσα του 6ου αιώνα π.Χ., την εποχή του τυράννου Πεισίστρατου, μεγάλου προστάτη των γραμμάτων, έχουμε την πρώτη επίσημη καταγραφή τους, δηλαδή το πρώτο *κλασικό* γραπτό κείμενο του Ομήρου. Το κείμενο αυτό εμφανίστηκε στη γιορτή των Παναθηναίων, τη μεγαλύτερη γιορτή της Αθήνας, το 566 π.Χ., έτος κατά το οποίο οι ραψωδοί άρχισαν να απαγγέλλουν ολόκληρα τα Ομηρικά Έπη. Σκοπός της απαγγελίας με βάση την επίσημη γραπτή καταγραφή ήταν η αποφυγή των παρεμβολών εκ μέρους των ραψωδών, που διαδέχτηκαν τους αοιδούς.

Το γεγονός αυτό καταδεικνύει ότι τέτοιου είδους μνημειακές ποιητικές συνθέσεις ουσιαστικά λειτουργούσαν ως δεξαμενή συλλογικής μνήμης,και συγχρόνως ως απαραίτητο συστατικό θρησκευτικών τελετουργιών. Δεν είναι τυχαίο ότι η απαγγελία των ομηρικών ραψωδιών αποτελούσε αναπόσπαστο μέρος των μουσικών αγώνων στα Παναθήναια. Άλλα γραπτά κείμενα που δεν είναι ποιητικά, αλλά ανήκουν σε πρώιμες μορφές ιστοριογραφίας και φυσικής φιλοσοφίας, γνωστής και ως προσωκρατικής φιλοσοφίας, έχουμε από τα μέσα του 7ου αιώνα π.Χ. και μετά. Από αυτή την άποψη, ο ποιητικός λόγος μοιάζει να λειτουργεί ως μέσο διατήρησης της συλλογικής μνήμης, να είναι άμεσα συνυφασμένος με θρησκευτικές τελετές και τελετουργίες, ενώ ο πεζόμορφος αφηγηματικός λόγος, στις απαρχές του τουλάχιστον, μοιάζει να υπηρετεί περισσότερο την κριτική σκέψη.

Εικόνα 3.1 *Πάπυρος του Δερβενίου, ο αρχαιότερος σωζόμενος πάπυρος στην Ευρώπη που βρέθηκε στο Δερβένι και φυλάσσεται σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης. (URL φωτογραφίας: (*https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/bb/Derveni-papyrus.jpg/250px-Derveni-papyrus.jpg*)*

Σε κάθε περίπτωση, η μετάβαση από την προφορικότητα στο γραπτό κείμενο, το οποίο μπορούν να συνθέσουν και να κατανοήσουν περισσότεροι άνθρωποι, αποτελεί γεγονός ύψιστης σημασίας για τον ανθρώπινο πολιτισμό και φυσικά για την ποίηση και τη μελέτη της. Γι' αυτό και, σύμφωνα με τον Walter Ong, η φράση «προφορική γραμματεία» αποτελεί οξύμωρο σχήμα, δεδομένου ότι η έννοια της «γραμματείας» προϋποθέτει την ανάπτυξη της γραφής. Μπορούμε δηλαδή να μιλάμε για *γραμματεία* μόνο από τη στιγμή που έχουμε γραπτά κείμενα. Και ένας πρώτος βασικός διαχωρισμός των αρχαιοελληνικών γραπτών κειμένων με γνώμονα τη μορφή και το περιεχόμενό τους είναι, σύμφωνα με τον Κακριδή, η κατάταξή τους σε δύο μεγάλα γένη: α) στην ποίηση (εδώ συμπεριλαμβάνονται τα γενικά είδη της επικής, λυρικής και δραματικής ποίησης) και β) στην πεζογραφία (βλ. ιστοριογραφία, ρητορεία, φιλοσοφία, επιστήμες, αφηγήσεις) (Κακριδής, 18).

3.3 Η μετάβαση από τη μνήμη στη γραπτή μαρτυρία

Στην αρχαία Ελλάδα, για πρώτη φορά στην ανθρώπινη ιστορία, η προφορικότητα συγκρούστηκε με την εγγραμματοσύνη, ο προφορικός πολιτισμός με τον εγγράμματο ή, όπως το διατυπώνει ο Walter Ong, «η σχέση ανάμεσα στην ομηρική Ελλάδα και σε ό,τι αντιπροσώπευε η μεταπλατωνική φιλοσοφία, [η οποία] όσο κι αν επιφανειακά ήταν φιλική και συνεχής, ήταν βαθιά ανταγωνιστική. Η διαμάχη δίχασε και το ασυνείδητο του Πλάτωνα. Ο Πλάτωνας εκφράζει σοβαρές επιφυλάξεις για τη γραφή στο *Φαίδρο* και την *Έβδομη Επιστολή* του, θεωρώντας ότι είναι μηχανικός, απάνθρωπος τρόπος διαχείρισης της γνώσης, που δεν αποκρίνεται στα ερωτήματα και φθείρει την μνήμη, αν και, όπως γνωρίζουμε τώρα, η φιλοσοφική σκέψη του Πλάτωνα εξαρτιόταν ολοκληρωτικά από τη γραφή. Δεν είναι παράξενο, λοιπόν, που οι συνέπειες άργησαν τόσο πολύ να βγουν στην επιφάνεια. Η σημασία του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού για ολόκληρο τον κόσμο άρχισε να φωτίζεται από ένα εντελώς καινούργιο φως: σηματοδοτούσε το σημείο της ανθρώπινης ιστορίας στο οποίο η βαθιά εσωτερίκευση της αλφαβητικής εγγραμματοσύνης συγκρούστηκε για πρώτη φορά μετωπικά με την προφορικότητα» (Ong, 28-29).

Σε αυτό το πλαίσιο, η καταγραφή των ομηρικών επών, η καταγραφή δηλαδή μιας σύνθετης λογοτεχνικής μορφής, αποτελεί σημείο καμπής. Το γεγονός ότι σκοπός της καταγραφής ήταν η προφορική απαγγελία δεν μειώνει τη σημασία αυτής της ενσωμάτωσης της προφορικής παράδοσης σε έναν εγγράμματο πολιτισμό, μια ενσωμάτωση που σηματοδοτεί τη μετάβαση σε αυτό που ονομάζουμε γραμματεία, τη μετάβαση δηλαδή από

τη μνήμη και τη μνημοτεχνική στη γραπτή μαρτυρία και το κείμενο. Και ο Πλάτωνας διατείνεται μέσω του Σωκράτη –ο οποίος, υπενθυμίζουμε, δεν γράφει φιλοσοφία αλλά φιλοσοφεί προφορικά– ότι «η γραφή θα φέρει λήθη στις ψυχές όσων τη μάθουν, μια και αυτοί σίγουρα θα παραμελήσουν τη μνήμη τους· δείχνοντας εμπιστοσύνη στη γραφή θα φέρνουν τα πράγματα στη μνήμη τους όχι από μόνοι τους, μέσα από τον εαυτό τους, αλλά απέξω, μέσω ξένων σημείων» (Πλάτωνας). Η γραφή αποτελεί έτσι βασικό μάρτυρα της σταδιακής εξέλιξης της εγγραμματοσύνης στην ελληνική Αρχαιότητα και της παράλληλης συνύπαρξής της με λογοτεχνικές εκφάνσεις της προφορικότητας.

3.4 Ποιητική: η θεωρητικοποίηση του λογοτεχνικού φαινομένου

Έτσι, μόλις στο δεύτερο μισό του 5ου αιώνα –με τη διάδοση του αιγυπτιακού παπύρου– δημιουργήθηκε μια μεγαλύτερη κοινότητα αναγνωστών, και γι' αυτό και οι πρώτες επιστημονικές προσεγγίσεις σε αυτό που σήμερα ονομάζουμε λογοτεχνία αφορούν, κατά κύριο λόγο, προφορικά κείμενα όπως οι τραγωδίες. Αυτές τις προσεγγίσεις, που θεωρητικοποιούν το λογοτεχνικό φαινόμενο και επιχειρούν να ερμηνεύσουν, να ταξινομήσουν και εντέλει να διακρίνουν ένα σύστημα κανόνων πίσω από τις ποικίλες εκφάνσεις του, τις ονομάζουμε ποιητική.

Η ιδέα της ποιητικής γεννιέται ήδη με τον Πλάτωνα και, μάλιστα, με τρόπο ρητό ως φιλοσοφικός στοχασμός που επιδιώκει να πάρει θέση απέναντι στις λογοτεχνικές εκφάνσεις του παρελθόντος, όπως είναι τα Ομηρικά Έπη. Αυτός πρώτος επεξεργάστηκε μια πρώτη διάκριση των ειδών με βάση το περιεχόμενό τους (α. σοβαρό είδος: έπος/τραγωδία, β. ευτράπελο είδος: κωμωδία/ιαμβική ποίηση), αλλά και τους τρόπους αναπαράστασης (α. μιμητικό ή δραματικό είδος: τραγωδία/κωμωδία, β. αφηγηματικό: διθύραμβος, γ. μεικτό: έπος), όπως θα δούμε παρακάτω. Η πλατωνική αυτή ταξινόμηση συνοδεύεται και από μια ιεράρχηση των ειδών, με γνώμονα την έννοια της τέχνης ως μίμησης και το βαθμό συγκίνησης/πάθους που ένα έργο προκαλεί στον αναγνώστη/θεατή. Έτσι, για παράδειγμα, η δραματική ποίηση, ακριβώς επειδή υπαγορεύεται από έντονο συναισθηματικό φορτίο, θεωρείται από τον Πλάτωνα βλαβερή για τον άνθρωπο. Αποφασιστική επίδραση, ωστόσο, για τη θεωρία των λογοτεχνικών ειδών άσκησε ο Αριστοτέλης, ο οποίος αντέστρεψε την κατηγοριοποίηση και την ιεραρχία του Πλάτωνα, παρουσιάζοντας στην περίφημη *Ποιητική* του το διαχωρισμό της λογοτεχνίας σε δραματική και αφηγηματική και δίνοντας το προβάδισμα στην πρώτη, την οποία θεωρούσε την πιο τέλεια μορφή ποίησης.

Ανάμεσα στις ποιητικές που αναπτύχθηκαν στην Αρχαιότητα, το *Περί Ποιητικής* του Αριστοτέλη είναι το έργο εκείνο που επηρέασε σημαντικά τους μεταγενέστερους και έδωσε και το όνομα σε αυτή την αφηρημένη θεώρηση έντεχνων γραπτών μνημείων. Στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη οφείλεται μάλιστα και το γεγονός ότι ο όρος πέρασε σε διαφορετικές γλώσσες : έτσι, στα γαλλικά έχουμε το *Poétique*, στα γερμανικά το *Poetik*, στα αγγλικά *Poetics,* στα ιταλικά *Poetica*, στα πορτογαλικά *Poética,* στα πολωνικά *Poetyka* κ.ο.κ. Αλλά και οι βασικές κατηγορίες της θεωρίας των λογοτεχνικών ειδών (τραγωδία, κωμωδία, ποίηση), όπως και η ορολογία που χρησιμοποιούμε (μίμηση, μύθος), είναι άμεσα συνυφασμένες με την κλασική Αρχαιότητα και συγκεκριμένα με την *Ποιητική* του Αριστοτέλη.

3.5 Κανονιστικές και περιγραφικές ποιητικές

Στη διάρκεια των αιώνων, ο όρος *ποιητική* προσέλαβε διαφορετικές σημασίες, απέκτησε διαφορετικά περιεχόμενα και διαφορετικούς στόχους. Όπως αναφέραμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, στην Αναγέννηση, για παράδειγμα, που ασχολήθηκε εντατικά με την ποιητική, έχουμε τα πρώτα δείγματα των λεγόμενων κανονιστικών ή ρυθμιστικών ποιητικών, των ποιητικών εκείνων δηλαδή που περιείχαν συγκεκριμένες μορφολογικές και υφολογικές προδιαγραφές τις οποίες έπρεπε να πληροί ένα λογοτεχνικό έργο, ώστε να ασκεί, μεταξύ άλλων, κάθε φορά τη δέουσα επίδραση στο κοινό. Κοινό στοιχείο όλων των κανονιστικών ποιητικών, οι οποίες εξελίσσονταν μέσα στο χρόνο και άλλαζαν προσαρμοζόμενες στις εκάστοτε κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες, ήταν ότι λειτουργούσαν ως εγχειρίδια που διατύπωναν κανόνες και έδιναν οδηγίες στους συγγραφείς.

Από την απόσταση του έργου από τους κανόνες και τη συμμόρφωση του ποιητή με την ισχύουσα κανονιστική ποιητική της εποχής του εξαρτιόταν και η "αξία" του έργου του. Οι κανονιστικές ποιητικές δηλαδή λειτουργούσαν όχι μόνο ως ρυθμιστικό πλαίσιο, αλλά και ως μηχανισμός αποτίμησης και αξιολόγησης των λογοτεχνικών κειμένων. Από τα τέλη του 18ου, και κυρίως τον 19ο αιώνα, εποχή κατά την οποία αναπτύχθηκαν σε ακαδημαϊκό επίπεδο οι σύγχρονες εθνικές φιλολογίες και η συγκριτική γραμματολογία, οι κανονιστικές ποιητικές αντικαταστάθηκαν από τις περιγραφικές. Αυτού του είδους οι ποιητικές έχουν σκοπό να περιγράψουν

τις αισθητικές, μορφολογικές και υφολογικές αρχές που διέπουν συγκεκριμένα λογοτεχνικά έργα ή ομάδες έργων, δηλαδή γένη και είδη λογοτεχνικών κειμένων, τους τρόπους με τους οποίους συνομιλούν με το κοινό, τα κοινωνικά και πολιτικά τους ερείσματα κτλ. Σε αντίθεση, δηλαδή, με τις κανονιστικές ποιητικές που όριζαν τις αρχές που θα έπρεπε να διέπουν ένα λογοτεχνικό είδος, οι περιγραφικές ποιητικές παρατηρούν και καταγράφουν κριτικά τα χαρακτηριστικά του. Από αυτή την άποψη, η ιστορία της *Ποιητικής* υπήρξε καθοριστική για την ιστορία και την εξέλιξη των λογοτεχνικών γενών και ειδών.

3.6 Εσωτερικές ποιητικές

Εκτός από τις περιγραφικές ποιητικές, που αναπτύσσονται κατά κύριο λόγο στον ακαδημαϊκό χώρο και έχουν σκοπό την κριτική μελέτη της λογοτεχνικής παραγωγής, από τα τέλη του 19ου αιώνα έχουμε και "εσωτερικές" ποιητικές. Με τον όρο "εσωτερικές" ποιητικές χαρακτηρίζουμε τις προσωπικές ποιητικές που αναπτύσσουν μεμονωμένοι συγγραφείς. Αυτές οι ποιητικές σπάνια είναι ρητά διατυπωμένες, αλλά υπάρχουν και λειτουργούν υπόρρητα, με λανθάνοντα δηλαδή τρόπο μέσα στα έργα τους. Αυτές ακριβώς τις μοναδικές και μεμονωμένες ποιητικές, «το σύνολο δηλαδή των αισθητικών αρχών που καθοδηγούν έναν συγγραφέα στο έργο του» (Angenot, 155), αναλαμβάνει εκ των υστέρων να φέρει στο φως ο μελετητής και να αναλύσει. Δίπλα σε αυτές τις εσωτερικές ποιητικές υπάρχουν και ποιητικές που είναι αποτέλεσμα συλλογικής επεξεργασίας, είναι δηλαδή προϊόν μιας ομάδας συγγραφέων. Τέτοιου είδους ποιητικές που προσλαμβάνουν τη μορφή μανιφέστου εμφανίστηκαν στις αρχές του 20ού αιώνα και έχουν το χαρακτηριστικό ότι συχνά δημιουργήθηκαν προτού καν υπάρξουν λογοτεχνικά κείμενα με αντίστοιχες ποιητικές αρχές. Ούτε αυτές όμως οι ποιητικές είναι πάντα σαφείς και γι' αυτό χρειάζονται μελέτη και κριτική περιγραφή. Αλλά για όλα αυτά θα μιλήσουμε λεπτομερώς στη συνέχεια του εγχειριδίου.

Σήμερα, η ποιητική στον ακαδημαϊκό χώρο έχει σκοπό απλώς να περιγράψει και να αναδείξει τους μηχανισμούς του κειμένου, τις αρχές που το διέπουν, τη σχέση του με την παράδοση και την κοινωνία, τη σχέση του με το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο δημιουργήθηκε μαζί με άλλες μορφές λόγου. Όπως σημειώνει και η Πολίτου-Μαρμαρινού, «*Η ποιητική σήμερα είναι θεωρητική μελέτη ολόκληρης της λογοτεχνίας και η σύγχρονη ποιητική, όπως και κάθε επιστήμη, δεν έχει καμιά πρόθεση αξιολόγησης της λογοτεχνίας και καμιά απολύτως πρόθεση χειραγώγησής της. […] Η σύγχρονη Ποιητική είναι αποκλειστικά περιγραφική*» (Πολίτου-Μαρμαρινού, 32).

3.7 Η ποιητική στην Αρχαιότητα: Πλάτωνας

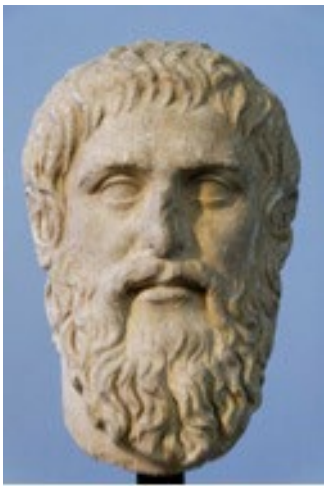
Εκείνος στον οποίο οφείλεται το γεγονός ότι και σήμερα μιλάμε για ποιητική και ο οποίος θεμελίωσε τη στενή σχέση μεταξύ ποιητικής και λογοτεχνικών ειδών είναι ο Αριστοτέλης. Και από αυτή την άποψη θα έπρεπε να ξεκινήσουμε την παρουσίαση της ιστορίας της ποιητικής από τον Αριστοτέλη. Θεωρείται όμως πλέον κοινός τόπος ότι η *Ποιητική* του Αριστοτέλη αποτελεί απάντηση στην επιφυλακτική στάση του Πλάτωνα απέναντι στην ποίηση γενικότερα και στην τραγωδία ειδικότερα. Θα εστιάσουμε συνεπώς πρώτα στο πλατωνικό έργο, στο οποίο δεν θα βρούμε βέβαια μια συστηματική ποιητική ούτε και μια ενιαία, μη αντιφατική αντιμετώπιση του λογοτεχνικού λόγου, αλλά, αν μη τι άλλο, θα μπορέσουμε να μελετήσουμε ορισμένες σημαντικές πτυχές της αρχικής συζήτησης περί έντεχνου λόγου, που καθόρισαν εν πολλοίς και την μετέπειτα συζήτηση όχι μόνο περί λογοτεχνίας, αλλά και περί τέχνης γενικότερα.

Τρία είναι τα βασικά ζητήματα στο διάλογο που αναπτύχθηκε με αντικείμενο την ποίηση κατά την Αρχαιότητα. Το ένα είναι οι τρόποι με τους οποίους δρα και επιδρά ο κοινωνικός της ρόλος, δηλαδή η πολιτική της αποστολή, και κατά πόσο μετέχει της αλήθειας και της γνώσης, με άλλα λόγια αν μπορεί η ποίηση, όπως η φιλοσοφία, να απαντήσει στα σημαντικά ερωτήματα του ανθρώπου. Σε αυτό το τελευταίο γνωσιολογικό ερώτημα, το οποίο οι αρχαίοι Έλληνες θεωρούν το πιο σημαντικό, η απάντηση του Πλάτωνα είναι σαφώς αρνητική. Μια απάντηση που «πυροδοτείται από το γεγονός ότι οι Έλληνες ποιητές έπαιζαν κρίσιμο ρόλο στη γένεση και διάδοση των κοινωνικών αξιών» (Asmis, 339). Για τον Πλάτωνα, όμως, μόνο μέσω της φιλοσοφίας μπορεί ο άνθρωπος να φτάσει στην αλήθεια και αυτή η θέση υποστηρίζεται από το οντολογικό επιχείρημα. Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο Πλάτωνας θεωρεί την ποίηση μια ψευδή κατασκευή που σκοπό έχει να αποπροσανατολίσει τους θεατές ή τους ακροατές, και χρησιμοποιεί δύο επιχειρήματα, ένα οντολογικό και ένα ηθικό, για να ασκήσει κριτική τόσο στην ποίηση γενικότερα, όσο και στην τραγωδία και στους τραγωδούς ειδικότερα. Σύμφωνα με το οντολογικό επιχείρημα η ποίηση είναι τόσο πολύ απομακρυσμένη από τη σφαίρα

του αληθινού που δεν το αντανακλά πλέον.

3.8 Η ποίηση ως ηθικά βλαβερό ψεύδος

Στο 3ο βιβλίο της *Πολιτείας* (γύρω στο 380 π.Χ.), σ' έναν διάλογο ηθικο-πολιτικού περιεχομένου, όπου συζητούνται οι μορφές διακυβέρνησης και κοινής ζωής της ιδανικής πόλης και σκιαγραφούνται τα χαρακτηριστικά μιας κοινωνίας ηθικά υγιούς και ορθής, ο Πλάτωνας προβάλλει το ρόλο που έχουν αναπτύξει ιστορικά οι ποιητές στη διαπαιδαγώγηση των πολιτών. Στον πλατωνικό αυτόν διάλογο, ο Σωκράτης σκιαγραφεί αρνητικά τους μύθους: «ας καταργήσωμε τέτοιους μύθους, μήπως γεννήσουν μέσα στην ψυχή των νέων πολλήν ευκολία για την πονηρία» (Πλάτων, 392a). Οι μύθοι είναι δηλαδή ακατάλληλοι για την εκπαίδευση των νέων, αφού προβάλλουν μια ψευδή, απεχθή και ασεβή εικόνα των θεών και των ηρώων και προτρέπουν τους ανθρώπους σε ανήθικες πράξεις.



Εικόνα 3.2 *Πλάτων: ρωμαϊκό αντίγραφο προτομής πιθανώς του Σιλανίωνα (4ος αι. π.Χ), Μουσεία Capitolini, Ρώμη, φωτ. Marie-Lan Nguyen 2009. (URL φωτογραφίας:* https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plato_Silanion_Musei_Capitolini_MC1377.jpg#/media/File:Plato_Silanion_Musei_Capitolini_MC1377.jpg*)*

Μιλώντας για τον Θησέα και τον Πειρίθου[1], αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «τις απανθρωπίες εκείνες και τις ασέβειες που τους φορτώνουν τώρα ψέματα […] ν' αναγκάσωμε τους ποιητάς ή να τις αναιρέσουν, ή να μη λένε πως είναι παιδιά θεών· και να μην επιχειρούν να πείσουν τους νέους μας και τα δυο, και πως οι θεοί γεννούν κακά παιδιά και πως οι ήρωες καθόλου καλύτεροι από τους ανθρώπους δεν είναι· γιατί, […] δεν είναι αυτά ούτε όσια ούτε αληθινά, αφού αποδείξαμε βέβαια, πως από τους θεούς δεν είναι δυνατό να προέρχεται τίποτα κακό» (Πλάτων, 392e).

Ο Πλάτωνας καταγγέλλει συνεπώς την ποίηση του Ομήρου όχι γιατί όσα λέει «δεν είναι ποιητικά και ευχάριστα να τ' ακούουν οι πολλοί», αλλά γιατί είναι κατ' αρχάς βλαβερά και κατά δεύτερον ψευδή. Η ποίηση πλάθει έναν κόσμο πλανερό, που ουδόλως αντικατοπτρίζει την αλήθεια της πραγματικότητας, και η λειτουργία της είναι αντιπαιδαγωγική: «οι ποιηταί και οι μυθογράφοι πέφτουν στο πιο μεγάλο λάθος, όταν μιλούν για τους ανθρώπους και λένε, πως υπάρχουν πολλοί άδικοι, που όμως είναι ευτυχισμένοι, και απεναντίας δίκαιοι που είναι δυστυχισμένοι, πως η αδικία ωφελεί όταν κατορθώνη να κρύβεται, πως η δικαιοσύνη είναι καλό για τον άλλον, όχι όμως και για κείνον που την έχει» (Πλάτων, 392b).

3.9 Τα λογοτεχνικά είδη σύμφωνα με τον Πλάτωνα

Στον ίδιο διάλογο του 3ου βιβλίου, αναλύοντας την αρχή της *Ιλιάδας*, ο Πλάτων πραγματεύεται τους τρόπους («το δε λέξεως») με τους οποίους παρουσιάζονται όσα λέγονται, δηλαδή τους τρόπους εκφοράς του λόγου (βλ. τους τρόπους αφήγησης), και διακρίνει τρεις:

- την «απλή διήγηση», που είναι «καμωμένη χωρίς μίμηση», κατά την οποία ο ποιητής μιλά σε πρώτο

1 Ηρωας θεσσαλικής καταγωγής που προοδευτικά ενσωματώθηκε στο μύθο του Θησέα

πρόσωπο, χωρίς «να μας στρέψει αλλού το νου ότι είναι άλλος που τα διηγείται και όχι αυτός»,

- εκείνη που γίνεται με τη μίμηση («δια μιμήσεως γιγνομένη»), μια «διήγηση μιμητική», στην οποία ο συγγραφέας καταργεί τον εαυτό του και δίνει τον λόγο σ' ένα πρόσωπο που μιλά («όταν λοιπόν κανείς κάνη όμοιο τον εαυτό του με κάποιον άλλο, είτε στη φωνή, είτε στο παρουσιαστικό» μιμούμενος αυτόν τον άλλον) και
- τη μεικτή διήγηση που έχει και τους δύο τρόπους μαζί («δι' αμφοτέρων περαίνουσιν»).

Με γνώμονα αυτή την κατηγοριοποίηση της σχέσης/απόστασης του ποιητή με την πραγματικότητα, ο φιλόσοφος διακρίνει τρία είδη ποίησης και μυθογραφίας, συνδέοντας έτσι την έννοια της μίμησης με τα λογοτεχνικά είδη (διθύραμβος/τραγωδία και κωμωδία/έπος). Έτσι, στην απλή διήγηση, τη διήγηση του ίδιου του ποιητή, ανήκουν οι διθύραμβοι[2], ενώ στην ποίηση που γίνεται αποκλειστικά με όχημα τη μίμηση ανήκουν η τραγωδία και η κωμωδία· και στο τρίτο είδος, που μετέρχεται και τους δυο τρόπους μαζί ανήκει η επική ποίηση (394 e). Για τον Πλάτωνα, μόνο το πρώτο είδος ποίησης είναι καθαρό και όχι πλανερό, ακριβώς γιατί ο ποιητής δεν υποκρίνεται πως είναι κάποιος άλλος.

Ο σκοπός αυτής της αξιολογικής ταξινόμησης του λογοτεχνικού φαινομένου δεν είναι αισθητικός, αλλά πολιτικός και ηθικός: ο Πλάτωνας δεν αποσκοπεί τόσο στη δημιουργία μιας λογοτεχνικής θεωρίας όσο στην κατασκευή του δικού του ιδανικού κράτους, στο οποίο δεν έχει θέση ούτε το ψεύδος και η πλάνη ούτε η ποίηση, παρά μόνο η απλή διήγηση με τα υψηλά θέματα και πρόσωπα. Η ποίηση διαφθείρει την ατομική και δημόσια ηθική και καταδικάζεται ως περιεχόμενο αλλά και ως τρόπος αφήγησης, αφού η μίμηση δικαιολογεί και εξευγενίζει την ανηθικότητα. Έτσι, για τον Πλάτωνα, «υπάρχει ένας [μόνον] τρόπος να μιλά και να διηγείται ο σωστός άνθρωπος, όταν έχει ανάγκη να πει κάτι» (Πλάτων, 396 c): να μιλά εκ μέρους του εαυτού του.

Είναι χαρακτηριστικό πως στην έννοια του τραγικού, όπως τη χρησιμοποιεί ο Πλάτωνας, εμπεριέχεται και η έννοια του στόμφου, της υπερβολής, της επίδειξης μιας θλίψης χωρίς σημαντικό αντικείμενο, πράγμα που δείχνει πού έγκειται, πέρα από οποιαδήποτε φιλοσοφική (ή και πολιτική) ένσταση, το πρόβλημα: στην πομπώδη παρουσίαση αλλά και στην έντονη συγκίνησηπου συνοδεύει την πρόσληψη του τραγικού, σε μια ποίηση που απευθύνεται στο συναίσθημα και τέρπει τους θεατές, αλλά συγχρόνως τους παρασύρει σ' έναν κόσμο που αποτελείται από είδωλα ειδώλων. Την πρώτη αναφορά ωστόσο στην τέρψη και την ηδονή που πηγάζει από την ακρόαση ή τη θέαση τραγικών ιστοριών, την κάνει ο Γοργίας (περ. 485-380 π.Χ.) στο *Ελένης Εγκώμιον*. Με την έκφραση *πόθος φιλοπενθής* ο Γοργίας καταδεικνύει την ευδαιμονία που γεννά αυτού του είδους η θλίψη, την οποία προκαλούν τα παθήματα των ηρώων στους ακροατές και τους θεατές.

3.10 Η αμφιθυμική σχέση του Πλάτωνα με την ποιητική τέχνη

Ωστόσο, η σχέση του Πλάτωνα με τα Ομηρικά Έπη και την τραγωδία, όπως άλλωστε και με τον γραπτό λόγο, είναι αμφιθυμική. Και αυτό εξηγεί γιατί ήδη στην Αρχαιότητα κυκλοφορούν διάφορες ιστορίες που σχετίζονται με τη φιλοδοξία του Πλάτωνα να γίνει τραγικός ποιητής, μέχρι ότου γνωρίσει τον Σωκράτη. «Πρώτος ο Δικαίαρχος υποστήριξε ότι [ο Πλάτων] έγραψε ποίηση, αλλά, με εξαίρεση την τραγωδία, δεν υπάρχουν στέρεα επιχειρήματα που να τεκμηριώνουν την παραδοσιακή εικασία ότι επιδόθηκε και σε άλλα λογοτεχνικά είδη» (Swift-Riginos, 48). Η αμφιθυμία του έγκειται στο ότι ναι μεν θεωρεί πως η ακρόαση των ομηρικών επών, όπως και η θέαση τραγωδιών, διαφθείρει ηθικά τους θεατές, από την άλλη όμως αφήνει ανοιχτή την πιθανότητα να υπάρξουν τραγωδίες που να είναι αποδεκτές στο πλαίσιο της φιλοσοφίας.

Έτσι «στο δέκατο βιβλίο της *Πολιτείας*, ο Πλάτων απελαύνει τον Όμηρο και τους επιγόνους του –"την προς ηδονήν ποιητικήν", όπως την αποκαλεί– από την ιδανική του κοινωνία, επισημαίνοντας ότι υφίσταται "παλαιά διαφορά"ανάμεσα στη φιλοσοφία και στην ποίηση. Ταυτόχρονα, εκφράζει τη διάθεση να υπερβεί αυτήν τη διαφορά. Ο εκπρόσωπός του, ο Σωκράτης, θέτει μια πρόκληση: Αν η "ποίηση της ηδονής" και οι θιασώτες της "διαθέτουν κάποιο επιχείρημα ότι είναι χρήσιμη σε μια ευνομούμενη πολιτεία, ευχαρίστως θα γινόταν δεκτή". (607 a-e). Ο Πλάτων επανέρχεται σ' αυτή την πρόκληση στο τελευταίο του έργο, τους *Νόμους*. Οι τραγικοί ποιητές προσεγγίζουν τους Νομοθέτες και ρωτούν: "Να κατοικήσουμε ή όχι στην πολιτεία σας, φέρνοντας μαζί μας και την ποίηση;". Οι δε νομοθέτες απαντούν ότι: "Εμείς οι ίδιοι είμαστε ποιητές της ωραιότερης και ευγενέστερης τραγωδίας". Το έργο τους είναι η πολιτεία, που είναι "μίμησις του καλλίστου και αρίστου βίου". Αν οι τραγωδοί όμως είναι σε θέση να επιδείξουν έργα ισάξια με εκείνα των νομοθετών, τότε μόνο θα τους επιτραπεί

2 Αυτοσχέδιο, ενθουσιαστικό χορικό άσμα προς τιμήν του Διονύσου, που το τραγουδούσαν και το χόρευαν οι οπαδοί του, σε κατάσταση ψυχικής έκστασης. Από το διθύραμβο γεννήθηκε το αρχαίο δράμα. Είδος της αρχαίας ελληνικής λυρικής ποίησης.

να εισέλθουν και να ασκήσουν την τέχνη τους στην πολιτεία» (Asmis, 338).

Οι διάλογοί του, που είναι δραματοποιημένοι και η αισθητική τους αξία θεωρούνταν δεδομένη τόσο στην Αρχαιότητα όσο και μεταγενέστερα, αποδεικνύουν την ποιητική του ευφυΐα. Και, προφανώς, ο ίδιος ο Πλάτωνας το γνώριζε καλά και γι' αυτό αναφέρει, «δια στόματος» Σωκράτη, ότι οι κάτοικοι της ιδανικής πολιτείας του θα είναι οι «κάλλιστοι των τραγωδών» (Πλάτων, *Νόμοι* 817b-5). Όπως διαπίστωνε τη μεγάλη επιρροή της τραγωδίας στους ανθρώπους, ο Πλάτωνας με την ίδια λογική πιθανώς χρησιμοποίησε και τον δραματικό διάλογο για να μεταδώσει τις φιλοσοφικές του σκέψεις, γνωρίζοντας την επίδραση που μπορούσε να ασκήσει με αυτόν τον τρόπο.

3.11 Η ποιητική μανία

Στο πλαίσιο της αμφιθυμίας του απέναντι στο λογοτεχνικό φαινόμενο, ο Πλάτων δεν κληρονόμησε στη δυτική παράδοση μόνον τον βαθύ σκεπτικισμό του απέναντι στη λογοτεχνία, στιγματίζοντάς την για αιώνες, αλλά και μια έννοια που έμελλε να παίξει έναν πολύ σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του λογοτεχνικού φαινομένου, την έννοια του ενθουσιασμού, που συνδέεται με την έννοια της έμπνευσης, της ποιητικής ιδιοφυΐας, της ιερότητας του καλλιτέχνη. Ο Σωκράτης δηλώνει στον *Φαίδρο*, ότι τα πιο μεγάλα αγαθά μας έρχονται διά της μανίας (*Φαίδρος*, 244a-245a), και ανάμεσα στα είδη μανίας που αναφέρει είναι και η ποιητική, που προσφέρεται ως θείο δώρο από τις Μούσες. Και μάλιστα τη στιγμή της δημιουργικής μανίας, οι ποιητές είναι «έκφρονες» και ταυτόχρονα «ένθεοι», δηλαδή εκτός εαυτού και κατεχόμενοι από τον θεό (*Φαίδρος*, 244b). Την ίδια περίπου αναφορά θα βρούμε και στο διάλογο του *Ίωνα*:

[...] οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐνθέους μὲν ποιεῖ αὐτή, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὁρμαθὸς ἐξαρτᾶται. πάντες γὰρ οἵ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἔνθεοι ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἔμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται, οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ' ἐπειδὰν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν, βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι [...] (Ιων, 533c–535a).

Είναι προφανές ότι εδώ ο Πλάτωνας υποστηρίζει την άποψη ότι η καλλιτεχνική πράξη είναι αποτέλεσμα ιερής έμπνευσης, μιας έμπνευσης στο πλαίσιο της οποίας δεν υπάρχει μίμηση. Η μίμηση παρακάμπτεται, αφήνοντας το θεϊκό και το αληθές να μιλήσουν μέσω του ποιητή. Ο Αριστοτέλης, όπως θα δούμε στη συνέχεια, δεν συμμερίζεται αυτή την άποψη. Η λογοτεχνία είναι μια τέχνη που βασίζεται αποκλειστικά στη μίμηση. Η αντίθεση ανάμεσα στις δύο αυτές θεωρήσεις έγκειται στο ότι η μία αντιλαμβάνεται τη δημιουργία ως αποτέλεσμα μιας μεταφυσικής διαδικασίας, ενώ η άλλη δίνει το βάρος της στον τρόπο της δημιουργίας της ποίησης, που είναι η μίμηση, δηλαδή η αναπαράσταση. Κι αν η μία στρέφεται στον ποιητή και τον αντιμετωπίζει ως «ένθεο» σκεύος και αρχή της ποίησης, η άλλη ενδιαφέρεται περισσότερο για τις μεθόδους και τα εργαλεία που μπορούν να χρησιμοποιηθούν, ώστε να κατασκευαστεί ένα έργο τέχνης.

Αυτή η ουσιώδης διαφορά ανάμεσα σε μια οπτική που υποστηρίζει την έμπνευση και σε μια οπτική που πιστεύει στην αξία της μίμησης, γίνεται αφορμή για έντονες συζητήσεις και διαφορετικές θεωρητικές αναζητήσεις στην Ευρώπη του 17ου και του 18ου αιώνα. Γύρω στα τέλη του 18ου αιώνα, με την επικράτηση της ιδέας ότι ο ιδιοφυής καλλιτέχνης δεν χρειάζεται μεθόδους και εργαλεία, αλλά του αρκούν η έμπνευση και ο ενθουσιασμός, παύουν, όπως θα δούμε στη συνέχεια, τα λογοτεχνικά είδη να έχουν τη σημασία που είχαν. Μέχρι τότε επικρατεί, πάντως, ο Αριστοτέλης και η ιδέα ότι η λογοτεχνία είναι τέχνη και, συνεπώς, έχει συγκεκριμένες τεχνικές.

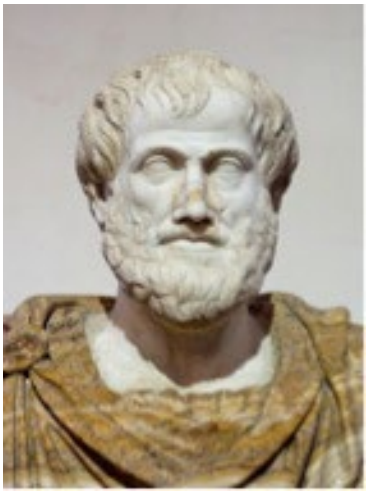
3.12 Η ποιητική στην Αρχαιότητα: Αριστοτέλης

Σ' αυτήν τη θεώρηση που απορρίπτει την ποίηση αντιτάσσεται ο Αριστοτέλης στο *Περί Ποιητικής*, επιχειρώντας συγχρόνως να συστηματοποιήσει τη γνώση της εποχής του, στηριζόμενος στα έντεχνα κείμενα που γνώριζε. Είναι πολύ πιθανόν ο Αριστοτέλης να γνώριζε, εκτός από τα Ομηρικά Έπη, και το μεγαλύτερο μέρος της μέχρι τότε δραματικής παραγωγής, και όχι το περίπου δέκα τοις εκατό που γνωρίζουμε εμείς σήμερα. Σε κάθε περίπτωση, η *Ποιητική* του έχει διασωθεί αποσπασματικά. Άλλωστε, το *Περί Ποιητικής*, «όπως όλα τα σωζόμενα συγγράμματα του Αριστοτέλη, δεν προοριζόταν από τον ίδιο για δημοσίευση, αλλά είχε χαρακτήρα σημειώσεων που θα υποστήριζαν την προφορική του διδασκαλία (για τα έργα αυτής της κατηγορίας χρησιμοποιείται συνήθως ο όρος *ἀκροαματικά*) Από τα δύο βιβλία που πιθανότατα αποτελούσαν αρχικά το έργο, έχει

σωθεί το πρώτο, που πραγματεύεται την τραγωδία και το έπος, όχι όμως και το δεύτερο, που ήταν αφιερωμένο στην κωμωδία. Στα πρώτα πέντε κεφάλαια του έργου εξετάζεται ενδελεχώς η έννοια της ποίησης και η σημασία της μίμησης σε αυτήν (με τον όρο αυτό εννοείται όχι η πιστή αντιγραφή της πραγματικότητας, αλλά η δημιουργική αναπαράσταση με καλλιτεχνικά μέσα πραγματικών ή πιθανών γεγονότων, καταστάσεων ή αντικειμένων). Ύστερα από το γενικό μέρος ακολουθεί η πραγμάτευση της τραγωδίας. Από τον ορισμό της τραγωδίας και των συστατικών της αναδεικνύεται ως σημαντικότερο στοιχείο ο μύθος, δηλαδή η πλοκή των γεγονότων. Ο μύθος πρέπει, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, να αποτελεί όλον με το απαραίτητο μέγεθος και με οργανική ενότητα» (Τσιτσιρίδης)

Ο Αριστοτέλης ξεκινά δηλαδή, όπως και ο Πλάτωνας, από την παραδοχή ότι η ποίηση είναι μίμηση, αλλά αποστασιοποιείται από την αρνητική διάσταση που δίνει ο Πλάτωνας στον όρο *μίμηση*. Η ικανότητα για μίμηση είναι, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ένα εγγενές και ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του ανθρώπου, ενώ μέσω της μίμησης ο άνθρωπος κατορθώνει να γνωρίσει τον κόσμο, να γίνει άνθρωπος: «Τό γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζῴων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τάς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας» (Αριστοτέλους, *Ποιητική* 1448b). Με αυτό το επιχείρημα ο Αριστοτέλης αντικρούει το οντολογικό επιχείρημα του Πλάτωνα.

Όμως δεν σταματά εκεί, μια και στη συνέχεια συγκρίνει την ιστοριογραφία με την ποίηση: «Με αφορμή την έννοια της εσωτερικής ενότητας, ο Αριστοτέλης εξετάζει συγκριτικά στο περίφημο κεφ. 9 την ποίηση και την ιστορία. Σύμφωνα με την άποψη που διατυπώνει στο ανθολογούμενο απόσπασμα, η ποίηση είναι *φιλοσοφικότερη* από την ιστορία, γιατί ασχολείται με πράγματα που έχουν γενική ισχύ, με τα *καθόλου*, όχι με τα συγκεκριμένα γεγονότα. Για τους αρχαίους όμως–συνεπώς και για τον Αριστοτέλη– ο μύθος αποτελεί ένα πρωιμότερο στάδιο της ιστορίας, που περιλαμβάνει εξίσου πραγματικά γεγονότα με τα μεταγενέστερα στάδια. Ο Αριστοτέλης προσπαθεί στη συνέχεια να άρει τη (φαινομενική) αντίφαση που δημιουργείται μεταξύ της δήλωσης ότι η ποίηση έχει ως θέμα της τα *καθόλου* και του γεγονότος ότι πραγματεύεται κατά κανόνα μυθικά (= ιστορικά) θέματα. Παραθέτει τρία επιχειρήματα για να στηρίξει την καθολικότητα της ποίησης: (α) Οι παραδεδομένοι μύθοι χρησιμοποιούνται γιατί είναι πιστευτοί. (β) Σε μερικές τραγωδίες είναι τα πιο πολλά ονόματα επινοημένα, ενώ υπάρχουν και άλλες, στις οποίες είναι όλα επινοημένα. (γ) Από το σύνολο του μυθικού υλικού ο ποιητής επιλέγει –αυτό άλλωστε τον καθιστά κατ᾽ ουσίαν ποιητή εκείνο που ανταποκρίνεται στους κανόνες της πιθανοφάνειας και έχει καθολικότερο χαρακτήρα» (Τσιτσιρίδης).



Εικόνα 3.3 *Αριστοτέλης: ρωμαϊκό αντίγραφο προτομής του Λυσίππου (4ος αιώνας π.Χ.) (URL φωτογραφίας:* https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%84%CE%AD%CE%BB%CE%B7%CF%82#/media/File:Aristotle_Altemps_Inv8575.jpg *)*

Ο Αριστοτέλης όμως δεν αντικρούει μόνο το οντολογικό επιχείρημα, υπογραμμίζοντας τη σημασία της μίμησης για τον άνθρωπο και επιχειρηματολογώντας ότι η ποίηση είναι «φιλοσοφικότερη» της ιστοριογραφίας, δηλαδή πιο κοντά στην «αλήθεια», αλλά και την ανηθικότητα, που προσάπτει ο Πλάτωνας στη λογοτεχνία. Και αυτό το ηθικό επιχείρημα του Πλάτωνα εναντίον της ποίησης το αντικρούει στον γνωστό σε όλους ορισμό

της τραγωδίας: *Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι᾽ ἀπαγγελίας, δι᾽ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν* (*Ποιητική* 1449b).

3.13 Κάθαρση

Η κάθαρση είναι η νέα έννοια που εισάγει ο Αριστοτέλης στη συζήτηση περί τραγωδίας απαντώντας ουσιαστικά στο ηθικό επιχείρημα του Πλάτωνα. Ο όρος *κάθαρση* δεν είναι νεολογισμός του Αριστοτέλη, αφού η έννοια υπάρχει ήδη σε παλαιότερα ιατρικά κείμενα και ο Αριστοτέλης την αναφέρει και στα βιολογικά του κείμενα· είναι, ωστόσο,η πρώτη φορά που χρησιμοποιείται στο πλαίσιο της συζήτησης περί ποίησης. «Πώς έφθασε ο Αριστοτέλης στο σημείο να εισαγάγει την κάθαρση στην ποίηση και να την ανακηρύξει ως σκοπό του τραγικού; Σήμερα θα μπορούσε να θεωρηθεί βέβαιο ότι ο Αριστοτέλης κατέφυγε στην κάθαρση για να υπερασπιστεί την τραγωδία απέναντι στην πολιτική καταδίκη της από τον Πλάτωνα, ακόμη κι αν δεν κάνει ευθέως αναφορά σε αυτόν. Παρ' όλο όμως που ο Αριστοτέλης υπήρξε μαθητής του, η χρησιμοποίηση της κάθαρσης στην ποίηση αποτελεί δικό του θεωρητικό κατασκεύασμα και περιγράφει στην ιστορία της ποίησης ένα εντελώς νέο επίπεδο γνώσης και ένα πολιτιστικό επίτευγμα» (Mittenzwei, 247). Αν δηλαδή ο Πλάτωνας πίστευε ότι η τραγωδία αποδυνάμωνε την επαγρύπνηση της λογικής «μέσω της πρόκλησης ελέους και φιληδονίας, οργής και όλων των έντονων επιθυμιών [που] επιφέρει στην ψυχή μια συνδεδεμένη με ηδονή ικανοποίηση των νοσηρών αυτών ψυχικών καταστάσεων», ο Αριστοτέλης υποστήριζε «ότι η τραγωδία προκαλούσε φόβο και έλεος, αλλά αφυπνίζοντας τα έντονα αυτά συναισθήματα πραγματοποιούσε έναν εξαγνισμό, μια αποφόρτιση των έντονων αυτών συναισθημάτων» (Finsler, 9).

Το ερώτημα τι ακριβώς σημαίνει «κάθαρση» και πώς επιτυγχάνεται απασχολεί μέχρι σήμερα τη φιλολογική κριτική και είναι αυτό που οδήγησε σε διαφορετικές θεωρητικές προσεγγίσεις του ορισμού της τραγωδίας και του τραγικού εν γένει. Έτσι, ενώ για όλους τους όρους που χρησιμοποιεί ο Αριστοτέλης υπάρχουν διαφορετικές ερμηνείες, το πιο σκοτεινό σημείο για τους μελετητές παραμένει η κάθαρση. Δεν είναι μόνον η γενική των *τοιούτων παθημάτων* −που μπορεί να είναι γενική υποκειμενική (που θα σήμαινε ότι το έλεος και ο φόβος επιφέρουν την κάθαρση), γενική αντικειμενική (που θα δήλωνε ότι καθαίρονται τα συναισθήματα του ελέους και του φόβου) ή γενική διαιρετική (που θα οδηγούσε στην ερμηνεία ότι οι θεατές απελευθερώνονται από το έλεος και το φόβο που αισθάνθηκαν)− αυτό που δυσκόλεψε τους ερμηνευτές της *Ποιητικής*· είναι και οι ίδιοι οι όροι παθήματα, *έλεος, φόβος, κάθαρση,* που μεταφράστηκαν και ερμηνεύτηκαν ποικιλοτρόπως.

Έτσι, υπάρχουν, μεταξύ άλλων, θρησκευτικές, ηθικές, ιατρικές και αισθητικές ερμηνείες,στις οποίες δεν μπορούμε να επεκταθούμε εδώ. Σημαντικό είναι επίσης να επισημάνουμε ότι όλες αυτές οι κατηγορίες ερμηνευτικών προσεγγίσεων είναι αποτέλεσμα μιας μακράς διαδικασίας πρόσληψης και ερμηνείας της *Ποιητικής*, η οποία ξεκινά από την Αναγέννηση και σκοπό έχει τη σύνδεση των αριστοτελικών όρων με τη χριστιανική και ουμανιστική θεώρηση του κόσμου. Έτσι, μια πρώτη κατηγοριοποίηση των ερμηνευτικών μεθόδων εντοπίζεται ήδη κατά τον 16ο αιώνα (Weinberg, 139).

3.14 Η πρώτη συστηματική ανάλυση ενός λογοτεχνικού είδους

Ο Αριστοτέλης, ωστόσο, δεν ενδιαφέρεται μόνο για την κάθαρση, η οποία αφορά την επίδραση που έχει η θέαση ενός δραματικού έργου στους θεατές, αλλά και για τη μορφή και το περιεχόμενο της τραγωδίας ως προϋποθέσεις για την καθαρτήρια επίδραση της αναπαράστασης δρώντων προσώπων. Έτσι, αφού δώσει τον ορισμό της τραγωδίας, στη συνέχεια χωρίζει τα μέρη της σε σκηνοθεσία, μέλος, μέτρο, ύφος, μύθο (=πλοκή), καθώς και στο ήθος και στη διάνοια των ηρώων. Από το συνδυασμό του ήθους και της διάνοιας εξαρτάται η τραγικότητα του έργου. Σε κάθε περίπτωση, «από τον ορισμό της τραγωδίας και των συστατικών της αναδεικνύεται ως σημαντικότερο στοιχείο ο μύθος, δηλαδή η πλοκή των γεγονότων. Ο μύθος πρέπει, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, να αποτελεί όλον με το απαραίτητο μέγεθος και με οργανική ενότητα» (Τσιτσιρίδης)

Αυτό σημαίνει ότι ο μύθος οφείλει να εμπεριέχει σημεία καμπής, την «περιπέτεια», δηλαδή την απροσδόκητη αλλαγή σε σχέση με τα αναμενόμενα, και την «αναγνώριση», δηλαδή την απόκτηση μιας γνώσης που μεταβάλλει την κατάσταση. Σημαντική όμως για την τραγική έκβαση της πλοκής είναι και η «αμαρτία», άλλος ένας όρος ο οποίος έχει επιδεχτεί πολλές διαφορετικές ερμηνείες, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Σε κάθε περίπτωση, ο Αριστοτέλης είναι ο πρώτος που μελετά αναλυτικά ένα συγκεκριμένο είδος, την τραγωδία, και διαμορφώνει γι' αυτόν το σκοπό και ένα σύστημα ταξινόμησης των λογοτεχνικών ειδών.

3.15 Η μίμηση ως ταξινομικό κριτήριο

Στο πλαίσιο αυτής της θεωρητικής συζήτησης γίνονται οι πρώτες απόπειρες να ταξινομηθούν οι ποικίλες λογοτεχνικές μορφές της εποχής, να κατηγοριοποιηθούν δηλαδή στη βάση συγκεκριμένων κριτηρίων. Εδώ δηλαδή βρίσκονται οι απαρχές της θεωρίας και της ιστορίας των λογοτεχνικών ειδών και γενών. Και στις απαρχές της θεωρίας και της ιστορίας των λογοτεχνικών ειδών και γενών βασικό κριτήριο της ταξινόμησης τόσο για τον Πλάτωνα όσο και για τον Αριστοτέλη είναι ο τρόπος της μίμησης.

Έτσι, όπως αναφέραμε και παραπάνω, ο Πλάτωνας «διακρίνει τρεις τρόπους μίμησης, την *καθαρή μίμηση*, κατά την οποία ο ποιητής βάζει τα πρόσωπά του να μιλούν πέρα για πέρα τα ίδια, την *καθαρή διήγηση* κατά την οποία ο ποιητής αφηγείται ο ίδιος τα γεγονότα και τον *μεικτό τρόπο*, που αποτελείται από τον συνδυασμό των δύο πρώτων. Σύμφωνα με αυτήν τη διάκριση, στον πρώτο τρόπο ανήκουν η τραγωδία και η κωμωδία, στον δεύτερο ο διθύραμβος και στον τρίτο το έπος. Στον Αριστοτέλη (*Ποιητική*, κεφ. 3) διαφαίνεται μια δυαδική διάκριση των ειδών με κριτήριο τον τρόπο μίμησης, ένα αφηγηματικό, επικό και ένα παραστατικό δραματικό είδος» (Βελουδής, 86-87).

Για τον Πλάτωνα όμως δεν παύουν όλες αυτές οι μιμήσεις να είναι μιμήσεις των φαινομένων. Ο Αριστοτέλης, που ορίζει την ποίηση ως μίμηση, εννοεί με τον όρο αυτό κάτι εντελώς διαφορετικό. Στον Αριστοτέλη άλλωστε η μίμηση αφορά μόνο τις τέχνες και όχι τον κόσμο όλο όπως στον Πλάτωνα. Αναλύοντας την τέχνη ως μίμηση, ο Αριστοτέλης «εισάγει εξαρχής συμπληρωματικές διακρίσεις ανάλογα με το αντικείμενο της μίμησης, το μέσον, τον τρόπο με τον οποίο η μίμηση επιτυγχάνεται. Η συστηματική αξιοποίηση αυτών των διακρίσεων τον καθιστά ικανό αφενός να διακρίνει την ποίηση από άλλα καλλιτεχνικά είδη, αφετέρου να ξεχωρίσει διάφορα ποιητικά είδη, όπως το έπος, το δράμα, την τραγωδία και την κωμωδία. Εξετάζοντας την τραγωδία, χρησιμοποιεί το ίδιο αναλυτικό εργαλείο για τη διάκριση των μερών που συνιστούν το όλον: μύθος, ήθος, διάνοια […] Με τη μέθοδο αυτή, ο Αριστοτέλης μας κληροδότησε ένα οπλοστάσιο τεχνικών για την ανάλυση των ποιητικών μορφών και των στοιχείων του, εργαλεία που αποδείχτηκαν έκτοτε πολύτιμα στους κριτικούς, όσο κι αν χρησιμοποιήθηκαν με ποικίλους τρόπους» (Abrams, 2001, 26-27).

Εικόνα 3.4 *Διδασκαλία μουσικής και ποίησης: κύλικας του 5ου αι. π.Χ., Βερολίνο, Αρχαιολογικό Μουσείο.(URL φωτογραφίας:* http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGYM-A115/461/3015,16981/images/img12_1.jpg*)*

Ο Αριστοτέλης προσφέρει ένα μοντέλο προσέγγισης της ποιητικής πράξης, το οποίο μοιάζει να στοχεύει στη συστηματική περιγραφή της, ασχολούμενος, μεταξύ άλλων, με την επίδραση που έχει η ποίηση στους αποδέκτες της: και αυτό το κάνει διότι συνεχίζει μια φιλοσοφική συζήτηση. Επί της ουσίας, όμως, δημιουργεί έναν άλλον τρόπο προσέγγισης της λογοτεχνίας, αυτόν που σήμερα ονομάζουμε λογοτεχνική κριτική και γραμματολογία.

3.16 Ρητορική

Όταν ο Αριστοτέλης γράφει την *Ποιητική* του κατά τον 4ο αιώνα π.Χ., η τραγωδία ήδη παρακμάζει. Η ρητορική και η φιλοσοφία κυριαρχούν στον δημόσιο χώρο και αποτελούν τον δημόσιο λόγο. Κι αν η φιλοσοφία, όπως είδαμε, ασχολείται με τη λογοτεχνία, η ρητορική είναι αυτή που της προσφέρει μια πάρα σημαντική εργαλειοθήκη και, μέσω της επικράτησής της στον ευρωπαϊκό Μεσαίωνα, υποκαθιστά εν πολλοίς την ποιητική

ως θεωρία ανάλυσης του λογοτεχνικού φαινομένου. Τι είναι όμως η ρητορική; Αν ρητορεία «είναι η έμφυτη ή επίκτητη ικανότητα του ανθρώπου να διαμορφώνει τον προφορικό του λόγο με τρόπο ευχάριστο και πειστικό, η ρητορική, ή πληρέστερα η ρητορική τέχνη, είναι ένα σύνολο οδηγιών ή κανόνων που μπορούν να διδαχτούν και που όποιος τους ακολουθήσει έχει πολλές πιθανότητες να επιτύχει ως ρήτορας [...] Τα πρώτα δείγματα ρητορείας τα συναντούμε στα Ομηρικά Έπη, όταν π.χ. μιλά ο γερο-Νέστορας, ο *γλυκομίλητος αγορητής [...], που πιο γλυκά απ' το μέλι ανάβρυζαν τα λόγια του απ' το στόμα»* (Α 248-9), ή όταν ο Φοίνικας, ο Οδυσσέας και ο Αίαντας προσπαθούν, καθένας με τον τρόπο του, να πείσουν τον Αχιλλέα να παραμερίσει τον θυμό του και να επιστρέψει στις μάχες (Ι 222-605). Ενώ τα *πρώτα δείγματα* ρητορικής γνώσης και διδασκαλίας τα συναντούμε πάλι στην *Ιλιάδα*, όταν ο Αντήνορας περιγράφει πώς μιλούσαν ο Μενέλαος και ο Οδυσσέας στην πρώτη πρεσβεία των Αχαιών στην Τροία (Γ 212-24), και ακόμα όταν ο παιδαγωγός του Αχιλλέα, ο Φοίνικας, ισχυρίζεται πως είχε εντολή να τον διδάξει όχι μόνο να πολεμά, αλλά και *να μιλεί στη σύναξη* (Ι 443)» (Κακριδής).

Με άλλα λόγια η ρητορική είναι μια τέχνη που έχει βαθιά τις ρίζες της στην προφορικότητα και αφορά, τουλάχιστον στην Αρχαιότητα, κατά κύριο λόγο την αγόρευση, δηλαδή τον προφορικό λόγο. Η ρητορική ως τέχνη της πειθούς, που εξελίχθηκε από τους λεγόμενους σοφιστές και αργότερα από τους Ρωμαίους ρήτορες και ρητοροδιδασκάλους, δεν περιορίστηκε στη δημιουργία ορισμένων κανόνων, αλλά θεμελίωσε ένα σύστημα που περιλαμβάνει από την περιγραφή σχημάτων λόγου και λεκτικών μέσων, όπως η μεταφορά και η μετωνυμία, μέχρι την εύρεση και την επινόηση ενός θέματος· και από τη δομή της ομιλίας, τη διάταξη δηλαδή των επιχειρημάτων ως το ύφος των λεγομένων, τον τρόπο εκφοράς του λόγου αλλά ακόμα και την απομνημόνευσή του, που περιλαμβανόταν στη λεγόμενη μνημοτεχνική. Αν δηλαδή η γραμματική περιγράφει τη μορφολογία των λέξεων και το συντακτικό τη δομή των λέξεων και τη θέση τους μέσα στις προτάσεις, η ρητορική περιγράφει όλα τα υπόλοιπα, όλα τα λεκτικά φαινόμενα που δεν εμπίπτουν στη γραμματική και το συντακτικό, και κάτι πολύ περισσότερο από αυτό: μελετά και δίνει οδηγίες για την πρακτική χρήση της γλώσσας, για το χειρισμό του λόγου.

3.17 Ρητορική και φιλοσοφία

Όπως και το λογοτεχνικό φαινόμενο, έτσι και το φαινόμενο ανάδυσης της ρητορικής στην κλασική Αθήνα μεταφέρεται κατά κανόνα μέσα από τη φιλοσοφία, κυρίως μέσα από την κριτική και όχι φιλικά διακείμενη ματιά του Πλάτωνα, αλλά και μέσα από το συστηματικό βλέμμα του Αριστοτέλη. Έτσι, ο Πλάτωνας, που στρέφεται εναντίον των σοφιστών, καταβάλλει προσπάθεια τόσο στον *Γοργία* όσο και στην *Πολιτεία* «να μεταστρέψει ουσιαστικά τις αξίες του ακροατηρίου του προς την κατεύθυνση της φιλοσοφίας» (Μπάλλα, 7). Και είναι πάλι ο Αριστοτέλης εκείνος που θα θεωρητικοποιήσει τη ρητορική, τοποθετώντας την ανάμεσα στη διαλεκτική, την επιστήμη του συλλογισμού, και τη γραμματική, την επιστήμη του γλώσσας, συστηματοποιώντας τις γνώσεις της εποχής του. «Στη *Ρητορική* του ο Αριστοτέλης όριζε το ρητορικό λόγο ως την τέχνη να "ανακαλύπτεις κάθε διαθέσιμο μέσο πειθούς σε οποιαδήποτε περίσταση" και εστίαζε την ανάλυσή του στα μέσα και στις τεχνικές που μετέρχεται ένα ρήτορας για να επηρεάσει τη διάνοια και τα συναισθήματα του κοινού έτσι ώστε να το πείσει να αποδεχτεί την άποψή του» (Abrams, 2007, 422).

Ο Αριστοτέλης διακρίνει τρία είδη ρητορικού λόγου (*Ρητορική*, 1, 3): τον πολιτικό (ή συμβουλευτικό), τον δικαστικό (ή δικανικό) και τον επιδεικτικό:

«(α) στο συμβουλευτικό γένος ανήκουν οι λόγοι που εκφωνούνται στην εκκλησία του δήμου ή σε άλλες, όχι απαραίτητα πολιτικές, συγκεντρώσεις·

(β) στο δικανικό γένος ανήκουν οι λόγοι που εκφωνούνται από τους διαδίκους στα δικαστήρια – και ήταν συνηθισμένο φαινόμενο πολίτες που δεν εμπιστεύονταν τις ρητορικές τους ικανότητες να αναθέτουν σε κάποιον επαγγελματία λογογράφο να τους ετοιμάσει ένα λόγο, που τον αποστήθιζαν για να τον απαγγείλουν οι ίδιοι στο δικαστήριο·

(γ) στο επιδεικτικό γένος ανήκουν λόγοι συνθεμένοι είτε για να ακουστούν σε διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις (σε γιορτές, σε υποδοχές, σε επιμνημόσυνες τελετές κλπ.), είτε για να κυκλοφορήσουν γραπτά, να διαδώσουν τις ιδέες και να επιδείξουν τη μαστοριά του συγγραφέα τους – συχνά και για να χρησιμέψουν ως διδακτικό υπόδειγμα» (Κακριδής).

Οι λόγοι κατηγοριοποιούνται με βάση δύο ερωτήματα: α. *Ποιος είναι ο σκοπός του κειμένου;* β. *Ποιο είναι το θέμα του κειμένου;* Στο δεύτερο ερώτημα ο Αριστοτέλης περιγράφει είκοσι οκτώ κατευθύνσεις επιχειρημάτων, ή *τόπους*, ενώ τέτοιου είδους κατηγοριοποιήσεις περιλαμβάνονται και σε κατοπινές ρητορικές. Όπως διαφαίνεται ήδη και από τα παραπάνω, η ρητορική είναι από τις απαρχές πολύ κοντά στη λογοτεχνία. Έτσι, ενώ η ρητορική είναι ωφελιμιστική, η λογοτεχνία δεν είναι, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν μπορούν να μεταφερθούν

όροι και έννοιες της ρητορικής προς την ποιητική. Το αντίθετο ακριβώς συνέβη και μάλιστα πολύ σύντομα. Ήδη στην ρωμαϊκή Αρχαιότητα, η διαφορά μεταξύ ρητορικής και ποιητικής τείνει να εξαλειφθεί, ενώ παράλληλα η ρητορική ξεκινά να εξυπηρετεί αποκλειστικά σχεδόν τη δημιουργία γραπτών κειμένων.

3.18 Η εκρητορίκευση της λογοτεχνίας

Από αυτή την άποψη, παρατηρούμε μια εκρητορίκευση της λογοτεχνίας, η οποία συνεχίζεται και μετά τον Μεσαίωνα σε όλες τις ρυθμιστικές ποιητικές της Αναγέννησης. Έτσι, στην τραγωδία, που σκοπό έχει να συγκινήσει το θεατή, η περιγραφή των τρόπων πρόκλησης της συγκίνησης που κάνει ο Οράτιος μοιάζει με τους τρόπους που η ρητορική διδάσκει για την πρόκληση του ελέους (commiseratio), με σκοπό να αγγίξει ψυχικά τους ακροατές, παρουσιάζοντας τη σταδιακή μεταστροφή της τύχης που οδηγεί από την ευτυχία στην καταστροφή (Fuhrmann, 265-268).

Στην ιστορία του ευρωπαϊκού πολιτισμού, από την Αρχαιότητα μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα, η ρητορική άσκησε τεράστια επίδραση στην παιδεία και την τέχνη. Αλλά από τον 1ο αιώνα, άρχισε σταδιακά να χάνει την αξιοπιστία της. Η αισθητική θεωρία καθιέρωσε το ιδανικό της ιδιοφυΐας και εξέλαβε τη δημιουργικότητα ως αποτέλεσμα της πρωτοτυπίας και όχι της συμμόρφωσης προς τους κανόνες της καλλιέπειας στον προφορικό και τον γραπτό λόγο. «*Όλοι θα συμφωνήσουν*, δηλώνει ο Καντ, ο επιφανέστερος επικριτής της ρητορικής στη Γερμανία*, ότι η ιδιοφυΐα πρέπει να αντιμάχεται απόλυτα το πνεύμα της μίμησης*» (Robling, 2). Αν για τον Καντ μίμηση και ρητορική είναι ένα και το αυτό, μπορούμε εύκολα να αντιληφθούμε πόσο συνδέθηκε στη διάρκεια των αιώνων η ρητορική με την ποιητική. Και αυτός είναι ο λόγος που η απαξίωση της ρητορικής επήλθε με την απόρριψη των κανονιστικών ποιητικών. Η ρητορική θα επανέλθει στις αρχές του 20ού αιώνα όχι μόνο ως εργαλειοθήκη σημαντικών όρων για την περιγραφή του λόγου –άλλωστε δεν έπαψε ποτέ να είναι– αλλά και ως αποθήκη ποιητικών μέσων, αρχή και αφετηρία νέων λογοτεχνικών κινημάτων. Στη ρητορική θα επανέλθουμε στα επόμενα κεφάλαια.

Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης

1. Γραφή, αοιδοί και πατρότητα των ομηρικών επών

Η χρήση της γραφής δεν ακυρώνει την προφορική παράδοση, που συνυπάρχει παράλληλα με τα Ομηρικά Έπη όσο και μέσα στα Ομηρικά Έπη, τα οποία συμπυκνώνουν με τον καλύτερο τρόπο όλη την προϊστορική παράδοση και ταυτόχρονα ανοίγουν μια νέα εποχή. Η επική ποίηση του 8ου αιώνα π.Χ. του Ομήρου αποτελεί «συνάμα τέλος και αρχή» (Κακριδής, 40), διαιώνιση μιας προφορικής παράδοσης μιας προηγούμενης εποχής και μιας πρώιμης κοινωνίας και ποιητικό δημιούργημα φτιαγμένο με μαστοριά και σχέδιο.

- Στο παρακάτω απόσπασμα με τον όρο «ποίηση», ο συγγραφέας αναφέρεται στην ομηρική ποίηση, δηλαδή στο ηρωικό έπος, το οποίο τραγουδούσε ο αοιδός με τη συνοδεία λύρας, εξιστορώντας τα κατορθώματα ηρώων του παρελθόντος (βλ. μυκηναϊκή εποχή για τα Ομηρικά Έπη) με μυθικό χαρακτήρα. Η ανακάλυψη της γραφής και η εδραίωσή της στην ομηρική εποχή δίνει τη δυνατότητα στους ανώνυμους τραγουδιστές/ραψωδούς να βγουν από την ανωνυμία και να συνδέσουν το όνομά τους με τις ποιητικές συνθέσεις τους. Θα μπορούσε άραγε να είναι και ο Όμηρος ένας από αυτούς; Διαβάστε το απόσπασμα και εξηγήστε τη ρηξικέλευθη λειτουργία της γραφής στις φιλοδοξίες των αοιδών, συνδέοντάς τη με τον Όμηρο και το πρόβλημα της πατρότητας των έργων του, που αποτελεί μία από τις πτυχές του ομηρικού ζητήματος.

Η διάδοση της γραφής είχε μεγάλο αντίχτυπο στον ελληνικό λόγο, ιδιαίτερα στον ποιητικό, που πια δεν ήταν μόνο προφορικός, αλλά μπορούσε και να καταγραφεί. Ως τότε οι αοιδοί ήξεραν ότι τα τραγούδια τους χάνονταν στον αέρα και πως, όταν σταματούσαν να τραγουδούν, δεν έμενε παρά η ανάμνηση της επιτυχίας ή της αποτυχίας τους στον νου των ακροατών τους. Τώρα όμως, με τη γραφή, σκέφτονταν ότι καταγραμμένα τα τραγούδια τους μπορούσαν να μείνουν αιώνια, να διαβαστούν και να τραγουδηθούν από πολλούς άλλους, να διατηρήσουν τη φήμη τους ζωντανή, ακόμη και μετά τον θάνατό τους. Για να χρησιμοποιήσουμε μιαν έκφραση του Θουκυδίδη, ο κάθε αοιδός είχε τώρα την αίσθηση ότι το έργο του δεν ήταν μόνο αγώνισμα ες το παραχρήμα ακούειν, "μια προσπάθεια για να ακουστεί εδώ και τώρα" αλλά μπορούσε να αποτελέσει και κτήμα ες αεί, "απόκτημα για πάντα"

– και φυσικά έβαζε τα δυνατά του.

Δεν ξέρουμε πότε ακριβώς άρχισε να χρησιμοποιείται το νέο αλφάβητο. Σίγουρο είναι μόνο ότι η γραφή είχε ήδη διαδοθεί στην Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 8ου αιώνα (750-700 π.Χ.), τότε που πιστεύουμε ότι έζησε ο ποιητής, ή οι ποιητές, της Ιλιάδας και της Οδύσσειας – και λέμε "ο ποιητής ή οι ποιητές", γιατί από τη μια είναι πολύ πιθανό ο ποιητής της Ιλιάδας να είναι ο ίδιος με τον ποιητή της Οδύσσειας, από την άλλη δεν αποκλείεται άλλος να είναι ο ποιητής της Οδύσσειας και άλλος ο ποιητής της Ιλιάδας. Εδώ θα ακολουθήσουμε την συνηθέστερη εκδοχή, ονομάζοντας Όμηρο τον ένα ποιητή που συνέθεσε πρώτα την Ιλιάδα (γύρω στα 740 π.Χ.) και αργότερα (γύρω στα 710 π.Χ.) την Οδύσσεια.

Φαίνεται πολύ πιθανό, αλλά πάλι δεν είναι σίγουρο, ότι ο Όμηρος χρησιμοποίησε τις ευκολίες της γραφής για να συνθέσει τα έπη του· και πάλι δεν ξέρουμε αν έγραφε ο ίδιος, ή αν υπαγόρευε σε κάποιον άλλον. Βέβαιο είναι μόνο ότι συνθέτοντας την Ιλιάδα και την Οδύσσεια ο Όμηρος, ήξερε ότι δε συνθέτει απλά ηρωικά τραγούδια αλλά κάτι ξεχωριστό, ένα μνημείο της τέχνης του, έργα που θα μείνουν να τον δοξάζουν – όπως κι έγινε. (31-32)

2. Προφορικότητα και γραπτή σύνθεση των Ομηρικών Επών

Ο καθηγητής του Πανεπιστημίου της Βιέννης Άλμπιν Λέσκυ είναι γνωστός για το μνημειώδες έργο του με τίτλο *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, την οποία χωρίζει σε τρεις μεγάλες περιόδους: α) την αρχαϊκή «που είναι η μεγάλη εποχή της γένεσης» και στην οποία ακολουθεί το «χωρισμό ανάλογα με τα είδη», β) την κλασική εποχή ή εποχή «της πόλης», όπως την ονομάζει, και γ) την ελληνιστική, κατά την οποία η εξέλιξη των λογοτεχνικών μορφών «προχώρησε με τον έντονα τοπικό χωρισμό των περιοχών», ακολουθώντας την ανάπτυξη της λυρικής ποίησης (Lesky, 19).

- Διαβάζοντας τα παρακάτω δύο αποσπάσματα, αντιλαμβανόμαστε ότι η απαρχή του εγγράμματου πολιτισμού, τον οποίο ενσαρκώνει η πεισιστράτεια καταγραφή των Ομηρικών Επών, είναι αδιαχώριστη από τον προφορικό πολιτισμό και άρα είναι αδύνατον να διαχωριστεί η γραπτή σύνθεση των επών από την προφορική (βλ. και Πόλκας στο παρόν κεφάλαιο). Μολονότι είναι αδύνατο να καθορίσει κανείς με ακρίβεια τις οφειλές του Ομήρου στην προφορική επική ποίηση, δηλαδή στα προφορικά ηρωικά άσματα των τραγουδιστών, να προσδιορίσει δηλαδή ποια ακριβώς στοιχεία έχουν ενσωματωθεί μέσα στον γραπτό λόγο, το σίγουρο είναι ότι ο ποιητής αντλεί αναμφισβήτητα από τη δεξαμενή της ζωντανής ποίησης που είχε στη διάθεσή του και εκμεταλλεύεται το προϋπάρχον μεγάλο κεφάλαιο της προφορικής παράδοσης. Διαβάστε τα αποσπάσματα και εντοπίστε το βασικότερο στοιχείο που συνηγορεί υπέρ της κατάρριψης γραπτών προτύπων στην ομηρική δημιουργία.

Ο τραγουδιστής πρέπει να είναι εξοπλισμένος με δυο πράγματα: με την γνώση του θησαυρού των θρύλων του λαού του και με όλα τα σύνεργα των τυπικών στοιχείων […]. Αυτό όμως είναι όλο κι όλο, γιατί δεν έχει υπόψη του ένα έτοιμο από πριν κείμενο, και το τραγούδι του το πλάθει καινούργιο κάθε φορά. Φυσικά ξεκινά τις περισσότερες φορές από αυτά που ο ίδιος και οι άλλοι έχουν τραγουδήσει, ωστόσο όμως δεν μένει πουθενά δεμένος σε ένα κείμενο, που θα έπρεπε μόνο να το επαναλαμβάνη. Διαρκώς τροποποιεί, και τις περισσότερες φορές οι τροποποιήσεις του οδηγούν στην ανάπτυξη αυτού που τραγουδήθηκε πρωτύτερα. Η ποίηση αυτή στηρίζεται πέρα πέρα στην προφορικότητα –οι Αμερικάνοι μιλούν για oral composition (προφορική σύνθεση)– και αυτό συμβαίνει κι εκεί όπου η γραφή είναι πολύ διαδεδομένη. […] Από τέτοιαν oral composition οδηγούν τόσοι δρόμοι προς την ομηρική ποίηση, ώστε να μπορούμε με πλήρη εμπιστοσύνη να φαντασθούμε ότι οι προβαθμίδες της ακολούθησαν αυτό το πρότυπο (Lesky, 47).

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι πριν από το ομηρικό έπος πρέπει να δεχτούμε αιώνες επικού τραγουδιού, και ότι αυτό το τραγούδι πρέπει να το φαντασθούμε σύμφωνα με την εικόνα εκείνης της προφορικής σύνθεσης (oral composition), που τα ουσιαστικά της χαρακτηριστικά τα διατυπώσαμε πιο πάνω. Η πλατιά βάση, επάνω στην οποία στηρίζεται η ομηρική ποίηση, μας έχει γίνει πολύ καλύτερα νοητή, κι αυτά που μάθαμε εκεί δεν συνηγορούν για την παραδοχή γραπτών προτύπων, τα οποία μπορούσαν να λεηλατούν οι συρράπτες. Ποια σχέση έχουν όμως με την προφορική σύνθεση –κι αυτή είναι η μορφή που πρέπει να δώσουμε σήμερα στο ομηρικό πρόβλημα– τα έπη που μας σώζονται; Φτάνη μόνο να κάμη κανείς μιαν σύντομη επισκόπηση των κύριων χαρακτηριστικών τους, για να πεισθή αμέσως ότι αυτά υπάρχουν όλα στην Ιλιάδα και στην Οδύσσεια. Μάλιστα το πιο κεντρικό χαρακτηριστικό, η χρησιμοποίηση δηλ. τυπικών στοιχείων, είναι πολύ έντονα δηλωμένο στον Όμηρο, πράγμα που μπορεί να αποτελή συνάρτηση του δύσκολου μέτρου του στίχου (Lesky, 74).

3. Αριστοτέλης

- Διαβάστε τα παρακάτω αποσπάσματα από την *Ποιητική* του Αριστοτέλη και συνδέστε τα με αυτά που διαβάσατε σε αυτό το κεφάλαιο. Πόσο μοιάζει η ταξινόμηση των ειδών στον Αριστοτέλη με την αντίστοιχη στον Πλάτωνα;

Η επική λοιπόν και η τραγική ποίηση, ακόμα και η κωμωδία και η ποίηση των διθυράμβων και στο πιο μεγάλο μέρος της η αυλητική και η κιθαριστική είναι όλες τους μιμήσεις. Διαφέρουν όμως ανάμεσά τους σε τρία σημεία: 1) ή ότι μιμούνται με διαφορετικά μέσα, 2) ή ότι μιμούνται διαφορετικά αντικείμενα, 3) ή ότι μιμούνται αλλιώς και όχι με τον ίδιο τρόπο. (1447 a, Δρομάζος, 199)

Αλλά υπάρχουν και μερικές τέχνες που μεταχειρίζονται όλα τα μέσα για τα οποία μιλήσαμε, εννοώ δηλαδή και ρυθμό και τραγούδι και μέτρο, όπως είναι η ποίηση των διθυράμβων και των νόμων, καθώς και η τραγωδία και η κωμωδία. Διαφέρουν όμως ανάμεσά τους, γιατί άλλες μεταχειρίζονται ταυτόχρονα όλα τα μέσα, κι άλλες τα μεταχειρίζονται διαδοχικά. (1/1447 b, Δρομάζος, 203)

Ο τρόπος που μιμείται. Έχουμε και μια τρίτη διαφορά, ποιο τρόπο δηλαδή μπορεί να κάμει κανείς την αναπαράσταση του καθενός απ' αυτά που είπαμε. Γιατί μπορεί να μιμείται κανείς τα ίδια θέματα και με τα ίδια μέσα άλλοτε αφηγηματικά (είτε υποκρινόμενος ένα άλλο πρόσωπο, όπως κάνει ο Όμηρος, είτε να διηγείται διαρκώς ο ίδιος), κι άλλοτε να παριστάνουν όλα τα πρόσωπα ως να δρουν και ως να ενεργούν, δηλαδή δραματικά. (3/1448 a, Δρομάζος, 207)

4. Η έννοια της μίμησης ως οντολογικό πρόβλημα και διαχρονικό κριτήριο ταξινόμησης των λογοτεχνικών ειδών

Στο δεύτερο κεφάλαιο μιλήσαμε για την αναπαραστατική ιδιότητα της λογοτεχνίας, για την ικανότητά της δηλαδή να κατασκευάζει μιαν άλλη πραγματικότητα, τη δική της, που δεν ταυτίζεται με την αληθινή. Στο παρόν κεφάλαιο αναφερθήκαμε στη θεμελιακή έννοια της μίμησης που διατρέχει όλη τη θεωρία και ιστορία της λογοτεχνίας, αρχής γενομένης από τον Πλάτωνα, και συνοψίζει το ουσιώδες και διαχρονικό πρόβλημα των λογοτεχνικών κειμένων, αν μπορούν δηλαδή ή όχι να αναπαραστήσουν την πραγματικότητα και πόσο απέχει αυτή η αναπαράσταση από τον αληθινό κόσμο. Ο Πλάτωνας θεωρεί τη μίμηση ως ψευδή τρόπο αφήγησης, τάσσεται υπέρ της απλής διήγησης, και καταδικάζει ως εκ τούτου την επική ποίηση. Μάλιστα διατείνεται ότι πρόκειται για «μίμηση φαντάσματος» και ότι η μιμητική τέχνη όπως η ζωγραφική απέχει από την αλήθεια γιατί παρουσιάζει «είδωλα του αντικειμένου».

- Σκεφτείτε αν απέχει η έννοια της μίμησης του Πλάτωνα από τη σύγχρονη λογοτεχνική θεωρία, η οποία, προσπαθώντας να προσδιορίσει τι είναι λογοτεχνικό κείμενο, μιλά για αναπαράσταση της πραγματικότητας. Ο Αριστοτέλης αποσυνδέει την έννοια της μίμησης από την ηθικολογική διάσταση που της προσδίδει ο Πλάτωνας και στην *Ποιητική* του αντιλαμβάνεται ότι όλες οι ποιητικές μορφές είναι μίμηση και ότι η μίμηση αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της τέχνης ως προϊόντος του ανθρώπου και μάλιστα λέει ότι είναι εγγενές στην ίδια του τη φύση, αφού είναι αυτό που τον διακρίνει από τα ζώα και του προσφέρει ευχαρίστηση.
- Διαβάστε το παρακάτω απόσπασμα και εξηγήστε με ποιο τρόπο η μίμηση αποτελεί καίρια έννοια και «πολιτισμική εμμονή» ανά τους αιώνες (βλ. ρεαλισμός, νατουραλισμός, ρομαντισμός, σουρεαλισμός), δηλαδή πώς η μιμητική ή μη μιμητική λειτουργία της γλώσσας και κατά συνέπεια της λογοτεχνίας αποτελεί βασικό ψευτοδίλημμα ρυθμιστικού/κανονιστικού χαρακτήρα.

Είναι γνωστά τα θεμελιώδη κανονιστικά κείμενα: η Ποιητική του Αριστοτέλη, ο Κρατύλος, το τέλος της Πολιτείας του Πλάτωνα κτλ., τα οποία οριοθετούν μια πολιτισμική εμμονή σε αναζήτηση ποιητικού καταστατικού, τη μίμησιν. Οι κλασικές και νεοκλασικές ρητορικές, όμως, δεν έχουν αναπτύξει καμία θεωρία γι' αυτή την έννοια που να έχει ακρίβεια και συνοχή, καθώς περιορίζονται στο να καταγράφουν σχήματα που συχνά είναι συνώνυμα όπως την υποτύπωση, την τοπογραφία, κτλ. ή στο να δημιουργούν στοιχειώσεις παραδειγματικές σχέσεις (π.χ. του τύπου διήγησις/μίμησις, σχετική αλήθεια/απόλυτη αλήθεια) ενώ άλλοτε πάλι το πρόβλημα περιορίστηκε καταχρηστικά στην εξέταση του «χώρου» […]. Αλλά παρ' όλο που η αναφορά στην πραγματικότητα αποτελεί, με τρόπο μονότονο και σχεδόν έμμονο, αναπόσπαστο τμήμα του δυτικού πολιτισμού (από το «παράθυρο» του Alberti μέχρι το «παράθυρο» και την «οθόνη» των νατουραλιστών, περνώντας από τον κανόνα του ut pictura poesis και από

τις πολλαπλές διακηρύξεις των λογοτεχνικών Σχολών, για τις οποίες ξέρουμε ότι κάθε μία έκανε την επανάστασή της στο όνομα του «ενός» ρεαλισμού, η μίμησις δέχτηκε, παράλληλα, έντονη κριτική και ρητές επικρίσεις, είτε άμεσα είτε μέσω της κριτικής που ασκήθηκε σε σχήματα, όπως η περιγραφή ή η μιμητική φάση. Πρόκειται γι' αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί «πολιτισμική αναποφασιστικότητα», η οποία γίνεται αντιληπτή στον λόγο των συγγραφέων όπως και στον λόγο τω θεωρητικών, στον λόγο των κριτικών που λειτουργούν ρυθμιστικά όπως και στον λόγο των αναλυτών που λειτουργούν περιγραφικά, στον λόγο των λογίων όπως και στον λόγο των πολιτικών ανδρών […]· θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για μια αναποφασιστικότητα ανάμεσα στην Ποιητική του Αριστοτέλη (όλη η λογοτεχνία είναι μίμηση) και στο Laocoon του Lessing (η γλώσσα δεν μπορεί να αντιγράψει το πραγματικό), ανάμεσα σε μια εντολή (η λογοτεχνία οφείλει να αντιγράψει το πραγματικό) και σε μια απαγόρευση (η λογοτεχνία δεν πρέπει να αντιγράφει το πραγματικό), ή ανάμεσα στη μίμησιν ως πολιτισμικό γεγονός (επομένως μεταβλητό) ή ως φυσικό γεγονός (ένα είδος λόγου, μια υφολογική σταθερά), της οποίας ο M. Foucault κατέστη ο αρχαιολόγος γράφοντας την «ιστορία της ομοιότητας» […] (Hamon, 13-15).

5. Ορθή και εσφαλμένη μίμηση στον Πλάτωνα

Ο Πλάτωνας στο 10ο βιβλίο της *Πολιτείας* επανέρχεται στο θέμα της ποίησης και αποπέμπει τους τραγικούς ποιητές ως μιμητικούς, που σκοπό έχουν να διαφθείρουν όσους από τους ακροατές δεν γνωρίζουν επακριβώς τι «είναι στην πραγματικότητα αυτά τα κατασκευάσματα» (595b). Για να αποδείξει πόσο ειδεχθής είναι η μίμηση στην οποία βασίζεται η τραγωδία, επιστρατεύει μια σειρά από επιχειρήματα, απευθυνόμενος σ' ένα κοινό που δεν έχει εξοικειωθεί με τέτοιου είδους στοχασμό, και παρουσιάζει τρία επίπεδα αναπαράστασης ενός αντικειμένου: το φυσικό που το έφτιαξε ο θεός, το κατασκευασμένο που το έφτιαξε ένας τεχνίτης, και το φαινομενικό που το παρουσιάζει ο τραγωδοποιός, και που είναι μίμηση φαντάσματος, μίμηση αυτού που φαίνεται και όχι της αλήθειας. Έτσι, παραδοξολογώντας, όπως λέει και ο δοκιμιογράφος Φώτης Τερζάκης (1959-) στο παρακάτω απόσπασμα, ο Πλάτωνας θεμελιώνει τον φιλοσοφικό στοχασμό του στη βάση μιας απλούστευσης, που είναι ρητορικά μεθοδευμένη.

- Διαβάστε το παρακάτω απόσπασμα και εξηγήστε α) με ποιο τρόπο επιχειρεί αυτή την απλούστευση και εντέλει εξοβελίζει αρχικά την ποίηση από την "ποιητική" του, και β) γιατί η έκφραση «αντίγραφο του αντιγράφου» είναι υποτιμητική τόσο για την τέχνη όσο και για τη λογοτεχνία.

Μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι γενικά για τον Πλάτωνα υπάρχει ένας ορθός και ένας εσφαλμένος τρόπος μιμήσεως, ανάλογα με τις αρχές που καθοδηγούν το μιμητικό εγχείρημα. Η ορθή μίμησις επικαλείται όχι μόνο το κάλλος αλλά και την αλήθεια, και την ηθική αρετή, είναι ως εκ τούτου η μόνη που αρμόζει στην ιδεώδη πόλη· σε αυτό το συμφραζόμενο πρέπει να γίνει κατανοητή και η αποπομπή των ποιητών, στο τελευταίο (Ι') κεφάλαιο της Πολιτείας, που τόση αμηχανία έχει προκαλέσει στους μεταγενέστερους.

Εδώ (595a-607e) αρχικά ο Πλάτων δοκιμάζει να ιεραρχήσει τα διάφορα οντολογικά επίπεδα της μιμήσεως. Πριν καταλήξει με έναν εσχατολογικό μύθο, θέτει σε συζήτηση ορισμένα τέτοια ζητήματα με πρόδηλο στόχο να κρίνει τελεσίδικα τη δραστηριότητα του ζωγράφου και του ποιητή. Ας πάρουμε ένα τυχαίο αντικείμενο: ένα κρεβάτι. Μπορούμε να διακρίνουμε τρία οντολογικά επίπεδα: την ιδέα ή το αρχέτυπο του κρεβατιού που βρίσκεται στον νοητό κόσμο· ένα πραγματικό, υλικό κρεβάτι που κατασκευάζει ο μαραγκός· και ένα κρεβάτι το οποίο απεικονίζει στην ουδέτερη επιφάνεια ο καλλιτέχνης. Σύμφωνα με την παράδοξη πλατωνική σκέψη, το υλικό κρεβάτι του μαραγκού είναι ήδη ένα περισσότερο ή λιγότερο επιτυχημένο αντίγραφο του ιδεατού κρεβατιού που ενυπάρχει στον νου του κατασκευαστή του· τώρα, όταν ο ζωγράφος απεικονίζει ένα κρεβάτι, αυτό είναι μια ψευδαισθητική απεικόνιση (του λείπει, για παράδειγμα, η τρίτη ουσιώδης διάσταση) του προηγούμενου υλικού κρεβατιού, είναι δηλαδή αντίγραφο του αντίγραφου – τρίτον από της αληθείας, σύμφωνα με μία από τις υποτιμητικότερες για την τέχνη ρήση που εκφράστηκαν ποτέ στην παγκόσμια γραμματεία. Τούτη η ρητορικά μεθοδευμένη απλούστευση θα του επιτρέψει εν συνεχεία να επιτεθεί κατά των μιμητών εν γένει (εννοώντας με αυτό ειδικά τους ζωγράφους, τους μουσικούς και τους ποιητές) […]. Οι τραγικοί και οι κωμικοί ποιητές διαφθείρουν τον δήμο καθώς αναπαριστούν πράξεις και χαρακτήρες για τα οποία θα έπρεπε κάποιος να ντρέπεται, και μέσω της μίμησης ή της υποβολής οδηγούν τους ανθρώπους να ταυτίζονται μαζί τους (Τερζάκης, 72-73).

Βιβλιογραφία κεφαλαίου

Abrams, M. H. *Ο καθρέφτης και το φως: Ρομαντική θεωρία και κριτική παράδοση*. Αθήνα: Κριτική, 2001.
Abrams, M.H. *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*. Μτφρ. Γ. Δεληβοριά, Σ. Χατζηιωαννίδου. Αθήνα: Πατάκης, 2007.
Angenot, Marc. *Glossaire pratique de la critique contemporaine.* Ville La Salle, Québec: Hurtubise HMH, 1979.
Asmis, Elizabeth. «Plato on poetic creativity.» *The Cambridge Companion to Plato*. Επιμ. R. Kraut. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 338–364.
Hamon, Philippe, *Ένας περιορισμένος λόγος*. Μτφρ. Ε. Πάντα, Κ. Πουλή. Αθήνα: Καρδαμίτσας, 2004.
Finsler, Georg. P*laton und die Aristotelische Poetik*. Leipzig: Spirgatis, 1900.
Fuhrmann, Manfred. *Αρχαία λογοτεχνική θεωρία Εισαγωγή στον Αριστοτέλη, τον Οράτιο και τον «Λογγίνο»*. Αθήνα: Παπαδήμας, 2006.
Mittenzwei, Werner. «Katharsis.» *Ästhetische Grundbegriffe:* (ÄGB); historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Επιμ. K. Barck. Stuttgart: Metzler, 2001. 245–72.
Ong, Walter J. *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη Η εκτεχνολόγηση του λόγου*. Μτφρ. Κ. Χατζηκυριάκος-Επιμ. Θ. Παραδέλλης. Ηράκλειο Κρήτης: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997.
Riginos, Alice Swift. *Platonica: The anecdotes concerning the life and writings of Plato*. Leiden et al.: Brill, 1976.
Robling, Franz-Hubert. Η ρητορική στην κλασική και τη σύγχρονη εκδοχή της: το Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα.
Weinberg, Bernard. *A history of literary criticism in the Italian Renaissance.* Faks. d. Ausg. Chicago 1961. Ann Arbor, Mich., 1996. http://www.gutenberg.org/
Αριστοτέλους. *Ποιητική*. http://www.tlg.uci.edu/. 20.03.2015.
Αριστοτέλους. *Ποιητική*. Μτφρ. Στ. Δρομάζος. Αθήνα: Κέδρος, 1982.
Βελουδής, Γιώργος. *Γραμματολογία. Θεωρία της Λογοτεχίας.* Έκδ. 2η. Αθήνα: Πατάκης, 2001.
Γοργίου. «Ελένης Εγκώμιον.»Η αρχαία σοφιστική. Έκδ. 3η. Μτφρ. Π. Καλλιγά. Επιμ. Ν. Σκουτερόπουλος. Αθήνα: Γνώση, 2006. 2-12.
Κακριδής, Φάνης. *Αρχαία Ελληνική Γραμματολογία*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Ελληνικών Σπουδών Μανώλης Τριανταφυλλίδης, 2005.
Frye, Northrop. *Ανατομία της κριτικής*. Μτφρ. Μ. Γεωργουλέα. Αθήνα: Gutenberg, 1996.
Lesky, Albin. *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*. Μτφρ. Α. Γ. Τσοπανάκη. Θεσσαλονίκη: Αφοί Κυριακίδη, 2003.
Schaeffer, Jean M. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*. Paris: Seuil, 1989.
Μπάλλα, Χλόη. *Φιλοσοφία και ρητορική στην κλασική Αθήνα*. Ηράκλειο Κρήτης: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2008.
Πλάτων. *Ίων*. http://www.tlg.uci.edu/. 15.03.2015.
Πλάτων. *Νόμοι*. http://www.tlg.uci.edu/. 15.03.2015.
Πλάτων. *Πολιτεία*. Τόμος Α', Β'. Μτφρ.-Εισαγωγή.-Σχόλια. Ιω. Γρυπάρης. Προλ. Ε. Παπανούτσος. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, χ.χ.
Πλάτων, *Φαίδρος*. http://www.tlg.uci.edu/. 20.03.2015.
Πολίτου Μαρμαρινού, Ελένη. «Συγκριτική Ποιητική.» Σύγκριση 1 (1989): 25–28.
Τερζάκης, Φώτης. *Τροχιές του αισθητικού*. Αθήνα: futura, 2007.
Τσιτσιρίδης, Σταύρος. «Αριστοτέλους Ποιητική.» Ανθολογία Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας. Θ.Κ. Στεφανόπουλου, Στ. Τσιτσιρίδη, Λ. Αντζουλή, Γ. Κριτσέλη. Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα.
Χριστίδης, Αλέξανδρος Φοίβος. Αρχαιογνωσία και Αρχαιογλωσσία στη Μέση Εκπαίδευση. Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γλώσσας του. Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα.

Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι

- Τα Ομηρικά Έπη σηματοδοτούν τις απαρχές της γραπτής λογοτεχνίας στην Αρχαιότητα και η πρώτη επίσημη καταγραφή τους έγινε τον 6ο π.Χ. αι. επί Πεισίστρατου.
- Ο διαχωρισμός ανάμεσα στην προφορική παράδοση των αοιδών και τη γραπτή σύνθεση των επών είναι αδύνατος. Η εγγραμματοσύνη συνυπάρχει μαζί με λογοτεχνικές εκφάνσεις της προφορικότητας

και η μία τροφοδοτεί την άλλη.
- Τα Ομηρικά Έπη αποτελούν μια σύνθετη λογοτεχνική παραγωγή και είναι προϊόν προφορικού πολιτισμού και προσωπικής δημιουργίας.
- Ποιητική είναι η επιστημονική, τρόπον τινά, προσέγγιση του λογοτεχνικού φαινομένου με σκοπό την ταξινόμησή του σε είδη και την περιγραφή των κανόνων που τα διέπουν.
- Η πρώτη ιδέα περί ποιητικής γεννιέται με τον Πλάτωνα, ο οποίος διακρίνει 3 τρόπους αναπαράστασης: τον μιμητικό, τον αφηγηματικό και τον μεικτό.
- Ο Πλάτωνας συνδέει για πρώτη φορά την ιδέα της μίμησης με τον προσδιορισμό και την κατηγοριοποίηση των λογοτεχνικών ειδών.
- Διακρίνει τρία είδη ποίησης (την επική, τη δραματική και το διθύραμβο), εξαιρώντας τη λυρική ποίηση από την αξιολογική ταξινόμησή του, η οποία έχει αμιγώς πολιτικο-ηθική στόχευση.
- Για τον Πλάτωνα, η ποίηση είναι ένα βλαβερό ψεύδος και συγκεκριμένα η ομηρική ποίηση παρουσιάζει μια στρεβλή εικόνα των θεών και συνεπώς διαφθείρει τους ανθρώπους.
- Για τον Πλάτωνα, η καλλιτεχνική δημιουργία ή ποιητική μανία είναι αποτέλεσμα θεϊκής έμπνευσης και αυτή η ιδέα παρακάμπτει την καταδίκη της ποίησης λόγω ψεύδους και μίμησης.
- Για τον Πλάτωνα, η καλλιτεχνική δημιουργία είναι προϊόν μιας μεταφυσικής διαδικασίας ενώ για τον Αριστοτέλη η λογοτεχνία είναι τέχνη και βασίζεται στη μίμηση, δηλαδή στην αναπαράσταση.
- Η *Ποιητική* του Αριστοτέλη συστηματοποίησε τα λογοτεχνικά είδη με γνώμονα τη μίμηση.
- Για τον Αριστοτέλη η ποίηση είναι μίμηση, ένα εγγενές χαρακτηριστικό του ανθρώπου, με γνωσιολογικό χαρακτήρα.
- Η *Ποιητική* ασχολείται με την ποίηση και κυρίως με την τραγωδία, της οποίας ορίζει και αναλύει τα μέρη.
- Ο μύθος («σύστασιν ή σύνθεσιν πραγμάτων» ή υπόθεση του έργου) είναι βασικό στοιχείο της τραγωδίας και η τραγωδία προκαλεί «έλεον» και «φόβον», που προετοιμάζουν την «οικεία ηδονή».
- Ο Αριστοτέλης ταξινομεί τα λογοτεχνικά είδη με κριτήριο τη μίμηση και διακρίνει δύο: το αφηγηματικό/επικό και το δραματικό/παραστατικό.
- Η ρητορική είναι αρχικά άμεσα συνδεδεμένη με τη ρητορεία και τον δημόσιο λόγο και εμφανίζεται ως ένα σύνολο κανόνων προφορικής ομιλίας/αγόρευσης που αποτελούν βασική εργαλειοθήκη του ρήτορα.
- Η ρητορική εξελίσσεται στη συστηματοποίηση των σχημάτων λόγου (τρόποι) που διανθίζουν τον γραπτό λόγο και αποκτά τεράστια σημασία για την αποτίμηση της λογοτεχνίας, αρχής γενομένης από τον Μεσαίωνα, ανταγωνιζόμενη εν μέρει την ποιητική.

Προτεινόμενη βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Auerbach, Erich. *Μίμησις*. Μτφρ. Λ. Αναγνώστου. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 2005.
Fuhrmann, Manfred. *Αρχαία λογοτεχνική θεωρία, Αριστοτέλης, Οράτιος, «Λογγίνος»*. Αθήνα: Παπαδήμας, 2007.
Irigoin, Jean. *Παράδοση και κριτική των αρχαίων ελληνικών κειμένων*. Μτφρ. Π. Παγωνάρη-Αντωνίου. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 2007.
Lesky, Albin. *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας.* Μτφρ. Α. Γ. Τσοπανάκης.Θεσσαλονίκη: Αφοί Κυριακίδη, 2014.
Nietzsche, Friedrich. *Μαθήματα ρητορικής.* Μτφρ. Αιμ. Μανούση.Επιμ. Δ. Καββαθάς. Αθήνα: Πλέθρον, 2004.
Αριστοτέλης. *Ποιητική*. Μτφρ. Στ. Δρομάζος. Αθήνα: Κέδρος, 1982.
Αριστοτέλης. *Ρητορική*. Τόμος Α', Β'. Μτφρ. Ηλ. Ηλιού. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, χ.χ.
Ιακώβ, Δανιήλ Ι. *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998
Κακριδής, Ι.Θ. *Ομηρικές έρευνες*. 1949. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1984.
Φουκώ, Μισέλ. *Οι λέξεις και τα πράγματα*. Μτφρ. Κ. Παπαγιώργης. Αθήνα: Γνώση, 2008.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Destrée, Pierre, Fritz-Gregor Herrmann. *Plato and the Poets*. Leiden, Boston: Brill, 2011.
Dihle, Albrecht. *A history of Greek literature: From Homer to the Hellenistic Period*. C. Krojzl. London, New York: Routledge, 1994.
Gross, Alan G., and Arthur E. Walzer. *Rereading Aristotle's Rhetoric*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000.
Halliwell, Stephen. *Aristotle's Poetics*. Σικάγο: University of Chicago Press, 1998.
---. *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
Jacobson, Roman. «On realism in Art.» *Language in Literature*. Cambridge, MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987. (http://monoskop.org/images/b/be/Jakobson_Roman_1922_1987_On_Realism_in_Art.pdf).
Kennedy, George A. (Επιμ.). *The Cambridge History of Literary* Criticism.Classical *Criticism*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1990.
Melberg, Arne. *Theories of Mimesis*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1995.
Parry, Milman (Επιμ.). *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford: Clarendon Press, 1971.
Ricoeur, Paul. *Temps et récit 1*. Paris: Seuil (Coll. « L'ordre philosophique »), 1983.
Rorty, Amélie. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1992.
Sifakis, Gregory M. *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*. Herakleion Crete: Crete University Press, 2001.

Κεφάλαιο 4: Επική, λυρική και δραματική ποίηση στην ελληνική Αρχαιότητα

Στο κεφάλαιο αυτό θα παρουσιαστούν βασικά είδη της λυρικής αρχαιοελληνικής ποίησης, όπως ο ίαμβος, η ωδή και η ελεγεία, και θα δοθεί ιδιαίτερο βάρος στο μείζον είδος της δραματικής ποίησης (τραγωδία, κωμωδία, σατυρικό δράμα). Το κεφάλαιο θα κλείσει με αποσπάσματα από θεωρητικά και λογοτεχνικά κείμενα, με ασκήσεις, σύνοψη και βιβλιογραφία.

4. 1 Η τραγωδία

Από όλα τα λογοτεχνικά είδη που άνθισαν από την αρχαϊκή εποχή έως τους ρωμαϊκούς χρόνους, εκείνο που θεωρήθηκε το πιο σημαντικό στην Αναγέννηση είναι η τραγωδία. Ένα λογοτεχνικό είδος που ήδη στην Αρχαιότητα είχε προκαλέσει τις πρώτες συζητήσεις περί λογοτεχνίας και είναι χαρακτηριστικό της δυτικής παράδοσης. Άλλωστε, τοτεμικές τελετές μεταμφιεσμένων, αναπαραστάσεις μυθολογικών συμβάντων, μυσταγωγικές τελετουργίες που μιμούνται τους κύκλους της φύσης και της ζωής, εκστατικούς χορούς και άσματα προς τιμήν διαφόρων θεοτήτων, συναντάμε σχεδόν σε όλους τους λαούς της γης. Μόνο στην αρχαία Ελλάδα όμως δημιουργήθηκε μια έντεχνη καλλιτεχνική έκφραση από την παράδοση τέτοιου είδους λατρευτικών τελετών: το δράμα, δηλαδή η τραγωδία και η κωμωδία. Με τον όρο *έντεχνη* εννοούμε ότι η έκφραση αυτή αυτονομήθηκε σε σχέση με το λατρευτικό της υπόβαθρο και απέκτησε σημαντική αισθητική ελευθερία. Είναι ωστόσο λάθος να χαρακτηρίσουμε ως τέχνη την αρχαία ελληνική τραγωδία με τη σύγχρονη έννοια του όρου. Η σημερινή έννοια προϋποθέτει έναν καλλιτέχνη δημιουργό, και έχει, εν γένει, εντελώς διαφορετική σημασία απ' ό,τι είχε η τραγωδία την εποχή της δημιουργίας και της ακμής της.

Η δημιουργική, ωστόσο, ανεξαρτησία των συγγραφέων διαφαίνεται τόσο μέσα από την εξέλιξη των τρόπων της αναπαράστασης –στην όχι πλέον υποχρεωτικά θρησκευτική/μυθολογική θεματολογία της– όσο και στους ανεξάρτητους από την όποια λατρευτική τελετουργία στόχους της. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι διερράγησαν καθολικά οι δεσμοί της με τη μυθολογική αντίληψη του κόσμου, από την οποία προήλθε και η οποία την καθόρισε, αλλά ότι μεταβλήθηκαν με έναν τρόπο που επέτρεπε νέου είδους αναζητήσεις και νέες ερμηνείες της ανθρώπινης κατάστασης.

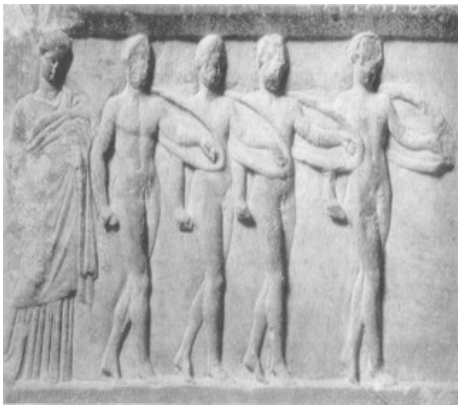
Ήδη στην Αρχαιότητα διίστανται οι απόψεις για τις καταβολές και τις ακριβείς συνθήκες γέννησης της τραγωδίας. Σήμερα, μπορεί να θεωρηθεί σχεδόν βέβαιο ότι πρόκειται για τη μετεξέλιξη λατρευτικών τελετών, εκστατικών χορών και ύμνων, των επονομαζόμενων διθυράμβων, προς τιμήν του Διονύσου, που συνδυάζουν λόγο και μέλος, δωρικά και ιωνικά στοιχεία. Μετά την ανάληψη της εξουσίας από τον Πεισίστρατο (περ. 600-527 π.Χ.) και την εισαγωγή του διαλόγου μεταξύ του χορού και του πρώτου υποκριτή, δημιουργούνται οι απαραίτητες προϋποθέσεις για τη διαμόρφωση του λογοτεχνικού είδους που ονομάζουμε σήμερα αρχαία τραγωδία (Cancik, 3019).

Η λέξη τραγωδία είναι σύνθετη λέξη και προέρχεται, όπως πιστεύεται, από τις λέξεις «τράγος» και «ωδή». «Μολονότι δεν αμφισβητείται η ετυμολογία της τραγωδίας από τον τράγο και την ωδή, η σύνθεση των λέξεων τράγος και ωδή αφήνει γραμματικά και γενεαλογικά περιθώρια να διαμορφωθούν πολύ διαφορετικές μεταξύ τους εννοιολογικές πτυχές, από τις οποίες οι πιο διαδεδομένες είναι οι εξής: 1. ωδή επ' αφορμή της θυσίας ενός τράγου· 2. τραγούδι των τράγων και –κάτι που συζητείται όλο και λιγότερο στη νεότερη εποχή– 3. τραγούδι με βραβείο έναν τράγο» (Galle, 120). Σε κάθε περίπτωση, μπορεί να θεωρηθεί βέβαιο πως, πολύ προτού η τραγωδία πάρει την τελική της μορφή –ήδη από το πρώτο πλαίσιο εμφάνισής της– ήταν μια αναμέτρηση, ένας αγώνας ανάμεσα στους συμμετέχοντες, και έτσι παρέμεινε μέχρι το τέλος της ακμής της.

4.2 Το ιστορικό πλαίσιο γέννησης της τραγωδίας

Η πρώτη τραγωδία πιστεύεται ότι παρουσιάστηκε από τον Θέσπη, στα Μεγάλα Διονύσια του 534 π.Χ. Το 465 π.Χ. πραγματοποιήθηκε μια αναδιοργάνωση των αγώνων, κατά την οποία έγινε η πρώτη παράσταση κωμωδίας και έλαβε, πιθανόν, και η τραγωδία την οριστική της μορφή με την εισαγωγή του τρίτου υποκριτή, ενώ το 494 π.Χ. έλαβε χώρα πιθανόν η πρώτη τραγωδία με πολιτικό, και όχι θρησκευτικό ή μυθολογικό περιεχόμενο. Από όλες τις αρχαίες τραγωδίες ελάχιστες έχουν διασωθεί ολόκληρες. Παρ' όλα αυτά έχουμε μια

σχετικά ικανοποιητική εικόνα για τη δραματική παραγωγή της ελληνικής Αρχαιότητας. Ο λόγος είναι ότι αυτό που ονομάζουμε αρχαία τραγωδία στην ακμή του ήταν, κατά κύριο λόγο, το προϊόν ενός μόνον αιώνα, του 5ου αιώνα π.Χ., και της κοινωνικοπολιτικής κατάστασης μίας και μόνον πόλης, της Αθήνας.



Εικόνα 4.1 *Τέσσερις άντρες χορεύουν τον πυρρίχιο χορό. Μαρμάρινη βάση αγάλματος, 330-320 π.Χ. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης. (URL φωτογραφίας:* http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGYM-C116/679/4507,20299/images/index_07_04.jpg*)*

Το συγκεκριμένο ανθρωπολογικό, θρησκευτικό και κοινωνιολογικό πλαίσιο, όπως διαμορφώθηκε στην Αθήνα κατά τον 5ο αιώνα π.Χ., ήταν προφανώς αυτό που ευνόησε τη σύλληψη και την εκτέλεση παραστάσεων λόγου και μέλους και που οδήγησε εντέλει στη δημιουργία της τραγωδίας. Το τι ακριβώς όμως επέδρασε και με ποιον τρόπο είναι ζήτημα ερμηνείας και στα ερωτήματα αυτά έχουν δοθεί πολλές διαφορετικές απαντήσεις. Σε κάθε περίπτωση, με το θάνατο του Σοφοκλή (496-406 π.Χ.) και το τέλος του Πελοποννησιακού Πολέμου, που σήμανε την ήττα και το τέλος της ηγεμονίας της Αθήνας, ήρθε και το τέλος της ακμής της αττικής τραγωδίας. Οικαλύτεροι δημιουργοί της εποχής (κατά κοινή ομολογία των συγχρόνων τους), ο Αισχύλος (περ. 525-456 π.Χ.), ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης (480-406 π.Χ.), θεωρήθηκαν, σε σύντομο σχετικά διάστημα, πρότυπα του είδους και τα έργα τους αντιγράφτηκαν, διαδόθηκαν και διασώθηκαν έως τις μέρες μας.

4.3 Σοφοκλής, Αισχύλος, Ευριπίδης

Οι διαφορές μεταξύ των τριών μεγάλων τραγικών έχουν γίνει συχνά αντικείμενο μελέτης. Οι πολλές και αποκλίνουσες μεταξύ τους απόψεις, αναφορικά με την ερμηνεία των έργων τους, εξαρτώνται από την οπτική με την οποία οι μελετητές προσεγγίζουν το έργο τους. Έτσι, αν δεχτούμε ότι εφαλτήριο της τραγωδίας είναι η αρχαιοελληνική θρησκεία και κεντρικό της θέμα ο άνθρωπος και η σχέση του με τους θεούς, ο Αισχύλος τοποθετεί τον άνθρωπο σ' έναν κόσμο που αποκαλύπτεται πίσω από τα ανθρώπινα λάθη και τις συμφορές που αυτά συνεπάγονται, σ' έναν εντέλει δίκαιο κόσμο, οργανωμένο από τους νόμους των θεών. Και η αναγνώριση αυτής της θείας δικαιοσύνης αποτελεί το βασικό στόχο του ανθρώπου. Από την άλλη, ο Σοφοκλής βλέπει τον άνθρωπο απομακρυσμένο από τους θεούς, να λειτουργεί μέσα σ' έναν κόσμο ανθρώπινο, να καταστρέφεται και κατόπιν, έστω εν μέρει, να λυτρώνεται.

Μολονότι δεν είναι σε θέση να αναγνωρίσει το ακριβές νόημα των παθημάτων του, σε αντίθεση με τους ήρωες του Αισχύλου, ο άνθρωπος στον Σοφοκλή αντιμετωπίζει τα τραγικά συμβάντα χωρίς να χάνει την πίστη του, αποδεχόμενος έτσι τις πράξεις των θεών. Για τον Ευριπίδη, αντιθέτως, ο άνθρωπος είναι μόνος του. Αυτό δεν σημαίνει πως οι θεοί δεν επεμβαίνουν στη ζωή των ανθρώπων, αλλά ότι οι άνθρωποι δεν μπορούν πλέον να αντιληφθούν, όπως στον Αισχύλο, ή να αποδεχτούν, όπως στον Σοφοκλή, τη θεία τάξη των πραγμάτων. Οι πράξεις των θεών είναι πλέον ακατανόητες, ο άνθρωπος μοιάζει να είναι έρμαιο των συνθηκών, ενώ ο μόνος που ίσως μπορεί να τον βοηθήσει είναι κάποιος άλλος άνθρωπος.

4.4 Το θρησκευτικό και πολιτικό πλαίσιο της αρχαίας τραγωδίας

Το ποιητικό φαινόμενο της τραγωδίας όμως δεν είναι απλά μια απάντηση στη μεταφυσική αγωνία του αν-

θρώπου, δεν αφορά δηλαδή αποκλειστικά τις σχέσεις ανθρώπων και θεών. Η τραγωδία έχει βέβαια τις ρίζες της, όπως αναφέραμεήδη, στη λατρεία του Διονύσου, ο οποίος ήταν ο θεός της αμπέλου, της μέθης και της γονιμότητας. Ένα μέρος της λατρευτικής τυπολογίας, όπως οι μάσκες και οι μεταμφιέσεις, παραμένει και στην τραγωδία, σύντομα όμως το περιεχόμενο αποκτά και πολιτική σημασία. Σε πρόσφατες μελέτες, άλλωστε, υποστηρίχτηκε πως, την εποχή της άνθισής της, η τραγωδία υπηρετούσε κυρίως πολιτικούς και στρατιωτικούς σκοπούς. Όπως σημειώνει ο John Winkler, «[…] κατά μία ευρύτερη έννοια, αυτές οι γιορτές (προς τιμήν του Διονύσου στο πλαίσιο των οποίων παρουσιάζονταν οι τραγωδίες) υπήρξαν η ευκαιρία για μια περίτεχνη, συμβολική αναπαράσταση θεμάτων που αφορούσαν ορθή ή ανάρμοστη πολιτική συμπεριφορά, όπου το πρωταρχικό συστατικό της αρμόζουσας σ' έναν άνδρα πολιτείας ήταν η πολεμική του αρετή» (Winkler, 20).

Έτσι, παρ' όλο που η αττική τραγωδία σχετικά σπάνια πραγματεύεται επίκαιρα πολιτικά θέματα, η πόλη της Αθήνας, μέσα από δραματικά σκηνοθετημένους μύθους, διαβουλεύεται για την ταυτότητα και το πολιτικό της ήθος και προβάλλει τη δύναμή της. Το εξαιρετικό χαρακτηριστικό της αρχαιοελληνικής τραγωδίας είναι, ωστόσο, όπως σημειώνει η Edith Hall, ότι «παράγει ένα στοχασμό απείρως πιο πρωτοποριακό πολιτικά, απ' ό,τι η κοινωνία που τη γέννησε. Η ανθρώπινη φαντασία έχει συχνότατα κατορθώσει να δημιουργήσει κοινωνικά μοντέλα ισοτιμίας και ισοπολιτείας, ακόμη κι αν είναι αδιανόητα στην πράξη, όπως π.χ. οι κομμουνιστικές ουτοπίες σε κάποιους μύθους της "χρυσής εποχής"· στην τραγωδία, οι Αθηναίοι άνοιγαν έναν δημόσιο διάλογο πάνω σε μια πολιτειακή φόρμα ισότητας που ξεπερνούσε τη φαντασία εντός της δεδομένης πραγματικότητας. Η πολυφωνική δομή της τραγωδίας και οι κοινωνικά ετερογενείς κάστες της υπαινίσσονται ένα όραμα ισοπολιτείας, η εφαρμογή του οποίου, στην κοινωνία που το παρήγαγε, ήταν απόλυτα ανέφικτη. Η τραγωδία προβάλλει έναν κόσμο που μετά βίας θα μπορούσε κανείς να ονειρευτεί [...] Είναι ένας κόσμος "δημοκρατικός" με έναν τρόπο που προσιδιάζει στη σύγχρονη δυτική αίσθηση περί δημοκρατίας, ένας κόσμος στον οποίο πρόσωπα διαφορετικής εθνικότητας, φύλου και κοινωνικής θέσης δικαιούνται εξίσου να εκφράσουν τις απόψεις τους, και όλα διαθέτουν την παρρησία να ασκήσουν αυτό το δικαίωμα» (Hall, 93).

Αυτοί οι δύο άξονες, ο θρησκευτικός και ο πολιτικός, θεωρούνται σήμερα κεντρικοί για την κατανόηση του πλαισίου που επέτρεψε τη δημιουργία της αρχαίας τραγωδίας. Υπάρχουν, ωστόσο, και ερμηνείες που αφορούν τις προϋποθέσεις πρόσληψης των έργων, τονίζουν την αισθητική και καλλιτεχνική διάσταση των τραγωδιών και θεωρούντη φαντασία και την παιδεία των θεατών σημαντικό παράγοντα για την ακμή της αθηναϊκής τραγωδίας.

4.5 Ο μύθος ως πρώτο υλικό της τραγωδίας

Έτσι, είναι ξεκάθαρο πως έχει ιδιαίτερη σημασία το γεγονός ότι οι Αθηναίοι πολίτες γνώριζαν τους μύθους τους οποίους έβλεπαν σκηνοθετημένους στις τραγωδίες. Και αυτοί οι μύθοι, που στην πραγματικότητα δεν είναι πολλοί και αποτελούν το πρώτο υλικό της τραγωδίας, καθόριζαν και περιόριζαν αφενός την ελευθερία του ποιητή, αφετέρου δημιουργούσαν έναν ορίζοντα προσδοκιών στο κοινό. Σε ποιο βαθμό λοιπόν ο ήρωας, έτσι όπως παρουσιάζεται, έχει τη δυνατότητα να λειτουργήσει σε αντιπαράθεση με το μύθο και να προσλάβει μια ιδιαίτερη, εξατομικευμένη σημασία σε σχέση με τον ήδη υπάρχοντα σκελετό της αφήγησης, και σε ποιον βαθμό αυτή η παραλλαγή του μύθου θα γίνει αποδεκτή από τους θεατές, είναι δύο πολύ σημαντικά ζητήματα για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Πάντως, γενικά ισχύει ότι, χρησιμοποιώντας τους μύθους, οι αρχαίοι τραγωδοί αφενός τους διασώζουν και αφετέρου τους ανανεώνουν. Αυτό το κάνουν πάντα με τη «συνενοχή» του κοινού, όπως σημειώνει και ο Peter Burian στο άρθρο του *Myth into mythos*:

Αν, από άποψη πλοκής, η ελληνική τραγωδία συνθέτει ένα μεγαλειώδες μωσαϊκό παραλλαγών πάνω σε σχετικά λίγα μυθολογικά και τυπολογικά θέματα, διαρκώς επαναλαμβανόμενα αλλά ποτέ όμοια, εξυπακούεται ότι η τραγωδία δεν είναι σποραδικά ή κατά περίπτωση, αλλά σταθερά και εγγενώς, διακειμενική. Η τραγική "πράξη" μπορεί να θεωρηθεί ως ένας περίπλοκος χειρισμός υλικού προερχομένου από το θρύλο και πρωτογενούς σύμβασης, που συνθέτει έναν περίτεχνο ιστό από ομοιότητες και διαφορές σε όλα τα επίπεδα οργάνωσης. Αυτή η "πράξη" εφοδιάζει, αφενός τον ποιητή με δομικά στοιχεία, προορισμένα να ευνοήσουν συγκεκριμένες μορφές δράσης, χαρακτηρολογικούς τύπους, θέματα και εκβάσεις και, αφετέρου, τους θεατές με ένα βασικό σχήμα αναφοράς όσον αφορά την ερμηνεία αυτού που βλέπουν. Το ιδιαίτερο, εξατομικευμένο σχήμα και οι εκφάνσεις μιας τραγικής πλοκής ως προϊόν αντίστοιχων –σε σχήμα και έμφαση– διαφοροποιήσεων τόσο του γνωστού μυθολογικού υλικού όσο και των οικείων μορφολογικών στοιχείων, μπορούν εν δυνάμει να κατευθύ-

νουν ή να εκτρέψουν την προσοχή του θεατή, να επαληθεύσουν, να τροποποιήσουν ή ακόμα και να ανατρέψουν τις προσδοκίες του. Όταν συμβαίνει αυτό, γεννιέται μια σύνθεση, της οποίας η πλήρης πραγμάτωση εξαρτάται από ένα είδος κώδικα "συνενοχής" με το κοινό. Κάτω απ' αυτό το πρίσμα, μια τραγική πλοκή δεν αναφύεται απλώς μέσα στο ποιητικό κείμενο, αλλά και στο διάλογο που αναπτύσσεται ανάμεσα σ' αυτό το κείμενο που αναπαρίσταται επί σκηνής και στην πρόσληψή του από ένα ενημερωμένο κοινό, ως επανάληψη του μύθου και συγχρόνως ως μια νέα οπτική. (Burian, 179).

4.6 Η τραγικότητα της τραγωδίας

Σε κάθε περίπτωση, αυτό που χαρακτηρίζει την αρχαία τραγωδία ως λογοτεχνικό είδος, εκτός από τη δομή και τα μέρη της, είναι αναμφίβολα η θεματική της, δηλαδή η τραγικότητα των ηρώων της. Σε τι συνίσταται, όμως, η τραγικότητα των ηρώων της τραγωδίας και ποια είναι η σημασία της σύγκρουσης, που αποτελεί τον πυρήνα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας; Αυτή η τόσο σημαντική ερώτηση, που έχει λάβει πολλές και διαφορετικές απαντήσεις, καθόρισε εν πολλοίς την εξέλιξη της τραγωδίας. Εδώ μπορούμε να αναφέρουμε ενδεικτικά δύο εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις που δείχνουν κατ' αρχάς το χάσμα μεταξύ των διαφορετικών ερμηνειών. Από τη μια είναι η σχολή που έχει τις ρίζες της στον ευρωπαϊκό Διαφωτισμό και εκπροσωπείται, μεταξύ άλλων, και από τον Γκαίτε (Johann Wolfgang Goethe, 1749-1832) και η οποία αντιμετωπίζει την τραγικότητα ως αποτέλεσμα της αδυναμίας του ήρωα να πράξει κάτι που να εναντιώνεται στη μοίρα και στους θεούς. Διάσημη είναι η ρήση του Γκαίτε, ότι «η αρχαία τραγωδία βασίζεται πάνω σ' ένα ανυποχώρητο πρέπει, το οποίο οξύνεται και επιταχύνεται από ένα αντιτασσόμενο θέλω» (Goethe, 292). Και από αυτή την οπτική γωνία, ο άνθρωπος στην αρχαιοελληνική τραγωδία, ακόμα και αν διαθέτει ελεύθερη βούληση, δεν είναι ελεύθερος, αλλά έρμαιο δυνάμεων που δεν ελέγχει, ή ηθικών επιταγών που υποχρεώνεται να σεβαστεί: σ' αυτή την έλλειψη ελευθερίας συνίσταται η τραγικότητά του.

Σ' αυτήν τη θεώρηση της ανθρώπινης τραγικότητας, που έχει μια μακρά παράδοση στην ερμηνευτική κριτική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, αντιτάσσονται οι νεότερες φιλολογικές έρευνες του Bruno Snell και των μαθητών του. Ο Snell ισχυρίζεται πως, αντίθετα απ' ό,τι συμβαίνει στους ήρωες των ομηρικών επών, ο άνθρωπος στην αρχαιοελληνική τραγωδία γνωρίζει ότι μόνος αποφασίζει και πράττει, σ' έναν κόσμο όπου οι θεοί δεν έχουν πια εξουσία: «Πάνω από τις τραγωδίες του Αισχύλου», σημειώνει ο Snell, «δεν λάμπει ο μεγαλοπρεπής κόσμος των θεών που φωτίζει τα εγκόσμια και τα κάνει σημαντικά. Για τη σημασία των γεγονότων αποφασίζει ο άνθρωπος σύμφωνα με την συνείδησή του. […] Το θείο αρχίζει να στοιχειώνει το νου του ανθρώπου κι όσο περισσότερο το αναζητά, τόσο πιο εγκαταλελειμμένος νιώθει. […] Ο Ευριπίδης απελευθερώνει περαιτέρω τον άνθρωπο από τους παλιούς συσχετισμούς» (Snell, 107-108). Στον Ευριπίδη, αυτός ο κόσμος αποκαλύπτεται όχι μόνο ως δυσνόητος αλλά και ως παράλογος. Η τραγικότητα του ανθρώπου συνίσταται, ως εκ τούτου, στην υπαρξιακή του μοναξιά και στην απόλυτη ελευθερία του, που τον καθιστά υπεύθυνο για όλα τα δεινά του.

Ανάμεσα σε αυτές τις αντιδιαμετρικές μεταξύ τους θέσεις, υπάρχουν φυσικά και πολλές άλλες απόψεις και τάσεις, οι οποίες εξετάζουν με έναν περισσότερο ή λιγότερο διαλεκτικό τρόπο τις σχέσεις μεταξύ ελεύθερης βούλησης/πράξης και αναγκαιότητας/μοίρας. Το ερώτημα, ωστόσο, που επιχειρεί να εκμαιεύσει τους όρους της τραγικότητας, δηλαδή κατά πόσον η ανθρώπινη ύπαρξη είναι ανεξάρτητη εξαρτημένη από την εξουσία των θεών και αν είναι έρμαιο ψυχικών μηχανισμών ή κοινωνικών επιταγών και ηθικών κανόνων, ήταν και παραμένει κομβικό από τον Διαφωτισμό και μετά. Οι λόγοι αυτού του ενδιαφέροντος που αφορούν την τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης έχουν σχέση όχι μόνο με τη νέα εικόνα του ανθρώπινου υποκειμένου, όπως διαμορφώνεται μετά την Αναγέννηση, αλλά και με την αμφιθυμική αντιμετώπιση της Αρχαιότητας εκ μέρους των Διαφωτιστών. Αυτό είναι ωστόσο ένα θέμα στο οποίο δεν μπορούμε να επεκταθούμε εδώ. Σημαντικό είναι, πάντως, να τονίσουμε ότι στην Αρχαιότητα το ενδιαφέρον δεν εστιάζεται στα μεγάλα υπαρξιακά ερωτήματα που θέτουν οι τραγωδίες, αλλά στην επίδραση που έχουν στους θεατές.

4.7 Σοφοκλής

Ο Αριστοτέλης δεν *ερμηνεύει* με τη σημερινή έννοια του όρου τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή. Τον χρησιμοποιεί όμως ως υπόδειγμα τραγωδίας για να αναπτύξει την ποιητική του θεωρία, η οποία, όπως έχουμε ήδη

αναφέρει, εν μέρει συστηματοποιεί την ποίηση της εποχής του και εν μέρει δίνει οδηγίες για το πώς μπορεί κανείς να επιτύχει την κατάλληλη για το είδος επίδραση στους θεατές. Το γεγονός ότι ο Αριστοτέλης επέλεξε τον *Οιδίποδα Τύραννο* σηματοδότησε την ιστορία της τραγωδίας και οδήγησε, από την Αναγέννηση και μετά, σε μια εντατική ενασχόληση τόσο με τον Σοφοκλή όσο και με το μύθο του Οιδίποδα. Σε αυτή την επιλογή του σίγουρα έπαιξε σημαντικό ρόλο ότι το εν λόγω έργο του Σοφοκλή θεωρούνταν, ήδη στην εποχή του, εξαίρετο δείγμα της αττικής δραματικής ποίησης. Συνεπώς, η θεωρία του Αριστοτέλη είναι βασισμένη σε μια τραγωδία την οποία θεωρούσε ο ίδιος –και κατά κοινή ομολογία– ως μία από τις καλύτερες.

Στον *Οιδίποδα Τύραννο,* ο Σοφοκλής δεν σκηνοθετεί το μύθο με χρονική σειρά. Αντίθετα, τα σημαντικά γεγονότα έχουν ήδη συμβεί και κατά τη διάρκεια του δράματος ανασυντίθενται σταδιακά σε μια ιστορία. Η τραγωδία, που έχει τη μορφή ανάκρισης, ξεκινά με τον Οιδίποδα, τύραννο των Θηβών, να αναζητά, ακολουθώντας τον χρησμό του μαντείου των Δελφών, το δολοφόνο του Λάιου, ώστε να απαλλαγεί η πόλη των Θηβών από το λοιμό που τη μαστίζει. Αυτή η αναζήτηση είναι αδιάκοπη και αγωνιώδης μέχρι να ανασυντεθεί το παρελθόν που ο Οιδίποδας δεν *βλέπει* και, έτσι, μέσα στη φρικτή βεβαιότητα του τέλους, όταν αποκαλύπτεται η αλήθεια, ο ήρωας, που πλέον βλέπει, να αυτοτυφλωθεί. Όπως του αποκαλύπτει ο τυφλός μάντης Τειρεσίας:

Σου λέω λοιπόν πως βλέπεις
κι όμως δεν βλέπεις,
πως κολυμπάς στην συμφορά.
Δεν ξέρεις πού κατοικείς
και με ποιους συνοικείς.
Ξέρεις πούθε κρατάει η γενιά σου;
Στο πέλαγος της λήθης περιφέρεσαι
κι είσαι των προσφιλών σου εχθρός
των ζωντανών κι όλων των πεθαμένων.
Και δεν θα βλέπεις πλέον φως
θα πλέεις στο σκοτάδι.
(Σοφοκλέους, *Οιδίπους Τύραννος*, μτφρ. Κ.Χ. Μύρης, 51)

Αυτό το αντιθετικό ζεύγος όραση-τυφλότητα μοιάζει να οργανώνει το δράμα και να συνδέεται με το ζεύγος γνώση-άγνοια. Ο Τειρεσίας, ο τυφλός μάντης, είναι αυτός που αποκαλύπτει στον Οιδίποδα την αλήθεια που εκείνος δεν μπορεί να δει. Αυτός λοιπόν που δεν βλέπει γνωρίζει, ενώ ο Οιδίποδας που βλέπει, δεν γνωρίζει, και όταν μπορέσει να δει την αλήθεια, να τη γνωρίσει, δεν θα βλέπει πια. Όμως, τα παράδοξα και αντιθετικά ζεύγη δεν σταματούν εδώ.

Στο πρόσωπο του Οιδίποδα συνενώνονται πολλά αλληλοσυγκρουόμενα χαρακτηριστικά. Δεν είναι μόνον αυτός που αναζητά τον δολοφόνο, είναι ταυτόχρονα και ο δολοφόνος τον οποίο αναζητά˙ δεν είναι μόνον αυτός που πίστεψε στο μαντείο και εγκατάλειψε την πατρίδα του, που ζήτησε τη βοήθεια των Δελφών για να διώξει τον λοιμό, είναι και αυτός που αμφισβητεί τους χρησμούς, αυτός που δεν πιστεύει τον Τειρεσία˙ είναι συνάμα ο σωτήρας της πόλης και η αιτία της καταστροφής της˙ αναζητά τις αιτίες του μιάσματος και είναι μίασμα ο ίδιος˙ είναι αυτός που έλυσε το αίνιγμα της Σφίγγας και είναι ο ίδιος αίνιγμα για τον εαυτό του. Από αυτή την άποψη και η ίδια η τραγωδία, δικαίως, θεωρείται ένα αίνιγμα. Ξεδιπλώνεται ως αίνιγμα και θέτει ένα αίνιγμα: *ποιος ή τι είναι ο Οιδίποδας*;

Όταν ο Οιδίποδας πήρε το χρησμό ότι θα σκοτώσει τον πατέρα του και θα παντρευτεί τη μητέρα του, αποφάσισε να μην επιστρέψει στην Κόρινθο, και από τη στιγμή που αντιστάθηκε σε αυτό που του είχε προδιαγράψει ως μέλλον το μαντείο και εγκατέλειψε την ταυτότητα που είχε, από εκείνην ακριβώς τη στιγμή ξεκίνησε αυτό το μέλλον να πραγματοποιείται. Από την άλλη, η τραγωδία ξετυλίγει το παρελθόν και, από τη στιγμή που αρχίζει να το κάνει, όλα αφορούν την αναζήτηση της ταυτότητας του Οιδίποδα, όχι εκείνης που άφησε πίσω του, ούτε αυτής που απέκτησε ως τύραννος των Θηβών, αλλά μιας άγνωστης έως τότε ταυτότητας, μιας άλλης από αυτές που είχε μέχρι εκείνη τη στιγμή. Αν αρχικά δεν είχε πιστέψει το χρησμό, ίσως να μην είχε συμβεί τίποτα, αν κατόπιν δεν ήθελε οπωσδήποτε να μάθει την αλήθεια, πάλι θα μπορούσαν τα πράγματα να πάρουν μια διαφορετική τροπή. Αυτές είναι υποθέσεις, βέβαια. Το σίγουρο μοιάζει να είναι ότι εκείνος, ταλαντευόμενος μεταξύ μύθου και λόγου, "είδε" τι ήταν, και αυτό που είδε ήταν κάτι αποτρόπαιο, κάτι όμως που το γνώριζε ήδη.

Ιού, ιού
τα πάντα γίναν διαυγή!
Ω φως,
για τελευταία σε βλέπω φορά.
Εγώ,
περίοπτος και διαφανής.
Απ' αυτούς που δεν έπρεπε φύτρωσα,
με αυτούς που δεν έπρεπε πλάγιασα
κι αυτούς που δεν έπρεπε σκότωσα.
(Σοφοκλέους, *Οιδίπους Τύραννος*, μτφρ. Κ.Χ. Μύρης, 125)

Αυτή η διαύγεια, η διαφάνεια που επέρχεται στο τέλος, είναι εν μέρει αποτέλεσμα της αναζήτησης της αλήθειας και εν μέρει της προγενέστερης γνώσης. Το ότι ο Τειρεσίας μιλάει για λήθη δεν εξηγεί ωστόσο επαρκώς την «αμαρτία», την «ύβρη» που διέπραξε ο Οιδίποδας. Σε τι συνίσταται η ενοχή του Οιδίποδα είναι ένα ζήτημα που δύσκολα μπορεί να απαντηθεί: αγνοεί την αλήθεια και συγχρόνως τη γνωρίζει, δηλαδήείναι ταυτόχρονα ένοχος και αθώος. Έτσι όμως το ζήτημα της ενοχής του συνδέεται με τα τεκμήρια της αθωότητάς του, δημιουργώντας ακόμα ένα αντιθετικό ζεύγος.

Ο *Οιδίποδας Τύραννος* μοιάζει από αυτή την άποψη να ξεδιπλώνεται μέσω παράδοξων αντιθετικών ζευγών, περιδινούμενος γύρω από τα ερωτήματα της ταυτότητας, του είναι, του γνώθι σαυτόν· και να σκηνοθετεί την αποκάλυψη της τραγικής αλήθειας ως μια αδυσώπητη ανάκριση, ως δραματικό διάλογο που οδηγεί στην ανάδυση ενός άλλου αινίγματος: πώς μπορεί κανείς να είναι σίγουρος ότι ξέρει ποιος πραγματικά είναι, αν δεν ρωτήσει, αν δεν αναζητήσει την αλήθεια πίσω και πέρα από τα φαινόμενα; Το ερώτημα δηλαδή του Οιδίποδα είναι το ίδιο με αυτό που θέτει και ο Σωκράτης: *ποιος είμαι, πώς μπορώ να γνωρίσω τον εαυτό μου*;

4.8 Τραγωδία και φιλοσοφία

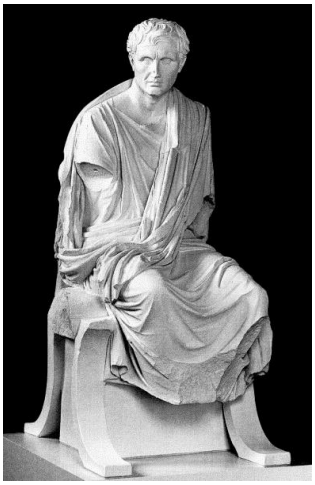
Ωστόσο, δεν είναι ίδια μόνο τα ερωτήματα που θέτουν ο Οιδίποδας και ο Σωκράτης αλλά και ο τρόπος που τα θέτουν. Για να εκμαιεύσουν την αλήθεια, ακολουθούν και οι δύο την ίδια μέθοδο: επίμονοι διάλογοι, ερώτηση και απάντηση, απόρριψη όσων δεν μπορούν λογικά να αποδειχτούν, μια ανάκριση που σκοπό έχει να φέρει στο φως αυτό που είναι ακόμα άγνωστο, όχι αυτό που φαίνεται, αλλά αυτό που είναι. Και όταν ο διάλογος φέρει στο φως το άγνωστο, αυτό δεν σημαίνει διόλου ότι οι συμμετέχοντες είναι σε θέση να "βλέπουν" και αυτά που δεν φαίνονται: αντίθετα, όσο πιο πολλά "βλέπουν" τόσο πιο "τυφλοί" αισθάνονται, όσο πιο πολλά γνωρίζουν τόσο πιο πολλά αντιλαμβάνονται πως δεν γνωρίζουν. Το επισημαίνει χαρακτηριστικά και ο Τειρεσίας στον Οιδίποδα: «Πόσο πικρό της γνώσης το ποτό αφού δεν έχει τέλος κι όφελος όσο κι αν πίνεις» (Σοφοκλής, 41).

Όπως σημειώνει και ο Hellmut Flashar, από τον Οιδίποδα Τύραννο ο δρόμος οδηγεί στον πλατωνικό διάλογο (Flashar, 73). Παρ' όλες τις διαφορές τους, αυτά τα δύο έχουν πολλά κοινά γνωρίσματα: τη διαλογική δομή, τις ερωταποκρίσεις, την αποδεικτική διαδικασία, την τάση για ειρωνεία, την οργάνωση της σκέψης σε αντιθετικά ζεύγη, την αναζήτηση της αλήθειας, που αποκαλύπτεται λέξηλέξη και εκδιπλώνεται ακολουθώντας τη μία σκέψη μετά την άλλη: μιαν αλήθεια που δεν προέρχεται πια από τον δελφικό θεό, αλλά από τον άνθρωπο, και χαρακτηρίζει τη μετάβαση από το μύθο στο λόγο.

4.9 Σατυρικό δράμα και κωμωδία

Όπως πιστεύεται σήμερα, τόσο το σατυρικό δράμα όσο και η κωμωδία, που γεννιούνται και ακμάζουν αρχικά τον 5ο αιώνα π.Χ. στην Αθήνα, προέρχονται από γιορτές γονιμότητας προς τιμήν του Διονύσου. Ωστόσο, δεν ξέρουμε πώς ακριβώς αυτά τα έθιμα μετασχηματίστηκαν στην αθηναϊκή κωμωδία π.χ. ενός Αριστοφάνη. Σημειώνει χαρακτηριστικά ο Zimmermann: «Επειδή η κωμωδία προστέθηκε αργότερα απ' ό,τι η τραγωδία στο επίσημο εορταστικό πρόγραμμα των Διονυσίων και των Ληναίων, η ιστορία της είναι ακόμη πιο σκοτεινή απ' ό,τι συμβαίνει με την ιστορία της τραγωδίας. Έτσι οδηγούνται σε αδιέξοδο οι περισσότερες αρχαίες και νεότερες προσπάθειες ανασύνθεσης της ιστορίας του είδους αυτού κατά την προλογοτεχνική περίοδο, προσπάθειες που βασίζονται είτε σε ενδυματολογικές λεπτομέρειες όπως ο φαλλός, είτε σε συγκεκριμένες δομές και μορφές σύνθεσης των έργων» (Zimmermann, 39). Στη δυσκολία να εξιστορηθούν οι απαρχές της ιστορίας του είδους

προστίθεται και το γεγονός ότι σώθηκαν ελάχιστα δείγματα των δύο αυτών δραματικών ειδών. Για την ακρίβεια, μας παραδόθηκαν ολόκληρα ένα σατυρικό δράμα του Ευριπίδη και έντεκα κωμωδίες του Αριστοφάνη. «Από τον πολύ μεγάλο αριθμό που παρουσιάστηκαν μεταξύ του 486 και 120 π.Χ. –πρέπει να πρόκειται για 2300 έργα που ανήκουν σε 256 συγγραφείς των οποίων γνωρίζουμε τα ονόματα– σώθηκαν μόνο πενιχρά λείψανα» (Zimmermann, 15).



Εικόνα 4.3 *Γύψινος ανδριάντας του Μενάνδρου στο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα. Αρχαιολογικό Ινστιτούτο του Göttingen. (URL φωτογραφίας:* http://www.greek-language.gr/digitalResources/files/image/history/art/texn_8.3.2_331.jpg*)*

Μολονότι το σατυρικό δράμα είναι παλαιότερο είδος, αφού κωμωδίες εμφανίστηκαν για πρώτη φορά το 486 π.Χ., η παρουσίαση τόσο των σατυρικών δραμάτων όσο και των κωμωδιών στο κοινό είχε σκοπό να συνοδεύσει τις παραστάσεις τραγωδιών. Όπως αναφέρει ο Κακριδής, «τις τρεις τραγωδίες ακολουθούσε το σατυρικό δράμα, και τις τρεις μέρες για τις τραγωδίες ακολουθούσε μια μέρα για τις κωμωδίες. Έτσι, στο πρόγραμμα των δραματικών αγώνων εφαρμοζόταν δύο φορές ένας γενικός κανόνας που ορίζει ότι τα σοβαρά και λυπητερά θεάματα σωστό είναι να τα ακολουθεί ως κατακλείδα κάτι πιο ελαφρό και χαρούμενο, για να μη φεύγει ο θεατής με βαριά καρδιά» (Κακριδής).

Τα σατυρικά δράματα, που πήραν το όνομά τους από το χορό των Σατύρων, είχαν κάποια κοινά στοιχεία με τις τραγωδίες αλλά και μεγάλες διαφορές από αυτές. Έτσι,αν και πιο σύντομα,τα σατυρικά δράματα είχαν την ίδια γλώσσα, το ίδιο μέτρο και παρόμοια θέματα με τις τραγωδίες· τα θέματα αυτά όμως τα παρουσίαζαν με σατιρικό ύφος, διακωμωδώντας τα με σκοπό να προκαλέσουν το γέλιο. Και η κωμωδία είχε σκοπό να προκαλέσει γέλιο, αλλά, σε αντίθεση με την τραγωδία, ήταν πιο ελεύθερη στην επιλογή του θέματος,και οι περισσότερες τραγωδίες αφορούσαν την επικαιρότητα. Και εδώ το αποτέλεσμα προκύπτει κατ' αρχάς από την αλληλεπίδραση χορού και υποκριτών: «Ενώ στο χορό αναλογούσαν τα λυρικά, δηλαδή τα αδόμενα τμήματα, οι υποκριτές εκφράζονταν με απαγγελλόμενους στίχους και με τον ενδεδειγμένο γι' αυτόν το σκοπό ιαμβικό τρίμετρο, ο οποίος λόγω της ελευθερίας και της δυνατότητας παραλλαγών που προσφέρει προσομοιάζει με τον προφορικό λόγο. Όταν χορός και υποκριτής συνδιαλέγονται, περνούν σε μουσική απαγγελία (ρετσιτατίβο) και χρησιμοποιούν ιαμβικό, τροχαϊκό και αναπαιστικό τετράμετρο. Έτσι μια κωμωδία του 5ου αιώνα π.Χ., αν παρατηρήσει κανείς τα είδη απαγγελίας, μοιάζει περισσότερο με όπερα παρά με σύγχρονο θέατρο πρόζας. Εξαιτίας του μεγάλου ποσοστού μουσικά απαγγελλόμενων στίχων, η κωμωδία διαφοροποιείται επίσης και από την τραγωδία της ίδιας εποχής» (Zimmermann,43).

4.10 Η λυρική ποίηση της αρχαϊκής περιόδου

Η μεγαλύτερη ελευθερία στη χρήση εκφραστικών μέσων στη γραφή διαφαίνεται ήδη στη λυρική ποίηση της αρχαϊκής περιόδου. Έτσι, ενώ το έπος ξεχωρίζει από τη μεγάλη έκταση και την ιδιαίτερη μετρική του (δακτυλικό εξάμετρο), η αρχαία λυρική ποίηση χαρακτηρίζεται από ποικιλία μέτρων και τρόπων σύνθεσης. Τον όρο «λυρική ποίηση» τον καθιέρωσαν οι φιλόλογοι των ελληνιστικών χρόνων, στους οποίους θα αναφερθούμε πιο αναλυτικά στη συνέχεια. Ο λόγος ήταν ότιτα περισσότερα ποιήματα συνοδεύονταν από μουσική και τα τραγουδούσαν με τησυ-

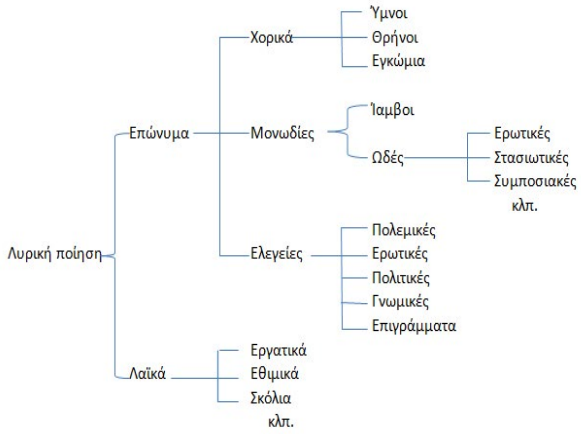
νοδεία της λύρας ή ενίοτε και του αυλού. Τα κριτήρια κατάταξης της λυρικής ποίησης της Αρχαιότητας είναι, όπως σημειώνει ο Κακριδής, κυρίως δύο: «Πρώτο κριτήριο ο λαϊκός ή όχι χαρακτήρας. Από τη μια ξεχωρίζουμε ορισμένα τραγούδια (εθιμικά και εργατικά τα περισσότερα) που είχαν ολοφάνερα λαϊκό χρώμα και κυκλοφορούσαν ανώνυμα· από την άλλη, όλα τα ποιητικά έργα που είχαν συνθέσει επώνυμοι ποιητές και κυκλοφορούσαν με το όνομά τους.

Δεύτερο κριτήριο για να διαιρέσουμε τα επώνυμα έργα σε κατηγορίες είναι ο τρόπος της παρουσίασης. Ξεχωρίζουμε:

(α) Χορικά: έργα που παρουσιάζονταν τραγουδισμένα από ένα σύνολο με πολλούς τραγουδιστές, τον Χορό.

(β) Μονωδίες: έργα που παρουσιάζονταν τραγουδισμένα από ένα μόνο τραγουδιστή.

(γ) Ελεγείες: έργα που παρουσιάζονταν τραγουδισμένα από έναν τραγουδιστή πλαισιωμένο από Χορό, που τον υποστήριζε.[…] Κοινό χαρακτηριστικό σε όλα τα πρώιμα λυρικά έργα είναι η συνύπαρξή τους με το μουσικό μέλος. Δεν υπάρχει στην αρχαϊκή και στην κλασική εποχή λυρικό ποίημα που να προορίζεται για σιωπηλή ανάγνωση ή για απλή απαγγελία. Τα λυρικά έργα ήταν όλα γραμμένα για να τραγουδιούνται, πολλά και για να χορεύονται. Ήταν οι ίδιοι οι ποιητές που μαζί με τα λόγια συνέθεταν τη μουσική και τη χορογραφία, όπου χρειαζόταν, των έργων τους» (Κακριδής).



Εικόνα 4.4 *Οι κατηγορίες της λυρικής ποίησης.(URL φωτογραφίας:* http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/history/grammatologia/page_019.html*)*

Ανάμεσα στους πιο γνωστούς επώνυμους ποιητές της εποχής συγκαταλέγονται: ο Στησίχορος, (περ. 632 - περ. 555 π.Χ.), ο Αλκμάνας (7ος αι. π.Χ.), ο Αρχίλοχος (περ. 680 - 630 π.Χ.), ο Σημωνίδης (7ος αι. π.Χ.), η Σαπφώ (περ. 630 π.Χ. – 570 π.Χ.) και ο Αλκαίος (περ. 620 – 6ο αι. π.Χ.). Ο Στησίχορος και ο Αλκμάνας διακρίθηκαν στη χορική ποίηση, στην ποίηση δηλαδή που συνοδευόταν από μουσική και χορό, ενώ ο Αρχίλοχος και ο Σιμωνίδης ο Αμοργίνος ήταν γνωστοί για τους ιάμβους τους.

4.11 Η χορική ποίηση

Βασικό είδος της λυρικής (μελικής) ποίησης στην Αρχαιότητα, η χορική ποίηση γράφεται από έναν ποιητή, ο οποίος συνθέτει και τη μουσική, και παρουσιάζεται από πολλούς τραγουδιστές, το χορό, με τη συνοδεία μουσικών οργάνων (λύρα, αυλός, φόρμιξ[1], κιθάρα). Συνδυάζει συνεπώς τραγούδι, χορό και μουσική, αποτελεί ένα σύνθετο θέαμα και είναι σημαντική «για την τραγωδία, που αναπτύχθηκε από το χορικό τραγούδι» (Lesky, 227). Τα μέλη του χορού πρέπει να είναι καλλίφωνα και να έχουν χορευτικές δεξιότητες, χωρίς αυτό να σημαίνει πως είναι επαγγελματίες, απλά επιτελούν μια «τιμητική κοινωνική λειτουργία» (Κακριδής, 54). Ένας από τους βασικούς εκπροσώπους της χορικής ποίησης είναι ο Στησίχορος ο Ιμεραίος (7ος/6ος π.Χ. αι.), που ονομάστηκε έτσι γιατί πρώτος αυτός «έστησε χορό», ενώ το αληθινό του όνομα είναι Τεισίας (Γιαννακά, 86). Είναι ο επινοητής της επωδικής τριάδας του χορικού άσματος, έτσι όπως την έχουμε γνωρίσει από τις τραγωδίες (στροφή/αντιστροφή/επωδός), και οι ποιητικές του συνθέσεις εμπνέονται από τα Ομηρικά Έπη.

Ο Αλκμάνας (7ος/6ος π.Χ. αι.) θεωρείται εκπρόσωπος της πρώιμης χορικής ποίησης και διακρίθηκε για: α)

1 Έγχορδο μουσικό όργανο της ελληνικής Αρχαιότητας

τους ύμνους του προς τους θεούς, β) τις σύντομες ποιητικές συνθέσεις του, τα λεγόμενα παρθένεια, που έχουν βουκολικό και φυσιολατρικό περιεχόμενο και αναδεικνύουν την ποιητική του ευαισθησία του για τη φύση, γ) τα ερωτικά του τραγούδια. Η ποιητική του ευαισθησία και η σύγχρονη ματιά του στη γλαφυρή αποτύπωση της φύσης είναι έκδηλες στο παρακάτω απόσπασμα, και, δικαίως, οι Αλεξανδρινοί τον κατέταξαν πρώτο στον κανόνα των εννιά λυρικών/μελικών ποιητών που συνέταξαν (Φραγκούλης, 121), ενώνοντας τους κορυφαίους της μονωδίας (Αλκαίος, Σαπφώ και Ανακρέοντας) και τους κορυφαίους της χορικής ποίησης (Αλκμάνας, Στησίχορος, Ίβυκας, Σιμωνίδης, Βακχυλίδης και Πίνδαρος). Το ποίημα του Αλκμάνα που ακολουθεί κατατάσσεται στα παρθένεια:

Ο ύπνος της φύσης
Κοιμούνται οι βουνοκορφές κοιμούνται τα φαράγγια,
Κοιμούνται οι χαράδρες και οι κορυφογραμμές,
Και τα σερνάμενα πάνω στη γη τη σκοτεινόχρωμη,
Τα άγρια του βουνού και τα μελίσσια,
Ακόμη και τα κήτη στα βάθη της θάλασσας
Κοιμούνται και τα μακροφτέρουγα πουλιά.
Μτφρ. Μ.Ζ. Κοπιδάκης (Γιαννακά, 93)

Η νυχτερινή γαλήνη που επικρατεί στη φύση αποδίδεται έντεχνα μέσω της τριπλής επανάληψης του ρήματος «κοιμούνται» που κλείνει τον τελευταίο στίχο του ποιήματος. Το δίπολο βουνοκορφές/φαράγγια σηματοδοτεί το ύψος και το βάθος της πλάσης και δημιουργεί χιασμό με τον επόμενο στίχο, όπου αντιστρέφεται έντεχνα (χαράδρες/κορυφογραμμές). Μετά τη συνομιλία της άψυχης φύσης των βουνών και των φαραγγιών, επαναλαμβάνεται το ίδιο δίπολο ύψος/βάθος με την έμψυχη φύση των μελισσιών και των κητών στους επόμενους δύο στίχους, δημιουργώντας μια κάθετη κίνηση, μέχρις ότου ξεμακρύνει το βλέμμα στον ορίζοντα χάρη στα «μακροφτέρουγα πουλιά». Ζωηρή εικονοποιία, δεξιοτεχνική κατασκευή αλλά και γνώση σχημάτων λόγου χαρακτηρίζουν τον εξάστιχο αυτό ύμνο προς τη φύση.

4.12 Μονωδική ποίηση

Στη μονωδική ποίηση ανήκουν τα ποιήματα εκείνα που παρουσιάζονται από ένα μόνο τραγουδιστή, και, πιθανόν, σε περιορισμένο αριθμό ακροατών, με κυριότερο χαρακτηριστικό τους την πρωτοπρόσωπη κατάθεση προσωπικών απόψεων και συναισθημάτων του ποιητή (Κακριδής, 60). Πρόκειται, συνεπώς, για μια ακραιφνώς προσωπική ποίηση, με την οποία ο ποιητής εκφράζει ελεύθερα τις ιδέες του και τον εσωτερικό του κόσμο, και διαφοροποιείται τόσο από τη χορική όσο και από την επική ποίηση. Μονωδίες είναι τόσο οι ωδές, που είναι γραμμένες σε αιολική διάλεκτο και έχουν ως κέντρο ανάπτυξης τη Λέσβο, όσο και οι ίαμβοι, που άνθισαν στην Ιωνία και είναι γραμμένοι σε ιαμβικό μέτρο.

Η μεγάλη ποικιλία των αρχαιοελληνικών μέτρων (τροχαϊκό, ιαμβικό, δακτυλικό, χοριαμβικό, ιωνικό, κ.λπ.), σε συνδυασμό με τον θεματικό πλούτο του περιεχομένου (θρησκευτικοί ύμνοι, θρήνοι, επινίκια, ερωτικά και βουκολικά τραγούδια, κ.ά.) και τις ελληνικές διαλέκτους (ιωνική, δωρική, αιολική, κ.λπ.), δημιουργούν μια πλούσια παρακαταθήκη υλικού που δεν κατηγοριοποιείται εύκολα. Η κατάταξη ενός ποιητή μπορεί να γίνει είτε σύμφωνα με το μέτρο, όπως έκαναν για τη Σαπφώ οι Αλεξανδρινοί, είτε σύμφωνα με το θέμα, όπως έπραξαν με τον Αλκαίο (Φραγκούλη, 154).

Εικόνα 4.5 *Αρπαγή των Λευκιππιδών από τους Διοσκούρους και Ηρακλής με τις Εσπερίδες, γύρω στα 410 π.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.(URL φωτογραφίας:* http://www.greek-language.gr/digitalResources/cache/image/d8461063f4ac58a6/4210.480.jpg*)*

4.13 Ο ίαμβος

Ο ιαμβικός ρυθμός που δίνει το όνομα στις ποιητικές αυτές συνθέσεις συγγενεύει με την ομιλία περισσότερο από κάθε άλλον (Κακριδής). Βασικοί εκπρόσωποι του είδους αυτού είναι ο Αρχίλοχος, ο Σιμωνίδης ο Αμοργίνος και ο Σόλων ο Αθηναίος. Ο ιαμβογράφος Αρχίλοχος (περ. 680-640 π.Χ.) παρουσιάζει μεγάλο πλούτο τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή (Lesky, 179). Παραθέτουμε δύο ποιήματά του, εκ των οποίων το πρώτο σε τροχαϊκό μέτρο και το δεύτερο σε ιαμβικό:

Βάστα ψυχή μου
Ψυχή, ψυχή μου που χτυπιέσαι στα στενά και
Δέρνεσαι, στυλώσου, ενάντια στήθη στους εχθρούς
Σου πρόταξε, πλάι στα καρτέρια των εχθρών γερά
Ασφαλίσου. Και μήτ' όταν νικάς πάρα πολύ
Να χαίρεσαι, κι αν νικηθείς στο σπίτι μην κλειστείς
Κι οδύρεσαι· λύπη ή χαρά σε βρει, συγκράτα
Την παραφορά σου. Μάθε επιτέλους τι ρυθμός
Κρατεί τα ανθρώπινα.
Μτφρ. Γ. Δάλλα (Γιαννακά, 53)

Η συνομιλία του ποιητικού υποκειμένου με την ψυχή του σηματοδοτεί τον πρώτο μεγάλο μονόλογο της ελληνικής λογοτεχνίας (Jaeger, 173 στο Φραγκούλη, 94) και από αυτόν απορρέει ένας βαθύς φιλοσοφικός στοχασμός με θέμα την οχύρωση του εαυτού απέναντι στις δυσκολίες και την αποβολή κάθε αμετροέπειας απέναντι σε δόξες και νίκες. Πότε σε προτρεπτικό και πότε σε προστακτικό τόνο, το ποιητικό εγώ προβάλλει σπαρακτικά τις ανησυχίες του και συμβουλεύει τον εαυτό του να μάθει να αντιμετωπίζει όλα τα δεινά με απαντοχή και σοφία.

Στον παρακάτω ίαμβο λείπει ο προσωπικός τόνος αλλά παραμένει ο στοχασμός γύρω από τη ζωή του ανθρώπου και τη δυνατότητα να του συμβούν τα πιο απίθανα πράγματα. Μάλιστα, το αίσθημα κάθε πιθανής εξέλιξης επιτείνεται από την αναφορά στο υπερφυσικό, ουτοπικό στοιχείο της αλλαγής του τόπου διαμονής μεταξύ των θεριών και των δελφινιών.

Όλα είναι πιθανά
Κανένα απ' τα ανθρώπινα δεν είναι απροσδόκητο
Ούτε μπορεί ν' αποκλειστεί με όρκο,
Ούτ' είναι και παράξενο, μια κι ο πατέρας των Ολύμπιων, ο Δίας,
Μεσημεριάτικα σκοτάδι έριξε σβήνοντας το φως
Του λαμπερού του ήλιου· κι έπεσε φόβος τρομερός απάνω στούς ανθρώπους·
Οι άνθρωποι, λοιπόν, μπορούν όλα να τα πιστεύουν
Και να τα καρτερούν· κανείς σας πια μην απορεί για όσα θαυμάσια θεωρεί,
Μήτε σαν ανταλλάξουνε με τα δελφίνια τα θεριά
Μέσα στη θάλασσα μονή και τα πολύβοα θαλάσσια κύματα
Αρέσουν περισσότερο απ' την ξηρά σ' αυτά που αρέσαν στο βουνό να ζουν.
Μτφρ. Αθ. Φραγκούλη (Φραγκούλη, 89-91)

4.14 Η ελεγεία

Οι ελεγείες είναι ποιητικές συνθέσεις που αρχικά τραγουδιούνταν με τη συνοδεία μουσικής (αυλός) και πλαισιώνονταν από τον χορό και αργότερα απαγγέλλονταν. Αποτελούν ένα ξεχωριστό αρχαιοελληνικό είδος που έμελλε να διαγράψει μακραίωνη πορεία στην ιστορία της λογοτεχνίας και να επανεμφανιστεί θεματικά, και όχι μορφολογικά, σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες και σε διαφορετικές εποχές (βλ. αφηγηματική ελεγεία του Ρίλκε).

Η κατάταξη με βάση το μέτρο στη λυρική ποίηση της Αρχαιότητας ισχύει και εδώ, αφού «στις ελεγείες ανήκουν όλα τα ποιητικά έργα που είναι γραμμένα σε ελεγειακό δίστιχο, ένα δίστιχο όπου ο πρώτος και μεγαλύτερος στίχος του ταυτίζεται με τον δακτυλικό εξάμετρο του έπους, και ο δεύτερος, λίγο μικρότερος, αποτελεί διπλή επανάληψη του πρώτου μέρους ενός δακτυλικού εξάμετρου» (Κακριδής, 67). Με πιο απλά λόγια, το ελε-

γειακό μέτρο που προσδιορίζει την ελεγεία είναι η εναλλαγή ενός εξάμετρου και ενός πεντάμετρου στίχου. Θα μπορούσαμε συνεπώς να θεωρήσουμε ότι μετρικά αλλά και θεματικά συγγενεύει και με το έπος και πιθανότατα αποτελεί μετεξέλιξή του: «περιεχόμενο και γλωσσική μορφή είναι τόσο πολύ επηρεασμένα από το έπος, ώστε […] μπορούμε να θεωρήσουμε την ελεγεία ως παραβλάσταρό του» (Lesky, 186). Η ελεγεία μπορεί να αποτελείται από ένα μόνο ή και περισσότερα δίστιχα.

Η λέξη ελεγεία συνδέεται τόσο με το ελεγείον, που την προσδιορίζει μετρικά (Lesky, 185), όσο και με το έλεγος που την προσδιορίζει θεματικά και σήμαινε θρήνος και μοιρολόι. Η ελεγειακή ποίηση διακρίνεται από μεγάλη ποικιλία θεματικών πεδίων, αφού οι λυρικοί ποιητές μπορούσαν να θεματοποιήσουν με τα ελεγειακά δίστιχα οποιοδήποτε συναίσθημα και ιδέα τους: από την πολεμική περιπέτεια, τα γνωμικά και τα επιγράμματα/επιγραφές σε μνημεία, μέχρι την ερωτική εξομολόγηση και τον νεκρικό θρήνο. Γι' αυτό μιλάμε για ελεγείες πολεμικές, ερωτικές, πολιτικές, γνωμικές, κ.ά.

Ο Καλλίνος ο Εφέσιος (περ. 660-600 π.Χ.) θεωρείται ο αρχαιότερος ελεγειακός ποιητής και, μάλιστα, «μαζί μ' αυτόν εμφανίζονται εντονότερα τα τυπικά της [ελεγείας] στοιχεία» (Lesky, 185). Άλλοι ποιητές είναι ο Τυρταίος (περ. 660-600 π.Χ.), του οποίου σώζονται τέσσερις πολεμικές ελεγείες, ο Μίμνερμος (7ος/6ος π.Χ.), που θεωρείται ιδρυτής της ερωτικής ελεγείας, και ο Θεόγνης (περ. 570-500 π.Χ.) και ο Φωκυλίδης (6ος π.Χ.), που έγραψαν γνωμικές ελεγείες.

Παραθέτουμε ένα απόσπασμα από την πολεμική ελεγεία-θούριο του Καλλίνου σε μετάφραση Μ.Ζ. Κοπιδάκη και τίτλο *Στα όπλα, στα όπλα* (Γιαννακά, 65):

Ως πότε, νέοι, θα κάθεστε άπρακτοι; Πότε
θα δείξετε καρδιά αντρειωμένη; Ντροπή,
που σας βλέπουν και οι γειτονικοί λαοί. Τόσο
λίγο γνοιάζεστε για την πατρίδα; Νομίζετε, αλλά
δεν είναι ειρήνη πια, άδραξε ο πόλεμος ολόκληρη
τη γη μας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εναλλαγή προτρεπτικών ερωτήσεων και καταφάσεων που σκοπό έχουν να αφυπνίσουν το πατριωτικό αίσθημα των νέων. Κυρίαρχα θέματα της ελεγειακής ποίησης του Μίμνερμου είναι η αντίθεση νιότης/γήρατος, η σύνδεσή τους με τον έρωτα και το θάνατο και το εφήμερο της ανθρώπινης ύπαρξης. Παραθέτουμε μια χαρακτηριστική ελεγεία του, σε μετάφραση του ποιητή Ντίνου Χριστιανόπουλου, με τίτλο *Τα γηρατειά* (Γιαννακά, 69):

Αμέσως απ' τα μάγουλά μου τρέχει κρύος ιδρώτας
και το λουλούδι βλέποντας της νεολαίας τα χάνω,
ωραίο μαζί κι ευχάριστο – μακάρι να 'ταν κι άλλο.
Κι όμως, σαν όνειρο η νιότη, η τιμημένη, λίγο
βαστάει· κι αμέσως κρέμονται πάνω από το κεφάλι
τα γηρατειά τα θλιβερά και τα δυστυχισμένα,
που, εχθρικά κι ατίμητα, αγνώριστο τον κάνουν
τον άνθρωπο, κι όταν θα 'ρθουν, μυαλό χαλνούν
και μάτια.

Είναι διάχυτο στο ποίημα αυτό το αίσθημα της μελαγχολίας αλλά και της απόγνωσης του ανθρώπου, που συνειδητοποιεί το ανεπίστροφο, γοργό πέρασμα της νιότης και την προσωρινότητα του βίου. Οι απολαύσεις αλλά και το κάλλος είναι άμεσα συνυφασμένα με τη νεότητα, ενώ τα γηρατειά παραμορφώνουν το σώμα, λειτουργούν απαξιωτικά και διαβρώνουν τη διαύγεια του πνεύματος, οδηγώντας στον θάνατο. Η εναγώνια έλευση του άχαρου γήρατος αποδίδεται εξαιρετικά με τη ρηματική μεταφορά «γήρας υπέρ κεφαλής αυτίχ' υπερκρέμαται», που παραπέμπει στη δαμόκλεια σπάθη και στον Χάρο.

Η ελεγειακή ποίηση επιβίωσε και μετά την Αρχαιότητα, έχοντας ως θέμα τη μεταβολή και την απώλεια. Όπως σημειώνει ο Abrams, «η λέξη δεν είχε μια πάγια χρήση μέχρι και την περίοδο της Αναγέννησης. [...] Ενίοτε ο όρος χρησιμοποιείται με την παλαιότερη και ευρύτερη σημασία του, για ένα μελαγχολικό στοχασμό γύρω από τη θνητή φύση του ανθρώπου, όπως είναι τα *Elegy Written in a Country Churchyard* (1757) του Thomas Gray και *Ελεγείες του Ντουίνο (Duineser Elegien,* 1912-1922) του Γερμανού ποιητή Rainer Maria Rilke, για την εφήμερη ύπαρξη τόσο των ποιητών όσο και των επίγειων αντικειμένων που περιγράφονται στα ποιήματά τους» (Abrams, 115-116).

4.15 Η ωδή

Η Σαπφώ και ο Αλκαίος καλλιέργησαν ένα είδος ποίησης που έμελλε να έχει μακραίωνη ιστορία. Η ωδή χαρακτηρίζεται συνήθως από το υψηλό, εγκωμιαστικό ύφος, μπορεί να έχει προσωπικά ή κοινωνικά θέματα και δεν ακολουθεί αυστηρούς μορφολογικούς και μετρικούς κανόνες. «Ο ποιητής μπορούσε σε μια ωδή να πει οτιδήποτε και με όποιον τρόπο προτιμούσε» (Κακριδής). Έτσι, οι ωδές της Σαπφώς και του Αλκαίου έχουν ποικίλο αριθμό τετράστιχων στροφών με κοινή μεταξύ τους μετρική. Με τον όρο μετρική δηλώνουμε το συνδυασμό τονισμένων και άτονων, μακρών ή βραχέων συλλαβών που επαναλαμβάνονται μέσα στους στίχους. Σημαντικό είναι να τονίσουμε εδώ ότι το αρχαιοελληνικό μετρικό σύστημα στηρίζεται στη διάκριση των συλλαβών σε μακρές και βραχείες, και ότι η δημιουργία του στίχου γινόταν «βάσει του μέτρου, της κανονικής δηλαδή επανάληψης της μικρότερης μονάδας, αποτελούμενης […] από έναν αριθμό μακρών και βραχέων συλλαβών» (Αγγελάτος, 112).

Ο Πίνδαρος (522 - 443 π.Χ.) επηρέασε ιδιαίτερα τους μεταγενέστερους και έγινε γνωστός κυρίως για τις επινίκιες ωδές του – το μόνο τμήμα του έργου του που διασώθηκε μέχρι τις μέρες μας σχεδόν ακέραιο. Προτίμησε ένα τριαδικό σχήμα που αποτελούνταν από δύο διαφορετικά στροφικά σχήματα και διαφορετικά μέτρα, τις λεγόμενες επωδικές τριάδες. «Πρόκειται για ένα σχήμα που παραδίδεται ότι επινοήθηκε στη Μεγάλη Ελλάδα από τον Ίβυκο ή τον Στησίχορο. Κάθε τριάδα αποτελείται από ένα αντιστροφικό ζευγάρι (μια στροφή και μιαν αντιστροφή, συνθεμένες στα ίδια ακριβώς μέτρα, ώστε να μπορούν να τραγουδηθούν στο ίδιο μέλος) και μιαν επωδό σε μέτρα και μέλος διαφορετικά. Το ίδιο σχήμα επαναλαμβάνεται όσες φορές χρειαστεί» (Κακριδής). Το πρότυπο της Σαπφώς και του Αλκαίου, επηρεασμένο ωστόσο και από τον Πίνδαρο, ακολούθησε αργότερα και ο Οράτιος. Ο Οράτιος έγραψε κυρίως ομοιοστροφικές ωδές, ωδές δηλαδή γραμμένες σε μια μόνο επαναλαμβανόμενη στροφική μορφή και αποτέλεσε μαζί με τους αρχαίους Έλληνες ποιητές, κυρίως με τον Πίνδαρο, το πρότυπο που οδήγησε στην αναγέννηση και εδραίωση της ωδής ως λυρικού είδους στους νεότερους χρόνους (Abrams, 532).

Η επίκληση της Σαπφώς στη θεά Αφροδίτη στην ωδή που ακολουθεί με τίτλο Ωδή στην Αφροδίτη, σε μετάφραση Φραγκούλη (Φραγκούλη, 191), προσλαμβάνει ικετευτικό τόνο, καθώς την καλεί να ικανοποιήσει τα αιτήματά της και να τη συνδράμει άμεσα, αποδιώχνοντας τις «πίκρες και τα βάσανα».

Ομορφόθρονη, αθάνατη Αφροδίτη,
κόρη του Δία, υφάντρα δόλων, σε ικετεύω,
με πίκρες και με βάσανα
μη μου σπαράζεις την καρδιά, ω! σεβαστή θεά μου,

μα έλα κοντά μου, αν κάποτε κι άλλη φορά
από μακριά γροικώντας τη φωνή μου
πρόσεξες τα αιτήματά μου κι ήρθες γοργά,
αφήνοντας το σπίτι του πατέρα σου

ζεύοντας το άρμα το χρυσό· όμορφα και γρήγορα
σε φέρανε σπουργίτια πάνω απ' τη μαύρη γης
με πλούσιο φτεροκόπημα απ' το γαλάζιο ουρανό
μέσ' από τον αιθέρα·

κι ήρθαν γοργά στο τέρμα τους, κι εσύ, ω! μακαρία,
με την αθάνατη μορφή σου μειδιώντας
με ρώτησες τι πάλι να έχω πάθει,
τι πάλι σε καλώ,

στη φρενιασμένη μου καρδιά τι λαχταρώ
τόσο πολύ να γίνει· «ποια πάλι η Πειθώ
πίσω να φέρει την αγάπη σου;
Σαπφώ, ποια σ' αδικάει;

γιατί, αν σ' αποφεύγει, γρήγορα θα σε κυνηγά,

και δώρα σου αν δε δέχεται, αυτή θα σου προσφέρει·
αν πάλι δε σε αγαπά, θα σ' αγαπήσει γρήγορα
έστω κι αν δεν το θέλει».

έλα και πάλι δίπλα μου, κι απ' τις σκληρές τις έγνοιες, θεά,
λευτέρωσέ με, κι όσα η ψυχή μου λαχταρά
να γίνουν τέλεψέ τα· συ γίνε
σύμμαχός μου.

(Μτφρ. Αθ. Φραγκούλη, 191)

Η μετάβαση από τον ευθύ στον πλάγιο λόγο και από το παρόν στο παρελθόν γίνεται δεξιοτεχνικά μέσω της αφήγησης ενός παρελθοντικού βιώματος, κάτι που προσδίδει αφηγηματικό χαρακτήρα στο ποίημα. Αμέσως μετά, φαίνεται να παίρνει το λόγο η Αφροδίτη και να απευθύνεται στη Σαπφώ, ενώ είναι η ίδια η Σαπφώ που μονολογεί και παρουσιάζει τον ερωτικό καημό και τις επιθυμίες της, προσθέτοντας θεατρικότητα στην ωδή. «Ο αρχαίος τεχνοκριτικός Διονύσιος ο Αλικαρνασσέας, που διέσωσε το ποίημα, το αναφέρει σαν παράδειγμα αρμονίας, χάρη στο πηγαίο του αίσθημα, τη σοφή του σύνθεση, την παραστατικότητα των εικόνων και τη χάρη της έκφρασης. Σημειώνει, μάλιστα πως η μελωδία και η χάρη πηγάζουν απ' τον τρόπο με τον οποίο συνδέονται οι λέξεις και οι στίχοι, καθώς και από τη λεπτότητα της σύνθεσης» (Φραγκούλη, 191).

Η ωδή ως λογοτεχνικό είδος επιβίωσε και στη νεωτερικότητα, ενώ ιδιαίτερη ακμή γνώρισε κατά τον 19ο αιώνα. Τη σημασία της στον Ρομαντισμό υπογραμμίζει ο Βικτόρ Ουγκώ (1802-1885), παρουσιάζοντας την ωδή ως εκείνο το λογοτεχνικό είδος που γεννήθηκε μαζί με την ποίηση: «Στην πρωτόγονη εποχή καθώς ο άνθρωπος ξυπνάει σ' έναν κόσμο που μόλις γεννήθηκε, η ποίηση ξυπνάει μαζί του. Μπρος στα θαυμαστά που τον θαμπώνουν και τον μεθούν, ο πρώτος του λόγος δεν είναι παρά ένας ύμνος. Αγγίζει, ακόμα, από τόσο κοντά το Θεό, ώστε όλοι οι στοχασμοί του είναι εκστάσεις, όλα του τα όνειρα οράματα. Ανοίγει την καρδιά του, τραγουδάει όπως ανασαίνει. Η λύρα του έχει τρεις μόνο χορδές: το Θεό, την ψυχή, την πλάση· όμως αυτό το τριπλό μυστήριο σκεπάζει τα πάντα, αυτή η τριπλή ιδέα περικλείνει τα πάντα. Η γη είναι ακόμα σχεδόν έρημη. Υπάρχουν οικογένειες, όχι λαοί· πατεράδες κι όχι βασιλιάδες. Κάθε γενιά ζει με την άνεσή της· ούτε ιδιοκτησία, ούτε νόμοι, ούτε προστριβές, ούτε πόλεμοι. Όλα ανήκουν στον καθένα και σε όλους. Η κοινωνία είναι κοινότητα. Και τίποτα δεν ενοχλεί τον άνθρωπο που ζει την ποιμενική και νομαδική ζωή, αρχή όλων των πολιτισμών, τόσο πρόσφορη στους μοναχικούς ρεμβασμούς, στις παράξενες ονειροπολήσεις. Αφήνεται και πάει. Η σκέψη του, όπως κι η ζωή του, μοιάζει με το σύννεφο που αλλάζει σχήμα και δρόμο ανάλογα με τον άνεμο που το σπρώχνει. Να ο πρώτος άνθρωπος, να ο πρώτος ποιητής. Είναι νέος, είναι λυρικός. Η προσευχή είναι όλη η θρησκεία του: η ωδή είναι όλη η ποίησή του. Αυτό το ποίημα, αυτή η ωδή της πρωτόγονης εποχής είναι η Γένεση» (Hugo, 136).

Οι λόγοι αυτής της νέας αξίας που απέκτησε η ωδή κατά τον 19ο αιώνα πρέπει να αναζητηθούν στους εθνικοαπελευθερωτικούς αγώνες αυτού του αιώνα, που οδήγησαν στην εξύμνηση ενός νέου είδους ηρωισμού, στη μεγαλύτερη σημασία που απέκτησε σε αυτό το πλαίσιο η αγάπη για την πατρίδα και η ενδυνάμωση του εθνικού φρονήματος. Ενδεικτικές είναι οι πέντε πρώτες στροφές από την ωδή *Ο Φιλόπατρις* του Κάλβου (1792-1869):

Ω φιλτάτη πατρίς,
ω θαυμασία νήσος,
Ζάκυνθε· συ μου έδωκας
την πνοήν, και του Απόλλωνος
τα χρυσά δώρα!

Και συ τον ύμνον δέξου·
εχθαίρουσιν οι Αθάνατοι
την ψυχήν και βροντάουσιν
επί τας κεφαλάς
των αχαρίστων.

Ποτέ δεν σε λησμόνησα,
ποτέ· - και η τύχη μ' έρριψε

μακρά από σε· με είδε
το πέμπτον του αιώνος
εις ξένα μέρη.

Αλλά ευτυχής ή δύστηνος,
όταν το φως επλούτει
τα βουνά και τα κύματα,
σε εμπρός των οφθαλμών μου
πάντοτες είχον.

Συ, όταν τα ουράνια
ρόδα με το αμαυρότατον
πέπλον σκεπάζη η νύκτα,
συ είσαι των ονείρων μου
η χαρά μόνη.

Κάλβος

Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης

1. Ομηρικοί Ύμνοι

Από την πλούσια ποιητική παράδοση λατρευτικού χαρακτήρα της Αρχαιότητας έχουν διασωθεί μεγάλες ομάδες ύμνων, όπως ύμνοι της χορικής ποίησης (Πίνδαρος, Σημωνίδης, Βακχυλίδης), της λυρικής μονωδίας (Σαπφώ, Αλκαίος), φιλοσοφικοί και αλληγορικοί ύμνοι προς αφηρημένες έννοιες που έχουν αναχθεί σε θεότητες, όπως η τύχη, η υγεία, κ.ά. (Γκιργκένης, 35-39). Ανάμεσά τους ξεχωρίζει το *corpus* ομηρικών ύμνων, αποτελούμενο από 30 ύμνους, σε εξάμετρο στίχο, που στην Αρχαιότητα αποδιδόταν στον Όμηρο. «Από άποψη χαρακτηρισμού τους ως λογοτεχνικού είδους τα κείμενα αυτά "κυριολεκτούνται", επειδή είναι στο σύνολό τους υμνητικά κείμενα» (Μαυρόπουλος, 19). Κατά τα άλλα, είναι κοντά στην επική παράδοση λόγω μέτρου, αλλά διευρύνουν θεματολογικά την πλούσια λυρική παράδοση, που παρουσιάζει πολλά ποιήματα με υμνολογικό περιεχόμενο, μολονότι με αποδέκτες περισσότερο τους ανθρώπους παρά τους θεούς (Μαυρόπουλος, 20).

- Διαβάστε τον παρακάτω ύμνο και σκεφτείτε αν είναι λατρευτικού χαρακτήρα ή όχι, και ποιο είναι το θέμα του. Μολονότι ο παρόν ύμνος συγγενεύει μετρικά με την επική ποίηση, μήπως έχει αφηγηματικό χαρακτήρα και ηρωικό περιεχόμενο; Μήπως είναι πιο κοντά στη λυρική ποίηση, που ούτως ή άλλως απαριθμεί μεγάλο αριθμό ύμνων;

Ύμνος στον Απόλλωνα

Η Δήλος, Φοίβε, σου ζεσταίνει πιότερο από όλα την καρδιά! Εκεί μαζεύονται οι Ίωνες με τους μακριούς χιτώνες μαζί και τα παιδιά και οι γυναίκες τους οι τιμημένες. Εκεί στήνουν αγώνες πυγμαχίας για να σε τιμήσουν και σε ευφραίνουν με τραγούδια και χορούς. Θα 'λεγες βλέποντας όλους του Ίωνες συναθροισμένους: αθάνατη τούτη η γενιά κι αγέραστη εις τον αιώνα! Σε όλους τους πανηγυριστές η χάρις λαμπυρίζει. Βαθιά αναγαλλιάς μες στην ψυχή σου αποθαυμάζοντας άντρες, γυναίκες λυγερόκορμες, γρήγορα πλοία, πλούτη αρίφνητα. Όμως το μέγα θαύμα, αυτό που η δόξα του ποτέ δεν θα χαθεί: μικρά κορίτσια να υπηρετούν πιστά τον άνακτά τους που τοξεύει μακριά.

(Μτφρ. Μ.Ζ. Κοπιδάκη, στο Γιαννακά, 35)

2. Σατυρικό Δράμα

Οι τραγικοί ποιητές έπρεπε να παρουσιάσουν από μία τετραλογία, δηλαδή τρεις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα, το οποίο αντλούσε το κωμικό στοιχείο από «την ευτράπελη χρήση της γλώσσας και της δραματουργίας της τραγωδίας» (Easterling-Knox, 460), και είχε έντονο χαρακτήρα παρωδίας. Η διακωμώδηση της τραγωδίας

επιτυγχάνεται χάρη στην παρουσία των Σατύρων, ακολούθων του Διονύσου, που προσδίδουν και το όνομα στο είδος. Οι Σάτυροι αυτοί παρεισφρέουν ως δρώντα πρόσωπα σε μια μυθολογική κατάσταση και δημιουργούν παράλογες καταστάσεις, υπονομεύοντας την εξέλιξη της συμβατικής αφήγησης και του μυθολογικού επεισοδίου. Για παράδειγμα, όταν ο Οδυσσέας επιχειρεί να μεθύσει τον Πολύφημο, οι Σάτυροι προσπαθούν να του κλέψουν το κρασί.

- Διαβάστε το παρακάτω απόσπασμα από τον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη και συνδέστε το κωμικό στοιχείο με την ιδιαίτερη χρήση της γλώσσας. Αναζητήστε στοιχεία που κατά κάποιο τρόπο αποδομούν την τραγωδία, συνδέοντάς την ταυτόχρονα με το σατυρικό δράμα.

Πολύφημος

Άκου, ανθρωπάκο, ο πλούτος είναι ο αληθινός θεός για το σοφό·
τα άλλα είναι μόνο παχιά και ωραία λόγια.
Στα ακρωτήρια στέκουν οι ναοί του Ποσειδώνα του πατέρα μου·
ούτε με νοιάζουν, γιατί τα επικαλείσαι;
Ξένε, δεν με τρομάζει ο κεραυνός του Δία.
Σε τι ο Δίας είναι θεός ανώτερος από μένα;
Το μέλλον δεν με μέλλει, και γιατί δεν με μέλλει,
άκου: όταν από τον ουρανό ρίχνει νερό
με τα σταμνιά σ' αυτή τη σπηλιά εδώ
που σταγόνα δεν την περνά, απολαμβάνω
μοσχάρι στα κάρβουνα ψητό ή κυνήγι.
Ανάσκελα πεσμένος ποτίζω την κοιλάρα μου
κι ύστερα ρουφώ έναν αμφορέα ξέχειλο με γάλα
κι απολαμβάνω μόνος μου τον έρωτα.
Στρώνει το χιόνι ο θρακιώτης βοριάς;
σκεπάζομαι πατόκορφα με προβιές από αγρίμια,
ανασκαλεύω τη φωτιά, και δεν με μέλει η χιονιά.
Η γη, θέλοντας και μη, βγάζει χορτάρι
Κι έτσι βόσκουν και παχαίνουν τα κοπάδια μου.
Δε θυσιάζω στους θεούς, μόνο σε μένα,
σε μένα και στη θεότητα την πιο μεγάλη,
την κοιλάρα μου.
Το καθημερινό φαΐ, το καθημερινό πιοτό
αυτά είναι για τον μυαλωμένο άνθρωπο ο Δίας.

(Μτφρ. Μ.Ζ. Κοπιδάκη στο Γιαννακά, 203-204)

3. Κωμωδία

Έντεκα κωμωδίες του Αριστοφάνη έχουν διασωθεί σε χειρόγραφα. Στα περισσότερα από αυτά –και μάλιστα σε όσα περιέχουν πάνω από μία κωμωδίες–, ο *Πλούτος* είναι πρώτος στη σειρά. Την εποχή των Παλαιολόγων, τα πιο πολλά χειρόγραφα περιέχουν μόνο την τριάδα *Πλούτος*, *Νεφέλες*, *Βάτραχοι*. Πολύ ενδιαφέρον είναι και το γεγονός ότι ο *Πλούτος*, που σήμερα πιστεύουμε γενικά πως είναι το λιγότερο ελκυστικό από τα έντεκα έργα, διασώζεται σε περισσότερα από 150 χειρόγραφα, ενώ η *Λυσιστράτη* μόνο σε οκτώ. Οι λόγοι είναι ότι οι διαφορές από την λατινική κωμωδία είναι λιγότερο έντονες στον *Πλούτο* απ' ό,τι σε άλλα έργα του Αριστοφάνη. Ο *Πλούτος* είναι λιγότερο στενά δεμένος με τα πρόσωπα και τις συνθήκες στην Αθήνα την εποχή της συγγραφής του, παρουσιάζει την ανταμοιβή της αρετής και την τιμωρία της κακίας και δεν περιέχει σεξουαλικούς υπαινιγμούς.

- Διαβάστε το παρακάτω απόσπασμα από τη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη, όπου η Λυσιστράτη ανακοινώνει το σχέδιό της για την ερωτική απεργία των γυναικών. Εντοπίστε στοιχεία της ελευθεριάζουσας γλώσσας και της ανατροπής που χαρακτηρίζουν τις αριστοφανικές κωμωδίες και που εξηγούν το γεγονός ότι διασώθηκε σε λιγότερα χειρόγραφα από ό,τι ο *Πλούτος*.

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ: Αν καθόμαστ' εμείς φκιασιδωμένες
και μέ κορμιά παντού αποτριχωμένα,

γυμνές σ' αραχνοΰφαντους χιτώνες,
περνούμε μπρός στούς άντρες μας, κι έκεινοι
ανάβουν και ζητούν τόν έρωτά μας,
καί τότε εμείς τραβιόμαστε μακριά τους.
γρήγορα ειρήνη σίγουρα θά κλείσουν. [...]
ΚΛΕΟΝΙΚΗ: [...] Αν μας πιάσουν
και μας σέρνουν στό στρώμα με τό ζόρι;
ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ: Πιάσου γερά απ' τήν πόρτα.

(Μτφρ. Φ. Ι. Κακριδής, στο Dover, 71)

4. Λυρική ποίηση: Ωδή

Η παρακάτω ωδή ανήκει στους συντομότερους επινίκους του Πινδάρου και αποτελείται μόνο από μια τριάδα. Νικητής είναι ο Μεγακλής, ο γιος του Ιπποκράτη, από το δήμο Αλωπεκής, ο οποίος έλαβε μέρος στους Πυθικούς αγώνες του 486 π.Χ., ενώ λίγους μήνες νωρίτερα είχε εξοριστεί με οστρακισμό από την Αθήνα.

- Συνδέοντας τις πληροφορίες του παρόντος κεφαλαίου για την ωδή, μελετήστε τον 7ο *Πυθιόνικο* του Πινδάρου.

Πίνδαρος - *Έβδομος Πυθιόνικος* για τον Μεγακλή τον Αθηναίο, νικητή σε αρματοδρομία

Των Αθηνών η πόλη η μεγάλη
είναι το πιο όμορφο προοίμιο
για να τεθεί θεμέλιο στον ύμνο
της τρανής των Αλκμεωνιδών γενιάς
για τη νικηφόρα ιπποδρομία τους.
Γιατί σε ποια πατρίδα, σε ποιον οίκο
θα μπορούσες να κατοικήσεις και να πεις
πως είναι τ' όνομά τους πιο ξακουστό
μες σ' όλη την Ελλάδα;

Γιατί σ' όλες τις πόλεις συζητούν
για του Ερεχθέα τους πολίτες
που χτίσανε στην ιερή Πυθώνα
τον θαυμαστό σου, Απόλλωνα, τον δόμο.
Κι έχω για οδηγό μου πέντε στα Ίσθμια νίκες,
και μία ξεχωριστή στου Δία την Ολυμπία,
κι ακόμη δύο στην Κίρρα,

ω Μεγακλή, που κέρδισες εσύ κι οι πρόγονοί σου·
και για τη νέα σου επιτυχία μεγάλη είν› η χαρά μου·
μόνο λυπάμαι που φθόνος είν' η ανταμοιβή
για τα ωραία έργα.
Γιατί, καταπώς λένε, γλυκός τη μια,
πικρός είναι την άλλη ο καρπός
που φέρνει στον άνθρωπο η ευδαιμονία,
αν μόνιμα ανθεί.

(Πίνδαρος, 34)

Βιβλιογραφία κεφαλαίου

Abrams, Meyer Howard. *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*. Μτφρ. Γ. Δεληβοριά, Σ. Χατζηιωαννίδου. Αθήνα: Πατάκης, 2007.
Burian, Peter. «Myth into mythos.» *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Επιμ. P.E. Easterling. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 178-210.
Dover, K.J. *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*. Μτφρ. Φ. Ι. Κακριδής. Έκδ. 2η. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1981.
Flashar, Hellmut. «König Ödipus. Drama und Theorie». *Eidola. Ausgewähltekleine Schriften*. Επιμ. M. Kraus. Amsterdam: Grüner, 1989. 57-73.
Goethe, Johann Wolfgang von. *Schiften zu Kunst und Literatur*. New York: Walter de Gruyter, 2006.
Hugo, Victor. *«Το μανιφέστο του ρομαντισμού, πρόλογος στον "Κρόμβελ".»*. Μτφρ. Ανδρέας Ανδρεόπουλος. Νέα Εστία 110 (1981): 135-169.
Lesky, Albin. *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*. Θεσσαλονίκη: αφοί Κυριακίδη, 2003.
Snell, Bruno. *Η ανακάλυψη του πνεύματος*. Μτφρ. Δ. Ιακώβ. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1981.
Snell, Bruno. *Die Entdeckung des Geistes: Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Έκδ. 7η. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993.
Winkler, John. «The Ephebes' Song: Tragedia and Polis». *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Επιμ. J. Winkler and F. Zeitlin. Princeton: Princeton University Press, 1990. 20-62.
Zimmermann, Bernhard. *Η αρχαία ελληνική κωμωδία*. Μτφρ. Η. Τσιριγκάκης. Αθήνα: Παπαδήμας, 2002.
Αγγελάτος, Δημήτρης. *Η Αλφαβήτα του νεοελληνιστή. Οδηγός για το εισαγωγικό μάθημα στην επιστήμη της νεοελληνικής φιλολογίας*. Αθήνα: Gutenberg, 2011.
Γιαννακά, Σοφία. *Η ελληνική λογοτεχνία ανά τους αιώνες. Από τον Όμηρο ως τον Δείναρχο*. Αθήνα: Νεφέλη, 1992.
Κακριδής, Φάνης. Αρχαία ελληνική γραμματολογία, Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], 2006.
Κάλβος, Ανδρέας. «Φιλόπατρις.» *Ανδρέα Κάλβου*, *Ωδαί* (1-20). Επιμ. Μ. Γ. Μερακλής. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1970. 35-46.
Οράτιος. *Οι ωδές*. Βιβλίο 1. Μτφρ. Κ. Γρόλλιου. Έκδ. 3η. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1996.
Πίνδαρος. *Πινδάρου "Επίνικοι". τ. Α'. Πυθιόνικοι*. Μτφρ. Γ. Οικονομίδης. Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 2000.
Σοφοκλέους, *Οιδίπους Τύραννος*. Μτφρ. Κ.Χ. Μύρης. Αθήνα: Καρδαμίτσας, 1996.
Φραγκούλης, Αθανάσιος Κ. *Ανθολογία αρχαίας ελληνικής λυρικής ποίησης*. Αθήνα: Πατάκης, 1985.

Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι

- Τα Ομηρικά Έπη ανήκουν στην επική ποίηση, που εξυμνεί τα πολεμικά κατορθώματα ενός ήρωα ή μιας ομάδας.
- Στην επική ποίηση ανήκει ένα ακόμη είδος, το ιστορικό έπος, το οποίο εμφανίζεται μετά τον Όμηρο και τον Ησίοδο.
- Η αρχαία λυρική ποίηση (συνύπαρξη μουσικού μέλους και λόγου) είναι ιδιαίτερα πλούσια σε μικρότερα είδη και μετρικές μορφές.
- Η μονωδική ποίηση έχει βασικό χαρακτηριστικό τον προσωπικό τόνο και την έκφραση συναισθημάτων. Μικρότερα είδη που ανήκουν σ' αυτή την κατηγορία είναι ο ίαμβος και η ωδή.
- Η Σαπφώ και ο Αλκαίος έχουν διακριθεί για τις ωδές τους και έχουν αποτελέσει πρότυπο για μεταγενέστερους ποιητές όπως ο Οράτιος.
- Η ελεγεία είναι ένα ξεχωριστό αρχαιοελληνικό είδος λυρικής ποίησης που επανεμφανίζεται σθεναρά στην ιστορία της λογοτεχνίας.
- Η ελεγεία έχει πολλά υποείδη και διακρίνεται για το θρηνητικό και ερωτικό περιεχόμενό της.
- Το έπος, η λυρική ποίηση και το δράμα είναι ποιητικά είδη που άκμασαν διαδοχικά στην Αρχαιότητα και όχι ταυτόχρονα.
- Η δραματική ποίηση, το άλλο μεγάλο είδος της αρχαίας γραμματείας, περιλαμβάνει την τραγωδία, την κωμωδία και το σατυρικό δράμα.

- Η αττική τραγωδία προβάλλει έναν κόσμο δημοκρατικό μέσα από δραματικά σκηνοθετημένους μύθους και παράγει έναν ιδιαίτερα πρωτοπόρο πολιτικά στοχασμό.
- Η χρήση των μύθων, βασικό υλικό της τραγωδίας, συμβάλλει στη διάσωση και την ανανέωσή τους.
- Η κωμωδία εξελίχθηκε στη διάρκεια του χρόνου, και από τις κωμωδίες του Αριστοφάνη αναπτύχθηκε ένα θέατρο πρόζας με σαφή συρρίκνωση των χορικών και περιορισμένη τη σημασία του χορού.

Προτεινόμενη βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Alexiou, Margaret. *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*. Μτφρ.-Επιμ. Δ. Ν. Γιατρομανωλάκης, Π. Α. Ροΐλος. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2002.
Baldry, H. C. T*ο τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα*. Μτφρ. Γ. Χριστοδούλου, Λ. Χατζηκώστα. Έκδ. 3η. Αθήνα: Καρδαμίτσας, 1992.
Bowra, C. M. *Αρχαία ελληνική λυρική ποίηση*: *Αλκμάν, Στησίχορος, Αλκαίος, Σαπφώ*. Μτφρ. Ι. Ν. Καζάζης. Έκδ. 4η. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1997.
Carne Ross, D. C. (επιμ.). *Λυρική ποίηση: Πίνδαρος*. Μτφρ. Ι. Ν. Καζάζη. Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 2002.
Easterling, Patricia E. *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*. Μτφρ. Ν. Κονομή, Χρ. Γρίμπα, Μ. Κονομή. Επιμ. Α. Στεφανή. Έκδ. 7η. Αθήνα : Παπαδήμας, 2005.
Easterling, Patricia E. (επιμ.). *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*. Μτφρ. Λ. Ρόζη, Κ. Βαλάκας. Επιμ. Α. Στεφανή. Ηράκλειο Κρήτης: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2010.
Fantuzzi, M., R. Hunter. *Ο Ελικώνας και το Μουσείο. Η ελληνιστική ποίηση από την εποχή του μεγάλου Αλεξάνδρου έως την εποχή του Αυγούστου*. Μτφρ. Δ. Κουκουζίκα, Μ. Νούσια. Επιμ. Θ.Δ. Παπαγγελής, Α. Ρεγκάκος. Αθήνα: Πατάκης, 2005.
Gregory, Justina (Επιμ.). *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: 31 εισαγωγικά δοκίμια*. Μτφρ. Μ. Καίσαρ, Γ. Φιλίππου, Ό. Μπεζαντάκου. Επιμ. Δ. Ι. Ιακώβ. Αθήνα: Παπαδήμας, 2010.
Hopkinson, Neil. *Ανθολογία ελληνιστικής ποίησης*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2006.
Kennedy, George A. (πιμ.). *Ιστορία της θεωρίας της λογοτεχνίας: Αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή κριτική*. Μτφρ. Φ. Φιλίππου. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών- Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 2008.
Kitto, H. D. F. *Η αρχαία ελληνική τραγωδία.* Μτφρ. Λ. Ζενάκος. Έκδ. 5η. Αθήνα: Παπαδήμας, 1993.
Maurach, Gregor. *Επίτομη ιστορία της κωμωδίας στην αρχαιότητα*. Μτφρ. Μ. Λιβανίου. Επιμ. Ι. Ν. Παπαδοπούλου. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2009.
Montanari, Franco. *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας. Από τον 8ο αι. π.Χ. έως τον 6ο αι. μ.Χ*. Μτφρ. Σπ. Κουτράκης, Δ. Κουκουζίκα, Κ. Σιββά. Επιμ. Δ. Ιακώβ, Α.Ρεγκάκος. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2008.
Race, W. H. *Πίνδαρος: ο ποιητής και το έργο του*. Μτφρ. Μ. Α. Τσάτσου. Επιμ. Α. Μαρκαντωνάτος. Αθήνα: Τυπωθήτω, 2006.
Willcock M. M. & H. Maehler. *Πίνδαρος – Βακχυλίδης: Ανθολογία σχολιασμένων* αποσπασμάτων. Μτφρ. Κ. Δημοπούλου. Επιμ. Χ. Τσαγγάλης. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2010.
Γιατρομανωλάκης, Γιώργης. *Δύο* μελέτες *για την αρχαία τραγωδία : Ο τραγικός ήρωας: Προαίρεσις και πάθος*. Έκδ. 2η. Αθήνα: Καρδαμίτσας, 2003.
Ιακώβ, Δανιήλ Ι. *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998.
Κακριδής, Ιωάννης Θ. *Έλα, Αφροδίτη, ανθοστεφανωμένη. Αρχαία λυρική ποίηση*. Έκδ. 2η. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1993.
Μαρκαντωνάτος, Ανδρέας (Επιμ.). *Αρχαία ελληνική τραγωδία: Θεωρία και πράξη*. Μτφρ. Χρ. Γραμμένου, Αθ. Καβουλάκη. Αθήνα: Gutenberg, 2008.
Παπαγγελής, Θ.Δ. *Η ποιητική των Ρωμαίων "νεωτέρων"*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1994.
Παππάς, Θεόδωρος & Ανδρέας Μαρκαντωνάτος (Επιμ.). *Αττική κωμωδία: Πρόσωπα και προσεγγίσεις*. Αθήνα: Gutenberg, 2011.

Χουρμουζιάδης, Νίκος Χ. *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*. Έκδ. 3η. Αθήνα: Στιγμή, 2003.

Ξενόγλωσση

Barrett, James. *Staged narrative: Poetics and the messenger in Greek tragedy*. Berkeley: University of California Press, 2002.
Easterling, Patricia E. (Επιμ.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
Gutzwiller, K. *A Guide to Hellenistic Literature*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.
Heath, Malcolm. *The poetics of Greek tragedy*. Stanford: Stanford University Press, 1987.
Jens, Walter, Klaus Aichele. *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München: Fink, 1971.
Jones, John. *On Aristotle and Greek tragedy*. Stanford: Stanford University Press, 1980.
Latacz, Joachim. *Einführung in die griechische Tragödie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993.
Mueller-Goldingen, Christian. *Griechische Tragödie: Autoren, Themen, Perspektiven*. Berlin, Münster: Lit, 2010.
Munteanu, Dana L. *Tragic pathos: Pity and fear in Greek philosophy and tragedy*. Cambridge, UK, New York: Cambridge University Press, 2012.
Scodel, Ruth. *An introduction to Greek tragedy*. New York: Cambridge University Press, 2010.
Silk, M. S. *Aristophanes and the definition of comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
Weisman, Karen A. *The Oxford handbook of the elegy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
West, M. L. *Studies in Greek elegy and iambus*. Berlin, New York: de Gruyter, 1974.
Zanker, G. *Realism in Alexandrian Poetry. A Literature and its Audience*. London: Croom Helm, 1987.
Zimmermann, Bernhard. *Die griechische Komödie*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 1998.

Κεφάλαιο 5: Τα λογοτεχνικά γένη και είδη από την ελληνιστική εποχή έως και τον Μεσαίωνα. Ποιητική και Ρητορική

Σε αυτό το κεφάλαιο θα παρουσιαστούν οι πιο σημαντικές προσπάθειες συστηματοποίησης της λογοτεχνικής παραγωγής κατά τους ελληνιστικούς και ρωμαϊκούς χρόνους, οι τρόποι επιβίωσης της ρητορικής κατά κύριο λόγο και δευτερευόντως της ποιητικής κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα. Ιδιαίτερη μνεία θα γίνει στο Περί Ύψους του Ψευδο-Λογγίνου, με στόχο την παρουσίαση και ανάδειξη της υφολογικής διαφοράς ως διακριτικού γνωρίσματος και ταξινομικού κριτηρίου των λογοτεχνικών ειδών. Το κεφάλαιο θα κλείσει με αποσπάσματα από σχετικά θεωρητικά κείμενα, ασκήσεις εμβάθυνσης, ανακεφαλαίωση και ενδεικτική βιβλιογραφία.

5.1 Οι ελληνιστικοί χρόνοι – Η γέννηση της φιλολογίας

Ένα από τα μεγαλύτερα επιτεύγματα του ελληνιστικού πολιτισμού ήταν η συστηματική συλλογή, καταγραφή και ταξινόμηση της παλαιότερης λογοτεχνικής παραγωγής σε λογοτεχνικά είδη. Στα νέα πνευματικά κέντρα των ελληνιστικών χρόνων, όπως π.χ. στην Αλεξάνδρεια και στην Πέργαμο, λόγιοι, που ήταν και οι ίδιοι ποιητές, ανέλαβαν όχι μόνο την έκδοση και το σχολιασμό αρχαίων κειμένων, τη γλωσσική ερμηνεία και την κατάρτιση εξειδικευμένων λεξικών, αλλά και τις μεταφράσεις ξενόγλωσσων βιβλίων. «Όσο για τα ξενόγλωσσα βιβλία, οι Αλεξανδρινοί σοφοί μπορούσαν να καταρτίζουν και μεταφράσεις, με γνωστότερο παράδειγμα τη μετάφραση της *Παλαιάς Διαθήκης* από τα αραβικά στην Κοινή από τους Εβδομήκοντα» (Σιστάκου).

Η κριτική έκδοση των επών, δηλαδή η ομηρική φιλολογία, καθώς και η ερμηνεία και ο σχολιασμός τους είχαν εξέχουσα θέση στην ενασχόληση των Αλεξανδρινών φιλολόγων με την αρχαιότερη ποίηση, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι παρέβλεψαν τα άλλα είδη της αρχαιοελληνικής γραμματείας. Έτσι, συνέλεξαν, κατέγραψαν και ταξινόμησαν συστηματικά τόσο τη δραματική όσο και τη λυρική λογοτεχνική παραγωγή, και η διαδικασία που ακολούθησαν είναι λίγο πολύ γνωστή (Erbse, 222-223). Συνέλεγαν διαφορετικές εκδοχές των κειμένων και τις αντιπαρέβαλλαν με σκοπό να βεβαιωθούν για την ορθογραφική και συντακτική ορθότητα των κειμένων.

Κατόπιν, με γνώμονα ενδοκειμενικά χαρακτηριστικά απέδιδαν τα κείμενα σε συγγραφείς, στο βαθμό που αυτοί δεν ήταν εξαρχής γνωστοί, και έπειτα τα κατέτασσαν σε λογοτεχνικά είδη. Η πρώτη δηλαδή συστηματική ταξινόμηση του λογοτεχνικού φαινομένου λαμβάνει χώρα στους ελληνιστικούς χρόνους. Γι' αυτό και πολλοί όροι που χρησιμοποιούμε έως και σήμερα για να χαρακτηρίσουμε λογοτεχνικά είδη (όπως π.χ. ειδύλλιο ή ωδή), προέρχονται από τους ελληνιστικούς χρόνους. Αυτή ωστόσο η κατανομή σε είδη, ειδικά για τη λυρική ποίηση, δεν ήταν πάντα απλή, και αυτό καταδεικνύει ένας πάπυρος που αποτυπώνει τις διαφορετικές απόψεις του Καλλίμαχου και του Αρίσταρχου σχετικά με την κατάταξη ενός ποιήματος του Βακχυλίδη σε παιάνα ή διθύραμβο (Broggiato, 55). Σε κάθε περίπτωση, δεν πρόκειται για τη μοναδική διαφωνία που έχει καταγραφεί μεταξύ των Αλεξανδρινών φιλολόγων.

5.2 Κριτικές εκδόσεις κειμένων - Ομηρικά Έπη

Μετά τη συγκριτική μελέτη των χειρογράφων και την ταξινόμηση σε είδη, το κείμενο μαζί με σχόλια εμφανιζόταν με τη μορφή βιβλίου, δηλαδή κάποιος το αντέγραφε πιθανότατα σε πάπυρο. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργήθηκαν, για παράδειγμα, τα "άπαντα" του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, με πάνω από 70 τίτλους έργων ταξινομημένων και σχολιασμένων. Και με τον ίδιο τρόπο το έργο του Πινδάρου εκδόθηκε σε 17 βιβλία και είναι ταξινομημένο σε ύμνους, παιάνες, διθυράμβους, κτλ. (Pfeiffer, 227). Ο όγκος και ο πλούτος των συγγραμμάτων που περιείχε η βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας ξεπερνούσε κατά πολύ όσα γνώριζε ο κόσμος έως τότε. «Σύμφωνα με εκτιμήσεις η Βιβλιοθήκη κατείχε 500.000-700.000 παπυρικούς κυλίνδρους μέχρι την καταστροφή της από φωτιά το 47 π.Χ., όταν ο Ιούλιος Καίσαρας (100-44 π.Χ.) κατέκτησε την Αλεξάνδρεια» (Σιστάκου).

Η κριτική έκδοση των ομηρικών επών αποτελεί ωστόσο ένα από τα πρώτα μελήματα των Αλεξανδρινών φιλολόγων. Μολονότι η πρώτη επίσημη καταγραφή των ομηρικών επών είχε γίνει, όπως αναφέραμε και στο 3ο κεφάλαιο, στα μέσα του 6ου αι. π.Χ., η ανάγκη για μια κριτική έκδοση, με εκτεταμένο σχολιασμό και ερμηνεία των κειμένων, ήταν μεγάλη: το πρόβλημα δεν ήταν μόνο οι αποκλίσεις που υπήρχαν μεταξύ των διαφορετικών

χειρογράφων, αλλά και η γλώσσα τους, που ήδη ήταν αρχαΐζουσα για την εποχή και έχρηζε ερμηνείας.

Ο «πρώτος κριτικός εκδότης των επών είναι και ο πρώτος βιβλιοθηκάριος της βιβλιοθήκης της Αλεξάνδρειας, ο Ζηνόδοτος ο Εφέσιος (330-260 π.Χ.). Ο Ζηνόδοτος προέβη σε δραστική διόρθωση του ομηρικού κειμένου χρησιμοποιώντας δύο κυρίως μεθόδους: τη σύγκριση διαφορετικών εκδόσεων μεταξύ τους και τον "οβελισμό", δηλαδή την απάλειψη εκείνων των στίχων που κατά την κρίση του δεν ταίριαζαν με τη γλώσσα ή το περιεχόμενο του ομηρικού κειμένου. Έτσι όμως κατέληξε να διαγράψει πάρα πολλούς στίχους, ένα σφάλμα που διόρθωσαν με τις δικές τους κριτικές εκδόσεις οι δύο μεγάλοι ομηριστές, ο Αριστοφάνης Βυζάντιος (265-190 π.Χ.) και ο Αρίσταρχος από τη Σαμοθράκη (215-144 π.Χ.)» (Σιστάκου). Στους Αλεξανδρινούς φιλολόγους οφείλουμε επίσης το χωρισμό των Ομηρικών Επών σε ραψωδίες, αλλά και τη γνώση περί της υφολογικής και θεματικής τους ενότητας. Σημαντικός και για τους μεταγενέστερους ήταν ο σχολιασμός, η καταγραφή και η επεξήγηση του ομηρικού λεξιλογίου που αναπτύχθηκε προκειμένου να ερμηνευθούν ικανοποιητικά τα Ομηρικά Έπη.

5.3 Λυρική ποίηση

Στους λόγιους, όμως, των ελληνιστικών χρόνων οφείλουμε και τον όρο λυρική ποίηση, παρ' ότι στα αρχαία ελληνικά σήμαινε κάτι τελείως διαφορετικό από αυτό που εννοούμε εμείς σήμερα. Όπως αναφέρει ο Bowra: «Οι αλεξανδρινοί φιλόλογοι, στην πρώτη κατάταξη των πρώιμων λυρικών ποιητών που επιχείρησαν, συνέταξαν έναν κατάλογο των εννέα λυρικών, και αυτόν υπονοεί ο Οράτιος (65 - 8 π.Χ.) όταν εκφράζει την ελπίδα ότι ίσως και ο ίδιος συμπεριληφθεί κάποτε στους αληθινούς λυρικούς ποιητές […]. Ένας κατάλογος των εννέα ποιητών δίνεται σε δύο ανώνυμα ελληνικά επιγράμματα, άγνωστης χρονολογίας […] Μόλο που η σειρά των ονομάτων διαφέρει, τα ονόματα είναι τα ίδια και στα δυο ποιήματα: Πίνδαρος, Βακχυλίδης, Σαπφώ, Ανακρέων, Στησίχορος, Σιμωνίδης, Ίβυκος, Αλκαίος και Αλκμάν. Εικάζεται ότι αυτός ο κατάλογος παίρνει ως βάση τους ποιητές που τα έργα τους έφτασαν στην Αλεξάνδρεια, εκδόθηκαν και ήταν γνωστοί ως οι πραττόμενοι, αλλά, είτε γι' αυτό πρόκειται είτε η επιλογή έγινε με αξιολογικά αισθητικά κριτήρια, ο κατάλογος δείχνει τι ακριβώς εννοούσαν οι Αλεξανδρινοί με το χαρακτηρισμό λυρικός ποιητής. Ήταν ένας ποιητής που διέφερε από αυτούς που έγραφαν τραγωδίες, έπη, ίαμβους ή ελεγείες. Για τους ποιητές καθενός από τα είδη που ονομάσαμε υπήρχαν ίσως ξεχωριστοί πίνακες· οι εννέα λυρικοί αποτελούσαν ιδιαίτερη ομάδα» (Bowra, 17). Ο κατάλογος αυτός είθισται να ονομάζεται στη φιλολογία *Κανόνας των Αλεξανδρινών*. Το ότι ο Οράτιος εκφράζει την ελπίδα να συμπεριληφθεί στον κατάλογο, δηλώνει εμφατικά τη σημασία της ελληνιστικής αποτίμησης και ταξινόμησης των λογοτεχνικών εκφάνσεων για τη ρωμαϊκή εποχή.

Ενδιαφέρον είναι ότι στον κανόνα δεν εμπεριέχονται σύγχρονοι ποιητές, κάτι που σημαίνει ότι για τους Αλεξανδρινούς φιλολόγους τα καλύτερα έργα είναι προϊόν του παρελθόντος. Σημαντικό επίσης για την εξέλιξη της φιλολογικής κριτικής σχεδόν μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα και μετά είναι ότι δεν λειτουργούν ως ουδέτεροι διαχειριστές και σχολιαστές της λογοτεχνίας, δεν καταλογογραφούν και ταξινομούν μόνο, αλλά εκφέρουν και αξιολογικές κρίσεις (περισσότερο ή λιγότερο αυθαίρετες), δημιουργώντας ιεραρχίες, που θα αφορούν αργότερα και τα λογοτεχνικά είδη, διαχωρίζοντας τη λογοτεχνία σε καλή λογοτεχνία και σε λιγότερο καλή, και τα λογοτεχνικά είδη σε περισσότερο ή λιγότερα σημαντικά. Αυτή τη λογική, που είναι η λογική που διέπει τους κανόνες της λογοτεχνίας, τη χρωστάμε επίσης στους Αλεξανδρινούς φιλολόγους, που την κληρονόμησαν στους Ρωμαίους και έφτασε ώς εμάς.

5.4 Ιστορία της λογοτεχνίας

Παρ' ότι οι απαρχές της ιστορίας της λογοτεχνίας βρίσκονται στην κλασική Αρχαιότητα και στον Αριστοτέλη, η λογοτεχνία ως ιστορικό φαινόμενο συστηματοποιείται για πρώτη φορά στους ελληνιστικούς χρόνους και ταξινομείται σε είδη. Οι *Πίνακες* του Καλλίμαχου (3ος αιώνας π.Χ.) θεωρούνται η πρώτη συστηματική καταγραφή τής μέχρι τότε λογοτεχνικής παραγωγής. Πρόκειται για καταλόγους οι οποίοι περιέχουν ονόματα συγγραφέων και σύντομα βιογραφικά στοιχεία που συνοδεύονται από αναφορές στα έργα τους.

Η παράδοση του Καλλίμαχου συνεχίζεται τόσο στους ρωμαϊκούς χρόνους όσο και στον Μεσαίωνα (Βελουδής, 360-361), ενώ τέτοιου είδους κατάλογοι με βιογραφικά στοιχεία των συγγραφέων και σύντομες αναφορές στα έργα τους, παρουσιασμένα σε χρονολογική σειρά, συνεχίζουν να συντάσσονται μέχρι τα τέλη του 17ου αιώνα, εντάσσοντας σταδιακά και νεότερους συγγραφείς. Η απλή χρονολογική παράθεση ονομάτων, βιογραφικών στοιχείων και έργων είναι το κύριο χαρακτηριστικό όλων αυτών των καταλόγων. Από αυτή την

άποψη, οι Ρωμαίοι συνέχισαν τη συζήτηση περί ποίησης και ποιητικής, η οποία ξεκίνησε με τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, στηριζόμενοι βέβαια στη συστηματική δουλειά των φιλολόγων των ελληνιστικών χρόνων, που κατέγραψαν, ταξινόμησαν, σχολίασαν και διατήρησαν τις λογοτεχνικές εκφάνσεις της ελληνικής Αρχαιότητας.

5.5 Ποιητική στους ελληνιστικούς χρόνους: Καλλίμαχος

Ο Καλλίμαχος έγινε ωστόσο γνωστός τόσο για τη φιλολογική του δουλειά (βλ. *Πίνακες*) όσο και ως ποιητής. Πρόκειται μάλιστα για έναν από τους πιο σημαντικούς ποιητές της ελληνιστικής εποχής, που εργάστηκε από νέος στη Βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας και μας άφησε δείγματα μιας πρώιμης εσωτερικής ποιητικής. Στον πρόλογο του σημαντικότερου έργου του με τίτλο *Αίτια*, που αποτελούνταν από τέσσερα βιβλία, πιθανώς περιελάμβανε αρχικά γύρω στους 6.000 στίχους και διασώθηκε, ο Καλλίμαχος διατυπώνει το ποιητικό του πρόγραμμα. Ακόμα και αν αρχική πρόθεση του κειμένου ήταν να λοιδορήσει τους αντιπάλους του ποιητή, πράγμα που μας δίνει μια εικόνα των αντιπαραθέσεων στο χώρο της λογοτεχνίας της εποχής, ως κείμενο παραμένει ιδιαίτερα ενδιαφέρον για την ιστορία της ποιητικής, δεδομένου ότι αποτελεί ίσως ένα από τα πρώτα δείγματα μιας εσωτερικής ποιητικής (βλ. κεφ. 3), όπου ο ποιητής όχι μόνο δηλώνει τα πρότυπά του και υπερασπίζεται το ποιητικό του έργο, αλλά εξηγεί και τον τρόπο που συγγράφει.

Εικόνα 5.1 *Πάπυρος με το έργο Αίτια του Καλλίμαχου,1ος αιώνας μ.Χ.(URL φωτογραφίας:* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/P.Oxy._XI_1362.jpg*)*

Ο πρόλογος αυτός είναι επίσης ένα μανιφέστο υπέρ της λεπτότητας –μια ιδιότητα που έγινε έμβλημα ποιητικής παράδοσης πολλών αιώνων–, η οποία «μπορεί να αναφέρεται και στην ολιγοστιχία, κυρίως όμως έχει να κάνει με την ποιότητα του επεξεργασμένου ποιητικού αποτελέσματος, που προϋποθέτει βασανιστικό μόχθο, κυριολεκτικώς λεπτουργία» (Παπαγγελής). Μέρος του έργου του Καλλίμαχου μετέφρασε το 1555 και εξέδωσε ο Ρομπορτέλλο[1] στα λατινικά, καθιστώντας τον Καλλίμαχο γνωστό ήδη στις απαρχές της Αναγέννησης (Vanek, 27). Το απόσπασμα που ακολουθεί είναι από τον πρόλογο των Αιτιών σε μετάφραση Θ. Παπαγγελή:

Όταν πρωτοκάθισα να γράψω,
ο Λύκιος Απόλλωνας μου είπε:
«...ποιητή, για τη θυσία φρόντισε να 'χεις το πιο παχύ θρεφτάρι,
αλλά τη Μούσα σου, αγαπητέ μου, κράτα την λεπτή.
Σου παραγγέλνω ακόμη: πορεύου όπου δεν πατεί η άμαξα·
να μην ακολουθείς τα χνάρια άλλων,
ούτε και την πλατιά λεωφόρο, αλλά δρόμους
ασύχναστους, κι ας είναι η πορεία σου στενή».

1 Francesco Robortello (1516-1567), Ιταλός λόγιος, από τους πρώτους που μετέφρασαν και σχολίασαν την *Ποιητική* του Αριστοτέλη στα λατινικά.

Εγώ υπάκουσα. Τώρα τραγουδώ για τους εραστές
της λιγυρής φωνής του τζίτζικα,για τους μισούντες θόρυβον όνου.
Το γκάρισμα του θηρίου με τα μεγάλα αυτιά
ας το ζηλώσουν άλλοι· εγώ θέλω να είμαι ο ελάχιστος, ο φτερωτός-
πραγματικά! τρόφιμος της δροσιάς, του θείου αιθέρα μάννα,
για να μπορώ να τραγουδώ
και ν' αποθέσω μονομιάς αυτά τα γηρατιά που με βαραίνουν
όσο το τρίγωνο νησί τον ολετήρα Εγκέλαδο.
...αφού οι Μούσες όποιον τον παίρνουν με καλό μάτι από παιδί
δεν τον απαρνιούνται όταν ασπρίζει. (Καλλίμαχος)

5.6 Από την ελληνιστική στη ρωμαϊκή εποχή

Στην ελληνιστική εποχή εξελίχθηκε ο κριτικός λόγος περί λογοτεχνίας και γλώσσας, αναπτύσσοντας τεχνικές που εν μέρει χρησιμοποιούμε και σήμερα. Η διδασκαλία της ρητορικής και της γραμματικής εμφανίστηκε παράλληλα με τη δημιουργία μιας ορολογίας που δεν αφορούσε μόνο τα δομικά ή τα μετρικά χαρακτηριστικά της λογοτεχνίας αλλά και τα υφολογικά, και σκοπό είχε τόσο να ενθαρρύνει τη μίμηση προτύπων, όσο και να καθοδηγήσει τον αναγνώστη να ερμηνεύσει τα κείμενα. Η αρχαία διαμάχη μεταξύ ποίησης και φιλοσοφίας προς το τέλος των ελληνιστικών χρόνων έχει προσλάβει τη μορφή διαμάχης ανάμεσα σε αυτούς που πίστευαν ότι σκοπός της ποίησης είναι να διασκεδάσει και να ικανοποιήσει αισθητικά και σ' εκείνους που την αντιμετώπιζαν ως όχημα της φιλοσοφίας. Την ίδια εποχή αρχίζουν να ανατέλλουν τα λατινικά ως μια δεύτερη, άλλη γλώσσα, η οποία υιοθετεί σταδιακά τα ίδια πρότυπα, δημιουργώντας έτσι τις συνθήκες για μια πρώτη συγκριτολογική αντιμετώπιση της λογοτεχνίας.

Η Elaine Fantham επισημαίνει ότι «Αν οι Έλληνες ήταν οι πρώτοι στην Ευρώπη που δημιούργησαν και κατέγραψαν λογοτεχνικά έργα, που ανέπτυξαν λογοτεχνικά είδη καθορίζοντας τα χαρακτηριστικά τους και συστηματικοποίησαν την περιγραφή και τη θέσπιση της ρητορικής και της ποιητικής, οι Ρωμαίοι, παραδόξως, είχαν μια διαφορετική πρωτιά. Ήταν οι πρώτοι που κληρονόμησαν λογοτεχνικά πρότυπα –αυτά που είχαν αναπτύξει οι Έλληνες– προτού καν αρχίσουν να συνθέτουν τη δική τους λογοτεχνία. Θα μπορούσαμε λοιπόν να υποστηρίξουμε ότι, προτού δημιουργήσουν λογοτεχνία, οι Ρωμαίοι άσκησαν μια υποτυπώδη κριτική στη λογοτεχνία,εφόσον κλήθηκαν να επιλέξουν αυτό που θα μιμηθούν και να βρουν έναν τρόπο μίμησης. Η ανάδυση μιας σχετικά ανεπτυγμένης, ιδιαίτερα μιμητικής εθνικής λογοτεχνίας τον 3ο αιώνα π.Χ. έχει κάποιες αναλογίες με την εμφάνιση της νέας κριτικής και των εθνικών λογοτεχνιών στην Αναγέννηση. Και στις δύο περιπτώσεις η κριτική θεωρία προσαρμόστηκε σεμια πρωτότυπηλογοτεχνία, ασχολήθηκε με τα λογοτεχνικά είδη, αλλά επηρέασε την επίσημη εκπαίδευση στη γραμματική και τη ρητορική, ενώδημιούργησεκαι κανόνες για τη λογοτεχνική έκφραση» (Fantham, 220).

5.7 Ποίηση και ρητορική στη Ρώμη

Αν η σύνδεση μεταξύ ποιητικής και ρητορικής ξεκίνησε με τον Γοργία, στους ελληνιστικούς χρόνους η ρητορική επικεντρώθηκε στην επίδειξη τεχνικής και δεξιοτεχνίας, ενώ «καθιέρωσε ένα αυστηρό σύστημα ορισμών και μια σειρά από κανόνες δόμησης του λόγου με βάση τις αριστοτελικές αρχές» (Wilkinson, 327). Στην αρχαία Ρώμη, όπου οι Έλληνες ρήτορες δίδαξαν ρητορική, η ποίηση και η ρητορική συνδέθηκαν σύντομα πολύ στενά μεταξύ τους (Wilkinson, 326). Έχοντας και ο ίδιος να επιδείξει ποιητικό έργο, ο Κικέρωνας (106 π.Χ. - 43 π.Χ.) έγραψε τόσο ποιήματα όσο και επιστολές, ένα υβριδικό είδος μεταξύ ρητορικής και λογοτεχνίας που άνθισε στους ελληνιστικούς χρόνους. Στο *De Oratore* (Περί ρήτορος, 55-56 π.Χ.) απαιτεί από το ρήτορα να ασχοληθεί με την ποίηση. Και αυτό γιατί, για τον Κικέρωνα, ποιητής και ρήτορας προσομοιάζουν. Ο ποιητής είναι λίγο πιο περιορισμένος επειδή πρέπει να προσέξει το ρυθμό και τη μετρική όσων γράφει, ενώ λίγη περισσότερη ελευθερία στη χρήση της γλώσσας υπάρχει στο ρήτορα· και οι δύο όμως μπορούν να διαλέξουν το θέμα που επιθυμούν και είναι ισάξιοι ως προς την εκφραστική τους δύναμη (Cicero, 1, 70). Η ποίηση είναι δηλαδή για τον Κικέρωνα χρήσιμη ως εξάσκηση για το ρήτορα, μια άποψη που θα τη συμμεριστεί αργότερα ο Κοϊντιλιανός (Kappl, 14).

Εικόνα 5.2 *Ο νεαρός Κικέρωνας διαβάζοντας του Vincenzo Foppa (1464). (URL φωτογραφίας:* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Vincenzo_foppa,_giovane_che_legge_cicerone,_dal_banco_mediceo_di_milano_03.JPG*)*

Στο έργο του *Institutio Oratoria* (*Η εκπαίδευση ενός ρήτορα*), ένα εγχειρίδιο ρητορικής και μια πραγματεία για τους σκοπούς και τα ιδεώδη της ρητορικής, ο Κοϊντιλιανός (35-96 μ.Χ.) έκανε μια επισκόπηση της ελληνικής λογοτεχνίας, αναφερόμενος και στις συζητήσεις που είχαν γίνει ώς τότε περί λογοτεχνίας. Παρ' όλο που δεν γνωρίζει από πρώτο χέρι τους μεγάλους Έλληνες συγγραφείς, καταφέρνει, στηριζόμενος στα ελληνιστικά έργα, να διατρέξει την αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή λογοτεχνία, με σκοπό να εκπαιδεύσει τους μελλοντικούς ρήτορες. «Η εξέταση όλων αυτών των συγγραφέων είναι μέρος μιας διαδικασίας παραγωγής, μιας έξεως, μιας σιωπηρά αποκτηθείσας ικανότητας για ομιλία [...]. Ο Κοϊντιλιανός προτείνει μια διαβαθμισμένη πορεία σπουδής από τον Όμηρο και τον Βιργίλιο στην τραγωδία και σε ορισμένους λυρικούς· για τα πρώτα στάδια της παιδείας του ρήτορα προτείνει τον Κικέρωνα και τον Λίβιο και τέλος, κατά τελευταία χρόνια της ρητορικής εκπαίδευσης, ένα ευρύ φάσμα λατινικής και ελληνικής λογοτεχνίας» (Winterbottom, 70). Σκοπός του καταλόγου «είναι να υποδειχθούν διαθέσιμοι συγγραφείς και να επισημανθούν όσο πιο συνοπτικά γίνεται ποια στοιχεία τους προτείνονται για μίμηση» (Winterbottom, 70).

5.8 Η επίδραση του Κικέρωνα και του Κοϊντιλιανού

Ο Κοϊντιλιανός μελετήθηκε καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα, επηρέασε σημαντικά και τις νεοαριστοτελικές ποιητικές της νεωτερικότητας και σ' αυτόν οφείλεται η σύνδεση της ρητορικής με την ηθική. Χαρακτηρίζοντας μάλιστα τη ρητορική δεινότητα ως αρετή, την αποσυνδέει πλήρως από την αρνητική κριτική του Πλάτωνα. «Για τον Κοϊντιλιανό η ρητορική, την οποία όριζε ως την επιστήμη της καλής ομιλίας (bene dicendi scientiam), περιελάμβανε όλα τα προνόμια του λόγου και συγχρόνως και τα ηθικά αξιώματα της ζωής του ομιλητή (mores oratoris)· γιατί καλά μπορεί να μιλήσει μόνο ένας καλός άνθρωπος (cum bene dicere non possit nisi bonus: Inst. or. 11, 5, 34)» (Torra, 103).

Παρά την αρνητική κριτική που είχε δεχθεί η ρητορική από τον Πλάτωνα, αυτό το αξίωμα επέτρεψε κατ' ουσίαν στους χριστιανούς να τη χρησιμοποιήσουν ευρέως. Έτσι, για τον Αυγουστίνο (354-430 μ.Χ.) και τους σύγχρονούς του, η ρητορική είναι ένα μέσο που μπορεί κάλλιστα να υπηρετήσει έναν καλό σκοπό. Γι' αυτόν τον λόγο ο Κοϊντιλιανός και ο Κικέρωνας αποτελούν, εκτός των άλλων, τα πρότυπα των χριστιανών ρητόρων: «Είναι χαρακτηριστικό ότι η χριστιανική ρητορική του Αυγουστίνου *De doctrina christiana* (γράφτηκε μεταξύ 397 και 426 μ.Χ.) είχε ως πρότυπο τον Κικέρωνα» (Torra,103), ενώ ο Κοϊντιλιανός «άσκησε τεράστια επίδραση στους κριτικούς και στους δασκάλους του 15ου και 16ου αιώνα», αφού «προσέφερε κανόνες που μπορούσαν να αποδεχτούν, και ιδεώδη που μπορούσαν να προσπαθήσουν να πραγματοποιήσουν» (Goodyear, 909). Μαζί με τη ρητορική όμως διασώθηκε και η λογοτεχνία αλλά και η κατάταξή της σε λογοτεχνικά είδη, βασικά εξαρτήματα της παιδείας του ρήτορα από τον Κικέρωνα και μετά.

5.9 Ρωμαϊκή ποιητική: Οράτιος

Και ο Οράτιος, ποιητής και αυτός, με το έργο του *Epistula ad Pisones*, που είναι γνωστό ως *Ars Poetica* (*Ποιητική τέχνη*) και αποτελεί την πιο σημαντική ποιητική των ρωμαϊκών χρόνων, επηρέασε σημαντικά τις ποιητικές της Αναγέννησης και του Κλασικισμού. Έχοντας κατά πάσα πιθανότητα, μεταξύ άλλων, ως πρότυπο τον Νεοπτόλεμο, του οποίου το έργο δεν έχει σωθεί αλλά αναφέρεται από τον Φιλόδημο (110-35 π.Χ.), ο Οράτιος είναι αυτός που ουσιαστικά συνεχίζει την παράδοση του Αριστοτέλη (Fuhrmann, 251-277). Ασχολούμενος κατ' αρχάς με τις προϋποθέσεις που πρέπει να πληροί ένα έργο ώστε να μπορεί να θεωρηθεί καλό και, κατά δεύτερον, με το τι καθιστά έναν ποιητή καλό ποιητή, ο Οράτιος τονίζει, όπως και ο Αριστοτέλης, την ανάγκη το λογοτεχνικό κείμενο να περιγράφει το πιθανό, να κινείται δηλαδή στο πλαίσιο μιας δυνητικής πραγματικότητας.

Σε αντίθεση όμως με τον Αριστοτέλη, δίνει ιδιαίτερη έμφαση στους κινδύνους που προέρχονται από την απομάκρυνση από το πραγματικό. Το αποτέλεσμα της μίμησης πρέπει, δηλαδή, να είναι όσο το δυνατόν αληθοφανές. Με αυτόν τον τρόπο, ο Οράτιος διατυπώνει έμμεσα την απαίτηση ο ποιητής να ελέγχει τη δημιουργική φαντασία του, μιας και είναι σημαντικό το αποτέλεσμα της μίμησης, και να μην αντιβαίνει σε αυτά που υπάρχουν στη φύση. Για τον Οράτιο, ωστόσο, άξια μίμησης δεν είναι τόσο η φύση και η πραγματικότητα, όσο τα λογοτεχνικά πρότυπα της εποχής του.

5.10 Μίμηση προτύπων

Η τέχνη ως μίμηση, όπως τη θεωρούσε τουλάχιστον ο Αριστοτέλης, είναι μια άποψη που υποστήριξε και διεύρυνε ο Οράτιος και απαιτεί μια σειρά από εργαλεία και γνώσεις, αλλά και διανοητική προσπάθεια εκ μέρους του ποιητή: είναι δηλαδή μια έλλογη, συνειδητή διαδικασία. Η κριτική ωστόσο στάση του Οράτιου απέναντι στον ενθουσιασμό (Fuhrmann, 242) ως κινητήριο μοχλό της ποίησης, αλλά και η πίστη του ότι ο ποιητής πρέπει να μιμείται παραδεδεγμένα πρότυπα θα προλειάνουν το έδαφος για τις συζητήσεις που θα ξεκινήσουν αργότερα: οι συζητήσεις αυτές έχουν στο επίκεντρο τους τη φαντασία, το ρόλο της καθώς και τη σύνδεσή της με την έννοια της ιδιοφυΐας και θα οδηγήσουν τους ποιητές στη συστηματική μελέτη της αρχαίας γραμματείας. Μόνο μελετώντας τα έργα των αρχαίων Ελλήνων και τις τραγωδίες των τριών τραγικών, κατά τον Οράτιο, ο ποιητής είναι σε θέση να βελτιώσει τα ποιητικά του μέσα, κάτι που αποτελεί αναγκαίο όρο, προκειμένου να γράψει αξιόλογα έργα.

Η συστηματική μελέτη, η προσεκτική ανάλυση των προτύπων και η συνεχής επεξεργασία των κειμένων είναι η εγγύηση για καλλιτεχνική αρτιότητα. Όπως διαφαίνεται και από το παρακάτω απόσπασμα, η ποιητική πράξη προϋποθέτει τη γνώση όχι μόνο κοινωνικών κωδίκων, αλλά και της προγενέστερης λογοτεχνικής παραγωγής:

Πηγή κι αρχή του ορθού γραψίματος είναι η σοφία:
μπορούνε τα σωκρατικά βιβλία να σου αποκαλύψουνε το θέμα·
όταν βρεθεί το θέμα εκούσια θα ακολουθήσουνε κι οι λέξεις.
Όποιος διδάχτηκε τι να οφείλει στην πατρίδα και στους φίλους,
πώς πρέπει να αγαπιέται ο πατέρας, ο αδελφός κι ο ξένος,
ποιο είναι το καθήκον του συγκλητικού και ποιο του δικαστή,
ποια είναι τα έργα στρατηγού, που στάλθηκε στον πόλεμο,
αυτός γνωρίζει αλήθεια για καθένα τον ταιριαστό το ρόλο.
Θα συμβουλεύσω πρότυπα να ψάξει μέσα στη ζωή και μες στα ήθη
ο ασκημένος μιμητής και κείθε ζωντανές να παίρνει εκφράσεις.
Κάποτε ένας μύθος με θεαματικά κηρύγματα κι ορθά σχεδιασμένους
χαρακτήρες, λειψός στη χάρη ωστόσο, δίχως βαρύτητα και τέχνη,
με πιο μεγάλη δύναμη ψυχαγωγεί το πλήθος και το κρατά ως το τέλος,
παρά όσο στίχοι άδειοι από νόημα και με αρμονισμένες φλυαρίες.

(Οράτιος, 53)

Η μίμηση πράξεων του Αριστοτέλη θα μεταβληθεί κατ' ουσίαν για τον Οράτιο σε μίμηση προτύπων. Αυτό το εν μέρει μηχανιστικό μοντέλο δημιουργίας, που προϋποθέτει ευρεία παιδεία, γνώση και μελέτη της πα-

ράδοσης, αλλά απαιτεί και την ύπαρξη μιας στοιχειώδους καλλιτεχνικής προδιάθεσης του συγγραφέα, θα το υιοθετήσει σχεδόν αυτούσιο ο Ουμανισμός. Ειδικότερα στην τραγωδία, ο Οράτιος ακολουθεί σε γενικές γραμμές τον Αριστοτέλη, παρ' όλο που, όπως πιστεύεται σήμερα, δεν γνώριζε άμεσα την *Ποιητική* του Αριστοτέλη (Fuhrmann, 251). Τονίζει την ομοιότητα μεταξύ τραγωδίας και κωμωδίας ως διαλογικών δρώμενων σε ιαμβικό μέτρο, διαχωρίζει όμως τα δύο είδη με βάση το ύφος αλλά και τη θεματική τους.

5.11 Τα λογοτεχνικά είδη στον Οράτιο

Από αυτή την άποψη, ο τρόπος ταξινόμησης των λογοτεχνικών ειδών στον Οράτιο είναι αρκετά διαφορετικός απ' ό,τι στον Αριστοτέλη. Έτσι, «στο έπος, στην ελεγειακή ποίηση και στη λυρική ποίηση απαιτούνται πρωτίστως συγκεκριμένα θέματα, στην ιαμβική ποίηση (εννοεί: τραγωδία, κωμωδία) μια συγκεκριμένη ψυχική στάση (rabies). Η κωμωδία και η τραγωδία, παρά τις ιδιαιτερότητές και τις διαφορές τους, είναι μια διαλογική δραματική ποίηση, για την οποία ο ίαμβος αποτελεί το ιδανικό μέσο έκφρασης…» (Steidle, 46). Και στον Οράτιο όμως η υπόθεση της τραγωδίας θα πρέπει να είναι ενιαία, να έχει αρχή, μέση και τέλος, ενώ η δράση δεν πρέπει να είναι αποσπασματική.

Δίνοντας ιδιαίτερο βάρος στην τραγωδία, ο Οράτιος διατυπώνει μια σειρά από οδηγίες για τη συγγραφή της. Έτσι, εδώ έχουμε, για πρώτη φορά, τον κανόνα ότι η τραγωδία πρέπει να έχει πέντε μέρη. Η ενότητα του χρόνου θεωρείται πολύ σημαντική, ενώ ο ποιητής πρέπει να είναι ικανός να αποδώσει την κατάσταση με τέτοιον τρόπο ώστε το αποτέλεσμα να είναι πειστικό. Αυτό δεν πρέπει να γίνεται αποκλειστικά μέσω μιας πομπώδους γλώσσας, αλλά θα πρέπει να υπάρχει ο συγκερασμός υψηλού και ταπεινού ύφους και να είναι ένα ύφος ταιριαστό για την κάθε περίσταση.

Το κριτήριο του ταιριαστού ύφους, δηλαδή του ύφους που απαιτεί τη συμμόρφωση σε συγκεκριμένες υφολογικές συμβάσεις για την αναπαράσταση συγκεκριμένων πράξεων και προσώπων, είχε πολύ σημαντικές συνέπειες για τις ποιητικές από την Αναγέννηση και μετά. «Αυτός ο κανόνας επιβάλλει στους ποιητές να λάβουν υπόψη τους τις κοινωνικές διαφορές των προσώπων που εμφανίζονται στο έργο. Η διαφορετική κοινωνική τάξη των προσώπων απαιτεί διαφορετικούς τρόπους αναπαράστασης στα διαφορετικά ποιητικά είδη. Έχει δε πολύ μεγάλη σημασία, γιατί έτσι προετοιμάζεται η μετέπειτα απαγόρευση της ανάμειξης των κοινωνικών τάξεων ως σημαντικού χαρακτηριστικού διαφοροποίησης των δραματικών ειδών» (Girshausen, 34).

5.12 Ψυχαγωγία και διδαχή ως στόχοι της λογοτεχνίας

Σε κάθε περίπτωση, η απλότητα και η φυσικότητα του λόγου έχουν μερικές φορέςκαλύτερο αποτέλεσμα, μιας και μπορούν να αναπαραστήσουν με μεγαλύτερη πιστότητα την πραγματικότητα: «Όμοια, ο τραγικός Τήλεφος κι ο Πηλέας δείχνουνε θλιμμένοι με πεζό λόγο, καθένας τους φτωχός κι εξόριστος, βάζουν στην άκρη τα παχιά τα λόγια και πηχυαία για να μπορέσουν την καρδιά των θεατών να αγγίσουν με το κλάμα» (Οράτιος, 40-41). Στην τραγωδία,πάντως,το θέαμα έχεισκοπό να συγκινήσει το θεατή. Η περιγραφή των τρόπων πρόκλησης της τραγικής συγκίνησης που κάνει ο Οράτιος μοιάζει με τους τρόπους που διδάσκειη ρητορική για την πρόκληση του ελέους (commiseratio), με σκοπό να αγγίξει ψυχικά τους ακροατές και να παρουσιάσει τη σταδιακή μεταστροφή της τύχης από την ευτυχία στην καταστροφή. Η έννοια της τύχης (fortuna) –η οποία παίζει σημαντικό ρόλο στη ρωμαϊκή αλλά και στη μεσαιωνική κοσμοθεωρία– εξηγεί στον Οράτιο τους λόγους για τους οποίους ο ήρωας ή οι ήρωες οδηγούνται στην καταστροφή: αυτό είναι κάτι καινούριο για τη θεωρία της τραγωδίας.

Η ποιητική του Οράτιου αποτρέπει σαφώς τους ποιητές από τη δημιουργία νέωνηρώων και νέων ιστοριών, επιμένοντας στην ανάγκη να χρησιμοποιηθεί το γνωστό μυθολογικό υλικό, με τρόπο που αρμόζει στην παράδοση (Οράτιος, 43). Η μίμηση των προτύπων λειτουργεί, δηλαδή, περιοριστικά, όχι μόνο στην επιλογή των θεμάτων, αλλά και στην επινόηση νέας πλοκής, ενώ η μορφολογική αυστηρότητα που απαιτείται από τον ποιητή προϋποθέτει γνώσεις και πειθαρχημένη προσπάθεια. Ο Οράτιος διαφοροποιείται όμως από τον Αριστοτέλη και με το αίτημα ότι η ποίηση πρέπει να διασκεδάζει ή/και να διδάσκει τους θεατές.

Εικόνα 5.3 *Προσωπεία Θεάτρου. Ρωμαϊκή τοιχογραφία των χρόνων του Αυγούστου. Ρώμη, Έπαυλη του Αυγούστου. Φωτ. Αρχείο René Percheron. (URL φωτογραφίας:* http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL-B121/627/4042,18191/images/image006.jpg*)*

Ο συνδυασμός διαπαιδαγώγησης και ψυχαγωγίας των θεατών ως στόχος της τραγωδίας είναι κάτι νέο στην ποιητική και εμφανίζεται με τον Οράτιο. Βέβαια, δεν είναι ο μόνος στην εποχή του που θεωρεί πως στόχος της ποίησης είναι να διδάσκει και να ψυχαγωγεί. Οι σοφιστές είναι οι πρώτοι που βλέπουν την ποίηση ως μέσο πνευματικής ωφέλειας και διαπαιδαγώγησης. Δεν είναι τυχαίο ότι στα ρητορικά μαθήματα περιλαμβάνονται και παραδείγματα από κλασικούς ποιητές.

Από την άλλη, υπάρχουν και φωνές όπως του Ερατοσθένη που υποστηρίζουν μιαν ηδονιστική οπτική: η αισθητική αξία της ποίησης είναι σημαντικότερη από το παιδαγωγικό της περιεχόμενο. Σε κάθε περίπτωση, η αριστοτελική κάθαρση έχει πάψει ως όρος να παίζει ρόλο στην κριτικήτης λογοτεχνίας. Αυτή η παιδαγωγική αποστολή της ποίησης σηματοδοτεί αφενός την ηθικολογική αντιμετώπιση της λογοτεχνίας και, αφετέρου, την αναβάθμιση του ρόλου της λογικής στη διαδικασία πρόσληψης της ποίησης. Για την τραγωδία αυτό σημαίνει ότι δεν είναι μόνο το θυμικό στο οποίο απευθύνεται ο τραγωδός, αλλά και η λογική των θεατών, οι οποίοι πρέπει τόσο να ωφελούνται όσο και να ψυχαγωγούνται μέσω της ποίησης (Fuhrmann, 263-264).

5.13 Η τραγωδία ως μέσο διαπαιδαγώγησης

Έτσι, ακόμα κι αν θεωρήσει κανείς πως η κάθαρση, όπως την εννοεί ο Αριστοτέλης, δεν είναι μια αποκλειστικά ψυχολογική, συναισθηματική διαδικασία και ότι εμπεριέχει παράλληλα και στιγμές έλλογης επεξεργασίας των δρώμενων, ο Οράτιος κάνει ένα βήμα παραπάνω, αντιμετωπίζοντας την τραγωδία ως μέσο διαπαιδαγώγησης και ανοίγοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, το δρόμο για την κατοπινή αναγέννηση της τραγωδίας ως φορέα ηθικών μηνυμάτων. Αυτό αλλάζει, φυσικά, τη στοχοθέτηση της τραγωδίας. Αυτήν ακριβώς την παιδαγωγική αξία της δραματικής αναπαράστασης θα αντιληφθεί ο χριστιανισμός και θα εκλάβει το θρησκευτικό μεσαιωνικό δράμα ως ένα μέσο ενδυνάμωσης της πίστης των χριστιανών.

Αυτό, ωστόσο, θα συμβεί πολύ αργότερα, γιατί στην αρχή της εξάπλωσης του χριστιανισμού, αλλά και αργότερα, όταν πια έχει εδραιωθεί ως επίσημη θρησκεία, η τραγωδία θα είναι, πολύ περισσότερο κι από το έπος, αυτό που εκπροσωπεί τους ειδωλολάτρες και τη θρησκεία τους. Όπως σημειώνει ο Waszink, «Μπορούμε να πούμε ότι από χριστιανικής άποψης η τραγωδία αντιμετωπίζεται, περισσότερο κι από το αρχαιοελληνικό έπος, ως το είδος που διαφύλαξε και προπαγάνδιζε την εθνική μυθολογία» (Waszink, 144).

5.14 Ψευδο-Λογγίνου *Περί Ύψους*

Ένα σύγγραμμα το οποίο θεωρητικοποίησε το υψηλό ύφος, εισάγοντας την έννοια του υψηλού και της ιδιοφυΐας, και επηρέασε ελάχιστα τους σύγχρονούς του, αλλά έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ιστορία της ποιητικής, είναι το *Περί Ύψους* του Ψευδο-Λογγίνου. Είναι γραμμένο πιθανώς στα μέσα του 1ου αιώνα μ.Χ. και το ενδιαφέρον του άγνωστου συγγραφέα του είναι στραμμένο στη μεγαλοπρέπεια του λόγου, το λεγόμενο *ύψος*, το οποίο προέρχεται από τη σύνδεση του πάθους με υψηλές ιδέες και εμπεριέχει κάτι άλογο. Από αυτή την άποψη, υιοθετεί την πλατωνική θεώρηση του ενθουσιασμού και μιλάει για τεχνικές, παρ' όλο που τις θεωρεί απλώς υποβοηθητικές. Το απόσπασμα που ακολουθεί σε μετάφραση Μ. Ζ. Κοπιδάκη αφορά τη σχέση μεταξύ φυσικού χαρίσματος και τεχνικών:

«Το ερώτημα από το οποίο πρέπει να αρχίσουμε είναι: υπάρχει κάποια μέθοδος διδασκαλίας του υψηλού και

του βαθυστόχαστου λόγου; Ορισμένοι πιστεύουν ότι πλανώνται ολωσδιόλου όσοι ανάγουν πράγματα σαν αυτά σε κανόνες τεχνικής. Οι μεγαλοφυΐες, ισχυρίζονται, γεννιούνται, δεν διαμορφώνονται μέσα από διδασκαλίες. Ο δρόμος είναι ένας και μοναδικός: το φυσικό χάρισμα. Τα έργα της προικισμένης φύσης, έτσι πιστεύουν, υποβιβάζονται και κατεξευτελίζονται όταν αποσκελετώνονται με τις επεξεργασίες που συνιστούν τα τεχνικά εγχειρίδια. Εγώ ωστόσο υποστηρίζω πως τα πράγματα δεν είναι καθόλου έτσι, αν αναλογιστούμε τα εξής: α) όταν εκρήγνυται το πάθος και ανεβαίνει ο τόνος της έκφρασης, η φύση κατά κανόνα δεν υπόκειται σε δεσμεύσεις. Αλλά και τότε ακόμα υπακούει σε κάποιο προγραμματισμό, δεν είναι παντελώς ακαθοδήγητη. β) Πράγματι το φυσικό χάρισμα συνιστά το πρωταρχικό και πρότυπο στοιχείο κάθε δημιουργίας. Όμως τις ποιοτικές σχέσεις και την κατάλληλη στιγμή, και ακόμη τη σωστή άσκηση και εφαρμογή, αυτά είναι σε θέση να τα επινοήσει και να τα προσφέρει η μέθοδος. γ) Τα μεγάλα δημιουργικά πνεύματα διατρέχουν σοβαρούς κινδύνους αν αφεθούν μόνα, χωρίς καλλιέργεια συστηματική, αστήρικτα και ανερμάτιστα, εγκαταλειμμένα στις παρορμήσεις τους και στην τόλμη που γεννά η απειρία. Ναι, όπως χρειάζονται πολλές φορές το βουκέντρι, άλλο τόσο χρειάζονται και το χαλινάρι. (Αυτό που λέει σε έναν αφορισμό του ο Δημοσθένης γενικά για τη ζωή του ανθρώπου ισχύει και για τη λογοτεχνία: "το μέγιστο από τα αγαθά είναι η καλή τύχη. Το δεύτερο και εξίσου σημαντικό είναι η ευθυκρισία. Η έλλειψη του δευτέρου συνεπάγεται μοιραίως και την απώλεια του πρώτου". Στη λογοτεχνία τώρα, το φυσικό χάρισμα αντιστοιχεί με την καλή τύχη, η συμμόρφωση προς τους κανόνες της τέχνης με την ευθυκρισία!). Και το σπουδαιότερο: ορισμένα στυλιστικά επιτεύγματα εξαρτώνται αποκλειστικώς από τη φύση του δημιουργού» (Λογγίνος).

Παρ' όλο που προέρχεται από τη ρητορική παράδοση και εμπεριέχει όρους της ρητορικής υφολογικής θεωρίας, το κείμενο αναφέρεται και στα λογοτεχνικά είδη. Ο Ψευδο-Λογγίνος διαχωρίζει το δράμα από την αφήγηση, ανάλογα με τη θεματική τους. Το δράμα έχει έντονη πλοκή, σε αντίθεση με την αφήγηση που είναι απλούστερη και προϋποθέτει έναν αποστασιοποιημένο αφηγητή. Επίσης, τονίζει την ανάγκη να υπάρχει αντιστοιχία μεταξύ του θέματος και του ύφους, ενώ αναφέρεται στους τρεις τραγικούς, εξαίροντας τη φαντασία τους, που τους επέτρεψε να εκφραστούν με μεγαλοπρέπεια, υπερβατικό πάθος και υψηλό ύφος.

Το έργο του Λογγίνου εκδόθηκε για πρώτη φορά από τον Ρομπορτέλλο το 1554 και έγινε γνωστό χάρη στη μετάφραση του Boileau το 1674. Στο *Περί ύψους*, το υψηλό δεν είναι απλώς ένα λογοτεχνικό φαινόμενο αλλά μέρος της φύσης και αυτό το στοιχείο είναι ιδιαίτερα σημαντικό για τη μετέπειτα πρόσληψη της έννοιας αυτής· επίσης, χάρη στο γεγονός ότι η έννοια του υψηλού συνδέεται με την ιδιοφυΐα του ποιητή, το κείμενο χρησιμοποιήθηκε ως επιχείρημα εναντίον των νεοαριστοτελικών ποιητικών (Kommerell, 278).

Το παρακάτω απόσπασμα από το *Περί ύψους* είναι ενδεικτικό για την έννοια του ιδιοφυΐας που εισάγει ο Λογγίνος, δημιουργώντας έτσι τις προϋποθέσεις για τη *νομιμοποίηση* της φαντασίας, το τέλος της μηχανικής μίμησης και την αρχή της αμφισβήτησης των περιορισμών που θέτουν οι κανονιστικές ποιητικές μέσω των λογοτεχνικών ειδών: «Λοιπόν και τους μεγαλοφυείς συγγραφείς, που το ύψος τους δεν πέφτει καθόλου έξω από το χρήσιμο και ωφέλιμο, ταιριάζει να τους κρίνουμε ανάλογα, μια και οι μεγάλοι αυτοί, απέχοντας πολύ από το να είναι χωρίς σφάλματα, δεν παύουν να βρίσκονται πάνω από κάθε ανθρώπινο· και, φυσικά, όλα τ' άλλα κρίνουν τους ανθρώπους που τα μεταχειρίζονται, όμως το ύψος ανεβάζει κοντά στη μεγαλοφροσύνη του θεού· και το άψογο, βέβαια, δεν επικρίνεται, όμως το υψηλό θαυμάζεται» (Ανώνυμου, 73).

5.15 Το ύφος ως μέσο διάκρισης των λογοτεχνικών ειδών

Το ύφος ορίζεται γενικά ως «ο τρόπος της γλωσσικής έκφρασης σε έμμετρο ή πεζό λόγο, δηλαδή το πώς λένε τα όσα λένε οι ομιλητές ή οι συγγραφείς. Το ύφος που προσιδιάζει σε ένα συγκεκριμένο έργο ή συγγραφέα, ή αλλιώς που διακρίνει ένα είδος κειμένων, έχει αναλυθεί με όρους όπως ρητορική κατάσταση και στόχευση, χαρακτηριστικό λεκτικό ή φρασεολογία, τύπος προτασιακής δομής και σύνταξης, πυκνότητα και είδη μεταφορικής γλώσσας» (Abrams, 491). Αν και είναι ο πρώτος που γνωρίζουμε ότι θεωρητικοποιεί το υψηλό ύφος συνδέοντάς το με το υψηλό, ωστόσο, ο Λογγίνος δεν είναι ο πρώτος που διαχωρίζει τα λογοτεχνικά είδη με βάση το ύφος. Τυπικές θεωρίες ρητορικής υφολογίας, που βασίζονται, μεταξύ άλλων, στον Κικέρωνα, διαχωρίζουν τρία είδη ύφους, το υψηλό (grande, sublime), το μέσο (mediocre) και το ταπεινό (humile), και συνδέουν την τραγωδία με το υψηλό ύφος και την κωμωδία με το χαμηλό. Εκτός από τη γενική κατάταξη των ειδών ανάλογα με το ύφος τους, το ύφος συνδέεται και με ζητήματα μορφής αλλά και περιεχομένου, και δεν επιτρέπεται να αναμειγνύεται με άλλα ύφη. Έτσι, η τραγωδία όφειλε να έχει από την αρχή ως το τέλος υψηλό ύφος, να είναι έμμετρη και οι ήρωές της να είναι άνθρωποι της ανώτερης τάξης, δηλαδή βασιλιάδες και αριστοκράτες.

Αυτός ο υφολογικός διαχωρισμός θα αρχίσει να υποχωρεί σταδιακά στη διάρκεια του 18ου αιώνα. «Την

εποχή αυτή, κι ενώ εξακολουθούν να κυκλοφορούν κάθε είδους πραγματείες και συλλογές με συμβουλές για το πώς να γράφει κανείς ωραία, συνήθως με βάση παραδείγματα κλασικών έργων, ο Γάλλος λόγιος Georges-Louis Buffon διατυπώνει την περίφημη φράση του "ύφος είναι ο ίδιος ο άνθρωπος" ("le style est l'homme même"), αποδίδοντας με τον τρόπο αυτό τα υφολογικά γνωρίσματα στην ιδιοφυΐα του δημιουργού: καθένας, δηλαδή, εκφράζεται μέσα από το έργο του, αφήνοντας σ' αυτό την ανεπανάληπτη σφραγίδα του» (Παρίσης). Μέχρι τότε, ωστόσο, η υφολογική διάκριση των λογοτεχνικών ειδών θα παραμείνει σε ισχύ.

5.16 Η μετάβαση από τη ρωμαϊκή αρχαιότητα στον Μεσαίωνα: ο Αυγουστίνος

Στο μεταίχμιο όμως μεταξύ του αρχαίου κόσμου και του χριστιανικού Μεσαίωνα, ο Aurelius Augustinus Hipponensis (Αυγουστίνος, 354-430 μ.Χ.) συνοψίζει στις *Εξομολογήσεις* του τη συζήτηση της εποχής του περί λογοτεχνίας και θέτει ένα νέο, σημαντικό ερώτημα αναφορικά με την τραγωδία, που θα απασχολήσει κυρίως τον 17ο αλλά και τον 18ο αιώνα: «Γιατί άραγε αρέσει στον άνθρωπο να υποφέρει βλέποντας πράγματα θλιβερά και τραγικά, που δεν θα ήθελε να πάθει; Θέλει εντούτοις να υποφέρει γι' αυτά τα παθήματα, ως θεατής, και βρίσκει ευχαρίστηση ακριβώς στο να υποφέρει. Αυτό δεν είναι παράνοια; Γιατί, όσο περισσότερο μας συγκινούν αυτές οι σκηνές, τόσο γινόμαστε πιο επιρρεπείς σε παρόμοιες καταστάσεις. Όταν κάποιος πάσχει προσωπικά, το λένε δυστυχία. Όταν συμπάσχει με τις συμφορές των άλλων, το λένε συμπόνια. Όμως τι είδους αίσθημα συμπόνιας είναι αυτό που αισθάνεται ο θεατής για καταστάσεις ψεύτικες και σκηνοθετημένες; Δεν του ζητάνε να συντρέξει τους πάσχοντες, αλλά μόνο να τους λυπηθεί. Στις παραστάσεις αυτές η αξία του ηθοποιού κρίνεται από τον βαθμό συγκίνησης που μπορεί να προκαλέσει. Η ανθρώπινη δυστυχία, είτε αφορά γεγονότα ιστορικά, είτε επινοημένα, πρέπει να συγκινήσει τον θεατή, διαφορετικά θα σηκωθεί και θα φύγει δυσαρεστημένος, αγανακτισμένος. Πρέπει όμως να τον κάνουν να υποφέρει και τότε μόνο θα μείνει προσηλωμένος και πανευτυχής» (Αυγουστίνος, 168-169).

Εικόνα 5.4 *Sandro Botticelli: Ο άγιος Αυγουστίνος μελετώντας (1480). The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. Licensed under Public Domain via Commons- (URL φωτογραφίας:* http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL-B121/627/4042,18191/images/image006.jpg*)*

Ο Αυγουστίνος, λοιπόν, τονίζει κατ' αρχάς την παράδοξη κατάσταση του θεατή, ο οποίος ικανοποιείται μόνον όταν υποφέρει, κάτι που είχε απασχολήσει και τον Γοργία (περ. 480- περ. 380 π.Χ.), ο οποίος είχε παρατηρήσει ότι υπάρχει στους ανθρώπους ένας *πόθος φιλοπενθής*. Αυτή η παράδοξη ηδονή όμως αντιμετωπίζεται πλέον από τον Αυγουστίνο ως πρόβλημα, ως μια ακατανόητη συνθήκη που παρομοιάζεται με την τρέλα. Σύμφωνα με τον Αυγουστίνο, αυτή η τρέλα σχετίζεται μ' ένα είδος συμπόνιας που αναφέρεται σε φανταστικά πρόσωπα και σκηνοθετημένες καταστάσεις και έχει ελάχιστη σχέση με το αριστοτελικό έλεος. Είναι πλέον μια ψυχολογική κατηγορία που περιγράφει μια κατάσταση, η οποία παρουσιάζεται ως ένα είδος διαστροφής, μιας και η ηδονή βασίζεται στην παρακολούθηση της δυστυχίας των άλλων (Martino, 14).

Μολονότι ο Αυγουστίνος απορρίπτει την τραγωδία και μαζί μ' αυτήν και την υπόλοιπη λογοτεχνία των ειδωλολατρών, στο έργο του *De doctrina christiana* (*Περί του χριστιανικού δόγματος*) τονίζει την ανάγκη να

έχουν ρητορική παιδεία οι ιερείς και οι μοναχοί, οι οποίοι θα έπρεπε, αφενός, να υπερασπίζουν την εκκλησία απέναντι στις διάφορες αιρέσεις και, αφετέρου, να πείθουν ως ομιλητές και να συγκινούν το ποίμνιό τους. Το γεγονός ότι η ρητορική χαίρει τέτοιας εκτίμησης στον χριστιανικό κόσμο οφείλεται εν πολλοίς στον Αυγουστίνο, πρότυπα του οποίου είναι ο Κικέρωνας και ο Κοϊντιλιανός.

5.17 Μια μεσαιωνική εγκυκλοπαίδεια – ο Ισίδωρος

Κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα, η ετυμολογική εγκυκλοπαίδεια του Isidorus Hispalensis (Ισίδωρος, 560-636 μ.Χ.), επισκόπου στη Σεβίλλη, διαδραμάτισε σημαντικότατο ρόλο –μεγαλύτερο ακόμη και από τα έργα του Αυγουστίνου– στη διατήρηση της κλασικής παράδοσης. Με το έργο του *Etymologiae,* ο Ισίδωρος, που έτρεφε μεγάλο σεβασμό για την κοσμική ρωμαϊκή κουλτούρα και τα γράμματα, διέσωσε, έστω και αποσπασματικά, ένα μέρος της κριτικής και λογοτεχνικής παράδοσης. Το εν λόγω έργο διαδόθηκε και διαβάστηκε πολύ κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα και περιλαμβάνει παραθέματα από έργα Ελλήνων και Ρωμαίων συγγραφέων, ενώ δίνει, μεταξύ άλλων, σύντομες περιγραφές των λογοτεχνικών ειδών. Έτσι, ο Ισίδωρος διαχωρίζει την κωμωδία από την τραγωδία με βάση τη θεματική τους, ενώ περιγράφει την τραγωδία ως μια διήγηση, η οποία έχει αντικείμενο ιστορίες με βασιλιάδες και θλιβερά συμβάντα.

Εικόνα 5.5 *Herrad von Landsberg: Η φιλοσοφία στο θρόνο ανάμεσα στις επτά ελευθέριες τέχνες (12ος αιώνας). HortusDeliciarum(URLφωτογραφίας:* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/Hortus_Deliciarum%2C_Die_Philosophie_mit_den_sieben_freien_K%C3%BCnsten.JPG*)*

Σημειώνει ο Winthrop Wetherbee: «Για τον Ισίδωρο, η ετυμολογία ασχολείται πιο πολύ με αυτόν καθαυτόν τον κόσμο παρά με συγκεκριμένα κείμενα· ωστόσο, η λεξικολογική προσέγγιση του Ισίδωρου είχε ουσιαστκή επίδραση στη μελέτη της λογοτεχνίας και η ετυμολογία παρέμεινε ο βασικός δρόμος για την αλήθεια της λογοτεχνικής γλώσσας καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα. Κατά τους πρώτους αιώνες του Μεσαίωνα, η μελέτη των κλασικών είναι όμως τυχαία και ως επί το πλείστον επιφανειακή. Στα ανώτερα σχολεία του 7ου αιώνα, όπου τα λατινικά διδάσκονταν εν πολλοίς ως ξένη γλώσσα, η οποία θεωρείτο μάλιστα πολύ δύσκολη, πιθανόν μόνο όσοι δίδασκαν γραμματική ήταν σε θέση να μελετήσουν συστηματικά τα κείμενα των αρχαίων συγγραφέων. Είναι πάντως προφανές ότι δεν υπάρχει πλέον ουσιαστικό ενδιαφέρον για την ποίηση» (Wetherbee, 110).

5.18 Η καρολίγγεια αναγέννηση: αναβίωση της κλασικής παράδοσης

Για την εκ νέου ενασχόληση με την κριτική παράδοση της ελληνορωμαϊκής Αρχαιότητας στην Ευρώπη, σημαντική ήταν η εκπαιδευτική μεταρρύθμιση την εποχή του Καρλομάγνου (742-814 μ.Χ.), την οποία εισήγαγε και εφάρμοσε ο λόγιος, δάσκαλος και σύμβουλός του, ο Alcuin (735-804 μ.Χ.), φροντίζοντας μάλιστα να προ-

σκληθούν στη Γαλλία σημαντικοί λόγιοι της εποχής. «Από τα τέλη του 6ου αιώνα, η μελέτη των επτά ελευθερίων τεχνών ήταν απαγορευμένη στις επισκοπικές σχολές και ο Alcuin τις αποκατέστησε σε τιμητική θέση στο πρόγραμμα σπουδών της ανακτορικής σχολής. Στις καρολίγγειες σχολές διδάσκονταν κυρίως η γραμματική και η ρητορική» (Nicholas, 110).

Η ρητορική είχε συγκεκριμένη θέση μεταξύ των εφτά ελευθέριων τεχνών (artes liberales) και αποτελούσε τμήμα του trivium (γραμματική, ρητορική, διαλεκτική), το οποίο στο μεσαιωνικό εκπαιδευτικό πρόγραμμα ήταν ο πρώτος προαπαιτούμενος κύκλος σπουδών για να φτάσει κανείς στον δεύτερο, αυτόν του quadrivium (αριθμητική, γεωμετρία, μουσική, αστρονομία). Το γεγονός αυτό αποδεικνύει ότι ο ρόλος της ρητορικής, δεν ήταν πια τόσο σημαντικός στον Μεσαίωνα, σε σχέση με τη θέση που κατείχε στις εκπαιδευτικές και παιδαγωγικές αντιλήψεις της Αρχαιότητας, (Torra, 103). Εντούτοις, η γραμματική –που περιλαμβάνει και την ανάγνωση και την κατανόηση λογοτεχνικών κειμένων– και η ρητορική παιδεία θα δώσουν τη δυνατότητα στην Αναγέννηση να ανακαλύψει εκ νέου την αρχαία ποιητική και λογοτεχνική παραγωγή.

Έργο του Alcuin είναι και η συγγραφή νέων σχολικών βιβλίων, που έδιναν μεγαλύτερο βάρος στη λογοτεχνία, όπως και η δημιουργία ενός δικτύου μεταξύ βιβλιοθηκών και εκπαιδευτικών κέντρων, που έδωσε νέα ώθηση στη μελέτη των αρχαίων συγγραφέων. Χειρόγραφα κείμενα και σχόλια που είχαν ξεχαστεί ξαναήρθαν με αυτόν τον τρόπο στο φως, ενώ, παράλληλα, οι βιβλιοθήκες εμπλουτίζονταν με ολοένα και περισσότερα κείμενα. Τα περισσότερα σωζόμενα χειρόγραφα της εποχής είναι αφιερωμένα στον Βιργίλιο και τα έπη του (*Αινειάδα* και τα *Γεωργικά*) περιλαμβάνουν συνήθως και μία ή και περισσότερες βιογραφίες του, καθώς και κριτικές παρατηρήσεις αρχαίων σχολιαστών (Nicholas, 112).

5.19 Η δημιουργία ενός μεσαιωνικού λογοτεχνικού κανόνα

Έτσι, στο τέλος του 11ου αιώνα έχει ήδη διαμορφωθεί ένας λογοτεχνικός κανόνας που περιλαμβάνει κείμενα για αρχάριους και προχωρημένους, μεταξύ των οποίων βρίσκονται όχι μόνο έργα του Βιργίλιου, αλλά και του Οβίδιου (43 π.Χ.-17/18 μ.Χ.), ο οποίος αρχίζει σταδιακά να θεωρείται πιο σημαντικός και από τον ίδιο τον Βιργίλιο. Όπως υπογραμμίζει ο Winthrop Wetherbee: «Το νέο κύρος του Οβίδιου από τα τέλη του 11ου αιώνα και μετά απηχεί μια σημαντική ανάπτυξη, την ανάδυση δηλαδή ενός αριστοκρατικού και εκκλησιαστικού κοινού, το οποίο είναι ικανό να εκτιμά τις επιστολές του και τα ερωτικά ποιήματα. Οι συμβουλές του Οβίδιου για το πώς να κερδίσει κάποιος την αγάπη των νέων γυναικών, καθώς και οι περιγραφές του για τις ανήθικες σχέσεις λειτούργησαν ως παράδειγμα για το τι πρέπει να αποφεύγει κανείς στον έρωτα. Από τα τέλη του 11ου αιώνα και μετά, τα ποιήματά του Οβίδιου διδάσκονται στα σχολεία, ενώ πολλά έργα του παρουσιάζονται σε διάφορες συλλογές. Χαρακτηριστικό αυτής της νέας αστικής-ευγενικής κουλτούρας εκείνη την περίοδο είναι οι πολλές και καλές απομιμήσεις των έργων του Οβίδιου (*Amores, Heroides, epistulae Ex Ponto*)» (Wetherbee, 129).

Η ίδρυση πανεπιστημίων κατά τον 12ο αιώνα θα δώσει ακόμα περισσότερη ώθηση στη μελέτη της αρχαιοελληνικής λογοτεχνίας και θα συμβάλει στην ανάπτυξη νέων πρακτικών ανάγνωσης και σχολιασμού. Ωστόσο, τα λογοτεχνικά κείμενα της Αρχαιότητας παραμένουν διαχωρισμένα σε δύο μεγάλες κατηγορίες: εκείνα που εκπαιδεύουν τους αναγνώστες από ρητορική άποψη και εκείνα που τους εκπαιδεύουν από ηθική άποψη. Η ηθική πλευρά φυσικά παραμένει κυρίαρχη. Έτσι, σ' ένα σχόλιο του 12ου αιώνα για την *Ποιητική* του Οράτιου, ο ανώνυμος σχολιαστής δηλώνει ότι το έργο μάς εξηγεί πώς να αποκτήσουμε σωστό και κομψό ύφος και πώς να μάθουμε να διαβάζουμε συγγραφείς που αξίζει να τους μιμηθούμε, προσθέτοντας, ωστόσο, ότι πρόκειται για ένα έργο που είναι επίσης ηθικοπλαστικό, μια και δείχνει πώς πρέπει να συμπεριφέρεται ο ποιητής. (Gillespie, 161). Είναι σαφές ότι ο Οβίδιος δεν ταίριαζε σε αυτό το πλαίσιο, και γι' αυτό, άλλωστε, υπήρξαν πολλές απόπειρες να "προστεθεί" η ηθική διάσταση που του έλειπε, όπως π.χ. το *Ovidius moralizatus* (1340) του Petrus Berchorius (1290-1362), που είναι μια αλληγορική χριστιανική ανάγνωση των *Μεταμορφώσεων*.

5.20 Τα λογοτεχνικά είδη στον Μεσαίωνα

Μπορεί να θεωρηθεί βέβαιο ότι κατά τον Μεσαίωνα δεν δημιουργούνται καινούριες θεωρίες περί λογοτεχνίας ή περί λογοτεχνικών ειδών. Όπως θα δούμε ωστόσο στη συνέχεια, αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει λογοτεχνική παραγωγή την εποχή αυτή: το αντίθετο. Έτσι, η τέχνη του λόγου έχει για τους μεσαιωνικούς συγγραφείς τρία μεγάλα πεδία εφαρμογής, στα οποία αντιστοιχούν ανάλογα κανονιστικά πλαίσια. Όπως σημειώνει ο James J. Murphy: «Το πρώτο πεδίο είναι γνωστό ως *Ars poetriae*. Πρόκειται για κανόνες που αφορούν τόσο την ποίη-

ση όσο και την πεζογραφία, χωρίς να διαχωρίζουν τα είδη μεταξύ τους. Το δεύτερο πεδίο είναι το *Ars dictaminis* ή η τέχνη της επιστολικής γραφής, ενώ το τρίτο πεδίο είναι το *Ars praedicandi*, ή η τέχνη του κηρύγματος. Και οι τρεις τύποι κανονιστικών πλαισίων προτείνουν συγκεκριμένες τεχνικές για να βρει κάποιος νέες ιδέες, να τις ταξινομήσει και να τις διατυπώσει γλωσσικά, απευθυνόμενος σε ένα κοινό αναγνωστών ή ακροατών. Να σημειωθεί εδώ ότι ο η προφορική εκφορά των κειμένων, δηλαδή το πώς ακούγονταν τα κείμενα κατά τον Μεσαίωνα ήταν πολύ σημαντική. Τα ποιήματα γράφονταν για να διαβαστούν δυνατά, πράγμα που ίσχυε συχνά και για τις επιστολές, και γι' αυτό έδιναν ιδιαίτερη προσοχή ώστε και ο πεζός λόγος να είναι μελωδικός. Το κοινό στο οποίο απεύθυνονταν είχε άλλωστε εμπειρίες από κηρύγματα, τα οποία ήταν κατά βάση προφορικά. Με δεδομένο ότι η ανάγνωση κειμένων γίνεται δημόσια –δηλαδή συνοδεύεται από την κίνηση των χειλιών και την παραγωγή ήχου–, γίνεται κατανοητό γιατί στον Μεσαίωνα όλα τα είδη γραπτού λόγου, είτε πρόκειται για ποίηση, είτε για πρόζα, εμπεριέχουν στοιχεία του προφορικού λόγου» (Murphy, 42).

Εικόνα 5.6 *Μεσαιωνικό εικονογραφημένο χειρόγραφο. Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου της Χαϊδελβέργης. (URL φωτογραφίας:* http://www.ub.uni-heidelberg.de/bilder/wir/projekte/projekt_salem.jpg*)*

Και αυτά τα στοιχεία ωστόσο δεν είναι παρά προϊόν της ρητορικής και γραμματικής εκπαίδευσης. Άλλωστε, η λογοτεχνία στον Μεσαίωνα είναι άμεσα συνδεμένη τόσο με τη ρητορική όσο και με τη γραμματική. Μάλιστα, από όλα όσα διδάσκονταν τότε σε σχέση με τη λογοτεχνία, η μεσαιωνική γραμματική είναι πιο κοντά σε αυτό που ονομάζουμε σήμερα λογοτεχνική κριτική, μια και αφορούσε την ερμηνεία κειμένων που ανήκαν κατά κύριο λόγο στον κανόνα, αλλά είχε και ως στόχο να εκπαιδεύσει τους αναγνώστες της στη συγγραφή κειμένων. Από τη γνώση της γραμματικής εξαρτιόταν κατά πόσο κάποιος μετείχε της λόγιας παιδείας. «Από την εποχή του Δάντη, του Chaucer και του Gower, η καλή γνώση της γραμματικής ήταν προϋπόθεση τόσο για την ανάγνωση λογοτεχνικών κειμένων όσο για τη λογοτεχνική πράξη. Η γραμματική μάς έδωσε αναγνώστες και συγγραφείς που σήμερα αποκαλούμε "εγγράμματες υποκειμενικότητες", δηλαδή όσοι έχουν μια θέση σε ένα δίκτυο κειμένων και είναι μέρος γενεαλογιών που ξεκινούν από την Αρχαιότητα» (Irvine, Thomson, 40-41).

Γι' αυτόν το λόγο, το ανανεωμένο ενδιαφέρον για τη λογοτεχνία κατά τον 12ο και τον 13ο αιώνα οδηγεί στη συγγραφή μιας σειράς νέων λατινικών ποιητικών που βασίζονται στη ρητορική παράδοση και λειτουργούν και ως γραμματικές, όπως η *Ars versificatoria του* Matthäus von Vendôme (γύρω στο 1175), η *Poetria nova του* Galfridus de Vinosalvo ή Galfrid ή Geoffrey von Vinsauf (γύρω στο 1210), η *Ars poetica* του Gervais von Melkley (μεταξύ του 1208 και του 1216) και άλλες. Αυτοί οι συγγραφείς σκοπό είχαν να προσφέρουν την απαραίτητη θεωρητική κατάρτιση στους μαθητές ή στους διδάσκοντες, ώστε να μπορούν μόνοι τους να συντάξουν κείμενα στα λατινικά. Στον τρόπο όμως με τον οποίο χειρίστηκαν τα λογοτεχνικά είδη οφείλεται εν μέρει και η σύγχυση που θα συναντήσουμε στο τέλος του Μεσαίωνα.

Έτσι, στα μέσα του 13ου αιώνα, ο Vincent of Beauvais κατατάσσει τη λογοτεχνία σε επτά είδη, και συγκεκριμένα στην κωμωδία, την τραγωδία, το λίβελο, τη σάτιρα, τη μυθική αφήγηση, την ιστορία και το επιχείρημα (!) (Gillespie, 206). Για τη σύγχυση που επικρατεί σε σχέση με τους όρους τραγωδία και κωμωδία, ενδεικτικό είναι και ό,τι αναφέρει η Cloetta Wilhelm: «Το λατινικό κείμενο *De casu Cesena*, ένα διαλογικό κείμενο σε πεζό λόγο που αφορά τη σφαγή των κατοίκων της πόλης Cesena το 1377, εξαιτίας του περιεχομένου του, χα-

ρακτηρίζεται ως τραγωδία σ' ένα χειρόγραφο του τέλους του 14ου αιώνα. Αντιθέτως, σε ένα άλλο χειρόγραφο της ίδιας περίπου εποχής, το ίδιο κείμενο, εξαιτίας των πρωταγωνιστών του, οι οποίοι προέρχονται από λαϊκά στρώματα, χαρακτηρίζεται ως κωμωδία» (Wilhelm, 54-67).

5.21 Το υψηλό ύφος και η μετάλλαξη των ειδών

Ενδιαφέρον όμως για την εξέλιξη τουλάχιστον της τραγωδίας είναι ότι συνδέεται το τραγικό στοιχείο με το υψηλό ύφος (Knape, 61). Έτσι, ο Giovanni Francesco Balbi, θεολόγος από τη Γένοβα, θα σημειώσει το 1286 στην ευρέως διαδεδομένη εγκυκλοπαίδειά του *Catholicon*: «Η τραγωδία και η κωμωδία διαφέρουν μεταξύ τους ως προς το ότι η κωμωδία εμπεριέχει τις πράξεις καθημερινών ανθρώπων, η τραγωδία αντιθέτως τις πράξεις βασιλιάδων και ισχυρών αρχόντων. Επιπλέον, η κωμωδία γράφεται σε απλό ύφος, η τραγωδία σε υψηλό. Εκτός αυτού, η κωμωδία αρχίζει με λύπη και τελειώνει με χαρά, ενώ στην τραγωδία συμβαίνει το αντίθετο» (George, 28-29).

Το υψηλό (grande, sublime) ύφος θα υιοθετηθεί επίσης για την κατασκευή μιας χριστιανικής ιστορίας του κόσμου· και θα χρησιμοποιηθεί στην προσπάθεια αφενός να δημιουργηθεί μια ερμηνευτική γέφυρα ανάμεσα στην *Παλαιά* και την *Καινή Διαθήκη* και να παρουσιαστούν τα πάθη του Ιησού και αφετέρου να περιγραφούν οι βίοι των αγίων και των μαρτύρων, με τέτοιον τρόπο που να μπορούν να συγκινήσουν τους πιστούς. Σε αυτό το πλαίσιο, οι χριστιανοί, τόσο στη Δύση όσο και στην Ανατολή, χρησιμοποιούν τα «εθνικά» λογοτεχνικά είδη και, ταυτόχρονα, τα μεταλλάσσουν ώστε αυτά να μπορούν να υπηρετήσουν την πίστη τους.

Οι δραματικοί διάλογοι και οι επιστολές αποτελούν, στις απαρχές τουλάχιστον, το σύνηθες όχημα απολογητικής γραμματείας, ενώ, παράλληλα, η λυρική ποίηση μεταμορφώνεται σε υμνογραφία και το έπος σε βιβλική επική ποίηση. Ο μαρτυρικός θάνατος και η μεταστροφή, κεντρικά θέματα της λόγιας χριστιανικής λογοτεχνικής παραγωγής, αποτελούν αντικείμενο βιογραφιών, ενώ «η χριστιανική αγιολογία θα προσλάβει και θα αξιοποιήσει δυναμικά ποικίλες λογοτεχνικές φόρμες, και με τη βοήθεια της ρητορικής θα περάσει από τους απλούς βίους και τα συναξάρια στους περίτεχνους εγκωμιαστικούς λόγους, οι οποίοι μεταφέρουν στον θρησκευτικό χώρο το λογοτεχνικό είδος των πανηγυρικών» (Κόλτσιου-Νικήτα, 17).

Όμως αυτή δεν είναι η μόνη συμβολή του Μεσαίωνα στην ιστορία των λογοτεχνικών ειδών. Όπως σημειώνει και ο Albrecht, ο χριστιανισμός «δημιουργεί σταδιακά μια καινούργια γλώσσα ή καλύτερα μια καινούργια τέχνη. Προκειμένου να γίνει κατανοητός έπρεπε πρωτίστως να χρησιμοποιήσει ήδη υπάρχοντες εκφραστικούς τρόπους και αυτό φωτίζει με τρόπο άμεσο τον διαμεσολαβητικό ρόλο που επιτελεί η Ρώμη μεταξύ Αρχαιότητας και Μεσαίωνα» (Albrecht, 1498)· και, όπως θα δούμε στη συνέχεια, η μετάβαση από την προφορικότητα στην εγγραμματοσύνη των λαών της βόρειας Ευρώπης, που συνοδεύτηκε και υπαγορεύτηκε από τον εκχριστιανισμό τους, θα δημιουργήσει τις συνθήκες για να δημιουργηθούν νέα λογοτεχνικά είδη, που είτε σχετίζονται με τον έναν ή τον άλλο τρόπο με την ελληνορωμαϊκή παράδοση είτε έχουν τις ρίζες τους στον προφορικό πολιτισμό.

Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης

1. Οράτιος

Η *Ποιητική τέχνη* του Οράτιου είναι μια σχετικά απλή αλλά κρυπτική ποιητική, και συγχρόνως ένα ποιητικό δημιούργημα, αποτελούμενο από 476 στίχους σε δακτυλικό εξάμετρο. Δεν προβάλλει μεγαλεπήβολες θεωρητικές αξιώσεις ούτε έχει τη μορφή και την αυστηρότητα μιας πραγματείας· όμως, παρ' όλη την απλότητα της έκφρασης και της θεωρητικής σκευής, που δεν έχει καμία ομοιότητα με τους πλατωνικούς συλλογισμούς ή την *Ποιητική* του Αριστοτέλη, ο Οράτιος θίγει στην ιδιαίτερα μικρή έκταση των παρακάτω αρχικών στίχων του καίρια θέματα της καλλιτεχνικής και ποιητικής δημιουργίας. Μάλιστα, για να ενισχύσει τα επιχειρήματα του, εκκινεί από τη ζωγραφική και καταλήγει στην ποίηση, συγκρίνοντας έναν πίνακα μ' ένα ποίημα.

- Διαβάστε προσεκτικά τους στίχους αυτούς και α) σκεφτείτε τη σημασία της ενότητας ενός ποιητικού έργου και ποια αποτελέσματα απορρέουν από την έλλειψή της, β) συσχετίστε την ποιητική ελευθερία με τη δημιουργική φαντασία και προσδιορίστε πώς πρέπει να είναι το αντικείμενο μίμησης για να είναι αποδεκτό.

Ανθρώπινο κεφάλι ο ζωγράφος, σε τράχηλο αλόγου
αν θέλει να συνάψει και ν' απλώσει πολύχρωμα φτερά
πάνω σε μέλη κάθε είδους· αν άπρεπα σε κήτος
σιχαμένο θα απολήξει της όμορφης γυναίκας ο κορμός,
φίλοι, θα συγκρατούσατε τα γέλια σας στο θέαμα ετούτο;
Πιστέψτε με, Πείσωνες: το ποίημα ολότελα θα ομοιάζει
στον πίνακα αυτόν: ωσάν αρρώστου ονειρέματα, αβέβαιες
θα πλάθονται εικόνες, κι απ' τα πόδια ως την κορυφή
ενότητα μορφής δεν θα υπάρχει. Θα πεις· «και οι ζωγράφοι και οι ποιητές
από παλιά είχαν δικαίωμα τα πάντα να τολμούν». Το ξέρουμε.
Ως ποιητές αυτήν την άδεια ζητούμε κι όμοια σε όλους την παρέχουμε·
όχι όμως ταίρι τα ήμερα με τ' άγρια να είναι, ούτε να ζευγαρώνουν
με τα πουλιά τα ερπετά και με τ' αρνιά οι τίγρεις.

(στίχοι 1-13, μτφρ. Γιατρομανωλάκης στο Οράτιος, 37)

- Στο παρακάτω απόσπασμα του Οράτιου γίνεται λόγος για τον ποιητή και τις απαιτούμενες γνώσεις που πρέπει να έχει ώστε να μπορεί να εκπληρώνει επάξια την αποστολή του. Γίνεται λόγος όμως και για το κοινό, τους θεατές (spectantis) στους οποίους απευθύνεται ο ποιητής και τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να τους συγκινήσει. Διαβάστε προσεκτικά τους στίχους αυτούς και εξηγήστε τη σχέση μέτρου, ύφους και λογοτεχνικού είδους. Μπορούν άραγε να αναμειχθούν τα ποιητικά είδη και πώς μπορεί να προκληθεί συγκίνηση; Το ύφος εξαρτάται άραγε από το συναισθηματικό φορτίο και πώς διαφοροποιείται στην τραγωδία και στην κωμωδία;

Κι αν δεν μπορώ ούτε γνωρίζω να τηρώ καθορισμένες διαφορές
και των ποιητικών ειδών τις αποχρώσεις, να αποκαλούμαι ποιητής;
Γιατί με υποκριτική ντροπή την άγνοια να προτιμώ από την γνώση;
Αταίριαστο είναι θέμα κωμικό με στίχους τραγικούς να εκτίθεται·
αναξιοπαθεί το δείπνο του Θυέστη να ιστορείται
με στίχους ευτελείς κι αρμόδιους στην κωμωδία μοναχά.
Καθένα είδος ας κρατεί τη θέση όπου ανήκει και ταιριάζει του.
Ωστόσο υψώνει κάποτε κι η κωμωδία τη φωνή της
κι ο Χρέμης οργισμένος ερίζει μεγαλόστομα.
Όμοια, ο τραγικός ο Τήλεφος κι ο Πηλέας δείχνουνε θλιμμένοι
με πεζό λόγο, καθένας τους φτωχός κι εξόριστος,
βάζουν στην άκρη τα παχιά τα λόγια και τα πηχυαία
για να μπορέσουν την καρδιά των θεατών ν' αγγίσουν με το κλάμα.

(στίχοι 86-98, μτφρ. Γιατρωμανωλάκης στο Οράτιος, 41)

2. Λογγίνος

Ο Λογγίνος, ο υποτιθέμενος συγγραφέας του "υφολογικού εγχειριδίου" *Περί ύψους*, συνδέει τα μεγάλα λογοτεχνικά έργα με την ύπαρξη μιας συγκεκριμένης ποιότητας που τα διακρίνει, το ύψος.

- Διαβάστε το παρακάτω απόσπασμα και εντοπίστε ποια στοιχεία/ιδιότητες έχει ένα λογοτεχνικό έργο όταν είναι υψηλό.

Γιατί είναι στη φύση της ψυχής μας να την ανεβάζει το αληθινά υψηλό, και, παίρνοντας έτσι ένα περήφανο ανάστημα, να γεμίζει από χαρά και μεγαλοφροσύνη, σα να δημιούργησε εκείνη αυτό που άκουσε.

Όταν λοιπόν, ακούγοντας από στοχαστικό και έμπειρο τεχνίτη του λόγου πολλές φορές κάτι που δεν προδιαθέτει την ψυχή προς την μεγαλοφροσύνη, και ούτε αφήνει στο πνεύμα μας τίποτα περισσότερο όταν το επανεξετάσεις, απ' αυτό που λέει, αλλά πέφτει, αν το μελετάς συνεχώς, και αποδυναμώνεται, τότε δεν είναι πια αληθινά υψηλό αυτό που διαρκεί μονάχα όσο τ' ακούς. Πραγματικά μεγάλο είναι αυτό που μελετήθηκε πολλές φορές και, κάθε φορά, είναι δύσκολο, ή μάλλον αδύνατο να του αντισταθείς και η μνήμη του είναι τόσο δυνατή που δεν εξαλείφεται ποτέ.

Υψηλό, λοιπόν, κι αληθινό να θεωρείς γενικά εκείνο που αρέσει σ' όλους και για πάντα. Γιατί όταν σε ανθρώπους με διαφορετικές ασχολίες, τρόπο ζωής, ηλικία, γνώμες, συμβαίνει για το ίδιο πράγμα να έχουν όλοι την ίδια άποψη, τότε η κρίση και ομογνωμία τους για το θαυμαζόμενο έργο μέσα στην ασυμφωνία τους, παίρνει μιαν ισχυρή και αναμφίλεκτη αξία (Ανώνυμος, 24-25).

- Στο παρακάτω απόσπασμα δίνεται ο προσδιορισμός της φαντασίας και διαχωρίζεται σε δύο είδη. Τι σχέση έχει η δημιουργική φαντασία με την αναπαραστατική ικανότητα του ποιητή, και ποια η διαφορά της από τη ρητορική; Διαβάστε και το 1ο απόσπασμα και προσπαθήστε να αναδείξετε τις διαφορές της δημιουργικής φαντασίας του Οράτιου και της ποιητικής φαντασίας του Λογγίνου. Ποιο είναι το καινοφανές στοιχείο στη φαντασία του Λογγίνου; Οι υφολογικές επιταγές του 2ου αποσπάσματος του Οράτιου, μολονότι εκ πρώτης όψεως κανονιστικές και αυστηρές, έχουν άραγε κοινά σημεία με την ποιητική φαντασία του Λογγίνου στο παρόν απόσπασμα;

Κοντά σ' αυτά, νέε μου, ικανότατες να συντελέσουν στη δημιουργία όγκου και μεγαληγορίας και εναγώνιου πάθους είναι και οι φαντασίες που μερικοί τις λένε ειδωλοποιίες. Ως φαντασία ορίζεται γενικά κάθε σκέψη ικανή να παράγει εξωτερικευμένο λόγο, στα χρόνια μας, όμως, επικράτησε να ορίζεται φαντασία το να νομίζεις ότι εκείνα που λες από ενθουσιασμό ή πάθος τα βλέπεις και τα παρουσιάζεις ζωντανά στα μάτια των ακροατών. Ότι, όμως, άλλο επιδιώκει η ρητορική φαντασία και άλλο η ποιητική είναι πράγμα που δεν πρέπει να σου διαφεύγει, ούτε ότι σκοπός της φαντασίας της ποιητικής είναι η έκπληξη, ενώ της ρητορικής η ενάργεια των λόγων, όμως και οι δυο αποβλέπουν στη διέγερση πάθους και συγκίνησης (Ανώνυμος 42).

3. Αυγουστίνος

Το πλατωνικό ερώτημα περί της ψευδούς φύσης της ποίησης επανέρχεται και στον Αυγουστίνο, με τη διαφορά όμως ότι ταξινομεί σε δύο επίπεδα το ψέμα/πλάνη διαχωρίζοντάς τα από ηθική άποψη.

- Διαβάστε τα παρακάτω δύο αποσπάσματα και εντοπίστε ομοιότητες με τα αποσπάσματα του Πλάτωνα στο 3ο κεφάλαιο.

Η διαφορά ανάμεσα στο απατηλό και το ψευδές είναι ότι το πρώτο θέλει πάντα να εξαπατήσει, ενώ το τελευταίο δεν έχει πάντα αυτή την πρόθεση. Η παντομίμα, η κωμωδία και πολλά ποιήματα είναι γεμάτα ψέματα, αλλά η πρόθεσή τους είναι να τέρψουν και όχι να εξαπατήσουν. Σχεδόν όλοι όσοι κάνουν αστεία λένε ψέματα. Αλλά απατεώνας, με την ακριβή σημασία, είναι αυτός που θέλει να εξαπατήσει (II, ix, 16 στο Beardsley, 89).

Άλλο πράγμα είναι να θέλεις να είσαι ψεύτικος κι άλλο να μην μπορείς να είσαι αληθινός. Μπορούμε να κατατάξουμε την κωμωδία, την παντομίμα και τα παρόμοια έργα στην ίδια κατηγορία με τα έργα των ζωγράφων και των γλυπτών. Η εικόνα ενός ανθρώπου, μολονότι προσπαθεί να είναι όμοια μ' αυτόν, δεν μπορεί να είναι αληθινός άνθρωπος περισσότερο απ' όσο ένας χαρακτήρας στα βιβλία των κωμωδών. Τα πράγματα αυτά είναι ψεύτικα όχι εξαιτίας της θέλησής τους ή της επιθυμίας τους, αλλά εξαιτίας της ανάγκης να συμμορφωθούν με τη θέληση των δημιουργών τους (II, x, 18 στο Beardsley, 90).

4. Matthaeus von Vendôme

Το παράδειγμα που ακολουθεί είναι από την *Ars versificatoria* (*Στιχουργική τέχνη*) του Matthaeus von Vendôme (12ος αιώνας), μια μεσαιωνική «ποιητική», που, όπως διαφαίνεται και στο παρακάτω απόσπασμα, απευθύνεται σε μαθητές, ενώ αφορά κατά κύριο λόγο τη χρήση της γλώσσας.

- Διαβάστε το απόσπασμα και παρατηρείστε τον κεντρικό ρόλο που παίζει η μίμηση.

[...] θα μιλήσω τώρα για τα θέματα όπως τα αντιμετώπιζαν στην Αρχαιότητα και κατόπιν όπως πρέπει να τα αντιμετωπίζουν οι σύγχρονοι. Οι αρχαίοι έχουν σωστά επισημάνει ότι μερικές λέξεις, όπως οι βαρβαρισμοί πρέπει να αποφεύγονται, όπως πρέπει να αποφεύγεται και η φλυαρία και η μείξη των ειδών. Οι σύγχρονοι όμως πρέπει να αποφεύγουν και κάποια πράγματα, τα οποία επιτρέπονταν στους αρχαίους, όπως η άστοχη και ακατάλληλη χρήση των λέξεων. Οι σύγχρονοι συγγραφείς μάς έχουν δώσει οδηγίες για τη σωστή χρήση λέξεων και πρακτικούς κανόνες για την περιγραφή και τη μίμηση παλαιών κειμένων. Υπάρχουν δύο μέθοδοι μίμησης: αλλαγή των λέξεων αλλά όχι του νοήματος και αλλαγή τόσο των λέξεων όσο και του νοήματος. Ο δάσκαλος έχει δύο βασικά καθήκοντα: να σημειώσει τις αδυναμίες των στίχων του μαθητευόμενου και να προτείνει βελτιώσεις. Ο μαθητής όμως

έχει τρεις υποχρεώσεις: την παραδοχή του λάθους, την διόρθωσή του και την αποφυγή του στο μέλλον. (192-193)

Βιβλιογραφία κεφαλαίου

Abrams, Meyer Howard. *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*. Μτφρ. Γ. Δεληβοριά, Σ. Χατζηιωαννίδου. Αθήνα: Πατάκης, 2007.

Albrecht von, Michael. *Ιστορία της ρωμαϊκής λογοτεχνίας. Από τον Ανδρόνικο ώς τον Βοήθιο και η σημασία της για τα νεότερα χρόνια*. Μτφρ. Δ. Ζ. Νικήτας. Ηράκλειο Κρήτης: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002.

Béroul. *Τριστάνος και Ιζόλδη*. Μτφρ. Μ. Κεκροπούλου. Αθήνα: Ενάλιος, 1995.

Bowra, Cecil Maurice. *Αρχαία ελληνική λυρική ποίηση: Αλκμάν, Στησίχορος, Αλκαίος, Σαπφώ*. Μτφρ. Ι. Ν. Καζάζης. 1ος τ. Έκδ. 4η. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1997.

Beardsley, Monroe C. *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*. Αθήνα: Νεφέλη, 1989.

Broggiato, Maria. «Beyong the canon: hellenistic scholars and their texts.» *Submerged Literature in Ancient Greek Culture: An Introduction*. Επιμ. G. Colesanti & M. Giordano. Berlin, Boston: De Gruyter, 2014. 46–60.

Cicero, Marcus T. *De oratore*, Fasc. 3.. K. Kumaniecki. Leipzig: B.G. Teubner, 1969.

Cloetta, Wilhelm. *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Komödie und Tragödie im Mittelalter.* τ.1. Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1976.

De Troyes, Chrétien. *Λάνσελοτ. Ο ιππότης*. Μτφ. Κ. Πατέρα. Αθήνα: Ενάλιος, 1998.

Erbse, Harmut. «*Überlieferungsgeschichte der giechischen klassischen und hellenistischen Literatur.» Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel.* Επιμ. H. Hunger. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1975: 207-283.

Fantham, Elaine. *«Latin criticism of the Early Empire.» The Cambridge history of Literary Criticism. Classical Criticism*. Επιμ. G. A. Kennedy. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 274–76.

Fuhrmann, Manfred. *Die antike Rhetorik: eine Einführung*. München, Zürich: Artemis, 1990.

George, David E. R. *Deutsche Tragödientheorien vom Mittelalter bis zu Lessing. Texte und Kommentare*. München: Beck, 1972.

Gillespie, Vincent. «From the twelfth century to c. 1450.» *The Cambridge History of Literary Criticism. The Middle Ages*. Επιμ. A. Minnis και J. Johnson. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 145–235.

Girshausen,Theo (επιμ.). «Ars poetica.» Lexikon Theater. *Epochen Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*. τ. 2. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1996. 33-35.

Goodyear, F.R.D. «Ρητορική και Φιλολογία.» *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας.* Επιμ. J. Kenney & W. V. Clausen. Μτφρ. Θ. Πίκουλα, Α. Σιδέρη -Τόλια. Αθήνα: Παπαδήμας, 2003. 907-915.

Irvine, Martin, David Thompson. «Grammatica and literary theory.» *The Cambridge History of Literary Criticism. The Middle Ages.* Επιμ. E. A. Minnis & J. Johnson. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 15-41

Knape Joachim. «Rhetorik und Stilistik des Mittelalters.» *Rhetoric and Stylistics*. Επιμ. U. Fix, A. Gardt και J. Knape. Berlin, New York: De Gruyter, 2008. 55–73.

Kappl, Brigitte. *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*. Berlin: De Gruyter, 2006.

Kommerell, Max. *Lessing und Aristoteles: Untersuchungen über die Theorie der Tragödie*. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1966.

Martino, Alberto. *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert. Die Dramaturgie der Aufklärung (1730-1780)*. τ.1. Tübingen: Niemeyer, 1972.

Murphy, James J. «The arts of poetry and prose.» *The Cambridge History of Literary Criticism. The Middle Ages.* Επιμ. A. Minnis & J. Johnson. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 42-67.

Nicholas, David. *Η εξέλιξη του μεσαιωνικού κόσμου. Κοινωνία, διακυβέρνηση και σκέψη στην Ευρώπη 312-1500*. Μτφρ. Μ.Τζιαντζή. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1999.

Pfeiffer, Rudolf. *Geschichte der klassischen Philologie: Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus*. München: Beck, 1978.

Torra Elias, «Rhetorik.» *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Επιμ. Miltos Pechlivanos et al. Στουτγάρδη Weimar: Metzler, 1995. 97-111.

Vanek, Klara. *Ars corrigendi in der frühen Neuzeit: Studien zur Geschichte der Textkritik.* Berlin: De Gruyter, 2007.

Vendôme, Matthäus v. «Ars versificatoria.» *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: Recherches et*

documents sur la technique littéraire du Moyen-Âge. Επιμ. Edmond Faral. Paris, Genève: H. Champion; Slatkine, 1982. 109–93.
Waszink, Jan Henrik. «Die griechische Tragödie im Urteil der Römer und der Christen.» J*ahrbuch für Antike und Christentum* 7 (1964): 139 - 164.
Wilkinson, I.P. «Ο Κικέρων και η σχέση της ρητορικής με τη λογοτεχνία.» *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας.* Επιμ. J. Kenney & W. V. Clausen. Μτφρ. Θ. Πίκουλα, Α. Σιδέρη -Τόλια. Αθήνα: Παπαδήμας 2003. 321 -370.
Winterbottom, Michael. «Κριτική της λογοτεχνίας.» *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας.* Επιμ. J. Kenney, W. V. Clausen. Μτφρ. Θ. Πίκουλα, Α. Σιδέρη -Τόλια. Αθήνα: Παπαδήμας 2003. 61-85.
Αγίου Αυγουστίνου. *Εξομολογήσεις*. Τόμος 1. Βιβλία I-VII. Μτφρ. Φρ. Αμπατζοπούλου. Έκδ 7η. Αθήνα: Πατάκης, 2007. 168-169.
Βελουδής, Γιώργος. *Γραμματολογία. Θεωρία της Λογοτεχίας*. Έκδ 4η. Αθήνα: Πατάκης, 2006.
Ανώνυμου. *Περί ύψους*. Μτφρ. Κ. Χωρεάνθη. Αθήνα: Αστρολάβος/Ευθύνη, 1991.
Κόιντου Οράτιου Φλάκκου. *Βιβλίο κοινώς αποκαλούμενο Ποιητική Τέχνη*. Μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκη. Λατινικά-Ελληνικά. Αθήνα: Καρδαμίτσας, 1980.
Κόλτσιου-Νικήτα, Άννα. «Το εγκώμιο του αγίου Δημήτριου από τον Νικηφόρο Γρηγορά και το γραμματολογικό του υπόβαθρο.» *Σύνθεσις* 1 (2012): 17-33.

Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι

- Η ταξινόμηση της παλαιότερης λογοτεχνικής παραγωγής και η κατάταξή της σε είδη γίνεται κατά τους ελληνιστικούς χρόνους και σηματοδοτεί τη γέννηση της φιλολογίας.
- Ο χωρισμός της λυρικής ποίησης σε είδη δεν ήταν απλός, έγινε με βάση ενδοκειμενικά κριτήρια (μετρικό σύστημα) και οι προσδιοριστικοί χαρακτηρισμοί (βλ. ωδή, ελεγεία, κ.ά.) που προέκυψαν χρησιμοποιούνται μέχρι σήμερα.
- Η πρώτη κριτική έκδοση των Ομηρικών Επών και ο χωρισμός τους σε ραψωδίες οφείλεται στους Αλεξανδρινούς φιλολόγους, όπως και η "έκδοση" σε βιβλία πολλών λυρικών ποιητών.
- Ο κανόνας των Αλεξανδρινών είναι ένας κατάλογος στον οποίο έχουν καταχωριστεί με αξιολογικά αισθητικά κριτήρια εννέα λυρικοί ποιητές της ελληνικής Αρχαιότητας.
- Οι Πίνακες του Καλλίμαχου αποτελούν την πρώτη συστηματική καταγραφή τής μέχρι τότε λογοτεχνικής παραγωγής. Είναι ένα είδος σύγχρονου "λεξικού λογοτεχνών", στο οποίο τα ονόματα των συγγραφέων συνοδεύονται από βιογραφικά στοιχεία και αναφορές στα έργα τους.
- Ο πρόλογος του Καλλίμαχου στο ποιητικό του έργο Αίτια εξηγεί τις υφολογικές και στιχουργικές επιλογές του και αποτελεί ένα από τα πρώτα δείγματα εσωτερικής ποιητικής.
- Η σύνδεση της ποιητικής με τη ρητορική είχε ήδη ξεκινήσει με τον Γοργία και ενδυναμώνεται με τον Κικέρωνα και τον Κοϊντιλιανό.
- Η ποίηση τίθεται στην υπηρεσία της ρητορικής και προβάλλεται ως απαραίτητη σκευή για την εξάσκηση του ρήτορα.
- Η λογοτεχνική παραγωγή τής μέχρι τότε εποχής λειτουργεί ως μοντέλο υποδειγματικών τρόπων εκπαίδευσης του ρήτορα.
- Η ρητορική ως επιστήμη της καλής ομιλίας απέκτησε και ηθική διάσταση χάρη στον Κοϊντιλιανό και έτσι έγινε αποδεκτή και χρησιμοποιήθηκε αργότερα από τους χριστιανούς ρήτορες (βλ. ρητορική στην υπηρεσία του χριστιανισμού).
- Η *Ars Poetica* του Ορατίου, η πιο σημαντική ποιητική των ρωμαϊκών χρόνων, επηρέασε τις ποιητικές της Αναγέννησης και του κλασικισμού.
- Για τον Ορατίο, ο ποιητής πρέπει να ελέγχει τη δημιουργική φαντασία του, ώστε το αποτέλεσμα της μίμησης να είναι πιθανό και αληθοφανές.
- Η μίμηση των λογοτεχνικών προτύπων αποτελεί για τον Ορατίο εγγύηση καλλιτεχνικής αρτιότητας.
- Ο νέος διαχωρισμός των ειδών γίνεται με γνώμονα το ύφος και τη θεματική.
- Ο Ορατιος προβάλλει ένα καινοφανές κανονιστικό πρότυπο για την τραγωδία, διατυπώνοντας για πρώτη φορά πως πρέπει να έχει πέντε πράξεις και ενότητα χρόνου.
- Βασικό ταξινομικό κριτήριο των ειδών του Ορατίου είναι το ύφος, που πρέπει να είναι ταιριαστό με την κοινωνική τάξη των προσώπων του έργου, υπαγορεύοντας έτσι και έναν συγκεκριμένο τρόπο αναπαράστασης.

- Οι τρόποι πρόκλησης της συγκίνησης στον θεατή προσομοιάζουν με τους τρόπους πρόκλησης του ελέους της ρητορικής.
- Η τύχη (fortuna) και η μεταβλητότητά της αποτελούν καινοφανές στοιχείο στον Οράτιο.
- Ο διδακτικός και ψυχαγωγικός ρόλος της ποίησης προβάλλεται σθεναρά με τον Οράτιο.
- Η εκπαιδευτική/παιδαγωγική αποστολή της ποίησης σηματοδοτεί την ηθικολογική αντιμετώπιση της λογοτεχνίας αλλά και τον αναβαθμισμένο ρόλο της λογικής στα διαδικασία πρόσληψης της ποίησης.
- Η πραγματεία *Περί ύψους* του Ψευδο-Λογγίνου εισάγει την έννοια του υψηλού ύφους και της ιδιοφυΐας και πρεσβεύει την ανάγκη αντιστοιχίας μεταξύ ύφους και θέματος, διαχωρίζοντας έτσι τα λογοτεχνικά είδη.
- Ο Λογγίνος είναι ο πρώτος που θεωρητικοποιεί το υψηλό ύφος και το συνδέει με την ιδιοφυΐα του ποιητή.
- Ο Λογγίνος εξαίρει τους τρεις τραγικούς της Αρχαιότητας για τη φαντασία και το υψηλό τους ύφος.
- Στις *Εξομολογήσεις* του, ο Αυγουστίνος συνοψίζει τη συζήτηση της εποχής του περί λογοτεχνίας.
- Η συμπόνια (το συμ-παθείν) που νιώθει ο θεατής για τα σκηνοθετημένα πάθη των προσώπων δεν είναι πλέον ο φιλοπενθής πόθος του Γοργία, αλλά μια ακατάληπτη ηδονιστική συνθήκη που ενέχει ένα είδος διαστροφής.
- Η ρητορική αποτελεί προνομιακό πεδίο συζήτησης περί λογοτεχνίας και μελέτης των λογοτεχνικών κειμένων. Διδάσκεται στη διάρκεια του Μεσαίωνα.
- Η σημασία της λογοτεχνίας σε θεωρητικό επίπεδο στον Μεσαίωνα συμπυκνώνεται στη ρητορική παιδεία και τις γραμματικές, ανεξάρτητα από την πλούσια παραγωγή της εποχής σε λογοτεχνικά είδη.
- Τα λογοτεχνικά είδη κατά τον Μεσαίωνα τίθενται στην υπηρεσία της πίστης και μεταλλάσσονται τρόπον τινά. Για παράδειγμα, η λυρική ποίηση μετατρέπεται σε υμνογραφία.

Προτεινόμενη βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Albrecht, Michael von. *Ιστορία της ρωμαϊκής λογοτεχνίας : Από τον Ανδρόνικο ώς τον Βοήθιο και η σημασία της για τα νεότερα χρόνια*. Μτφρ.-επιμ. Δ. Ζ. Νικήτας. Ηράκλειο Κρήτης: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002.

Διονυσίου ή Λογγίνου. *Περί ύψους*. Επιμ. Π. Σ. Φωτιάδου. Αθήνα: Πελεκάνος, 2003

Kennedy, George A. *Ιστορία της κλασικής ρητορικής: Αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής*. Μτφρ. Ν. Νικολούδης. Επιμ. Ιω. Αναστασίου. Έκδ. 5η. Αθήνα: Παπαδήμας, 2004.

Kennedy, George A. (Επιμ.). *Ιστορία της θεωρίας της λογοτεχνίας: Αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή κριτική*. Μτφρ. Φ. Φιλίππου. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών-Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 2008.

Κικέρων. *Τέσσερις λόγοι κατά Κατιλίνα, οι λόγοι για τον Μάρκελλο και τον Λιγάριο*. Μτφρ. Κ.Τσάτσου. Έκδ. 3η. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1996.

Κοϊντιλιανός, Μ. Φάβιος. *Ρητορική αγωγή*. Μτφρ. Αντ. Σακελλαρίου. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000.

Rose, H. J. *Ιστορία της λατινικής λογοτεχνίας: Από την πεζογραφία του Αυγούστου ώς τον Αυγουστίνο*. Μτφρ. Κ. Χ. Γρόλλιου. Έκδ 4η. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1994.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Albrecht, Michaelvon. *A history of Roman literature: From Livius Andronicus to Boethius : with special regard to its influence on world literature*. Leiden: E.J. Brill, 1996.

Arnold, Caroll C. «Oral Rhetoric, Rhetoric and Literature.» *Philosophy and Rhetoric* 1.4 (1968): 191-210.

Barthes, Roland. «L'ancienne rhétorique.» *Communications* 16 (1970): 172-223.

Beaujour, Michel. «Rhetoric and Literature.» *Metaphysics to Rhetoric*. Επιμ. M. Micher. Dordrecht: Springer Netherlands, 1989. 151-168.

Callimachus, Neil Hopkinson. *Hymn to Demeter*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1984.
Cameron, Alan. "Genre and Style in Callimachus." *Transactions of the American Philological Association* 122 (1992): 305–12.
---. *Callimachus and his critics*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1995.
Cipriani, Giovanni & Federica Introna. *La retorica nella Roma antica*. Roma: Carocci, 2008.
Clauss, James J. & Martine Cuypers. *A companion to Hellenistic literature*. Chichester, U.K, Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010.
Cody, John V. *Horace and Callimachean aesthetics*. Bruxelles: Latomus, 1976.
Curtius, Ernst R. & Willard R. Trask. *European literature and the Latin Middle Ages*. Princeton, N. J: Princeton University Press, 1990.
Davis, Gregson (επιμ). *A companion to Horace*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010.
Dominik, William & John Hall. *A Companion to Roman Rhetoric*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.
Easterling, P. E. & E. J. Kenney. *The Cambridge history of classical literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
Easterling, P. E., Bernard M. & W Knox. *The Cambridge history of Classical Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
Grube, G. M. A. *The Greek and Roman critics*. Indianapolis: Hackett Pub. Co., 1995.
Hadas, Moses. *A History of Latin Literature*. 4th. New York: Columbia University Press, 1964.
Kenney, E. J. *Latin literature*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1982.
Knox, Peter E. *A companion to Ovid*. Chichester, U.K, Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.
Knox, Peter E. & J. C. McKeown. *The Oxford anthology of literature in the Roman world*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
Longinus, W. R. Roberts. *Longinus on the sublime: The Greek text edited after the Paris manuscript*. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
Meyer, Michel. *From Metaphysics to Rhetoric*. Dordrecht: Springer Netherlands, 1989.
Neri, Laura. *I campi della retorica. Letteratura, argomentazione, discorso*. Roma: Carocci, 2011.
Williams, James D. *An introduction to classical rhetoric: Essential readings*. Chichester, Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.

Κεφάλαιο 6: Επική, λυρική και δραματική ποίηση από την ελληνιστική εποχή έως και τον Μεσαίωνα

Σε αυτό το κεφάλαιο θα παρουσιαστούν τα βασικότερα λογοτεχνικά είδη κατά την ελληνιστική εποχή, τη ρωμαϊκή Αρχαιότητα, μέχρι και τον Μεσαίωνα. Έμφαση θα δοθεί στη νέα διάσταση που παίρνουν τα λογοτεχνικά είδη κατά τις περιόδους αυτές, όπως το έπος, που αποκτά ιστορικό υπόβαθρο και διδακτικό περιεχόμενο, η τραγωδία, που διαφοροποιείται λόγω της άνθισης της ρητορικής, και η κωμωδία, που αποκτά νέα δομή και θεματολογία. Θα παρουσιάσουμε την αρχαία και μεσαιωνική μυθιστορία, η οποία εξελίσσεται σε κυρίαρχο λογοτεχνικό είδος, καθώς και την εμφάνιση νέων ειδών, όπως ο μίμος και ο μιμίαμβος. Το κεφάλαιο θα κλείσει με αποσπάσματα από σχετικά θεωρητικά κείμενα, ασκήσεις εμβάθυνσης, ανακεφαλαίωση και ενδεικτική βιβλιογραφία.

6.1 Ηρωικό και διδακτικό έπος

Γύρω στα 700 π.Χ., το χρονικό σημείο που σηματοδοτεί το τέλος της ομηρικής εποχής και την έναρξη της λεγόμενης αρχαϊκής (508 π.Χ., έτος θεμελίωσης της αθηναϊκής δημοκρατίας από τον Κλεισθένη), έχουμε τα πρώτα δείγματα έπους, για τα οποία μπορούμε να είμαστε σχετικά σίγουροι ότι στηρίχτηκαν στη γραφή. Πρόκειται για τη *Θεογονία* και τα *Έργα και Ημέρες* του Ησίοδου (πιθανόν τέλη του 8ου αι. π.Χ.). Αν η Θεογονία αναφέρεται στη γενεαλογία των θεών και τη δημιουργία του κόσμου, το Έργα και Ημέρες, περιλαμβάνει ηθικού χαρακτήρα διδαχές, αλλά και διδαχές με καθαρά πρακτικό περιεχόμενο. Ο Ησίοδος είναι ο πρώτος ποιητής που αναφέρει το όνομά του (βλ. *Θεογονία*, στίχος 22: «Αυτές [οι Μούσες] δίδαξαν κάποτε στον Ησίοδο το ωραίο άσμα, όταν έβοσκε πρόβατα στους πρόποδες του θεϊκού Ελικώνος») και στα δύο αυτά σωζόμενα έργα του και ακολουθεί τα γλωσσικά και μετρικά πρότυπα των Ομηρικών Επών.

Διαφοροποιείται ωστόσο από τον Όμηρο, όχι μόνο γιατί αναφέρεται στον εαυτό του, έστω μόνο μία φορά και στο τρίτο πρόσωπο, αλλά και ως προς τη θεματική του, δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο ένα νέο λογοτεχνικό είδος: το διδακτικό έπος. «Σε αντίθεση προς το ηρωικό έπος, που αναφέρεται σε ένα απώτερο παρελθόν, το διδακτικό έπος έχει αντικείμενο το παρόν και ασχολείται με τα καθημερινά προβλήματα του ανθρώπου. Με το έπος αυτό ο ποιητής αποτυπώνει τις ιδέες του για τη ζωή και τις αξίες της και προβάλλει τη σοφία και τις εμπειρίες του λαού. Έτσι, αν το ηρωικό είναι το έπος του πολέμου και της περιπέτειας, το διδακτικό είναι το έπος της ειρήνης και του πολιτισμού» (Στέφος κ.ά.).

6.2 Ιστορικό έπος

Μολονότι το έπος δεν χάνει την αίγλη του μετά τον Όμηρο και τον Ησίοδο, αρχίζει ωστόσο να παρακμάζει, χωρίς αυτό βέβαια να σημαίνει ότι εξαφανίζεται. Άλλωστε, τόσο ο Όμηρος όσο και ο Ησίοδος αποτέλεσαν αναπόσπαστο μέρος της εκπαίδευσης στην Αρχαιότητα, και επηρέασαν αποφασιστικά την επική ποιητική παραγωγή στη συνέχεια. Συνεχιστές της παράδοσης υπήρξαν ο Πείσανδρος (6ος αιώνας π.Χ.) και ο ακόμα πιο σημαντικός Πανύασις ο Αλικαρνασεύς (περ. 500-450 π.Χ.). Ο Πανύασις έγραψε, μεταξύ άλλων, το έπος *Ιωνικά* που είχε ως θέμα την ίδρυση των ιωνικών αποικιών, δηλαδή ένα καθαρά ιστορικό θέμα, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο το πρώτο ιστορικό έπος**.** Την παράδοση του Πανύασι και του ιστορικού έπους καλλιέργησαν πολλοί στη συνέχεια. Έτσι μας είναι γνωστά τα έργα *Ρόδου κτίσης* και *Αλεξάνδρειας κτίσης* του Απολλώνιου του Ρόδιου (περ. 295-215 π.Χ), στο οποίον αποδίδονται και άλλα παρόμοια έπη (Σκιαδάς, 18). Αυτό δεν σημαίνει ότι στο διάστημα αυτό δεν συνεχίζονται να γράφονται και έπη με μυθολογικό περιεχόμενο.

Από όλα τα έργα του Απολλώνιου του Ρόδιου το μόνο που έχει διασωθεί είναι το έπος Αργοναυτικά. Το έργο, «που πραγματεύεται τον γνωστό μύθο των Αργοναυτών που συνοδεύουν τον Ιάσονα στην Κολχίδα προκειμένου να φέρει στον Πελία το χρυσό δέρας, αποτελείται από τέσσερα βιβλία (περίπου 6.000 στίχοι)» (Στεφανόπουλος κ.ά.). Το έπος αυτό, παρά τις συχνά διαφορετικές εκτιμήσεις για την ποιητική του αξία, παραμένει το σημαντικότερο έπος της ελληνιστικής εποχής, ενώ επηρέασε σε σημαντικό βαθμό τον Βιργίλιο.

6.3 Το έπος στη ρωμαϊκή εποχή

Ο Βιργίλιος (70-19 π.Χ.), πρωταρχική πρόθεση του οποίου ήταν να υμνήσει τις παλιές και καινούργιες δόξες

της πατρίδας του με την *Αινειάδα*, έγραψε ένα έπος που θεωρήθηκε πολύ γρήγορα κλασικό. Για τους Ρωμαίους, άλλωστε, το έπος ήταν η ύψιστη μορφή λογοτεχνίας και ο Βιργίλιος δημιούργησε το πρώτο αμιγώς ρωμαϊκό έπος. Η *Αινειάδα* (19 π.Χ.) δεν έχει μόνο πολλές ομοιότητες στην επική της δομή με τα Ομηρικά Έπη, «αλλά αποτελεί και συνέχεια της ιστορίας του Ομήρου. Ο Αινείας είναι ένας βασικός χαρακτήρας της *Ιλιάδας*, ο πιο σημαντικός Τρώας πολεμιστής μετά τον Έκτορα […]. Ο Αινείας ωστόσο είναι ο πρώτος ήρωας ενός νέου κόσμου, ενός πρωτορωμαϊκού κόσμου» (Williams, 464), και από αυτήν την άποψη διαφέρει σημαντικά από τους ήρωες του Ομήρου, δεδομένου ότι εκπροσωπεί μια διαφορετική κοσμοαντίληψη.

Εικόνα 6.1 *Καθισμένη γυναίκα που παίζει μουσική. Τοιχογραφία σε δωμάτιο στην βίλα του P. Fannius Synistor στο Boscoreale, Ιταλία, περίπου. 40–30 π.Χ. (URL φωτογραφίας* http://www.ub.uni-heidelberg.de/bilder/wir/projekte/projekt_salem.jpg*)*

Μια ιδιαίτερη περίπτωση έπους, που είναι δύσκολο να ταξινομηθεί, είναι οι *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου (43-18 π.Χ.) που γράφτηκαν τον 1ο μ.Χ αιώνα. Είναι ένα ποίημα 12.000 στίχων χωρίς κεντρικούς ήρωες, το οποίο παρουσιάζει ένα πανόραμα ελληνικών και ρωμαϊκών μύθων, με κύριο μοτίβο τη μεταμόρφωση. Όπως σημειώνει ο Kenney, «Ούτε ένα πρότυπο για ένα τέτοιο ποίημα δεν υπήρξε στα ελληνικά ή λατινικά […]. Ο Οβίδιος επέτρεψε στον εαυτό του εν λευκώ να περιλάβει οποιεσδήποτε ιστορίες τον γοήτευσαν και να τις αναπτύξει σε όποιο ύφος του φαινόταν κατάλληλο». Το έργο που αποτέλεσε την κύρια πηγή γνώσης της αρχαίας ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας κατά τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση επηρέασε όχι μόνο την λογοτεχνία αλλά και τις καλές τέχνες (Kenney, 578).

Το έπος δηλαδή επιζεί ως λογοτεχνικό είδος, αλλά «η εικόνα του ανθρώπου που μας παρουσιάζει είναι διαφορετική από εποχή σε εποχή» (Σκιαδάς, 19). Έτσι, οι θεοί ως δρώντα πρόσωπα σταδιακά ατονούν και το άτομο, άμεσα συνυφασμένο με την κοινότητα, τίθεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος. Αυτή η *ψυχολογική* θεώρηση που ξεκινά στους ελληνιστικούς χρόνους διατηρείται και στο ρωμαϊκό έπος.

6.4 Επύλλιο – Αλεξανδρινό Έπος

Στους ελληνιστικούς χρόνους, άνθισε και διαδόθηκε και ένα νέο είδος, συγγενικό του έπους: το επύλλιο**.** «Η λέξη ἐπύλλιον (δηλ. "μικρό έπος") χρησιμοποιήθηκε ως τεχνικός γραμματολογικός όρος από φιλολόγους του 19ου αι. για να περιγράψει ένα σύντομο αφηγηματικό ποίημα σε δακτυλικό εξάμετρο με μυθολογικό θέμα. Παρ' όλο λοιπόν που ο όρος είναι άγνωστος με αυτή τη σημασία στην αρχαιότητα, το είδος καλλιεργήθηκε σε μεγάλη έκταση κατά την ελληνιστική και τη ρωμαϊκή περίοδο» (Σιστάκου). Τα επύλλια διακρίνονται όχι μόνο από το μικρό σχετικά μέγεθός τους, αλλά και από την περίτεχνη χρήση της γλώσσας. Χαρακτηριστική είναι η

περιγραφή του Δία ως ταύρου στο απόσπασμα που ακολουθεί, από το επύλλιο του Μόσχου (2ος αι. π.Χ.) με τίτλο *Ευρώπη*, που έχει ως θέμα την αρπαγή της Ευρώπης.

Ταύρος όχι σαν αυτόν που μέσα σε στάβλο εκθρέφεται
ή σαν εκείνον που αυλάκι ανοίγει το καμπύλο το άροτρο σύροντας.
Ούτε τέτοιος που βόσκει στα κοπάδια ανάμεσα,
ή σαν αυτόν που τραβά υποταγμένος πολύφορτη άμαξα.
Το σώμα εκείνου ολόκληρο ήταν σε χρώμα πυρόξανθο
μονάχα στη μέση του μετώπου να λάμπει κύκλος αργύρου
και τα μάτια να παίζουν λοξά, ιμερικά από πόθο αστράφτοντας.
Και τα κέρατα ίσα να ανατέλλουνε σύμμετρα απ' το κεφάλι
σαν μισοφέγγαρα κερασφόρου σελήνης
που το στεφάνι της είναι μισό.
Ήρθε λοιπόν στο λιβάδι εκείνος.
Κι ως φανερώθηκε τις παρθένες καθόλου δεν φόβησε.
Αντίθετα όλες ο έρωτας κινεί να βρεθούνε κοντά του
να αγγίξουν τον εράσμιο ταύρο -η αθάνατη οσμή του
από μακριά ξεπερνούσε κι αυτή τη γλυκειά ευωδιά του λειμώνα.

(Μόσχος, *Εὐρώπη* 80-92, Μτφρ. Γιώργη Γιατρομανωλάκη)

Εικόνα 6.2 *Η αρπαγή της Ευρώπης, πήλινο αγαλματίδιο που βρέθηκε στην Βοιωτία (περίπου 470 με 450 π.Χ) και βρίσκεται σήμερα στο μουσείο του Λούβρου, Παρίσι.*. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e3/Europa_bull_Louvre_MNC626.jpg/350px-Europa_bull_Louvre_MNC626.jpg*)*

Η περίτεχνη, εξεζητημένη γλώσσα του αλεξανδρινού έπους δεν σημαίνει ακύρωση της επικής τεχνικής, που διατηρεί αναλλοίωτα ορισμένα εξωτερικά της γνωρίσματα, όπως οι στερεοτυπικές εκφράσεις. Η θεματική ωστόσο ποικίλει, ενώ διαφαίνεται και μια τάση για μια πιο δημιουργική, πιο ελεύθερη χρήση της γλώσσας, η οποία εκφράζεται με τρόπο ιδιαίτερα περίτεχνο, απευθυνόμενη σ' ένα μορφωμένο κοινό. Άλλωστε «το κοινό δεν είναι το ίδιο με την προηγούμενη εποχή. Η λογοτεχνία δεν αγγίζει πια το δήμο και απευθύνεται αποκλειστικά στους αστούς. Η τάξη των αστών μορφώνεται όλο και περισσότερο λόγω της αναμφισβήτητης διάδοσης της παιδείας, που επιτυγχάνεται με μια βαθύτερη και πιο ορθολογιστική διδασκαλία, ενώ και οι γυναίκες μιμούνται τις συχνά εξαιρετικά μορφωμένες βασίλισσες και δεν είναι πλέον στο περιθώριο του πνευματικού γίγνεσθαι. Έτσι, χωρίς να είναι λαϊκό, το κοινό παραμένει αρκετά ευρύ και… αρέσκεται στις λεπτές έννοιες μιας ποίησης δύσληπτης […]» (Lévêque, 222).

6.5 Πεζός λόγος: Μυθιστορία

Η μυθιστορία, πρόδρομος του σύγχρονου μυθιστορήματος, σχηματίστηκε προς το τέλος του 2ου και τις αρχές του 1ου π.Χ αιώνα. Όπως σημειώνει ο Κακριδής, «Η τυπική για τα μυθιστορήματα υπόθεση έχει ως αφετηρία έναν κεραυνοβόλο και αμοιβαίο έρωτα, που όμως δεν ευοδώνεται, καθώς από κακή τύχη (ναυάγιο, αρπαγή, πειρατεία κ.ο.κ.), ο νέος και η κόρη βρίσκονται ο ένας μακριά από τον άλλον. Ακολουθούν πλήθος περιπέτειες, δοκιμασίες, κίνδυνοι, αγώνες και αγωνίες, ώσπου με τη βοήθεια των θεών η δύναμη της αγάπης τους και η πίστη τους ανταμείβονται: ξαναβρίσκονται, αναγνωρίζονται και ολοκληρώνουν τον έρωτά τους. Κατά κανόνα τα ονόματά τους συνθέτουν τον τίτλο του μυθιστορήματος» (Κακριδής).

Εκτός από τις ερωτικές μυθιστορίες που συνεχίζουν να γράφονται τουλάχιστον μέχρι τον 4ο αιώνα μ.Χ. –από τις πιο γνωστές είναι *Τα κατὰ Δάφνιν καὶ Χλόην* του Λόγγου από τη Λέσβο (2ος/3ος μ.Χ. αι.) και *Τα Αιθι-*

οπικά (3ος ή 4ος μ.Χ. αι.) του Ηλιόδωρου από την Έμεσα της Συρίας– υπάρχουν και οι ουτοπικές/ταξιδιωτικές αφηγήσεις όπως το *Περὶ Ὑπερβορέων* του Εκαταίου του Αβδηρίτη (360-290 π.Χ. αι.), που αφηγείται ένα φανταστικό ταξίδι στα βορεινά όρια του κόσμου (Σιστάκου). Από τη ρωμαϊκή λογοτεχνική παραγωγή το μόνο έργο που διασώθηκε ολόκληρο είναι οι *Μεταμορφώσεις ή Χρυσός Γάιδαρος* του Απουλήιου (123-170 μ.Χ.), το οποίο, μαζί με το έργο του Ηλιόδωρου και του Λόγγου, επέδρασε σημαντικά στην αναγέννηση του μυθιστορήματος στη νεωτερικότητα, γνωρίζοντας μεγάλη διάδοση. Έτσι, ήδη τον 16ο αιώνα παρουσιάστηκαν μεταφράσεις του στα ιταλικά, στα ισπανικά, στα γαλλικά, στα γερμανικά και στα αγγλικά (Walsh, 1054).

6.6 Η λυρική ποίηση στους ελληνιστικούς και στους ρωμαϊκούς χρόνους

Προς το τέλος των αρχαϊκών χρόνων η λυρική ποίηση έπαψε να έχει την πρωτοκαθεδρία, ενώ στη λεγόμενη κλασική εποχή (5ος και 4ος π.Χ. αι.) επιβίωσε κατά κύριο λόγο η ωδή –με κύριο εκπρόσωπό της τον Πίνδαρο (522-443 π.Χ.) και τον Βακχυλίδη (518-452 π.Χ.)–, δηλαδή ένα είδος που συνδεόταν με συγκεκριμένα κοινωνικά φαινόμενα, όπως η λατρεία των θεών, οι αθλητικοί αγώνες, τα συμπόσια κ.ά. Όπως σημειώνει ο Snell, «Σήμερα θεωρούμε αυτονόητο ότι το έπος, η λυρική ποίηση και το δράμα είναι ποιητικά είδη που συνυπάρχουν στη δυτική λογοτεχνία. Στην Ελλάδα όμως, όπου δημιουργήθηκαν ως φορείς μεγάλης ποίησης […], αυτά τα ποιητικά είδη άκμασαν διαδοχικά και όχι παράλληλα. Όταν παρακμάζει το έπος, προβάλλει η λυρική ποίηση, και όταν αυτή πλησιάζει στο τέλος της, γεννιέται το δράμα» (Snell, 81).

Ο λυρισμός θα ξανανθίσει στους ελληνιστικούς χρόνους, με σημαντικότερο εκπρόσωπο τον Καλλίμαχο (βλ. κεφ. 5). Όπως σημειώνει ο Κακριδής, «το κατ' εξοχήν αλεξανδρινό λυρικό είδος, [είναι] το επίγραμμα. Τα αλεξανδρινά επιγράμματα είναι ποικίλα: θρηνητικά, αναθηματικά, ερωτικά, πολεμικά, σατιρικά, συμποτικά κλπ. – και μας έχουν σωθεί πολλά, γιατί γρήγορα βρέθηκαν ποιητές και λόγιοι να τα συγκεντρώσουν σε ανθολογίες, που η καθεμιά τους αντίγραφε και επαύξανε τις προηγούμενες. Ένα βυζαντινό χειρόγραφο του 10ου αιώνα μάς διασώζει την *Ἑλληνική ἀνθολογία*, όπως την ονομάζουμε, που περιέχει πάνω από 4000 δίστιχα, τετράστιχα ή και κάπως μεγαλύτερα επιγράμματα, τα περισσότερα αλεξανδρινά» (Κακριδής).

Το επίγραμμα του Φιλόδημου (περ. 110- περ. 40 π.Χ.) Έξήκοντα τελεῖ Χαριτώ που ακολουθεί σε μετάφραση Νίκου Χ. Χουρμουζιάδη, είναι ενδεικτικό του πνευματώδους ύφους και της συντομίας που χαρακτηρίζει τα επιγράμματα:

Η Χαριτώ χρόνων εξήντα πλήρεις κύκλους τώρα κλείνει
και τα σγουρά μαύρα μαλλιά της όπως πριν κρατιούνται·
σαν αλαβάστρινα χωνάκια ολόστητα τα δυο της στήθια
ακόμα δεν χρειάζονται στηθόδεσμου βοήθεια·
κι απ' το αρυτίδωτό της δέρμα η αμβροσία κι η σαγήνη
στάζουν ακόμα, στάζουν και χαρίτων μυριάδες.
Όσοι εραστές μπροστά σε φλογισμένους πόθους δεν πτοούνται
ας σπεύσουν, λησμονώντας των ετών της τις δεκάδες.

(Φιλόδημος, Έξήκοντα τελεῖ Χαριτώ, Μτφρ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης)

Το επίγραμμα παραμένει πολύ αγαπητό είδος και στους ρωμαϊκούς χρόνους, στους οποίους δεν δημιουργούνται νέα είδη, αλλά αφομοιώνονται δημιουργικά τα αρχαιοελληνικά και ελληνιστικά λυρικά είδη. Παράδειγμα της δημιουργικής αφομοίωσης της αρχαιοελληνικής παράδοσης αποτελεί ο Οράτιος (65-9 π.Χ.). Έτσι, και στην ωδή του Οράτιου, που παραθέτουμε από το πρώτο βιβλίο των *Ωδών*, κεντρικό ρόλο παίζει η Αφροδίτη, όπως και στην ωδή της Σαπφώς, που παρατίθεται στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Η άσπλαχνη μάνα των Ερώτων
και της Σεμέλης της Θηβαίας ο ακριβογιός κι η λάγνα
Ακολασία βγάλαν διάτα
σ' αγάπες που τελείωσαν καρδιά να ματαδώσω.

Με καίει η λαμπράδα της Γλυκέρας,
που από της Πάρου μάρμαρο φαντάζει πιο καθάρια,
με καίει το απόκοτό της νάζι
κι η όψη που είναι επικίνδυνη για όποιονε την κοιτάζει.

Όρμησε κατά εμένα ακέρια
η Αφροδίτη κι έρημη παράτησε την Κύπρο
και πια να τραγουδώ δεν στέργει
για Πάρθους, που όταν στρίψουνε τα αλόγατα αντρειεύουν

για Σκύθες κι άσχετα μ' εκείνην.
Βάλτε μου, δούλοι, εδώ χλωρό πλιθάρι, εκεί αγιασμένα
βοτάνια και λιβάνι, κι ένα
γεμάτο δίχρονο κρασί δώστε μου αμέσως τάσι·
αν της θυσιάσω ένα σφαχτό, θα φτάσει πιο μειλίχια.

(Οράτιος, μτφρ. Κ. Γρόλλιος, 208)

Ενδιαφέρον είναι να παρατηρήσει κανείς ότι κάθε στροφή αποτελεί μια συντακτική περίοδο, ενώ το ποίημα ξεδιπλώνεται χιαστί, κινούμενο ανάμεσα στο θεϊκό και το ανθρώπινο. Η πρώτη στροφή αναφέρεται στην Αφροδίτη, στη δεύτερη στροφή μεταβαίνει στη Γλυκέρα, το αντικείμενο του πόθου, για να επιστρέψει στην τρίτη στροφή πάλι στη θεά και να κλείσει το ποίημα με το ποιητικό υποκείμενο που υποφέρει. Όπως σημειώνει ο Γρόλλιος: «Αν εξάλλου παρακολουθήσουμε την κίνηση της σκέψης μέσα στις στροφές, θα διακρίνουμε ότι στην καθεμιά ενεργεί ένας τριμελισμός· δηλαδή στην πρώτη περίοδο αναφέρονται τρεις θεότητες, στην δεύτερη τρεις ιδιότητες της Γλυκέρας (η ομορφιά, ο φιλήδονος χαρακτήρας και τα απατηλά της θέλγητρα), στην τρίτη τρεις ενέργειες της Αφροδίτης και στην τέταρτη τρεις διαταγές του ποιητή στους δούλους του» (Γρόλλιος, 210). Σε κάθε περίπτωση, στα χρόνια του Αυγούστου (1ος αιώνας π.Χ.) «η φάση αφομοίωσης έχει ουσιαστικά πλέον ολοκληρωθεί. Η περίοδος των αυτοκρατόρων φέρνει στο φως την ήδη διαμορφωμένη αυτοσυνειδησία των Ρωμαίων σε ότι αφορά την ανεξάρτητη πολιτική και λογοτεχνική τους προσφορά» (Albrecht, 1031).

6.7 Η τραγωδία στους ελληνιστικούς χρόνους

Αν το φιλοσοφικό ενδιαφέρον του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη είναι στραμμένο στην τραγωδία, διότι αμφότεροι γνωρίζουν πόσο μεγάλη επιρροή ασκεί στους θεατές, όταν το είδος αρχίζει να παρακμάζει και να μετατρέπεται μέσα στις νέες συνθήκες απλώς σε θέαμα, τότε αρχίζει και το ενδιαφέρον των μελετητών να παίρνει μια πιο σαφή *φιλολογική* κατεύθυνση. Ήδη προς το τέλος του 4ου αιώνα π.Χ., η τραγωδία θεωρείται απλά μέρος μιας διασκέδασης που δεν προϋποθέτει την «ψυχική» συμμετοχή των θεατών, και το ίδιο ισχύει για τους ελληνιστικούς και τους ρωμαϊκούς χρόνους. Τα έργα των μεγάλων τραγικών, ωστόσο, συνεχίζουν να παίζονται στα θέατρα και, μάλιστα, από το 341 π.Χ. στην Αθήνα παίζεται μια νέα σκηνοθεσία ενός παλαιού δράματος, πριν από κάθε δραματικό αγώνα. Στους ελληνιστικούς χρόνους, η ποίηση με τη σημερινή έννοια κερδίζει έδαφος και οι τραγωδίες του 5ου αιώνα π.Χ., ήδη κλασικές για την εποχή τους, είναι ευρέως γνωστές (Hunter 1977, 250-252). Παραστάσεις του αττικού δράματος πραγματοποιούνται στην αλεξανδρινή επικράτεια, ενώ η πρόσληψη μέσω ανάγνωσης των πρωτότυπων κειμένων έχει ξεκινήσει ήδη από τα τέλη του 5ου αιώνα π.Χ.

Εικόνα 6.3 *Οράτιος του Giacomo di Chirico (περ. 1800). (URL φωτογραφίας* https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quinto_Orazio_Flacco.jpg*)*

Οι αττικές τραγωδίες διαβάζονται και παίζονται λοιπόν συστηματικά, όταν ένα νέο λογοτεχνικό είδος, προορισμένο και αυτό για απαγγελία, κάνει την εμφάνισή του: ο μίμος που, μαζί με το σατυρικό δράμα, μοιάζει να είναι η δραματική φόρμα η οποία ταιριάζει στη νέα εποχή. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια πως στην ελληνιστική εποχή δεν γράφονται νέες τραγωδίες. Σύμφωνα με ορισμένες μαρτυρίες, η ελληνιστική τραγωδία είχε μια ορισμένη άνθιση κυρίως στην Αλεξάνδρεια, ενώ στα χρόνια του Πτολεμαίου Φιλάδελφου (309-246 π.Χ.) υπήρξε πιθανότατα μια ομάδα δραματικών ποιητών με το όνομα Πλειάδα. Από την τότε δραματική παραγωγή έχουν διασωθεί μόνον αποσπάσματα. Από κάποιους διασωθέντες τίτλους προκύπτει ότι η θεματολογία των τραγωδιών είναι άμεσα συνυφασμένη με ιστορικά γεγονότα, παλαιότερα και πιο πρόσφατα, καθώς και με μυθολογικά στοιχεία, τα οποία όμως δεν ανήκουν πλέον αποκλειστικά στον ελληνικό κόσμο. Η τραγωδία έχει –όπως και η κωμωδία που είναι το κυρίαρχο δραματικό είδος– μάλλον πέντε μέρη, ενώ ο ρόλος του χορού μοιάζει να συρρικνώνεται σημαντικά (Krevans /Sens, 201).

Η πιο αξιόπιστη πηγή για την ελληνιστική δραματική παραγωγή είναι, όπως φαίνεται, ο Quintus Horatius Flaccus (Οράτιος, 65 π.Χ.-8 μ.Χ.), ο οποίος κατακρίνει την αναπαράσταση φρικιαστικών συμβάντων πάνω στη σκηνή, πράγμα που μας κάνει να υποθέσουμε ότι οι τότε γραφόμενες τραγωδίες είχαν την τάση να σοκάρουν το κοινό. Αποσυνδεδεμένη όμως από μια συγκεκριμένη κοσμοθεώρηση, η τραγωδία έχει μάλλον ένα αυστηρά έμμετρο και πομπώδες ύφος και μια ποιητική γλώσσα που την απομακρύνει από την καθημερινή ζωή, και έτσι αρχίζει σιγά σιγά να παρακμάζει. Αντιθέτως, η λογοτεχνική κριτική αυτονομείται από τη φιλοσοφία, ασχολείται με διάφορα λογοτεχνικά είδη, μεταξύ των οποίων και η τραγωδία. Η κριτική έκδοση, ο σχολιασμός και η ερμηνεία των διαφόρων κειμένων γίνονται πλέον με πιο συστηματικό τρόπο. Και οι ειδικοί σ' αυτόν το σχολιασμό της ποίησης είναι συνήθως οι ίδιοι ποιητές.

Από αυτή την άποψη, η αριστοτελική θεώρηση της τραγωδίας μοιάζει να μην έχει άμεσους συνεχιστές, ενώ για τους όρους που εισάγει δεν έχουμε μαρτυρίες ότι μετεξελίσσονται στους αιώνες που ακολουθούν. Ωστόσο, ο Αριστοτέλης παραμένει πρότυπο αναφοράς, όχι τόσο για την *Ποιητική* του και τη θεωρία περί μίμησης, αλλά κυρίως για τη συστηματική μελέτη και καταγραφή των ρητορικών μέσων που έκανε, μιας και υπό την επίδραση της μεγάλης ανάπτυξης της ρητορικής το ενδιαφέρον –ακόμα και για τη λογοτεχνία– μετατοπίζεται από το περιεχόμενο στη φόρμα και στα εκφραστικά μέσα· αυτό μάλιστα δεν αλλάζει ούτε μετά την κατάκτηση των αλεξανδρινών κτήσεων από τους Ρωμαίους.

6.8 Η τραγωδία στους ρωμαϊκούς χρόνους

Σήμερα γνωρίζουμε πως οι Ρωμαίοι δεν είχαν παράδοση στο θέατρο, ενώ όλη η θεατρική παραγωγή τους επηρεάστηκε από την ελληνική δραματουργία, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το θέατρο δεν εξελίχθηκε αυτή την εποχή. Ο Livius Andronicus (Λίβιος Ανδρόνικος 284-204 π.Χ.), ένας σκλάβος από τον Τάραντα, θεωρείται ο πρώτος που μετέφρασε τραγωδίες από τα ελληνικά στα λατινικά το 240 π.Χ. και σκηνοθέτησε θεατρικά έργα στη Ρώμη. Τότε ξεκίνησαν διάφορες γιορτές με θεατρικά δρώμενα, ενώ εμφανίστηκαν και ρωμαϊκά είδη θεάτρου. Ευρέως διαδεδομένοι ήταν και οι αυτοσχεδιασμοί, με ή χωρίς μάσκες. Έτσι, εμφανίζεται σταδιακά και μια ιδιαίτερη μορφή θεάτρου που συνδύαζε την παντομίμα με το χορό. Για τους Ρωμαίους, ωστόσο, που εισάγουν τη λέξη τραγωδία αυτούσια στη γλώσσα τους, η τραγωδία παραμένει ξένο είδος, ακριβώς όπως και ο όρος που την περιγράφει.

Έτσι, όταν ο Σενέκας (περ. 4 π.Χ.- 65 μ.Χ.) γράφει, μεταμορφώνοντας την αρχαία ελληνική τραγωδία σε ρωμαϊκή, η ελληνική τραγωδία δεν είναι πλέον στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, αν και γράφονται, όπως και παίζονται, ακόμα τραγωδίες. Όπως αναφέρει ο Wagner, «Στη Ρώμη των κλασικών χρόνων ασφαλώς και υπήρχε αποδοχή της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Αυτό όμως το γεγονός δεν μπόρεσε να οδηγήσει σε μια διαρκή, δημιουργική αναζωογόνηση της τραγωδίας: οι λατινικές τραγωδίες δεν ήταν λίγες. Η εικόνα που έχουμε από αυτές όμως είναι αποσπασματική γιατί, εκτός από τις τραγωδίες του Σενέκα, καμία άλλη δεν διασώθηκε ολόκληρη» (Wagner, 41).

Το ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο έχει αλλάξει. Για τους Αθηναίους του 5ου π.Χ. αιώνα ήταν τιμή να συμμετέχουν στις παραστάσεις της τραγωδίας, ενώ οι ηθοποιοί έχαιραν γενικής εκτίμησης. Αντίθετα, όσοι στη ρωμαϊκή αυτοκρατορία παίζουν θεατρικά έργα θεωρούνται κατώτεροι και κοινωνικά στιγματισμένοι. Επιπροσθέτως, μολονότι οι Ρωμαίοι πήγαιναν πιο συχνά στο θέατρο από ό,τι οι Αθηναίοι, οι παραστάσεις τραγωδιών θεωρούνται θέαμα και δεν είναι πλέον συνδεδεμένες με θρησκευτικές τελετουργίες. Η αντιμετώπιση των ηθοποιών ως *εκδιδόμενων* ανθρώπων και η μεταμόρφωση της θεατρικής παράστασης από μυσταγωγία σε ψυχαγωγία συνέβαλαν στην αρνητική νοηματοδότηση που αρχίζει να συνοδεύει την έννοια της τραγωδίας. Αυτή η

αντιμετώπιση αλλάζει κάπως στα χρόνια του Αυγούστου, όταν ο Lucius Varius Rufus (74-14 π.Χ.) γράφει τον *Θυέστη* και ο Οβίδιος (Publius Ovidius Naso, 43 π.Χ.-17 μ.Χ) τη *Μήδεια*: ωστόσο, τα έργα αυτά παραμένουν μεμονωμένες εξαιρέσεις.

Αυτό δεν σημαίνει όμως ότι στην κλασική ρωμαϊκή γραμματεία η τραγωδία έχει αποκλειστικά αρνητική σημασία. Αντιθέτως, δηλώνει επίσης την απόπειρα εξιδανίκευσης *ανήθικων* ιστορικών γεγονότων. Ο Roland Galle σημειώνει χαρακτηριστικά: «Το ότι υπάρχουν και στην κλασική ρωμαϊκή λογοτεχνία τοποθετήσεις που δίνουν ιδιαίτερο βάρος στο περιεχόμενο της λέξης *tragicus* καταδεικνύεται π.χ. από ένα χωρίο στο έργο *Ab urbe condita* του Livius, το οποίο αναφέρει χαρακτηριστικά ένα επεισόδιο από την πρώιμη ρωμαϊκή ιστορία –την αναρρίχηση του Tarquinius Superbus στο θρόνο μέσω της δολοφονίας του συγγενή του– και υπαινίσσεται έτσι τους μύθους της ελληνικής τραγωδίας: *tulit enim et Romana regia sceleris tragici exemplum*. Το σημείο αυτό σίγουρα δεν θα μπορούσαμε να το μεταφράσουμε –με βάση τη σημερινή χρήση της γλώσσας– *ως παράδειγμα ενός τραγικού εγκλήματος* ή πολύ περισσότερο ως *tragic guilt*, παρά μόνο ως *παράδειγμα ενός εγκλήματος*, *όπως μας είναι γνωστό από τις τραγωδίες*. Αυτή η κατά περιόδους επαναλαμβανόμενη αναφορά στην αρχαία τραγωδία και στις υπερβάσεις ηθικών ορίων εκ μέρους της αποσκοπεί λοιπόν στο να κατονομάσει και ενδεχομένως ακόμη και να εξευγενίσει το εγκληματικό στοιχείο, το οποίο γνώριζαν ότι υπήρχε στην πρώιμη ιστορία της Ρώμης» (Galle, 126-127).

6.9 Σενέκας

Χωρίς αμφιβολία, οι τραγωδίες του Σενέκα αποτελούν κατά κάποιον τρόπο μια ανανέωση της παράδοσης της τραγωδίας, μια επαναπρόσληψη του υλικού κόσμου της αρχαιοελληνικής κλασικής τραγωδίας·δεν χρειάζεται παρά να προσέξει κανείς ορισμένους τίτλους: *Οιδίποδας, Αγαμέμνων, Θυέστης, Μήδεια, Φοίνισσες, Τρωάδες, Φαίδρα, Ηρακλής μαινόμενος*. Αλλά με τον Σενέκα σε καμία περίπτωση δεν αναβιώνει μια δεύτερη εποχή της μεγάλης τραγωδίας. Ούτε και οι τραγωδίες του είναι σχεδιασμένες για ν' ανέβουν στη σκηνή· μάλλον θα τις αντιλαμβανόταν κανείς καλύτερα ως ποιήματα προς ανάγνωση για τους μορφωμένους Ρωμαίους ή ως κείμενα προς απαγγελία εντός του κύκλου κάποιων μυημένων. Δεν άσκησαν ποτέ ευρεία επίδραση. Οι τραγωδίες του Σενέκα δεν διαβάστηκαν ποτέ τόσο πολύ όσο τα φιλοσοφικά του κείμενα, αλλά λειτούργησαν ενθαρρυντικά και προτρεπτικά πότε για τον ένα και πότε για τον άλλο ποιητή της νεότερης εποχής» (Wagner, 41).

Η σύνδεση της τραγωδίας με πράξεις που αντιβαίνουν την ηθική καθιστά ωστόσο την αναφορά στην ίδια την έννοια της τραγωδίας μάλλον δυσάρεστη. Έτσι, το δραματικό έργο του Σενέκα θεωρείται εξαρχής πάρεργο, και γι' αυτό πιθανότατα ο Markus Fabius Quintilianus (Κοϊντιλιανός, 35-95 μ.Χ.), αναφερόμενος στις τραγωδίες του, μιλάει για ποιήματα, ενώ ο ίδιος ο Σενέκας δεν σχολιάζει σε κανένα σημείο του ογκώδους έργου του την ενασχόλησή του με την τραγωδία. Με πρότυπο την αρχαιοελληνική τραγωδία και χρησιμοποιώντας τους ίδιους μύθους, ο Σενέκας επιτυγχάνει ωστόσο να διατυπώσει με ιδιαίτερη αγριότητα μιαν άλλου είδους τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, που θα επηρεάσει βαθιά το ευρωπαϊκό θέατρο.

Εικόνα 6.4 *Πλάτων, Σενέκας και Αριστοτέλης. Μεσαιωνικό χειρόγραφο που περιλαμβάνει διάφορα φιλοσοφικά κείμενα (περ. 1325–35). (©URL φωτογραφίας* https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plato_Seneca_Aristotle_medieval.jpg*)*

Αυτό οφείλεται στη φιλοσοφική του παιδεία που είχε διαμορφωθεί με βάση του στωικούς φιλοσόφους, στη μετατόπιση δηλαδή του ενδιαφέροντός του από τον εξωτερικό κόσμο, από τη δύναμη των θεών, της μοίρας και των υλικών αγαθών, προς τα ψυχικά τοπία του ανθρώπου, την ηθική ανύψωση και την επίγνωση της ανθρώπινης κατάστασης, η οποία είναι εξίσου δυσερμήνευτη όπως και ο απειλητικός έξω κόσμος. Η αταραξία στην οποία αποβλέπουν οι στωικοί και η αρετή την οποία επιδιώκουν διατηρούνται μόνο με αγώνα ενάντια στα ένστικτα και τις ορμές, που χρήζουν πλέον ιδιαίτερης παρατήρησης. Είναι ενδεικτική η συνεχής ενδοσκόπηση των ηρώων του Σενέκα, που αποτυπώνεται σε μεγάλους μονολόγους, στους οποίους γίνεται η –εντέλει απέλπιδα– προσπάθεια να εκλογικευτούν τα συναισθήματα και τα πάθη τους.

Στα έργα του Σενέκα δεν είναι μόνον ο άνθρωπος ακατανόητος και παράλογος ακόμα και για τον ίδιο του τον εαυτό: όλος ο κόσμος είναι μια εξορία· ακόμα και η φύση είναι εχθρική. Έτσι, στην επεξεργασία του μύθου του Οιδίποδα από τον Σενέκα, ο Οιδίποδας στον πρώτο του μονόλογο περιγράφει με ζοφερό τρόπο το λοιμό που μαστίζει την πόλη, αλλά και τα απειλητικά φυσικά φαινόμενα γύρω του, τα οποία ερμηνεύει ως μεταφυσικά σημάδια του κακού που πλησιάζει. Ο ίδιος μοιάζει να ξέρει εξαρχής ότι είναι ένοχος και γνωρίζει πως όσοι θα προσπαθήσουν να βοηθήσουν τη Θήβα, συμπεριλαμβανομένου και του εαυτού του, θα καταστραφούν. Έτσι, όταν φτάνει ο Κρέοντας από το μαντείο, ο Οιδίποδας του Σενέκα ήδη φοβάται τα δεινά που έρχονται.

Τρέμω από το φόβο μου για τις μαντείες
τι θα μου φανερώσουν, την καρδιά μου
μια δίβουλη διάθεση κατέχει
χαρά και θλίψη είναι μαζί, η ψυχή μου
τρομάζει αβέβαιη, λαχταρώντας να μάθει.

(Σενέκας, *Οιδίπους*, μτφ. Τάσος Ρούσσος, 19)

Αυτή ακριβώς η αγωνία, η επίγνωση της ενοχής και της επικείμενης καταστροφής είναι που απουσιάζουν από τον Οιδίποδα του Σοφοκλή στην αρχή της αναζήτησης της αλήθειας. Προκαταλαμβάνοντας ειρωνικά την τραγική έκβαση της τραγωδίας, ο Σοφοκλής βάζει τον Οιδίποδα να λέει στον Κρέοντα που μόλις έχει έρθει από τους Δελφούς:

Μίλησε σε όλους μπροστά
τα δικά τους τα πάθη,
πενθώ πιο πολύ,
παρά της ψυχής μου τα πάθη

(Σοφοκλέους, *Οιδίπους*, μτφρ. Κ.Χ. Μύρη, 21)

Ο Σενέκας θα βάλει τον Κρέοντα, με τη βοήθεια του Τειρεσία, να συναντά στον κάτω κόσμο τον Λάιο, που θα του αποκαλύψει την αλήθεια, την οποία κατόπιν θα διηγηθεί στον Οιδίποδα. Εκείνος δεν θα τον πιστέψει, σκεπτόμενος ότι θέλει με αυτόν τον τρόπο να σφετεριστεί την εξουσία, και θα τον φυλακίσει. Όταν θα φτάσει η είδηση για το θάνατο του υποτιθέμενου πατέρα του, ο Οιδίποδας θα αρχίσει να λύνει το γρίφο της καταγωγής του και της δολοφονίας του Λάιου. Αναγνωρίζοντας τι έχει κάνει, θα τυφλωθεί, ενώ, δίπλα του, μ' ένα σπαθί θα αυτοκτονήσει η Ιοκάστη, της οποίας το θάνατο θα θεωρήσει ως ένα ακόμα έγκλημά του.

Εσένα, το θεό της προφητείας,
κατηγορώ, εσένα, της αλήθειας
το φύλακα. Μονάχα στο γονιό μου
χρωστάω τη μοίρα μου. Έχω γίνει
πατροκτόνος διπλά, γιατί αφάνισα
τη μάνα μου και για όσα με τρόμαζαν
ένοχος είμαι πιο πολύ. Την έχει
σκοτώσει το αμάρτημά μου. Ψεύτη
Απόλλωνα, προχώρησα πιο πέρα
κι απ' το απαίσιο πεπρωμένο μου.

(Σενέκας, *Οιδίπους,* μτφρ. Τάσος Ρούσσος, 63)

Ο άνθρωπος και, κυρίως οι σκοτεινές πτυχές της ψυχής του, οι φόβοι και η παραφορά του, καθίστανται σταδιακά το προνομιακό αντικείμενο του ποιητικού στοχασμού. Στον Σενέκα το ενδιαφέρον της τραγωδίας αρχίζει έτσι να μετατίθεται από τα παθήματα στα πάθη των ανθρώπων. Το έδαφος γι' αυτή την αρχικά ανεπαίσθητη μετατόπιση το είχε προετοιμάσει ο Ευριπίδης. Αν θεωρήσουμε ότι με τον Ευριπίδη η θρησκεία διαχωρίστηκε από το μύθο και οι πράξεις των θεών έγιναν αντικείμενο κριτικής, ενώ ο άνθρωπος κατέστη υπεύθυνος των πράξεών του και πήρε τη μοίρα του στα χέρια του, τότε ο Σενέκας αποτυπώνει τον άνθρωπο τη στιγμή που ανακαλύπτει ότι, για να αντιμετωπίσει αυτή την ευθύνη, την ευθύνη των πράξεών του, πρέπει να κατανοήσει και να ελέγξει τα πάθη του.

Και ενώ η πρόσληψη των τραγωδιών του Σενέκα δεν ήταν πάντα διθυραμβική, μιας και η παραφορτωμένη με ρητορικά σχήματα γλώσσα του και οι αποτροπιαστικές αναπαραστάσεις βίαιων συμβάντων στα έργα του (στην αρχαία ελληνική τραγωδία λάμβαναν χώρα εκτός σκηνής) κατακρίθηκαν από τον γερμανικό ρομαντισμό αλλά και από κλασικούς φιλολόγους, ο Ρωμαίος συγγραφέας, μαζί με τους αρχαίους τραγικούς, και κυρίως τον Ευριπίδη, επηρέασε αποφασιστικά την εξέλιξη της τραγωδίας και του μοντέρνου δράματος (Stroh, 250).

Εικόνα 6.5 *Οι βασικοί εκπρόσωποι της αρχαίας και νέας κωμωδίας, Αριστοφάνης και Μένανδρος αντίστοιχα, σε διπλή προτομή. (URL φωτογραφίας:* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dc/Aristophanes_Menander.jpg*)*

Σε αντίθεση με την τραγωδία, η κωμωδία εξελίχθηκε στη διάρκεια του χρόνου. Έτσι, διαχωρίζουμε την παλαιά από τη μέση και τη νέα κωμωδία, της οποίας κυριότερος εκπρόσωπος είναι ο Μένανδρος (342-292 π.Χ.). Από τα έργα του έχει σωθεί ένα ολόκληρο, με τίτλο *Ο Δύσκολος*, και σημαντικά τμήματα από άλλα έξι, καθώς και χωρία συνεχόμενης δράσης από δέκα ακόμη έργα (Hunter 1994, 16). Αν η μέση κωμωδία αποτελεί ένα υβριδικό είδος μεταξύ παλαιάς και νέας κωμωδίας και αποτυπώνει ουσιαστικά τη μετάβαση από το ένα είδος στο άλλο, η νέα κωμωδία με τη διαφορετική δομή της αποτελεί κατά κάποιο τρόπο ένα νέο είδος. «Ενώ στην κωμωδία του 5ου αιώνα ο χορός παίζει σημαντικό ρόλο για τη δραματουργία, και το υψηλό ποσοστό αδόμενων μερών στην αριστοφανική κωμωδία καθορίζεται από τη μεγάλη σημασία του χορού, ο χορός ως φορέας δράσης δεν υφίσταται πια στην νέα κωμωδία. Παρεμβάλλεται μόνο ως ένα είδος μουσικού ιντερμέδιου για να υποδιαιρέσει το έργο σε πέντε πράξεις, όπως συνηθίζεται σήμερα. Δεν γνωρίζουμε τίποτα για το τραγούδι του χορού. Τα χορικά δεν προέρχονταν από τη γραφίδα του κωμωδιογράφου και ως εκ τούτου δεν σώζονται στα παπυρικά κείμενα. Αντί γι' αυτά, στους παπύρους απαντά μόνο η σημείωση ΧΟΡΟΥ, δηλαδή χορικό άσμα. Μπορούμε μάλιστα να υποθέσουμε ότι τα μέλη του χορού παρουσίαζαν προσφιλείς μελωδίες και τραγούδια, τα οποία δεν είχαν καμιά σχέση με την πλοκή, ενδεχομένως κομμάτια που ξεχώρισαν από κλασικές κωμωδίες του 5ου αιώνα, τα οποία συνήθιζαν να τραγουδούν και σε συμπόσια. Από τις κωμωδίες του Αριστοφάνη, οι οποίες διέθεταν μεγάλη ποικιλία μορφών και τρόπων εκτέλεσης, αναπτύχθηκε σε χρονικό διάστημα δύο γενεών ένα αμιγές θέατρο πεζού λόγου. Δεν μπορούμε πλέον να ανιχνεύσουμε τα επιμέρους σημεία αυτής της εξέλιξης. Εντούτοις, οι δύο τελευταίες σωζόμενες κωμωδίες του Αριστοφάνη (περ. 445 - 385 π.Χ.), οι *Εκκλησιάζουσες* και ο *Πλούτος*, παρουσιάζουν ήδη μια σαφή συρρίκνωση των χορικών και μια φθίνουσα σημασία του χορού για τη δραματική πράξη» (Zimmermann, 52-53).

Δεν είναι μόνο η δομή των δύο τύπων κωμωδίας διαφορετική αλλά και η θεματολογία τους. Αν τα θέματα που πραγματεύεται η παλαιά κωμωδία, είναι περισσότερο θέματα επικαιρότητας, η νέα κωμωδία στρέφεται περισσότερο στην κοινωνική κριτική και στη διακωμώδηση των ανθρώπινων σχέσεων. Έτσι, η πλοκή πολλών

έργων της νέας κωμωδίας αφορά τις σχέσεις των δύο φύλων, τις σχέσεις πατέρα και γιου, τη σχέση μεταξύ κατοίκων της υπαίθρου και κατοίκων της πόλης. Ωστόσο, «κανένα θέμα γενικευτικού στοχασμού», όπως σημειώνει ο Hunter, «δεν είναι πιο κοινό στη νέα κωμωδία από το ρόλο της τύχης στις ανθρώπινες υποθέσεις» (Hunter, 198). Η νέα κωμωδία αποτέλεσε το πρότυπο για τη ρωμαϊκή κωμωδία, σημαντικότεροι εκπρόσωποι της οποίας ήταν ο Πλαύτος και ο Τερέντιος, που με τη σειρά τους επηρέασαν σημαντικά την αναγέννηση της κωμωδίας τον 15ο και 16ο αιώνα.

6.10 Μίμος και Μιμίαμβος

Ο μίμος είναι ένα ιδιαίτερα διαδεδομένο στους ελληνιστικούς χρόνους λογοτεχνικό είδος, που στηρίζεται στον αυτοσχεδιασμό, έχει λαϊκή προέλευση και στοχεύει στο γέλιο. Βασικό στοιχείο του είναι ότι σκιαγραφεί την εικόνα της πραγματικής ζωής, χωρίς καμία εξιδανίκευση και τα πρόσωπα που παρουσιάζει δεν είναι ιστορικά και σπουδαία, αλλά ανώνυμα, και στοιχειοθετούν αντιπροσωπευτικούς "τύπους", όπως ο ζηλότυπος, η μαστροπός, κ.ά. (επιδράσεις του ανιχνεύονται στην Κομέντια ντελ Άρτε). Ως σύντομος θεατρικός διάλογος παρουσιάζει απροκάλυπτα σκηνές «που η ηθική της εποχής δε δίσταζε να δείξει στους θεατές του μιμοθεάτρου», απομυθοποιώντας μάλιστα κοινωνικά ταμπού που δέσμευαν τον άνθρωπο (Μανδηλαράς, 20). Ο μίμος πιστεύεται ότι γεννήθηκε στη Σικελία τον 5ο αι. π.Χ., ενώ ο Θεόκριτος από τις Συρακούσες (315 - 260 π.Χ.) θεωρείται από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους του είδους. Οι μίμοι του «απαθανατίζουν σκηνές από την καθημερινή ζωή και τους ταπεινούς της εκπροσώπους. Και παρά το γεγονός ότι υπάρχουν και βουκολικοί μίμοι[1], οι αστικοί μίμοι του Θεόκριτου με τη ζωηρή αναπαράσταση των ηθών αποτελούν τα γνησιότερα παραδείγματα της ρεαλιστικής αυτής τέχνης» (Σιστάκου).

Ο μιμίαμβος είναι ένα λογοτεχνικό είδος αποκλειστικά ελληνιστικής επινόησης, το οποίο συνδυάζει τον ίαμβο, το άσεμνο περιεχόμενο και το σκωπτικό ύφος, με τη διαλογικότητα του μίμου. Τόσο ο μίμος όσο και ο μιμίαμβος επιβίωσαν κατά τη ρωμαϊκή εποχή. Στη Ρώμη ο μιμίαμβος σατίριζε τόσο την επικαιρότητα, όσο και τις ανθρώπινες αδυναμίες. Σημαντικοί Ρωμαίοι εκπρόσωποι του είδους είναι ο Λοβέριος (περ. 105-43 π.Χ.) και ο Πουβίλιος (περ. 85- περ. 40 π.Χ.). Ο Λοβέριος, όπως αναφέρει ο Nicholas Horsfall, «διασκέδαζε με νεολογισμούς και χυδαιότητες και ο Πουβίλιος έγραφε δηκτικά αλλά απλά». Σε κάθε περίπτωση «η παρωδία της θρησκείας και του μύθου, η ώριμη χυδαιότητα και τα διπλά νοήματα είναι όλα παρόντα» (Horsfall, 402).

Από τους πιο γνωστούς εκπροσώπους του είδους είναι και ο Ηρώνδας (ή Ηρώδας) που έζησε στα μέσα του 3ου αι. π.Χ., από το έργο του οποίου έχουν διασωθεί οκτώ μιμιάμβοι. Έτσι, στον παρακάτω μιμίαμβο (Διδάσκαλος), μια μητέρα απευθύνεται στο δάσκαλο Λαμπρίσκο, ζητώντας του να σωφρονίσει τον άτακτο γιο της Κότταλο. Ο δάσκαλος αναλαμβάνει σχεδόν με χαρά να το κάνει:

ΛΑΜΠΡΙΣΚΟΣ
Πού είσαι, Ευθίη, Κόκκαλε, Φίλλε;
Σηκώστε τον στο άψε-σβήσε στους ώμους,
να δει αστεράκια.
Εύγε σου, Κότταλε, με τα κατορθώματά σου.
Δεν σου αρκεί πια να παίζεις με τα κότσια όπως αυτοί,
αλλά γυροκοπάς στη λέσχη με τους χαμάληδες
και παίζεις κορώνα-γράμματα.
Θα σε κάνω εγώ πιο κόσμιο και από κορίτσι,
να μην πειράζεις ούτε άχυρο, αν αυτό είναι που θέλεις.
Πού είναι το τσουχτερό λουρί, το βούνευρο,
που το 'χω για να μαστιγώνω όσους κρατώ
με χειροπέδες και στην απομόνωση;
Για να μου το δώσει κάποιος στο χέρι, προτού ξεράσω χολή.
ΚΟΤΤΑΛΟΣ
Μη, Λαμπρίσκε, ικετεύω, μη,
στο όνομα των Μουσών, στα γένια σου,
στη ζωή του Κοτταλάκου·
μη με δείρεις με το τσουχτερό, αλλά με το άλλο.

1 Πρόκειται για διαλόγους μεταξύ βοσκών.

ΛΑΜΠΡΙΣΚΟΣ
Είσαι πονηρός, Κότταλε, και κανένας,
ακόμη και για πούλημα να σε είχε,
λόγο καλό για σένα δεν θα 'βρισκε,
ούτε στον τόπο όπου τα ποντίκια τρων το σίδερο.
ΚΟΤΤΑΛΟΣ
Σε ικετεύω, Λαμπρίσκε,
πόσες σκοπεύεις να μου ρίξεις, πόσες;
[...]

(Ηρώνδας, *Διδάσκαλος*, μτφρ. Θ. Κ. Στεφανόπουλος)

6.11 Λειτουργικό δράμα

Στη δυτική Ευρώπη τον Μεσαίωνα έχουμε μεσαιωνικά μυστήρια και λειτουργικά δράματα[2], δηλαδή διαλογικά δρώμενα με βιβλικά, χριστιανικά θέματα. Η εμφάνιση και η ακμή του λειτουργικού δράματος θα σημάνουν μια νέα αρχή για την τραγωδία.

Κάποιες από αυτές τις παραστάσεις σχετίζονται με την Ανάσταση, κάποιες με τα Πάθη του Ιησού και κάποιες αναπαριστούν μαρτύρια αγίων. Τα δρώμενα της Ανάστασης εμφανίζονται στις αρχές του 10ου αιώνα, ελεγχόμενα από την Εκκλησία και επηρεαζόμενα στη διάρκεια του χρόνου ολοένα και περισσότερο από λαϊκά έθιμα. Διαδίδονται μέσω των Βενεδικτίνων μοναχών και γίνονται γρήγορα πολύ αγαπητά. Τα δρώμενα αυτά, δηλαδή τα μεσαιωνικά μυστήρια στα οποία αναπαρίστανται σκηνές που έχουν σχέση με την Ανάσταση του Ιησού (οι μυροφόρες στον τάφο, η έξοδος του Ιησού από τον τάφο, η αναγγελία της Ανάστασης στους μαθητές) αρχικά είναι θεάματα που παρουσιάζονται στο πλαίσιο της θείας λειτουργίας. Σύντομα όμως μετατρέπονται σε σημαντικές εορταστικές εκδηλώσεις των πόλεων, μέχρις ότου απαγορευτούν στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα.

Αναπαραστάσεις των Παθών εμφανίζονται σχετικά αργότερα: αρχικά, κατά τον 13ο και 14ο αιώνα, σποραδικά, και κορυφώνονται κατά τη διάρκεια του 15ου και 16ου αιώνα, δηλαδή σχεδόν παράλληλα με την αναγέννηση της τραγωδίας στην Ευρώπη. Δεν γνωρίζουμε επακριβώς τη σχέση αυτών των διαλογικών δρώμενων, τα οποία χρησιμοποιούν συνήθως τις νέες εθνικές γλώσσες, με τις αναπαραστάσεις της Ανάστασης, που πραγματοποιούνται στα λατινικά.

Το σίγουρο είναι ότι και οι δύο μορφές θρησκευτικού θεάτρου, κατά τον 16ο αιώνα, αρχίζουν να απαγορεύονται, μέχρις ότου τελικά, με μικρές εξαιρέσεις, εξαφανιστούν. Στη θέση τους, και ως αποτέλεσμα της Μεταρρύθμισης, εμφανίζονται τα προτεσταντικά σχολικά δράματα και το θέατρο των Ιησουϊτών. Οι λόγοι της απαγόρευσης, η οποία ήταν –και σ' αυτό συμφωνούν οι μελετητές– προφανώς αποτέλεσμα της Μεταρρύθμισης, σχετίζονται και με το ότι είχε χαθεί το θρησκευτικό περιεχόμενο αυτών των εκδηλώσεων, οι οποίες κατέληγαν συχνά σε όργια και βανδαλισμούς. Η απαγόρευση τους, ωστόσο, συνετέλεσε στη δημιουργία του νεωτερικού θεάτρου, όπως το γνωρίζουμε σήμερα.

Ο Rainer Warning υποστήριξε την άποψη ότι, παρά τη βιβλική θεματική τους, αυτές οι αναπαραστάσεις είναι επηρεασμένες από μύθους, αρχαία έθιμα και παγανιστικές τελετές (βλ. θυσίες, τελετές γονιμότητες κτ.λ.), που διατηρήθηκαν κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα και μπόρεσαν να εκφραστούν μέσα από το χριστιανικό λεξιλόγιο των θρησκευτικών παραστάσεων (Warning, 12). Από την άλλη, κατά τον Brinkmann, οι θρησκευτικές αναπαραστάσεις, που σκοπό είχαν να φέρουν τους πιστούς πιο κοντά στα μυστήρια, τους επέτρεπαν να *ζήσουν* τη θεία λειτουργία πιο έντονα, ενδυναμώνοντας έτσι την πίστη τους (Brinkmann, 257).

Όπως όμως και να ερμηνεύσει κανείς την κοινωνική και ψυχολογική λειτουργία αυτών των αναπαραστάσεων, το μεταφυσικό και θρησκευτικό υπόβαθρό τους είναι βέβαιο. Παρ' όλες τις μεγάλες διαφορές που υπάρχουν, το υπόβαθρό αυτό οδηγεί αναπόφευκτα σε μια σύγκριση των θρησκευτικών αναπαραστάσεων του Μεσαίωνα με την αρχαία ελληνική τραγωδία, που έχει και αυτή τις ρίζες της στη θρησκευτική λατρεία. Υπάρχουν πράγματι θεωρίες που συνδέουν τα μεσαιωνικά μυστήρια με την αρχαία τραγωδία. Για παράδειγμα, ο Jan Hendrik Waszink διαπιστώνει δύο πολύ σημαντικές ομοιότητες μεταξύ της αρχαιοελληνικής τραγωδίας και των χριστιανικών αναπαραστάσεων: «πρώτον, τη διασταύρωση του ανθρώπινου με τον υπερανθρώπινο κόσμο

2 Μεσαιωνικά μυστήρια (Jeu, Miracle, Mystère) ονομάζονται θεατρικά δρώμενα με χριστιανικά θέματα, που πραγματοποιούνται αρχικά στα πλαίσια της θείας λειτουργίας, ενώ οι ηθοποιοί, είναι οι ίδιοι οι ιερείς. Από τα δρώμενα αυτά προήλθαν τα λειτουργικά δράματα.

και, δεύτερον, την υψηλή αποτίμηση του πάθους, όπου οι βασικές σημασίες αυτής της λέξης, δηλαδή ο *πόνος* (Leiden) και το *πάθος* (Leidenschaft), είναι και οι δύο παρούσες» (Waszink,146).

Νεότερες εργασίες θεωρούν πως θα έπρεπε τα κείμενα αυτών των θρησκευτικών αναπαραστάσεων να διαβαστούν ως τραγωδίες. Πιθανόν δικαίως, μιας και η έννοια του τραγικού και της τραγωδίας είναι ήδη συνδεδεμένες με τις θρησκευτικές αναπαραστάσεις του Μεσαίωνα σε κείμενα της εποχής. Έτσι, π.χ. το 1467 ο Johannes Latomus, ο επίσημος χρονικογράφος της πόλης της Φρανκφούρτης, χαρακτηρίζει την αναπαράσταση των Παθών στην πόλη ως tragoedia: «Anno 1467 tragoedia passionis Christi exhibetur» (=Την χρονιά 1467 τελέστηκε η τραγωδία των παθών του Ιησού Χριστού) (Neumann, 311).

6.12 Ιπποτική μυθιστορία

Από τα πιο σημαντικά είδη που αναπτύχθηκαν στον Μεσαίωνα είναι η ιπποτική μυθιστορία, ένας τρόπος αφήγησης που δημιουργείται τον 12ο αιώνα στη Γαλλία και σε σύντομο χρονικό διάστημα εξαπλώνεται και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Είχαν προηγηθεί τα *Chansons de geste*, τα ηρωικά-μεσαιωνικά έπη, που πρωτοεμφανίζονται τον 10ο αιώνα, εξιστορούν πολεμικά κατορθώματα και απευθύνονται σε όλες τις κοινωνικές τάξεις, ενώ απαγγέλλονται τραγουδιστά από πλανόδιους μουσικούς. Σε αντίθεση με τα ηρωικά έπη, η ιπποτική μυθιστορία απευθύνεται στο κοινό της αυλής και εξελίσσεται σύντομα σε περίτεχνο λογοτεχνικό είδος.

Οι πρώτες μυθιστορίες ήταν έμμετρες, ενώ αρχίζουν σταδιακά να γράφονται και σε πεζό λόγο. Κοινό χαρακτηριστικό τους είναι η εκ πρώτης όψεως στερεοτυπική πλοκή τους: αναζητώντας την περιπέτεια, ένας ιππότης ερωτεύεται μια συχνά παντρεμένη και σχεδόν πάντα ανώτερης κοινωνικής τάξης γυναίκα, για χάρη της οποίας αντιμετωπίζει μεγάλους κινδύνους. Η τιμή είναι το πιο σημαντικό κίνητρο των ηρώων, ενώ χαρακτηριστικές αρετές των ιπποτών είναι η ευγένεια, η αβροφροσύνη, η ευφράδεια, η στρατιωτική γενναιότητα (οι πολεμικές αναμετρήσεις είναι δευτερεύουσας σημασίας). Σημαντικό χαρακτηριστικό των ιπποτών είναι επίσης η προστασία που παρέχουν στους κοινωνικά αδύναμους και στις γυναίκες.

Οι ιπποτικές μυθιστορίες στηρίζονται και ανατροφοδοτούν τον αυλικό και φεουδαρχικό πολιτισμό με κώδικες επικοινωνίας, αξιακούς κώδικες, κώδικες συμπεριφοράς, αλλά και μοντέλα ατομικών ιδανικών. Σε αυτό το πλαίσιο αναπτύσσεται και εξελίσσεται η ιδέα του αυλικού ή ευγενούς ή ιδεόπλαστου έρωτα. Μολονότι το ενδιαφέρον των ιπποτικών μυθιστοριών είναι εστιασμένο στον φεουδαρχικό ιπποτισμό, περιλαμβάνει προγενέστερους ή κυρίαρχους στην εποχή της θρύλους, μύθους και σύμβολα, αλλά και εικόνες από την καθημερινή ζωή. Όλα αυτά εντάσσονται στην νέα μυθολογία, στο κέντρο της οποίας βρίσκονται οι περιπέτειες ενός ιππότη, δηλαδή ενός εκπαιδευμένου στα όπλα αλλά εξευγενισμένου αυλικού, που είναι υποτελής κάποιου ανώτερου. Οι περιπέτειές του τον οδηγούν τόσο στο χώρο φανταστικού/μαγικού, όσο και στο χώρο του πραγματικού, ενώ η πλοκή των ιπποτικών μυθιστοριών καθορίζεται από το δίπολο ατομικό-έρωτας/κοινωνικό-υποτέλεια.

Εικόνα 6.6 *Ο αυλικός έρωτας και το καλάθι. Ο Kristan von Hamle από την εικονογράφηση του Manesse Codex (περ. 1305). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/Codex_Manesse_071v_Kristan_von_Hamle.jpg*)*

Αν υποτέλεια σημαίνει πίστη και υπακοή στον ανώτερο, δηλαδή αποδοχή κοινωνικών κανόνων, ο έρωτας σημαίνει ατομική επιθυμία γι' αυτό που είναι ανώτερο κοινωνικά και συνεπώς απαγορευμένο. Σε αυτό συνίσταται και η αλληγορική σημασία της γυναίκας. Είναι το όχημα που επιτρέπει μια ιδιότυπη ταξική κινητικότητα. Η κατάκτηση της γυναίκας σημαίνει αλληγορικά την κατάκτηση μιας ανώτερης θέσης, και αυτή η ανώτερη θέση εντοπίζεται στην καρδιά εκείνης που φοράει το στέμμα. Ο ιδεόπλαστος έρωτας δεν μένει στο επίπεδο της επιθυμίας, αλλά στοχεύει και επιτυγχάνει την πραγμάτωσή του. Η εξιδανίκευση της γυναίκας δεν σημαίνει δηλαδή εξαΰλωση της σάρκας. Αντιθέτως, η σωματική επαφή μεταξύ των ηρώων και η περιγραφή της μοιάζουν να είναι σχεδόν αναπόσπαστο μέρος των ιπποτικών μυθιστοριών. Η σύγκρουση μεταξύ της δεδομένης και, εκ πρώτης όψεως, μη αμφισβητούμενης κοινωνικής τάξης πραγμάτων και της ατομικής επιθυμίας για ανέλιξη και κατάκτηση του απαγορευμένου εξαφανίζεται όταν ο έρωτας νικά.

6.13 Το έργο του Κρετιέν ντε Τρουά ως παράδειγμα ιπποτικής μυθιστορίας

Στην ιπποτική μυθιστορία *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette* (*Λάνσελοτ ή ο ιππότης με το κάρο*), γραμμένη γύρω στο 1170-1180 από τον Chrétien de Troyes (Κρετιέν ντε Τρουά, περ. 1135-1183) υπάρχει η σκηνή της ερωτικής νύχτας του ιππότη Λάνσελοτ με τη βασίλισσα Guinevere: εδώ, δεν γίνεται καμία αναφορά στον βασιλιά Αρθούρος ούτε ως σύζυγο της Guinevere ούτε ως βασιλιά του Λάνσελοτ. Υπάρχει μόνο η μυστικότητα της συνάντησης που υποδηλώνει την ύπαρξή του:
«Γονάτισε μπροστά της με λατρεία βουβή. Δεν ένιωσε ποτέ του τόση αγάπη για κανενός αγίου τα λείψανα. Του άπλωσε κι εκείνη τα κρινένια χέρια, τον αγκάλιασε, τον έσφιξε επάνω στη καρδιά της και στο κρεβάτι δίπλα της, τον τράβηξε. […] Τόσο γλυκά και ηδονικά ήταν όλα τα παιγνίδια του έρωτα, τα φιλιά, τα χάδια, που βούλιαξαν ολότελα σε μια έκσταση τόσο βαθιά, τόσο μεγάλη, που κανείς δεν μπορεί να την φανταστεί ως τα σήμερα. Όμως το στόμα θα κλείσω τώρα. Σωστό δεν είναι να λέμε εμείς τα δικά μας μέσα σε μία ιστορία που αφηγούμαστε. Μέσα στις τόσες χαρές, η τρανότερη και η θελκτικότερη είναι αυτή που την αφήνουμε μέσα στη σιωπή. […] Πριν φύγει, στρέφεται άλλη μια στερνή φορά, κοιτάζει προς την κάμαρα, κλίνει το γόνυ σαν να προσκυνάει εκκλησιά… » (de Troyes, 130-132).

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα, που είναι μεταφρασμένο σε πρόζα, ενώ το πρωτότυπο κείμενο είναι σε έμμετρο λόγο, επιτυγχάνεται η αναπαράσταση ενός κόσμου που μοιάζει πραγματικός αλλά είναι κατασκευασμένος από σύμβολα, κυρίως χριστιανικής προέλευσης (λείψανα και εκκλησία: αγιοποιημένο σώμα και τόπος λατρείας). Μέσα σ' αυτόν τον κόσμο κινείται ο ήρωας-ιππότης, αψηφώντας τις όποιες κακουχίες και ξεπερνώντας διάφορα ανυπέρβλητα, εκ πρώτης όψεως, εμπόδια, προκειμένου να φέρει σε πέρας τον "ιερό" σκοπό του. Η ιερότητα του σκοπού υπογραμμίζεται από τη χριστιανική συμβολική που χρησιμοποιείται.

Εικ. 6.7 *Η λατρεία της Αφροδίτης από έξι θρυλικούς ήρωες της ιπποτικής μυθιστορίας του Μεσαίωνα: (από αριστερά προς τα δεξιά) Αχιλλέας, Τριστάνος, Λάνσελοτ, Σαμψών, Πάρης και Τρωίλος. Μουσείο του Λούβρου. (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Master_Taking_of_Tarento_-_Triumph_of_Venus_%28Louvre%29.jpeg*)*

Και αυτόν τον κόσμο τον διαρρηγνύει με την παρουσία του ο αφηγητής: μη επιτρέποντας στον ακροατή/αναγνώστη να αισθανθεί μοναδικός μάρτυρας της σκηνής, δηλαδή μη επιτρέποντάς του να ξεχάσει τον πλα-

σματικό χαρακτήρα της ιστορίας. Του θυμίζει ότι αυτό που ακούει, αυτό που διαβάζει δεν είναι παρά μια αφήγηση, ένα είδος "παραμυθιού". Ο αφηγητής λειτουργεί παράλληλα και ως εκείνος που εξάπτει τη φαντασία του αναγνώστη, μια και τον εξαναγκάζει να συμπληρώσει και να φανταστεί και αυτά που μένουν στη "σιωπή", τα άρρητα. Από αυτή την άποψη η ιπποτική μυθιστορία του Chrétien de Troyes δεν προβλέπει μόνο έναν ήρωα που δρα ως υποκείμενο αλλά και έναν αναγνώστη που (αντι)δρά ως υποκείμενο. Και αυτό είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του κειμένου, που το κατατάσσουν στη νεωτερικότητα.

Το έργο του Chrétien de Troyes είναι γραμμένο στα γαλλικά, αντλεί το θέμα του από κελτικούς μύθους και γίνεται γρήγορα γνωστό σε όλη την Ευρώπη, ενώ αρχίζουν να κυκλοφορούν παραφράσεις όλων των έργων του σε άλλες εθνικές γλώσσες, όπως στα γερμανικά και στα σουηδικά (Benoit-Dusausoy & Fontaine, 180). Το ιπποτικό ερωτικό μυθιστόρημα, που γράφεται και αυτό σε εθνικές γλώσσες και αντλεί το υλικό του από τις ιπποτικές μυθιστορίες, γίνεται το 14ο αιώνα το λογοτεχνικό είδος με τη μεγαλύτερη απήχηση. Η απήχησή του καταδεικνύεται από το πρώτο μοντέρνο μυθιστόρημα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, τον *Δον Κιχώτη* του Θερβάντες, με το οποίο όμως θα ασχοληθούμε στο 9ο κεφάλαιο.

Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης

1. Νέα Κωμωδία

Στους ελληνιστικούς χρόνους, και σε αντίθεση με την ποίηση, το θέατρο απευθύνεται σε ευρύ κοινό. Έτσι, παρά την ταραχώδη πολιτική ζωή της Αθήνας, άνθισε ως «τελευταία σημαντική αναλαμπή η Νέα Κωμωδία» από τα τέλη του 4ου μέχρι τα μέσα του 3ου π.Χ. αιώνα (Κακριδής, 189). Ο Μένανδρος (342-291 π.Χ.) έγραψε περίπου 100 κωμωδίες με ρεαλιστικό χαρακτήρα, απλούς, καθημερινούς ανθρώπους, ενταγμένους σε μια οικογενειακή υπόθεση, και κυρίαρχα θέματα τον έρωτα και την τύχη. Είναι γνωστός για την ιδιαίτερη προσοχή που έδωσε στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων του, χρησιμοποιώντας όχι μόνο τους κωμικούς τύπους (γεροτσιγκούνης, ερωτευμένος νέος, κόλακας, κατεργάρης υπηρέτης, κ.ά.) που αναδύθηκαν στη Μέση κωμωδία, αλλά υπερβαίνοντας αυτές τις σχηματοποιήσεις και μετατρέποντάς τους σε «ξεχωριστούς, ολοκληρωμένους ανθρώπους» (Κακριδής, 190). Οι κωμικοί αυτοί τύποι μεταλαμπαδεύονται σχεδόν αυτούσιοι στην Κομέντια ντελ Άρτε αλλά και στις κωμωδίες του Μολιέρου (βλ. κεφ. 7).

- Διαβάστε το παρακάτω απόσπασμα από την κωμωδία του Μένανδρου με τίτλο *Θεοφορουμένη* και παρατηρήστε την κοινωνική κριτική που ασκείται – ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της νέας κωμωδίας.

Αν έρθει κάποιος θεός και μου πει: Κράτων, όταν θα πεθάνεις, πάλι θα ξαναγεννηθείς και θα είσαι ό,τι θες· σκύλος, πρόβατο, τράγος, άνθρωπος, άλογο. Πρέπει να ζήσεις δυο φορές. Είναι γραφτό σου, διάλεξε αυτό που θέλεις. Νομίζω λοιπόν πως παρευθύς θα απαντούσα κάνε με ό,τι άλλο νομίζεις, εκτός από άνθρωπο. Μόνο αυτό το ζώο ευτυχεί ή δυστυχεί χωρίς να το αξίζει. Το δυνατό άλογο το περιποιούνται καλύτερα από τα άλλα. Το καλό σκυλί υπολογίζουν, όχι το ψωριάρικο, ο πετεινός από γενιά τρέφεται ξεχωριστά, και ο ασήμαντος φοβάται τον ξεχωριστό. Ο άνθρωπος που είναι έντιμος, ευγενής, καλής οικογενείας δεν έχει σήμερα να κερδίσει τίποτε. Πρώτος από όλους είναι ο κόλακας, ο συκοφάντης έρχεται δεύτερος, τρίτος ο κακοήθης. Καλύτερα να γίνω γάιδαρος παρά να βλέπω τους χειρότερούς μου να ζούνε πιο ξεχωριστή ζωή.

(Μτφρ. Μ.Ζ. Κοπιδάκη, στο Γιαννακά, 231-232).

2. Ωδή –Επικλητικός ύμνος

Η παρακάτω ωδή του Οράτιου, έχει τη μορφή επικλητικού ύμνου. Ο Οράτιος καλεί την Αφροδίτη να έρθει από τη μακρινή κατοικία της στο σπίτι της αγαπημένης του Γλυκέρας. Υπάρχει θεματική συνάφεια αυτής της ωδής και της ωδής του Οράτιου που περιέχεται στο παρόν κεφάλαιο. Είναι οι ίδιοι πρωταγωνιστές: η Αφροδίτη, ο Οράτιος και η Γλυκέρα. Εδώ όμως ο ποιητής δίνει κεντρική θέση στη θεά.

- Να συγκρίνετε την ωδή αυτή με την ωδή της Σαπφώς στο 4ο κεφάλαιο, που έχει μορφή επικλητικού ύμνου. Μπορείτε να εντοπίσετε τις ομοιότητες μεταξύ των δύο ποιημάτων;

Ω Αφροδίτη, εσύ της Κνίδου και της Πάφου αφέντρα,
φεύγα από την Κύπρο τώρα την αγαπητή σου

κι έλα φτάσε στης Γλυκέρας το πανώριο σπίτι
που σε ανακαλιέται

καίγοντας πολύ λιβάνι. Και μαζί μ' εσένα
ο φλογάτος να 'ρθει γιος σου, με λυμένες ζώνες
Χάρες, Νύμφες και η Νιότη, άχαρη μακριά σου,
Κι ο Ερμής να δράμει.

(Μτφρ. Γρόλλιος, 285-287)

3. Η ρωμαϊκή κωμωδία

Οι ηθογραφικές κωμωδίες του Τερέντιου (περ. 195 π.Χ. -159 π.Χ.) γράφτηκαν το δεύτερο μισό του 2ου αιώνα π.Χ. Όπως και Πλαύτος (περ. 240 π.Χ. – 184 π.Χ.), ο άλλος σημαντικός Ρωμαίος κωμωδιογράφος, ο Τερέντιος έγραψε κωμωδίες για να παιχτούν σε δημόσιες γιορτές. Τα έργα του, όπως και του Πλαύτου, έχουν ως πρότυπο τη νέα κωμωδία και περιέχουν μια σειρά στερεοτυπικούς χαρακτήρες όπως οι εραστές, η εταίρα, ο πονηρός σκλάβος κτλ. Τα έργα του Τερέντιου έχουν διασωθεί στο σύνολο τους, ενώ μέχρι τα τέλη του 1ου μ.Χ. αι. είχαν γίνει αντικείμενο διδασκαλίας. Προς το τέλος της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας θεωρείτο ένας από τέσσερις μεγάλους λατίνους συγγραφείς, μαζί με τον Βιργίλιο, τον Κικέρωνα και τον ιστορικό Σαλλούστιο, αποτελούσε δηλαδή αντικείμενο εντατικής φιλολογικής κριτικής και σχολιασμού. Σε αντίθεση με τον Αριστοφάνη, ο Τερέντιος παρέμεινε και τον Μεσαίωνα ένας ευρέως γνωστός συγγραφέας, ενώ η πρόσληψη του στην Αναγέννηση επηρέασε σημαντικά την κωμωδία των νεότερων χρόνων.

- Το απόσπασμα που ακολουθεί είναι από την κωμωδία του Τερέντιου *Φορμίων* (161 π.Χ.). Το έργο ξεκινά με το μονόλογο του σκλάβου Δάου, ο οποίος εισάγει το θεατή στην υπόθεση. Προσέξτε το ταπεινό ύφος που αργότερα θα θεωρηθεί χαρακτηριστικό της κωμωδίας.

Α' ΣΚΗΝΗ

ΔΑΟΣ: (Μπαίνει στη σκηνή κρατώντας ένα πουγκί.) Το πατριωτάκι μου ο Γέτης, ο καλύτερος φίλος μου, ήρθε χτες και με βρήκε. Κάτι υπόλοιπα χρηματάκια από παλιά του χρωστούσα, να του τα πληρώσω. Τα πλήρωσα: Του τα φέρνω. Γιατί ακούω πως ο γιος του αφέντη του παντρεύτηκε. Πιστεύω πως για τη νύφη συγκεντρώνεται αυτό το δώρο. Πόσο άδικο σύστημα, αυτοί που έχουν τα πιο λίγα να προσθέτουν πάντα κάτι στους πλουσιότερους! Ό,τι τούτος ο φουκαράς με δυσκολία, δράμι δράμι, απ'τη μερίδα του φαγητού του εξοικονόμησε, εξαπατώντας τον ίδιο του τον εαυτό, όλο αυτό εκείνη θ'αρπάξει, χωρίς να ξέρει με πόσο κόπο αποκτήθηκε! Κι αργότερα ο Γέτης θα την πάθει με δεύτερο δώρο, όταν η αφέντρα του γεννήσει. Κι αργότερα άλλο, στα γενέθλια του παιδιού. Άλλο, όταν του κόψουν το γάλα. Κι όλα αυτά θα τα πάρει η μητέρα – το παιδί θα 'ναι η αγορμή να πάρει αυτή τα δώρα.

(Τερέντιος, *Φορμίων*, 195).

4. Ο Βοήθιος, η έννοια της τύχης και ο κόσμος ως μια απέραντη σκηνή θεάτρου

Η έννοια της τύχης (fortuna) παίζει σημαντικό ρόλο όχι μόνο στη ρωμαϊκή κοσμοθεωρία αλλά και στον Μεσαίωνα. Σ' αυτό συμβάλλει σημαντικά ο Βοήθιος (Anicius Manlius Severinus Boëthius 480-524 μ.Χ), που, –καταδικασμένος σε θάνατο–, γράφει στη φυλακή ένα από τα πιο πολυδιαβασμένα φιλοσοφικά εγχειρίδια του Μεσαίωνα, την *Consolatio philosophiae* (*Παραμυθία της φιλοσοφίας*). Δημιουργώντας έναν δραματικό διάλογο κατά τα πρότυπα του Πλάτωνα και επηρεασμένος από τους στωικούς, ο Βοήθιος θα συνδέσει το τραγικό με την τύχη (Fortuna) και θα αποτυπώσει στο έργο του την ιδέα ενός κοσμικού θεάτρου. Η απήχηση της *Παραμυθίας* ήταν τεράστια, σχεδόν άνευ προηγουμένου. Μεταφράστηκε πολύ γρήγορα σε πολυάριθμες ομιλούμενες γλώσσες, γεγονός που εξασφάλισε στο βιβλίο μια ασυνήθιστης ευρύτητας αναγνωσιμότητα σε όλα τα κοινωνικά στρώματα: βασιλείς, ευγενείς, μοναχοί, κληρικοί, πανεπιστημιακοί, δάσκαλοι και απλοί άνθρωποι, άντρες και γυναίκες (Nauta, 255).

Το έργο, που έχει αυτοβιογραφικά στοιχεία, αποτελείται από διαλογικά και λυρικά μέρη, ενώ είναι οργανωμένο ως δράμα. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η αρχή του, όπου παρουσιάζεται ο ίδιος ο Βοήθιος, τριγυρισμένος από τις Μούσες, να θρηνεί την κακή του μοίρα. Τότε εμφανίζεται από ψηλά η Φιλοσοφία, με τη μορφή μιας γυναίκας, ως dea ex machina, διώχνει τις Μούσες, χαρακτηρίζοντάς τες πόρνες του θεάτρου και κατηγορώντας

τες ότι επηρεάζουν συναισθηματικά τον Βοήθιο. Μετά από αυτήν τη νεοπλατωνικής έμπνευσης εισαγωγή, η Φιλοσοφία θα αρχίσει να συνομιλεί με τον Βοήθιο για να τον οδηγήσει σταδιακά στο συμπέρασμα ότι ο Θεός, που τα βλέπει όλα, κρίνει τις πράξεις του καθενός με τον καλύτερο τρόπο, ενώ η μόνη άμυνα του ανθρώπου απέναντι στα καπρίτσια της τύχης είναι η αταραξία.

Σημαντική όμως είναι και η προσωποποίηση της τύχης που κάνει ο Βοήθιος στην *Consolatio philosophiae*, και η οποία στο έργο συνδέεται με το τραγικό. Η Φιλοσοφία, ως συνομιλητής του Βοήθιου, παριστάνει στο δεύτερο κεφάλαιο την Τύχη και επιβεβαιώνει την απόλυτη εξουσία αυτής της θεάς, δηλώνοντας ότι οι θρήνοι της τραγωδίας δεν είναι τίποτα άλλο από το αποτέλεσμα της απρόβλεπτης μοίρας. Η τραγωδία όμως που περιγράφει ο Βοήθιος δεν παίζεται σ' ένα θέατρο αλλά σε ολόκληρο τον κόσμο, που μ' αυτόν τον τρόπο γίνεται μια απέραντη θεατρική σκηνή (theatrum mundi). Αν οι άνθρωποι είναι οι ηθοποιοί, τότε ο μόνος θεατής με απόλυτη εποπτεία του γίγνεσθαι και των συμβάντων είναι ο Θεός. Ο Martin Korenjak σχολιάζει: «Με αυτόν τον τρόπο ο Βοήθιος χρησιμοποιεί την ιδέα του Πλάτωνα για τον κόσμο του δράματος, προκειμένου να ξεπεράσει την κριτική του στο δράμα και να διατυπώσει μια παραλλαγή του δραματικού παραδείγματος, κατά την οποία δράμα και αληθινή ζωή συμπίπτουν, και τόσο ο τρόπος όσο και η κατεύθυνση της ηθικής επίδρασης της τραγωδίας αντιστρέφονται: οι ηθοποιοί δεν διαφθείρουν πλέον τους θεατές, αντιθέτως, ο ιδανικός θεατής είναι ο Θεός, που κάνει τους ανθρώπους καλύτερους, από τη στιγμή που γνωρίζουν ότι παρακολουθούνται και αξιολογούνται από αυτόν» (Korenjak, 46-47).

- Διαβάστε το απόσπασμα που ακολουθεί (βλ. αρχή της *Παραμυθίας*), στο οποίο ήδη εισάγεται η έννοια της άστατης ανθρώπινης τύχης:

Εγώ, που κάποτε τραγούδια με ζήλο έγραψα ανθηρό
αλίμονο! αναγκάζομαι κλαίοντας ν' αρχίσω στίχους
θλιβερούς.
Να που μου λένε τι να γράψω οι κουρελιασμένες Μούσες
και το πρόσωπό μου με δάκρυα αληθινά ελεγείες
αυλακώνουν.
Τις Μούσες κανείς τουλάχιστον να νικήσει δε μπόρεσε
τρόμος,
ώστε το δρόμο μου να μην ακολουθήσουν συντροφικά.
Η δόξα υπήρξαν κάποτε της ευτυχισμένης κι ανθηρής μου
νιότης,
παρηγορούν τώρα τη μοίρα μου, του αξιοθρήνητου γέρου.
Γιατί έφτασε το Γήρας απρόσμενο, κάτω απ' το βάρος
των βασάνων,
κι η θλίψη έδωσε διαταγή στα χρόνια να με βαρύνουν.
Στην κεφαλή μου διασκορπίζονται πρόωρα τα λευκά
μαλλιά
και το χαλαρό μου δέρμα τρέμει στο μισοπεθαμένο
κορμί μου.
Ευτυχισμένος των ανθρώπων ο θάνατος που, και στα
γλυκά τους χρόνια
δεν τους συναντά, και στα θλιβερά τους βρίσκει
συχνοκαλεσμένος.
Αλίμονο! με πόσο κουφό αυτί τους δυστυχισμένους αποφεύγει
και σκληρούς αρνείται τα κλαμένα μάτια να κλείσει!
Ενώ η τύχη η άπιστη με γλύκαινε με εύνοιες ασήμαντε,
αυτή η ώρα η θλιβερή παρά λίγο να με πνίξει.
Τώρα που συννεφιασμένη άλλαξε την απατηλή της όψη,
η δολερή ζωή μου αχάριστα χρονοτριβεί.
Γιατί με εγκωμιάσατε τόσες φορές μακάριο, φίλοι;
Όποιος έπεσε, αυτός δεν είχε βήμα σταθερό.

(Βοήθιος, 25-26)

5. Μεσαιωνικές μυθιστορίες σε πεζό λόγο

Το απόσπασμα που ακολουθεί είναι από μια ιπποτική μυθιστορία σε πεζό λόγο, που αποδίδεται στον Béroul (12ος αιώνας). Έχει αντικείμενο τις περιπέτειες του Τριστάνου και της Ιζόλδης και περιγράφει το θάνατο των ηρώων. Το κείμενο γράφτηκε πιθανώς μεταξύ 1170 και 1191 και θεωρείται μία από τις πιο παλιές γραπτές εκδοχές της ιστορίας, που έχει και αυτή επίσης τις ρίζες στην κελτική παράδοση. Ο Τριστάνος είναι παντρεμένος με την Λευκοχέρα Ιζόλδη, αλλά είναι ερωτευμένος με την ξανθιά Ιζόλδη, βασίλισσα της Κορνουάλης. Ο έρωτας τους είναι αμοιβαίος,αφού και οι δύο ήπιαν κατά λάθος ένα μαγικό φίλτρο, που ήταν προορισμένο να προκαλεί ακατανίκητο και αιώνιο έρωτα σε όσους το γεύονταν. Ο βασιλιάς Μάρκος είναι θείος του Τριστάνου και σύζυγος της ξανθιάς Ιζόλδης.

- Διαβάστε το απόσπασμα και παρατηρήστε την απουσία κάθε ηθικολογικού σχολιασμού των συμβάντων.

Ο Τριστάνος βοήθησε τον φίλο του Κάερντιν με κάθε τρόπο σε μια ερωτική του περιπέτεια με τη γυναίκα ενός ιππότη. Μια μέρα, καθώς έφευγαν από τον πύργο του ιππότη, δέχτηκαν επίθεση από τους ανθρώπους του απατημένου συζύγου που είχε ανακαλύψει τις πονηρές του επισκέψεις. Ο Κάερντιν σκοτώθηκε και ο Τριστάνος πληγώθηκε θανάσιμα. Η Λευκοχέρα Ιζόλδη μετέφερε τον άντρα της στο παλάτι και κάλεσε τους καλύτερους γιατρούς για να τον φροντίσουν. Όσο σπουδαίοι κι αν ήταν οι γιατροί υπήρχε μια πληγή που έγινε από δηλητηριασμένο βέλος. Μόνο ένα πρόσωπο μπορούσε να τον φροντίσει και να τον κάνει καλά: η Ιζόλδη η όμορφη βασίλισσα της Κορνουάλης. Αποφάσισε λοιπόν να της στείλει έναν έμπιστό του άνθρωπο. Θα της έδειχνε το δαχτυλίδι που έδωσε στον Τριστάνο και θα την παρακαλούσε να έρθει στη Βρετάνη. Αν ο απεσταλμένος θα πετύχαινε στην αποστολή του τότε, ερχόμενος, θα ύψωνε λευκά πανιά στο καράβι, διαφορετικά θα σήκωνε μαύρα πανιά.

Ο έμπιστος άνθρωπος του Τριστάνου ήρθε όσο πιο γρήγορα μπορούσε στην Κορνουάλη και κατάφερε να δει την βασίλισσα. Της έδωσε το δαχτυλίδι και το μήνυμα του Τριστάνου. Χωρίς καθυστέρηση η Ιζόλδη επιβιβάστηκε στο καράβι μαζί με τον απεσταλμένο του αγαπημένου της. Η υγεία του Τριστάνου καθημερινά χειροτέρευε. Δεν μπορούσε να σταθεί στα πόδια του πια. Όταν έφτασε το νέο ότι το καράβι πλησίαζε και φάνηκε στον ορίζοντα, ρώτησε τη γυναίκα του όλος ανησυχία τι χρώμα είχαν τα πανιά. Η Λευκοχέρα Ιζόλδη όμως είχε κρυφακούσει τον Τριστάνο να δίνει οδηγίες στον άνθρωπό του και έτσι ήξερε την αποστολή που του είχε αναθέσει. Από ζήλια λοιπόν είπε στον άντρα της ότι τα πανιά ήταν μαύρα. Ο Τριστάνος πιστεύοντας ότι η αγαπημένη του τον είχε εγκαταλείψει, έγειρε το κεφάλι του στο μαξιλάρι και ξεψύχησε...

Όταν η Ιζόλδη πάτησε στη στεριά, κατάλαβε από τον τρομερό θρήνο και το βαρύ πένθος του λαού της Βρετάνης ότι ο αγαπημένος της είχε πεθάνει. Έτρεξε γρήγορα, λαβωμένη από τη βαθιά οδύνη στο μέρος όπου βρισκόταν η σορός του αγαπημένου της. Τον φίλησε με αγάπη κι έγειρε πλάι του, ξεψυχώντας κι εκείνη κρατώντας τον σφιχτά στην αγκαλιά της. Τα σώματα των δυο ερωτευμένων μεταφέρθηκαν στην Κορνουάλη, επειδή ο βασιλιάς Μάρκος είχε αποφασίσει να τους θάψει στην μεγάλη εκκλησία του Τιντάτζελ, αποδίδοντας τις τιμές που τους άξιζαν

(Béroul, 196-198).

6. Ο έρωτας ως αντικείμενο της ιπποτικής μυθιστορίας

Στο έργο του με τίτλο *Μίμησις*, που γράφτηκε μεταξύ στο διάστημα 1942-1945, ο ιστορικός της λογοτεχνίας, φιλόλογος και κριτικός Erich Auerbach διερευνά τους τρόπους ερμηνείας και απεικόνισης της πραγματικότητας στην ευρωπαϊκή λογοτεχνική δημιουργία.

- Στο απόσπασμα που ακολουθεί, ο Erich Auerbach εξηγεί τη σημασία του έρωτα ως κινήτρου στις ιπποτικές μυθιστορίες (αυλικά έπη). Διαβάστε το και σχολιάστε τη σημασία της εξύψωσης του έρωτα ως ποιητικού αντικειμένου για την επικράτηση του υψηλού ύφους στην ερωτική ποίηση.

Τα αυλικά έπη παρουσιάζουν πληθώρα εντελώς διαφορετικών ερωτικών ιστοριών, που είναι πολύ συγκεκριμένες και διαποτισμένες από την πραγματικότητα. Συχνά κάνουν τον αναγνώστη να ξεχάσει ολωσδιόλου την πλαματικότητα του κόσμου στον οποίο διαδραματίζονται. Το πλατωνίζον σχήμα της απρόσιτης, μάταια πολιορκούμενης δέσποινας που εμπνέει από μακριά τον ήρωα –σχήμα του οποίου οι ρίζες βρίσκονται στη λυρική ποίηση της Προβηγκίας και η τελείωσή του στο ιταλικό «νέο ύφος» –, δεν είναι εξαρχής κυρίαρχο στο αυλικό έπος. Αλλά και οι περιγραφές της κατάστασης των ερωτευμένων, οι συνομιλίες τους, η απεικόνιση της ομορφιάς τους, καθώς και οτιδήποτε άλλο πλαισιώνει τα ερωτικά επεισόδια, φανερώνουν βέβαια, ιδιαίτερα στον Κρετιέν, μια τέχνη γεμάτη κομψότητα και αισθησιασμό, αλλά σχεδόν ποτέ δεν υπερβάλλουν σε αβρότητα. Αυτή χρειάζεται

άλλο επίπεδο ύφους από αυτό στο οποίο κινείται το αυλικό έπος. Ο πλασματικός και εξωπραγματικός χαρακτήρας των ερωτικών ιστοριών δεν οφείλεται ακόμη στις ίδιες, αλλά μάλλον στη λειτουργία τους μέσα στη συνολική δομή των έργων. Ήδη στην αυλική μυθιστορία ο έρωτας είναι συχνά η άμεση αφορμή για τα κατορθώματα· αυτό είναι εύλογο, αν αναλογιστούμε την παντελή έλλειψη πρακτικών κινήτρων για δράση. Ο έρωτας, ως ουσιαστικό και απαραίτητο συστατικό της ιπποτικής τελειότητας, είναι το υποκατάστατο άλλον πιθανών κινήτρων, που εδώ δεν υπάρχουν. Έτσι η πλασματική τάξη των γεγονότων, όπου οι πιο σημαντικές πράξεις αποσκοπούν κυρίως στην εύνοια μιας γυναίκας, είναι ήδη δεδομένη στις βασικές γραμμές της. Μαζί με αυτή είναι επίσης δεδομένη η τόσο σημαντική για τη μετέπειτα ευρωπαϊκή ποίηση εξύψωση του έρωτα ως ποιητικού αντικειμένου. Η αρχαία ποίηση τον τοποθετούσε συνήθως σε μια μέση βαθμίδα της θεματικής ιεραρχίας· ούτε στην τραγωδία ούτε στο μεγάλο έπος είναι κυρίαρχο θέμα. Η κεντρική θέση του έρωτα στον αυλικό πολιτισμό αποτέλεσε ένα πρότυπο για το υπό διαμόρφωση υψηλό ύφος των ευρωπαϊκών λαϊκών γλωσσών. Ο έρωτας έγινε αντικείμενο του υψηλού ύφους (όπως επιβεβαιώνει ο Δάντης στο κείμενό του De vulgari eloquentia, 2,2) συχνά το πιο σημαντικό. Παράλληλα εξελισσόταν μια διαδικασία εξιδανίκευσης του έρωτα, η οποία οδηγούσε στον μυστικισμό ή στην ερωτική αβρότητα. Και στις δύο περιπτώσεις κατέληγε πολύ μακριά από τη συγκεκριμένη πραγματικότητα του κόσμου. Στην εξιδανίκευση του έρωτα οι Προβηγκιανοί και το ιταλικό «νέο ύφος» συνέβαλαν πιο ουσιαστικά από το αυλικό έπος. Αλλά και αυτό συνεισέφερε σημαντικά στην εξύψωση του έρωτα καθώς τον εισήγαγε στο πεδίο του ταξικού και ηρωικού στοιχείου και τον έκανε να συγχωνευθεί με αυτό (Auerbach, 189-190).

Βιβλιογραφία κεφαλαίου

Auerbach, Erich. *Μίμησις: Η εικόνα της πραγματικότητας στη δυτική λογοτεχνία*. Μτφρ. Λ. Αναγνώστου. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2005.

Axton, Richard. *European Drama of the Early Middle Ages*. London: Hutchinson University Library,1974.

Benoit-Dusausoy Annick & Guy Fontaine. *Ευρωπαϊκά Γράμματα, Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, 1ος τομ. Μτφρ. Β. Ιβάνοβιτς, Τ. Τσαλίκη–Μηλιώνη. Αθήνα: Εκδ. Σοκόλη, 1992.

Béroul. *Τριστάνος και Ιζόλδη*. Μτφρ. Μ. Κεκροπούλου. Αθήνα: Ενάλιος, 1995.

Brinkmann, Henning. «Das religiöse Drama im Mittelalter. Arten und Stufen.» *Wirkendes Wort* 9 (1959): 257-274.

De Troyes, Chrétien. *Λάνσελοτ ο ιππότης*. Μτφρ. Κ. Πατέρα. Αθήνα: Ενάλιος, 1998.

Ehrstine, Glenn. «Theokratie und Theater: die Indoktrination der neuen Lehre im Schauspiel.» *Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt*. Hrgs. André Holenstein. Bern: Schulverlag blmv und Stämpfli, 2006. 218-222.

Galle, Roland. «Tragik/tragisch.» *Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*. Hrgs. Karlheinz Barck et al. Bd. 6. Stuttgart: Metzler, 2005.117-171.

Horsfall, Nicholas. «Πεζογραφία και μίμος.» *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*. Επιμ. J. Kenney & W. V. Clausen. Μτφρ. Θ. Πίκουλα, Α. Σιδέρη-Τόλια. Αθήνα: Παπαδήμας 2003. 393-403.

Hunter, R.L. *Η νέα κωμωδία στην Αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη*. Μτφρ. Β. Φυντικόγλου. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1994.

Hunter, Richard. «Hellenismus.» *Einleitung in die griechische Philologie*. Hrgs. H. Günther Nesselrath. Stuttgart, Leipzig: Teubner, 1997.

Kenney, E. J. «Οβίδιος.» *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*. Επιμ. J. Kenney & W. V. Clausen. Μτφρ. Θ. Πίκουλα, Α. Σιδέρη -Τόλια. Αθήνα: Παπαδήμας 2003. 563-612.

Korenjak, Martin. «Die beste Tragödie? Die Consolatio Philosphiae des Boethius und das dramatische Verstädnis des platonischen Dialogs.» *Poetica* 33 (2001): 23-50.

Krevans, Nita, Alexander Sens. «Language and Literature». *The Cambrigde Companion to the hellenistic world*. Ed. G. R. Bugh. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2006. 186-207.

Lévêque, Pierre. *Ο ελληνιστικός κόσμος*. Μτφρ. Μ. Παπαηλιάδη. Αθήνα: Μεταίχμιο 2003.

Nauta, Lodi. «The Consolation: the Latin commentary tradition, 800–1700.» *The Cambridge Companion to Boethius*. Επιμ. J. Marenbon. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 255-278.

Neumann, Bernd. *Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet*. Bd. 2. München, Zürich: Artemis, 1987.

Quintus Flaccus, Horatius. *Οι ωδές*. Μτφρ. Κωνσταντίνου Γρόλλιου. 3η έκδ. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1996.

Snell, Bruno. *Η ανακάλυψη του πνεύματος*. Μτφρ. Δ. Ιακώβ. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1981.
Wagner, Hans. *Ästhetik der Tragödie. Von Aristoteles bis Schiller*. Würzburg: Könighausen und Neumann, 1987.
Walsh, P.G. «Απουλήιος.» *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*. Επιμ. E. J. Kenney & W. V. Clausen. Μτφρ. Θ. Πίκουλα, Α. Σιδέρη-Τόλια. Αθήνα: Παπαδήμας 2003. 1039-1054.
Warning, Rainer. *Funktion und Struktur: Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*. München: Fink, 1974.
Waszink, Jan Hendrik. «Die griechische Tragödie im Urteil der Römer und der Christen.» *Jahrbuch für Antike und Christentum* 7 (1964): 139–148.
Williams, R. Deryck. «Αινειάς.» *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*. Μτφρ. Θ. Πίκουλα, Α. Σιδέρη-Τόλια. Επιμ. J. Kenney, W. V. Clausen. Αθήνα: Παπαδήμας, 2003. 196-234..
Zimmermann, Bernhard. *Η αρχαία ελληνική κωμωδία*. Μτφρ. Ηλ. Τσιριγκάκης. Αθήνα: Παπαδήμας, 2002.
Βοήθιος. *Παραμυθία της φιλοσοφίας [De consolatione philosophiae]*. Μτφρ. Αντ. Σακελλαρίου. 2η έκδ. Αθήνα: Πατάκης, 2004.
Γιαννακά, Σοφία. *Η ελληνική λογοτεχνία ανά τους αιώνες. Από τον Όμηρο ώς τον Δείναρχο*. Αθήνα: Νεφέλη, 1992.
Ηρώνδας. *Διδάσκαλος*. Μτφρ. Θ. Κ. Στεφανόπουλος. Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα. 02.03.2015.
Κακριδής, Φάνης. *Αρχαία ελληνική γραμματολογία*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], 2006. Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα. 02.03.2015.
Μανδηλαράς, Βασίλειος, *Οι μίμοι του Ηρώνδα*. Αθήνα: Καρδαμίτσας, 1986.
Μόσχος. Ευρώπη. Μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης. Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα. 02.03.2015.
Οράτιος. *Οι ωδές*. Μτφρ. Κ. Γρόλλιου. τ. Α. Εκδ. 3η. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1996.
Σενέκας, *Λεύκιος Ανναίος. Οιδίπους*. Μτφρ. Τ. Ρούσσος. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000.
Σιστάκου, Εβίνα. *Εγκυκλοπαιδικός Οδηγός. Ελληνιστική Γραμματεία. Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα.*
Σκιαδάς, Αριστόξενος. *Ελληνιστικό και μεταγενέστερο έπος*. Αθήνα: [χ.ο.], 1976.
Σοφοκλής. *Οιδίπους Τύραννος*. Μτφρ. Κ.Χ. Μύρης. Αθήνα: Καρδαμίτσας, 1996.
Στέφος, Αναστάσιος & Εμμανουήλ Στεργιούλης & Γιωργία Χαριτίδου. Ι*στορία της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας*, Ψηφιακό Σχολείο. 22.03.2015.
Τερέντιος. *Ευνούχος – Φορμίων – Αφελφοί*. Μτφρ. Αντ. Σακελλαρίου. Αθήνα: Πατάκης, 2007.
Φιλόδημος. *Ἑξήκοντα τελεῖ Χαριτώ*. Μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης. Πύλη για την Ελληνική γλώσσα. 02.03.2015.

Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι

- Μετά την ομηρική εποχή εμφανίζεται ένα νέο λογοτεχνικό είδος, το διδακτικό έπος, που διαφέρει αισθητά ως προς τη θεματική του από το ηρωικό.
- Ο Ησίοδος έγραψε δύο διδακτικά έπη, τη *Θεογονία* και το *Έργα και ημέρες* και είναι ο πρώτος ποιητής της αρχαιότητας που αναφέρει το όνομά του μέσα στο έργο του.
- Στην επική ποίηση ανήκει ένα ακόμη είδος, το ιστορικό έπος, το οποίο εμφανίζεται μετά τον Όμηρο και τον Ησίοδο.
- Το πρώτο ρωμαϊκό έπος είναι η *Αινειάδα* του Βιργιλίου.
- Το επύλλιο, ένα νέο λογοτεχνικό είδος, άνθισε στους ελληνιστικούς και ρωμαϊκούς χρόνους, διατηρεί τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της επικής ποίησης και έχει περίτεχνη γλώσσα.
- Οι μυθιστορίες της ελληνικής και ρωμαϊκής εποχής είναι σε πεζό λόγο και είναι πρόδρομοι του σύγχρονου μυθιστορήματος. Η θεματική τους είναι κυρίως ερωτική.
- Το κατ' εξοχήν αλεξανδρινό λυρικό είδος είναι το επίγραμμα και παραμένει ιδιαίτερα αγαπητό και στους ρωμαϊκούς χρόνους.
- Βασικός εκπρόσωπος της τραγωδίας στη ρωμαϊκή εποχή είναι ο Σενέκας, που ανανεώνει το υλικό και την παράδοση της αρχαιοελληνικής τραγωδίας και θα επηρεάσει σημαντικά το ευρωπαϊκό θέατρο.
- Η ρωμαϊκή τραγωδία είναι περισσότερο ένα ποίημα προς ανάγνωση, ένα θέαμα που απευθύνεται στο ευρύ κοινό.
- Η νέα κωμωδία προβάλλει πιο ολοκληρωμένους κωμικούς τύπους που επέδρασαν στην εξέλιξη του λαϊκού κωμικού θεάτρου της Κομέντια ντελ Άρτε.

- Ο μίμος, ένα ιδιαίτερο λογοτεχνικό είδος που βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό και στοχεύει στο γέλιο, είναι ιδιαίτερα διαδεδομένους στους ελληνιστικούς χρόνους.
- Ο μιμίαμβος, υποείδος του μίμου, έχει σκωπτικό περιεχόμενο και σατιρίζει τις ανθρώπινες αδυναμίες.

Προτεινόμενη βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Fantuzzi, M.-R. Hunter. *Ο Ελικώνας και το Μουσείο*. Επιμ. Θ. Δ. Παπαγγελής & Α. Ρεγκάκος. Αθήνα: Πατάκης, 2005.
Hardie, Philip. *Οβίδιος: The Cambridge Companion*. Μτφρ. Α. Μιχαλόπουλος & Χ. Ν. Μιχαλόπουλος. Αθήνα: Παπαδήμας, 2010.
Hopkinson, Neil. *Ανθολογία ελληνιστικής ποίησης*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2006.
Lamberton, Robert. *Ησίοδος: Ο ποιητής και το έργο του*. Επιμ. Α. Μαρκαντωνάτος. Αθήνα: Τυπωθήτω, 2005.
Montanari, F. *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*. Επιμ. Δ. Ιακώβ & Α. Ρεγκάκος. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2008.
Ovidius, Poplius Nasonis. *Οβιδίου περί μεταμορφώσεων: ό μετήνεγκεν εκ της λατίνων φωνής εις την ελλάδα Μάξιμος Μοναχός ο Πλανούδης*. Μτφρ. Μ. Μοναχός ο Πλανούδης. Επιμ. Μ. Παπαθωμόπουλος, Ι. Τσαβαρή. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 2002
Ovidius, Poplius Nasonis. *Οβίδιος, Ηρωίδες 20-21: Ακόντιος και Κυδίππη*. Μτφρ.-Επιμ. Α. Μιχαλόπουλος. Αθήνα: Παπαδήμας, 2014.
Race W. H. *Πίνδαρος: ο ποιητής και το έργο του*. Μτφρ. Μ. Α. Τσάτσου. Επιμ. Α. Μαρκαντωνάτος. Αθήνα: Gutenberg, 2006.
Seneca, Lucius Annaeus. *Μήδεια*. Μτφρ. Τ. Ρούσσος. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000.
Troyes, Chretien de. *Πάρσιφαλ ή Το έπος του Γκράαλ*. Μτφρ. Έ. Κορομηλά. Αθήνα: Ωκεανίδα, 1999.
Vergilius Maro, Publius. *Aeneis*: *Βιβλία IX-XII*. Μτφρ. Δ. Γ. Γεωργοβασίλη. 2η έκδ. Αθήνα: Παπαδήμας, 1998.
Walsh, P. G. *Η ρωμαϊκή μυθιστορία: Τα Σατυρικά του Πετρωνίου και οι Μεταμορφώσεις του Απουλήιου.* Μτφρ. Κ. Παναγιωτάκης & Στ. Παναγιωτάκης. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2000.
Willcock M.M. & Maehler H. *Πίνδαρος – Βακχυλίδης: Ανθολογία σχολιασμένων* αποσπασμάτων. Μτφρ. Κ. Δημοπούλου. Επιμ. Χ. Τσαγγάλης. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2010.
Απολλώνιος ο Ρόδιος. *Αργοναυτικά: Μεταφορά στη νεοελληνική γλώσσα των τεσσάρων βιβλίων των ραψωδιών*. Μτφρ. Α. Δ. Βολτής. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1988.
Λόγγος. *Δάφνης και Χλόη*. Μτφρ. Ρ. Ρούφος. Αθήνα: Διάττων, 2008.
Μπεζαντάκος, Ν.Π. & Τσαγγάλης Χ. Κ. (επιμ.). *Μουσάων αρχώμεθα: Ο Ησίοδος και η αρχαϊκή επική ποίηση*. Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2006.
Παπαγγελής, Θ.Δ., *Η ποιητική των Ρωμαίων "νεωτέρων"*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1994.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Bakola, Emmanuela, & L. Prauscello, & Mario Telò. *Greek comedy and the discourse of genres*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
Borcherdt, Hans Heinrich. *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1969.
Bushnell, Rebecca W. *A Companion to Tragedy*. Malden, MA: Blackwell, 2005.
Chaucer, Geoffrey, & David Wright. *The Canterbury Tales*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
Cueva, Edmund P., & Shannon N. Byrne. *A companion to the ancient novel*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2014
Easterling, P. E., & Knox, Bernard, & MacGregor, Walker. *The Cambridge history of classical literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
Farrell, Joseph. *A companion to Vergil's Aeneid and its tradition*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.
Fontaine, Michael, & Adele C. Scafuro. *The Oxford handbook of Greek and Roman comedy*. Oxford: Oxford

University Press, 2014.
Gutzwiller, K. *A Guide to Hellenistic Literature*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.
Harder, M. A., & Remco F. Regtuit, & G. C. Wakker. *Genre in Hellenistic Poetry*. Groningen: Egbert Forsten, 1998.
Heath, Malcolm. *The poetics of Greek tragedy*. London: Duckworth, 1987.
Heinen, Hubert. *Genres in Medieval German literature*. Göttingen: Kümmerle, 1986.
Holzberg, Niklas & Christine Jackson-Holzberg. *The Ancient Novel: An Introduction*. London, New York: Routledge, 1995.
Hunter, Richard L. *A study of Daphnis & Chloe*. Cambridge: Cambridge University Press,1983.
Janko, Richard. *Homer, Hesiod, and the Hymns: Diachronic development in epic diction*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1982.
Kay, Sarah. *Courtly contradictions: The emergence of the literary object in the twelfth century*. California: Stanford University Press, 2001.
Kelly, Douglas. *Medieval imagination: Rhetoric and the poetry of courtly love*. Madison: University of Wisconsin Press, 1978.
Martindale, Charles, (επιμ.). *The Cambridge companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
Morgan, J. R., & Richard Stoneman. *Greek fiction: The Greek novel in context*. London, New York: Routledge, 1994.
Moulton, Carroll. *Aristophanic poetry*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1981.
Nagy, Gregory. *Greek literature*. New York, London: Routledge, 2001.
Revermann, Martin, (επιμ.). *The Cambridge companion to Greek comedy*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2014.
Silk, Michael S. *Aristophanes and the definition of comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
Stoddard, Kathryn. *The narrative voice in the "Theogony" of Hesiod*. Leiden: Brill, 2004.
Walton, J. M., & Peter D. Arnott. *Menander and the making of comedy*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1996.

Κεφάλαιο 7: Η Αναγέννηση και η αναβίωση της ποιητικής: δημιουργία και παράδοση

Η ανακάλυψη της Ποιητικής του Αριστοτέλη και οι ερμηνείες που δέχτηκε στην ιταλική Αναγέννηση (Scaliger, Castelvetro), η έννοια της ποιητικής ως κανονιστικού μοντέλου, η επικράτηση του λόγιου θεάτρου κλασικιστικής προέλευσης, αλλά και τα νέα λογοτεχνικά είδη που αναπτύχθηκαν την εποχή αυτή (σονέτο, νουβέλα) θα είναι η βασική θεματική αυτού του κεφαλαίου. Θα αναφερθούμε στην αναβίωση του έπους μέσω του ηρωικο-θρησκευτικού ποιήματος του Ariosto αλλά και στην ανάδυση νέων θεωρητικών μοντέλων στον κωδικοποιημένο λογοτεχνικό χώρο της εποχής. Το κεφάλαιο θα κλείσει με την παρουσίαση μιας νέας γραμματειακής μορφής, του δοκιμίου (Montaigne), και αναδυόμενων ρητορικών σχημάτων, όπως η ειρωνεία (Έρασμος)· θα ολοκληρωθεί με αποσπάσματα και ασκήσεις, σύνοψη και ενδεικτική βιβλιογραφία.

7.1 Αναγέννηση: μια εποχή μεγάλων αλλαγών

Η Αναγέννηση, όρος που χρησιμοποίησε πρώτος ο Giorgio Vasari (1511-1574) –βιογράφος μεταξύ άλλων του Ντα Βίντσι (Leonardo da Vinci, 1452-1519) και του Μικελάντζελο (Michelangelo, 1475-1564)– και καθιερώθηκε από τον ιστορικό τέχνης Μπουρκχαρντ (Jacob Burckhardt, 1818-1897) χαρακτηρίζει τις μεγάλες πολιτισμικές αλλαγές που συντελέστηκαν κατ' αρχάς στην Ιταλία και κατόπιν και στην υπόλοιπη Ευρώπη από το 1350 περίπου και μετά. Αυτές οι αλλαγές, που συνέβησαν σταδιακά και έχουν τις ρίζες τους στον ύστερο Μεσαίωνα, επέδρασαν σημαντικά και στη λογοτεχνία. Έτσι, ενώ στον θεοκεντρικό Μεσαίωνα οι άνθρωποι παίρνουν απαντήσεις για τις συμφορές που τους συμβαίνουν, στην Αναγέννηση αυτές οι ίδιες απαντήσεις δεν είναι πλέον πειστικές. Η περιφρόνηση των εγκόσμιων (*De contemptu mundi*) και η βεβαιότητα ότι η ανταμοιβή για τη στωική αποδοχή όλων των επίγειων δεινών θα δοθεί στο επέκεινα αρχίζει ως ιδέα, ήδη πριν το τέλος του Μεσαίωνα, να τίθεται υπό αίρεση, ενώ συνοδεύεται από μια νέα αντίληψη για την ατομικότητα και την αξία της εγκόσμιας ζωής. Ως νέο ανθρώπινο ιδανικό καθίσταται ο homo universalis (ο οικουμενικός άνθρωπος), που είναι ταυτόχρονα λόγιος, καλλιτέχνης και επιστήμονας, ενώ παράλληλα αναπτύσσονται δίκτυα επικοινωνίας μεταξύ των λογίων που επιτρέπουν την κυκλοφορία γνώσεων, ιδεών και απόψεων. Η ανακάλυψη της Αμερικής από τον Κολόμβο το 1492, η ηλιοκεντρική θεωρία του Κοπέρνικου (1473-1543), την οποία επιβεβαιώνει ο Γαλιλαίος (1564-1642) με τις παρατηρήσεις του, και η Μεταρρύθμιση του Λούθηρου (1483-1546) κλονίζουν την εξουσία της Καθολικής Εκκλησίας και αλλάζουν για πάντα την Ευρώπη. Ειδικά για την λογοτεχνία, που αντανακλά και συμμετέχει ενεργά στη διαμόρφωση της νέας εποχής, η εφεύρεση της τυπογραφίας στα μέσα του 15ου αιώνα έχει σημαίνοντα ρόλο: επιτρέπει τη διάδοση λογοτεχνικών κειμένων, αρχαίων και νεοτέρων, και ενδυναμώνει την επιρροή που ασκεί η λογοτεχνία στην κοινωνία.

7.2 Τα λογοτεχνικά είδη στο τέλος του Μεσαίωνα

Ένα εξαίρετο παράδειγμα της σύγχυσης που επικρατεί στο τέλος του Μεσαίωνα σχετικά με τα λογοτεχνικά είδη αποτελεί ο Δάντης (Dante Alighieri, 1265-1321), ο οποίος στη *Θεία Κωμωδία* του θα χαρακτηρίσει την *Αινειάδα* του Βιργιλίου ως «l'alta mia tragedia» («η υψηλή τραγωδία μου», *Κόλαση* XX, 112-114). Αυτή την εποχή, οι όροι *έπος, τραγωδία* και *κωμωδία* έχουν χάσει τις ιδιότητες με τις οποίες ήταν συνδεδεμένοι παραδοσιακά, ενώ η σημασία τους είναι πλέον ρευστή και αβέβαιη. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Rainer Stillers: « Αν [...] η *Αινειάδα* και τα δράματα του Σενέκα είναι τραγωδίες και το διδακτικό έπος του Δάντη και τα έργα του Τερέντιου είναι κωμωδίες, τότε οι όροι αυτοί αναφύονται ως πολυσήμαντοι: έχουν μία ευρύτερη και μία στενότερη σημασία ο καθένας. Ο αόριστος καθορισμός των ειδών σε σχέση με την αρχαία Ελλάδα, αλλά και με την όψιμη Αναγέννηση, επηρεάζει τους ουμανιστές για μεγάλο διάστημα...» (Stillers, 142).

Εικόνα 7.1 *Πορτρέτο του Δάντη Αλιγκιέρι, φιλοτεχνημένο από τον Sandro Botticelli (1495). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Portrait_de_Dante.jpg*)*

Τραγωδία σημαίνει συνεπώς για τον Δάντη οτιδήποτε είναι γραμμένο σε υψηλό ύφος, χωρίς απαραίτητα να είναι δράμα ή διάλογος. Πρόκειται όμως για μια αξιολογική τοποθέτηση: ονομάζοντας το έπος του Βιργιλίου τραγωδία, δείχνει το σεβασμό και το θαυμασμό του απέναντι σ' αυτόν που θεωρεί πρότυπο. Να γιατί για το δικό του μεγαλειώδες έργο, που σηματοδότησε το πέρασμα από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση, προτίμησε τον όρο κωμωδία. «Ποιητική αφήγηση σε υψηλό ύφος ήταν και παρέμεινε για τον Δάντη η τραγωδία (tragedia). Κανένα άλλο έργο δεν αξίζει αυτόν το χαρακτηρισμό όσο το έργο του Βιργιλίου. […] Αν λοιπόν το έργο του Βιργιλίου ανήκει στο είδος της τραγωδίας, τότε το δικό του δεν μπορεί να είναι κάτι άλλο παρά κωμωδία. Εκτός αυτού, είχε αποφασίσει να γράψει σε δημώδη γλώσσα (volgare). Επινοούσε μορφές και πράξεις, που εν μέρει δεν ανήκαν στην τραγωδία, στην οποία το μέσο και το δημώδες χαμηλό ύφος (quandoque mediocre, quandoque humile volgare) δεν μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν» (Pio, 97-98).

Μετά τη συγγραφή της *Θείας Κωμωδίας*, ο Δάντης διαχωρίζει τα είδη όχι μόνο με βάση το ύφος αλλά και με βάση τη θεματική τους. Έτσι, όπως σημειώνει ο Roland Galle, αυτή η παρανόηση της έννοιας των ειδών αποκαθίσταται στον Δάντη «στην *Epistola XIII* [...], στην οποία η οριοθέτηση μεταξύ τραγωδίας και κωμωδίας δεν αναλύεται πια μόνο με υφολογικά επιχειρήματα, αλλά και σε σχέση με το υλικό (materia)» (Galle, 128-129). Πάντως, οι όροι που χαρακτηρίζουν τα λογοτεχνικά γένη και είδη παραμένουν, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, για μεγάλο διάστημα ασαφείς και ρευστοί: και, εξαιτίας ακριβώς αυτής της νοηματικής τους ρευστότητας, επιτρέπουν την εκ νέου ερμηνείας τους από τους θεωρητικούς της Αναγέννησης.

7.3 Η αναγέννηση της αριστοτελικής *Ποιητικής*

Η αφετηρία άλλωστε του νεωτερικού ενδιαφέροντος για τη λογοτεχνία γενικά και για τα λογοτεχνικά είδη ειδικότερα εντοπίζεται στην Ιταλία. Τα κριτικά αποτελέσματα αυτής της εντατικής ενασχόλησης των ουμανιστών λογίων με τα λογοτεχνικά είδη καθορίζουν τη συζήτηση για τη λογοτεχνία μέχρι τον 18ο αιώνα και αποτελούν τα θεμέλια του λεγόμενου *κλασικιστικού δόγματος* (*doctrine classique*: βλ. κεφ. 8). Ως απαρχή αυτού που χαρακτηρίστηκε, και, δικαίως, *Age of Criticism* (εποχή του κριτικού λόγου) θεωρείται η εκ νέου ανακάλυψη της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη και η προσπάθεια σύνδεσης του αριστοτελικού λόγου με τις νεωτερικές ιδέες του Ουμανισμού, αλλά και με τον χριστιανισμό, ιδωμένο ως μια στωική, νεοπλατωνική εκδοχή.

Η *Ποιητική* είναι βέβαια ήδη γνωστή στους ελληνιστικούς χρόνους· αργότερα την εκδίδει ο Ανδρόνικος από τη Ρόδο στα λατινικά και διαδίδεται έτσι στη ρωμαϊκή αυτοκρατορία, ενώ στη διάρκεια του χριστιανικού Μεσαίωνα χάνονται τα ίχνη της. Κατά τους βυζαντινούς χρόνους μεταφράζεται στα συριακά και στα αραβικά. Το 1256 ο Hermannus Alemannus (1240-1272) μεταφράζει από τα αραβικά στα λατινικά τα σχόλια του Αβερρόη[1] (1126-1198) στην αριστοτελική *Ποιητική*, και έτσι, μέσω των Αράβων, λαμβάνει γνώση ο Μεσαίωνας, έστω και αποσπασματικά, της ύπαρξης του κειμένου.

Στα τέλη του 15ου αιώνα οι μελετητές έχουν πλέον στα χέρια τους το πρωτότυπο ελληνικό κείμενο. Έτσι, από τα μέσα 16ου αιώνα ξεκινά ο σχολιασμός της *Ποιητικής* από τους Ιταλούς ουμανιστές λογίους, τον Μάτζι (Vincenzo Maggi, 1498-1564) και τον Λομπάρντι (Lombardi, 1505-1542) και αμέσως μετά ακολουθεί ο Po-

1 Averroes Abu Wahid Muhammad, Άραβας φιλόσοφος.

μπορτέλλο (Francesco Robortello, 1516-1567), που άσκησε ιδιαίτερη επιρροή στους μεταγενέστερους. «Είναι αποδεδειγμένο ότι οι λόγιοι μπορούσαν να εργαστούν με το πρωτότυπο κείμενο ήδη την περίοδο 1480-1490, ενώ το πρωτότυπο μεταφράστηκε πρώτη φορά στα λατινικά το 1498 και ύστερα για δεύτερη φορά το 1536. Το 1508 ο Άλδος Μανούτιος (Aldo Manuzio, 1449-1515) επιμελήθηκε το ελληνικό κείμενο, αλλά μόλις το 1541 άρχισε ένας δημόσιος σχολιασμός από τον Lombardi και τον Maggi. Το 1548 δημοσιεύτηκε ένας πρώτος σχολιασμός του Francesco Robortello» (Stillers, 140-141).

7.4 Οι νέες ερμηνείες της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη

Η έντονη συζήτηση για τα λογοτεχνικά είδη που ανοίγει την εποχή αυτή δεν εξαντλείται στον Αριστοτέλη, αλλά αφορά όλη τη λατινική παράδοση της ποιητικής και της ρητορικής. Το ενδιαφέρον των μελετητών της Αναγέννησης, οι οποίοι αντιλαμβάνονται την ιδιαίτερη αξία του Αριστοτέλη, στρέφεται στην *Ποιητική* του, θεωρώντας την κυρίως ένα μέσο κατανόησης λατινικών θεωριών περί ποιητικής, ειδικά της *Ars Poetica* του Οράτιου. Ο Arbogast Schmitt σημειώνει επ' αυτού: «Το εννοιολογικό πλαίσιο της περιόδου αυτής προήλθε κυρίως από τον Κικέρωνα, τον Κοϊντιλιανό, τον Οράτιο και τον Σενέκα, αναμείχθηκε με τις διαφορετικών προελεύσεων αρχές της λογοτεχνίας του όψιμου Μεσαίωνα και ήδη στα μέσα του 16ου αιώνα είχε γίνει τόσο αυτονόητο και σταθερό στοιχείο της *παράδοσης* που κανείς δεν μπορούσε να φανταστεί ότι η *Ποιητική* του Αριστοτέλη θα ήταν σε θέση να προτείνει έστω και μία διόρθωση ή ένα αντεπιχείρημα σε αυτές τις αρχές. Η γενική πεποίθηση, την οποία οι περισσότεροι θεωρούσαν ότι είχε επαληθευτεί, ήταν ότι η *Ποιητική* του Αριστοτέλη προσέφερε μια βαθύτερη ερμηνεία των κυρίαρχων λογοτεχνικών αντιλήψεων. Ο Robortello, ο Maggi και ο Lombardi βλέπουν ξεκάθαρα στην αριστοτελική *Ποιητική* τη βάση της θεωρίας με την οποία μπορεί να γίνει απολύτως κατανοητή η *Ars poetica* του Οράτιου» (Schmitt, 10-11).

Αυτή η ερμηνευτική προσέγγιση εκ μέρους των Ιταλών λογίων οδηγεί σε νέες ερμηνείες βασικών όρων της *Ποιητικής*. Αυτή η σημασιολογική μετατόπιση οφείλεται κυρίως στη διαφοροποιημένη αντιμετώπιση και ερμηνεία της έννοιας της μίμησης και του μύθου όπως αυτές παρουσιάζονται στον Αριστοτέλη. Η μίμηση, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, είναι μίμηση πράξεων, ενώ έργο του ποιητή είναι να περιγράφει αυτά που πιθανώς ή αναγκαστικά θα συμβούν, δηλαδή όπως είναι λογικό και επόμενο να συμβούν με βάση τους χαρακτήρες και την πλοκή, όπως την έχει συλλάβει ο συγγραφέας: «Ἔστιν δέ καθόλου μέν τῷ ποίῳ τά ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατά το εἰκός ἢ τό ἀναγκαῖον» (Αριστοτέλης, *Ποιητική* 1451b).

Ο μύθος προκύπτει ακριβώς από αυτήν τη μίμηση πράξεων, είναι η υπόθεση του έργου, η οποία πρέπει να έχει εσωτερική συνοχή, να ευσταθεί λογικά. Ο Αριστοτέλης, που ασχολείται κατά κύριο λόγο με το λογοτεχνικό είδος της τραγωδίας, δεν θεωρεί σημαντικό και απαραίτητο να αποτυπώνονται πράγματα που έχουν συμβεί ή πράγματα που συμβαίνουν· αντίθετα, η καταγραφή της ιστορίας ή των πραγματικών συμβάντων είναι αντικείμενο της ιστοριογραφίας. Για τον Αριστοτέλη, αντικείμενο της τραγωδίας, και εν γένει της ποιητικής δημιουργίας, είναι το πιθανό.

Για τους κριτικούς της ιταλικής Αναγέννησης, που είναι βαθιά επηρεασμένοι από τον Οράτιο, μυθώδες (στα λατινικά fabulosum) σημαίνει φανταστικό. Το φανταστικό όμως, όπως το εννοούν οι Ιταλοί ουμανιστές, είναι προϊόν της μνήμης. Από μια προϋπάρχουσα εικόνα ο ποιητής δημιουργεί μια καινούρια. Και αυτή η καινούρια εικόνα δεν μπορεί να αντιβαίνει στην πραγματικότητα. Παράλληλα όμως η ποίηση οφείλει να αποτυπώνει το ιδανικό. Δηλαδή, να αναφέρεται σε μια ήδη προϋπάρχουσα πραγματικότητα και ταυτόχρονα να αποτυπώνει την ιδανική εκδοχή της. Αυτό σημαίνει ότι το ιδεόπλαστο αντικείμενο της μίμησης οφείλει να ανταποκρίνεται εξίσου σε αυτά που θα έπρεπε να συμβαίνουν, αλλά και σε αυτά που έχουν ήδη συμβεί (και όχι σε αυτά που πιθανώς θα μπορούσαν να συμβούν κατά τον Αριστοτέλη).

7.5. Μίμηση, μυθοπλασία και ιδανικό

Μίμηση σημαίνει πλέον μίμηση του ιδεόπλαστου, του ιδανικού, του παραδειγματικού, το οποίο οφείλει, ωστόσο, να αναφέρεται στην πραγματικότητα, ενώ στόχος της λογοτεχνίας γίνεται η αποτύπωση ενός κόσμου ανώτερου, καλύτερου, ηθικότερου. Συνοψίζοντας τη θέση των Ιταλών κριτικών της Αναγέννησης, αναφέρει χαρακτηριστικά ο Baxter Hathaway: «Ο ισχυρισμός ότι η ποίηση προσεγγίζει τα πράγματα μάλλον όπως θα έπρεπε να είναι παρά όπως είναι πραγματικά εμφανίζεται λιγότερο ή περισσότερο επεξεργασμένος σε κριτικά κείμενα των Trissino, Robortello, Speroni, Giraldi, Varchi, Muzio, Lionardi, Capriano, Scaliger, Vettori, Minturno,

Piccolomini, A. Segni, Tasso, Pescetti, Gustavini, Salviati, A. Guarini, Zinano, Faustino Summo, Beni, Tassoni, και σε πολλά άλλα αναμφίβολα» (Hathaway, 131-132).

Ενδεικτικές για την ανανοηματοδότηση βασικών όρων της *Ποιητικής* είναι οι διαφορετικές τοποθετήσεις του Αριστοτέλη και του Robortello απέναντι στις έννοιες της πραγματικότητας, του πλασματικού και της φαντασίας σε σχέση με το αντικείμενο της λογοτεχνίας. Σημειώνει η Ulrike Zeuch: «Για τον Αριστοτέλη, η πραγματικότητα –το ότι κάποιος έχει πράγματι ζήσει, υπάρχει ιστορική μαρτυρία γι' αυτόν και στη λογοτεχνία αναπαρίσταται να πράττει– είναι δευτερευούσης σημασίας και γι' αυτό δεν σχετίζεται με τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της λογοτεχνίας. Αντιθέτως, σύμφωνα με τον Robortello, η λογοτεχνία πρέπει να μιμείται αυτό το οποίο ήδη υπάρχει στο νου ως εικόνα, ως αποτέλεσμα μιας βιωμένης πρόσληψης της εικόνας αυτής. Από την άλλη, ο Robortello θεωρεί το πλασματικό ως το ουσιαστικό αντικείμενο της λογοτεχνίας» (Zeuch, 201).

Στην ιδιαίτερη περίπτωση της τραγωδίας, που είναι και το λογοτεχνικό είδος το οποίο αποτελεί το κατ' εξοχήν αντικείμενο της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη, αυτό μεταφράζεται σε απεικόνιση φοβερών και αποτροπιαστικών πράξεων, που θα λειτουργήσουν αποτρεπτικά και θα παραπέμψουν, ως αρνητική εκδοχή των πραγμάτων, σ' ένα κοινωνικά και ηθικά αποδεκτό παράδειγμα. Το απείκασμα ενός ιδανικού κόσμου μέσω ενός σκοτεινού αντικαθρεφτισμού, όμως, δεν επιτρέπεται να αντιβαίνει σε αυτά που θα μπορούσαν να συμβούν ή έχουν συμβεί στην πραγματικότητα. Με άλλα λόγια, η εύλογη πλοκή, για την οποία μιλάει ο Αριστοτέλης, συνδυάζεται στην Αναγέννηση με την αναπαράσταση του ιδανικού, που οφείλει ταυτόχρονα να βασίζεται στη μνήμη. Γιατί ναι μεν το φανταστικό και το πλασματικό αποτελούν το προνομιακό πεδίο της ποίησης, η μυθοπλασία όμως νομιμοποιείται μόνο μέσω της εγγύτητάς της με το πραγματικό ή της μίμησης παραδεδομένων προτύπων.

Αυτή η παράδοξη θεώρηση της μίμησης δεν είναι ένα πρωτότυπο προϊόν της Αναγέννησης, αλλά έχει τις ρίζες της στη λατινική Αρχαιότητα και στον Οράτιο, που επιτάσσει τη μίμηση προτύπων, αλλά και στον Κοϊντιλιανό, για τον οποίο καθετί νεωτερικό στην τέχνη (ως εκ τούτου και η φαντασία) είναι ύποπτο (Kemmann, 656). Αυτή η λατινική παράδοση, που επιβιώνει στον Μεσαίωνα μέσω της ρητορικής και επιδρά στην Αναγέννηση, προϋποθέτει λογικό έλεγχο και αυστηρούς κανόνες για τη δημιουργική (και γι' αυτό πιθανώς παραβατική) φαντασία. Η φαντασία οφείλει να παραμένει στενά συνδεδεμένη με τη μνήμη, μια θεώρηση που καθόρισε αργότερα τη μεγάλη συζήτηση για τα ενδεδειγμένα όρια της φαντασίας και γενικότερα το φανταστικό στο Μπαρόκ και στον Διαφωτισμό.

7.6 Εκλογίκευση της ποιητικής πράξης – Δημιουργία και μίμηση προτύπων

Στην Αναγέννηση, πάντως, η καχύποπτη αντιμετώπιση της φαντασίας, που συνοδεύεται από την οδηγία για μίμηση του κόσμου όπως θα έπρεπε να είναι, σκοπεύει στην ηθικολογική αντιμετώπιση της τραγωδίας, η οποία οφείλει να έχει διδακτικούς στόχους. Η πειστική και ταυτόχρονα ιδεόπλαστη αναπαράσταση της πραγματικότητας είναι άλλωστε σημαντική εγγύηση ότι το έργο θα έχει διδακτική επενέργεια στους παραλήπτες του, πράγμα που είναι το βασικό ζητούμενο. Και ακριβώς αυτοί οι ηθικοπλαστικοί στόχοι και ο επιδιωκόμενος διδακτισμός επιβάλλουν την εκλογίκευση της ποιητικής πράξης. Αυτή η εκλογίκευση συνοδεύεται από την ιδιαίτερη αξία που έχει ούτως ή άλλως η ρητορική και οδηγεί στις κανονιστικές ποιητικές: δηλαδή σε ποιητικές που οριοθετούν με αυστηρότητα τα λογοτεχνικά είδη και μ' αυτόν τον τρόπο προϋποθέτουν αλλά και απαιτούν τον εξορθολογισμό της ποιητικής πράξης.

Εικόνα 7.2 *Πορτρέτο του Sir Philip Sidney, πιθανώς φιλοτεχνημένο από τον Hieronimo Custodis (1578). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Philip_Sidney_portrait.jpg*)*

Αυτού του είδους οι ερμηνείες του Αριστοτέλη δεν περιορίζονται στην Ιταλία. Στην Αγγλία, με το έργο του *An apology for Poetry* (1581), ο Philip Sidney (1554-1586) έχει σκοπό να εξυψώσει την ποίηση σε σχέση με τη φιλοσοφία και την ιστοριογραφία και ορίζει την ποίηση ως «τέχνη της μίμησης, όπως την ορίζει ο Αριστοτέλης, δηλαδή αναπαράσταση, ανάπλαση ή προβολή –σε επίπεδο μεταφοράς, μια ομιλούσα εικόνα– με στόχο να διδάξει και να τέρψει» (Sidney, 25). Ως «ομιλούσα εικόνα», η ποίηση δεν μπορεί παρά να είναι απεικόνιση μιας παρελθοντικής εικόνας της πραγματικότητας, η οποία όμως οφείλει ταυτόχρονα να είναι απεικόνιση μιας υποδειγματικής, ιδανικής πραγματικότητας ώστε να μπορεί να διαπαιδαγωγήσει το κοινό.

Ο ένας, λοιπόν, κοινός στόχος των ουμανιστών λογίων ήταν να καθοδηγήσουν τους ποιητές στην αποτύπωση του ιδανικού, εμμένοντας στην έννοια imitatio, στη μίμηση δηλαδή του υπαρκτού, του ήδη υπάρχοντος, που υπό την επιρροή του Οράτιου σημαίνει ταυτόχρονα μίμηση των κλασικών προτύπων. Ο άλλος στόχος τους, που ήταν εξίσου σημαντικός και με την πάροδο του χρόνου θα γινόταν ολοένα και πιο σημαντικός, ήταν η προσπάθεια να δημιουργηθεί κάτι νέο που θα συμπλήρωνε και θα επέκτεινε τη γνώση των αρχαίων. Έτσι, στο πλαίσιο του ανθρωπιστικού και χριστιανικού ιδεώδους τους, οι Ουμανιστές λόγιοι χρησιμοποίησαν την έννοια του νεοπλατωνικού ενθουσιασμού για να εξηγήσουν τη (θεϊκή) έμπνευση του ποιητή, ο οποίος είναι σε θέση να δημιουργήσει το νέο, το καινοφανές, το πρωτότυπο. Η ιδέα όμως ενός ιδιοφυούς υποκειμένου που δημιουργεί το καινούργιο υποσκάπτει την έννοια της μίμησης.

7.7 Ο νεοπλατωνικός ενθουσιασμός και η ποιητική διάνοια

Όπως αναφέρθηκε και στο 3ο κεφάλαιο, ο μεν Πλάτωνας υποστηρίζει την άποψη ότι η καλλιτεχνική πράξη είναι αποτέλεσμα θεϊκής έμπνευσης, ενώ ο Αριστοτέλης της προσδίδει το κύρος μιας «τέχνης» που βασίζεται στη μίμηση. Αυτή η αντίθεση μεταξύ poeta vates και poeta doctus, μεταξύ ποιητή δημιουργού και ποιητή τεχνίτη, υπάρχει ήδη από την ελληνική Αρχαιότητα. Η μίμηση ως τέχνη, όπως τη θεωρούσε τουλάχιστον ο Αριστοτέλης, άποψη που υποστήριξε και διεύρυνε ο Οράτιος, απαιτεί μια σειρά από εργαλεία και γνώσεις, καθώς και διανοητική προσπάθεια εκ μέρους του ποιητή, είναι δηλαδή μια έλλογη, συνειδητή διαδικασία. Σε αντίθεση με τον Αριστοτέλη, ο Σωκράτης δηλώνει στον Φαίδρο ότι τα πιο μεγάλα αγαθά μάς έρχονται δια της μανίας (Πλάτων, *Φαίδρος* 244 a-245a)· ενώ, ανάμεσα στα είδη μανίας που αναφέρει είναι και η ποιητική, που προσφέρεται ως θείο δώρο από τις Μούσες· και μάλιστα τη στιγμή της δημιουργικής μανίας, οι ποιητές είναι έκφρονες και ταυτόχρονα ένθεοι, δηλαδή εκτός εαυτού και κατεχόμενοι από τον θεό (Πλάτων, *Ίων* 534b, *Φαίδρος* 244b).

Αυτό λοιπόν που συμβαίνει στην Αναγέννηση είναι, ούτε λίγο ούτε πολύ, η προσπάθεια να ενταχθεί ο νεοπλατωνικός ενθουσιασμός σε μια ποιητική που ήταν εμπνευσμένη από τον Αριστοτέλη και τον Οράτιο. Η μίμηση παύει να είναι απλώς μίμηση της πραγματικότητας ή δρώντων ανθρώπων, όπως θα έλεγε ο Αριστοτέλης, και επεκτείνεται δυναμικά στο πρέπον και στο υποδειγματικό, στο ιδανικό και στο ιδεατό, το οποίο εν μέρει προϋπήρχε και εν μέρει δημιουργείται χάρη στην ιδιοφυΐα του ποιητή. Έχοντας κατά νου τον Πλάτωνα, τον Οράτιο και τον Αριστοτέλη, οι ποιητικές της Αναγέννησης ζητούν έτσι από τους ποιητές τη δημιουργία νέων ιδανικών. Όπως σημειώνει και η Brigitte Kappl: «Όταν ο Robortello απαιτεί από τον ποιητή να κοιτάξει το γενικό, δηλαδή μια ιδέα, δεν εννοεί μόνο τον Πλάτωνα, τον οποίο ρητά κατονομάζει, αλλά παραπέμπει και σε μια διατύπωση της *Ars poetica*. Και ο Οράτιος απαιτεί να κοιτάξει ο ποιητής προς μια ιδεατή εικόνα της ζωής και της συμπεριφοράς (*respicere exemplar vitae morumque*). Η προσδοκία ότι ο ποιητής θα μπορούσε και θα έπρεπε να εκφράζει τέτοιες εικόνες του ιδανικού είναι κοινός τόπος στην ποιητική θεωρία του 15ου αιώνα» (Kappl, 175).

Αυτή η γεμάτη αντιφάσεις νεοπλατωνική ποιητική, εμπνευσμένη από τον Οράτιο και καθοδηγούμενη από τον Αριστοτέλη, επιτρέπει στο τέλος του 15ου αιώνα στον Τορέλλι (Pomponio Torelli, 1539-1608) να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι «όποιος προσεγγίζει το στόχο της ιδέας, δηλαδή την τελειότητα, μιμείται περισσότερο τη φύση» (Torelli, 289-290). Και επειδή η φύση σπανίως επιτυγχάνει το τέλειο, αυτό το κατορθώνει η τέχνη, η οποία κατ' αυτόν τον τρόπο συμπληρώνει ό,τι λείπει (supplement/αναπλήρωση, συμπλήρωση). Αναπληρώνοντας το κενό που αφήνει η απουσία της τελειότητας, η τέχνη συμπληρώνει τη φύση και την πραγματικότητα αποτελώντας έτσι παράδειγμα τελειότητας (που προφανώς λείπει από τη φύση, η οποία όμως υποτίθεται πως είναι υπόδειγμα της τελειότητας). Για να «μιμηθεί» όμως αυτό που ούτε στη μνήμη ούτε στη φύση υπάρχει, ο ποιητής πρέπει να το δημιουργήσει και σ' αυτό έγκειται η ποιητική του διάνοια.

Οι αντιλήψεις περί ποιητικής διάνοιας οδήγησαν στην προνομιακή αντιμετώπιση του ποιητή και άνοιξαν το δρόμο για τη διατύπωση της νεωτερικής έννοιας της ιδιοφυΐας, που θα παραμερίσει τις κλασικιστικές ποιητικές και τον αυστηρό διαχωρισμό των λογοτεχνικών ειδών˙ αυτές οι αντιλήψεις έχουν τις ρίζες τους στην Αναγέννηση. Σε αυτό συνέβαλε η ανάπτυξη μιας λόγιας λογοτεχνίας που θεωρήθηκε αντάξια της αρχαίας λογοτεχνικής

παραγωγής και εκπροσωπείται κυρίως από την *Κωμωδία* του Δάντη (εκ των υστέρων επονομάστηκε *Θεία*, αποτυπώνοντας τρόπον τινά το θαυμασμό των συγχρόνων του), αλλά και είδη που ήταν άγνωστα στην Αρχαιότητα, όπως το σονέτο και η νουβέλα, στα οποία θα αναφερθούμε στη συνέχεια του κεφαλαίου.

Σε κάθε περίπτωση, τα είδη που ήταν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος της κριτικής ήταν κυρίως η τραγωδία και δευτερευόντως το έπος. Μετά την *Ποιητική* του Αριστοτέλη, η έκδοση και έργων των αρχαίων τραγικών στις αρχές του 16ου αιώνα σήμανε άλλωστε μια σημαντική στροφή τόσο στη θεωρία όσο και στην πράξη της τραγωδίας. Έτσι, γύρω στα 1300 ο Μουσάτο (Albertino Mussato, 1261-1329) θεωρεί πως τα δύο λογοτεχνικά είδη –έπος και τραγωδία– είναι σχεδόν ίδια και διαφέρουν απλώς ως προς το ποιητικό μέτρο: «Η τραγωδία λοιπόν χαρακτηρίζει ένα ποιητικό ύφος για ένα υψηλό αντικείμενο, το οποίο οι συγγραφείς των τραγωδιών το χρησιμοποιούν με δύο τρόπους: είτε πρόκειται για την πτώση βασιλιάδων και ηγεμόνων, περιγράφοντας το θάνατο και τις ήττες τους, τις σφαγές και τις εναντίον τους εξεγέρσεις, και διάφορα θλιβερά συμβάντα, και τότε χρησιμοποιούν το ίδιο είδος ιάμβων με του Σοφοκλή στις *Τραχίνιες* και του Σενέκα σε αυτές τις δέκα τραγωδίες· είτε πάλι πρόκειται για μάχες σώμα με σώμα και για πανηγυρικές νίκες σπουδαίων βασιλιάδων και ηγεμόνων, και τότε τις περιγράφουν σε ηρωικό μέτρο, όπως ο Έννιος, ο Λουκανός, ο Βιργίλιος και ο Στάτιος» (Mussato, 160).

7.8 Η τραγωδία

Στις αρχές του 16ου αιώνα, ο Robortello ορίζει την τραγωδία ως εξής: «η τραγωδία είναι η μίμηση μίας και μόνο δράσης, που οδηγείται στο τέλος το συντομότερο δυνατόν» (Robortello, 50). Η ενότητα της πλοκής που συνδέεται με την ενότητα του χρόνου και την ενότητα του χώρου συγκροτούν δηλαδή όχι μόνον τις θεμελιώδεις διαφορές μεταξύ έπους και τραγωδίας αλλά και τα βασικά συστατικά του δράματος. Σε αυτά τα στοιχεία πρέπει να προστεθεί και η κάθαρση, η οποία προσλαμβάνει πλέον χριστιανική νοηματοδότηση και αφορά κυρίως τους ήρωες της τραγωδίας – που τιμωρούνται για τα αμαρτήματά τους.

Όπως σημειώνει και ο Roland Galle: «Το κατηγόρημα "τραγικό" χρησιμοποιείται […] αυστηρά για το χαρακτηρισμό των πρωταγωνιστών της δράσης. Αυτοί είναι που παγιδεύονται για πάντα σε ψυχικές διαταραχές (perturbationi). Και φέρουν τα σημάδια τέτοιων διαταραχών χάρη στην ιδιότητά τους να είναι τραγικά πρόσωπα. Βρίσκονται σε αυτή την κατάσταση […] γιατί "έχουν χάσει το δρόμο" τους και, εξαιτίας αυτού, δεν μπορούν να λυτρωθούν και να απελευθερωθούν, όπως θα κάναμε "εμείς", το κοινό δηλαδή. Είναι προφανές ότι αυτή η αντίθεση δύο τόσο διαφορετικών καταστάσεων μπορεί να γίνει κατανοητή ως αποτέλεσμα χριστιανικών παραμέτρων και, ως εκ τούτου, τα μεν τραγικά πρόσωπα να συνδεθούν με την πτώση από τον Παράδεισο και την (πανανθρώπινη) αμαρτία, ο δε "εξαγνισμός" των θεατών να διαβαστεί ως μια άφεση αμαρτιών, βασισμένη στη λογική του χριστιανισμού» (Galle, 133).

Από αυτή την άποψη το τραγικό έγκειται στην αμαρτία, που δεν είναι τόσο αποτέλεσμα ελεύθερης επιλογής όσο αναπόφευκτος καρπός του προπατορικού αμαρτήματος, των ανθρώπινων αδυναμιών και ελαττωμάτων, όπως και ενδεχόμενων ψυχικών αποκλίσεων και διαταραχών. Το κοινό, με τη σειρά του, καθαίρεται μέσω της φρίκης που προκαλούν τα εγκλήματα που διαπράττουν οι τραγικοί ήρωες, εξαγνίζεται παρακολουθώντας αυτούς που δεν έχουν ελπίδα λύτρωσης και αισθάνεται δέος μπροστά στη θέαση της θείας δικαιοσύνης. Το σημαντικότερο όμως είναι ότι ο θεατής διδάσκεται συγχρόνως πώς να αποφεύγει και ο ίδιος θανάσιμες αμαρτίες.

7.9 Αμαρτία, έλεος, κάθαρση

Το 1550, στα σχόλιά τους για την αριστοτελική *Ποιητική*, ο Vinzenzo Maggi και ο Bartolomeo Lombardi σημειώνουν: «Είναι σίγουρα πολύ καλύτερο να κατανοήσει κανείς τον Αριστοτέλη με αυτόν τον τρόπο, ότι δηλαδή, μέσω της αποτελεσματικότητας του φόβου και του οίκτου, επιτυγχάνεται η κάθαρση της ψυχής από το θυμό, που οδηγεί σε τόσους πολλούς βίαιους φόνους, από τη φιλαργυρία, που εξαιτίας της συμβαίνουν τόσες πολλές ανεξάντλητες συμφορές, και από τη φιληδονία, η οποία πολύ συχνά υποκινεί τα πιο φρικτά εγκλήματα» (Maggi & Lombardi, 98). Μέσα σ' αυτό το ερμηνευτικό πλαίσιο, η σημασία του ελέους αρχίζει να αποκτά σταδιακά τις ιδιότητες της χριστιανικής ευσπλαχνίας, ενώ η αριστοτελική έννοια της αμαρτίας αποκτά νέα σημασία.

Η Brigitte Kappl τονίζει: «Στην ελληνική τραγωδία, χωρίς δεύτερη σκέψη ο Robortello βλέπει στο έργο αποκλειστικά είτε αψεγάδιαστους χαρακτήρες είτε εγκληματίες (όπως ο Αίγισθος και η Κλυταιμνήστρα). Ο Castelvetro ασχολείται μόνο με τις συνέπειες, όταν εξηγεί ότι μια τραγωδία θα μπορούσε να υπάρξει και χωρίς την αμαρτία. Και ο Minturno (1500-1574) βάζει στο έργο του *De poeta* τον βασικό του ομιλητή να διευκρινίσει

λεπτομερώς γιατί ακόμα και τα ίδια τα Πάθη του Χριστού, ο οποίος θεωρείται ένας απόλυτα ηθικός χαρακτήρας, θα μπορούσαν να αποτελούν αντικείμενο μιας τραγωδίας, αφού έχουν να προσφέρουν γεγονότα που προκαλούν πολύ φόβο και πολύ οίκτο» (Kappl, 179).

Ωστόσο, η εισαγωγή της κάθαρσης στη συζήτηση για το τραγικό, έστω και μ' αυτόν τον τρόπο, ανοίγει ουσιαστικά το δρόμο για την προσεκτική παρατήρηση των ψυχικών διεργασιών του ανθρώπου, και προετοιμάζει το έδαφος για τις θεωρίες της *Moral-Sense* και για φιλοσοφικές και λογοτεχνικές αναζητήσεις αναφορικά με το θυμικό του ανθρώπου. Παράλληλα, εμπλέκει και το κοινό στη δραματική αναπαράσταση ως άλλο ένα σημαντικό στοιχείο της τραγωδίας, κάτι που θα παίξει σημαίνοντα ρόλο στην ιστορία της τραγωδίας, αλλά και γενικότερα της λογοτεχνίας από τον 17ο αιώνα και μετά. Όπως τονίζει και ο Timothy J. Reiss: «Η εισαγωγή της έννοιας της κάθαρσης στη θεωρητική επιχειρηματολογία πρόσθεσε μια νέα διάσταση. Από απλός δέκτης μηνυμάτων, ο θεατής έγινε αναπόσπαστο κομμάτι της ίδιας της τραγωδίας ως μέσου. […] Μέσα στις ποικίλες ερμηνείες της, η κάθαρση μετέτρεψε τη συναισθηματική και "ψυχολογική" αντίδραση του "τραγικού" θεατή σε στοιχείο της δομής και της δραματικής λειτουργίας της τραγωδίας» (Reiss, 240).

7.10 Οι νεοαριστοτελικές ερμηνείες των αρχαίων τραγωδιών

Αυτή η χριστιανική θεώρηση της τραγωδίας στην Αναγέννηση οδήγησε σε μια σειρά από παρερμηνείες, οι οποίες καθόρισαν εμφατικά τη μετέπειτα πρόσληψη των αρχαιοελληνικών τραγωδιών στην Ευρώπη. Η ανάλυση αρχαίων τραγωδιών από τον Philipp Melanchthon (1497-1560) έως τον André Dacier (1651-1722) και άλλους δεν επηρέασε μόνον τη συζήτηση στη *Διαμάχη μεταξύ Αρχαίων και Μοντέρνων*[2] (*Querelle des Anciens et des Modernes*) και τον γερμανικό ιδεαλισμό, αλλά εν μέρει επηρεάζει ακόμα και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την αρχαιοελληνική τραγωδία. Έτσι, η μεταμόρφωση της έννοιας της αριστοτελικής αμαρτίας σε χριστιανική αμαρτία οδήγησε στην πληθωριστική χρήση της έννοιας της ενοχής στις θεωρίες περί τραγικού και στην εισαγωγή των εννοιών της θεοδικίας και του απόλυτου προκαθορισμού στις ερμηνείες της αριστοτελικής θεωρίας.

Ο Michael Lurje σχολιάζει καυστικά αυτήν τη χριστιανική νεοαριστοτελική ερμηνεία των αρχαίων τραγωδιών: «Η αναπόφευκτη αλληλεξάρτηση ανάμεσα στις διάφορες ερμηνείες της αρχαίας τραγωδίας και της Ποιητικής του Αριστοτέλη κατέληξε σε ερμηνευτικό χάος. […] Από την ανάλυση κάθε δράματος έπρεπε υποχρεωτικά να αποδειχθεί ότι ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης είχαν στην πραγματικότητα γράψει τις τραγωδίες τους ως κείμενα με ηθική στόχευση και υψηλή δραστικότητα, στα οποία η τραγική μοίρα ενός ήρωα περιγραφόταν πάντα ως συνέπεια μιας φαύλης πράξης, για την οποία ήταν υπόλογος ο ίδιος και, επομένως, ως δίκαιη τιμωρία εκ Θεού. Έτσι, η φιλολογία εδραίωσε τον ιεραποστολικό της προορισμό και η ερμηνεία της ελληνικής τραγωδίας έγινε όργανο στην υπηρεσία της θεοδικίας[3]» (Lurje, 5-6).

Το ερμηνευτικό χάος, για το οποίο δικαίως μιλάει ο Michael Lurje, δεν οφείλεται όμως αποκλειστικά στο αμάλγαμα των θεωριών με τη χριστιανική θρησκεία, αλλά και στο ότι ανάμεσα στους αναγεννησιακούς σχολιαστές του Αριστοτέλη υπάρχαν πολλές και διαφορετικές φωνές. Κοινό στοιχείο, ωστόσο, όλων των ερμηνευτών της αριστοτελικής *Ποιητικής* είναι η προσπάθεια να εντάξουν τις θεωρίες του Έλληνα φιλοσόφου, άλλος περισσότερο και άλλος λιγότερο, στο θρησκευτικό πλαίσιο του χριστιανισμού. Πάντως, όσο διαφορετικές κι αν είναι οι τάσεις μέσα στην αριστοτελική κριτική, όλες προέρχονται λίγο πολύ από μια νεοπλατωνική και στωική θεώρηση και συγκλίνουν στην προσπάθειά τους να εκχριστιανίσουν την αριστοτελική θεωρία του τραγικού και να τη συνδέσουν με τη ρητορική παράδοση του Οράτιου και του Μεσαίωνα.

7.11 Προς μια συστηματοποίηση των κανόνων της ποιητικής παραγωγής – Το ύφος ως κριτήριο

Όλοι οι κριτικοί της εποχής συμφωνούν, επίσης, στην ανάγκη να συστηματοποιηθούν οι κανόνες για την ποιητική παραγωγή, η οποία οφείλει να είναι ορθολογική. Ενδεικτικό είναι το παράδειγμα του Lodovico Castelvetro

2 Η διάσταση μεταξύ μίμησης αρχαίων προτύπων και δημιουργίας νέων ποιητικών μοντέλων και νέων λογοτεχνικών ειδών θα οδηγήσει στη μεγάλη αντιπαράθεση στη Γαλλία του 17ου αιώνα που έγινε γνωστή ως *Querelle des Anciens et des Modernes*. Περισσότερα στο 8ο κεφάλαιο.

3 Η κρίση του Θεού για την αθωότητα ή την ενοχή ενός κατηγορουμένου, που εκδηλώνεται με υπερφυσικά σημάδια· θεοκρισία. 2. (φιλοσ.) η δικαίωση του Θεού για τη δημιουργία και την ύπαρξη του κακού στον κόσμο.

(1505-1571) που αναφέρει η Brigitte Kappl: «Ο Castelvetro δημιουργεί […] έναν πλήρη κατάλογο με κατηγορίες (φύλο, ηλικία, κοινωνική θέση κτλ.) με τις οποίες συνδυάζονται συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, και μέσω της μείξης τους μπορεί να παραχθεί οποιαδήποτε επιθυμητή μορφή» (Kappl, 174). Αυτή η συστηματοποίηση τόσο για την τραγωδία και την κωμωδία, όσο και για το έπος συνδέεται με την κατηγοριοποίηση των ειδών στη βάση υφολογικών χαρακτηριστικών.

Όπως αναφέραμε και στο 5ο κεφάλαιο (βλ. 5. 16), αυτού του είδους η κατηγοριοποίηση προβλέπει τρία είδη ύφους, το υψηλό (grande, sublime), το μέσο (mediocre) και το ταπεινό (humile): έτσι, συνδέει την τραγωδία με το υψηλό ύφος, την κωμωδία με το ταπεινό. Εκτός από τη γενική κατάταξη των ειδών ανάλογα με το ύφος τους, το ύφος συνδέεται με ζητήματα μορφής αλλά και περιεχομένου και δεν επιτρέπεται να αναμειγνύεται με άλλα ύφη. Συνεπώς, η τραγωδία όφειλε να έχει από την αρχή μέχρι το τέλος υψηλό ύφος, να είναι έμμετρη και να έχει ήρωες ανθρώπους της ανώτερης τάξης, δηλαδή βασιλιάδες και αριστοκράτες. Αυτή η θεώρηση, μαζί με τη διάθεση των κριτικών για συστηματοποίηση των κανόνων, αλλά και η εμμονή σε ιδεόπλαστα πρότυπα, οδήγησαν αργότερα σε νέες ερμηνείες του Αριστοτέλη, που προσπάθησαν να αντιτάξουν στις ρυθμιστικές ποιητικές της Αναγέννησης άλλες ποιητικές: ποιητικές που διαπνέονταν από την ιδέα του ιδιοφυούς υποκειμένου και υποστήριζαν την αυτονομία του δημιουργού.

7.12 Οι αναγεννησιακές ποιητικές και οι νέες εθνικές γλώσσες

Για τους σύγχρονους μελετητές, πάντως, το αποτέλεσμα των ερμηνευτικών προσεγγίσεων της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη στην Αναγέννηση θεωρείται ότι ήταν σε λάθος κατεύθυνση. Ακόμη και όσοι δεν τον παρερμήνευσαν παρέβλεψαν αυτά που δεν ταίριαζαν στην κοσμοθεωρία τους. Ενδεικτικό είναι ότι ένας από τους πιο σημαντικούς κριτικούς, με μεγάλη επίδραση στους κατοπινούς μελετητές, ο Σκαλίτζερο (Julius Caesar Scaliger,1484-1558) δηλώνει πως η κάθαρση είναι ένας άχρηστος όρος («praeterea katharsis vox neutiquam cuivis materiae servit» = «Εξάλλου, ο όρος κάθαρσις σε καμία περίπτωση δεν εξυπηρετεί οτιδήποτε»). και από τη χριστιανική οπτική του ίσως έχει δίκιο (Το παράθεμα εδώ από τον Reiss, 240).

Όλοι σήμερα αναγνωρίζουν ωστόσο πως, παρά το γεγονός ότι παρερμήνευσαν τον Αριστοτέλη, προσπαθώντας να τον συνδυάσουν με τον Οράτιο σε ένα νεοπλατωνικό, χριστιανικό, στωικό πλαίσιο και ενσωματώνοντας συγχρόνως και τη ρητορική παράδοση, οι αναγεννησιακοί κριτικοί δημιούργησαν ένα αμάλγαμα θεωριών, το οποίο εμπεριείχε το σπόρο των κατοπινών εξελίξεων και κατέστησαν την τραγωδία και το τραγικό εκ νέου προνομιακά αντικείμενα τόσο του φιλοσοφικού στοχασμού όσο και των νέων εθνικών λογοτεχνιών.

Έτσι, ο Timothy J. Reiss τονίζει τη μεγάλη σημασία της τραγωδίας στη διαμόρφωση των εθνικών γλωσσών και της εθνικής ταυτότητας εν γένει: «Ελβετοί, Γερμανοί, Ολλανδοί, Ισπανοί και Γάλλοι συγγραφείς, πρόθυμα αντλούσαν θέματα για τα έργα τους από γλώσσα σε γλώσσα. Το επιχείρημα όλων ήταν ότι η τραγωδία αποτελούσε τον ιδεώδη τρόπο να πλουτίσουν τη γλώσσα τους με τη σημασιολογική και υφολογική δύναμη των ελληνικών και των λατινικών. Τα πρώιμα δραματικά ποιήματα, που γράφτηκαν μεταξύ 1560-80 από μια ομάδα επιφανών ανθρωπιστών συγγραφέων, απευθύνονταν στον Robert Garnier (τον μεγαλύτερο Γάλλο ουμανιστή και τραγικό ποιητή), επαινώντας τον που εξύψωσε τη γαλλική στο επίπεδο των γλωσσών της Αρχαιότητας. Ο Thomas Heywood τόνιζε ότι η αγγλική είχε κατ' αυτόν τον τρόπο αναδειχθεί σε μια τελειότατη και συγκροτημένη γλώσσα. Συχνά οι τραγωδίες είχαν θέμα τη γλώσσα και την προσπάθειά της να διατυπώσει μια νέα αντίληψη του κόσμου και των ανθρώπινων σχέσεων. Με τον ίδιο τρόπο προσέγγισαν καινοφανείς ηθικές και πολιτικές αξίες» (Reiss, 239).

Τα νέα είδη που αναδύθηκαν παράλληλα με την έντονη θεωρητική συζήτηση στην Αναγέννηση υπηρέτησαν και αυτά τις εθνικές γλώσσες. Εν μέρει πρόκειται για λογοτεχνικά είδη που έχουν τις ρίζες τους στην προφορικότητα, εν μέρει για είδη που δημιουργήθηκαν ως αποτέλεσμα της μετάβασης από την προφορικότητα στην εγγραμματοσύνη, αλλά και της διάδοσης της τυπογραφίας. Τα είδη αυτά ανήκουν κατά κύριο λόγο σε λογοτεχνικά γένη (όπως π.χ. η λυρική ποίηση) που δεν απασχόλησαν τους συγγραφείς-αυθεντίες της Αρχαιότητας (Αριστοτέλης, Οράτιος, Κοϊντιλιανός) ή που ήταν άγνωστα σ' αυτούς, όπως η νουβέλα, το μυθιστόρημα κ.ά.

Έτσι εξηγείται γιατί στις απαρχές τουλάχιστον της κοσμικής λυρικής ποίησης, που άνθησε στην Αναγέννηση, δεν θα βρούμε κριτικά κείμενα αποκλειστικά αφιερωμένα σ' αυτήν. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι η λυρική ποίηση ως είδος δεν υφίσταται για τους κριτικούς. Την εποχή αυτή άλλωστε τα γραπτά κείμενα χωρίζονται σε ποιητικά, ιστορικά, φιλοσοφικά και ρητορικά. Τα ποιητικά αποτελούνται από τέσσερις κατηγορίες την κωμωδία, την τραγωδία, το έπος και τέλος τη λυρική/μελωδική ποίηση.

7.13 Η λυρική ποίηση στην Αναγέννηση

Μολονότι σε πολλές περιπτώσεις θα βρούμε ποιητολογικά σχόλια για την ποίηση μέσα σε ποιήματα, όπως π.χ. στο *Egloga tercera* (περ. 1526, δημοσιευμένο το 1543) του Βέγκα (Garcilaso de la Vega, 1498-1536) ή στο *Shepheardes calender* (1579) του Σπένσερ (Edmund Spenser, 1552/53-1599) η λυρική ποίηση αντιμετωπίζεται γενικά ως ένα μικρό, δευτερεύον είδος. Έτσι, στο *Poetices libri septem* ο Julius Caesar Scaliger στον πρώτο τόμο του έργου του, που είναι αφιερωμένος στην ιστορία της λογοτεχνίας, αναφέρεται μόνο προς το τέλος (στα κεφ. 44 με 45 και 46) και εν συντομία στη λυρική ποίηση, στους ύμνους και στο διθύραμβο. Για τον Scaliger, το είδος της λυρικής ποίησης είναι ένα μικρό είδος που δεν έχει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, εκτός από το ότι είναι μελωδικό και περιλαμβάνει τραγούδια, ωδές, παιάνες κτλ. (Green, 217).

Η μελωδικότητα της ποίησης, δηλαδή η υλικότητά της ως συνδυασμός ήχων και λέξεων, βρίσκεται μεταξύ άλλων ζητημάτων στο επίκεντρο της συζήτησης περί λυρικής ποίησης στην Αναγέννηση. Η αντίληψη ότι πρόκειται για μια τεχνική συνδυασμού ήχων και λέξεων μέσα σε συγκεκριμένες στιχουργικές φόρμες οδηγεί π.χ. τον Juan Caramuel de Lobkowitz (1606-1682) να παρουσιάσει στο έργο του *Metametrica* (1663) εξαντλητικά μεγάλους καταλόγους με ομοιοκατάληκτες λέξεις και με συνδυασμούς λέξεων που παράγουν συγκεκριμένους ρυθμούς, ώστε ο καθένας να μπορεί να δημιουργήσει το δικό του ποίημα σε όποια μορφή θέλει (Green, 218).

Εικόνα 7.3 *Εξώφυλλο του Poetices libri septem, Λυών 1561.* (*URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/J_C_Scaliger_Poetices_libri_septem_1561.jpg)

Όπως είδαμε παραπάνω,τέτοιου είδους καταλόγους συνέταξε και ο Castelvetro για το δράμα. Και τα δύο παραδείγματα καταδεικνύουν την εμμονή στη συστηματοποίηση αλλά και την ορθολογική βάση των αναγεννησιακών ποιητικών, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η ποιητική πράξη αντιμετωπίζεται αποκλειστικά και μόνο μηχανιστικά ή ιδωμένη μόνο από την υλική πλευρά της. Χωρίς να ξεχνιέται η υλικότητά της, αρχίζει σταδιακά να αναπτύσσεται το ενδιαφέρον των κριτικών για την ιδιαίτερη σχέση της λυρικής ποίησης με το υποκείμενο, και την κοινωνική λειτουργία της, την επίδραση δηλαδή που ασκεί.

Από αυτή την άποψη, η πιο σημαντική μεταρρύθμιση στη αριστοτελική κατάταξη είναι η είσοδος της λυρικής ποίησης από την κυρία πύλη στο οικοδόμημα των ειδών «αφού δεν ήταν δυνατόν, να μη γίνεται αποδεκτός ο ποιητικός χαρακτήρας κλασικών έργων της λατινικής και δημώδους λογοτεχνίας, όπως οι *Ωδές του Οράτιου* και κυρίως το *Ασματολόγιο* του Πετράρχη, μολονότι οι υποδειγματικοί αριστοτελικοί δεν δίστασαν να το πράξουν» (Pappalardo, 46). Έτσι, η λυρική ποίηση, χάρη στην *Ποιητική τέχνη* (*Arte Poetica,* 1563) του Antonio Minturno αποτέλεσε ένα εξίσου νόμιμο είδος, βρήκε τη θέση της δίπλα στην επική και στη δραματική ποίηση και αποτελεί πλέον τον 17ο αιώνα μέρος της τριάδας των "μεγάλων" ειδών.

Ο Minturno όχι μόνο ταξινόμησε και περιέγραψε τα λογοτεχνικά είδη της εποχής του συμπεριλαμβάνοντας και την λυρική ποίηση, αλλά την συνέδεσε και με την αριστοτελική έννοια της μίμησης (Le Garzantine, 669-70). Ο Ιταλός ουμανιστής έδωσε ιδιαίτερη σημασία στις μεταφορές χάρη στις οποίες αναφύεται το θαυμαστό (meraviglia) και ανέδειξε το στοιχείο του φανταστικού και συγκινησιακού στην ποίηση, με αποτέλεσμα η ποιητική του να ασκήσει μεγάλη επίδραση στα τέλη του 16ου αιώνα, προλειάνοντας το έδαφος για τη νέα ποιητική της μεταφοράς και της έκπληξης του Μαρίνο.

7.14 Ο Σίντνεϋ και *Η υπεράσπιση της ποίησης*

Είκοσι χρόνια μετά τον Scalinger, ο Σίντνεϋ (Sir Philip Sidney, 1554-1586) γράφει γύρω στο 1579 το *An Apology for Poetry (or, The Defence of Poesy*), απευθυνόμενος σε αυτούς που κατακρίνουν την ποίηση: «Είναι ο λυρικός ποιητής αυτός που ενοχλεί πιο πολύ; Αυτός που με τη συντονισμένη λύρα του και την αρμονική φωνή του απονέμει στις ενάρετες πράξεις έπαινο, την ανταμοιβή δηλαδή της αρετής; Αυτός που δίνει ηθικές παραινέσεις και ερμηνεία στα φυσικά φαινόμενα και που μερικές φορές υψώνει τη φωνή του στα ουράνια, για να τραγουδήσει τους ύμνους του αθάνατου Θεού;» (Sidney, 97). Αν ωστόσο ο Philip Sidney υπερασπίζεται την ποίηση ως μέσο εξύμνησης της αρετής και του Θεού, αυτό δεν σημαίνει ότι επιβραβεύει ή αποδέχεται κάθε είδους ποίηση. Έτσι, ο Sidney κατακρίνει τη συμβατικότητα και το στόμφο, τονίζοντας τη σημασία της φυσικότητας και της μελωδικότητας, και σε αυτό το πλαίσιο υπογραμμίζει τη σημασία που έχει το να μην φαίνεται η τεχνική πίσω από το στίχο, αλλά ο στίχος να ξεπροβάλλει στην υλικότητά του ως κάτι φυσικό:

«Πραγματικά, πολλά από αυτά τα κείμενα που παρουσιάζονται υπό το έμβλημα της ακαταμάχητης αγάπης, δεν θα με έπειθαν καθόλου αν ήμουν γυναίκα για την ύπαρξη του αληθινού έρωτα· διατυπώνουν πύρινα λόγια τόσο ψυχρά που πιθανόν οι άνδρες να είχαν διαβάσει γράμματα εραστών και, επομένως, να είχαν μάθει ορισμένες στομφώδεις φράσεις (αυτό συνδέεται με ό,τι μου είπε κάποτε κάποιος, ότι δηλαδή ο άνεμος ήταν βορειοδυτικός και από άποψη προέλευσης νοτιάς, σίγουρος καθώς ήταν ότι είχε γνώσεις περί ανέμων), ενώ, στην πραγματικότητα, δεν αισθάνονταν αυτά τα πάθη [...]. Αρκεί όμως αυτή η σύντομη επισήμανση ότι αγνοούμε τη σωστή χρήση της υλικότητας της ποίησης [...] Αναμφισβήτητα (τουλάχιστον, κατά τη δική μου άποψή μου αναμφισβήτητα) έχω βρει σε διάφορους αυλικούς με ελάχιστες γνώσεις περί ποίησης ένα πιο μελωδικό ύφος απ' ό,τι σε κάποιους καθηγητές: δεν μπορώ να φανταστώ άλλη αιτία γι' αυτό από το ότι, ακολουθώντας εκ πείρας το πιο ταιριαστό στη φύση, ο αυλικός ενεργεί επ' αυτού (εν αγνοία του) σύμφωνα με την Τέχνη, αλλά όχι οδηγούμενος από την Τέχνη: ενώ ο άλλος, χρησιμοποιώντας την Τέχνη για να την προβάλει και όχι για να την κρύψει (όπως οφείλει να κάνει σε αυτές τις περιπτώσεις), εγκαταλείπει τη φύση, και επομένως καταχράται την Τέχνη» (Sidney, 143-145).

Μολονότι η υλικότητα της ποίησης είναι σημαντική για τον Sidney, κύρια αποστολή της ποίησης είναι η ηθική διαπαιδαγώγηση. Μπορεί οι ενάρετες πράξεις να είναι ο επίγειος σκοπός του ανθρώπου, η ποίηση όμως, ακόμα περισσότερο από τη φιλοσοφία και την ιστορία, είναι το καλύτερο μέσον προς την αρετή. Για τον Sidney, η λυρική ποίηση δεν είναι μόνο φορέας ηθικών διδαχών αλλά και σε θέση να συγκινήσει την ψυχή περισσότερο από κάθε άλλο ποιητικό είδος. Βέβαια, σ' αυτή την νέα αξία που προσδίδεται στη λυρική ποίηση, πολύ σημαντικό ρόλο έπαιξε ο Πετράρχης (Francesco Petrarca, 1304-1374), ο οποίος επέβαλε μια μορφή που κυριάρχησε τουλάχιστον για τρείς αιώνες στην Ευρώπη και αποτελεί ως και σήμερα ένα από πιο διαδεδομένα είδη της λυρικής ποίησης.

7.15 Το σονέτο – ένα νέο ποιητικό είδος τον 13ο αιώνα

Το σονέτο δεν είναι εφεύρεση του Πετράρχη. Δημιουργήθηκε στη Σικελία στην αυλή του Friedrich II Φρειδερίκου του Β΄ Χοχενστάουφεν (Hohenstaufen, 1194 - 1250), βασιλιά της Σικελίας και μετέπειτα αυτοκράτορα της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Τριάντα πέντε ποιήματα από τα 125 αυτής της περιόδου είναι σονέτα και αποτελούν τα πρώτα ευρωπαϊκά δείγματα του σονέτου. Από αυτά τα σονέτα τα είκοσι πέντε αποδίδονται σ' έναν νομικό, που βρισκόταν στην υπηρεσία του ηγεμόνα, τον Ντα Λεντίνο (Giacomo da Lentino, περ. 1210 – περ. 1260). Τα σονέτα του αποτελούνται από δύο τετράστιχες και δύο τρίστιχες στροφές, και ενώ τα δύο τετράστιχα έχουν σταυρωτή ομοιοκαταληξία ΑΒΑΒ ΑΒΑΒ, οι δύο τρίστιχες στροφές έχουν ποικίλη ομοιοκαταληξία: ΓΔΕ ΓΔΕ ΓΔΓ ΓΔΓ ή και ΑΑΒ ΑΑΒ. Όλα τα σονέτα του Giacomo da Lentino που διασώζονται έχουν ως θέμα τον έρωτα και σε όλα αναδύεται ένα λυρικό υποκείμενο, που σε ορισμένες περιπτώσεις δηλώνει ότι προέρχεται από το Lentino. Δεν διασώζονται ούτε θεωρητικά κείμενα του Lentino ούτε ένα σονέτο για το είδος του σονέτου, όπως έχουμε από άλλους ποιητές, και από αυτή την άποψη δεν μπορούμε να γνωρίζουμε από ποιον εμπνεύσθηκε ο da Lentino τη στιχουργική μορφή του σονέτου, που ως σήμερα το χαρακτηρίζει (Spiller, 14).

Εικόνα 7.4 *Δάντης και Βεατρίκη, πίνακας του Henry Holiday (1883). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Henry_Holiday_-_Dante_and_Beatrice_-_Google_Art_Project.jpg*)*

Μία εκδοχή είναι ότι το σονέτο προέρχεται από μια λαϊκή ποιητική μορφή που ονομάζεται strambotto και είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη στη Σικελία· μια άλλη είναι ότι ο Giacomo da Lentino γνώριζε την ποίηση των τροβαδούρων που άνθησε μεταξύ 1100 και 1300. Οι τροβαδούροι, που έγραφαν σε δημώδη γλώσσα, έδρασαν κυρίως στη νότια Γαλλία και για την ιστορία της λογοτεχνίας σηματοδοτούν το πέρασμα από τη θρησκευτική στην κοσμική λυρική ποίηση· τα ποιήματά τους συνοδεύονταν από μουσική και είχαν κατά κύριο λόγο ως αντικείμενο τον ευγενή ανεκπλήρωτο έρωτα και τις αρετές της ιπποσύνης. Επηρέασαν σημαντικά τη λυρική ποίηση στην Αναγέννηση και, ειδικότερα, τη δημιουργία του λεγόμενου *dolce stil nuovo* (*γλυκό νέο ύφος*), που χαρακτηρίζει το έργο μιας ομάδας ποιητών από τη Φλωρεντία, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται και ο Δάντης (Spiller, 31).

7.16 Τα σονέτα του Δάντη (*Νέα Ζωή*)

Ο Δάντης είναι αυτός που στο πλαίσιο των *stilnovisti* προσφέρει τα πρώτα ώριμα δείγματα του σονέτου στη συλλογή του με τίτλο *Vita Nuova* (*Νέα Ζωή*). Τα 25 σονέτα που περιλαμβάνονται στη *Νέα Ζωή* συνοδεύονται από σχόλια που αναφέρονται στον έρωτά του για τη Βεατρίκη. Η πλήρης συλλογή δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1576 και σε λίγα αντίτυπα, ενώ η έκδοση του 1527 περιλαμβάνει μόνο τα ποιήματα. Τα σονέτα του Δάντη δεν άσκησαν μεγάλη επιρροή, μια και έμειναν στη σκιά της *Θείας Κωμωδίας*. Ακόμα και ο Πετράρχης δείχνει να τα αγνοεί. Έχουν ωστόσο ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το μελετητή της ιστορίας των λογοτεχνικών ειδών όσον αφορά το σονέτο και αυτό γιατί τα σονέτα συνοδεύονται από αυτοβιογραφικά σχόλια που αφορούν τη συγγραφή τους.

Κάθε ποίημα αποτυπώνει μια στιγμή από τη ζωή του Δάντη από το 1274 έως το 1291, ο οποίος δηλώνει την ταυτότητα του εξαρχής. Το παράδειγμα που ακολουθεί καταδεικνύει ότι το ποίημα αποτελεί κατά κάποιο τρόπο μια μεταμόρφωση του σχολίου που προηγείται, αποτελεί δηλαδή μια άλλη μορφή ενός ήδη διατυπωμένου κειμένου που συνδέεται οργανικά μαζί του. Θέμα του είναι ο ευγενής, ιδεόπλαστος και ανεκπλήρωτος έρωτας.

«Και ενώ μονολογούσα ανέβαιναν στα μάτια μου οι στεναγμοί αβάσταχτοι και βασανιστικοί. Και για να μη μείνει γνωστή, τούτη η μάχη που ’χα με τον εαυτό μου, μονάχα στον δυστυχισμένο που την υπόφερε, ένα σονέτο αποφάσισα να φτιάξω και μέσα του να κλείσω αυτήν τη φριχτή κατάσταση. Κι έγραψα τούτο το σονέτο, που ξεκινάει:

Τα τόσα πικροδάκρυα που χύσατε,
ω μάτια μου, τόσο πολύ καιρό,
στους άλλους θρήνο φέρνανε πικρό,
κι απ’όλους τη συμπόνια αντικρύσατε.

Τώρα νομίζω πως το λησμονήσατε,
κι αν άπιστη δεν θέλω να χαρώ
θα διώχνω κάθε ιδέα όσο μπορώ
αυτήν θυμίζοντάς σας που θρηνήσατε.

Πώς με τρομάζει τούτη η αδυναμία!
Νομίζω πρέπει κιόλας να φοβάστε
τη χάρη μιας κυράς που σας θαυμάζει.

Ως τη θανή σας πρέπει να θυμάστε
πάντα την πεθαμένη σας κυρία.
Αυτή η καρδιά μου λέει κι αναστενάζει.

(Dante, *Νέα Ζωή*, 152-153)

7.17 Από τον Δάντη στον Πετράρχη

Τέτοιου είδους συνδυασμούς πεζού και έμμετρου λόγου, που στα λατινικά ονομάζονται prosimetrum, συναντάμε σε λογοτεχνικά κείμενα και πριν από τον Δάντη, όπως στην ύστερη ελληνική Αρχαιότητα[4], στον Βοήθιο και αλλού. Εξάλλου, η επεξήγηση σε πρόζα ενός έμμετρου κειμένου απαντά σε κείμενα του Μεσαίωνα. Αυτό όμως που εδώ είναι διαφορετικό είναι το γεγονός ότι ούτε το σχόλιο, που αποτυπώνει μια προγενέστερη χρονικά κατάσταση, ούτε το σονέτο, που την αναδιατυπώνει λυρικά, μοιάζουν να είναι επαρκή ως κείμενα και γι' αυτό δεν μπορούν να υπάρξουν αυτόνομα.

Εικόνα 7.5 *Πορτρέτο του Φραγκίσκου Πετράρχη, έργο αγνώστου (1304-1374). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Francesco_Petrarca00.jpg*)*

Όπως εξηγεί ο Michael Spiller: «Στο πεζό του κείμενο στη *Νέα Ζωή*, ο Δάντης εξηγεί τους λόγους για τους οποίους γράφει πάντα με σύντομα σχόλια, τα οποία όμως υποδηλώνουν μιαν αφήγηση που εναγωνίως επιθυμεί να γνωστοποιήσει στον έξω κόσμο –ίσως σ' ένα και μόνο πρόσωπο, έναν φίλο, κάποιες κυρίες που γνώριζαν για τη Βεατρίκη, ή σε οποιονδήποτε διαβάσει το ποίημα κατά τύχη– τι αισθάνθηκε το υποκείμενο που υπέφερε, του οποίου οι εμπειρίες υπάρχουν σε κάθε σονέτο. [...] Το γιατί αυτοί οι άνθρωποι θα πρέπει να ενδιαφέρονται γι' αυτό, ο Δάντης δεν μας το λέει, αν και στην κάπως αινιγματική του αφήγηση στη *Νέα Ζωή* μερικές φορές υποδηλώνει ότι ανυπομονούσε να ξεκαθαρίσει μια παρεξήγηση, και ότι μερικές φορές γράφει στίχους κατόπιν αιτήματος, ή για να επαινέσει την αγαπημένη του. Ωστόσο, το σονέτο είναι ένα δημόσιο κείμενο, τόσο πριν όσο και μετά την εφεύρεση της τυπογραφίας, το οποίο γράφτηκε από έναν δεινό ρήτορα για να αποδείξει, να τεκμηριώσει ή να εξηγήσει τις επιπτώσεις της εσωτερικής αλλαγής. Αν αυτό αρχίζει να μοιάζει πολύ με τη ρομαντική *αναπόληση συναισθημάτων σε στιγμές γαλήνης*[5] είναι επειδή αυτή η εξέλιξη της λυρικής ποίησης οδηγεί σε αυτό το ποιητικό είδος. Τα τελευταία όμως χρόνια του 13ου αιώνα φαίνεται να υπάρχει επίσης αναδρομή στο μεσαιωνικό πνευματικό μονοπάτι, στο οποίο η τέχνη έχει δύο κύριες λειτουργίες: να επαινεί το καλό και να καταδικάζει το κακό, και να διηγείται με δραματικό τόνο τα στάδια της πνευματικής ανύψωσης» (Spiller, 42).

Ο ανεκπλήρωτος έρωτας για μια εξιδανικευμένη γυναίκα ευγενούς καταγωγής ως απόλυτη και μοναδική πηγή έμπνευσης του ποιητή έχει τις ρίζες του στην παράδοση των τροβαδούρων, αλλά με τον Πετράρχη θα αποτελέσει μια ανερχόμενη και ιδιαίτερα διαδεδομένη θεματική. Χάρη στον Πετράρχη το σονέτο θα ονομαστεί *πετραρχικό* και θα δημιουργήσει το πρώτο ευρωπαϊκό λογοτεχνικό κίνημα: τον πετραρχισμό. Η συλλογή ερωτικών ποιημάτων που γράφτηκαν μεταξύ 1342-1374, δημοσιεύτηκαν το 1470 με τον γενικό τίτλο *Canzoniere (Ασματολόγιο)*, περιέχει 366 ποιήματα, εκ των οποίων τα 317 είναι σονέτα. Αν και τα θέματα των ποιημάτων

4 π.χ. στον Μέννιπο που καθιέρωσε το είδος της λεγόμενης μενίππειας.

5 Πρόκειται για μια φράση του ρομαντικού ποιητή William Wordsworth που συμπυκνώνει την ποιητική του ρομαντισμού.

ποικίλουν, τα περισσότερα έχουν ως αντικείμενο μια γυναίκα με το όνομα Λάουρα και είναι και αυτά που καθιέρωσαν το πετραρχικό σονέτο ως ένα από τα πιο σημαντικά είδη της λυρικής ποίησης (Ρόζα, 89).

7.18 Ο πετραρχισμός στην Ευρώπη της Αναγέννησης

Εικόνα 7.6 *Η κυρία με το πετραρχίνο*[6]*, πίνακας του Andrea del Sarto (περ. 1528). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Francesco_Petrarca00.jpg*)*

Ο Πετράρχης θα βρει μιμητές στην Αγγλία, στη Γαλλία, στην Ισπανία και όπου άλλου έφτασαν τα σονέτα του (βλ. Κύπρο, Βοημία, Κάτω Χώρες) και θα προκαλέσει έντονο θεωρητικό ενδιαφέρον με το έργο του, και ιδιαίτερα με το σονέτο και τη λυρική ποίηση. Ο κριτικός που θεωρείται ότι επέβαλε το έργο του Πετράρχη ως πρότυπο με κανονιστικές διαστάσεις για την ιταλική ποίηση και την ιταλική γλώσσα είναι ο Μπέμπο (Pietro Bembo, 1470-1547), με το έργο του *Prose della volgar lingua* (1525). Να αναφέρουμε εδώ ότι στην Ιταλία την εποχή αυτή υπάρχουν διαφορετικές διάλεκτοι και ο Bembo επιτυγχάνει μέσω του Πετράρχη να αναδείξει την τοσκανική ως την κατ' εξοχήν λογοτεχνική γλώσσα. Τα σημερινά ιταλικά είναι η πρώην τοσκανική διάλεκτος (Kennedy, 120).

Το ίδιο έτος έκδοσης του έργου του Bembo, ο Alessandro Vellutello (1473- περ. 1550) εκδίδει το *Il Petrarca*, την πρώτη κατά κάποιο τρόπο κριτική έκδοση των ποιημάτων του Πετράρχη. Έχοντας μελετήσει όλη την αλληλογραφία του ποιητή, βάζει τα ποιήματα σε χρονολογική σειρά και τα συνδέει με γνωστά γεγονότα της ζωής του. Το έργο του Vellutello γνωρίζει 29 επανεκδόσεις στον 16ο αιώνα και θεωρείται ότι επηρέασε σημαντικά τους μεταγενέστερους κριτικούς (Kennedy, 121). Την ίδια εποχή, το πετραρχικό σονέτο καθίσταται κυρίαρχη μορφή λυρικής ποίησης σε όλη την Ευρώπη, μέσω μεταφράσεων ή και κριτικών κειμένων, που διευρύνουν και πολλαπλασιάζουν τις όψεις του πετραρχικού έργου και το προσαρμόζουν σε άλλα πολιτισμικά και πολιτικά συμφραζόμενα.

Έτσι, στην προτεσταντική Αγγλία, ο Πετράρχης διαβάζεται τελείως διαφορετικά από ό,τι στη μοναρχική Γαλλία (Balsamo 2006, 261). Ωστόσο, οπουδήποτε και μ' οποιονδήποτε τρόπο και να διαβάστηκε, να ερμηνεύτηκε ή/και να έγινε αντικείμενο αντιπαραθέσεων, το πετραρχικό σονέτο κατέστησε τη λυρική ποίηση ένα λογοτεχνικό είδος εξίσου σημαντικό με τα άλλα και από θεωρητική άποψη. Ακόμα και μια σύνοψη των συζητήσεων που προκάλεσε ο πετραρχισμός στην Ευρώπη θα απαιτούσε σελίδες επί σελίδων. Το παράδειγμα λοιπόν που ακολουθεί είναι απλά ενδεικτικό όχι μόνο της σημασίας του Πετράρχη για τη λυρική ποίηση, αλλά και για τους πολλαπλούς ρόλους που έπαιξε στις θεωρητικές αναζητήσεις της εποχής αυτής.

7.19 Ο Πετράρχης στη Γαλλία

Ένας από τους πρώτους που διέδωσαν το έργο του Πετράρχη στη Γαλλία είναι ο Ντυ Μπελαί (Joachim Du Bellay, περ. 1522-1560). Ποιητής και ο ίδιος, είναι εκείνος που δεν κατέστησε μόνο το έργο Πετράρχη γνωστό στην χώρα του, αλλά και τον μιμήθηκε ταυτόχρονα με ιδιαίτερη επιτυχία. Στο έργο του *Défence et illustration de la langue française* (1549), όπου υπερασπίζεται τη γαλλική γλώσσα ως λογοτεχνική γλώσσα έναντι των λατινικών και θεωρείται ένα από τα σημαντικά μανιφέστα υπέρ των εθνικών γλωσσών στη Αναγέννηση, ο Du Bellay τοποθετεί τον Πετράρχη δίπλα στον Οράτιο, τον Οβίδιο και άλλους αρχαίους συγγραφείς (De Rentiis, 251).

6 Πετραρχίνο ονομάζεται η πρώτη έκδοση των *Ποιημάτων* του Πετράρχη, την οποία επιμελήθηκε ο Μπέμπο και εξέδωσε ο Μανούτιος το 1501.

Επηρεασμένος από τον Οράτιο και την προτροπή του προς τους νεότερους ποιητές να μιμούνται τους μεγάλους ποιητές του παρελθόντος, ο Du Bellay στο έργο του απαιτεί από τους μελλοντικούς ποιητές της Γαλλίας, για να αναδειχθεί η λογοτεχνικότητα της γαλλικής γλώσσας, να μιμούνται τους αρχαίους συγγραφείς, μεταξύ των οποίων βρίσκεται και ο Πετράρχης (De Rentiis, 252-253). Ο ίδιος εισήγαγε στα γαλλικά το ρήμα *pétrarquiser* που σημαίνει *μιμούμαι τον Πετράρχη*. Άλλωστε, η εφεύρεση καινούργιων λέξεων που θα εμπλουτίσουν τη γαλλική γλώσσα άνηκε στο θεωρητικό του πρόγραμμα, που στόχοστου είναι η εκλέπτυνση της γαλλικής γλώσσας, για να μπορεί να ανταποκριθεί στις ανάγκες της ποίησης (Langer 1999, 142).

Ο Du Bellay, ωστόσο, το 1558 γράφει το *Contre les Pétrarquistes,* δηλαδή το *Κατά των Πετραρχιστών*. Το έμμετρο αυτό κείμενο, αν και εκ πρώτης όψεως μοιάζει να ασκεί κριτική στη μίμηση του πετραρχικού σονέτου, στην πραγματικότητα αποτελεί ένα μνημείο όχι μόνο της επίδρασης που άσκησε ο Πετράρχης, αλλά και της σημασίας του για την κριτική σκέψη. Αυτή η παραδοξότητα του *Κατά των Πετραρχιστών* του Du Bellay, που εμφανώς μιμείται, ενώ ταυτόχρονα αρνείται ότι μιμείται τον Πετράρχη, απασχολεί τους κριτικούς έως σήμερα. Έτσι, κάποιοι θεωρούν ότι ο Du Bellay, γράφοντας αυτή την έμμετρη πραγματεία περί λογοτεχνίας και συγκεκριμένα περί σονέτου, αναπτύσσει μια ιδιότυπη θεωρία περί μίμησης, άλλοι ότι πρόκειται για ένα παιχνίδι με την πετραρχική παράδοση. Σε κάθε περίπτωση, το κείμενο που στρέφεται εναντίον των πετραρχιστών, όντας το ίδιο ένα πετραρχικό μνημείο, δεν μπορεί να διαβαστεί παρά ως αδυναμία να ξεφύγει κανείς από το πετραρχικό μοντέλο (Balsamo, 29).

7.20 Νουβέλα: ένα νέο λογοτεχνικό είδος – Το *Δεκαήμερο* του Βοκάκιου

Για την ιστορία και την εξέλιξη των λογοτεχνικών ειδών, ανάλογη σημασία με το σονέτο έχει ακόμη ένα είδος που αποτελεί και αυτό χαρακτηριστικό της νεωτερικότητας. Πρόκειται για τη νουβέλα, της οποίας οι ρίζες της βρίσκονται στον Μεσαίωνα (βλ. *Libro dei sette savi* και *Cento novelle antiche*, αμφότερα του 12ου αιώνα) και με το *Δεκαήμερο* του Βοκάκιου (1313-1375) απαρτίζει ένα ακόμα είδος που ξεκινά από την Ιταλία, διαδίδεται στην Ευρώπη και αποτελεί ως σήμερα μια ιδιαίτερα διαδεδομένη λογοτεχνική μορφή (Norton, Cottino-Jones, 323). Το *Δεκαήμερο* (1350) θεωρείται σταθμός για την ιστορία του πεζού λόγου και, χρησιμοποιώντας την καθομιλούμενη γλώσσα, εισάγει στη λογοτεχνία το απλό, καθημερινό ύφος της ανθρώπινης ομιλίας. Ξεκινά με την περιγραφή του φοβερού λοιμού που είχε ξεσπάσει στη Φλωρεντία το 1348 και συνεχίζει με τις αφηγήσεις επτά γυναικών και τριών αντρών, που μαζεύονται σε μια έπαυλη στην εξοχή, για να αποφύγουν την πανώλη. Επί δέκα μέρες η ομήγυρη αυτή αφηγείται δέκα ιστορίες τη μέρα και τις συζητά. Το θέμα των ιστοριών είναι ελεύθερο την πρώτη και τη δεύτερη μέρα, αλλά τις επόμενες οι δέκα ήρωες συμφωνούν να αφηγούνται ιστορίες με ένα συγκεκριμένο θέμα. Η μέρα τελειώνει με χορό και ένα τραγούδι.

Η αφηγηματική δομή του κειμένου είναι σχετικά πολύπλοκη: οι αφηγήσεις των δέκα προσώπων παρουσιάζονται εγκιβωτισμένες μέσα ένα πλαίσιο που ορίζεται από έναν εξωτερικό αφηγητή ο οποίος δεν συμμετέχει στην ιστορία αλλά παρουσιάζει τις συνθήκες της αφήγησης και τα πρόσωπα των αφηγητών στο προοίμιο, ενώ στην αρχή της κάθε μέρας εκθέτει εν συντομία τα κύρια συμβάντα που θα ακολουθήσουν. Οι ιστορίες αφορούν κατά κύριο λόγο τον έρωτα σε όλες του τις εκφάνσεις, αλλά δεν περιορίζονται σ' αυτό. Υπάρχουν και τραγικές, ηρωικές, αστείες και παράδοξες ιστορίες, που όλες όμως αφορούν τον άνθρωπο με τα πάθη και τις αδυναμίες του. Στους ήρωες των ιστοριών περιλαμβάνονται από πριγκίπισσες μέχρι πόρνες, από απατημένοι σύζυγοι μέχρι απελπισμένοι εραστές, και από καλόγεροι μέχρι έμποροι και ζητιάνοι. Στο έργο κυριαρχεί το μεσαίο μικτό ύφος, αλλά οι αποχρώσεις του λόγου ποικίλουν, όπως καταδεικνύει και το παράδειγμα που ακολουθεί.

Εικόνα 7.7 *Έξι ποιητές της Τοσκάνης, του Giorgio Vasari:(1544).(URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/Giorgio_Vasari_-_Six_Tuscan_Poets_-_Google_Art_Project.jpg*)*

Ο Τσίμα χαρίζει ένα άλογο στον μεσέρ Φραντζέσκο Βερτζελέζι και αυτός σε αντάλλαγμα του δίνει την άδεια να μιλήσει στη γυναίκα του. Ο Τσίμα αρχίζει να μιλά ακολουθώντας όλους του κώδικες του ιδεόπλαστου έρωτα, όπως είδαμε να σκιαγραφείται και στο σονέτο του Δάντη: «Κι αν είμαι δικός σας, όπως ακούσατε, δεν είναι δίχως λόγο που τολμώ να αναπέμψω τις δεήσεις μου ως το ύψος σας, που από κει μονάχα μπορώ να περιμένω τη γαλήνη, την ευτυχία και τη σωτηρία μου. Ω, πολυτιμότερο απ' όλα τα αγαθά μου και μόνη ελπίδα της ψυχής μου, που τρέφεται από τη φωτιά του έρωτά της για σας, επικαλούμαι, σαν ο ταπεινότερος υπηρέτης σας, την ευσπλαχνία σας και σας ικετεύω να μαλακώσετε τη σκληρότητα που δείξατε ως τώρα στον αφοσιωμένο δούλο σας, ώστε να βρω κάποια παρηγοριά στο έλεός σας και να μπορώ να πω πως η ομορφιά σας δεν είναι μονάχα αντικείμενο του έρωτά μου, αλλά η ίδια η ζωή μου. Γιατί αν δε λυγίσει η περηφάνια σας μπροστά στις ικεσίες μου, το δίχως άλλο θ' αποτελειώσετε την καταστροφή μου, θα προκαλέσετε το θάνατό μου, και δίκαια θα βγει τ' όνομά σας πως είστε η φόνισσά μου. Και μη φαντάζεστε πως ο θάνατός μου θα 'ναι τιμή για σας, απεναντίας, εγώ πιστεύω πως θα 'χετε τύψεις, πως θα μετανιώσετε πικρά, και με καλύτερες διαθέσεις απέναντί μου, θα λέτε μέσα σας» (Βοκάκιος, 242).

Βλέποντας ο Τσίμα όμως ότι μένει σιωπηλή ως άγαλμα, αντιλαμβάνεται την πονηριά του άντρα της που της έχει απαγορεύσει να μιλήσει και αναλαμβάνει να απαντήσει εκ μέρους της. «Να 'σαι βέβαιος αγαπημένε μου Τσίμα, πως έχω καταλάβει από καιρό πόσο δυνατή και απόλυτη είναι η αγάπη σου για μένα. Τα λόγια σου με ενισχύουν σ' αυτή μου την πεποίθηση και είμαι τρισευτυχισμένη, όπως είναι φυσικό. Αν σου φάνηκα σκληρόκαρδη και άπονη, μη νομίσεις πως το πρόσωπό μου ερμήνευε το βάθος της ψυχής μου. Πάντα εσένα αγαπούσα περισσότερο από κάθε άλλον, κι αυτό που υπαγόρευε τη στάση μου ήταν ο φόβος για τη δημόσια γνώμη, η φροντίδα για την υπόληψη και την τιμή μου. Μα ήρθε η στιγμή που μπορώ να σου ομολογήσω τον έρωτά μου και να σ' ανταμείψω με το ίδιο που αισθάνεσαι για μένα. 'Ελπιζε και μην αποθαρρύνεσαι. Σε λίγες μέρες, ο μεσέρ Φραντσέσκο πρέπει να φύγει για το Μιλάνο, διοικητής…» (Βοκάκιος, 243).

Ο Τσίμα είναι ένας πολύ ικανός ρήτορας. Έτσι, χρησιμοποιεί το λεξιλόγιο του ιδεόπλαστου έρωτα για να πείσει τη γυναίκα να δεχτεί μια σαρκική επαφή. Εδώ δηλαδή το υψηλό ύφος και οι υποσχέσεις αιώνιας αγάπης υποκρύπτουν και αποκαλύπτουν ταυτόχρονα την επιθυμία, ενώ η απάντηση που "βάζει" ο Τσίμα στο στόμα της γυναίκας είναι, επί της ουσίας, όχι μια απάντηση σε αυτά που της είπε, αλλά σε αυτά που εννοούσε και γι' αυτό αφορούν την πράξη και όχι την ιδέα ενός έρωτα, που εκφράζονται σε μέσο ύφος. Αυτή η ταλάντωση μεταξύ υψηλού και μέσου ύφους αντικατοπτρίζει την ταλάντωση μεταξύ ιδεόπλαστου και σαρκικού έρωτα, που στοχεύει στο πέρασμα από την επιθυμία στην πραγματικότητα: αυτό το πέρασμα επιτυγχάνεται χάρη στην ευφράδεια του Τσίμα. Ο Τσίμα είναι σε θέση να χειρίζεται δύο διαφορετικές φωνές, δύο διαφορετικά ύφη, το υψηλό και το μέσο, και σε αυτό συνίσταται και η ρητορική του ικανότητα.

Ενδεικτική είναι από την άλλη η εικόνα της γυναίκας. Η γυναίκα στο αφήγημα, που εντέλει ενδίδει στον έρωτα του Τσίμα, είναι μια γυναίκα αρχικά υποταγμένη στον άνδρα της και υπάκουη μέχρι να "καταλάβει" την αξία των επίγειων αγαθών: «Η κυρά έμεινε ελεύθερη στο σπίτι της. Ξανασκέφτηκε τα λόγια του Τσίμα, τον έρωτά του γι' αυτήν, το άλογο που είχε χαρίσει για τη δική της αγάπη, και βλέποντάς τον να περνάει και να ξαναπερνάει έξω από το σπίτι της, είπε μέσα της: "Τι κάνω Γιατί να χάνω έτσι τα νιάτα μου; Ο άντρας μου έφυγε για το Μιλάνο και δε α γυρίσει πριν από έξι μήνες, Πότε θα μου δώσει αντιστάθμισμα για τον χαμένο καιρό; Σαν θα γεράσω; Κι έπειτα, πότε θα βρω άλλον εραστή τέλειο σαν τον Τσίμα; Είμαι μονάχη, κανέναν δεν έχω να φοβηθώ. Γιατί να μη γλεντήσω όσο ακόμα μπορώ; Δε θα 'χω πάντα τη δυνατότητα, όπως τώρα. Κανένας δε θα μάθει τίποτα, κι ακόμα κι αν μάθει, κάλλιο κάνε και μετάνιωνε, παρά μετάνιωνε που δεν έχεις κάνει…"» (Βοκάκιος, 245).

7.21 Το *Δεκαήμερο* και η κριτική

Εικόνα 7.8 *Ιστορία από το Δεκαήμερο του John William Waterhouse (1916). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Waterhouse_decameron.jpg*)*

Η απελευθέρωση της αστικής τάξης από τις ηθικές επιταγές που συνιστά την επιτομή του carpe diem (προφανές στο παραπάνω απόσπασμα) δεν είναι προϊόν πάθους αλλά λογικής. Και αυτό διαφαίνεται και στη στρατηγική του Τσίμα, η οποία συνίσταται στη λογική διαχείριση του πάθους και στην ευφυή εφαρμογή ενός σχεδίου με στόχο την ικανοποίηση της επιθυμίας. Οι νουβέλες του Βοκάκιου απεικονίζουν συνεπώς τα νέα ήθη της εποχής του, τη απομάκρυνση δηλαδή από τη χαρακτηριστική για τον Μεσαίωνα *περιφρόνηση των εγκοσμίων* (*de contemptu mundi*) και αυτό εξηγεί εν μέρει και την αναγνωστική του επιτυχία. Έχουν διασωθεί πάνω 80 χειρόγραφα του έργου, ενώ έχουμε μαρτυρίες ήδη από το 1360 σχετικά με το πόσο δύσκολο ήταν να αποκτήσει κανείς το βιβλίο.

Αυτό δεν σημαίνει ότι το κείμενο έγινε δεκτό με ενθουσιασμό από τους κριτικούς. Συνέβη μάλλον το αντίθετο. Το κύριο επιχείρημα των κριτικών συνιστάτο στο ότι το έργο είχε στόχο να διασκεδάσει τον αναγνώστη, ενώ ηθικά κατακριτέες θεωρηθήκαν και οι περισσότερες ιστορίες που περιέχονται στο *Δεκαήμερο*. Ενδεικτικό είναι ότι, γράφοντας για το *Δεκαήμερο*, ο Castelvetro συγχέει συστηματικά τις έννοιες «κειμενικό λάθος» και «αμαρτία», χρησιμοποιώντας το ρήμα *αμαρτάνω* για να περιγράψει τα γλωσσικά και λογοτεχνικά ατοπήματα του Βοκάκιου (Norton, Cottino-Jones, 324). Την πρώτη θετική κριτική αποτίμηση την κάνει ο Pietro Bembo στο *Prose della volgar lingua* (1525) και μ' αυτήν ξεκινά και μια –σχετικά χλιαρή– θεωρητική συζήτηση γύρω από τη νουβέλα ως λογοτεχνικό είδος. Ο Bembo, στον οποίο αναφερθήκαμε και παραπάνω, εξετάζει την προσωδία και το ρυθμό του πεζού λόγου, χωρίς να λαμβάνει υπόψη του τις διαφορές μεταξύ έμμετρου και πεζού λόγου. Αποτέλεσμα αυτής της ενασχόλησης του Bembo με τον Βοκάκιο είναι ορισμένες λεξικογραφικές μελέτες για το έργο του, όπως αυτή του Francesco Alunno (*Le ricchezze della lingua volgare... sopra il Boccaccio*, 1551) και του Girolamo Ruscelli (*Vocabolario generale di tutte le voci usate dal Boccaccio*, 1552), που δεν είχαν καμία σχέση με τη νουβέλα ως λογοτεχνικό είδος αλλά επέδρασαν σε άλλους λογοτέχνες (Norton, Cottino-Jones, 323).

Μία από τις πρώτες ουσιαστικές αναλύσεις του *Δεκαήμερου* είναι, όπως σημειώνουν και οι Norton και Cottino-Jones, ο πρόλογος στη γαλλική μετάφρασή του (1545), τον οποίο έγραψε ο Φερρέτι (Emilo Ferretti, 1489-1552), ένας Ιταλός διανοούμενους που ζούσε στο Valois. Ο Ferretti υπογραμμίζει το μικτό ύφος (τραγικό, κωμικό, ελεγειακό) του έργου, υποστηρίζει ότι υπηρετεί με τον καλύτερο τρόπο το *prodesse et delectare*, δηλαδή τη διπλή λειτουργία της τέρψης και γνώσης, ίδιον της λογοτεχνίας, σύμφωνα με τον Οράτιο, ενώ παράλληλα αποτυπώνει την αστάθεια της ανθρώπινης τύχης· ο συγγραφέας καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το *Δεκαήμερο* είναι ένα λογοτεχνικό αριστούργημα (Norton, Cottino-Jones, 308).

7.22 Η επίδραση του *Δεκαημέρου* και οι πρώτες θεωρητικές προσεγγίσεις στη νουβέλα

Με τη διαμεσολάβηση του Ferretti ο Βοκάκιος θα επηρεάσει και την Μαργκερίτ ντε Ναβάρ (Marguerite de Navarre, 1492-1549). Το έργο της που δημοσιεύτηκε μετά θάνατον με τον τίτλο *L'Heptaméron* μεταφράστηκε και διαδόθηκε, όπως και εκείνο του Βοκάκιου, σε σύντομο χρονικό διάστημα σε όλη την Ευρώπη. Σε αντιδιαστολή όμως με τον Βοκάκιο, η Marguerite de Navarre επιμένει στην αληθοφάνεια του ιστορικού και γεωγραφικού πλαισίου των αφηγημάτων της, ακολουθώντας πιστά, κατά τα άλλα, το μοντέλο του *Δεκαήμερου*. Είχε εξάλλου δηλώσει την επιθυμία να γράψει «όχι οποιαδήποτε ιστορία [nouvelle], αλλά μια «αληθινή» ιστορία [véritable histoire]» (De Navarre, 68).

Η θεωρητική συζήτηση ωστόσο για τη σχέση της λογοτεχνίας με την πραγματικότητα θα λάβει χώρα στη Γαλλία μόλις τον 17ο αιώνα. Μέχρι τότε, τόσο το *Δεκαήμερο* όσο και το *Επταήμερο* θεωρούνται προκλητικές και ηθικά αμφισβητούμενες ιστορίες, χωρίς αυτό να εμποδίζει τη διάδοσή τους. Έτσι, ο Βοκάκιος θα φτάσει σύντομα στην Αγγλία και θα αφήσει το αποτύπωμά του στο *Canterbury Tales* (1391–1399) του Τσώσερ (Geoffrey Chaucer, περ. 1343 –1400), ενώ ιστορίες του *Δεκαημέρου* βρίσκουμε τόσο στον Λόπε ντε Βέγα (Lope de Vega, 1562-1635) όσο και στον Σαίξπηρ (Shakespeare, 1564-1616).

Η διάδοση του έργου του Βοκάκιου είναι ωστόσο αντιστρόφως ανάλογη με τη θεωρητική συζήτηση περί νουβέλας. Η θεωρητική δυστοκία σε σχέση με τη νουβέλα εξηγείται από το γεγονός ότι πρόκειται για ένα είδος που δεν διαθέτει προϊστορία και από αυτή την άποψη είναι δύσκολο να το χειριστεί κανείς. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν που η πρώτη συστηματική ανάλυση της νουβέλας ως λογοτεχνικού είδους του Francesco Bonciani, το 1574, με τίτλο *Lezione sopra il comporre delle novelle* (*Μάθημα περί της συγγραφής μιας νουβέλας*) ανατρέχει στο Αριστοτέλη και στις λατινικές πραγματείες περί κωμικού του Francesco Robortello (*Explicatio de salibus*,

1548) και του Vincenzo Maggi's (*De ridiculis*, 1550) (Norton, Cottino-Jones, 325).

Χρησιμοποιώντας αριστοτελικές κατηγορίες, ο Bonciani επιχειρεί να καθορίσει τα όρια του είδους και τις διαφορές του από τα άλλα είδη, ενώ χρησιμοποιώντας επιχειρήματα από τις θεωρίες περί κωμικού, προσπαθεί να εξηγήσει την κωμική πλευρά της νουβέλας. Από αυτή την άποψη, στόχος της νουβέλας είναι να προκαλέσει γέλιο και γι' αυτό ο συγγραφέας πρέπει να δημιουργεί χαρακτήρες που ανήκουν στη μεσαία ή την κατώτερη τάξη, που αποκλίνουν λιγότερο ή περισσότερο από τους κοινωνικούς κανόνες αλλά θα έχουν την απαραίτητη ευφυΐα ώστε να προκαλέσουν το θαυμασμό. Όπως σημειώνουν οι Norton και Cottino-Jones, «Ο Bonciani συνδέει ρητά το θαυμαστό («maraviglia») με την έννοια της αληθοφάνειας («verosimiglianza»), αποδίδοντας στη νουβέλα επίπεδα αληθοφάνειας που δεν μπορούν να προσεγγίσουν η τραγωδία και η κωμωδία, στις οποίες η δράση δεν μπορεί να παραταθεί πέραν του τεχνητού εικοσιτετραώρου. Η νουβέλα μιμείται επομένως το μέγεθος της ίδιας της ζωής, το οποίο δεν μπορεί να περιοριστεί» (Norton, Cottino-Jones, 327).

Οι θεωρίες περί κωμικού και περί κωμωδίας στις οποίες στηρίζεται ο Bonciani δεν έλκουν την καταγωγή τους από την Αρχαιότητα, αλλά εντοπίζονται στην προσπάθεια της Αναγέννησης να καλύψει αυτό το κενό. Επισημαίνει χαρακτηριστικά ο Daniel: «Όπως πολύ συχνά μας θυμίζουν οι σχολιαστές του 16ου αιώνα, ο Αριστοτέλης δεν άφησε κάποιον ουσιαστικό ορισμό της κωμωδίας, ή αν το έκανε, όπως είχε υποσχεθεί στην αρχή του 6ου κεφαλαίου, ο ορισμός αυτός χάθηκε στη συνέχεια. Αυτό δεν εμπόδισε τον Robortello ή τον Giraldi ή τον Trissino ή, αργότερα, τον Riccoboni να εκφράσουν, ο καθένας με διαφορετικό τρόπο, πώς φαντάζονταν έναν πληρέστερο αριστοτέλειο ορισμό» (Javitch, 1999a, 61). Την κωδικοποίηση της κωμωδίας από τον Robortello, που θα δημοσιευτεί το 1548, θα ακολουθήσουν ανάλογες αναλύσεις («explicationes») για τη σάτιρα, το επίγραμμα και την ελεγεία.

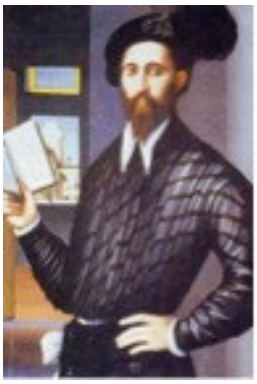
7.23 Η επική ποίηση: Αριόστο και Τάσσο

Το *Explicatio de salibus* (1548) του Francesco Robortello, στο οποίο στρέφεται ο Francesco Bonciani για να αναλύσει τη νουβέλα, είναι μια ποιητική που αφορά την κωμωδία. Ως γνωστόν ο Αριστοτέλης αναφέρει ελάχιστα στοιχεία για την κωμωδία και επικεντρώνεται στην τραγωδία, ενώ στο έπος αφιερώνει δύο σύντομα κεφάλαια της *Ποιητικής* (23 και 24). Σ' αυτά στηρίζεται κατ' αρχάς η συζήτηση περί έπους στην Αναγέννηση. Όπως στην τραγωδία έτσι και στο έπος οι κριτικοί χρησιμοποιούν τον Οράτιο σε συνδυασμό πάντα με τον Αριστοτέλη για να θέσουν μια σειρά από κανόνες, τους οποίους οφείλει να ακολουθεί το έπος. Πάντως, όλες οι απόπειρες να γραφτούν νέα έπη στη βάση της θεωρίας ή, καλύτερα, στο αμάλγαμα των θεωριών της Αναγέννησης, κατέληξαν σε αποτυχία. Για παράδειγμα, ο Τρισίνο (Giovanni Giorgio Trissino, 1478-1550), σημαντικός θεωρητικός και συγγραφέας του έπους *Italia liberata dai goti* (1547–8) –με πρότυπο τον Όμηρο–, δεν κατάφερε να συγκινήσει το κοινό του (Javitch,1999b, 209).

Από την άλλη, το *Orlando furioso* του Αριόστο (Ariosto, 1474-1533), που δεν ακολούθησε κανέναν από τους κανόνες τους οποίους έθεταν οι κριτικοί, ήταν πάρα πολύ επιτυχημένο. Έτσι, το διάστημα 1540-1570 επανεκδόθηκε πάνω από 90 φορές, έκανε δηλαδή περισσότερες εκδόσεις και από το *Canzoniere* του Πετράρχη. Από αυτή την άποψη η πιο ενδιαφέρουσα περί έπους θεωρία της Αναγέννησης είναι η θεωρία του αντίζηλου του Ariosto (*Discorsi dell'arte poetica)*, του Τάσσο (Torquato Tasso, 1544-1595) που εκδόθηκε το 1587 και γράφτηκε μεταξύ 1562 και 1565. Ο Tasso δημοσίευσε το 1581 το έπος *La Gerusalemme liberata*, η φήμη του οποίου είχε φτάσει σε όλη την Ευρώπη ήδη πριν την εκπνοή του αιώνα, μεταφράστηκε στα ισπανικά και στα γαλλικά και κατά την διάρκεια του 17ου αιώνα στα αγγλικά, στα γερμανικά, στα ολλανδικά κτλ. Σύντομα έγινε επίσης ένα από τα πιο αγαπημένα ποιητικά έργα στην ιταλική χερσόνησο και μεταφράστηκε σε πολλές διαλέκτους. Έτσι, έχουμε στα χέρια μας οκτώ μεταφράσεις στη βενετσιάνικη διάλεκτο, τρεις στη διάλεκτο της Νάπολης, και πολλές άλλες στη διάλεκτο της Γένοβας, της Καλαβρίας και άλλων.

Για τον Tasso, το έπος οφείλει να στηρίζεται σε ιστορικά γεγονότα αλλά να τα επεξεργάζεται λογοτεχνικά, να προσθέτει δηλαδή πλασματικές λεπτομέρειες, ώστε να μπορεί να αποτυπώσει πανανθρώπινες αξίες, δηλαδή αξίες κατ' εξοχήν χριστιανικές. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Torquato Tasso συνδέει την αριστοτελική θεώρηση του έπους με τη χριστιανική έννοια του θαύματος. Το θαυμαστό καθίσταται συνεπώς αληθοφανές και εξηγεί και την καταλληλότητα, σύμφωνα με τον Tasso, των μεσαιωνικών θεμάτων για το έπος. Η κριτική που ασκεί στον βασικό του αντίπαλο, τον Ariosto, συμβαδίζει σε γενικές γραμμές με την κριτική που του ασκούν οι νεοαριστοτελικοί κριτικοί. Το έπος οφείλει να έχει συνοχή στην πλοκή, να μην αποτελείται δηλαδή από επεισόδια· στην πρώτη έκδοση θέτει γενικότερα ως στόχο της ποίησης την απόλαυση και στη δεύτερη έκδοση τη χρησιμότητα (Javitch, 1999b, 212).

Επιπροσθέτως, και ο Tasso δυσκολεύεται να συμμορφωθεί με το αυστηρό πλαίσιο των κανόνων του έπους, παρά την ενότητα της δράσης, το ιστορικό πλαίσιο της πρώτης σταυροφορίας αλλά και τη σαφή αναγωγή προσώπων και καταστάσεων της Ιερουσαλήμ στα κλασικά πρότυπα του Ομήρου και του Βιργιλίου: ο Γκοφρέντο θυμίζει τον ευσεβή Αινεία, ο έρωτας του Ρινάλντο και της Αρμίντα τον αντίστοιχο του Αινεία και της Διδούς, ενώ ο Ρινάλντο, με τις πολεμικές επιχειρήσεις του και την πολιορκία που επιχειρεί, ανακαλεί τον Αχιλλέα στην Τροία. Στο ίδιο ηρωικό ποίημα θρησκευτικού περιεχομένου παρεισφρέουν εκτεταμένα ερωτικά επεισόδια (π.χ. Ολίντο και Σοφρονία, Τανκρέντι και Κλορίντα), που διακόπτουν την εξέλιξη των γεγονότων και διανθίζουν με μυθικά και μαγικά στοιχεία το έργο, προκαλώντας έτσι την ανάδυση του θαυμαστού.



Εικόνα 7.9 *Ο Torquato Tasso και το έπος του Η Απελευθερωμένη Ιερουσαλήμ, έργο αγνώστου. Μουσείο Thurn und Taxis, Regensburg, Γερμανία. (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Waterhouse_decameron.jpg*)*

Βλέπουμε, συνεπώς, ότι παρά τις κλασικιστικές προθέσεις του Tasso και την ευθυγράμμισή του με τους αναλυτικότατους κανόνες της επικής ποίησης που υπάρχουν στις πραγματείες των λογίων της εποχής του (Cappuccio, 299), στην *Απελευθερωμένη Ιερουσαλήμ* αναπτύσσονται φυγόκεντρες τάσεις και συμπλέουν αντιθετικά ζεύγη (χριστιανικό/παγανιστικό, μαγικό/αληθοφανές), ικανά να αποχαρακτηρίσουν το έργο και να το απομακρύνουν από την καθαρότητα του υψηλού και μεγάλου είδους του έπους. Η μείξη αυτή είναι μάλιστα τόσο ελάχιστα ανεκτή από τους λογοκριτές της εποχής που ανάγκασε τον ποιητή να αφαιρέσει τα ερωτικά επεισόδια, με την αιτιολογία ότι αποτελούν παρεκβάσεις από το υψηλό περιεχόμενο του έπους (Cappuccio, 302). Έτσι, ο Tasso παρουσίασε το 1593 την *Κατακτημένη Ιερουσαλήμ*, την οποία είχε αποκαθαίρει από κάθε μη θρησκευτικό θεματικά και μη αποδεκτό δομικά στοιχείο. Οι λόγοι αυτής της μεταστροφής πρέπει να αναζητηθούν στην εξουσία της Εκκλησίας που τον είχε αναγκάσει να "διορθώσει" και την πρώτη έκδοση της *Απελευθερωμένης Ιερουσαλήμ*.

7.24 Επική ποίηση: αναμέτρηση με τα αριστοτελικά πρότυπα και τον Δάντη

Η ταύτιση θεωρητικών και ιστορικών ειδών είναι αδύνατη από τη στιγμή που «οι ειδολογικοί όροι έχουν νόθο καθεστώς» και συνδέονται με διαφορετικά κείμενα, εποχές και κριτικούς (Schaeffer, 70). Η αφηγηματική ποίηση εξελίσσεται κατά την Αναγέννηση σε διαφορετικής στιχουργικής μορφής και θεματικής ποιήματα, όπως είναι η *Θεία Κωμωδία* του Δάντη, ή η παρωδία του μεσαιωνικού έπους στο έμμετρο μυθιστόρημα του Ariosto, ή, ακόμη, η *Απελευθερωμένη Ιερουσαλήμ* του Tasso, που συνδυάζει το ηρωικό με το φανταστικό στοιχείο. Πρόκειται πάντα για έμμετρη αφήγηση και μακροσκελή ποιήματα, αλλά η θεματική παύει να είναι στενά συνδεδεμένη με τους επικούς ήρωες, τους μύθους και τους θρύλους μιας κοινωνικής ομάδας, τις σχέσεις αλληλεγγύης και αφοσίωσης και τις κατακτήσεις εδαφών από μέρους των χριστιανών.

Οι Ιταλοί κριτικοί της Αναγέννησης αναγκάστηκαν συνεπώς να αναμετρηθούν με τα έπη του Tasso και του Ariosto, και να αντιμετωπίσουν το πρόβλημα ένταξής τους στο σχηματοποιημένο και διαμορφωμένο αριστοτελικό μοντέλο, την ίδια στιγμή που το επεξεργάζονταν και το σχολίαζαν στις ποιητικές τους. Ορισμένοι, όπως ο Giraldi, θα υποστηρίξουν ότι ένα τέτοιο είδος έπους δεν προβλέπεται από τους Αρχαίους, άλλοι όπως ο Salviati θα μιλήσουν για μυθιστόρημα και θα το ταυτίσουν με το έπος, υποστηρίζοντας ότι πρόκειται για μια «κακοφτιαγμένη ηρωική ποίηση»· και άλλοι, όπως ο Γιάκοπο Ματζόνι (Jacopo Mazzoni, 1548-1598) αδυνατώντας

να εκδιώξουν τη *Θεία Κωμωδία* από το βάθρο της ιταλικής λογοτεχνίας, θα αναπλάσουν για ακόμη μία φορά τις αριστοτελικές κατηγορίες, έτσι ώστε να τη συμπεριλάβουν στην εγκεκριμένη κατηγοριοποίηση (Croce, 1922, 494).

Ένα απλό παράδειγμα της δυσκολίας προσδιορισμού της επικής ποίησης της Αναγέννησης είναι τόσο ο *Μαινόμενος Ορλάνδος* (1516) όσο και η *Απελευθερωμένη Ιερουσαλήμ* (1575). Το μακροσκελές έμμετρο αφήγημα του Ariosto είναι σύμφωνα με τα γαλλικά πρότυπα αυλικό έπος που ιστορικά έχει ονομαστεί μυθιστορία (roman), λόγω του πάθους του Ορλάνδου για την Αντζέλικα και του έρωτα του Ρουτζέρο και της Μπρανταμάντε, δύο βασικών θεματικών πυρήνων. Ωστόσο, μπορεί επίσης να χαρακτηριστεί και εποποιία, μια και αποτυπώνει τον πόλεμο Χριστιανών και Σαρακηνών όπως και την αναμέτρηση του Καρλομάγνου με τον Αγκραμάντε. (Schaeffer, 73-74)

Ειδικά το έργο του Tasso πυροδότησε στα τέλη του 16ου αιώνα ολόκληρη διαμάχη ανάμεσα στους υποστηρικτές της Ιερουσαλήμ και τους υποστηρικτές του Ορλάνδου, ανάμεσα σε πολέμιους του παλαιού είδους της ηρωικής ποίησης του Tasso και σε υποστηρικτές του νέου "μεικτού" είδους του Ariosto. Ο *Μαινόμενος Ορλάνδος*, που έχει σημείο αναφοράς του τον *Ερωτευμένο Ορλάνδο* του Μποϊάρντο (Boiardo, 1441-1494) εντάσσεται στην παράδοση του γαλλικού 13ου αιώνα, όπου συμπλέουν το μεσαιωνικό έπος του chanson de geste και αυτή καθεαυτή η ιπποτική μυθιστορία, ιδιαίτερα δημοφιλής στην Ιταλία του 14ου αιώνα: ο Καρλομάγνος παίρνει την όψη του βασιλιά Αρθούρου, ο Ορλάνδος αντί να θυσιαστεί στο Ρονσιβάλ, ακολουθεί την Αντζέλικα (Giaccherini, 29-30).

7.25 Προς μια νέα θεωρία για την επική ποίηση

Η διένεξη γύρω από τον *Μαινόμενο Ορλάνδο* και η αναμενόμενη και αναπόφευκτη σύγκρισή του με τα προσδιορισμένα από τον Αριστοτέλη δομικά στοιχεία του έπους, ανέδειξαν μια σειρά από εντάσεις/αντιθέσεις όπως τη σχέση ιστορίας και ποίησης, αλήθειας και αληθοφάνειας, τη δυνατότητα υπέρβασης της ενότητας του μύθου, της δράσης και του προσώπου και τη δυνατότητα δημιουργίας διαφορετικών τυπολογιών, αλλά και το ζήτημα της σχέσης μύθου και επεισοδίων, δηλαδή της διάταξης της αφήγησης. Η υπερβολική ανάπτυξη της φαντασίας και του θαυμαστού, ο κατακερματισμός του θέματος και της δράσης και η πολλαπλότητα των προσώπων, αλλά και η απουσία ηθικής στόχευσης (τουναντίον: η παρουσία αισθησιακών, στα όρια του άσεμνου, επεισοδίων) εξόργισαν τους κλασικιστές που επεδίωκαν να προσφέρουν στη δημώδη γλώσσα ένα έπος στα πρότυπα της *Ιλιάδας* και της *Αινειάδας* (Procaccioli, 204). Ο *Μαινόμενος Ορλάνδος* θα αποτελέσει την αιχμή του δόρατος για την κατάρριψη όλων των συμβατικών κανόνων του έπους και αμυντική γραμμή υπεράσπισης του νέου είδους της έμμετρης μυθιστορίας, που έχει τα δικά του ανεξάρτητα, μη "κανονικά" χαρακτηριστικά και αποδεσμεύεται εντελώς από το κανονιστικό μοντέλο του κλασικού έπους.

Η πρώτη, ιδιαίτερα εκτενής, και πιο σημαντική πραγματεία υπέρ του Ariosto είναι του Τζιράλντι, ή Κύνθιου, όπως είναι γνωστό στα ελληνικά, (Giambattista Giraldi Cinzio, 1504-1573) και φέρει τον τίτλο *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (*Λόγος περί της σύνθεσης των μυθιστοριών*, 1554). Όλα τα προβλήματα που έχουν ανακύψει μέχρι εκείνη τη στιγμή, προβάλλονται με καθαρότητα σκέψης και αναλυτική διάθεση, αρχής γενομένης από τον προσδιορισμό του είδους: «πρέπει πρώτα να προσπαθήσουμε να μάθουμε τι σημαίνει η λέξη *μυθιστορίες* και συγχρόνως ποιος είναι ο τρόπος με τον οποίο γράφονται και τι αντιστοιχία έχει με τα ελληνικά και λατινικά ποιήματα· στη συνέχεια θα δείξουμε γιατί είναι χωρισμένα σε άσματα αυτά τα ποιήματα [οι μυθιστορίες]. Τέλος, ποιον τρόπο πρέπει να ακολουθήσει κανείς για να φτιάξει ποιήματα που θα εξυμνήσουν αυτό το είδος ποίησης τόσο ως προς την επινόηση, δηλαδή το θέμα, όσο και ως προς τη διάταξη και την έκφραση» (Giraldi, 6).

Με αφετηρία τη ρητορική, η πραγματεία προσπαθεί να αποδείξει την αυτονομία του νέου έπους από το ομηρικό και βιργιλιανό πρότυπο και να προβάλει το αφηγηματικό έμμετρο ποίημα ως το νέο είδος της ιταλικής ποίησης, ένα είδος εντελώς διαφορετικό από αυτό των Αρχαίων. Υποστηρίζει, κατ' αρχάς, ότι το ιπποτικό ποίημα δεν έχει καμία σχέση με το έπος, γιατί είναι ένα άγνωστο είδος στον αρχαιοκλασικό κόσμο και το πρότυπό του πρέπει να αναζητηθεί στους μοντέρνους ποιητές, αφού «κατάγεται από τους Γάλλους, από τους οποίους πήρε ίσως και το όνομα» (Giraldi, 7). Στη συνέχεια, σε κάθε βήμα της αναλυτικής του τεκμηρίωσης ο Giraldi αναμετριέται με τις κατηγορίες του Αριστοτέλη, «ο οποίος θεωρεί το μύθο ως το πιο απαραίτητο μέρος της ποίησης»· αλλά σχετικά με «την ύλη των μυθιστορημάτων» μιλά για την υπεροχή του Boiardo και του Ariosto, που « είναι σαν δύο δούκες στα εν λόγω έργα, το παράδειγμα των οποίων πρέπει να ακολουθήσει όποιος θέλει να γράψει καλά, χρησιμοποιώντας ψευδή θέματα σ' αυτό το είδος ποίησης» (Giraldi, 13-14).

Ο Giraldi δεν μπορεί και δεν επιδιώκει να παρακάμψει τον Αριστοτέλη απαξιώνοντας το έπος, αλλά στοχεύει

να προβάλει τα χαρακτηριστικά, τις ιδιότητες και τις αρετές του νέου είδους, διαμορφώνοντας μια νέα σχέση ανάμεσα στο αδιαμφισβήτητο σύστημα κανόνων του Έλληνα φιλοσόφου και τις νέες πρακτικές γραφής: μια σχέση συνομιλίας, ισοτιμίας και ανεξαρτησίας, που αποδέχεται και θαυμάζει το νέο, χωρίς να υποτιμά το παλιό, μια διαλεκτική σχέση που αναδεικνύει τους νεωτερισμούς του νέου είδους και τους ενθαρρύνει. Έτσι, «επιστρέφοντας στο θέμα, πρέπει να σημειώσουμε ότι οι μύθοι των μυθιστορημάτων δεν είναι ίδιοι με αυτούς του Βιργιλίου και του Όμηρου. Γιατί αμφότεροι στα έργα τους στόχευσαν στη μίμηση μιας μόνο πράξης ενός μόνο ανθρώπου, ενώ οι δικοί μας μιμήθηκαν πολλές όχι μόνο ενός αλλά πολλών. Αφού περισσότερα από οχτώ ή δέκα πρόσωπα πάνω κάτω φτιάχνουν τη φάμπρικα του έργου τους. Αλλά δίνουν στο έργο τους το όνομα εκείνου του προσώπου ή εκείνης της πράξης που είναι πιο σημαντική σε όλο το έργο και από την οποία φαίνεται πως εξαρτώνται όλες οι άλλες ή τουλάχιστον αποτελεί συνδετικό κρίκο όλων. Και παρά το γεγονός ότι αυτού του είδους η σύνθεση δεν είναι αποδεκτή ούτε από τους Έλληνες ούτε από τους Λατίνους, έχει ωστόσο αποδειχτεί θαυμάσια στη γλώσσα μας, αφού της έχουν προσδώσει το ίδιο κύρος οι εξαιρετικοί συγγραφείς της» (Giraldi, 16).

Για τον Giraldi υπάρχει ένα νέο ηρωικό είδος, αυτό της μυθιστορίας, το οποίο συνδυάζει την πλασματική και ποικίλη ιπποτική ύλη/θέμα με το αληθινό και το αληθοφανές, και νομιμοποιείται, χάρη στη νέα αισθητική του κοινού που απολαμβάνει τις παραχωρήσεις του είδους στο θαυμαστό και το φανταστικό. Μέσα από την υποστήριξη και αποδοχή του νέου είδους, στη ουσία προτάσσει την τέρψη έναντι της ωφέλειας, το docere έναντι του delectare, δικαιολογώντας έτσι οποιαδήποτε διαφορετική χρήση των παραδεδομένων αριστοτελικών κατηγοριών. Καταλήγει με ιδιαίτερα μοντέρνο και αιρετικό τρόπο να πει ότι «για ένα παρόμοιο έργο χρειάζεται κάποιος που να έχει ιδιαίτερα ζωντανό και ευμετάβολο πνεύμα, ο οποίος, όπως ο χαμαιλέοντας, θα μπορεί να δεχτεί όλα τα χρώματα που θα εμφανιστούν μπροστά του» (Giraldi, 214).

Οι θεωρητικές συζητήσεις και οι διαμάχες συνεχίστηκαν μέχρι τα τέλη του αιώνα και συνοδεύτηκαν από αρκετές πραγματείες για την υπεράσπιση του νέου έπους. Παρά την πληθώρα όμως όλων αυτών των δοκιμίων και τις προσπάθειες θεωρητικής νομιμοποίησης του νέου είδους, στην Ιταλία δεν υπήρξε καμία άξια λόγου εξέλιξη: η μόνη εξέλιξη ουσιώδους σημασίας για την ιστορία της λογοτεχνίας εμφανίζεται εκτός του ιταλικού χώρου, στον απόηχο της κριτικο-ποιητικής διαμάχης, με μια μυθιστορία σε πεζό λόγο, δηλαδή ένα μυθιστόρημα του Θερβάντες, στη γειτονική Ισπανία.

Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης

1. Rabelais: *Γαργαντούας και Πανταγκρυέλ* – Ένα πολυφωνικό μυθιστόρημα

Γαργαντούας και Πανταγκρυέλ τιτλοφορείται η σειρά πέντε μυθιστορημάτων του Ραμπελαί (François Rabelais, περ. 1483 ή 1494-1553), τα οποία εκδίδονται το διάστημα 1532-1564 και εξιστορούν τις περιπέτειες των δύο ομώνυμων γιγάντων. Με επιρροές από το έπος και το δράμα του Μεσαίωνα αλλά και της αρχαίας και νεότερης λογοτεχνίας, ο Rabelais υιοθετεί μια αφηγηματική λογική που συνδυάζει το αστείο, το γκροτέσκο και κάποιες φορές το παράλογο, συμφιλιώνοντας έτσι τη σκατολογική βωμολοχία με τον υψιπετή στοχασμό. Κύριο χαρακτηριστικό των μυθιστορημάτων αυτών είναι η άκρατη ελευθεριότητα και η πληθωριστική χρήση του λόγου. Τα μυθιστορήματα εστιάζουν σε πεζές σωματικές ανάγκες:

«"Ύστερα", είπε ο Γαργαντούας, "σκούπισα τον πισινό μου μ' ένα φέσι, μ' ένα μαξιλάρι, μια παντούφλα, μια κυνηγετική τσάντα, ένα καλάθι (τι δυσάρεστο κωλοσφούγγι κι αυτό!) και κατόπιν μ' ένα καπέλο. Ύστερα σκουπίστηκα με μια κότα, μ' έναν κόκορα, μ' ένα κοτοπουλάκι, με το πετσί ενός μοσχαριού, ενός λαγού, ενός περιστεριού...» (*Γαργαντούας*, 107).

Και σατιρίζουν σχεδόν τα πάντα: από τον παπισμό και τον καλβινισμό έως το λογιοτατισμό και τις αυθεντίες, από την αμάθεια και την απληστία έως τη σεμνοτυφία και τη σοβαροφάνεια. Ο Rabelais ασκεί δριμεία κριτική εναντίον πάντων των «αγελάστων», που τους αποκαλεί «θρησκομανείς, σαλιγκαρομανείς, υποκριτές, ψευδευλαβείς, πορνευλαβείς...» (*Πανταγκρυέλ*, 468). Οι ήρωές του δεν χαρακτηρίζονται μόνο από αχαλίνωτη σωματική βουλιμία αλλά και από βουλιμία για γνώση. Άλλωστε, στις προοδευτικές παιδαγωγικές αρχές, με τις οποίες ο Γαργαντούας ανατρέφει το γιο του Πανταγκρυέλ, διαφαίνεται ο ουμανισμός του Rabelais, ενώ προβάλλεται η αξία της καθολικής μόρφωσης κατά τα αρχαία πρότυπα. Τα βιβλία του θεωρήθηκαν, φυσικά, άσεμνα και αιρετικά, αλλά διαβάστηκαν, μεταφράστηκαν και διαδόθηκαν· εξάλλου και ο Μονταίν τα συγκαταλέγει στα αγαπημένα του, χαρακτηρίζοντάς τα ως πνευματικά διασκεδαστικά.

Από αυτή την άποψη, πρώτος ο Ρώσος θεωρητικός Μιχαήλ Μπαχτίν (Mikhail Bakhtin, 1895-1975) ανέδειξε την πολυφωνική ποιητική των μυθιστορημάτων του Rabelais, η οποία συνίσταται στην υπονόμευση του μονολογισμού, και έχει τις ρίζες της στη μεσαιωνική καρναβαλική τέχνη. Το μυθιστόρημα, σύμφωνα με τον Μπαχτίν, είναι εκείνο το είδος που «παρωδεί τα άλλα είδη, καταγγέλλει τη συμβατική τους γλώσσα, αναδιατυπώνει τη λογική τους και τα ενσωματώνει στο χρονοτοπικό του σύστημα, τα "μυθιστορηματοποιεί", συμβάλλει στην ανανέωσή τους, τα συμπαρασύρει στη δική του εξέλιξη. Η παρωδία είναι το απλούστερο δείγμα της "δίφωνης" γλώσσας και, ενσωματωμένη στο μυθιστόρημα, μετατονίζει τη στατικότητα του επικού ή λυρικού σύμπαντος (ο *Δον Κιχώτης* εικονίζει λαμπρά αυτόν το μηχανισμό, αλλά και ο Ντοστογιέφσκι, που είχε περί πολλού το μυθιστόρημα του Θερβάντες, προίκισε με αρκετούς σωσίες τα έργα του, αποβλέποντας επίσης στη θεαματική μείξη του τραγικού με το κωμικό). Το μυθιστόρημα είναι μάλλον ένα αντι-είδος, πάντα ημιτελές, ατελεύτητο, που αναπτύσσεται πάνω στα ερείπια των κλειστών, "μονολογικών", δογματικών, επίσημων ειδών, τα οποία σταδιακά αφομοιώνει.» (Τσιριμώκου).

- Το απόσπασμα που ακολουθεί περιγράφει τη γέννηση του Γαργαντούα. Παρατηρήστε τη διαλογικότητά του, ένα χαρακτηριστικό που επιτρέπει στο μυθιστόρημα να παρακολουθεί καλύτερα την ποικιλία του κόσμου, και, κατόπιν, διαβάστε το απόσπασμα από την *Απελευθερωμένη Ιερουσαλήμ* του Tasso που ακολουθεί. Μπορείτε να εντοπίσετε τις διαφορές μεταξύ μονολογικής και πολυφωνικής γραφής;

Αμέσως μόλις γεννήθηκε, δε φώναξε, όπως τ' άλλα παιδιά: «Ουά! ουά!» αλλά με δυνατή φωνή ξεφώνιζε: «Να πιω! Να πιω! Να πιω!» σαν να καλούσε όλο τον κόσμο στο πιοτά, έτσι που ακούστηκε σε όλη την περιοχή της Πιόστρας και της Ποτίστρας.»

Έχω την αμφιβολία πως οπωσδήποτε δεν πιστεύετε αυτή την παράξενη γέννηση. Αν δεν την πιστεύετε, πολύ λίγο με νοιάζει, παρ' όλο που ένας καθώς πρέπει άνθρωπος, ένας άνθρωπος με κοινό νου πιστεύει πάντα ό,τι του λένε και ό,τι βρίσκει γραμμένο. Μήπως αυτή η γέννηση είναι αντίθετη στο νόμο μας και στην πίστη μας, αντίθετη προς τη λογική, αντίθετη προς την Αγία Γραφή; Σε ό,τι με αφορά, δε βρίσκω τίποτα στην Αγία Βίβλο, που ν' αντιτίθεται σε κάτι τέτοιο. Αν όμως αυτή ήταν η θέληση του Θεού, θα διατεινόσαστε μήπως ότι δε θα ήταν η θέληση του Θεού, θα διατεινόσαστε μήπως ότι δε θα ήταν σε θέση να το κάνει; Α! για τ' ονομα του Πανάγαθου, μην μπουρδουκλώνετε ποτέ το πνεύμα σας με αυτές τις μάταιες σκέψεις, γιατί σας λέω πως για το Θεό τίποτα δεν είναι αδύνατο και πως, αν ήθελε, οι γυναίκες θα γεννούσαν στο εξής τα παιδιά τους έτσι: από το αφτί. […]Θα μέναμε όμως περισσότερο έκπληκτοι και με το στόμα ανοιχτό, αν καθόμουν τώρα να σας εκθέσω όλο το κεφάλαιο του Πλίνιου, όπου κάνει λόγο για παράξενες και αφύσικες γεννήσεις. Εντέλει δεν είμαι τέτοιος ξεδιάντροπος ψεύτης, όπως εκείνος. Διαβάστε το έβδομο βιβλίο του έργου του Φυσική Ιστορία και σταματήστε να με ζαλίζεται» (Rabelais, 80).

2. Τα σονέτα του Σαίξπηρ

Τα σονέτα του Πετράρχη επηρέασαν σημαντικά την εξέλιξη της λυρικής ποίησης στην Ευρώπη. Ωστόσο, σημαντική ποιητική κληρονομιά αποτελούν και τα σονέτα του Σαίξπηρ, που ήταν τα τελευταία μη δραματικά έργα του συγγραφέα που εκδόθηκαν.

- Διαβάστε τα αποσπάσματα που ακολουθούν και αφορούν τα σονέτα του Σαίξπηρ. Το πρώτο είναι από το βιβλίο του Michael R. G. Spiller, *The development of the sonnet: An introduction,* και το άλλο από το σχετικό λήμμα του *Λεξικού λογοτεχνικών όρων* του Abrams

Το 1609 στο Λονδίνο ο εκδότης Thomas Thorpe ταξινόμησε για πρώτη φορά και στη συνέχεια δημοσίευσε έναν τόμο με 154 σονέτα, με τίτλο «Shake-speares sonnets. Never before Imprinted». Στην πραγματικότητα, δύο από αυτά, τα υπ' αριθμόν 138 και 144 σονέτα, είχαν τυπωθεί ήδη το 1599 στο «The passionate Pilgrim» του William Jaggard 1599· αλλά τα υπόλοιπα ήταν αδημοσίευτα μέχρι την περίοδο που η μόδα του ελισαβετιανού σονέτου παρήλθε. Στο τέλος του τόμου υπήρχε επίσης ένα αφηγηματικό ποίημα 329 στίχων σε 47 στροφές που ονομάζεται «Καταγγελία ενός εραστή», στο οποίο ο κύριος ομιλητής είναι μια γυναίκα που προδόθηκε από έναν όμορφο νεαρό άνδρα. Κανείς δεν αμφισβήτησε ότι ο Σαίξπηρ είχε γράψει ό, τι δημοσίευσε ο Thorpe, και ο Σαίξπηρ ήταν ακόμα εν ζωή, ώστε να φέρει ένσταση σε περίπτωση που ο τόμος περιείχε οτιδήποτε ήθελε ο ίδιος να αποκηρύξει. Τίποτα από όλα αυτά δε φαίνεται να είχε συμβεί, και επομένως είναι σχεδόν βέβαιο ότι τα σονέτα του τόμου του Thorpe είναι του Ουίλιαμ Σαίξπηρ. Αν αυτό φαντάζει ως ένα αναγνωριστικό ξεκίνημα της συζήτησης για το ποια συλλογή σονέτων μετά του Πετράρχη είναι η πιο γνωστή στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία, είναι επειδή τίποτα άλλο δεν

είναι σίγουρο σχετικά με αυτή την περίεργη, μοναδική και απίστευτη συλλογή ποιημάτων. Η συλλογή δημιουργεί μοναδικές και πολύ ειδικές καταστάσεις με πολλούς εμφανείς υπαινιγμούς· απευθύνεται σε δύο άτομα, έναν άνδρα και μια γυναίκα, [...]· είναι η μεγαλύτερη ενιαία συλλογή σονέτων στο ρεπερτόριο της αγγλικής Αναγέννησης· και οφείλεται σ' έναν άνθρωπο ο οποίος άφησε πίσω του κι άλλο σημαντικό έργο... (Spiller, 149).

[...]. Τα σονέτα του Πετράρχη βρήκαν τον πρώτο μιμητή στην Αγγλία, τόσο ως προς τη στροφική μορφή όσο και ως προς το θέμα (οι ελπίδες και τα βάσανα ενός παράφορα ερωτευμένου) στο πρόσωπο του Sir Thomas Wyatt, στις αρχές του 16ου αιώνα. [...]

Ο κόμης του Surrey και άλλοι Άγγλοι πειραματιστές του 16ου αιώνα ανέπτυξαν μια στροφική μορφή που ονομάστηκε αγγλικό σονέτο (English sonnet) ή αλλιώς σαιξπηρικό σονέτο (Shakespearean sonnet), από το όνομα του σπουδαιότερου συνθέτη του. Το σονέτο αυτό χωρίζεται σε τρία τετράστιχα και σε ένα καταληκτικό δίστιχο: αβαβ γδγδ εζεζ ηη. Υπάρχει μια αξιοσημείωτη παραλλαγή, το σπενσεριανό σονέτο, στο οποίο ο Spencer συνέδεε τα τετράστιχα μεταξύ τους με μια συνεχιζόμενη ομοιοκαταληξία: αβαβ βγβγ γδγδ εε.

[...] Η στροφή του σονέτου είναι αρκετά μεγάλη ώστε να επιτρέπει μια σύνθετη λυρική ανάπτυξη, αλλά είναι τόσο μικρή και απαιτητική στις ομοιοκαταληξίες της ώστε να αποτελεί μια ισχυρή πρόκληση για τη δεξιοτεχνία του ποιητή. Στο ομοιοκαταληκτικό σχήμα του πετραρχικού σονέτου, συνήθως στην οκτάβα δηλώνεται ένα πρόβλημα, μια κατάσταση ή ένα περιστατικό, και στο σεστέτο η επίλυσή του. Η αγγλική μορφή χρησιμοποιεί ενίοτε μια παρόμοια διαίρεση, αλλά συχνά επαναλαμβάνει παραλλαγμένη τη δήλωση αυτή σε καθένα από τα τρία τετράστιχα· σε κάθε περίπτωση, το τελικό δίστιχο στο αγγλικό σονέτο επιβάλλει συνήθως ένα επιγραμματικό γύρισμα στη λήξη του ποιήματος [...](Abrams, 437-438).

3. Πετράρχης και Σαίξπηρ

Όπως σημειώνει ο Διονύσης Καψάλης, στον Σαίξπηρ «τίποτε από όσα συνιστούν την πυρηνική πετραρχική σχέση, τουλάχιστον στη συμβατική εκδοχή της, δεν φαίνεται να έχει μείνει στη θέση του. Τα προσωπεία του ερωτικού εγκωμίου, με πρώτο και σημαντικότερο το προσωπείο του ομιλούντος ποιητή, αρχίζουν και αποκτούν βάθος και προσωπικότητα, όσο οι επιθυμίες τους –με όλες τις ψυχικές και ηθικές επιπλοκές τους– παρουσιάζονται όλο και πιο προβληματικές».

- Διαβάστε τα δύο σονέτα που ακολουθούν και παρατηρήστε την ανατροπή των πετραρχικών στερεοτύπων στο Σαίξπηρ. Διαβάστε κατόπιν το σχόλιο του Καψάλη για το σονέτο του Σαίξπηρ.

Φραντσέσκο Πετράρκα

Λάουρα

Έρωτα, ιδές τη νια που μας δοξάζει
κι είν' όλη περηφάνια και καμάρι,
κοίτα τι γλύκα που έχει και τι χάρη
κι είναι σαν λάμψη που ο ουρανός σταλάζει.

Κοίταξε με τι σπάνια τέχνη βάζει
το χρυσάφι και το μαργαριτάρι
και πώς σιγά με ανάλαφρο ποδάρι
περπατεί και πώς στρέφει και κοιτάζει.

Κάτω απ' τα δέντρα τα πυκνογυρμένα,
χορτάρια κι άνθη που τη γη στολίζουν
να τα πατήσει την παρακαλούνε.

Φεγγοβολούν τα αιθέρια μαγεμένα,
γιατί εκεί που τα μάτια της θωρούνε
τόση γαλήνη κι ομορφιά χαρίζουν.

Μτφρ. Μαρίνος Σιγούρος

Σαίξπηρ

Σονέτο CXXX

Τα μάτια της δεν μοιάζουν με ηλιαχτίδα
κι είναι τα χείλη της χλωμά μπρος στο κοράλλι.
Άμα το χιόνι είναι λευκό, έχει τα στήθη ωχρά·
μαύρα, συρμάτινα μαλλιά έχει στο κεφάλι.

Τριαντάφυλλα έχω δει ολοπόρφυρα,
μα τέτοια δεν θα βρω στα μάγουλά της.
Γεύθηκα αρώματα πολύ τερπνότερα
από τα μύρα που ανασαίνω στα φιλιά της.

Ευφραίνομαι όταν μου μιλάει κι ας ξέρω
πόσο γλυκύτερη είναι η μουσική.
Ποτέ μου δεν αντίκρισα θεά να περπατά,
μα αυτή βαδίζοντας πατάει στη γη.

Τόσο όμως στη ζωή μου βασιλεύει,
που κάθε σύγκριση άλλη περιττεύει.

Τόσο όμως τη ζωή μου κυβερνά,
που ανούσια τ' άλλα μοιάζουν. Και κενά.

Μτφρ. Κωστής Κουτσουρέλης

Το σονέτο CXXX ακυρώνει, διά της απλής αρνήσεως, τα πετραρχικά στερεότυπα, για να αρθεί σ' ένα εγκώμιο δεύτερου βαθμού, όπου η ερωμένη αποβαίνει επιθυμητή επειδή είναι τώρα περισσότερο πραγματική:
Όχι, τα μάτια της δεν μοιάζουν με τον ήλιο,
μήτε τα κόκκινά της χείλη με κοράλλι.

Οι αλλεπάλληλες αρνήσεις, τα αλλεπάλληλα «δεν» που εκσφενδονίζει ο Σαίξπηρ εναντίον των πετραρχικών concetti, ανοίγουν μια μικρή χαραμάδα, απ' όπου εισβάλλει τώρα σαφέστερη η πραγματικότητα του ερωτικού αισθήματος, με όλο τον πλούτο των αμφιθυμικών της μεταπτώσεων. Γιατί -τότε όπως και τώρα- συμβαίνει συχνά η ερωμένη να μην είναι απλώς χαρά και μύρο της ζωής μας. Συμβαίνει συχνά να βρομούν τα χνώτα της και ακόμη συχνότερα να μας απειλεί η επιθυμίας της, που τόσο την επιθυμούμε. Εδώ, όπως και στα δραματικά του έργα, ο Σαίξπηρ δεν καταργεί απλώς, δεν ανατρέπει τις παραδεδομένες συμβάσεις για να συναντήσει, πίσω από αυτές, ολόκληρη την πραγματικότητα. Γνωρίζοντας ότι οι συμβάσεις είναι κι αυτές μέρος της πραγματικότητας, μέρος του τρόπου με τον οποίο εκφράζουμε -δηλαδή δείχνουμε και κρύβουμε συνάμα- την πραγματικότητα, ο Σαίξπηρ μετατοπίζει τις συμβάσεις και τις δραματοποιεί, φέρνοντας στην επιφάνεια την απόσταση που τις χωρίζει από τις προϋποθέσεις τους. Η πραγματικότητα αναγεννιέται κάθε φορά από αυτό το χάσμα. Γι' αυτό και η έντεχνη αναπαράστασή της, οσοδήποτε αδυσώπητη, έχει ακόμη τη δύναμη να εξιλεώνει (Καψάλης, *Μεταφράζοντας τα Σονέτα του Σαίξπηρ*).

4. Ένα νέο είδος έπους: Η *Απελευθερωμένη Ιερουσαλήμ* του Torquato Tasso

Το ποίημα *Gerusalemme Liberata* του Torquato Tasso αποτελείται από 20 άσματα, που υπερβαίνουν συνολικά τους 15.000 στίχους. Θέμα του είναι οι αρχικές διχόνοιες και οι αποτυχίες των χριστιανών στην κατάκτηση της Ιερουσαλήμ, αλλά και η τελική επιτυχία τους το 1099. Διατηρώντας ένα βασικό ιστορικό πλαίσιο, το ποίημα συμπεριλαμβάνει πολλές δευτερεύουσες ιστορίες που αφορούν εξ ολοκλήρου φανταστικούς χαρακτήρες, με εξαίρεση τον Τανκρέντι, που ταυτίζεται με τον Τανκρέδο, πρίγκιπα της Γαλιλαίας.

- Όπως αναφέρθηκε παραπάνω για το έπος, οι κριτικοί της Αναγέννησης είχαν κληρονομήσει ελάχιστα στοιχεία από την Αρχαιότητα. Είχαν γνώση του αρχαίου έπους (Όμηρος, Βιργίλιος), αλλά έπρεπε να αντιμετωπίσουν και το έπος της εποχής τους. Διαβάστε το απόσπασμα του Tasso και κατόπιν το απόσπασμα από τη ραψωδία Δ' της *Ιλιάδας* του Ομήρου και σκεφτείτε αν διαφέρουν και σε τι συνίστανται οι διαφορές τους.

Torquato Tasso
Η Απελευθερωμένη Ιερουσαλήμ
Άσμα τρίτο

Με τες δροσιές επρόβαινε η αυγή χαριτωμένη
με μύρια της παράδεισος λουλούδια στολισμένη,
όταν μέσ' στο στρατόπεδο, π' άγρυπνο ετοιμαζότουν
βοή και αρμάτων ταραχή γύρω παντού απλωνότουν.
Και μόλις όλο της αυγής εφάνηκε τ' αστέρι,
οι σάλπιγγες χαρούμενες αντήχησαν στ' αέρι.
Ο πολέμαρχος με γλυκούς τρόπους τους οδηγάει,
πότε τους βάνει χαλινό, πότε τους ακολουθάει.
Έργο πλιο δύσκολο, παρά κανείς να σταματήσει
το κύμα που σηκώνεται το βράχο να χτυπήσει,
ή στον βοριά ν' αντισταθεί που τα βουνά κλονίζει,
και τα καράβια σύσσωμα στη θάλασσα βυθίζει.
Δεν θέλει την ολόθερμην ορμή τους να βαστάξει,
Αλλ' ενωμένοι να προβούν και με πολέμια τάξη.
Έχει καθένας τους φτερά στα πόδια, στην καρδία.
Τον κόπο δεν αισθάνονται κι εμπρός πετούν με βία˙
κι όταν με αχτίνες φλογερές ο ήλιος ανεβαίνει
και τους αγρούς ανάβοντας χόρτα και ανθούς ξεραίνει,
ιδού την Ιερουσαλήμ ξανοίγουν εμπροστά τους,
ιδού στην Ιερουσαλήμ στρέφουν τα βλέμματά τους.
Την χαιρετούν ολόχαροι, με πόθο την κοιτάζουν
και μύρια στόματα μεμιάς «Ιερουσαλήμ» φωνάζουν.
Έτσι κι οι ναύτες, που στεριές αγνώριστες γυρεύουν
και μέσα σε άγρια σκοτεινά πέλαγα ταξιδεύουν
παλεύοντας με το βοριά και τη θαλασσοζάλη,
αν ξάφνω ο τόπος που ζητούν αγνάντια τους προβάλει,
τον χαιρετούν, όλοι σ' αυτόν με την καρδιά πετιώνται,
και πλιο τες έρημες νυχτιές τους κόπους δε θυμώνται.
Αλλ' η χαρά που έλαμψε στων Χριστιανών τα στήθη
αγάλια αγάλια εσβήστηκε κι άλλο αίσθημα εγεννήθη,
αγάπης, φόβου, σεβασμού, που τες καρδιές νικάει,
και πλέον κανείς τα βλέμματα να υψώσει δεν τολμάει
όπου για μας ένας Θεός έγινε μέγα θύμα
κι εθάφτη και ολοζώντανος εβγήκε από το μνήμα.
Στεναγμοί, λόγια θλιβερά και παραπονεμένα,
σημεία χαράς και δέησες, και δάκρυα πικραμένα
γύρω παντού σηκώνονται και δυνατά βουίζουν,
σαν όταν μέσα στα κλαδιά οι άνεμοι σφυρίζουν,
ή όταν βράχους κι έρημες ακρογιαλιές χτυπάει
η θάλασσα κι αφρίζοντας βραχνόφωνα βογγάει.
Γυμνοί τα πόδια προχωρούν όλοι μικροί μεγάλοι,
τα ολόχρυσα στολίσματα βγάνουν απ' το κεφάλι,
και απ' τες καρδιές τ' ακάθαρτα πάθη που τες μολύνουν,
τες αμαρτίες ομολογούν και πικρά δάκρυα χύνουν.
«Το χώμα που το αίμα σου έβρεξε να φιλήσω,
Χριστέ μου, και με κλάματα θερμά να το ποτίσω˙
τι στέκεις, παγωμένη μου καρδιά, κι εσείς τι αργείτε,
μάτια μου κακορίζικα, δυο βρύσες να γενείτε;
Συντρίψου, αχάριστη καρδιά, στο κρίμα βυθισμένη,
η κλάψα απαρηγόρητη κι αιώνια σε προσμένει».

Μτφρ. Ιούλιος Τυπάλδος

Ομήρου, *Ιλιάδα*, Δ' ραψωδία, στ. 250-292

Έτσι προστάζοντας γυρόφερνε μες στις ζυγιές τ' ασκέρι·
κι ήρθε, τα πλήθη άντιδιαβαίνοντας, στων Κρητικών τ' ασκέρι,
που αρματωνόταν στον πολέμαρχο τρογύρα Ιδομενέα.
Ο Ιδομενέας στους πρώτους έστεκε, στη δύναμη ίδια κάπρος,
και πίσω τους στερνούς ξεσήκωνε στον πόλεμο ο Μηριόνης.
Τους είδε ο ρήγας Αγαμέμνονας κι ευφράθηκε η καρδιά του,
κι ευτύς, γλυκαίνοντας τα λόγια του, του Ιδομενέα μιλούσε:
«Περίσσια, Ιδομενέα, στον πόλεμο και στίς δουλειές τις άλλες
απ' όλους τους γοργαλογάρηδες Αργίτες σε δοξάζω,
για σύντας τρώμε κι αξετίμητο, φλογάτο απ' τα κροντήρια
κερνούν κρασί, να πίνουν οι άρχοντες οι πρώτοι απ' τους Αργίτες
Κι αν πίνουν οι άλλοι μακρομάλληδες Αργίτες το δικό τους
καθένας, όμως σένα η κούπα σου σαν τη δικιά μου στέκει
ξέχειλη πάντα, όσο που ρέγεται να 'χει να πιει η καρδιά σου.
Ομπρός λοιπόν στη μάχη, δείξε μας ποιος είσαι, ως το καυχιέσαι.
Και τότε ο Ιδομενέας του απάντησε, των Κρητικών ο ρήγας:
«Γυιέ του Ατρέα, στ' αλήθεια σύντροφος θα σου είμαι εγώ για
πάντα πιστός, ως μιας αρχής σου το 'ταξα και δέθηκα με λόγο.
Μον' πήγαινε, άλλους μακρομάλληδες Αργίτες να κεντρίσεις,
να μπούμε γρήγορα στον πόλεμο, μια κι έσπασαν τους όρκους
οι Τρώες· μα τούτους πίσω θάνατος τους καρτεράει και χάρος
το δίχως άλλο, τι τους όρκους μας πρώτοι μαθές πάτησαν.»
Είπε, κι ο γιος του Ατρέα χαρούμενος τον παρατάει και φεύγει
και μπρος στους δυο τους Αίαντες έφτασε περνώντας μες στα
πλήθη. Κι αυτοί αρματώνουνταν, και πίσω τους σα σύγνεφο η πεζούρα.
Κι όπως γιδάρης ξάφνου σύγνεφο ξανοίγει από τη βίγλα
πάνω απ' το πέλαγο να κρέμεται, σπρωγμένο απ' τον αγέρα,
κι ως βλέπει από ψηλά, του φαίνεται πιο μαύρο, σαν την πίσσα,
να φτάνει κρεμαστό απ' το πέλαγο, κι άγριο δρολάπι σέρνει'
κι ως το 'δε, χώνει το κοπάδι του μες στη σπηλιά απ' τον τρόμο'
τέτοιες στον άγριο μέσα πόλεμο, τους Αίαντες ακλουθώντας,
οι φάλαγγες των αρχοντόγεννων παλικαριών τραβούσαν,
μαύρες, πυκνές, κι ακροτρικύμιζαν κοντάρια και σκουτάρια.
Τους είδε ο ρήγας Αγαμέμνονας κι ευφράθηκε η καρδιά του,
και κράζοντας τους με ανεμάρπαστα τους συντυχαίνει λόγια:
«Ακούστε με, Αίαντες, που αφεντεύετε στους χαλκοθωρακάτους
Αργίτες' δεν προστάζω τίποτε για σας, κι ουδέ ταιριάζει·
τι ατοί σας το στρατό φτερώνετε να πολεμήσει αντρίκεια.
Να 'ταν, πατέρα Δία κι Απόλλωνα και συ Αθηνά μου, αλήθεια
τέτοια καρδιά να κλείναν όλοι τους στα στήθη σαν και τούτους!
Το κάστρο τότε θα γονάτιζε του Πριάμου του ρηγάρχη,
γοργά πεσμένο μες στα χέρια μας, στην άκρη του σπαθιού μας.»

Μτφρ. Ν. Καζαντζάκη - Ἰ. Θ. Κακριδῆ

5. Δοκίμιο

Ένα είδος στο οποίο δεν αναφερθήκαμε σε αυτό το κεφάλαιο, αν και αναφύεται στην *Αναγέννηση*, είναι το δοκίμιο. Δοκίμιο είναι μια σύντομη μελέτη που πραγματεύεται προβλήματα φιλολογικά, φιλοσοφικά, επιστημονικά, καθώς και θέματα τέχνης, ηθικής, πολιτικής, κοινωνιολογίας κτλ. Το δοκίμιο, όπως υποδηλώνει και η ονομασία του, αποτελεί μια δοκιμή, μια προσπάθεια να διευρυνθεί ένα θέμα και να προσφερθεί στον αναγνώστη με συντομία, σαφήνεια και καλλιέπεια (Μαρκαντωνάτος, 75). Ο Μονταίν ή Μονταίνιος (Michel de

Montaigne, 1533-1592) που ήταν εκείνος που καθόρισε το δοκίμιο ως είδος, ήταν Γάλλος συγγραφέας του 16ου αιώνα. Γεννήθηκε το 1533 στο Μπορντώ της Γαλλίας, υπήρξε γόνος εύπορης οικογένειας και κατείχε έδρα στο κοινοβούλιο του Μπορντώ. Αφού αποσύρθηκε από τη δημόσια ζωή, άρχισε το 1571 να γράφει μια σειρά από φιλοσοφικά και προσωπικά δοκίμια. Σε αυτά τα δοκίμια ο Montaigne κατέγραψε τις κριτικές παρατηρήσεις του. Οι τίτλοι είναι ενδεικτικοί της ποικιλίας των θεμάτων με τα οποία ασχολείται ο Montaigne: «Για τη λύπη» (βιβλ. Ι, κεφ. ΙΙ), «Για την αγωγή των παιδιών» (βιβλ. Ι, κεφ. XXVI), Για τους καννιβάλους (βιβλ. Ι, κεφ. XXXI), «Για τα ταχυδρομικά άλογα» (βιβλ. ΙΙ, κεφ. XXII), «Περί φυσιογνωμίας» (βιβλ. ΙΙΙ, κεφ. XII). Ο Montaigne πέθανε στη Γαλλία το 1592.

- Διαβάστε το παρακάτω σχόλιο και κατόπιν το απόσπασμα από τα *Δοκίμια* του Montaigne. Συσχετίζοντας τα δύο κείμενα, αναγνωρίστε το αντικείμενο και τις προθέσεις των "δοκιμών" του Montaigne στο απόσπασμα από το 2ο κεφάλαιο του 3ου βιβλίου των *Δοκιμίων*.

«Δεν είμαι φιλόσοφος» δηλώνει ο Μονταίνιος. Δείχνει δυσπιστία σε καθολικές διατυπώσεις και εμμονή στις εξαιρέσεις, αφήνει τα κείμενα με ανοιχτό τέλος και δίνει αξία στον ανθρώπινο παράγοντα και τον υποκειμενισμό. Τα στοιχεία αυτά της γραφής του δεν τον καθιστούν έναν τυπικό φιλόσοφο του 16ου αιώνα. Τον όρο «δοκίμια» τον αναφέρει ο ίδιος για το σύνολο του έργου του και όχι στα επιμέρους κεφάλαια. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι ο όρος «δοκίμιο» στο 16ο αιώνα της Γαλλίας διατηρεί την έννοια της «απόπειρας», της «προσπάθειας», της «δοκιμής», όπως δηλώνει μέχρι και σήμερα το ρήμα essayer (προσπαθώ, δοκιμάζω). Το βιβλίο του είναι γεμάτο από κάθε λογής «απόπειρες». Αποπειράται όλα τα είδη των αποφάσεων, παρατηρήσεων, αντανακλάσεων και επιχειρημάτων. Αλλά αυτές οι αποφάσεις, οι παρατηρήσεις, οι αντανακλάσεις, τα επιχειρήματα είναι λες και βρίσκονται όλα υπό αναστολή: δεν προορίζονται να ολοκληρώσουν ένα θέμα. Και συνήθως τις αντιδιαστέλλει –άλλοτε άμεσα, άλλοτε αφαιρετικά– με εντελώς αντίθετες δηλώσεις. Στις περισσότερες περιπτώσεις ο Μονταίνιος δεν υποστηρίζει την καθολική ισχύ των δηλώσεών του και επιμένει στο γεγονός ότι είναι προϊόν της προσωπικής του κρίση και ότι κάποιος άλλος μπορεί να κρίνει διαφορετικά. Σε αυτήν την επιφυλακτική στάση του Μονταίνιου έγκειται και η χρήση του όρου «δοκίμιο». Επομένως, κάθε επιμέρους κεφάλαιο μπορεί να περιέχει αρκετά «δοκίμια», αρκετές περιπτώσεις στις οποίες Μονταίνιος «δοκιμάζει» την κρίση του. Αν και αναμφισβήτητα αυτός ο σκεπτικισμός του δοκιμίου συνδέεται με τον αρχαίο σκεπτικισμό, κυρίως με την πυρρώνεια φιλοσοφία, όπως τη μετέδωσε ο Σέξτος ο Εμπειρικός. Ο Μονταίνιος έζησε πέρα από κάθε είδος φιλοσοφίας, κάτι που επίσης δεν τον καθιστά «φιλόσοφο» με την κλασική έννοια του όρου. (Langer 2005, 1)

Οι άλλοι διαπλάθουν τον άνθρωπο· εγώ τον περιγράφω και παρουσιάζω ένα του πρότυπο πολύ κακοφτιαγμένο, και που αν έπρεπε να το ξαναφτιάξω απ'την αρχή, θα το έκανα πραγματικά εντελώς διαφορετικό απ'ό,τι είναι. Αλλ'από δω και πέρα έχει γίνει. Οι γραμμές επομένως του πορτραίτου μου δεν αστοχούν, παρ'όλο που αλλάζουν και ποικίλλουν. Ο κόσμος δεν είναι παρά μια αιώρα αεικίνητη. Όλα τα πράγματα σ'αυτόν ταλαντεύονται αδιάκοπα: η γη, οι βράχοι του Καυκάσου, οι πυραμίδες της Αιγύπτου, και απ'την κοινή ταλάντευση και από δική τους. Και η ίδια η σταθερότητα δεν είναι τίποτ'άλλο από μια ταλάντευση πιο αργή. Δεν μπορώ να σταθεροποιήσω το αντικείμενό μου. Βαδίζει στα τυφλά και τρικλίζοντας από μια φυσική μέθη. Το παίρνω λοιπόν όπως είναι τη στιγμή εκείνη που στρέφω την προσοχή μου σ'αυτό. Δε ζωγραφίζω το είναι του. Ζωγραφίζω το πέρασμά του· όχι το πέρασμά του απ'τη μια ηλικία στην άλλη, ή, όπως λέει ο λαός, από εφταετία σε εφταετία, αλλ'από μέρα σε μέρα, από λεπτό σε λεπτό. Πρέπει να προσαρμόζω τη διήγησή μου στην ώρα εκείνη. Ενδέχεται σε λίγο ν'αλλάξω, κι όχι μόνον τυχαία, αλλ'επίσης κι από πρόθεση. Το βιβλίο μου είναι ένας κατάλογος από διαφορετικά και μεταβλητά γεγονότα κι από σκέψεις αναποφάσιστες και, αν τυχόν συμβεί, αντίθετες μεταξύ τους, είτε γιατί εγώ ο ίδιος είμαι διαφορετικός, είτε γιατί συλλαμβάνω τα θέματα κάτω από άλλες περιστάσεις και όψεις. Έτσι συμβαίνει ν'αντιφάσκω συχνά ίσως, αλλά με την αλήθεια, καθώς έλεγε ο Δημάδης, δεν αντιφάσκω ποτέ. Αν η ψυχή μου μπορούσε να στεριώσει το πόδι της κάπου, δε θα έκανα δοκιμές, αλλά θα διατύπωνα συμπεράσματα· όμως εξακολουθεί να μαθητεύει και να δοκιμάζει τον εαυτό της. (Montaigne, 197)

Βιβλιογραφία κεφαλαίου

Abrams, M.H. *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*. Μτφρ. Γ. Δεληβοριά, Σ. Χατζηιωαννίδου. Αθήνα: Πατάκης, 2005.

Balsamo, Jean. «Nous l'avons tous admiré, et imité: non sans cause.» *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*. Επιμ. J. Balsamo. Genève: Droz, 2004. 13–32.

---. «Poetical and Political Readings of Petrarch's Rime in XVIth-Century France: A Critical Revaluation.» *Petrarch and his readers in the Renaissance*. Επιμ. K. A. E. Enenkel, J. Papy. Leiden, Boston: Brill, 2006.

261–285.
Cappuccio, Carmelo. *Storia della letteratura italiana*. Firenze: Sansoni, 1961.
Croce, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*. Bari: Laterza & Figli, 1992.
Dante. *Νέα ζωή.* Μτφρ. Ν. Κούρκουλος. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1996.
De Navarre, Marguerite. *The Heptameron*. Μτφρ. Paul Chilton. Harmondsworthetal, UK: Penguin Books, 1984.
De Rentiis, Dina. «Truth is just an option: Du Bellay's philosophical critique of imitation in Contre les Pétrarquistes.» *Petrarch and his readers in the Renaissance.* Επιμ. K.A.E. Enenkel & J. Papy. Leiden, Boston: Brill, 2006. 251-260.
Galle, Roland, «Tragik/tragisch.» *Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*. Επιμ. K. Barck κ.ά. τ. 6. Stuttgart: Metzler, 2005. 117-171.
Giaccherini, Enrico. *Il cerchio magico. Il romance nella tradizione letteraria inglese*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1984.
Giraldi, Giovanni Battista. *Discorso intorno al comporre dei romanzi. Scritti estetici*. Milano: G. Daelli e Comp. Editori, 1864.
Green, Roland. «The lyric.» *The Cambridge history of literary criticism. The Renaissance.* Επιμ. G.P. Norton. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 216-228.
Güntert, Georges. *Tasso, Torquato "La Gerusalemme liberata"*. Kindlerls Literaturlexikon online. 24.06.2015.
Hathaway, Baxter. *The age of criticism: The late Renaissance in Italy*. New York: Ithaca, 1962.
Javitch, Daniel. «The Assimilation of Aristotle's Poetics in Sixteenth-Century Italy.» *The Cambridge History of Literary Criticism. The Renaissance.* Επιμ. G. P. Norton. Cambridge: Cambridge University Press, 1999a. 53-65.
---. «Italian epic theory.» *The Cambridge history of literary criticism. The Renaissance.* Επιμ. G.P.Norton. Cambridge: Cambridge University Press, 1999b. 205-215.
Kappl, Brigitte. «Exemplar vitae – Der Gegenstand von Dichtung bei Aristoteles und seinen Interpreten im Cinquecento.» *Mimesis, Repräsentation, Imagination: Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Επιμ. J. Schönert, U. Zeuch. Berlin, New York: De Gruyter 2004.167-180.
Kemmann, Ansgar. «Quintilian.» Ästhetik und Kunstphilosophie: Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen. Επιμ. J. Nida-Rümelin, M. Betzler. Stuttgart: Kröner, 1998. 656–661.
Kennedy, William J. «Petrarchan poetics.» *The Cambridge History of Literary Criticism: The Renaissance.* Επιμ. G.P. Norton. Cambridge: Cambridge University Press, 1999a. 119-126.
Langer, Ulrich. «Invention.» *The Cambridge History of Literary Criticism: The Renaissance.* Επιμ. G.P. Norton. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 136-144.
---. «Introduction.» *The Cambridge Companion to Montaigne.* Επιμ. U. Langer. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 1-8.
Lurje, Michael. «Misreading Sophocles: or Why Does the History of Interpretation Matter?.» *Antike und Abendland* 52 (2006): 1–15.
Maggi, Vinzenzo & Bartolomeo, Lombardi. *Poetiken des Cinquecento*. 1550. τ. 4. München: Fink, 1969.
Montaigne, Michel de. *Δοκίμια*. Μτφρ. Θ. Νάκας. Αθήνα: Κάλβος, 1979.
Mussato, Albertino. «Senece vita et mores.» *Ο προουμανιστικός κύκλος της Πάδουας (Lovati – Albertino Mussato) και οι τραγωδίες του Seneca*. Επιμ. Αναστάσιος Μέγας. Θεσσαλονίκη, 1967. 154–161.
Norton, Glyn P. & Marga, Cottino-Jones. «Theories of prose fiction and poetics in Italy: novella and romanzo (1525-1596).» *The Cambridge history of literary criticism: The Renaissance.* Επιμ. G.P. Norton. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 322-336.
Pappalardo, Ferdinando. *Teorie dei generi letterari*. Milano: B. A. Graphis, 2009.
Pio, Rajna. «Über den Titel der Divina Commedia von Dante.» *Dante Alighieri. Aufsätze zur Divina Commedia*. Επιμ. H. Friedrich. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968. 71–99.
Procaccioli, Paolo. « L'ottava delle meraviglie. Sviluppi della poesia cavalleresca.» *Storia generale della letteratura italiana: L'età della controriforma. Il tardo cinquecento*. Επιμ. N. Borsellino, W. Pedullà. Milano: F. Motta, 2004. 187-219.
Rabelais, François. *Γαργαντούας και Πανταγκρυέλ.* Μτφρ. Φ.Δ. Δρακονταειδής. Αθήνα: Εστία, 2004.
Reiss, Timothy J. «Renaissance theatre and the theory of tragedy.» *The Cambridge History of Literary*

Criticism. The Renaissance. Επιμ. G.P. Norton. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 229-247.
Robortello, Francesco. *Poetiken des Cinquecento*. 1548. τ. 8. München: Fink, 1968.
Schaeffer, Jean-Marie. *Τί είναι λογοτεχνικό είδος;* Μτφρ. Α. Ν. Ακριτόπουλος. Θεσσαλονίκη: Ηρόδοτος, 2000.
Schmitt, Arbogast. «Die Poetik des Aristoteles und ihre Neudeutung in der Dichtungstheorie des Secondo Cinquecento.» *Anglia* 122 (2004): 6–23.
Sidney, Sir Philip. «A defence of poetry.» *Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney*. Επιμ. K. Duncan-Jones & J. A. van Dorsten. Oxford: Clarendon Press, 1973. 73–121.
Spiller, Michael R. G. *The development of the sonnet: An introduction*. London, New York: Routledge, 1992.
Stillers, Rainer. «Drama und Dramentheorie der Antike in der Poetik des italienischen Humanismus.» *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*. Επιμ. B. Zimmermann. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1992.140-158.
Tasso, Torquato. *Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ*. Μτφρ. Ιούλιος Τυπάλδος. http://www.greek-language.gr/ 12.08.2015.
Torelli, Pomponio. «Trattato della poesia lirica.» *Trattati di Retorica et Poetica del Cinquecento*. Επιμ. B. Weinberg. τ. 4. Bari: Laterza, 1974. 237–317.
Zeuch, Ulrike. «Aporien in der Literaturtheorie der Frühen Neuzeit. Francesco Robortellos In librum Aristotelis De arte poetica explicationes und die Folgen.» *Mimesis, Repräsentation, Imagination: Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.* Επιμ. J. Schönert, U. Zeuch. Berlin, New York: De Gruyter, 2004. 181–214.
Αριστοτέλους. *Ποιητική*. http://www.tlg.uci.edu/. 20.03.2015.
Βοκάκιος. *Δεκαήμερον*. Μτφρ. Κ. Πολίτης. Αθήνα: Γράμματα, 1993.
Καψάλης, Διονύσης. «Επίμετρο.» *Ουΐλλιαμ Σαίξπηρ, Εικοσιπέντε σονέτα*. Μτφρ.-Επιμ. Δ. Καψάλης. Αθήνα: Άγρα, 1998.
Ρόζα, Αλμπέρτο ΄Αζορ. *Ιστορία της Ιταλικής Λογοτεχνίας*. Επιμ. Φ. Γκικόπουλος. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1998.
Πλάτων. *Ίων*. http://www.tlg.uci.edu/. 15.03.2015.
Πλάτων. *Φαίδρος*. http://www.tlg.uci.edu/. 15.03.2015.
Ομήρου. *Ιλιάδα*. Μτφρ Ν. Καζαντζάκη, Ι.Θ. Κακριδή. http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/omhros/il.htm 14.09.2015.
Τσιριμώκου, Λίζυ. «Η μελέτη του Μιχαήλ Μπαχτίν ως πλήρης θεωρία του μυθιστορήματος αλλά και ως αποκάλυψη της ρωσικής θεωρητικής σκέψης του 20ού αιώνα. Ντοστογιέφσκι ο πολυφωνικός.» Βήμα 20.08.2000.

Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι

- Στα τέλη του Μεσαίωνα, οι όροι που χαρακτηρίζουν τα λογοτεχνικά γένη και είδη (έπος, τραγωδία και κωμωδία) παραμένουν ασαφείς και έχουν χάσει τις παραδοσιακές ιδιότητές τους. Οι θεωρητικοί της Αναγέννησης καλούνται να τους επαναπροσδιορίσουν.
- Στον ιταλικό Ουμανισμό η μίμηση αποτελεί μίμηση του ιδεόπλαστου και συνάμα του πραγματικού, ενώ η ποίηση έχει τον διδακτικό ρόλο να αποτυπώσει έναν κόσμο ανώτερο και ηθικότερο.
- Στην έννοια της μίμησης εντάσσεται ο νεοπλατωνικός ενθουσιασμός, σύμφωνα με τον οποίο η ποίηση στοχεύει στο ιδεατό και το τέλειο, που εν μέρει προϋπάρχουν και εν μέρει δημιουργούνται ως συμπλήρωμα μέσω της ποιητικής διάνοιας.
- Η τραγωδία ορίζεται ως η μίμηση μιας και μόνο δράσης, με ενότητα σε πλοκή/χώρο/χρόνο, με κύρια χαρακτηριστικά την αμαρτία ως αποτέλεσμα της ανθρώπινης αδυναμίας και την κάθαρση των ηρώων για το αμάρτημά τους.
- Στην Αναγέννηση υπάρχουν πολλές ερμηνείες για την αρχαία τραγωδία και την πρόσληψή της με σκοπό να εκχριστιανίσουν την αριστοτελική θεωρία του τραγικού και να τη συνδέσουν με τη ρητορική παράδοση του Οράτιου και του Μεσαίωνα.
- Η τραγωδία, είδος με ύφος υψηλό, έχει επίδραση στη διαμόρφωση εθνικών γλωσσών και εθνικής ταυτότητας, μιας και αποτελεί τον ιδεώδη τρόπο για να διανθίσει τις εκάστοτε γλώσσες με τη σημασιολογική και υφολογική δύναμη των ελληνικών και των λατινικών.
- Στην Αναγέννηση αναβιώνει η λυρική ποίηση, της οποίας η υλικότητα ως συνδυασμός ήχων και λέ-

ξεων και η ηθική διαπαιδαγώγηση γίνονται αντικείμενο συζήτησης και κριτικής.

- Σημαντική θέση στη λυρική ποίηση της Αναγέννησης κατέχει ένα λογοτεχνικό είδος, γνωστό ήδη από τον 13ο αιώνα, το σονέτο. Την περίοδο αυτή δημοσιεύονται σονέτα του Δάντη με αυτοβιογραφικά σχόλια.
- Τα σονέτα του Πετράρχη και η θεματική τους (ανεκπλήρωτος έρωτας για μια εξιδανικευμένη γυναίκα ευγενούς καταγωγής) θα έχουν μεγάλη επίδραση στη λογοτεχνική παραγωγή και στη θεωρητική προσέγγιση του σονέτου ως λογοτεχνικού είδους σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες (Πετραρχισμός).
- Στην Αναγέννηση γεννιέται ένα νέο λογοτεχνικό είδος, η νουβέλα.
- Αυτός που καθιέρωσε την νουβέλα ως λογοτεχνικό είδος είναι ο Βοκάκιος με το Δεκαήμερο, το οποίο πραγματεύεται με απλό λόγο τον έρωτα και την τύχη, προβάλλοντας μια πιο εγκόσμια ηθική.
- Στη θεωρητική προσέγγιση της νουβέλας παίζουν σημαντικό ρόλο το κωμικό, το θαυμαστό και η αληθοφάνεια.
- Στην Αναγέννηση το έπος εγκλωβίζεται στους θεωρητικούς κανόνες και δεν έχει σημαντική απήχηση, με εξαίρεση το *Orlando furioso* του Ariosto και το *La Gerusalemme liberata* του Torquato Tasso.
- Σύμφωνα με τον Torquato Tasso, το έπος οφείλει να στηρίζεται σε ιστορικά γεγονότα αλλά να τα επεξεργάζεται λογοτεχνικά ώστε να μπορεί να αποτυπώσει πανανθρώπινες αξίες, δηλαδή αξίες κατ' εξοχήν χριστιανικές (σύνδεση αριστοτελικής θεώρησης του έπους με την χριστιανική έννοια του θαύματος).

Προτεινόμενη βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Auerbach, Erich. *Μίμησις: Η εικόνα της πραγματικότητας στη δυτική λογοτεχνία*. Μτφρ. Λ. Αναγνώστου. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2005.

Burckhardt, Jacob. *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*. Μτφρ. Μ. Τοπάλη. Αθήνα: Νεφέλη, 1997.

Dante, Alighieri. *Πέτρινες ρίμες*. Μτφρ. Γ. Κοροπούλης. Αθήνα: Άγρα, 2014.

Dante, Alighieri. *Η θεία κωμωδία: Κόλαση, Καθαρτήρι, Παράδεισος*. Μτφρ. Νίκος Καζαντζάκης. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2010.

Dante. *Νέα ζωή*. Μτφρ. Ν. Κούρκουλος. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1996.

Petrarca, Francesco. *Εικοσιπέντε σονέττα και δύο τραγούδια*. Μτφρ.-Επιμ. Κ. Γλυκοφρύδη. Αθήνα: Γκοβόστη, 1990.

Petrarca, Francesco. *Η ανάβαση στο όρος Βεντού*. Μτφρ. Φ.Αμπατζοπούλου. Επιμ. J. Vérain. Αθήνα: Άγρα, 2008.

Βοκάκιος. *Η ζωή του Δάντη*. Μτφρ. Σπ. Τσούγκος. Αθήνα: Νεφέλη, 2004.

Βοκάκιος. *Δεκαήμερον*. Μτφρ. Κ. Πολίτης. Αθήνα: Γράμματα, 1993.

Ρόζα, Αλμπέρτο ΄Αζορ. *Ιστορία της Ιταλικής Λογοτεχνίας*. Επιμ. Φ. Γκικόπουλος. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1998.

Σαίξπηρ, Ουΐλλιαμ. *Εικοσιπέντε σονέτα*. Μτφρ.-Επιμ. Δ. Καψάλης. Αθήνα: Άγρα, 1998.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Allaire, Gloria. *The Italian novella*. New York: Routledge, 2003.

Balsamo, Jean, (επιμ.). *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*. Genève: Droz, 2004.

Barck, Karlheinz (επιμ.). *Ästhetische Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Barkan, Leonard & Bradin, Cormack & Sean, Keilen. *The forms of Renaissance thought: New essays on literature and culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Colie, Rosalie L. *The resources of Kind: Genre-theory in the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1973.

Cousins, A. D. & Peter, Howarth. *The Cambridge companion to the sonnet*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2011.

Enenkel, K. A. E, & J. Papy (επιμ.). *Petrarch and his readers in the Renaissance*. Leiden, Boston: Brill, 2006.
Finucci, Valeria. *Renaissance Transactions: Ariosto and Tasso*. Durham [N.C.]: Duke University Press, 1999.
Friedrich, Hugo (επιμ.). *Dante Alighieri. Aufsätze zur Divina Commedia*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.
Greene, Thomas M. *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1982.
Halliwell, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 2002.
Huss, Bernhard & Florian, Mehltretter & Gerhard, Regn. *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2012.
Keenan, Siobhan. *Renaissance Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
Lewalski, Barbara K. *Renaissance Genres: Essays on Theory, History, and Interpretation*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1986.
Lyons, John D. & Stephen, G. Nichols. *Mimesis: From Mirror to Method, Augustine to Descartes*. Aurora, Colo: Davies Group, 2004.
Nida-Rümelin, Julian & Monika, Betzler (επιμ.). *Ästhetik und Kunstphilosophie: Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Kröner, 1998.
Plett, Heinrich F. *Renaissance-Poetik: Renaissance Poetics*. Berlin et al.: Walter de Gruyter, 1994.
Rainer, Stillers. «Drama und Dramentheorie der Antike in der Poetik des italienischen Humanismus.» *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*. Επιμ. B. Zimmermann. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1992. 140–58.
Roland, Galle. «Tragik/tragisch.» *Ästhetische Grundbegriffe*. Επιμ. K. Barck. τ. 6. Stuttgart, Weimar: Metzler. 117–71.
Schönert, Jörg & Ulrike, Zeuch (επιμ.). *Mimesis, Repräsentation, Imagination: Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Berlin, New York: De Gruyter, 2004.
Sidney, Philip & Katherine, Duncan-Jones, & J. A. van Dorsten (επιμ.). *Miscellaneous prose of Sir Philip Sidney*. Oxford: Clarendon Press, 1973.
Weinberg, Bernard (επιμ.). *Trattati di Retorica et Poetica del Cinquecento*. Bari: Laterza, 1974.
Wyatt, Michael. *The Cambridge Companion to the Italian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
Zimmermann, Bernhard (επιμ.). *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1992.

Κεφάλαιο 8: Ο γαλλικός κλασικισμός και η ανάδυση ενός νέου κριτικού λόγου

Ο γαλλικός κλασικισμός με το αυστηρό κανονιστικό του πλαίσιο και οι διάφορες ερμηνείες που δέχτηκε η αριστοτελική ποιητική θα αποτελέσουν τον βασικό θεωρητικό άξονα του κεφαλαίου. Θα γίνει αναφορά στις νέες γαλλικές ποιητικές (βλ. Ποιητική τέχνη του Boileau) αλλά και στη Διαμάχη μεταξύ νέων και αρχαίων, που ανοίγει την αυλαία για το τέλος των ρυθμιστικών μοντέλων και την ανάδυση ενός νέου κριτικού λόγου στη λογοτεχνία και στις τέχνες γενικότερα. Παράλληλα, θα αναφερθούμε στο έντεχνο παραμύθι, που ως λογοτεχνικό είδος κερδίζει έδαφος την εποχή αυτή, αλλά και στη διεύρυνση του μυθιστορηματικού είδους, που αποκτά έναν πιο εσωτερικό και πιο σύγχρονο τρόπο αναπαράστασης, με ιδιαίτερη μνεία στο πρώτο μυθιστόρημα ανάλυσης ψυχικών τοπίων (Η Πριγκίπισσα ντε Κλεβ). Το κεφάλαιο θα κλείσει με αποσπάσματα από σχετικά θεωρητικά και λογοτεχνικά κείμενα, ασκήσεις εμβάθυνσης, σύνοψη και ενδεικτική βιβλιογραφία.

8.1 Ο 17ος αιώνας

Τον 17ο αιώνα στην Ευρώπη αναπτύσσονται δύο διαφορετικές λογοτεχνικές "σχολές": ο γαλλικός Κλασικισμός και το Μπαρόκ, στο οποίο θα αναφερθούμε εκτενώς στο επόμενο κεφάλαιο. Εδώ να σημειώσουμε, ότι, όπως αναφέρει ο Joachim Küpper, αυτή η εποχή είναι «ταυτόχρονα επανάκτηση (του μεσαιωνικού) και αντιμετώπιση (της Αναγέννησης), μια εποχή της ανανέωσης (renovatio)» (Küpper, 25), και από αυτή την άποψη τόσο το Μπαρόκ όσο και ο Κλασικισμός, σε διαφορετικές θρησκευτικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, επεξεργάζονται τη νέα εικόνα του ανθρώπου και του κόσμου, όπως διαμορφώθηκε στην Αναγέννηση. Σίγουρο πάντως μπορεί να θεωρηθεί ότι, τουλάχιστον στη λογοτεχνία, το Μπαρόκ επηρέασε τον Κλασικισμό, όπως έγινε και το αντίστροφο..

Ένας παράγοντας που θα παίξει σημαντικό ρόλο από τον 17ο αιώνα και μετά και που εξηγεί, μεταξύ άλλων, τις διαφορές μεταξύ Μπαρόκ και Κλασικισμού είναι το κοινό. Έτσι, ενώ για παράδειγμα το κοινό του Σαίξπηρ στην Αγγλία απαρτίζεται από όλες τις κοινωνικές τάξεις, του Λόπε ντε Βέγα στην Ισπανία από τον λαό και τον κλήρο, το κοινό στην κλασικιστική Γαλλία ήταν «la cour et la ville» (Auerbach, 12), δηλαδή η αυλή του βασιλιά, οι αριστοκράτες και οι μεγαλοαστοί, δηλαδή όχι παραπάνω από έξι χιλιάδες άτομα, τα οποία, με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο, ήταν συνδεδεμένα με την κεντρική εξουσία που ασκούσε ο μονάρχης.

Στην Ισπανία σημαντικό ρόλο παίζει η θρησκεία, η οποία ελέγχει τη λογοτεχνική παραγωγή μέσω των Ακαδημιών˙ ενώ στην κλασικιστική Γαλλία η νεοαριστοτελική ερμηνεία της ποιητικής επιβάλλεται και ενδυναμώνεται μέσα στο πολιτικό πλαίσιο της μοναρχίας και στο ιδεολογικό πλέγμα του ορθολογισμού, και λογοδοτεί και αυτή με τη σειρά της σε θεσμούς όπως οι Ακαδημίες, χωρίς όμως να μένει στάσιμη. Η εποχή επιβάλλει σταδιακά νέα σημαινόμενα στη λογοτεχνία, οδηγώντας και την κριτική σε νέους δρόμους.

8.2 Η επίδραση της αυγουστίνειας θεωρίας στην αξία των συναισθημάτων και η καρτεσιανή φιλοσοφία

Πρώτα η λογοτεχνία, κατόπιν η ρητορική και μετά η φιλοσοφία, μελέτησαν από διαφορετικές οπτικές και με διαφορετικό σκοπό τα ανθρώπινα συναισθήματα και πάθη, τα συνέδεσαν με τη συμπεριφορά του ανθρώπου και την αναζήτηση της ευδαιμονίας και της αρετής, και ενδιαφέρθηκαν και για τη χειραγώγησή τους. Από αυτή την αρχαία συζήτηση για τα συναισθήματα και τα πάθη, παίζουν σημαντικό ρόλο στη νεωτερικότητα οι στωικοί φιλόσοφοι και η θεωρία του Αυγουστίνου περί συναισθημάτων και παθών.

Μέσα στο πλαίσιο του δόγματος του προκαθορισμού (praedestinatio), η αυγουστίνεια αναβάθμιση της αξίας των συναισθημάτων επιδρά σημαντικά στις θεωρίες περί παθών της νεωτερικότητας. Από τον Λούθηρο έως τον Πασκάλ (Blaise Pascal, 1623-1662) και τον Μαλεμπράνς (Nicolas Malebranche, 1638-1715), στον γιανσενισμό και τον πιετισμό ή ευσεβισμό (βλ. εξήγηση στο κεφ. 10), η αξία των συναισθημάτων είναι μια δεδομένη αλήθεια. Μολονότι αναγνωρίζουν πως υπάρχει μεγάλη γκάμα αρνητικών παθών και έξεων, οι στοχαστές πιστεύουν ότι η ηθική είναι αποτέλεσμα της καλλιέργειας ενάρετων συναισθημάτων. Αποτέλεσμα αυτής της θεώρησης είναι η σταδιακή ανάπτυξη μιας ρητορικής της ευαισθησίας, η οποία επηρέασε τη λογοτεχνία και ειδικά την τραγωδία, και οδήγησε σε ποιητικές με επίκεντρο το συναίσθημα, όπως για παράδειγμα του Ντυμπό

(Jean-Baptiste Dubos, 1670-1742) το έργο *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719).

Σε συμβιωτική σχέση με τους συνεχιστές των θεωριών του Αυγουστίνου, αναπτύχθηκε όμως και η μηχανιστική αντίληψη του κόσμου και του ανθρώπου, που ξεκινάει με τον Καρτέσιο (René Descartes, 1596-1650) και επικρατεί κατά τον 17ο αιώνα. Η ορθολογική καρτεσιανή φιλοσοφία πρεσβεύει την υπεροχή της λογικής έναντι των συναισθημάτων και θεωρεί την ψυχή και το σώμα ως δύο διαφορετικά πεδία, σηματοδοτώντας έτσι μια μεγάλη αλλαγή στην αντιμετώπιση των ανθρώπινων παθών. Ο *καρτεσιανός δυϊσμός, ο διαχωρισμός* δηλαδή ύλης και πνεύματος, ευνοεί την προσπάθεια ταξινόμησης, ερμηνείας και ελέγχου των ψυχικών εκδηλώσεων του ανθρώπου. Χρησιμοποίησε διχοτομίες και αντιθετικά ζεύγη εννοιών για να εκφραστεί, αυτή η προσπάθεια κινείται αρχικά σε δύο διαφορετικές κατευθύνσεις: η μία είναι επηρεασμένη από τη στωική φιλοσοφία και σκοπό έχει να θεραπεύσει τις αρνητικές ροπές και έξεις του ανθρώπου, επιμένοντας στην ανάπτυξη ηθικών θεωριών, όπως π.χ. η ηθική του Σπινόζα (Baruch Spinoza, 1632-1677)· ενώ η άλλη χρησιμοποιεί *επιστημονικές* μεθόδους ανάλυσης των συναισθημάτων, θεωρώντας πως η ορθολογική αντιμετώπιση των παθών, τα οποία θεωρούνται αδυναμίες, είναι εφικτή μέσω των κατάλληλων μεθόδων, όπως π.χ. ο Χομπς (Thomas Hobbes, 1588-1679).

8.3 Το δίπολο λογική και πάθος (raison – passion)

Αυτή η αντίθεση μεταξύ όσων που θεωρούν τα πάθη και τα αρνητικά συναισθήματα ως ασθένειες ή αδυναμίες που πρέπει να ελεγχθούν και όσων αναγνωρίζουν την αξία τους για τον άνθρωπο και θεωρούν πως μια πιο αυστηρή και συστηματική "αισθηματική παιδεία" θα απάλυνε τις αρνητικές έξεις, θα ενταθεί στις αρχές του 18ου αιώνα με τις θεωρίες περί *moral sense*: όπως του Anthony Ashley-Cooper, του Earl of Shaftesbury (1671-1713), του Francis Hutcheston, (1694-1747)· αντιθέτως, με τον Kant θα παραχωρηθεί κατ' αρχάς στην εξουσία του νου (Vernunft) η ηθική και συνάμα ο έλεγχος των συναισθημάτων.

Αυτή η συζήτηση περί παθών αναπτύχθηκε γύρω από το δίπολο *raison – passion* και θα επηρεάσει σημαντικά τη λογοτεχνία αλλά και τη λογοτεχνική κριτική κατά τον 17ο αιώνα, η οποία θα αποπειραθεί να εξορθολογήσει περαιτέρω την ποιητική πράξη, συνεχίζοντας την παράδοση των αναγεννησιακών ρυθμιστικών ποιητικών. Ειδικά η τραγωδία θα γίνει το προνομιακό πεδίο δοκιμής των καταστροφικών αποτελεσμάτων του πάθους, ενώ θα αναπτύξει παράλληλα μια νέα ρητορική των συναισθημάτων, η οποία θα εκφράσει τη σύγκρουση μεταξύ ηθικών κανόνων, κοινωνικών συμβάσεων και ατομικών επιθυμιών (Neuschäfer, 206). Στο πάθος και τα συναισθήματα θα προστεθεί αργότερα ως κινητήρια δύναμη το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο. Η σημασία της πολιτικής και των μηχανισμών εξουσίας αρχίζει σταδιακά να αποκαλύπτεται και να σκηνοθετείται στις τραγωδίες (Matzat, 2008, 133), ενώ η τύχη και το τυχαίο ως παράγοντας της τραγικής περιπέτειας των ηρώων αρχίζουν να χάνουν τη σημασία τους.

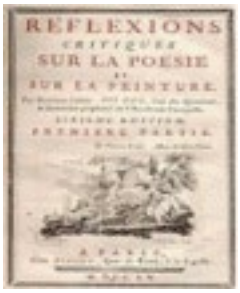
Παράλληλα με αυτή την ορθολογική εξήγηση των τραγικών παθημάτων ως αποτελέσματος της σύγκρουσης ενός εντέλει ανεξέλεγκτου ψυχικού κόσμου, ο οποίος παρακούει τις επιταγές της ηθικής και της λογικής, η λογοτεχνία τον 17ο αιώνα αποτυπώνει έναν κόσμο συνεχώς μεταβαλλόμενο, τον οποίο καμία υπερβατική δύναμη δεν κρατά σε ισορροπία. Έτσι, ενώ η τραγωδία τον 16ο αιώνα είναι το όχημα που εν πολλοίς μεταφέρει τη διδαχή ότι αν οι ήρωες ήταν ενάρετοι, δεν θα είχαν αυτές τις τραγικές περιπέτειες, τον 17ο αιώνα γίνεται σχετικά σαφές ότι αυτό δεν ισχύει πάντα. Άλλωστε, κατά τον επερχόμενο 18ο αιώνα η αρετή θα καταστεί στο αστικό δράμα η βασική αιτία των συμφορών, ειδικότερα των γυναικών, που θα αποτελέσουν το εναργέστερο παράδειγμα και συγχρόνως θύμα της αστικής ηθικής.

8.4 *Κλασικιστικό δόγμα*

Η κοινωνική σημασία και η επιρροή του θεάτρου τόσο στις αριστοκρατικές αυλές, όσο και στην ανερχόμενη τάξη των αστών στην Αγγλία, στην Ισπανία και στα λαϊκά στρώματα αυξάνονται ολοένα. Στο ορθολογικό πνεύμα της εποχής του καρτεσιανισμού, η πολιτική και θρησκευτική εξουσία και, κυρίως, η ποιητική κριτική προσπαθούν να ελέγξουν όσο το δυνατόν περισσότερο την τραγωδία, η οποία κατά τον 17ο αιώνα ανθίζει, προετοιμάζοντας το έδαφος για τον 18ο αιώνα. Αυτή η εποχή, η τόσο γόνιμη για την τραγωδία, έχει εκ πρώτης όψεως αντιφατικές πλευρές. Έτσι, αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στην υπόλοιπη Ευρώπη, στη Γαλλία επιβάλλονται και ενδυναμώνονται νεοαριστοτελικές ποιητικές μέσα στο πολιτικό πλαίσιο της μοναρχίας και στο ορθολογικό ιδεολογικό πλέγμα που το διέπει, χωρίς όμως να μένουν στάσιμες. Τον 17ο αιώνα όλες οι ποιητικές αναφέρονται στον Αριστοτέλη και στον Οράτιο, ενώ στην πραγματικότητα προσπαθούν να αναδιαμορφώσουν την αρχαία

παράδοση ώστε να ανταποκρίνεται στα πολιτικά και κοινωνικά ήθη της καινούριας εποχής.

Η τραγωδία εξελίσσεται στην αυλή του βασιλιά Λουδοβίκου XIV παράλληλα με τη θεωρητική προσπάθεια που κάνουν σημαίνοντες εκπρόσωποι του γαλλικού κλασικισμού όπως ο Μπουαλώ (Boileau, 1636-1711) και ο Ντ' Ωμπινιάκ (L'Abbé d'Aubignac, 1604-1676): αμφότεροι συζητούν την έννοια του υψηλού και συγχρόνως διατηρούν τη ρυθμιστική λογική των αναγεννησιακών ποιητικών, εδραιώνοντας έτσι το *κλασικιστικό δόγμα* (*doctrine classique*), που απαιτεί από τους συγγραφείς –πέρα από την ενότητα του χώρου, του χρόνου και της δράσης– υφολογική καθαρότητα, ενώ απαγορεύει τη μείξη των ειδών (κωμωδία, τραγωδία). Σε αυτό το πλαίσιο εξορθολογισμού της ποιητικής πράξης διαμορφώνεται σιγά σιγά ένα νέο παράδειγμα τραγωδίας.



Εικόνα 8.1 *Το εξώφυλλο του Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture του Jean-Baptiste Dubos (1719). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Jean-Baptiste_Dubos_-_R%C3%A9flexions_critiques.jpg*)*

Ο θαυμασμός προς την Αρχαιότητα, η προσπάθεια μίμησης των αρχαίων προτύπων, η αυστηρότητα της δομής, η αποτύπωση του φυσικού και του αληθοφανούς, η λεπτομερής και οξυδερκής ηθική και ψυχολογική ανάλυση, η σαφήνεια και η καθαρότητα του ύφους γίνονται οι βασικές αρχές της τραγωδίας. Οι τραγωδίες πρέπει να πληρούν αυτές τις προϋποθέσεις, ώστε να ανταποκρίνονται στο καλό γούστο (bon goût), την καλαισθησία: μια νέα έννοια, η οποία αποκτά ιδιαίτερη σημασία αυτή την εποχή και είναι συνδεδεμένη με την έννοια του κοινού (Dens, 726-729).

Μολονότι η ιδέα του ωραίου υπάρχει ήδη από την Αρχαιότητα, το γούστο είναι μια νεωτερική έννοια, η οποία συνδέεται με τη χειραφέτηση του υποκειμένου και το δικαίωμά του να κάνει αισθητικές κρίσεις, χωρίς να αναφέρεται σε αυθεντίες. Η λέξη goût συνδέεται με την έννοια του honnête homme, ο οποίος, πέραν της γενικής παιδείας, πρέπει να έχει μια ιδιαίτερα καλλιεργημένη αίσθηση του ωραίου. Ο πρώτος που τεκμηρίωσε θεωρητικά το γούστο ήταν ο Abbé Dubos. Το 1719, στο έργο του *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, επηρεασμένος από την αισθησιαρχία του Λοκ (John Locke, 1632-1704), ο Abbé Dubos θεωρεί ότι υπάρχει μια έκτη αίσθηση στον άνθρωπο που αφορά το ωραίο (Désirât, 71).

Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργεί μια θεωρία που νομιμοποιεί την αισθητική κρίση του θεατή, του αναγνώστη και του κριτικού, ενώ ταυτόχρονα υπονομεύει τις ρυθμιστικές ποιητικές, αφήνοντας περιθώριο και για άλλου είδους κρίσεις πέρα από τις παραδεδομένες, τις επίσημες, τις κοινά αποδεκτές (Kaiser, 184). Η ασφαλιστική δικλείδα που αποτρέπει να προβεί κανείς σε οποιουδήποτε είδους κρίσεις είναι η ιδέα ότι, παρ' όλο που ο όρος *sentiment* είναι –υποτίθεται– ένα πανανθρώπινο χαρακτηριστικό και δηλώνει μια αυθόρμητη αντίδραση απέναντι σε ένα έργο τέχνης, οι μόνοι που είναι σε θέση να αποφασίσουν τι είναι ωραίο και τι όχι είναι εκείνοι που είναι γνώστες ή ειδικοί.

Από αυτή την άποψη η αποδοχή του γούστου ως αισθητικής αρχής σημαίνει τη σταδιακή αποδυνάμωση της έννοιας της αυθεντίας και την αντικατάστασή της με την έννοια του ειδικού (που μπορεί και να αμφισβητηθεί). Έτσι, μολονότι η ποιητική του (*L'Art poétique,* 1674) είναι ρυθμιστική, ο Boileau λαμβάνει υπόψη του το κοινό (ποιητές και μη ποιητές) και σε αυτό απευθύνεται, σε αντίθεση με τα πρότυπά του: τον Αριστοτέλη, που τον ενδιαφέρει μόνον η επίδραση της τραγωδίας στο κοινό, και τον Οράτιο, για τον οποίο το κοινό παίζει μάλλον ελάσσονα ρόλο. Αυτή η νέα αξία που αποκτά το κοινό οδηγεί στη μεγαλύτερη εξάρτηση του ποιητή από τις εκφερόμενες απόψεις. Από την άλλη, όμως, εμπλέκοντας το κοινό δυναμικά στη διαδικασία της καλλιτεχνικής πράξης και κριτικής, η λογοτεχνία και το θέατρο αποκτούν μεγαλύτερη κοινωνική επιρροή, κάτι που θα φανεί πιο έντονα τον 18ο αιώνα, ενώ, την ίδια περίπου εποχή, η αισθητική αναλαμβάνει ως νέο πεδίο ιδεών τη φιλοσοφική ερμηνεία και τον εξορθολογισμό και εντέλει τον έλεγχο του γούστου.

8.5 Το πρότυπο του έντιμου ανδρός (honnête homme), η ευπρέπεια (bienseance) και η αληθοφάνεια (vraisemblance) στην τραγωδία

Εικόνα 8.2 *Πορτρέτο του Nicolas Boileau, φιλοτεχνημένο από τον Jean-Baptiste Santerre (1678). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Nicolas_Boileau.PNG*)*

Τον 17ο αιώνα bon goût σημαίνει το γούστο που αντιστοιχεί στα ιδανικά της honnêteté, της vraisemblance και της bienséance. Η τραγωδία οφείλει δηλαδή να αποτυπώνει το ιδανικό του honnête homme. Ο όρος αυτός δεν έχει μεταφραστεί επίσημα στα ελληνικά, ούτε όμως και σε άλλες γλώσσες. Μεταφράζοντας κατά λέξη θα τον αποδίδαμε ως *έντιμο άνδρα*, ή *καλό καγαθό*, κατά το αρχαίο πρότυπο. Η έννοια, ωστόσο, δεν εξαντλείται σ' αυτήν τη σημασία, αλλά υποστηρίζεται και από άλλες έννοιες, οι οποίες τη συνοδεύουν ως ένα αόρατο συγκείμενο. Τα κύρια χαρακτηριστικά του honnête homme είναι η τέχνη της συζήτησης, η προσαρμοστικότητα, η αυτοσυγκράτηση, η πνευματική ευρύτητα και οξύνοια, η επιδεξιότητα στο χειρισμό καταστάσεων, η ευπρέπεια στις κοινωνικές συναναστροφές, η ευγένεια, η γενναιοδωρία, η ηθική ακεραιότητα κ.ά. Ο honnête homme είναι το πρότυπο του άνδρα που ακολούθησε χρονικά τον ευγενή και τον αυλικό και λειτουργεί ως προάγγελος του αστού, ενός ανθρώπου που δεν μετράει πια η καταγωγή του για να είναι σεβαστός, αλλά κατακτά την κοινωνική αποδοχή με την αξία, την αρετή, την ευγένεια και την καλλιέργειά του (Galle, 33-60).

Bienséance σημαίνει ευπρέπεια, μαζί με όλα τα συνώνυμά της, ενώ vraisemblance είναι η αληθοφάνεια. Η αληθοφάνεια για την τραγωδία σημαίνει το κατά πόσο είναι πιθανή η πλοκή ενός θεατρικού έργου, ενώ ευπρέπεια σημαίνει το κατά πόσο ανταποκρίνεται στο ηθικά πρέπον (Morgan, 293-304). Το ηθικά πρέπον και το πιθανό οφείλουν να είναι στενά συνδεμένα μεταξύ τους, πράγμα όμως που στη λογική του *κλασικιστικού δόγματος* σημαίνει πως ό,τι δεν είναι ηθικά πρέπον δεν είναι και πιθανό. Στόχος της μίμησης είναι λοιπόν το ηθικά πρέπον, το κοινωνικά και πολιτικά αποδεκτό, δηλαδή ένας ιδανικός κόσμος, ευπρεπής, ωραίος, απαλλαγμένος από οτιδήποτε αισχρό, άσχημο, ντροπιαστικό. Μόνον έτσι μπορεί η τραγωδία να ανταποκριθεί στο καλό γούστο που έχει ή θα πρέπει να έχει το κοινό της, σύμφωνα με τις επιταγές των πολιτικών και θρησκευτικών αρχών. Το bon goût καθίσταται μ' αυτόν τον τρόπο μια σημαντική ρυθμιστική αισθητική αρχή, η οποία λειτουργεί εν είδει λογοκρισίας, ενώ η τραγωδία μεταλλάσσεται, μέσα από τη συνδιαλλαγή της με το κοινό και την εξουσία, καθώς και με τις ηθικές και αισθητικές τους προσλαμβάνουσες.

8.6 Ωραιοποίηση και ποιητική δικαιοσύνη

Αυτός ο τρόπος μίμησης, ωστόσο, που για την τραγωδία σημαίνει επιλογή και εξύψωση ορισμένων ανθρώπινων πράξεων, ψυχικών και συναισθηματικών εκδηλώσεων, τρόπων επικοινωνίας, απόκρυψη, απώθηση και αποσιώπηση άλλων, σκοπό έχει να μετατρέψει το δράμα σ' ένα συμβολικό σκηνικό, όπου ο άνθρωπος μπορεί να παρατηρεί την εικόνα του εξιδανικευμένου, ηθικά και κοινωνικά αποδεκτού, πρότυπου εαυτού του. Το θέατρο γίνεται καθρέφτης, που ωραιοποιεί και διδάσκει την ομορφιά, το ηθικά και κοινωνικά πρέπον. Και αυτό το ωραιοποιημένο σκηνικό, που η τραγωδία οφείλει να αποτυπώσει για να μεταδώσει ηθικά μηνύματα, πρέπει να

διαπνέεται από ποιητική δικαιοσύνη.

Ο όρος ποιητική δικαιοσύνη καθιερώνεται γύρω στις αρχές του 17ου αιώνα (Zach, 25). Με την έννοια αυτή εννοείται η υποχρέωση του συγγραφέα να επιφυλάσσει καλύτερη μοίρα στους ενάρετους ήρωες και χειρότερη στους κακούς. Το πόσο σημαντικός είναι αυτός ο κανόνας φαίνεται από τη δήλωση του Ρακίνα, στον *Πρόλογο* της *Φαίδρας*, που σκοπό έχει να εξευμενίσει εκ των προτέρων τους κριτικούς του: «les moindres fautes y sont sévèrement punies» («Τα παραμικρά λάθη θα τιμωρηθούν αυστηρά») (Racine, 1999, 819).

8.7 *Le Cid* του Κορνέιγ

Εικόνα 8.3 *Πορτρέτο του Pierre Corneille, έργο αγνώστου, Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας. (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Gravure_Pierre_Corneille.jpg*)*

Το ότι η αληθοφανής ωραιοποίηση (embellissement) της φύσης, που αφορά μια ιδεατή και εντέλει εξαϋλωμένη πραγματικότητα, ενώ προϋποθέτει και απαιτεί ποιητική δικαιοσύνη, θα σήμαινε σοβαρές δυσκολίες και θα είχε μεγάλες επιπτώσεις στην πράξη της τραγωδίας φάνηκε σχετικά σύντομα με την αντιπαράθεση που ξέσπασε το 1637 για το έργο του Κορνέιγ (Pierre Corneille, 1606-1684) *Le Cid*, η οποία ονομάστηκε *La Querelle du Cid* (*Η διαμάχη του Σιντ*). Ωστόσο, το έργο του Corneille δεν ήταν αμιγώς τραγωδία γιατί είχε αίσιο τέλος και γι' αυτό επιγράφεται και «tragi-comédie» (τραγικωμωδία). Στο δράμα *Le Cid*, που ανέβηκε το 1637, ο Corneille επεξεργάζεται έναν ισπανικό μύθο του Μεσαίωνα, εμπνευσμένο από το μαθητή του Lope de Vega τον Guillén de Castro (*Las mocedades del Cid*, 1618). Η υπόθεση του έργου είναι η εξής: η Chimène και ο Rodrigue αγαπιούνται. Όταν ο πατέρας της Chimène χαστουκίζει δημόσια τον πατέρα του Rodrigue, ο Rodrigue αναγκάζεται να πάρει εκδίκηση και σκοτώνει τον πατέρα της Chimène. Παρ' όλο που αγαπά ακόμα τον Rodrigue, η Chimène υποχρεώνεται να τον περιφρονεί. Ο Rodrigue πάει όμως στον πόλεμο και επιστρέφει ως ήρωας. Η Chimène, μετά τη μεσολάβηση του βασιλιά, δέχεται να τον παντρευτεί. Τα κεντρικό θέμα του έργου είναι η αντίθεση μεταξύ τιμής και έρωτα, και, ενώ πραγματεύεται ένα ηρωικό ιδανικό ανδρισμού και πατριωτισμού, στο τέλος υπερισχύει η ατομική επιθυμία για ευτυχία.

Στην έντονη δημόσια συζήτηση, που έλαβε χώρα μετά την πρωτοφανή επιτυχία του έργου, οι κριτικοί (μεταξύ άλλων: Scudéry, Mairet και Chapelain) κατηγόρησαν τον Corneille ότι το θέμα του δεν είναι αρχαιοελληνικό ή ρωμαϊκό όπως θα έπρεπε, ότι η πλοκή υποσκάπτει την ενότητα χώρου και χρόνου, και ότι, δείχνοντας έναν αριστοκράτη να χαστουκίζει έναν άλλον αριστοκράτη, ξεπερνά τα όρια της ευπρέπειας και της αληθοφάνειας, γιατί κάτι τέτοιο δεν είναι δυνατό να συμβεί στους κύκλους αυτούς, όπου η αυτοσυγκράτηση και η μετρημένη έκφραση συναισθημάτων είναι κυρίαρχη αρετή. Ακόμα πιο δριμύ κατηγορώ εξέφρασαν οι κριτικοί με αφορμή το γεγονός ότι η ηρωίδα αγαπάει το δολοφόνο του πατέρα της και τον παντρεύεται. Έτσι, σε σχέση με την ιστορική αλήθεια που κρύβεται στο μύθο του Cid και το έργο του Corneille, ο Σκυντερύ (Georges de Scudéry, 1601-1667) δηλώνει: «μπορεί να είναι αλήθεια ότι η Chimène παντρεύτηκε τον Cid […] αλλά δεν είναι σε καμία περίπτωση πιθανό μια νέα γυναίκα με τιμή να παντρευτεί το δολοφόνο του πατέρα της» (Scudéry, 75).

Κάτι τέτοιο δεν συνάδει με την *bienséance*, πόσο μάλλον που η Chimène δέχεται τον Cid την ίδια μέρα του φόνου και του εκμυστηρεύεται τον έρωτά της. Κάτι τέτοιο επίσης δεν είναι αληθοφανές, δεν συνάδει δηλαδή με την vraisemblance, είναι άπρεπο και καμιά γυναίκα δεν θα το έπραττε. Στα επιχειρήματα των κριτικών είναι σαφές ότι η ευπρέπεια (ό,τι θεωρείται ηθικό και πρέπον) είναι το στοιχείο που εγγυάται την αληθοφάνεια της τραγωδίας. Πάντως, η άσκηση πολιτικής είναι εξίσου σημαντική με την προσπάθεια επιβολής μιας ηθικής

τάξης μέσω της λογοτεχνικής κριτικής, η οποία εκφέρεται στο όνομα του γούστου και του κοινού. Έτσι, και η μονομαχία μεταξύ του ήρωα και του πατέρα της ηρωίδας προσέβαλε το αίσθημα της ευπρέπειας. Με δεδομένο ότι υπήρχε μια σχετικά πρόσφατη απαγόρευση των μονομαχιών, και μάλιστα επί ποινή θανάτου, ακόμα και η αναπαράστασή τους στο θέατρο «έθιγε» την αισθητική του κοινού και για την ακρίβεια την «αισθητική» του πανίσχυρου τότε Richelieu (Mousnier, 114-115).

Ο Corneille υποτάσσεται μετά από αυτό στην doctrine classique, συνεχίζοντας ωστόσο να δηλώνει την αντίθεσή του στη σύνδεση της *vraisemblance* με την *bienséance*, ενώ ξεκαθαρίζει πως γι' αυτόν στόχος της τραγωδίας δεν πρέπει να είναι το έλεος αλλά ο θαυμασμός. Και από αυτή την άποψη, ο *Cid* συνέδεσε τον ηρωισμό και τη ρητορική των μεσαιωνικών επών με την τραγωδία. Έτσι, στον Πρόλογο του *Nicomède* (1651) ο Corneille δηλώνει: «Ο δικός μου τύπος ήρωα αποκλίνει λίγο από τους κανόνες της τραγωδίας, επειδή δεν ζητά να προκαλέσει έλεος εξαιτίας της υπερβολικής δυστυχίας του· ωστόσο, η επιτυχία έδειξε ότι η σταθερότητα μιας μεγάλης καρδιάς, που προκαλεί μονάχα θαυμασμό στην ψυχή του θεατή, είναι ενίοτε εξίσου ευχάριστη με τη συμπόνια για τις δυστυχίες» (Corneille, 1984, 641).

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Corneille είναι από τους πρώτους που αντιστέκονται στην επιβολή ποιητικής δικαιοσύνης[1], χωρίς ωστόσο να αμφισβητεί ότι σκοπός της τραγωδίας είναι να διδάξει τους θεατές. Θεωρεί, όμως, ότι η δραματουργική παρουσίαση των κακών ιδιοτήτων ενός ήρωα είναι υπεραρκετή για να διδαχτεί το κοινό: «Και όπως ένα πορτραίτο δεν είναι λιγότερο όμορφο επειδή απεικονίζει μια άσκημη γυναίκα, και δεν χρειάζεται να προειδοποιεί ότι το πρωτότυπο δεν είναι όμορφο για να μας αποτρέψει από το να μας αρέσει [το πρωτότυπο], το ίδιο συμβαίνει και με τη λεκτική μας ζωγραφική: όταν το έγκλημα περιγράφεται με όλα του τα μελανά χρώματα, όταν τα ελαττώματα είναι ξεκάθαρα δοσμένα, δεν χρειάζεται να το δείξουμε να καταλήγει σε αποτυχία για να προειδοποιήσουμε ότι δεν πρέπει να το μιμηθούμε» (Corneille, 1984, 98).

8.8 Η μίμηση μιας εξωραϊσμένης πραγματικότητας

Η μεγάλη συζήτηση στην οποία οδήγησε αυτή η αντιπαράθεση κατέληξε αφενός σε μια μεγαλύτερη αυστηρότητα των κανόνων που διέπουν την τραγωδία, και αφετέρου σε μια σημαντική μετατόπιση της έννοιας της μίμησης: και επισήμως πλέον δεν πρόκειται για μίμηση της πραγματικότητας ή του ιδεατού, αλλά για μίμηση εξωραϊσμένων τμημάτων της πραγματικότητας, που αντικαθρεφτίζουν τις κοινωνικές συμβάσεις και τους ηθικούς κώδικες της εποχής. Ο Aubignac δηλώνει το 1657 στο έργο του *Pratique du thêatre*: «Δεν είναι το αληθινό το αντικείμενο του θεάτρου, διότι υπάρχουν πολλά αληθινά πράγματα που δεν πρέπει να τα βλέπουμε στη σκηνή. […] Το πιθανό δεν μπορεί ούτε και αυτό να αποτελέσει το αντικείμενό του, διότι υπάρχουν πολλά πράγματα που μπορούν μεν να συμβούν […], αλλά που, αν τα αναπαριστούσαμε, θα ήταν γελοία ή ελάχιστα πιστευτά […]. Επομένως, μονάχα το αληθοφανές μπορεί να θεμελιώσει, να στηρίξει και να κλείσει ικανοποιητικά ένα δραματικό ποίημα: δεν λέμε ότι τα αληθινά πράγματα αποκλείονται από το θέατρο, αλλά ότι γίνονται δεκτά μονάχα όταν είναι και αληθοφανή» (Aubignac, 66).

Χαρακτηριστική είναι δήλωση της Ακαδημίας στο κείμενο *Sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid* (1637), το οποίο επισφράγισε τη συζήτηση και το μεγαλύτερο μέρος του συνέταξε ο Chapelain: «Διατεινόμαστε ότι δεν είναι όλες οι αλήθειες καλές για το θέατρο και ότι για μερικές ισχύει ό,τι και γι' αυτά τα τρομερά εγκλήματα, για τα οποία οι δικαστές ρίχνουν στην πυρά, μαζί με τους εγκληματίες, και τη δικογραφία. Υπάρχουν αλήθειες τερατώδεις, ή αλήθειες που οφείλουμε να αποσιωπήσουμε για το καλό της κοινωνίας, ή που, αν δεν μπορούμε να τις κρατήσουμε κρυμμένες, πρέπει να περιοριζόμαστε στο να τις αναφέρουμε ως πράγματα παράδοξα» (Gasté, 365-366).

8.9 Ρακίνας: η τραγωδία ως καθρέφτης των ανθρωπίνων παθών

Όμως η τραγωδία δεν μένει στο καθρέφτισμα θραυσμάτων μιας εξιδανικευμένης εικόνας, αλλά αποτυπώνει σταδιακά και τις σκοτεινές πλευρές του ανθρώπου, τα πάθη και τα ένστικτά του, ξεπερνώντας έτσι στην πράξη αυτό που απαιτούσε η θεωρία. Άλλωστε, στόχος της τραγωδίας είναι, όπως τον διατυπώνει ο Ραπέν (René Rapin, 1621-1687) το 1674, ο έλεγχος των συναισθημάτων: «Η τραγωδία ρυθμίζει τη χρήση [στο πρωτότυπο: usage] των παθών, μετριάζοντας το φόβο και το έλεος που αποτελούν εμπόδια για την αρετή. Όταν στην *Ηλέ-*

1 Ο κανόνας αυτός αρχίζει να παραβιάζεται στη λογοτεχνία μόλις προς το τέλος του 18ου αιώνα.

κτρα του Σοφοκλή αναπαριστά τον Αίγισθο να τιμωρείται, ενώ προηγουμένως έχει απολαύσει την αμαρτία του επί μια δεκαετία [εννοεί την ερωτική σχέση του Αίγισθου με την Κλυταιμνήστρα], μαθαίνει στους ανθρώπους ότι το κακό δεν μένει ποτέ ατιμώρητο. Όταν δείχνει στο θέατρο μια βασίλισσα τόσο δυστυχισμένη όσο η Εκάβη να θρηνεί με ύφος τόσο συγκινητικό για τις δυστυχίες της, όπως συμβαίνει στο έργο του Ευριπίδη, διδάσκει ότι η εύνοια της τύχης και τα μεγαλεία του κόσμου δεν είναι πάντοτε πραγματικά αγαθά» (Rapin, 21-22).

Εικόνα 8.4 *Πορτρέτο του Jean Racine του Jean-Baptiste Santerre. (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Jean-Baptiste_Racine.PNG*)*

Αυτή η εστίαση στα ψυχικά τοπία του ανθρώπου οφείλεται στο έντονο ενδιαφέρον της φιλοσοφίας και της λογοτεχνίας (βλ. αρχή του παρόντος κεφαλαίου), που στρέφονται πλέον στα *passiones animae*, στους ψυχικούς μηχανισμούς που τα προκαλούν, καθώς και στην πολύπλοκη σχέση τους με τη διάνοια και τη λογική. Και αυτή η διάκριση ανάμεσα στη λογική και στο πάθος, σε όλες τις πιθανές εκδοχές της, είναι που καθορίζει εν πολλοίς την τραγωδία της εποχής του γαλλικού κλασικισμού, ενώ ο έρωτας ως *passion* γίνεται ένα από τα αγαπημένα θέματα της λογοτεχνίας. Η τραγωδία και το δράμα, ως μέσα αναπαράστασης της επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων, γίνονται το σκηνικό όπου δοκιμάζονται οι συμβολικοί κώδικες του έρωτα και οι καταστροφικές του συνέπειες.

Ο Ρακίνας (Jean Racine, 1639-1699) είναι από τους πρώτους που επιτυγχάνει την αποτύπωση των παθών με τέτοια ενάργεια. Μεγαλωμένος σε ένα γιανσενικό περιβάλλον, γαλουχημένος με το δόγμα του προκαθορισμού, αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα του ενδιαφέροντος της δραματικής ποίησης για τα ψυχικά τοπία του ανθρώπου κατά τον 17ο αιώνα, όπως και του πώς η τραγωδία, σεβόμενη εκ πρώτης όψεως την *doctrine classique*, κατ' ουσίαν την υπονομεύει (Matzat, 57).

Το 1671, στον πρόλογο της *Bérénice,* ο Ρακίνας ορίζει ως στόχο της τραγωδίας την ικανοποίηση του θεατή αλλά και τη συναισθηματική εμπλοκή του στα δρώμενα: «Ο πρωταρχικός κανόνας είναι να αρέσουμε και να συγκινήσουμε. Όλοι οι άλλοι υπάρχουν μόνο και μόνο για να φτάσουμε σ' αυτόν τον πρώτο» (Racine, 1999, 452). Παρόμοια διατύπωση θα βρούμε και στο *L'Art poétique* του Boileau: «Το μυστικό είναι πρωτίστως να αρέσουμε και να συγκινήσουμε. Επινοήστε τεχνάσματα που να μπορούν να με συγκινήσουν» (Boileau, 169). Οι παραδοσιακοί στόχοι της τραγωδίας, η κάθαρση αλλά και η διδακτική λειτουργία του θεάτρου, περιθωριοποιούνται.

Ενδεικτικό είναι το ανέκδοτο που αφορά την απόφαση του Ρακίνα να γράψει τη *Φαίδρα*: «Ο Ρακίνας υποστήριξε ότι ένας καλός ποιητής μπορούσε να μας κάνει να δικαιολογήσουμε ακόμη και τα μεγαλύτερα εγκλήματα. Προσέθεσε ότι, για να μειώσει κανείς τη φρίκη του εγκλήματος της Μήδειας ή της Φαίδρας ώστε να τις κάνει αγαπητές στους θεατές σε σημείο που να τους εμπνεύσει λύπηση για τις δυστυχίες τους, το μόνο που χρειαζόταν ήταν γόνιμο πνεύμα, ευαισθησία και ορθή κρίση. Καθώς οι παρευρισκόμενοι αρνιόνταν να πιστέψουν ότι αυτό είναι δυνατό και κάποιοι θέλησαν μάλιστα να τον κοροϊδέψουν γι' αυτήν του την απίθανη γνώμη, η αγανάκτησή του ήταν τέτοια που τον έκανε να πάρει την απόφαση να καταπιαστεί με την τραγωδία *Φαίδρα*, στην οποία κατάφερε τόσο καλά να μας κάνει να τη συμπονούμε για τις δυστυχίες της ώστε ο θεατής λυπάται περισσότερο την ένοχη μητριά απ' ό,τι τον ενάρετο Ιππόλυτο» (Racine 1865, 263).

8.10 Η *Φαίδρα* του Ρακίνα

Το σημαντικό είναι πλέον ο θεατής να συναισθάνεται, να νιώθει. Και για να νιώσει, πρέπει να αποτυπώνονται στην τραγωδία αυτά που νιώθουν και οι ήρωές της όπως η Φαίδρα, με μια δύναμη λόγου που να εννοεί χωρίς να λέει, που να αποκαλύπτει τις πιο σκοτεινές πτυχές της ανθρώπινης ψυχή και συγχρόνως να τις καλύπτει πίσω από ρητορικά σχήματα και κοινωνικά αποδεκτούς κώδικες επικοινωνίας. Σεβόμενος έτσι στα πλαίσια του δυνατού τόσο την *bienséance* όσο και τη *vraisemblance*, ο Ρακίνας επιτυγχάνει να αναδείξει το αρχαϊκό παρελθόν της τραγωδίας. Στην εκδοχή του Ρακίνα, η Φαίδρα ταλανίζεται από τον έρωτά της για το γιο του άντρα της, τον Ιππόλυτο, και εκμυστηρεύεται το πάθος της στην τροφό της.

Η Αθήνα τον αγέρωχο μου φανερώνει εχθρό μου.
Τον βλέπω και στη θέα του χλομιάζω, κοκκινίζω
Μια ταραχή σηκώνεται στην έκθαμβη ψυχή μου
Ούτε να δω μπορούσα πια ούτε και να μιλήσω
Και πάγωνα και φλεγόμουν παντού σε όλο το σώμα
(Ρακίνας,*Φαίδρα*, 35)

Αυτή η εκμυστήρευση, η λεκτική εκφορά του πάθους της, αποτελεί και την αρχή της τραγωδίας. Όταν μαθαίνει ότι ο άντρας της ο Θησέας πέθανε, αποφασίζει ακολουθώντας τη συμβουλή της τροφού της, να ομολογήσει στον Ιππόλυτο τον έρωτά της, και όταν εκείνος μένει ψυχρός απέναντί της, τότε η Φαίδρα, εκτός εαυτού, του ζητά να τη σκοτώσει.

Η χήρα του Θησέα τον Ιππόλυτο τολμά να αγαπά!
Τούτο το απαίσιο τέρας μην σου ξεφύγει, πίστεψέ με.
Να, η καρδιά μου. Εδώ το χέρι σου ας χτυπήσει.
Την προσβολή που σου 'κανα θέλοντας να ξεπλύνω,
Προς του σπαθιού σου κιόλας τη μεριά νιώθω να γέρνω.
Χτύπα.
(Ρακίνας, *Φαίδρα,* 50*)*

Και αυτή η δεύτερη εκμυστήρευση, η ομολογία του πάθους, είναι που δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την τραγική εξέλιξη. Όταν ο πατέρας του εμφανίζεται ζωντανός, ο Ιππόλυτος αποφασίζει να μην του μιλήσει για την ερωτική εξομολόγηση της μητριάς του. Όμως η Φαίδρα το αγνοεί και σπαράσσεται από την ενοχή και το πάθος, ενώ συγχρόνως συναισθάνεται την ντροπιαστική θέση στην οποία έχει βρεθεί. Όταν η τροφός της συκοφαντεί τον Ιππόλυτο στον πατέρα του, η Φαίδρα θέλει να εκμυστηρευθεί στον Θησέα την αλήθεια. Μαθαίνει, όμως, ότι ο Ιππόλυτος αγαπάει μιαν άλλη γυναίκα και, ωθούμενη από τη ζήλια της, σιωπά.

Ζηλεύω εγώ! [...]
Ολόκληρη αναδίνω αιμομιξία και δόλο.
Τ' ανθρωποκτόνα χέρια μου, εκδίκηση διψώντας
Στ' αθώο αίμα φλέγονται να βουτηχτούνε
(Ρακίνας, *Φαίδρα,* 70)

Ο Θησέας θα καταραστεί τον Ιππόλυτο και ο Ιππόλυτος θα έχει οικτρό τέλος. Η Φαίδρα, που ήθελε να εκδικηθεί τον Ιππόλυτο, μετά το θάνατό του θα αυτοκτονήσει με δηλητήριο, αλλά, προτού πεθάνει, θα ομολογήσει στον άντρα της το άνομο πάθος της.

8.11 Η τραγικότητα της *Φαίδρας*

Η τραγικότητα του κόσμου στον οποίο κινείται η Φαίδρα μοιάζει να έγκειται στην αδυναμία του ανθρώπου να ελέγξει τα καταστροφικά πάθη του: τον έρωτα και τη ζήλια. Έτσι, δεν είναι μόνον η ανθρώπινη αδυναμία, η μοναχική συνείδηση και τα προγονικά αμαρτήματα που αποτυπώνονται στην τραγωδία, αλλά τα ίδια τα πάθη, με κυριότερο όλων τον έρωτα. Ο έρωτας γίνεται η μηχανή που κινεί την τραγωδία και ο Ρακίνας δεν τον σκηνοθετεί ως αρρώστια, που θα μπορούσε ίσως να γιατρευτεί, αλλά ως κατάρα, από την οποία δεν μπορεί κανείς να ξεφύγει, ως παραφορά, που ούτε η σύνεση ούτε η λογική δεν μπορούν να τιθασεύσουν.

Η Φαίδρα προσπαθεί μέχρι την τελευταία στιγμή να λυτρωθεί και να αποτρέψει το κακό. Και αυτή η απελπισμένη προσπάθειά της να προλάβει και να αποτρέψει την καταστροφή, την οδηγεί ακόμα πιο γρήγορα στο προδιαγεγραμμένο τραγικό τέλος. Ο ψυχικός κόσμος και οι σκοτεινές πλευρές του ανθρώπου καθίστανται με τον τρόπο του Ρακίνα αντικείμενο της τραγωδίας Δεν είναι πλέον μίμηση πράξεων, αλλά μίμηση ψυχικών παθών, έγκλειστων σε μια ρητορική κατασκευή που υποκαθιστά το σώμα και τις επιθυμίες του. Από αυτή την άποψη, τα πάθη του ήρωα είναι και παθήματα, ενώ ο λόγος που μεταφέρει το βουβό σώμα γίνεται πράξη.

Η ομιλία, οι λέξεις αλλά και η σιωπή κινούν τα τραγικά νήματα. Η πρώτη ομολογία της Φαίδρας θα φέρει τη δεύτερη και έπειτα την τρίτη. Το τραγικό κουβάρι ξετυλίγεται σε μια σειρά εκμυστηρεύσεων που οδηγούν στην καταστροφή. Από την άλλη, και η σιωπή οδηγεί στην καταστροφή, η εκμυστήρευση που δεν κάνει η Φαίδρα, ο Ιππόλυτος ο οποίος δεν ομολογεί τι συνέβη, αλλά, αντί αυτού, εξομολογείται τον έρωτά του για την Αρικία στον πατέρα του, και αυτή η εκμυστήρευση είναι που τον οδηγεί στο θάνατο, γιατί είναι αυτή που οδηγεί τη Φαίδρα στη σιωπή. Ανάμεσά τους βρίσκεται ο Θησέας που δεν ερμηνεύει τα σημάδια σωστά, την ένοχη συμπεριφορά της Φαίδρας και του Ιππόλυτου, που πιστεύει τα ψευδή λόγια της τροφού και όχι τα αληθινά της Αρικίας, της γυναίκας που αγαπά ο Ιππόλυτος. Ο λόγος και η σιωπή είναι οι πράξεις που οδηγούν στην καταστροφή, ενώ η λανθασμένη ερμηνεία τους σφραγίζει την τραγωδία.

8.12 Η *Φαίδρα* του Ευριπίδη

Στον Ευριπίδη, ο ίδιος μύθος σκηνοθετείται αλλιώς. Το πάθος της Φαίδρας δικαιολογείται από την επιθυμία της Αφροδίτης να εκδικηθεί τον Ιππόλυτο, που απέχει από τον έρωτα παραμένοντας αγνός και λατρεύοντας μόνον την Άρτεμη. Η Αφροδίτη αναγκάζει τη Φαίδρα να ερωτευτεί τον Ιππόλυτο και, όπως και η Φαίδρα του Ρακίνα, να προδοθεί από τα λόγια της. Όμως δεν είναι αυτή που εξομολογείται το πάθος της στον Ιππόλυτο αλλά η τροφός της, που μεσολαβεί ανάμεσα στους δύο. Και αυτή η μεσολάβηση είναι καθοριστική για την τραγωδία γιατί σημαίνει το θάνατο της Φαίδρας.

Αυτό που ο Ευριπίδης παρουσιάζει ως αντιπαλότητα ανάμεσα σε δύο θεές, την Αφροδίτη και την Άρτεμη, και που μπορεί να ερμηνευτεί ως αντίθεση μεταξύ του έρωτα και της αποχής από αυτόν, της σεξουαλικότητας και της άρνησής της, οδηγεί και τους δύο ήρωες στην καταστροφή, χωρίς εκ πρώτης όψεως οι ίδιοι να είναι υπαίτιοι για το τραγικό τέλος. Αυτό γίνεται σαφές ήδη από την αρχή, όταν η Αφροδίτη παρουσιάζεται και εξηγεί αυτά που θα συμβούν, ενώ στο τέλος εμφανίζεται η Άρτεμις, η οποία θα απαλλάξει τον Ιππόλυτο από τις κατηγορίες, εξηγώντας στον Θησέα τι συνέβη, επιβεβαιώνοντας έτσι την αθωότητα του Ιππόλυτου. Και αυτό όμως που στον Ευριπίδη εκκινεί με την εμφάνιση μιας θεάς και ολοκληρώνεται με την εμφάνιση μιας άλλης είναι μια τραγωδία των ανθρώπων.

Η Φαίδρα προσπαθεί να αποφύγει τη μοίρα της, να αποκρύψει το πάθος της, επιζητώντας ωστόσο απελπισμένα την πραγμάτωσή του. Και όταν συνειδητοποιεί ότι αυτό δεν πρόκειται να εκπληρωθεί, τότε, ανάμεσα στην απόρριψη, την ατίμωση και το θάνατο, διαλέγει το θάνατο.

Και εγώ την Κύπριδα που με κατέστρεψε
τη ζωή μου θα της δώσω σήμερα κιόλας
Να χαρεί.
Θα χαθώ για την πικρή μου αγάπη
αλλά θα γίνω και για κείνον συμφορά. Να μάθει
Να μη με εξευτελίζει που άθελα έφταιξα
Και το ίδιο να πάθει για όσα δεν έφταιξε
Να βάλει γνώση.
(Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, 93)

Προτού πεθάνει, η Φαίδρα γράφει ένα γράμμα με το οποίο κατηγορεί τον Ιππόλυτο ότι τη βίασε. Ο Ιππόλυτος μένει ακλόνητος στο μισογυνισμό και την απέχθειά του απέναντι στον έρωτα και ωθείται στο θάνατο, *χωρίς να βάλει γνώση*, κρατώντας την υπόσχεση που έδωσε στην τροφό να μη μιλήσει στον πατέρα του για το κρυφό πάθος της μητριάς του. Ο Θησέας πονάει για το θάνατο της γυναίκας του και ο πόνος του γίνεται θυμός, που τον οδηγεί να καταδικάσει άδικα το γιο του σε θάνατο. Και οι τρεις είναι εξίσου ένοχοι γι' αυτό που συνέβη: η Φαίδρα γιατί κατηγόρησε τον Ιππόλυτο, ο Ιππόλυτος γιατί την προσέβαλε βαθιά, ο Θησέας γιατί βιάστηκε να βγάλει συμπεράσματα.

Εικόνα 8.5 *Η Φαίδρα του Alexandre Cabanel (1880). Μουσείο Fabre, Montpellier, Γαλλία. (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/41/Alexandre_Cabanel_-_Ph%C3%A8dre.jpg*)*

Ο Ρακίνας θα πάρει θέση μόνο για τη θεά Αφροδίτη. Στη *Φαίδρα* η τροφός θα αποδειχτεί υστερόβουλη, και ο Ιππόλυτος δεν θα είναι, όπως ο Ιππόλυτος του Ευριπίδη, αφοσιωμένος στο κυνήγι, απεχθανόμενος τον έρωτα και αποφεύγοντας το γυναικείο φύλο. Ο Ιππόλυτος του Ρακίνα αγαπάει μια άλλη γυναίκα και γνωρίζει τι σημαίνει έρωτας. Αυτό επιτρέπει στον Ρακίνα να δικαιολογήσει τη Φαίδρα: από τη μια οι κακές συμβουλές της τροφού και από την άλλη η ζήλια: μια ζήλια αδηφάγα, που στη *Φαίδρα* του Ευριπίδη δεν υπάρχει. Αν ο έρωτας οδηγεί τον ερωτευμένο να αποθεώσει το αντικείμενο του πόθου του, η ζήλια ζητά την καταστροφή του. Αυτή η καταστροφή επέρχεται όταν η Φαίδρα πρέπει να αποφασίσει αν θα μιλήσει: πρέπει να μιλήσει, θέλει να το κάνει αλλά στο τέλος δεν μιλά. Έτσι, ο κινητήριος μοχλός της τραγωδίας είναι ο έρωτας, ενώ η καταστροφή οφείλεται στη ζήλια.

8.13 Η *Φαίδρα* του Σενέκα

Η *Φαίδρα* του Ρακίνα, από αυτή την άποψη, είναι έρμαιο του πάθους της, βρίσκεται συνεχώς στην κόψη του ξυραφιού μεταξύ λογικής και τρέλας. Και παρ' όλο που ο Ρακίνας ισχυρίζεται πως η *Φαίδρα* έχει ως πρότυπο τον Ευριπίδη, στην πραγματικότητα είναι φανερή η επίδραση και του Σενέκα στο έργο του (Levitan, 185). Στον Σενέκα η Φαίδρα έχει παραδοθεί στην τρέλα, πέφτει σχεδόν λιπόθυμη στα χέρια του Ιππόλυτου όταν του εξομολογείται τα αισθήματά της. Άδικα προσπαθεί η τροφός να την επαναφέρει στη λογική, είναι αδύνατο. Η Φαίδρα βυθίζεται ολοένα και περισσότερο στο πάθος της, δεν μπορεί να σκεφτεί τίποτα άλλο εκτός από τον Ιππόλυτο, ο οποίος την έχει απορρίψει. Όταν ο Θησέας επιστρέφει, η Φαίδρα κατηγορεί τον Ιππόλυτο ότι προσπάθησε να τη βιάσει και παριστάνει πως θέλει να πεθάνει από την ντροπή της γι' αυτό που συνέβη. Ο Θησέας καταριέται το γιο του και στην επόμενη σκηνή φτάνει η είδηση ότι ο Ιππόλυτος πέθανε. Η Φαίδρα αρχίζει τώρα σιγά σιγά να καταλαβαίνει τι έκανε. Ολοφυρόμενη, θα κατηγορήσει τον Θησέα ως φονιά και, προτού αυτοκτονήσει, θα ομολογήσει τη δική της ενοχή.

Ιππόλυτε,
η όψη σου είναι αυτή που βλέπω τώρα;
Εγώ την εκατάντησα έτσι;
Τάχα ποιος άγριος Σίνης, ποιος Προκρούστης
εσκόρπισε τα μέλη σου· Ποιος ταύρος
της Κρήτης, που τ' απαίσια μουγκρητά του·
τις φυλακές του Λαίδαλου γεμίζαν,
δίμορφος με κεφάλι κερασφόρο
σε σπάραξε Ω! αλίμονο, που εχάθη
η λαμπερή ομορφιά σου, των ματιών μου·
το άστρο [...]
(στον εαυτό της)
Αν έχεις την τιμή σου,

πέθανε για τον άντρα σου, κι αν όχι,
πέθανε για τον έρωτά σου.
(Σενέκας, *Ιππόλυτος ή Φαίδρα*, 67-68)

Παραμένει ασαφές αν η Φαίδρα του Σενέκα αυτοκτονεί για την τιμή ή για τον έρωτά της. Το σίγουρο είναι ότι παρασύρεται από έναν πόθο που δεν γνωρίζει λογική και ηθική. Κυριευμένη από τη μανία του έρωτα, είναι έτοιμη να καταστρέψει το αντικείμενο του έρωτά της χωρίς κανένα δισταγμό.

8.14 Η βιαιότητα του λόγου στη *Φαίδρα* του Ρακίνα

Αν για τον Ευριπίδη οι θεοί είναι απάνθρωποι και για τον Σενέκα απόντες, για τον Ρακίνα ο Θεός παρακολουθεί τον άνθρωπο αδιάκοπα, απαιτεί και κρίνει, αλλά δεν επεμβαίνει, δεν βοηθά, δεν καθοδηγεί. Ο άνθρωπος είναι μόνος του απέναντι στον κόσμο και απέναντι στον Θεό. Αλλά στον Ρακίνα έχουμε, επίσης, κάτι που ούτε στον Ευριπίδη ούτε στον Σενέκα βρίσκουμε στον ίδιο βαθμό: την απόλυτη εξουσία του λόγου πάνω στην πραγματικότητα, την εξουσία του λόγου πάνω στο σώμα, τη λέξη που γίνεται πράξη, τη λέξη που αντικαθιστά την πράξη, που υποκαθιστά το σώμα, τη λέξη που είναι *μίμηση* του άφατου, που είναι *αμαρτία* και *περιπέτεια*, τη λέξη, που δεν οδηγεί στην *κάθαρση* αλλά στην καταστροφή.

Αυτήν τη βιαιότητα της λέξης στην ίδια ένταση θα την ξανασυναντήσουμε στην *Penthesilea* (1808) του Χάινριχ φον Κλάιστ (Heinrich von Kleist, 1777-1811). Σε αντίθεση όμως με τον Kleist, σύμφωνα με τον οποίον η περίτεχνη γλώσσα πρέπει να έχει σκοπό να αναδείξει και να τονίσει το νόημα, να αποστρέψει τον αναγνώστη/θεατή, από τη μορφή και να τον στρέψει στο περιεχόμενο (Kleist, 348), στον Ρακίνα η λυρική γλώσσα επιτυγχάνει να συγκαλύψει το νόημα, όπως συγκαλύπτει το σώμα, να παραπλανήσει με τη μουσικότητά της, να κρύψει το περιεχόμενο πίσω από τη μορφή, το βάθος πίσω από την εικόνα, το αόρατο πίσω από το ορατό. Όπως σημειώνει ο Starobinski: «Στον Ρακίνα, πίσω από αυτό που βλέπουμε, υπάρχει αυτό που διακρίνουμε αμυδρά, και, ακόμη πιο πέρα, εκείνο του οποίου την πραγματικότητα μπορούμε μονάχα να διαισθανθούμε χωρίς να βλέπουμε τίποτα [...] Το βάθος τους προέρχεται από την απουσία μιας καθορισμένης και εξ ολοκλήρου ορατής φύσης· απορρέει από κάτι το οποίο μπορούμε να ονομάσουμε συγχρόνως πλεόνασμα και έλλειψη» (Starobinski, 93).

Αυτός είναι και ο λόγος που οι σύγχρονοι κριτικοί του Ρακίνα είδαν την πλαστικότητα και τη δύναμη της γλώσσας του, αλλά δεν είδαν ότι ο κόσμος στον οποίο κινείται η *Φαίδρα* είναι κλειστός από παντού και μέσα του υπάρχουν άγνωστες δυνάμεις, δεν είδαν το αρχαϊκό βάθος της, δεν είδαν ότι η τραγωδία είχε μια σαφή πολιτική σημασία, δεν είδαν ότι, σεβόμενη την *doctrine classique*, επί της ουσίας την καταργούσε, αποκαλύπτοντας τα σκοτεινά βάθη της ανθρώπινης ύπαρξης. Από την άλλη, οι γιανσενιστές μέντορες του Γάλλου δραματουργού θεώρησαν ότι η *Φαίδρα* παρουσιάζει ένα παράδειγμα προς αποφυγή και συμφιλιώθηκαν μαζί του, δεν είδαν ότι ο κόσμος της είναι ένας κόσμος χωρίς λύτρωση, που τον κυβερνά ένας σκληρός Θεός.

Πριν από τον Ρακίνα, ο μύθος της Φαίδρας είχε χρησιμοποιηθεί σε διάφορες τραγωδίες από τον Robert Garnier (1573), τον Guérin de La Pinelière (1634-35), τον Gabriel Gilbert (1645) και τον Mathieu Bidar (1675). Από το 1573 ως τον Ρακίνα, ο Ιππόλυτος μεταμορφώνεται σταδιακά σε galant homme, ενώ ο Gilbert και ο Bidar, για να αποφύγουν την κατηγορία της αιμομιξίας, φαντάζονται μια Φαίδρα που ακόμα δεν έχει παντρευτεί τον Θησέα. Την ίδια εποχή με τον Ρακίνα γράφει και ανεβάζει μια *Φαίδρα* ο Πραντόν (Nicolas Pradon, 1632-1698). Και αυτό είναι που οδηγεί στην κορύφωση της *Διαμάχης μεταξύ Αρχαίων και Μοντέρνων*.

8.15 Η *Διαμάχη Αρχαίων και Μοντέρνων*

Τι είναι όμως η *Διαμάχη Αρχαίων και Μοντέρνων*; Μοντέρνος είναι ένας όρος που πρωτοεμφανίζεται στα λατινικά τον 6ο αιώνα μ.Χ. και χρησιμοποιείται για να δηλώσει τη διαφορά μεταξύ των σύγχρονων και των παλαιότερων. Έτσι, οι πρώτοι μοντέρνοι είναι οι χριστιανοί που διαφοροποιούνται με αυτόν τον τρόπο από τους αρχαίους ειδωλολάτρες. Αυτή η αντίθεση επανεμφανίζεται στην ιταλική Αναγέννηση, σε ένα τελείως διαφορετικό πλαίσιο, μια και αφορά αποκλειστικά τη λογοτεχνία. Σ' έναν διάλογο (1401–6) του Λεονάρντο Μπρούνι (Leonardo Bruni, περ. 1370-1444), που είναι κατά κάποιο τρόπο προάγγελος της διαμάχης η οποία έλαβε χώρα στη Γαλλία και έμεινε στην ιστορία της λογοτεχνίας ως *Querelle des Anciens et des Modernes*, τίθεται το ερώτημα εάν οι μοντέρνοι συγγραφείς της εποχής, ο Δάντης, ο Πετράρχης και ο Βοκάκιος, είναι εξίσου σημαντικοί,

εξίσου καλοί ή και καλύτεροι συγγραφείς από τους αρχαίους. Το ερώτημα δεν είναι ρητορικό αλλά ουσιώδες. Και αυτό φάνηκε κυρίως στη δημόσια διαμάχη που ξέσπασε στη Γαλλία και είχε διάρκεια σχεδόν έναν αιώνα, ενώ έφτασε και στην Ιταλία, την Αγγλία και στη Γερμανία.

Εικόνα 8.6 *Πορτρέτο του Charles Perrault του Philippe Lallemand (1672). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/ChPerrault.jpg*)*

Οι απαρχές της διαμάχης θα πρέπει να αναζητηθούν στην *Querelle du Cid*, στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω, όπου για πρώτη φορά η Ακαδημία με εντολή του βασιλιά θα επιχειρήσει να ελέγξει και να ποδηγετήσει με τόση αυστηρότητα τη δραματική παραγωγή, χρησιμοποιώντας τον Αριστοτέλη ως επιχείρημα. Η αυθεντία του Αριστοτέλη γίνεται με αυτόν τον τρόπο το εργαλείο ενάντια σε καθετί νεωτερικό, καθετί "μοντέρνο". Η ήττα της παλιάς αριστοκρατίας, που είχε διασφαλίσει το 1661 την απόλυτη εξουσία του Λουδοβίκου XIV, είχε ως αποτέλεσμα μια γενική αίσθηση απαισιοδοξίας, η οποία εντείνεται από τις ιδέες του προκαθορισμού των Γιανσενιστών και οδηγεί σε μια εκ πρώτης όψεως άνευ όρων αποδοχή της αυθεντίας των αρχαίων. Και αυτή ακριβώς η στάση συμπυκνώνεται στη φράση του Λα Μπρυγιέρ (La Bruyère, 1645-1696) «Όλα έχουν ήδη ειπωθεί, ερχόμαστε πολύ αργά» (La Bruyère, 67). Αυτή η στάση δεν σημαίνει όμως ότι η λογοτεχνία σταματά να δημιουργεί, αντιθέτως είναι μια εποχή που με τον Ρακίνα, όπως είδαμε παραπάνω, αλλά και με τους μύθους (*Fables*) του Λα Φονταίν (La Fontaine, 1621-1695) και την *Art poétique* του Boileau, η γαλλική λογοτεχνία γράφει μια λαμπρή σελίδα, δημιουργώντας έναν νέο κανόνα με πρότυπο τους αρχαίους.

Υπάρχει ωστόσο και η άλλη πλευρά. Ο Corneille συνεχίζει μέχρι το 1674 να γράφει, και, παρ' όλο που έχει υποταχτεί πλήρως στην *doctrine classique*, το έργο του συνεχίζει να εμπνέει τους "αντιφρονούντες", ενώ στην Ακαδημία υπάρχουν πλέον και εκπρόσωποι των μοντέρνων. Η δημόσια διαμάχη δεν αργεί να ξεσπάσει. Το 1687, ο Περώ (Charles Perrault, 1628-1703) διαβάζει το ποίημα του *Le siècle de Louis le Grand,* όπου συγκρίνει την εποχή του Αυγούστου με την εποχή του Λουδοβίκου, εγκωμιάζοντας τον Γάλλο βασιλέα και καταλήγοντας ότι και οι αρχαίοι ήταν απλώς άνθρωποι και ότι δεν θα έπρεπε να τους λατρεύουν, αλλά απλώς να τους εκτιμούν (Perrault, 165). Η πρώτη απάντηση ήρθε από τον Boileau, ενώ ο Perrault συνεχίζει τη διαμάχη δημοσιεύοντας το 1688 τον πρώτο από τους διαλόγους του με τίτλο *Parallèle des anciens et des modernes*: σ' αυτόν υπερασπίζεται τους μοντέρνους. Η διαμάχη αυτή κράτησε μέχρι το 1694 και πήραν μέρος πολλοί, μεταξύ των οποίων από την πλευρά των μοντέρνων ο Fontenelle[2] και ο Saint-Évremond χάρη στον οποίο η θεωρητική αυτή σύγκρουση έφτασε ώς την Αγγλία. Η συζήτηση θα ξεκινήσει εκ νέου στη Γαλλία τον 18ο αιώνα με τη Madame Dacier ως υπερασπίστρια των αρχαίων και τον Houdar de La Motte ως υπερασπιστή των μοντέρνων.

8.16 Η φαντασία και η μίμηση στο κέντρο της διαμάχης

Τίθεται όμως το ερώτημα ποιο είναι το διακύβευμα αυτής της διαμάχης. Αναφέραμε παραπάνω ότι, σε αντιδιαστολή με τη *Φαίδρα* του Pradon, η *Φαίδρα* του Ρακίνα αποτέλεσε κορύφωση της διαμάχης. Όπως εξηγεί η A. H. T. Levi: «Η διαμάχη αρχαίων και μοντέρνων κορυφώθηκε στις αρχές του 1677, όταν οι νεωτεριστές

2 *Digression sur les anciens et les modernes* (1688).

αντιπαρέθεσαν το έργο *Φαίδρα και Ιππόλυτος* του Pradon με τη *Φαίδρα* του Ρακίνα. Η *Gazette d'Amsterdam* τόνισε με έμφαση ότι το κοινό θεώρησε το έργο του Ρακίνα "σύμφωνο με το γούστο των αρχαίων", αλλά ότι "ο Pradon έδωσε μεγαλύτερη βαρύτητα στο γούστο του κοινού"» (Levi, 408). Η σημασία που προσδίδεται πλέον στο γούστο του κοινού καθίσταται και εδώ προφανής.

Το γεγονός ότι η *Φαίδρα* του Ρακίνα ήταν το πρώτο έργο που ανέβηκε στη σκηνή της Comédie Française[3], η οποία είχε μόλις ιδρυθεί με διάταγμα του Λουδοβίκου XIV, δεν σημαίνει κάτι γι' αυτή καθαυτή την αξία του έργου, σημαίνει κάτι όμως για το γούστο που προτιμούσε ο βασιλιάς. Αυτό που δεν είναι ίσως τόσο προφανές είναι το γεγονός ότι το λογοτεχνικό είδος της τραγωδίας (και όχι μόνο αυτό) στην *doctrine classique* περιχαρακώνεται, αποκτά ένα ασφυκτικό κανονιστικό πλαίσιο, ενώ η δημιουργία νέων ειδών και η ελεύθερη διαχείριση και επεξεργασία παλαιότερων ειδών καθίσταται ύποπτη. Τίθεται όμως υπό αίρεση και η φαντασία και η επινοητικότητα του καλλιτέχνη, και γι' αυτό μεγάλο μέρος της διαμάχης αναλώνεται γύρω από αυτό το θέμα. Το άλλο μεγάλο ζήτημα που ανακύπτει είναι το θέμα της μίμησης. Πρέπει να περιοριστεί η μίμηση των προτύπων, ο συγγραφέας έχει κάθε δικαίωμα να μιμηθεί και ό,τι δεν υπάρχει στη φύση, όπου φύση, όπως είδαμε, είναι πλέον ένας όρος προβληματικός.

Σε αυτό το πλαίσιο, διατυπώνονται καινοφανείς ιδέες, που αφορούν τα λογοτεχνικά είδη. Έτσι, ο Perrault και οι μοντέρνοι απαιτούν από την κριτική να μεταχειριστεί ισότιμα τα λογοτεχνικά είδη και μ' αυτόν τον τρόπο ανθίστανται σ' ένα αυστηρά ιεραρχημένο αξιακό σύστημα, στο οποίο η τραγωδία και το έπος καταλαμβάνουν τις ανώτερες θέσεις. Παράλληλα, διαχωρίζουν σαφώς τις *καλές τέχνες* (beaux arts) από τις *ελεύθερες τέχνες* (artes liberares[4]), αποσυνδέοντας έτσι τη λογοτεχνία από τη ρητορική. Τα έργα τέχνης αντιμετωπίζονται ως έκφραση μιας προοδευτικά εξελισσόμενης έκφρασης της ιδέας του ωραίου. Με αυτόν τον τρόπο, σχετικοποιείται τι είναι ωραίο (Kuhnle, 513). Και όλες αυτές οι απόψεις ανοίγουν το δρόμο ώστε τον 18ο αιώνα η τέχνη να αυτονομηθεί, να δημιουργηθεί δηλαδή η έννοια της τέχνης όπως την αντιλαμβανόμαστε σήμερα: η έκφραση του ανθρώπου που είναι καθ' ύλην αρμόδια για την αναζήτηση και την αποτύπωση της ομορφιάς· επιπροσθέτως, δημιουργούν το έδαφος για τη γέννηση της Αισθητικής ως νέου φιλοσοφικού κλάδου, που αναπτύσσεται ως η θεωρία περί ωραίου, εμπλεκόμενη και αυτή αργότερα στη συζήτηση περί λογοτεχνίας και λογοτεχνικών ειδών.

Εκ των υστέρων, μπορούμε να πούμε ότι οι μοντέρνοι κέρδισαν τη μάχη. Στον 18ο αιώνα, η Αρχαιότητα θα συνεχίσει να προσφέρει πρότυπα για την τραγωδία και το έπος, αλλά οι επόμενες γενιές θα στραφούν και σε άλλες κατευθύνσεις. Ωστόσο, οι υποστηρικτές των αρχαίων, τουλάχιστον στη Γαλλία, κληροδοτούν έναν κανόνα, ο οποίος απέδειξε από μόνος του, και χωρίς να έχει την πρόθεση, τη σημασία και των σύγχρονων συγγραφέων. Επιπλέον, το κύρος της κλασικής παιδείας θα διασφαλίσει την επιβίωση ενός σημαντικού μέρους της αρχαίας παράδοσης, μαζί μ' έναν κανόνα που χρησιμεύει ως δείκτης της κοινωνικής και πολιτιστικής ταυτότητας. Όπως σημειώνει και ο Terence Cave, «Από τη συζήτηση αυτή επομένως αναδεικνύονται σημαντικά θέματα: η ιδέα της προόδου, η φύση και ο σκοπός της παιδείας, η πολιτιστική θέση των γυναικών, ο τρόπος με τον οποίο ο σχηματισμός του κανόνα συμβάλλει σε κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα και στη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας» (Cave, 425).

8.17 Μολιέρος: η κωμωδία ως καθρέφτης των ηθών

Αν η τραγωδία λειτούργησε στον κλασικισμό ως καθρέφτης των ανθρώπινων παθών, η κωμωδία υπήρξε ο καθρέφτης των κοινωνικών ηθών της εποχής. Ο πιο γνωστός κωμωδιογράφος, ο Μολιέρος (Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673) συνέδεσε το όνομά του με την κωμωδία-μπαλέτο (είδος που συνδυάζει μουσική, χορό και κείμενο), πρωτοανεβάζοντας το έργο *Les Facheux* το 1661. Μέσω των έργων του, που διακρίνονται για την υφολογική τους ποικιλία, άσκησε δριμύτατη κριτική στα κοινωνικά ήθη της εποχής του και επηρέασε σημαντικά τους μεταγενέστερους. Γνώστης της ρωμαϊκής κωμωδίας του Πλαύτου και του Τερέντιου, επηρεασμένος από τη γαλλική παράδοση της μεσαιωνική φάρσα, την ιταλική Commedia dell'arte και την ισπανική κωμικοτραγωδία, ο Μολιέρος καινοτομεί, συνδυάζοντας στοιχεία από διαφορετικά θεατρικά είδη και παραδόσεις.

3 Ένα από τα πέντε εθνικά θέατρα της Γαλλίας. Ιδρύθηκε στις 21 Οκτωβρίου 1680.

4 Δηλαδή η Γραμματική, η Διαλεκτική, η Ρητορική, η Αριθμητική, η Γεωμετρία, η Αστρονομία και η Μουσική.

Εικόνα 8.7 *Ο Μολιέρος στο ρόλο του Καίσαρα, πορτρέτο του Nicolas Mignard, 1658. (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Moli%C3%A8re_-_Nicolas_Mignard_%281658%29.jpg*)*

Συγγραφέας, σκηνοθέτης και ηθοποιός (παίζει ο ίδιος στα έργα του), ο Γάλλος κωμωδιογράφος φτιάχνει ένα θέατρο που στηρίζεται τόσο στις χειρονομίες και στο σώμα όσο και στη μουσική και το λόγο. Η μείξη των ειδών και οι αισθητικές καινοτομίες του ικανοποίησαν το βασιλιά και την αυλή του, αλλά βρήκαν επικριτές σε όσους υποστήριζαν την υφολογική καθαρότητα ή αισθάνονταν ότι ήταν αντικείμενα της σάτιρας του. Όπως σημειώνει η Canova-Greene: «Η κωμωδία-μπαλέτο, που αρχικά δημιουργήθηκε για τη βασιλική αυλή, παρουσιάστηκε κατόπιν στην πόλη και σημείωσε μεγάλη επιτυχία. Το νέο αυτό είδος είναι που έφερε την κωμωδία και τον Μολιέρο πιο κοντά με το βασιλιά. […] Πιο ευέλικτη από την τραγωδία και μη κωδικοποιημένη ακόμη, η κωμωδία ήταν κατάλληλη για καινοτομίες. Ο Μολιέρος συμπεριέλαβε στα έργα του μεγάλη ποικιλία στοιχείων, αντικατοπτρίζοντας την αισθητική της αβρότητας [galàn] της γαλλικής αριστοκρατίας, πράγμα που του επέτρεψε να ικανοποιήσει τις προσδοκίες ενός ευρύτερου κοινού, είτε επρόκειτο για αριστοκράτες της αυλής είτε για πολίτες χαμηλότερων κοινωνικών τάξεων» (Canova-Greene, 7).

Εάν υποθέσουμε ότι ο Henri Bergson έχει δίκιο υποστηρίζοντας ότι υπάρχουν δύο είδη γέλιου –να γελάς μαζί με κάποιον και να γελάς σε βάρος κάποιου– τότε οι θεατές του Μολιέρου γελάνε σε βάρος των ηρώων του, και αυτό γιατί οι ίδιοι οι ήρωες δεν γελάνε με τα παθήματά τους αλλά παίρνουν τον εαυτό τους πολύ στα σοβαρά. Το να γελάς όμως σε βάρος κάποιου σημαίνει μια «στιγμιαία αναισθησία της καρδιάς» (Bergson,4), που προϋποθέτει με τη σειρά της ότι βρίσκεσαι σε πλεονεκτική θέση έναντι του άλλου. Και αυτή η πλεονεκτική θέση του θεατή εδραιώνεται από το λεπτομερές ψυχογράφημα και την παρουσίαση των κινήτρων των ηρώων, που είναι άνθρωποι συνηθισμένοι και συγχρόνως υπερβολικοί. Τα όποια ελαττώματα, οι όποιες εμμονές τους, οι όποιες ναρκισσιστικές συμπεριφορές τους μεγεθύνονται σε τέτοιο βαθμό που ακόμα και αν ο θεατής αναγνωρίσει στοιχεία του εαυτού του στο έργο του Μολιέρου, είναι δύσκολο να ταυτιστεί με τους ήρωες. Και αυτή η ταλάντωση ανάμεσα στο συνηθισμένο και το υπερβολικό είναι που καθιστά τα έργα του Μολιέρου τόσο σημαντικές για την ιστορία της κωμωδίας. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Γάλλος κωμωδιογράφος έγινε και εν ζωή γνωστός στην Ευρώπη, μεταφράστηκε, διασκευάστηκε και τα έργα του ανέβηκαν σε όλες τις ευρωπαϊκές σκηνές και παίζονται ως τις μέρες μας.

8.18 Ο *Κατά φαντασίαν ασθενής* του Μολιέρου

Ο *Κατά φαντασίαν ασθενής*, η τελευταία κωμωδία-μπαλέτο του Μολιέρου, που πέθανε κατά την διάρκεια της 4ης παράστασης, ανέβηκε το 1673 στο Palais Royal σε μουσική του Marc Antoine Charpentier. Το έργο περιέχει στοιχεία φάρσας, αλλά και το μοτίβο του ερωτευμένου ζευγαριού, γνωστού από την Commedia dell'arte. Ο τίτλος του έργου είναι που το καθιστά κωμωδία: αν ήταν "ασθενής" και ο θεατής δεν γνώριζε αν ο πρωταγωνιστής, ο Αργκάν, είναι πράγματι άρρωστος ή όχι, τότε δεν θα είχαμε να κάνουμε με κωμωδία. Ο Αργκάν είναι ένας εγωιστής που φοβάται το θάνατο και για να "επιζήσει" σχεδιάζει να παντρέψει την κόρη του μ' έναν γιατρό, θέλει δηλαδή να την "πουλήσει" για να "αγοράσει" έναν γιατρό επί 24ώρου βάσεως. Εν προκειμένω,

ο άκρατος εγωισμός στηλιτεύεται παράλληλα με την αρρωστομανία και τη νοσοφοβία του ήρωα. Το εγώ του Αργκάν είναι τόσο πολύτιμο για τον ίδιο που τον καθιστά τόσο εύπιστο και τον οδηγεί να γίνει αντικείμενο εκμετάλλευσης.

Από την άλλη, ο γιατρός (όπως και ο φαρμακοποιός) είναι αυτός που εκμεταλλεύεται τον δήθεν άρρωστο και χρησιμοποιεί για ίδιον όφελος την υποτιθεμένη αυθεντία και εξουσία που του παρέχει η γνώση, την οποία παριστάνει ότι διαθέτει· είναι με λίγα λόγια ένας ιδιοτελής απατεώνας και ως τέτοιος παρουσιάζεται στο έργο. Με τον τρόπο αυτό στηλιτεύεται έμμεσα κάθε αυθεντία και αποκαλύπτεται η φιλοχρήματη φύση και η απληστία του ανθρώπου απέναντι στο συνάνθρωπό του.

Αντικείμενο κριτικής στο έργο είναι και οι ενδοοικογενειακές σχέσεις που μπαίνουν στο μικροσκόπιο του Μολιέρου. Εκ πρώτης όψεως παρουσιάζεται μια τυπική οικογένεια της εποχής, όπου την εξουσία μοιάζει να την έχει ο υποτιθέμενος άρρωστος πατέρας (επιλογή συζύγου για τις κόρες, απειλή εγκλεισμού σε μοναστήρι σε περίπτωση άρνησης). Από τη συζήτηση όμως μεταξύ του ήρωα και του αδελφού του προκύπτει ότι αυτή που πραγματικά ασκεί την εξουσία είναι η γυναίκα του με την «κρεβατομουρμούρα» της· και, όπως διαφαίνεται από το έργο, ούτε οι κόρες ούτε η υπηρέτρια υπακούουν στο «αφεντικό», ενώ αυτή που φαινομενικά υπακούει, η γυναίκα του, το κάνει υστερόβουλα· και ο αδελφός όμως του Αργκάν –ασχέτως αν έχει καλούς σκοπούς– του αντιμιλάει και ανακατεύεται και στις ενδοοικογενειακές του υποθέσεις. Από αυτή την άποψη, η «αρρώστια» τού «κατά φαντασίαν ασθενή» είναι ένδειξη της απόλυτης αδυναμίας του όχι μόνο να αντιληφθεί τις πραγματικές προθέσεις των άλλων και να διαχωρίσει το είναι από το φαίνεσθαι (ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του Μπαρόκ δράματος), αλλά και ένδειξη αδυναμίας να διατηρήσει την εξουσία του εαυτού του (το σώμα του το έχει παραδώσει στους γιατρούς) και της οικογένειάς του (την οικογένεια του την έχει παραδώσει στη γυναίκα του). Εν ολίγοις, ο ψυχαναγκασμός του, όπως θα το ονομάζαμε σήμερα, δεν υποδηλώνει παρά την αδυναμία του να είναι κύριος του εαυτού του και του οίκου του, βασικό ζητούμενο του Διαφωτισμού. Και αυτά ακριβώς τα στοιχεία εμφανίζονται με πολλαπλές μορφές στο έργο. Έτσι, η παιγνιώδης αντιμετώπιση της αρρώστιας και του θανάτου διαπλέκεται στο έργο μ' ένα παιχνίδι μεταξύ του είναι και του φαίνεσθαι: άλλωστε, ο ήρωας, που παριστάνει τον άρρωστο, θα πρέπει να παραστήσει το νεκρό για να θεραπευτεί· ενώ από την άλλη, η σκηνή με το μπαλέτο με την οποία κλείνει το έργο, όπου ο θεραπευμένος πλέον κατά φαντάσιαν ασθενής αποφασίζει να γίνει ο ίδιος γιατρός, είναι η επιτομή της λογικής του Διαφωτισμού.

Σε τι συνίσταται όμως το κωμικό στοιχείο που προκαλεί το γέλιο στο έργο; Η μία πηγή γέλιου είναι εξωκειμενική ή για την ακρίβεια σωματική (αφορά γκριμάτσες, χειρονομίες, τη στάση του σώματος) και στηρίζεται στη μουσική, στο τραγούδι, στην κίνηση πάνω στη σκηνή, στο χορό· η άλλη είναι ενδοκειμενική και στηρίζεται σε δύο είδη θεάτρου, το λαϊκό και το λόγιο, ενώ χρησιμοποιεί μια μεγάλη παλέτα κωμικών τρόπων που εκκινούν από τις ύβρεις (π.χ. βλάκας) και φτάνουν έως τον πνευματώδη διάλογο (π.χ. "πληρωμένες" απαντήσεις). Πιο πολύ απ' όλα όμως το γέλιο προκαλείται από την υπερβολή των χαρακτήρων, την απόστασή τους από την κοινωνική κανονικότητα, την ελευθερία, την αναίδειά τους να λένε τα πράγματα με το όνομά τους, πράγματα που συνήθως δεν λέγονται, ακόμα κι αν γίνονται: όπως, για παάδειγμα, η απαίτηση του πατέρα Αργκάν να του ταιριάζει ο άντρας της κόρης του.

8.19 Η υπεράσπιση της κωμωδίας στον *Κατά φαντασίαν ασθενή*

Ο Μολιέρος απαντά στους επικριτές του και σε αυτό το έργο, όπως συνήθως κάνει σε όλες του τις κωμωδίες. Έτσι, ο αδελφός τού κατά φαντασίαν ασθενή τού προτείνει να πάνε να δούνε μια κωμωδία του Μολιέρου για να βγει από την πλάνη του. Στο διάλογο που ακολουθεί ο «Μολιέρος» παρουσιάζεται ως το ακριβώς αντίθετο του ήρωα: είναι «γιατροφοβικός» όχι γιατί αρνείται την αυθεντία του γιατρού αλλά γιατί φοβάται τη διάγνωση, όπως και τα φάρμακα: ο ήρωας φοβάται μην πεθάνει και ο «Μολιέρος» φοβάται μήπως τον πεθάνει ο γιατρός του. Συνδεόμενος έτσι έμμεσα με τον ήρωά του, ο «Μολιέρος» υπερασπίζεται μ' αυτόν τον τρόπο το έργο του, που δεν είναι παρά μια πικρή σάτιρα της ανθρώπινης κατάστασης και της ανθρώπινης αδυναμίας απέναντι στο θάνατο, η αποκάλυψη της ανθρώπινης μικρότητας και της μικρόνοιας, το ξεγύμνωμα του εγωπαθούς υποκειμένου, τα κουσούρια του οποίου παρουσιάζονται μεγεθυμένα για να γίνουν αντικείμενα παρατήρησης και αφορμή για γέλιο.

Στην έμμεση υπεράσπιση του έργου, το πρώτο βασικό επιχείρημα είναι ότι όλοι, μηδενός εξαιρουμένου, μπορούν να γίνουν αντικείμενο σάτιρας και σ' αυτούς τους «όλους» ανήκει και ο ίδιος ο Μολιέρος, όπως και το έργο του· με άλλα λόγια, αφού δεν εξαιρεί τον εαυτό του και το έργο του από τα βέλη της σάτιρας και πα-

ραδίδει τον εαυτό του στη χλεύη του ήρωά του, του δίνει έτσι το δικαίωμα να σχολιάζει δηκτικά οποιονδήποτε, όσο «αξιοσέβαστος» κι αν είναι. Το άλλο επιχείρημα υπέρ της σάτιρας, σύμφωνα με τον Μπεράλντ, είναι ότι η κωμωδία και το θέατρο δρουν θεραπευτικά, ο κατά φαντασίαν ασθενής άλλωστε θεραπεύεται από τις εμμονές του παίζοντας θέατρο.

8.20 Το μυθιστόρημα

Στο πλαίσιο της διαμάχης μοντέρνων και αρχαίων συζητείται και ένα είδος που θεωρείται δευτέρας κατηγορίας: το μυθιστόρημα. Οι πρόλογοι των μυθιστορημάτων είναι το μέρος όπου αναπτύσσονται κατά κύριο λόγο οι θεωρίες περί του είδους αυτού, υπό μορφή σατιρικών σχολίων, θεωρητικών δοκιμίων και κριτικών κειμένων· έτσι δημιουργείται σταδιακά ένα σώμα κειμένων που αφορά το είδος στην ολότητά του. Αυτή η κριτική δραστηριότητα εντοπίζεται κατά κύριο λόγο στη Γαλλία, ενώ στην Αγγλία, όπου φτάνουν οι μεταφράσεις των γαλλικών κειμένων, αναδύεται σταδιακά το θεωρητικό ενδιαφέρον για το είδος. Παρ' όλο που ο Perrault και οι μοντέρνοι ζητούν την ισότητα μεταξύ των ειδών, η εχθρότητα απέναντι στο μυθιστόρημα διακρίνει ολόκληρο τον 17ο αιώνα. Ο Pierre Nicole χαρακτηρίζει τους μυθιστοριογράφους δολοφόνους γιατί δηλητηριάζουν το κοινό. Ο Jean Pierre Camus και ο Charles Sorel κατηγορούν τους συγγραφείς μυθιστορημάτων (και τους αναγνώστες) ότι χάνουν τον καιρό τους με επικίνδυνα προϊόντα της φαντασίας, που είναι ανήθικα και άρα επιβλαβή, ενώ ο *Δον Κιχώτης* του Θερβάντες χρησιμοποιείται ως παράδειγμα για το πού μπορεί να οδηγήσει η ανάγνωση μυθιστορημάτων, δηλαδή στην τρέλα (Mallinson, 314).

Ως απάντηση στις κατηγορίες που απευθύνονται στο μυθιστόρημα –όχι μόνο ότι απομακρύνει τον αναγνώστη από την πραγματικότητα, αλλά και ότι τον διαφθείρει– οι υπέρμαχοι του μυθιστορήματος, δηλαδή κατά κύριο λόγο οι ίδιοι οι μυθιστοριογράφοι, απαιτούν το μυθιστόρημα να είναι αληθοφανές, να διασκεδάζει τον αναγνώστη, αλλά και να περιέχει ηθικές παραινέσεις. Υπ' αυτή την έννοια, ιδιαίτερο βάρος δίνεται στο ιστορικό πλαίσιο και την αληθοφάνεια, ενώ και η ποιητική δικαιοσύνη, για την οποία μιλήσαμε παραπάνω, παίζει και εδώ σημαντικό ρόλο. Γι' αυτό, τον λόγο η τιμωρία του ανήθικου και η ανταμοιβή του ηθικού είναι χαρακτηριστικό των περισσότερων μυθιστορημάτων της εποχής.

Όπως αναφέρει ο Mallinson, «αυτό είναι απλώς ένα μικρό βήμα στην αντίληψη της μυθοπλασίας ως βασικού οδηγού για τη ζωή· πέρα από το να παράσχει μια ανήθικη και βλαβερή εκτροπή των ηθικών κανόνων, θεωρείται σημαντικό μέρος της εκπαίδευσης. Ο Jean Desmarets de Saint-Sorlin υποστηρίζει στην εισαγωγή του στο *Rosane* (1639) ότι το έργο του προσφέρει πολύτιμα μαθήματα για τον αναγνώστη και το ίδιο επισημαίνει αργότερα η Madeleine de Scudéry, η οποία τονίζει τα πολλαπλά ηθικά και κοινωνικά οφέλη του μυθιστορήματος. Η εικόνα του μυθιστοριογράφου ως ανεύθυνου οραματιστή και ονειροπόλου (rêveur) έχει επομένως απορριφθεί σθεναρά. Αυτές οι κριτικές όμως κάνουν σαφή τη διάκριση ανάμεσα στην αλήθεια της μυθοπλασίας και την αλήθεια της καθημερινής εμπειρίας. Παρ' όλο που πολλοί συγγραφείς μπορεί να ισχυριστούν ότι τα μυθιστορήματά τους έχουν ένα ιστορικό πλαίσιο, ωστόσο δεν στοχεύουν να παρουσιάσουν στον αναγνώστη την ιστορία, όποια κι αν είναι αυτή». Ο λόγος είναι, όπως εξηγεί ο Desmarets, ότι η ιστορία «αποτελείται από ένα ασύνηθες και εξωφρενικό συμβάν [extravagance], σε αντίθεση με τη μυθοπλασία που διαμορφώνεται σύμφωνα με τις αρχές της τάξης και της ευπρέπειας [raison και bienséance]· η ιστορία μπορεί να μας δώσει το αληθινό [le vrai], αλλά η μυθοπλασία μας δίνει μια πιο γενική, αληθοφανή όψη [le vraisemblable]. [...] Αυτή είναι μια θεωρία της μυθοπλασίας στην οποία υπάγονται πολλές γενιές διηγημάτων που χαρακτηρίζονται από εξιδανικευμένους ήρωες –θαρραλέοι πολεμιστές, εραστές που ξέρουν να σέβονται, ενάρετες ηρωίδες– οι οποίοι λειτουργούν σ' έναν κόσμο με κυρίαρχο στοιχείο την αρετή· αυτό θα συσχετιζόταν με τον όρο μυθιστόρημα» (Mallinson, 315-316).

8.21 Το μυθιστόρημα *Η πριγκίπισσα ντε Κλεβ* της Μαντάμ ντε Λαφαγιέτ.

Εικόνα 8.8 *Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, κόμισσα de La Fayette. (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Madame_de_La_Fayette.jpg*)*

Επιβεβαίωση και ταυτόχρονα εξαίρεση σε αυτό τον κανόνα αποτελεί ένα μυθιστόρημα της εποχής αυτής, που θεωρείται προάγγελος του μοντέρνου μυθιστορήματος και το πρώτο μυθιστόρημα που αποτυπώνει ψυχικά τοπία. Πρόκειται για την *Princesse de Clèves* της Μαντάμ ντε Λαφαγιέτ (Madame de La Fayette, 1634-1693). Και εδώ έχουμε ένα συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο –έχει δηλαδή προηγηθεί επεξεργασία ιστορικών πηγών– και σ' αυτό το αληθοφανές σκηνικό συνυπάρχουν επινοημένοι ήρωες και ιστορικά πρόσωπα. Η πλοκή διαδραματίζεται στην αυλή του Ερρίκου Β' (1547–1559), όπου η νεαρή ηρωίδα κάνει την εμφάνισή της σε ηλικία 16 ετών. Το απόσπασμα που ακολουθεί είναι ενδεικτικό της φιλοσοφίας που διαπνέει το μυθιστόρημα, και αποτυπώνει την εικόνα του ευγενούς, πνευματικά καλλιεργημένου και ενάρετου ανθρώπου, ίδιον του γαλλικού κλασικισμού.

«Εμφανίστηκε τότε στην αυλή μια καλλονή που συγκέντρωσε την προσοχή όλων. Έπρεπε να ήταν πανέμορφη για να προξενήσει τέτοιο θαυμασμό σ' ένα περιβάλλον τόσο συνηθισμένο στην ομορφιά. […] Ο πατέρας της πέθανε νέος και την είχε αφήσει στην κηδεμονία της γυναίκας του, της κυρίας ντε Σαρτρ, της οποίας η καλοσύνη, η αρετή και η αξία ήταν μοναδικές. Όταν έχασε τον άνδρα της, πέρασε πολλά χρόνια χωρίς να εμφανισθεί στην αυλή. Στη διάρκεια αυτής της απουσίας ασχολήθηκε με την ανατροφή της κόρης της. Δεν προσπάθησε να καλλιεργήσει μόνο το πνεύμα και να φροντίσει την ομορφιά της, επεδίωξε επίσης να της αναπτύξει το αίσθημα για την αγάπη της αρετής. Οι περισσότερες μητέρες πιστεύουν ότι αρκεί να αποσιωπήσουν ό,τι σχετίζεται με τον έρωτα για να αποτρέψουν τα παιδιά τους απ' αυτόν. Η κυρία ντε Σαρτρ είχε την αντίθετη γνώμη. Μιλούσε συχνά στην κόρη της για τον έρωτα. Της αποκάλυπτε τις ομορφιές του για να μπορέσει πιο εύκολα να της επισημάνει τους κινδύνους.

Της περιέγραφε την ανειλικρίνεια των ανδρών, τη δολιότητα, την απιστία τους, την οικογενειακή δυστυχία που προκαλούν οι παράνομοι δεσμοί. Της εξηγούσε επίσης την ηρεμία που βασιλεύει στη ζωή μιας τίμιας γυναίκας και πόση ακτινοβολία και ανάταση δίνει η αρετή σε πρόσωπο με υψηλή καταγωγή και ομορφιά. Της τόνιζε όμως πόσο δύσκολα προστατεύεται αυτή η αρετή. Πρέπει να είναι, της έλεγε, πολύ δύσπιστη προς τον εαυτό της και να μένει προσηλωμένη στη μοναδική ευτυχία μιας γυναίκας, που είναι ν' αγαπά και να αγαπιέται από τον άνδρα της. Η κόρη αυτή ήταν τότε μία από τις πιο περιζήτητες νύφες στη Γαλλία και παρ' όλο που ήταν πολύ νέα, της είχαν ήδη γίνει πολλές προτάσεις. Η κυρία ντε Σαρτρ που ήταν υπερβολικά φιλόδοξη δεν έβρισκε κανέναν αντάξιο της κόρης της. Επειδή όμως είχε συμπληρώσει τα δεκαέξι χρόνια της, θέλησε να την οδηγήσει στην αυλή» (La Fayette, 38).

Εκεί, η νεαρή ηρωίδα συναντά και παντρεύεται, υπακούοντας τη μητέρα της, τον πρίγκιπα ντε Κλεβ. Γνωρίζει όμως και τον κόμη Nemours και ερωτεύονται ο ένας τον άλλον. Μολονότι οι συμβάσεις της αυλής δεν επιτρέπουν στους δύο ερωτευμένους να εκφράσουν τα συναισθήματά τους, η μητέρα της νεαρής, που διαισθάνεται ότι κάτι συμβαίνει, λίγο πριν πεθάνει παρακαλεί την κόρη της να απομακρυνθεί από την αυλή ώστε να σώσει την τιμή της και την αρετή της. Παρ' όλο που οι κοινωνικές υποχρεώσεις αρχικά δεν της επιτρέπουν να φύγει, νιώθει η συνείδησή της την πιέζει και υπό το κράτος του φόβου ότι θα αποκαλυφθούν τα συναισθήματά της καταφεύγει στην εξοχή, όπου εξομολογείται στον άντρα της τον έρωτά της για τον Nemours. Όταν ο άντρας

της, που συνεχίζει να την αγαπά, πεθαίνει, η πριγκίπισσα ντε Κλεβ αρνείται να παντρευτεί τον Nemours και ζει μέχρι το τέλος της ζωής της απομονωμένη.

Το μυθιστόρημα έχει επηρεαστεί από το Lettres portugaises (1668) και αποτυπώνει ένα πάθος, που θυμίζει αυτό της Φαίδρας στον Ρακίνα (άλλωστε και εδώ η εξομολόγηση παίζει σημαντικό ρόλο), παρουσιάζοντας τον έρωτα ως ανθρώπινη αδυναμία. Ο αγώνας που διεξάγεται μεταξύ πάθους και λογικής, καρδιάς και αρετής αναδεικνύει σαφώς τους κοινωνικούς κανόνες που τον επιβάλλουν. Γι' αυτό, άλλωστε, το κείμενο δεν συνοδεύεται από αναφορές στη θρησκεία, ούτε περιλαμβάνει ηθικολογικά σχόλια. Το ερώτημα που θέτει είναι πώς και κατά πόσον μπορεί ο άνθρωπος να ελέγξει τα συναισθήματά του μέσω της λογικής. Χαρακτηριστικό από αυτή την άποψη είναι το τέλος του μυθιστορήματος:

«Με το πρόσχημα ν' αλλάξει περιβάλλον και χωρίς να δείξει ότι είχε πάρει την απόφαση να εγκαταλείψει την αυλή, αποτραβήχτηκε σ' ένα μοναστήρι. Μόλις το πληροφορήθηκε ο κύριος ντε Νεμούρ, ένιωσε την σημασία αυτής της απομόνωσης και κατάλαβε την σοβαρότητά της. Κατάλαβε τότε ότι δεν είχε τίποτα πια να ελπίζει. Οι χαμένες ελπίδες του δεν τον εμπόδισαν να μεταχειρισθεί όλα τα μέσα για να κερδίσει ξανά την κυρία ντε Κλεβ. […] Ο κύριος ντε Νεμούρ πήγε τέλος να την επισκεφθεί με το πρόσχημα ότι πήγαινε για λουτρά. Ταράχθηκε κι ένιωσε μεγάλη έκπληξη μαθαίνοντας την άφιξή του. Έβαλε να του μιλήσει μια φίλη της που αγαπούσε και εκτιμούσε και να τον παρακαλέσει να μην παραξενευθεί αν δεν ήθελε να εκτεθεί στον κίνδυνο να τον δει και με την παρουσία του να μεταβάλει τα αισθήματα που αυτή ήθελε να διατηρήσει. Ήθελε να του πει ότι αφού κατάλαβε πως το καθήκον της και η ψυχική της ηρεμία εναντιώνονταν στην έλξη που ένιωθε γι' αυτόν, τα εγκόσμια της είχαν φανεί τόσο ασήμαντα που τ' απαρνιόταν για πάντα· ότι δεν σκεφτόταν πλέον παρά μόνο ό,τι είχε σχέση με την άλλη ζωή κι ότι δεν της έμενε κανένα άλλο συναίσθημα από την επιθυμία να συμφωνήσει κι αυτός μαζί της.

Ακούγοντας αυτά τα λόγια ο κύριος ντε Νεμούρ νόμισε ότι θα πέθαινε από δυστυχία. Την παρακάλεσε επανειλημμένα να πάει στην κυρία ντε Κλεβ για να την πείσει να τον δεχθεί· αλλά αυτή του είπε ότι η κυρία ντε Κλεβ όχι μόνο της απαγόρευσε να μεταφέρει οτιδήποτε εκ μέρους του, αλλά ούτε καν να της διηγηθεί την συζήτησή τους. Τελικά έπρεπε πάλι να φύγει παίρνοντας μαζί του όλον τον πόνο που μπορεί να νιώσει ένας άνδρας χωρίς ελπίδα να ξαναδεί την γυναίκα που αγαπούσε με τον πιο δυνατό, τον πιο γνήσιο και τον πιο βαθύ έρωτα του κόσμου. Παρ' όλα αυτά δεν αποθαρρύνθηκε κι έκανε το παν για να την κάνει ν' αλλάξει γνώμη. Τα χρόνια κύλησαν, το πέρασμα του χρόνου κι ο χωρισμός απάλυναν τον πόνο και έσβησαν τον έρωτά του. Η ζωή της κυρίας ντε Κλεβ έδειχνε ότι δεν θα ξαναγύριζε στην αυλή. Περνούσε τον μισό χρόνο στο μοναστήρι και τον άλλον μισό στα κτήματα της· ζούσε με ευσέβεια και σε απομόνωση όπως στα πιο αυστηρά μοναστήρια και η σύντομη ζωή της ήταν αμίμητο παράδειγμα αρετής» (La Fayette, 198-199).

Η απάντηση λοιπόν στο ερώτημα που θέτει το μυθιστόρημα, πώς δηλαδή μπορεί ο άνθρωπος να ελέγξει τα συναισθήματά του, είναι μέσω της αποφυγής κινδύνων, μέσω της απάρνησης των εγκοσμίων. Και αυτό γιατί το «αμίμητο παράδειγμα αρετής» καθίσταται εφικτό επειδή ακριβώς δεν εκτίθεται σε κινδύνους Και από αυτήν την άποψη η αρετή είναι το αποτέλεσμα όχι τόσο του θριάμβου της λογικής έναντι του συναισθήματος, όπως επιτάσσει η καρτεσιανή φιλοσοφία, όσο της απομάκρυνσης από την κοινωνία, της απομόνωσης του ατόμου, της αποφυγής των πειρασμών.

8.22 Μυθιστόρημα και αναγνώστης

Την εποχή ωστόσο που γράφεται το *La princesse de Clèves*, το οποίο είχε μεγάλη επιτυχία και συζητήθηκε έντονα, είναι ενδεικτικές για το λογοτεχνικό είδος του μυθιστορήματος δύο σύγχρονές του αναγνώσεις. Η μία είναι του Jean-Baptiste-Henri de Valincour και η άλλη είναι του Abbé de Charnes. Ο μεν Valincour κατηγορεί το μυθιστόρημα διότι παρουσιάζει χαρακτήρες –αναφέρεται ειδικά στο κόμη Νεμούρ– που είναι ηθικά αδύναμοι, ενώ κρίνει το μυθιστόρημα σύμφωνα με τις αρχές του *κλασικιστικού δόγματος*, ο δε Charnes υποστηρίζει ότι δεν πρέπει να κρίνει κανείς το μυθιστόρημα από ηθικής άποψης, αλλά ως προς την εγγύτητά του στην πραγματικότητα, στην αλήθεια. Και σ' αυτό το μοτίβο, δηλαδή στην απαίτηση για μια ρεαλιστική απεικόνιση μιας ηθικής πραγματικότητας, θα κινηθεί και η συζήτηση τουλάχιστον μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα.

Όπως όμως υπογραμμίζει ο Mallinson, «Το ρεαλιστικό και συνάμα ηθικό μοιάζει να είναι ένας αδύνατος συνδυασμός και, λόγω της αποτυχίας σε ένα από αυτά, μεγάλο μέρος της κριτικής του μυθιστορήματος ασχολείται εντατικά με τα ίδια τα κείμενα. Για ορισμένους, αυτή η συζήτηση οδηγεί στην εικόνα ενός αναγνώστη που προσεγγίζει ένα μυθιστόρημα από μια λιγότερο ηθικά ευάλωτη σκοπιά, είναι λιγότερο παθητικός δέκτης ενός κειμένου, ενώ συμμετέχει ενεργά σε αυτό [...]˙ ακόμη και κατά το δεύτερο μισό του αιώνα, η αναζήτηση

ενός συνδυασμού απόλαυσης και αλήθειας συνεχίζει να αποτελεί τη βάση της σκέψης, έστω και σε διαφορετικό πλαίσιο. Με βάση αυτές τις αρχές, όμως, υπάρχει μια αυξανόμενη συνειδητοποίηση της καθοριστικής, αν όχι προβληματικής, σχέσης μεταξύ του κειμένου και του αναγνώστη. Στον επόμενο αιώνα μεταφέρονται οι αμφιβολίες σχετικά με την ικανότητα του συγγραφέα να ενσαρκώσει την αλήθεια στο κείμενό του αλλά και να τη μεταφέρει επαρκώς στον αναγνώστη» (Mallinson, 320-321).

Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης

1. Η τραγωδία *Le Cid* του Corneille

Ένα από τα στοιχεία που στηλιτεύτηκαν περισσότερο στην τραγωδία *Le Cid* του Corneille είναι ότι η ηρωίδα συνεχίζει να αγαπάει το δολοφόνο του πατέρα της. Το γεγονός ότι ο έρωτας, η καρδιά και το πάθος είναι ισχυρότερα όχι μόνο από την επιθυμία εκδίκησης, αλλά, κυρίως, από το καθήκον της προάσπισης της τιμής της οικογένειας, δηλαδή από την κοινωνική ευταξία και τη λογική, επιτρέπει την κυριαρχία του πάθους επί της λογικής, πράγμα που την εποχή αυτή θεωρείται αδιανόητο να αποτυπωθεί στη λογοτεχνία.

- Στο απόσπασμα που ακολουθεί η ηρωίδα συζητά με την Ελβίρα, την έμπιστη τροφό της. Παρατηρήστε εδώ τη δραματική παρουσίαση του αγώνα μεταξύ έρωτα και τιμής, καθώς και το γεγονός ότι, παρ' όλο που η τιμή μοιάζει να έχει μεγαλύτερη σημασία, το μεγαλύτερο μέρος του μονολόγου αφορά τον έρωτα:

ΕΛΒΙΡΑ
Εκείνος σας στερεί πατρός
και σεις τον αγαπάτε;
ΧΙΜΕΝΗ
Αν τον αγαπώ!
Πτωχή η λέξις˙ τον λατρεύω! Η οργή
ανθίσταται ματαίως εις τον έρωτα.
Εν τω εχθρώ ευρίσκω τον ερώμενον˙
μισώ μεν τον φορέα, αλλ' αισθάνομαι
παρά το μίσος ότι κατά του πατρός
ο εραστής εν μέση τη καρδία μου
παλαίει έτι. Προχωρεί, υποχωρεί,
αμύνεται, προσβάλλει, νυν μεν ισχυρός,
αδύνατος δε πάλιν, ηττημένος νυν
και αύθις θριαμβεύων. Αλλ' εν τη σκληρά
μονομαχία, ήν ο έρως συγκροτεί
προς την οργήν, σπαράττει την καρδίαν μου
μη συναρπάζων την ψυχήν μου. Όσην καν
ο έρως έχει εξουσίαν επ' εμού,
δε θα ακούσω τας υπαγορεύσεις του.
Ναι, τρέχω αδιστάκτως όπου η τιμή
με διατάσσει. Τον Ροδρίγον αγαπώ,
η τύχη του με θλίβει, η καρδία μου
υπέρ εκείνου κρατερώς αμύνεται.
Αλλ' όμως παρά πάντας τους αγώνας του
γνωρίζω ποία είμαι και πως λέγομαι
και ότι τον πατέρα μου εφόνευσεν
(Corneille, 53)

2. Οι συνέπειες της κλασικιστικής ποιητικής για την τραγωδία

- Διαβάστε το παρακάτω απόσπασμα από την κριτική μελέτη με τίτλο *Κλασικισμός*, στο οποίο ο Dominique Secretan εξηγεί πόσο επηρεάζουν οι κλασικιστικοί κανόνες τις επιλογές των συγγραφέων και τις συνέπειές τους για τα θεατρικά έργα.

Η ενότητα της δράσης αποκλείει, ή αν μη τι άλλο περιορίζει στο ελάχιστο, τις επιμέρους πλοκές και τα μη ουσιώδη, ξένα επεισόδια. Η πλοκή όχι μόνο πρέπει να είναι απλή, ή μ' έναν μόνο σκοπό ίσως, αλλά πρέπει να οργανώνεται τόσο λογικά ώστε η ακολουθία των συμβάντων, η πραγματική τάξη των σκηνών, η σειρά των αντιπαραθέσεων που μορφοποιούν το θεατρικό έργο να μην μπορούν να αλλοιώνονται χωρίς να καταστρέφεται το σύνολο. Επίσης, καθώς ο ίδιος ο σκηνικός χώρος είναι περιορισμένος και καθώς πρέπει να υπάρχει ένας λογικός συσχετισμός ανάμεσα στον χρόνο της δράσης και στον χρόνο της παράστασης, το αποτέλεσμα είναι ότι η δράση, η υπόθεση η ίδια, πρέπει να περιορίζεται σε ό,τι μπορεί να συμβαίνει στην πραγματικότητα μέσα σε ένα μικρό χρονικό διάστημα, ας πούμε μέσα σε εικοσιτέσσερις ώρες, καθώς επίσης και μέσα σε έναν περιορισμένο χώρο, ας πούμε σε δύο διαφορετικούς αλλά πάντως γειτονικούς χώρους. Ο αριθμός των προσώπων που βρίσκονται στη σκηνή κάθε φορά, θα έπρεπε να παραμένει μικρός. Καθετί σκοπεύει στη συγκέντρωση, π.χ. η εκλογή, ως θέματος του θεατρικού έργου, μιας κρίσης στη ζωή του ήρωα. Η ίδια ανάγκη για συγκέντρωση οδηγεί τον θεατρικό συγγραφέα να αφαιρεί χωρίς έλεος οτιδήποτε δεν συντελεί στο να οδηγεί σ' αυτό το τέλος. Το πλάτος θυσιάζεται για χάρη του βάθους. […] Ο Mairet διάλεξε, πριν από τον Corneille και τον Racine, να αλλοιώσει την ιστορία για χάρη του θεατρικού έργου και της αξιοπιστίας του. Η ψυχολογία πήρε την πρωτοκαθεδρία από την ιστορία: «δεν αλλοίωσα την ιστορία χωρίς λόγο»: ο στόχος ήταν η αληθοφάνεια και η ενότητα, ή η σύγκρουση. Οι συγκρούσεις προμηθεύουν πλούσιο υλικό σ' αυτό το είδος θεατρικού έργου, συγκρούσεις ανάμεσα στην αγάπη και το καθήκον, ανάμεσα σε δύο καθήκοντα, ανάμεσα στο άτομο και το κράτος, ανάμεσα στην ενεργητικότητα και την αδυναμία, ανάμεσα στη λογική και το συναίσθημα. Περιορισμός της πλοκής σε ένα ελάχιστο σημείο συνεπάγεται, επίσης, την ανάγκη για εντελώς κατανοητές εισαγωγικές σκηνές (περίληψη γεγονότων που έγιναν στο παρελθόν και έκθεση του προβλήματος που πρόκειται να λυθεί), για αγγελιοφόρους που αφηγούνται τα εκτός της σκηνής δρώμενα, για νοητικές διεργασίες που πρέπει να κοινοποιηθούν μέσω μονολόγων (οι οποίοι δεν είναι απλώς θρήνοι ή φιλοσοφικοί στοχασμοί) και μέσω συζητήσεων με έμπιστα πρόσωπα (ενώ όλοι οι άλλοι διάλογοι είναι αληθινές αντιπαρατάξεις). Όλα αυτά μπορεί να φαίνεται ότι διαπιστώνονται πολύ εύκολα, αλλά πρέπει να θυμόμαστε ότι κάτι τέτοιο δεν συνέβαινε στις αρχές του δέκατου έβδομου αιώνα (Secretan, 59-61).

3. *Η Ποιητική τέχνη* του Boileau

Αν υπάρχει κάποιος που κυριαρχεί στη λογοτεχνική κριτική κατά την περίοδο 1660-1740, αυτός είναι ο ποιητής και κριτικός Nicolas Boileau-Despréaux (1636- 1711). Ως μιμητής του Οράτιου και μεταφραστής του Λογγίνου, ο Boileau συνδέει συνειδητά τον εαυτό του με τους αρχαίους, αλλά το ύφος και η κριτική στάση του είναι ενός ανθρώπου του σύγχρονου κόσμου. Στο έμμετρο έργο του *Ποιητική Τέχνη* (1674), γραμμένο σε αλεξανδρινούς στίχους, ο Boileau συνοψίζει τις αρχές του κλασικισμού και επηρεάζει σημαντικά την εποχή του και εντός και εκτός Γαλλίας. Στο άσμα που ακολουθεί –το πρώτο από τα τέσσερα που συγκροτούν το έργο–, ο ποιητής παρουσιάζει τους γενικούς κανόνες τις ποιητικής τέχνης.

- Διαβάστε το απόσπασμα και παρατηρήστε τη σημασία του ορθού λόγου και της λογικής στην ποιητική πράξη, παρά την αποδοχή ότι το ταλέντο είναι έμφυτο.

ΑΣΜΑ ΠΡΩΤΟ
Η φύση, γόνιμη σε εξαίρετα πνεύματα,
ξέρει σοφά να μοιράζει στους δημιουργούς τα ταλέντα:
Ο ένας μπορεί να χαράζει σε στίχους τη φλόγα του έρωτα,
ο άλλος ν' ακονίζει μ' ωραία κοντυλιά το επίγραμμα˙
ο Μαλέρμπ[5] *μπορεί ενός ήρωα τους άθλους να ψάλει,*
ο Ρακάν[6] *την Φυλλίδα να υμνεί, τους ποιμένες, τα δάση:*
συχνά όμως, ένα πνεύμα που αρέσκεται στην κολακεία

5 Μαλέρμπ (François de Malherbe, 1555 - 1628), Γάλλος λυρικός ποιητής, θεωρείται ότι προετοίμασε το έδαφος για έλευση του κλασικισμού.

6 Ρακάν (Honorat de Bueil de Racan, 1589 -1670), Γάλλος ποιητής, πολύ γνωστός στην εποχή του.

εκτιμά λάθος το ταλέντο του και στερείται αυτογνωσίας.
Έτσι, κάποιος που είδαμε κάποτε με τον Φαρ[7]
να μαυρίζει με στίχους τους τοίχους ενός καμπαρέ
ξεκινάει παράκαιρα, με χωρίς εμπειρίας φωνή,
να υμνήσει τη θριαμβική των Εβραίων φυγή·
και ενώ στις ερήμους καταδιώκει τον Μωησή,
στις θάλασσες τρέχει με τον Φαραώ να πνιγεί.
Ό,τι θέμα και αν πραγματεύεται, υψηλό ή ευχάριστο,
το ορθό νόημα πάντοτε με τη ρίμα εναρμονίζεται:
κακώς φαίνεται πως η μια την άλλη εχθρεύεται·
η ρίμα είναι σκλάβα και οφείλει μόνο να υπακούσει.
Εάν στην αρχή προσπαθώντας φιλότιμα την αναζητείτε,
ο νους συνηθίζει να τη βρίσκει με ευχέρεια·
στης λογικής τον ζυγό αγόγγυστα υποκλίνεται
κι όχι μόνο δεν ενοχλεί, μα ωφελεί και εμπλουτίζεται·
εάν όμως παραμελήσετε, ρεμπελεύει
και τρέχει το νόημα πίσω της για να την επανεύρει.
Στέργετε λοιπόν τη λογική: είθε πάντα και μόνο απ' αυτήν
τα γραπτά σας και λάμψη ν' αντλούν και τιμή.
(Boileau, 21, 23, στ. 14-38)

4. Η λυρική ποίηση

Τα αποσπάσματα που ακολουθούν από το άρθρο του James Sambrook με τίτλο *Poetry, 1660-1740* σχετικά με τη λυρική ποίηση το διάστημα 1660-1740 αφορούν την έννοια της φύσης, το διαχωρισμό και την ιεράρχηση των λογοτεχνικών ειδών, τη σχέση λογικής και φαντασίας και την έννοια του υψηλού.

- Διαβάστε τα αποσπάσματα και συνδέστε τα με το προηγούμενο κεφάλαιο. Υπάρχουν διαφορές μεταξύ των αναγεννησιακών νεοαριστοτελικών ποιητικών και των στοιχείων και των αισθητικών επιταγών που αναφέρει ο Sambrook για την περίοδο αυτή;

Όλοι οι κριτικοί την εποχή αυτή συμφωνούν ότι η ποίηση είναι μίμηση της φύσης, αλλά η «φύση» επιδέχεται ευρείας ερμηνείας. Θα μπορούσε να είναι αυτό που ο Dryden, ακολουθώντας τις απόψεις του Bellori, αποκαλεί ιδέα της τέλειας φύσης, στην οποία οι διάσπαρτες ομορφιές μιας φαινομενικά συνηθισμένης φύσης ενώνονται, ενώ οι παραμορφώσεις και τα ελαττώματα της φύσης αποκλείονται. Η ίδια η έννοια της τέλειας φύσης θα μπορούσε να θεωρηθεί, από καθαρά χριστιανική άποψη, ως η φύση πριν το προπατορικό αμάρτημα, έτσι ώστε ο μεγάλος στόχος της ποίησης […] είναι να αποκατασταθεί η φυσική τάξη που χάθηκε με την πτώση. […]

Η καλλιέργεια του θαυμασμού για τα μη κλασικά πρότυπα θα αποδυνάμωνε εντέλει τις σαφείς διακρίσεις μεταξύ των λογοτεχνικών ειδών που κληρονομήθηκαν από τους αρχαίους, όμως ο σαφής διαχωρισμός μεταξύ των ειδών καλά κρατεί την περίοδο 1660-1740: Ο Addison ανέλυσε ακόμη και την μπαλάντα του «Chevy Chase»[8]*, σύμφωνα με τους κλασικούς κανόνες για την ηρωική ποίηση. Οι κριτικοί συμφώνησαν ότι υπάρχει μια ιεράρχηση των ειδών, με το έπος, στην περίπτωση της μη δραματικής ποίησης, να καταλαμβάνει τη σημαντικότερη θέση. Μοντέλα άγνωστα στους αρχαίους θα μπορούσαν πάντως να έχουν θέση σε αυτή την ιεραρχία, κάτι που αναφέρει και ο Boileau στο L'Art poétique. Κάθε είδος έχει όμως ένα ιδιαίτερο ύφος, μια ιδιαίτερη μορφή καιμια ιδιαίτερη λειτουργία, που αντιστοιχούν σε διαφορετικές πτυχές της φύσης και αυτό παρ' όλο που οι κριτικοί ενδέχεται να διαφοροποιούνται ως προς την εν λόγω αντιστοιχία: για παράδειγμα, κατά τον Rapin, το ποιμενικό είδος σχετίζεται με ιστορικούς παράγοντες και, κατά τον Fontenelle, με τη γενική ανθρώπινη ψυχολογία. […]*

Ο Boileau καλεί τους ποιητές να αγαπούν τη λογική και οι κριτικοί της περιόδου τονίζουν πάντα την ανάγκη να χρησιμοποιηθεί η λογική στη συγγραφή ποίησης, ωστόσο κανείς δεν ισχυρίζεται ότι η ποιητική δημιουργία είναι μια απόλυτα ορθολογική δραστηριότητα. Η δημιουργική δύναμη βρίσκεται ακόμα εκεί που ήταν πάντα: στο

7 Λα Φαρ (Charles Auguste marquis de La Fare, 1644 -1712), Γάλλος στρατιωτικός, έγραψε τα *Απομνημονεύματα* (1716)

8 Μπαλάντα προερχόμενη από την προφορική παράδοση σε δύο εκδοχές, εκ των οποίων η πρώτη γράφτηκε γύρω στα 1430.

εντυπωσιακό ή στη φαντασία, όροι συνώνυμοι για τους περισσότερους κριτικούς. […] Σε ποιο βαθμό ο ποιητής θα μπορούσε να αγνοήσει τις επιταγές της λογικής αποτελούσε θέμα συζήτησης. Οι κριτικοί φυσικά επαινούν την ιδιοφυΐα ποιητών όπως ο Όμηρος και ο Σαίξπηρ, οι οποίοι έφτασαν ή ακόμα και ξεπέρασαν ποιητές με σαφώς μεγαλύτερο επίπεδο μάθησης, όπως ο Βιργίλιος και ο Μίλτων.[…]

Όπως δηλώνει ο Boileau, ο οποίος μετέφρασε και διέδωσε το έργο του Λογγίνου, το υψηλό δεν μπορεί να αναλυθεί· μπορεί να γίνει μόνο αισθητό σε ό,τι εξυψώνει, μαγεύει, ανυψώνει τον αναγνώστη και τον συνεπαίρνει. […] Υπάρχει μια μυστική δύναμη στην ποίηση που αναγνωρίζεται από την καρδιά, και όχι από το μυαλό, ώστε ακόμη και η κριτική, σε τελευταία ανάλυση, να μην θεωρείται ότι είναι εξ ολοκλήρου ορθολογική υπόθεση. Παρά τη συνεχή αναγνώριση των κανόνων της ποίησης, το γούστο γίνεται το πιο σημαντικό και αποφασιστικό κριτήριο για την περίοδο 1660-1740. Στα επόμενα χρόνια, το δόγμα του γούστου θα ανοίξει δρόμους προς την κατεύθυνση μιας ακόμα μεγαλύτερης κριτικής σχετικότητας και προς την κατεύθυνση μιας κριτικής που εστιάζει περισσότερο στις υποκειμενικές επιδράσεις της ποίησης […] (Sambrook, 114-116).

5. *Ο κατά φαντασίαν ασθενής* του Μολιέρου

Το απόσπασμα που ακολουθεί είναι από την 3η σκηνή του *Κατά φαντασίαν ασθενή* και αφορά την υπεράσπιση της κωμωδίας και το δικαίωμά της να σατιρίζει τα πάντα. Το γεγονός ότι στις πρώτες παραστάσεις του έργου ο ίδιος ο Μολιέρος έπαιζε τον Αργκάν εντείνει την κωμικότητα της σκηνής.

- Διαβάστε το απόσπασμα και παρατηρήστε με ποιον τρόπο ο Μολιέρος επιχειρεί να προλάβει την κριτική εκ μέρους των γιατρών.

ΜΠΕΡΑΛΝΤ Κατάλαβε, αδελφέ μου, ότι δεν το 'χω βάλει σκοπό να προσβάλω την ιατρική και τους γιατρούς. Άλλωστε, καθένας είν' ελεύθερος να πιστεύει αυτά που θέλει. Όσα σού λέω, θέλω να μείνουν μεταξύ μας. Πάντως, μακάρι να κατάφερνα να σε βγάλω από την πλάνη σου και, για να σε διασκεδάσω, να σ' έπαιρνα μαζί μου σε κάποια από τις κωμωδίες του Μολιέρου που έχει τέτοιο θέμα.

ΑΡΓΚΑΝ Σιγά τον συγγραφέα! Ώστε έτσι ε; Τολμάει στις κωμωδιούλες του και πιάνει στο στόμα του σεβαστούς επιστήμονες όπως οι γιατροί!

ΜΠΕΡΑΛΝΤ Δεν σατιρίζει τους γιατρούς. Απλώς ξεμπροστιάζει τις ανόητες μεθοδεύσεις τους εν ονόματι της ιατρικής!

ΑΡΓΚΑΝ Ναι, μωρέ, έχει μούτρα και κριτικάρει την ιατρική! Σκέψου τι ηλίθιος είναι και τι μεγάλη γνώμη έχει για τον εαυτόν του, που τολμάει και κοροϊδεύει τις γνωματεύσεις και τις θεραπείες! Α, τον γελοίο! Τολμάει κι ορθώνει το μηδαμινό ανάστημα του μπροστά στη γιγάντια επιστήμη της ιατρικής και τολμάει να σατιρίζει τους αξιοσέβαστους γιατρούς στις κωμωδίες του!

ΜΠΕΡΑΛΝΤ Καλά κάνει. Ο κωμωδιογράφος βάζει στα έργα του διάφορα επαγγέλματα και δημόσιες θέσεις. Εδώ άλλοι σατιρίζουν βασιλιάδες και πρίγκιπες – γιατί οι γιατροί να είναι στο απυρόβλητο;

ΑΡΓΚΑΝ Μα το θεό, αν εγώ ήμουν γιατρός, θα έπαιρνα πίσω το αίμα μου για την αυθάδειά του: όταν θ' αρρώσταινε, θα τον άφηνα να πεθάνει χωρίς να του δώσω καμία σημασία. Και τότε ας χτυπιότανε κι ας φώναζε όσο ήθελε! Δεν θα του έδινα καμία συμβουλή, ούτε μια ελάχιστη αφαίμαξη, ούτε ένα τοσοδούλι κλύσμα, και θα του έλεγα, «Σκάσε και ψόφα, καταραμένε, για να δεις τι σημαίνει να τα βάζεις με την ιατρική!».

ΜΠΕΡΑΛΝΤ Έχεις γίνει έξαλλος μαζί του, χωρίς καν να τον ξέρεις.

ΑΡΓΚΑΝ Ναι, γιατί είναι άσχετος και γελοίος! Και, αν είχανε μυαλό οι γιατροί, θα έκαναν αυτό που είπα εγώ.

ΜΠΕΡΑΛΝΤ Ο Μολιέρος έχει πιο πολύ μυαλό απ' τους γιατρούς σου και δεν θα ζητήσει ποτέ τη βοήθεια τους.

ΑΡΓΚΑΝ Κακό του κεφαλιού του: αυτός θα πάει σκασμένος!

ΜΠΕΡΑΛΝΤ Έχει λόγους, λέει, γι' αυτό που κάνει. Φάρμακα, λέει, παίρνουν μόνο οι γεροί και δυνατοί άνθρωποι, γιατί μόνο αυτοί αντέχουν και την αρρώστια και τα φάρμακα. Ενώ αυτός είναι τόσο αδύναμος, που μπορεί ν' αντέξει μόνο την αρρώστια!

ΑΡΓΚΑΝ Αυτά είναι σοφίσματα των δήθεν έξυπνων. Τέλος πάντων, αρκετά ασχοληθήκαμε μ' αυτό το υποκείμενο. Δεν θέλω να ταραχτώ παραπάνω, γιατί θα ερεθιστεί η χολή μου και θα έχω κι άλλα τρεχάματα.

ΜΠΕΡΑΛΝΤ Όπως θες, αδελφέ μου! Για ν› αλλάξω θέμα, πιστεύω πως, εντάξει, σου έφερε αντίρρηση η κόρη σου, όμως αυτός δεν είναι λόγος να την πετάξεις σε μοναστήρι. Επίσης, στην επιλογή του γαμπρού δεν πρέπει να σκέφτεσαι μόνο τον εαυτό σου, αλλά και την κόρη σου. Ο γάμος κρατάει μια ολόκληρη ζωή και ο γάμος που δεν βασίζεται στην ευτυχία δεν πετυχαίνει ποτέ (Μολιέρος, 112-114).

6. Τα δημοφιλή μυθιστορήματα την εποχή της Madame de La Fayette

Το απόσπασμα που ακολουθεί είναι από τον πρόλογο της Τερέζας Πεσμαζόγλου, μεταφράστριας του μυθιστορήματος *La princesse de Clèves*, και αφορά τις δύο δημοφιλέστερες κατηγορίες μυθιστορημάτων στα χρόνια της Mme de la Fayette.

- Διαβάστε προσεκτικά το απόσπασμα και, με βάση αυτά που διαβάσατε στο κεφάλαιο αυτό, εντοπίστε σε τι συνίσταται η ιδιαιτερότητα του μυθιστορήματος της Mme de la Fayette.

Ποια όμως βιβλία διαβάζουν για την ψυχαγωγία τους; Αυτά μπορούν να καταταγούν σε δύο μεγάλες κατηγορίες. Η πρώτη, η πιο διαδεδομένη, περιλαμβάνει μυθιστορήματα που περιγράφουν την ζωή και τις περιπέτειες ηρωικών προσώπων. Έχουν ως καταγωγή τις έμμετρες ιπποτικές αφηγήσεις του τέλους του Μεσαίωνα. Παραδείγματα τέτοιων αφηγήσεων ηρωικών κατορθωμάτων με πρωταγωνιστές σχεδόν υπεράνθρωπους ιππότες σε τόπους εξωτικούς και διανθισμένων με στοιχεία μαγείας είναι ο Polexandre του Gomberville καθώς και τα πολύ γνωστά εκείνη την εποχή, τρία μυθιστορήματα του Calprenède, Cassandre, Cléopâtre και Pharamond. Τα μυθιστορήματα αυτού του είδους γεμάτα από απίθανες και σκληρές περιπέτειες ελκύουν το κοινό της εποχής εκείνης. Περιέχουν όμως που και που και «ψυχολογικές» αναλύσεις, όπως και αξίες στις οποίες πρέπει να υποτάσσεται η γυναίκα μετά τον γάμο της, καθώς και διαφόρους άλλους κώδικες τιμής, ηθών και εθίμων. Τα στοιχεία της έξω από κάθε πραγματικότητα αλλά πάντα νικηφόρου για τον ήρωα περιπέτειας μαζί με την έξαρση των ωραίων συναισθημάτων εντυπωσιάζουν ακόμη και μια ευγενή και ευφυή αναγνώστρια όπως την Madame de Sevigné (1626-1696) που ομολογεί, σε γράμμα στην κόρη της, ότι την γοητεύουν και την παρασύρουν.

Η δεύτερη κατηγορία αναγνωσμάτων περιλαμβάνει μυθιστορήματα στα οποία η έμφαση δεν βρίσκεται τόσο στις ηρωικές περιπέτειες των πρωταγωνιστών όσο στην ευαίσθητη ανάκληση και περιγραφή του συναισθηματικού κόσμου των χαρακτήρων τους. Τέτοια μυθιστορήματα έχουν την καταγωγή τους στην κλασική αρχαιότητα, «στα ποιμενικά», όπου ευαίσθητοι ήρωες και ηρωίδες ερωτεύονται και εκδηλώνουν τον έρωτά τους σε ήρεμο, γραφικό, βουκολικό περιβάλλον. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα μυθιστορήματος αυτού του τύπου την εποχή εκείνη στη Γαλλία είναι η Astrée του Honoré d'Urfé (1568-1625), που άρχισε να δημοσιεύεται το 1607 (Πεσμαζόγλου, 10-11).

7. Η θεωρία περί μυθιστορήματος του Daniel Huet (1630-1721)

Το παρακάτω απόσπασμα είναι από ένα κριτικό κείμενο του English Showalter και αφορά τον Πιερ Υέ (Pierre Daniel Huet, 1630-1721), έναν από τους πρώτους θεωρητικούς του μυθιστορήματος στη Γαλλία που επηρέασε τόσο τους σύγχρονούς του όσο και τους μεταγενέστερους.

- Παρατηρήστε την σημασία της ποιητικής δικαιοσύνης στη θεωρία του Huet για το μυθιστόρημα και προσπάθεια υπαγωγής του είδους στην αριστοτελική παράδοση.

Ο Pierre Daniel Huet (Πιερ Ντανιέλ Υέ) ήταν ένας πολυμαθής ακαδημαϊκός, μέλος των κύκλων της Λαφαγέτ. Η Πραγματεία του, η πρώτη ιστορία του είδους, δόθηκε στη δημοσιότητα την ίδια χρονιά με το μυθιστόρημα Zayde της Λαφαγέτ· έχαιρε μεγάλης αναγνώρισης, με ένδεκα εκδόσεις μέχρι το 1711, όταν δημοσιεύτηκε και η τελευταία αναθεωρημένη έκδοση. Φαινομενικά ο σκοπός του Huet ήταν να εντοπιστεί η προέλευση του μυθιστορήματος, αλλά με τον τρόπο αυτό έπρεπε να δώσει έναν ορισμό του μυθιστορήματος, να εξετάσει τη σχέση του με την αλήθεια ή την πραγματικότητα και να διερευνήσει το σκοπό του. Ωστόσο η αναζήτηση για την προέλευση σήμαινε και μια αναζήτηση για νομιμοποίηση. Ως νέο είδος το μυθιστόρημα δεν γνώριζε πρότυπα και κανόνες· η ιστορική έρευνα του Huet σκόπευε να παράσχει και τα δύο. Ο Huet ορίζει το μυθιστόρημα ως «πλασματικές ιστορίες ερωτικών περιπετειών, γραμμένες σε έντεχνο πεζό λόγο, για την ευχαρίστηση και τη μόρφωση του αναγνωστικού κοινού». Η ευχαρίστηση είναι ένας υποδεέστερος στόχος, ένα εργαλείο για να ξεπεραστεί η φυσική ανθρώπινη αντίσταση στη μόρφωση, η οποία είναι ο κύριος στόχος. Ο Huet διατυπώνει το σταθερό πρότυπο, με το οποίο θα επιτευχθεί ο διδακτικός ρόλος του μυθιστορήματος: «να προβάλεις την ανταμοιβή της αρετής και την τιμωρία της ανηθικότητας». Ο ορισμός που δίνει ο Huet στο μυθιστόρημα είναι απόρροια του τελικού επιχειρήματός του ότι το μυθιστόρημα είναι μια μορφή έπους και επομένως θα πρέπει να ακολουθεί τους ίδιους κανόνες.

Μολονότι ο Huet αποδέχεται το μυθοπλαστικό χαρακτήρα του μυθιστορήματος και διαφωνεί με τους ηθικολόγους που το χαρακτηρίζουν ψεύδος, ο ίδιος εξακολουθεί να ανησυχεί για τη σχέση του μυθιστορήματος με την ιστορική ακρίβεια. Απομακρύνει «συσχετισμούς φανταστικής προέλευσης των εθνών» και εξαπολύει μύδρους εναντίον του Annius Viterbus για το γεγονός ότι έχει κατασκευάσει ιστορίες. Το μυθιστόρημα, εν ολίγοις, πρέπει να

δηλώσει τη μυθοπλαστική του φύση και όχι να μιμηθεί την αλήθεια τόσο πιστά ώστε να εξαπατήσει τους αναγνώστες. Επιπλέον, το μυθιστόρημα δεσμεύεται από την αρχή της αληθοφάνειας· συνεπώς η καθαρή μυθοπλασία είναι μη αποδεκτή στα μεγάλα μυθιστορήματα, επειδή είναι απίθανο οι μεγάλες πράξεις να έχουν διαφύγει της προσοχής των ιστορικών. Για το λόγο αυτό ο Huet εντάσσει τις γαλλικές θεωρίες του μυθιστορήματος στην αριστοτελική παράδοση, αντιπαραθέτοντας την ιστορία με την ποίηση. Ο ίδιος διαχωρίζει τα μεγάλα μυθιστορήματα από τα κωμικά, όπως τον Δον Κιχώτη: στην τελευταία περίπτωση, η καθαρή μυθοπλασία είναι αποδεκτή (Showalter, 211).

Βιβλιογραφία κεφαλαίου

Aubignac, François Hédelin Abbé d'. *La Pratique de théâtre und andere Schriften zur doctrine classique*. 1715. Επιμ. Hans-Jörg Neuschäfer. München: Fink, 1971.

Auerbach, Erich. «La cour et la ville.» *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*. Επιμ. E. Auerbach. Francke: Bern, 1951. 12-50.

Bergson, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.

Boileau, Nicolas. *Œuvres complètes*. Επιμ. F. Escal. Paris: Gallimard, 1966.

Canova-Greene, & Marie Claude. «The career strategy of an actor turned playwright: "de l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace".» *The Cambridge Companion to Moliere*. Επιμ. D. Bradby, & A. Calder. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Cave, Terence. «Ancients and Moderns: France.» *The Cambridge History of Literary Criticism. The Renaissance*. Επιμ. G. P. Norton. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 417-425.

Corneille, Pierre. *Ο Σιδ. Τραγωδία εις πράξεις πέντε*. Μτφρ. Σ.Ι. Βουτύρας. Αθήνα: [χ.ε.], 1899.

Corneille, Pierre. *Œuvres complètes*. Επιμ. G. Couton. τ. 2. Paris: Gallimard, 1984.

Dens, Jean-Pierre. «La notion du bon goût au XVIIème siècle: Historique et definition.» *Revue Belge de Philologie et d'Histoire -Belgische Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis* 53 (1975): 726-729.

Désirat, Dominique. «Le sixième sens de l'Abbé Dubos: à propos des réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture.» *La Licorne* 23 (1992): 71-84.

Galle, Roland. «Honneteté und sincerité.» *Französische Klassik: Theorie. Literatur. Malerei*. Επιμ. F. Nies, K. Stierle. München: Fink, 1985. 33-60.

Gasté, Armand (επιμ.). *La querelle du Cid: pièces et pamphlets*. Paris: Welter, 1898.

Kaiser, Thomas E. «Rhetoric in the Service of the King: The Abbe Dubos and the Concept of Public Judgment. » *Eighteenth-Century Studies* 23 (1989): 182-199.

Kleist, Heinrich von. «Brief eines Dichters an einen anderen.» *Sämtliche Weke und Briefe*. Επιμ. H. Sembdner. τ.1. Έκδ. 9η. München: Carl Hanser, 1993. 347-349.

Kuhnle, Till R. «Querelle.» *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Επιμ. G. Ueding. Tübingen: Niemeyer, 2005. 503-523.

Küpper, Joachim. *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama, mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus.* Tübingen: Narr, 1990.

La Bruyère, Jean de. *Les caractères*. Επιμ. R. Garapon. Paris: Garnier, 1962.

La Fayette, Madame de. *Η πριγκίπισσα ντε Κλεβ*. Μτφρ. Τ. Πεσμαζόγλου. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1986.

Levi, A. H. T. «The Reception of Greek Sources in Late Seventeenth-Century France.» *French Studies: A Quarterly Review* 42 (1988): 408-423.

Levitan, William. «Seneca in Racine.» *Yale French Studies* 76 (1989): 185-210.

Mallinson, G.J. «Seventeenth-Century Theories of the Novel in France: Writing and Reading the Truth.» *The Cambridge History of Literary Criticism. The Renaissance*. Επιμ. P. Norton. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 314-321.

Matzat, Wolfgang. «Racines Liebestragödie.» *Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext*. Επιμ. V. C. Dörr, & H. J. Schneider. Bielefeld: Aisthesis, 2006. 39–58.

---. «Welttheater und Bühne der Gesellschaft. Überlegungen zur Tragödie der französischen Klassik.» *Theatre in Transition - Theater im Aufbruch. Das europäische Theater der Frühen Neuzeit*. Επιμ. R. Lüdeke, V. Richter. Tübingen: Niemeyer, 2008. 133–154.

Morgan, Janet. «The Meanings of Vraisemblance in French Classical Theory.» *Modern Language Review* 81

(1986): 293-304.
Mousnier, Roland. *Les institutions de la France sous la monarchie absolue 1598-1789*. τ.1, Paris: P.U.F., 1974.
Neuschäfer, Hans-Jörg. «Der Geltungsdrang der Sinne und die Grenzen der Moral. Das anthropologische Paradigma der Affektenlehre und seine Krise im klassischen Drama Spaniens und Frankreichs.» *Französische Klassik: Theorie, Literatur, Malerei*. Επιμ. F. Nies, K. Stierle. München: Fink, 1985. 205–230.
Perrault, Charles. *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. 1688–1696. Επιμ. H. R. Jauß. München: Eidos, 1964.
Racine, Jean. *Œuvres complètes*. Επιμ. G. Forestier. τ. 1. Paris: Gallimard, 1999.
---. *Œuvres complètes*. Επιμ. P. Mesnard. τ. 3. Paris: Hachette, 1865.
Rapin, René. *Reflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des Poètes Anciens et Modernes*. 1674. Hildesheim & New York : Georg Olms, 1973.
Sambrook, James. «Poetry 1660-1740.» *The Cambridge History of Literary Criticism: The Eighteenth Century*. Επιμ. H. B. Nisbet, & C. J. Rawson. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 75-116.
Scudéry, Georges de. «Observations sur le Cid (1637).» *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets, publié d'après les originaux avec une introduction*. 1898. Επιμ. A. Gasté. Genève: Slatkine, 1970. 71-111.
Secretan, Dominique. *Κλασικισμός*. Μτφρ. Α. Παρίση. Αθήνα: Ερμής, 1983.
Showalter, English. «Prose fiction: France.» *The Cambridge History of Literary Criticism. The Eighteenth Century*. Επιμ. H. B. Nisbet, & C. J. Rawson. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 210–238.
Starobinski, Jean. *L'oeil vivant*. Paris: Gallimard, 1961.
Zach, Wolfgang. *Poetic Justice: Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin. Begriff-Idee-Komödienkonzeption*. Tubingen: Niemeyer, 1986.
Ευριπίδης. *Ιππόλυτος*. Μτφρ. Κ. Τοπούζης. Αθήνα: Επικαιρότητα, 1993.
Μολιέρος. *Ο κατά φαντασίαν ασθενής*. Μτφρ. Ερ. Μπελιές. Αθήνα: Ηριδανός, 2009.
Μπουαλώ, Νικολά. *Ποιητική τέχνη* (*Art poétique)*. Μτφρ. Φ. Παιδή. Αθήνα: Στιγμή, 2010.
Ρακίνας. *Φαίδρα*. Μτφ. Σ. Πασχάλης. Αθήνα: Ίκαρος, 1990.
Σενέκας, *Λεύκιος Ανναίος. Ιππόλυτος ή Φαίδρα*. Μτφρ. Τ. Ρούσος. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000.

Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι

- Στον Κλασικισμό συνυπάρχει η αυγουστίνεια αναβάθμιση της αξίας των συναισθημάτων και η καρτεσιανή φιλοσοφία με την υπεροχή της λογικής έναντι των συναισθημάτων.
- Στην τραγωδία αναπτύσσεται μια νέα ρητορική των συναισθημάτων, που εκφράζει τη σύγκρουση μεταξύ ηθικών κανόνων, κοινωνικών συμβάσεων, ατομικών επιθυμιών, ενώ σημαντικό ρόλο αρχίζει να παίζει και η πολιτική εξουσία.
- Κατά τον γαλλικό 17ο αιώνα επιβάλλονται νεοαριστοτελικές ποιητικές με σκοπό να αναδιαμορφώσουν την αρχαία παράδοση, ώστε να ανταποκρίνεται στα πολιτικά και κοινωνικά ήθη της καινούριας εποχής.
- Το *κλασικιστικό δόγμα* απαιτεί από τους συγγραφείς –εκτός από την ενότητα του χώρου, του χρόνου και της δράσης– υφολογική καθαρότητα, ενώ απαγορεύει τη μείξη των ειδών (κωμωδία, τραγωδία).
- Τον 18ο αιώνα ο Abbé Dubos θεμελιώνει θεωρητικά την έννοια «bon goût» (καλό γούστο), μια αίσθηση του ανθρώπου που του επιτρέπει να κάνει αισθητικές κρίσεις, χωρίς να απευθύνεται σε αυθεντίες.
- Η μίμηση στοχεύει πλέον στην ευπρέπεια και την αληθοφάνεια, ώστε η τραγωδία να μεταδίδει μηνύματα ηθικά που διέπονται από ποιητική δικαιοσύνη.
- Η τραγωδία εκτός από την αποτύπωση μιας εξιδανικευμένης εικόνας αναλαμβάνει έναν ρυθμιστικό ρόλο στην έκφραση ανθρώπινων παθών.
- Η κωμωδία του Μολιέρου, στηριζόμενη στην μείξη διαφορετικών κωμικών παραδόσεων, αποτυπώνει σατιρικά τα ήθη της εποχής.
- Η διαμάχη των αρχαίων και μοντέρνων θα θέσει υπό συζήτηση την αυθεντία των αρχαίων και της νεωτερικότητας της λογοτεχνίας, εστιάζοντας στην επινοητικότητα του καλλιτέχνη και τη μίμηση προτύπων.
- Στο πλαίσιο της διαμάχης αρχαίων και μοντέρνων επανέρχεται η κριτική για το μυθιστόρημα ως κατώτερο είδος, επειδή απομακρύνει τον αναγνώστη από την πραγματικότητα και τον διαφθείρει.

Συνεπώς εντείνεται η ανάγκη για αληθοφάνεια, ηθικότητα και ποιητική δικαιοσύνη στο μυθιστόρημα.

Προτεινόμενη βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Corneille, Pierre. *Ο Σιδ. Τραγωδία εις πράξεις πέντε.* Μτφρ. Σ.Ι. Βουτύρας. Αθήνα: [χ.ε.], 1899.
La Fayette, Madame de. *Η πριγκίπισσα ντε Κλεβ*. Μτφρ. Τ. Πεσμαζόγλου. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1986.
Racine, Jean Baptiste. *Φαίδρα.* Μτφρ. Στρ. Πασχάλης. Έκδ. 2η. Αθήνα: Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1998.
Racine, Jean Baptiste. *Βερενίκη: Τραγωδία 1670-71*. Μτφρ. Στρ. Πασχάλης. Αθήνα: Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1997.
Secretan, Dominique. *Κλασικισμός*. Μτφρ. Α. Παρίση. Αθήνα: Ερμής, 1983.
Μπουαλώ, Νικολά. *Ποιητική τέχνη* (*Art poétique*). Μτφρ. Φ. Παιδή. Αθήνα: Στιγμή, 2010.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Beam, Sara. *Laughing Matters: Farce and the Making of Absolutism in France*. New York: Cornell University Press, 2007.
Bourque, Bernard, & Jane Southwood, & Christopher J. Gossip. *French Seventeenth-Century Literature: Influences and Transformations: Essays in Honour of Christopher J. Gossip*. Oxford, New York: Peter Lang, 2009.
Delehanty, Ann T. *Literary Knowing in Neoclassical France: From Poetics to Aesthetics*. Lanham, Md: Bucknell University Press, 2013.
Hoogaert, Corinne. *Rhétoriques de la tragédie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.
Lyons, John D. *Kingdom of Disorder: The Theory of Tragedy in Classical France*. West Lafayette: Purdue University Press, 1999.
Phillips, Henry. «Vraisemblance and Moral Instruction in Seventeenth-Century Dramatic Theory.» *Modern Language Review* 73 (1978): 267-277.
Pineau, Joseph. «Sur la culpabilité de la *Phèdre* de Racine: augustinisme et poésie.» *La Licorne* 20 (1991): 41–50.
Woshinsky, Barbara R. *La princesse de Clèves: The Tension of Elegance*. The Hague: Mouton, 1973.

Κεφάλαιο 9: Ο κανόνας και η απόκλιση: το Μπαρόκ

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσουμε τις πρώτες αποκλίσεις από το κανονιστικό αριστοτελικό πρότυπο τόσο στην Ιταλία όσο και στο ισπανικό Μπαρόκ (βλ. Νέα Τέχνη για τις κωμωδίες του Λόπε), την ιδιαίτερη περίπτωση του Σαίξπηρ και τη νέα έννοια του τραγικού. Στο πλαίσιο αυτό θα γίνει αναφορά στη σημαίνουσα θέση της μεταφοράς στη "νέα ρητορική" του Μπαρόκ καθώς και σε λογοτεχνικά είδη που αναφύονται σταδιακά (ουτοπίες, ταξιδιωτικές περιπέτειες κ.ά.) αυτή την εποχή. Το κεφάλαιο θα κλείσει με αποσπάσματα από σχετικά θεωρητικά και λογοτεχνικά κείμενα και ασκήσεις, και θα ολοκληρωθεί με τη σύνοψη και τη βιβλιογραφία.

9.1 Το Μπαρόκ

Η αισθητική του Μπαρόκ είναι κυρίαρχη στην Ευρώπη του 17ου αιώνα με μόνη εξαίρεση τη Γαλλία, όπου θα επικρατήσει ο κλασικισμός. Πριν, όμως, επιχειρήσουμε να απαριθμήσουμε κάποια βασικά χαρακτηριστικά αυτού του αισθητικού ρεύματος, είναι χρήσιμο να αναφέρουμε κάποιες από τις επικρατέστερες απόψεις για την ιστορική παρουσία τού όρου. Κατ' αρχάς ο όρος *Μπαρόκ* χρησιμοποιήθηκε στις εικαστικές τέχνες (γλυπτική, ζωγραφική, αρχιτεκτονική) και στη συνέχεια επεκτάθηκε στον χώρο της λογοτεχνίας, της δραματουργίας, της μουσικής, ακόμη και της φιλοσοφίας. Μάλιστα, ο πρώτος που μετέφερε τον όρο από το εικαστικό λεξιλόγιο της ζωγραφικής στη λογοτεχνία είναι ο Heinrich Wölfflin, στη μονογραφία του *Renaissance und Barock* (*Αναγέννηση και Μπαρόκ*, 1888), όπου εξετάζει την εξέλιξη του ρυθμού Μπαρόκ στη Ρώμη αλλά και τη δυνατότητα εφαρμογής του όρου στη λογοτεχνία και τη μουσική. Έτσι, μελετά την αντίθεση μεταξύ του *Μαινόμενου Ορλάνδου* (*Orlando Furioso*, 1516) του Ludovico Ariosto και της *Απελευθερωμένης Ιερουσαλήμ* (*Gerusalemme liberata*, 1584) του Torquato Tasso και αποφαίνεται ότι μπορεί να συγκριθεί με τη διαφορά μεταξύ Αναγέννησης και Μπαρόκ.

Ο Ludwig Pfandl, ο οποίος έγραψε την πληρέστερη ιστορία της ισπανικής λογοτεχνίας του Χρυσού Αιώνα, οριοθετεί το Μπαρόκ στον 17ο αιώνα και εξαιρεί τον Θερβάντες. Στη δεκαετία του 1920 ο όρος απέκτησε δημοτικότητα και σύντομα χρησιμοποιήθηκε για να προσδιορίσει όλη την ισπανική λογοτεχνία, από τους λογοτέχνες του πρώιμου 16ο αιώνα ώς τον Calderón de la Barca στα τέλη του 17ου αιώνα. Στη Γερμανία το Μπαρόκ έχει χρησιμοποιηθεί ως εναλλακτικός όρος αντί του γοτθικού και του ρομαντικού, υποδηλώνοντας έτσι μια σημαίνουσα ταύτιση των περιόδων αυτών και την αντίθεσή τους στην κλασική αρχαιότητα, στην Αναγέννηση και στον νεο-κλασικισμό.

Φαίνεται, λοιπόν, πως ο όρος αποκτά κάθε φορά τη νοηματική απόχρωση που του αποδίδει ο μελετητής. Έτσι, ο Walzel δανείζεται δύο αντιθετικούς όρους από τον Wölfflin, την κλειστή και την ανοιχτή φόρμα, την εφαρμόζει στο έργο του Σαίξπηρ και συμπεραίνει ότι ο μεγάλος Άγγλος δραματουργός ανήκει υφολογικά στο Μπαρόκ. Ο μεγάλος αριθμός δευτερευόντων χαρακτήρων, η ασύμμετρη ομαδοποίηση, η ποικιλία στην ένταση των διαφόρων σκηνών ενός έργου, είναι, κατά τον Walzel, χαρακτηριστικά που τοποθετούν τεχνικά το έργο τού Σαίξπηρ στο Μπαρόκ (Wellek, 88-89). Ρητορικά σχήματα όπως η αντίθεση, η υπερβολή, το ασύνδετο, το οξύμωρο ή ακόμη και το παράδοξο, δίνουν το στίγμα του όρου «Μπαρόκ» στη λογοτεχνία. Εντέλει, παρά την ασάφεια του όρου κατά τη χρήση του σε διάφορες εποχές και από διαφορετικούς μελετητές, το Μπαρόκ αποτελεί νεολογισμό για τη λογοτεχνία, και χρησιμοποιείται από τους περισσότερους για να ορίσει τη λογοτεχνική και δραματουργική παραγωγή που αναπτύχθηκε σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες μετά την Αναγέννηση και πριν το ρεύμα του νεο-κλασικισμού.

Παρά την ποικιλία των απόψεων που προαναφέρθηκαν, μπορούμε να καταλήξουμε σε κάποια ασφαλή συμπεράσματα, όπως ότι η γέννηση του Μπαρόκ είμαι άμεσα συνυφασμένη με την αντίδραση του ρωμαιοκαθολικού κόσμου στη διαμαρτυρόμενη Μεταρρύθμιση: «Με αφετηρία τη Σύνοδο του Τρέντο (ή Τριδέντο) (1545-1563), η Αντιμεταρρύθμιση αναδιακηρύσσει σθεναρά τις βασικές αρχές του καθολικού δόγματος και σχεδιάζει την ιδεολογική της αντεπίθεση. Στην επιχείρηση αυτή, καθοριστικό ρόλο παίζει το τάγμα των Ιησουιτών, που χαρακτηριστικά αντιπαραθέτει στην προτεσταντική αντίληψη περί προορισμού, μιαν ιδέα της σωτηρίας σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος διαθέτει πολλά περιθώρια άσκησης της ελευθερίας του» (Benoit-Dusausoy & Fontaine, 7).

9.2 Μίμηση ενός κόσμου ευμετάβλητου

Το γεγονός ότι η Ευρώπη τον 17ο αιώνα βρίσκεται σε μια διαρκή πολιτική και ιδεολογική αναστάτωση δικαιολογεί την αντίληψη του Μπαρόκ ότι τίποτα πάγιο δεν υπάρχει και ότι ο κόσμος είναι συνεχώς υπό διαμόρφωση ή διαμορφώνεται αέναα μπροστά στα μάτια του ανθρώπου. Είναι ένας κόσμος ευμετάβλητος, όπως ακριβώς

και κάποια από τα στοιχεία που τον συνθέτουν. Οι μεταμορφώσεις της φύσης εξοικειώνουν τον άνθρωπο με την μεταβλητότητα του κόσμου και του υποδεικνύουν ότι η ολότητα βρίσκεται στην συνύπαρξη και τη σύνθεση των διαφορών. Τίποτα μη-αναστρέψιμο δεν υπάρχει στον κόσμο, τίποτα σίγουρο. Και αυτό «γιατί το άτομο δεν πιστεύει στην ύπαρξη του απόλυτου σε τούτον εδώ τον κόσμο, αλλά θεωρεί ότι τα πάντα είναι φαινομενικότητα. Ακόμη και ο θάνατος αποτελεί μεταβατική φάση στη μόνιμη διεργασία των μεταλλαγών της ύλης» (Benoit-Dusausoy & Fontaine, 8-9).

Για την εξέλιξη των λογοτεχνικών ειδών το Μπαρόκ είναι σημαντικό, καθώς αρνείται τους παραδοσιακούς κανόνες και το ρυθμιστικό μοντέλο της αριστοτελικής ποιητικής, και χαρακτηρίζεται από κινητικότητα και διαρκή διεκδίκηση της ελευθερίας στη δημιουργία. Με άλλα λόγια, η καλλιτεχνική αυτή μορφή επιδιώκει να εντυπωσιάσει, να προκαλέσει τις αισθήσεις και όχι απλώς να συγκινήσει. Επιδιώκει να καταπλήξει, να δημιουργήσει ψευδαισθήσεις. Το θρησκευτικό μεταφυσικό στοιχείο, η ρευστότητα της ανθρώπινης κατάστασης, το ευμετάβλητο της ευτυχίας, το μάταιο της ανθρώπινης ύπαρξης και η βεβαιότητα του θανάτου ακυρώνουν την πιο αισιόδοξη ματιά για τη ζωή του αναγεννησιακού ανθρώπου. Η έννοια της τύχης και του τυχαίου κυριαρχεί, ο κόσμος μοιάζει ή είναι ένα θέατρο (theatrum mundi) και ο άνθρωπος μετεωρίζεται μεταξύ πραγματικού και ψεύτικου, αλήθειας και ψεύδους (η μεταφορά του κόσμου ως θέατρο με δυσδιάκριτα όρια μεταξύ πραγματικότητας/ψευδαίσθησης κυριαρχούν στον Calderón και στον Σαίξπηρ). Ο κοινωνικός ρόλος που υποδύεται ο άνθρωπος μοιάζει πολύ με τον θεατρικό ρόλο, μόνο που στο θέατρο ο ρόλος σβήνει μαζί με τα φώτα της σκηνής.

Αντίθετα, στη ζωή είναι αδιαχώριστο το πρόσωπο από το προσωπείο. Η διάσταση μεταξύ του εγώ-υποκειμένου και των δεδομένων της πραγματικότητας είναι πλήρης, άρα υπονομεύεται η αίσθηση σταθερότητας, κανονικότητας, ευρυθμίας και αρμονίας του υποκειμένου με τον έξω κόσμο. Η αρμονική, ανθρωποκεντρική σχέση του υποκειμένου με τον κόσμο την περίοδο του Μπαρόκ διαρρηγνύεται και διαταράσσεται πλήρως. Αν στην Αναγέννηση η ανακάλυψη της Αμερικής από τον Κολόμβο (1492) έδειξε ότι υπάρχουν και άλλοι κόσμοι άγνωστοι που περιμένουν να ανακαλυφθούν, δημιουργώντας την αίσθηση του απεριόριστου ορίζοντα, με την έλευση των νέων επιστημονικών δεδομένων, όπως η ανακάλυψη του τηλεσκοπίου και η επιβεβαίωση της ηλιοκεντρικής θεωρίας του Κοπέρνικου από τον Γαλιλαίο, κατέδειξαν ότι η γη δεν είναι το κέντρο του σύμπαντος αλλά και ο ήλιος είναι ένα μόνο αστέρι ανάμεσα στα άπειρα που υπάρχουν. Το αποτέλεσμα είναι ένα αίσθημα μετεωρισμού, μια αίσθηση ανασφάλειας, αστάθειας και αβεβαιότητας. Το υποκείμενο, αμφιταλαντευόμενο μεταξύ του είναι και του φαίνεσθαι, δεν συνδιαλέγεται πλέον με τον έξω κόσμο ταυτιζόμενο με αυτόν, ούτε βρίσκεται στο κέντρο του σύμπαντος, αλλά σε μια έλλειψη κέντρου, σ' έναν κόσμο με πολλαπλά κέντρα και νέα δεδομένα, όπου η σφαιρικότητα αντικαθίσταται από το ελλειψοειδές σχήμα και εντέλει την απουσία κέντρου.

9.3 Ο κανόνας και οι πρώτες αποκλίσεις

Αν θεωρήσουμε ότι το Μπαρόκ είναι απόκλιση από τον νεοαριστοτελικό κανόνα τότε πρώιμα δείγματά του έχουμε ήδη κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, την εποχή όπου, όπως είδαμε, η *Ποιητική* του Αριστοτέλη ανάγεται σε κανονιστικό πρότυπο και διαμορφώνει μια λογοτεχνική τυπολογία που σκοπό έχει να ορίσει ορθολογικά και με αυστηρότητα τα λογοτεχνικά είδη, δημιουργώντας θεωρητικά μοντέλα. Σε αυτά τα μοντέλα των ειδών και γενών εξαντλείται όλη η ποίηση και ό,τι δεν μπορεί να υπαχθεί σε κάποιο από τα ήδη αναγνωρισμένα και έγκριτα είδη, τότε δεν έχει ποιητική υπόσταση. Όμως ήδη πριν από τον 17ο αιώνα υπάρχουν φωνές που προτείνουν μια πιο ευέλικτη χρήση των κατηγοριών προσαρμόζοντάς τες σε νέα είδη και φτιάχνοντας νέες κατηγοριοποιήσεις και κατατάξεις. Δεν απαρνούνται βεβαίως τα πρωτεία που έχουν ομόφωνα αποδοθεί στα μεγάλα αριστοτελικά είδη, ούτε προβάλλουν αιρετικές θέσεις αναδιάταξης και ανατροπής του ισχύοντος προτύπου: απλά τοποθετούν τις νέες μορφές της λογοτεχνικής παραγωγής σ' ένα νέο νομιμοποιητικό πλαίσιο, λειτουργώντας εξισορροπητικά απέναντι στην άτεγκτη στάση των αριστοτελικών, και συντάσσουν καταλόγους που απηχούν τις δικές τους προτιμήσεις.

Παράδειγμα αποτελεί ο λεπτομερής σχολιασμός και η εκλαΐκευση του αριστοτελικού κειμένου που έκανε ο Castelvetro με το έργο του *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570) είναι συνυφασμένα με τη ρητή του πρόθεση να δομήσει μια νέα ποιητική, πιο μοντέρνα και προσαρμοσμένη στην εποχή του, με αποτέλεσμα να αποτελέσει έναυσμα για όλη την επακόλουθη θεωρητική συζήτηση περί μικρότερων ειδών όπως το βουκολικό δράμα, το αφηγηματικό ποίημα αλλά και το σονέτο. Βασικό νεωτερικό στοιχείο του Ιταλού λόγιου, που τον συνδέει άμεσα με τον Μιντούρνο (Antonio Minturno, 1500-1574) αλλά και με τον Μαρίνο (Giambattista Marino, 1569-1625) είναι το γεγονός ότι ανέδειξε «την πρωταρχική σημασία της πρωτοτυπίας της "επινόησης" και θεωρούσε ότι η ποίηση (εκλογικευτικά) συνίσταται σ' ένα "αληθοφανές θαυμαστό" που πρέπει "να τέρψει και να ψυχαγωγήσει τον κοινό λαό"» (Le Garzantine, 184).

9.4 Οι πρώτες αντιδράσεις ενάντια στον αριστοτελισμό: Καμπανέλλα και Μπρούνο

Ο Καμπανέλλα (Tommaso Campanella, 1568-1639), όπως και ο Μπρούνο (Giordano Bruno, 1548-1600), είναι αμφότεροι εκπρόσωποι ενός ελεύθερου, κριτικού πνεύματος της Αναγέννησης. Ο Campanella εναντιώθηκε σθεναρά στον αναδυόμενο αριστοτελισμό, θεωρώντας αυθαίρετο και τυραννικό κάθε δογματικό κανόνα και διδαχή. Είναι ένας από τους πιο σημαντικούς συγγραφείς της ύστερης Αναγέννησης, φιλόσοφος και ποιητής, και υποστηρίζει ότι οι οπαδοί του Αριστοτέλη το μόνο που κάνουν είναι να μελετούν τα έργα του χωρίς να προσπαθούν να επιβεβαιώσουν αν αυτά που γράφει αντιστοιχούν στον πραγματικό/φυσικό κόσμο. Απαιτεί λοιπόν από την ποίηση και τη φιλοσοφία να στρέψουν το ενδιαφέρον τους στη φύση και να την παρατηρήσουν.

Εικόνα 9.1. *Tommaso Campanella, πορτρέτο του Francesco Cozza, Συλλογή Camillo Caetani, Sermoneta, Ιταλία.(URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Cozza_Tommaso_Campanella.jpg*)*

Σε ένα σονέτο του από τη συλλογή *Φιλοσοφικά Ποιήματα* (1662), ο Campanella δηλώνει: «Ο κόσμος είναι ένα βιβλίο στο οποίο η αιώνια Σοφία / έγραψε τις σκέψεις της» (Campanella, 46). Απομιμήσεις αυτού του αιώνιου βιβλίου είναι τα έργα των ανθρώπων, τα οποία είναι πάντα ατελή και αποσπασματικά, γεμάτα λάθη και γι' αυτόν τον λόγο επιδέχονται διορθώσεις. Σε ένα άλλο σονέτο του, ο Bruno εξυμνεί τον Τελέζιο (Bernardino Telesio, 1509–1588), έναν φιλόσοφο που αντιστάθηκε στην αριστοτελική παράδοση, ως εκείνον που χρησιμοποίησε τα βέλη του για να τραυματίσει και να σκοτώσει τον Αριστοτέλη, αυτόν τον τύραννο που διαφεντεύει το ανθρώπινο μυαλό (Campanella,278).

Για τον Giordano Bruno, τον καταδικασμένο στην πυρά φιλόσοφο που είναι επηρεασμένος από τον Telesio, η δύναμη του πνεύματος δεν είναι στατική και δεν ικανοποιείται ποτέ με συγκεκριμένες αλήθειες,

αφού κάθε αλήθεια πρέπει αν είναι ελεύθερη και απρόσκοπτη κατάκτηση της σκέψης (Cappuccio, 349). Στο διαλογικό έργο του *Degli eroici furori* (1585), ο Bruno αμφισβητεί ανοιχτά το κανονιστικό μοντέλο της ποίησης του Αριστοτέλη, ειρωνεύεται με ιδιαίτερα δηκτικό και απαξιωτικό τρόπο τους «σχολαστικιστές» (pedantacci) και τους «οπαδούς των κανόνων» (regolisti), και διακηρύσσει άφοβα την ελευθερία της ποίησης, αποδεσμεύοντάς την από κάθε κανόνα: «η ποίηση δε γεννιέται από τους κανόνες παρά μόνο από ένα ολωσδιόλου τυχαίο συμβάν. Οι κανόνες προέρχονται από τα ποιήματα. Και γι' αυτό τα είδη και οι κατηγορίες των αληθινών κανόνων είναι τόσα όσα είναι τα είδη και οι κατηγορίες των αληθινών ποιητών» (Bruno, 27).

Εικόνα 9.2 *Giordano Bruno του Ettore Ferrari Campo dei Fiori, Ρώμη.(URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/44/Giordano_Bruno_Campo_dei_Fiori_cropped.jpg*)*

Η καθαρή άρνηση των λογοτεχνικών ειδών, διατυπωμένη με απόλυτη σαφήνεια στο *Furori*, και ο οξύτατος και συστηματικός λίβελλος ενάντια στους καθαρολόγους σχολαστικιστές των κανόνων, εκφρασμένος σε όλα του σχεδόν τα έργα, είναι άμεσα συνυφασμένα ωστόσο με τη γενικότερη σκέψη του περί γλώσσας και νέας φιλοσοφίας: «Οι γραμματικολόγοι υποδουλώνουν τη σημασία στις λέξεις, εμείς υποδουλώνουμε τις λέξεις στις σημασίες: αυτοί ακολουθούν την τρέχουσα σημασία, εμείς την καθορίζουμε» (Bruno, 93-94). Η αληθινή γλώσσα όπως και η αληθινή ποίηση δεν έχουν ανάγκη τους κανόνες γραμματικής και τους κανόνες της ποιητικής γιατί, σύμφωνα με τον Bruno «σπάνε δεσμά, ιεραρχίες και σταθερές μορφές και ανασυγκροτούν ελεύθερα, μέσα από την αέναη παραγωγή και αναπαραγωγή της Ζωής, τις νόρμες και τους κανόνες τους, επινοώντας εκ νέου, κάθε φορά, τη μορφή και το περιεχόμενο». (Ciliberto, 456)

Για τον Ιταλό φιλόσοφο, η ζωή είναι μια συνεχής κίνηση και αναμόχλευση της ύλης, όπως και η γλώσσα, που υπόκειται σε διαρκείς, αέναες, άπειρες μεταβολές, αμφότερες αποδεσμευμένες από την παγιωμένη και τετελεσμένη υπόσταση άτεγκτων κανόνων. Η ποίηση ως αποκρυστάλλωση της ζωής και ως δημιουργία γλωσσική, δεν μπορεί να περιχαρακωθεί μέσα στα στενά πλαίσια της αριστοτελικής ποιητικής, που χρησιμεύουν μόνο σε όποιον δεν έχει τη δική του μούσα και «δεν μπορεί, όπως ο Όμηρος, ο Ησίοδος, ο Ορφέας και άλλοι, να κάνει ποίηση χωρίς τους κανόνες του Αριστοτέλη» (Bruno, 26). Αντίθετα, είναι το πεδίο της απόλυτης ελευθερίας μορφών και θεμάτων, αφού «υπάρχουν και είναι θεμιτό να υπάρχουν τόσα είδη ποιητών όσοι και τρόποι συναισθημάτων και ανθρώπινων επινοήσεων» (Bruno, 27).

Ο Bruno υπερασπίζεται με τον πιο αιρετικό τρόπο την απελευθέρωση της ποίησης από τα αριστοτελικά δεσμά και καταργεί ως άχρηστους τους κανόνες που διέπουν και προσδιορίζουν τα "έγκριτα" αριστοτελικά είδη, αφού τους χρησιμοποιούν όσοι «έχουν γεννηθεί για να ροκανίζουν, να λερώνουν και να ρίχνουν κοπριά στο μόχθο και τις μελέτες των άλλων» (Bruno, 27). Η ποιητική φωνή πρέπει να είναι πρωτότυπη και να μην καταφεύγει συνεπώς σε εύκολες απομιμήσεις είτε πρόκειται για αρχαιοκλασικούς συγγραφείς, όπως ο Όμηρος και ο Βιργίλιος, είτε ακόμη και για τους εγκεκριμένους "πατέρες" της ιταλικής λογοτεχνίας, όπως για παράδειγμα ο Πετράρχης: «ανώφελα οι ποιητές επιδεικνύουν ένα πρωτότυπο μοντέλο […] αρχαία πρόσωπα επιστρέφουν με νέες μορφές, ενώ ο παλαιός μύθος κοσμεί την παρούσα ιστορία. Με παλιό ύφασμα φτιάχνεται ένα νέο ρούχο» (Bruno, 93).

9.5 Πατρίτσι: η μίμηση και η έννοια του θαυμαστού

Η έννοια της μίμησης και η αναγκαιότητα υπέρβασής της αποτελεί το κύριο επιχείρημα του Πατρίτσι (Patrizzi da Cherso, 1529-1597) ενάντια στους σχολιαστές του Αριστοτέλη. Ο Patrizzi αρνείται κατ' αρχάς ότι η ποίηση θεμελιώνεται στην έννοια της μίμησης, που ούτως ή άλλως καταλαμβάνει στον Αριστοτέλη ένα ιδιαίτερα ευρύ πολυσημικό πεδίο και συνεπώς δεν μπορεί να προσδιοριστεί επακριβώς. Αυτό που έχει συνεπώς ιδιαίτερη σημασία είναι ότι στην πραγματεία του με τίτλο *Della Poetica* (1586) ο Ιταλός λόγιος διευρύνει την ιδέα της ποίησης λέγοντας ότι η ποίηση ύμνησε εξίσου «παραμύθια, μύθους και προφανή ψεύδη» και διακρίνει αρχικά τριάντα οχτώ ποιητικές ιδιότητες που στη συνέχεια γίνονται δεκατέσσερις («ενθουσιασμός, προφητεία, αίνιγμα, σοφία, μύθος, αλληγορία, ποικιλία, μεγέθυνση […]»), για να συρρικνωθούν εντέλει σε επτά οι οποίες χαρακτηρίζονται όλες για τη «θαυμαστή» τους φύση (Pappalardi, 50-51).

Η έννοια του θαυμαστού αποτελεί έναν εντελώς νέο προβληματισμό και σηματοδοτεί την αλλαγή οπτικής σε σχέση με τις νεοαριστοτελικές εστιάσεις και αντιλήψεις. Μάλιστα ο Patrizzi διαπιστώνει την ανάγκη υπέρβασης των συμβατικών ειδών που προκύπτουν από τον συνδυασμό αληθινού-αληθοφανούς (αληθινό και αληθοφανές, αληθινό και μη αληθοφανές, μη αληθινό και αληθοφανές, μη αληθινό και μη αληθοφανές) και μετατοπίζει το βάρος στην έννοια του θαυμαστού και της έκπληξης: «η έκπληξη γεννιέται περισσότερο από το απίθανο παρά από το πιθανό […], και συμπερασματικά λέμε ότι το θαυμαστό, από τη φύση του, δε γεννιέται ούτε μόνο από την τάξη των πιθανών ούτε μόνο από την τάξη των απίθανων, αλλά γεννιέται όταν η μία τάξη αναμειγνύεται με την άλλη, και ένα πιθανό μοιάζει να παίρνει την όψη του απίθανου ή ένα απίθανο μοιάζει να παίρνει την όψη του πιθανού. Συνεπώς η ανάμειξη αμφοτέρων, πιθανών και απίθανων, θα προκαλέσει την έκπληξη (maraviglia), και το θαυμαστό δεν θα είναι τίποτα άλλο παρά μια τέτοια σύζευξη, των απίθανων που γίνονται πιθανά ή των πιθανών που γίνονται απίθανα». (Patrizi στο Cherchi, 3-4)

Στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη, τόσο το θαυμαστόν όσο και η έκπληξη είναι όροι άμεσα συνυφασμένοι με αισθήματα που γεννώνται στον θεατή της τραγωδίας. Το θαυμαστόν (κεφ. 9, 1452a.4) χαρακτηρίζει τα δραματικά γεγονότα που συμβαίνουν ενάντια στις προσδοκίες των θεατών, αλλά συνδέονται μεταξύ τους αιτιακά (δι' άλληλα) και η έκπληξις (κεφ. 16, 1455a. 17) είναι το αίσθημα που προκαλεί η αναγνώρισις. Σίγουρα δεν

καινοτομεί ο Patrizzi αλλά, συνδυάζοντας το αληθοφανές και το μη αληθοφανές στοιχείο (πιθανό-απίθανο) για την προβολή του θαυμαστού, προλειαίνει το έδαφος για την επερχόμενη νέα ποιητική του Μπαρόκ και ανοίγει νέους δρόμους για νέα είδη, όπως το μυθιστόρημα και η τραγικωμωδία. Και έτσι εμμέσως αναφέρεται και στον Tasso, που επιχείρησε να διευρύνει το ηρωικό ποίημα, μ' ένα θέμα αμιγώς ιστορικό αλλά πλούσιο σε στοιχεία θαυμαστά και αληθοφανή: ένας δύσκολος και φαινομενικά αντιφατικός συνδυασμός, τον οποίο έφερε σε πέρας επιτυχώς ο συγγραφέας της *Απελευθερωμένης Ιερουσαλήμ*, αποφεύγοντας επιμελώς μιαν αφήγηση εδραιωμένη μόνο στην ιστορία.

9.6 Κριτικοί της νεοαριστοτελικής παράδοσης: Τασσόνι

Στον 17ο αιώνα ιδιαίτερη θέση καταλαμβάνουν κείμενα τα οποία δεν είναι γραμμένα από ειδικούς ex professo (καθηγητές και φιλοσόφους) και δεν έχουν καμία συστηματική επιχειρηματολογία, θεωρητική σκευή και φιλολογικό υπόβαθρο. Ένα πρώτο δείγμα ήταν οι διάλογοι του Bruno στα τέλη του 16ου αιώνα, στον οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω. Την ίδια οξύτατη κριτική άσκησαν όμως και συγγραφείς όπως ο Τασσόνι (Alessandro Tassoni, 1565-1635) στο έργο του *Pensieri diversi* και ο Μποκαλίνι (Traiano Boccalini, 1556-1612) με το *Ragguagli del Parnaso*.

Ο Tassoni «φαίνεται να ενσαρκώνει στο έπακρο το πιο έντονα αντισυμβατικό και αγωνιστικό πνεύμα της κοινωνίας και του πολιτισμού της Ιταλίας του 17ου αιώνα (Procaccioli, 451-452), αφού στο πρόσωπό του συμπυκνώνονται αντιθέσεις και αντιφάσεις, όπως το πάθος του για την κλασική παιδεία από τη μια, και από την άλλη η υποστήριξη των σύγχρονών του συγγραφέων, η εγγραφή του στο επίσημο όργανο της ιταλικής γλώσσας, όπως είναι η Ακαδημία της Κρούσκα (Accademia della Crusca[1], αλλά συγχρόνως και η αντιακαδημαϊκή στάση του τόσο στα γραπτά του όσο και στην αντίληψή του περί λογοτεχνίας. Στα δέκα βιβλία των *Pensieri diversi* αποδεικνύεται σφοδρά αντιαριστοτελικός και υποστηρικτής της ιταλικής λογοτεχνίας ενάντια στην αρχαιοκλασική, και μάλιστα υπέρμαχος των πιο μοντέρνων Ιταλών συγγραφέων και όχι όσων αποτελούν πλέον μέρος της παράδοσης, όπως ο Πετράρχης. Στην ουσία «τον ενοχλεί οποιαδήποτε αυθεντία, είτε πρόκειται […] για τον Αριστοτέλη, τον Πετράρχη ή ακόμη και τον Όμηρο» (Salinari & Ricci, 699).

Οποιαδήποτε ιδέα συνδέεται με ένα μυθοποιημένο παρελθόν, με μια αναντίρρητη υποταγή σε αυθεντίες και παγιωμένες συμβάσεις και κανόνες αποτελεί στόχο του ιδιαίτερα σατιρικού, παρωδιστικού και παράδοξου ύφους τους, που φτάνει ώς το σημείο να δηλώσει στο έβδομο βιβλίο των *Σκέψεων* με τίτλο *Επικριτικός λόγος περί των γραμμάτων* (*Discorso in biasimo delle lettere*): «Μου αρέσει περισσότερο αυτή η μοναδικότητα να επικρίνω κάτι που δεν το έχει επικρίνει κανείς παρά να συμβαδίζω με όλους και να επαινώ αυτό που κανείς δεν επικρίνει» (Procaccioli, 451). Τα δέκα βιβλία των Σκέψεων είναι γεμάτα από παράδοξα θέματα που συνδυάζουν το σοβαρό με το ειρωνικό στοιχείο, φτάνουν στα όρια της γελοιογραφίας και καταδεικνύουν την επιθυμία του να είναι διαφορετικός και να βαδίζει ενάντια στο ρεύμα των παραδεδομένων αξιών. Διαβάζουμε τίτλους κεφαλαίων: «Γιατί δε φυτρώνουν πράσινες τρίχες», «Γιατί η φύση δεν έδωσε γένια στις γυναίκες», «Γιατί τα ψάρια δεν έχουν φωνή», κλπ.

9.7 Κριτικοί της νεοαριστοτελικής παράδοσης: Μποκαλίνι

Κριτική στην επίσημη συμβατική και αντιμεταρρυθμιστική κουλτούρα της εποχής του, με ιδιαίτερη μνεία στην ανάγκη ελευθερίας του πνεύματος και της έρευνας στον χώρο της ποιητικής, κάνει και ο Μποκαλίνι (Traiano Boccalini, 1556-1613) στις διακόσιες σάτιρες του με τίτλο *Ragguagli di Parnaso* (1612-1613). Εμφανίζεται ως χρονικογράφος που παρέχει πληροφορίες από ένα φανταστικό βασίλειο του Παρνασσού και καταγράφει σαν να επρόκειτο για εφημερίδα τις συζητήσεις που λαμβάνουν χώρα, σατιρίζοντας θέματα ιδιαίτερα επίκαιρα της κοινωνίας της Αντιμεταρρύθμισης και της εποχής της ισπανικής κατοχής στην Ιταλία. Στον Παρνασσό, που προβάλλει επικαιροποιημένος και υπό την ηγεσία του Απόλλωνα, παρελαύνουν οι Μούσες, οι νύμφες και ο Άδωνης αλλά και ποιητές και ποιήτριες, ιστορικοί και φιλόσοφοι, πρίγκιπες αρχαίοι και μοντέρνοι, που παρουσιάζουν ζητήματα και προβλήματα πολιτικής, λογοτεχνίας, κριτικής, ηθικής, φιλοσοφίας, ιστορίας, θρησκείας και ηθών, τα οποία χρήζουν λύσης, ελέγχου και αποδοχής.

Το πολυθεματικό έργο του κατ' ουσία ασχολείται με την πολιτική σάτιρα, την σάτιρα των ηθών. Πράγματι,

1 Η Ακαδημία αυτή ιδρύθηκε το 1583 στη Φλωρεντία και υπήρξε για αιώνες το οχυρό της δημώδους φλωρεντινής γλώσσας (Le Garzantine, 246).

ο Boccalini δεν αποδέχεται καμία ποιητική, αφού γι' αυτόν η ποίηση προπορεύεται της γνώσης, της τέχνης και της τεχνικής και σατιρίζει την αδιαλλαξία των λογίων, «εξεγείρεται ενάντια στους σχολαστικιστές και χλευάζει τους αριστοτελικούς και τους κανόνες τους, ενώ φαντάζεται τον Tasso να υπερασπίζεται την τέχνη του κηρύσσοντας την ελευθερία του ποιητή να ακολουθήσει τη φύση του» (Salinari, Ricci, 698-699). Η πιο ακανθώδης λογοτεχνική *querelle* των πρώτων δεκαετιών του 17ου αιώνα γύρω από την *Απελευθερωμένη Ιερουσαλήμ* του Tasso και την επική ποίηση θεματοποιείται στο εικοστό ένατο (29ο) "χρονικό" με τίτλο «Ο Απόλλωνας, ιδιαίτερα μαγεμένος από τις δεξιοτεχνικές ικανότητες του Torquato Tasso, τον χρίζει πρίγκιπα ποιητή και πρώτο αξιωματούχο της ιταλικής ποίησης» (Boccalini, 85). Στο πρόσωπο του Tasso, ο Boccalini υπεραμύνεται της ελευθερίας της επινόησης και της φαντασίας ενάντια στην υπαγόρευση ισοπεδωτικών κανόνων και ανελαστικών υποδείξεων των επαγγελματιών λογίων. Το εν λόγω κείμενο «αποτελεί ευκαιρία για μια κατηγορηματική και διαυγή επέμβαση σαφέστατου διαχωρισμού της σκέψης του Αριστοτέλη από την παραμορφωτική και χειριστική χρήση που της είχε επιβληθεί ώς τότε» (Procaccioli, 452).

9.8 Η ποιητική της μεταφοράς: Μαρίνο

Η ποίηση του Μπαρόκ θέτει σε πλήρη αμφισβήτηση τα ιδανικά και τις αρχές του κλασικισμού και επιδιώκει να αντικαταστήσει την αρμονική, αλλά συγχρόνως στατική, όψη της πραγματικότητας με μια πραγματικότητα δυναμική, γεμάτη πλήθος πραγμάτων, μορφών και ρυθμών που, αντί να αποφεύγουν τις ανισορροπίες, τις δυσαρμονίες και τις υπερβολές τις αξιοποιούν και τις προβάλλουν στον μέγιστο βαθμό (Procaccioli, 449). Πρόκειται για μια «νέα τάξη» («nuovo ordine»), όπως χαρακτηριστικά λέει ο σημαντικότερος Ιταλός ποιητής του Μπαρόκ Μαρίνο (Giambattista Marino, 1569-1625)[2], ο οποίος κατά τα άλλα, δεν αρνείται ότι συγκέντρωσε τα ποιήματα που συγκροτούν τις *Ρίμες* του εναρμονιζόμενος με τη διάθεση του αιώνα, για να κολακέψει την όρεξη του κόσμου και να υιοθετήσει «ένα ύφος απαλό, ανάλαφρο και ελκυστικό» (Procaccioli, 449, σημ. 2). Με τις *Ρίμες*, και ακόμη περισσότερο με τη *Λύρα*, δεν είχε γεννηθεί απλά ένας ποιητής αλλά ο κατ' εξοχήν νέος ποιητής, που στο παιχνίδι ποικιλίας των Πετραρχιστών του όψιμου 16ου αιώνα αντιπαραβάλλει ένα ξέφρενο παιχνίδι επινόησης, με πρωταγωνίστρια τη μεταφορά ως ευρηματικό εργαλείο για τις απροσδόκητες αναλογίες και λεκτικές συζεύξεις που αναδύονταν από την ποίησή του.

Εικόνα 9.3 *Πορτρέτο του Giovanni Battista Marino από τον Frans Pourbus τον νεώτερο (περ.1620). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Frans_Pourbus_the_Younger_-_Portrait_of_Giovanni_Battista_Marino.jpg*)*

2 Βρίσκουμε τη φράση στην αφιέρωση του πρώτου μέρους του ποιητικού του έργου με τίτλο *Rime* (*Ρίμες*) και στην επιστολή του στον Melchiore Crescenzi στις 10 Φεβρουαρίου 1602. (Procaccioli, 442, σημ. 2).

Η νέα αυτή θέαση του κόσμου μεταφράζεται σε μια ποιητική της μεταφοράς τόσο σε θεωρητικό όσο και σε λογοτεχνικό επίπεδο. Η θέση της μεταφοράς είναι σημαίνουσα ήδη από την αρχαιότητα και τον Αριστοτέλη, που πρεσβεύει ότι χρειάζεται ιδιαίτερο ταλέντο και ικανότητα για να τα καταφέρεις με τη μεταφορά, και ότι «το να κάνεις ωραίες μεταφορές σημαίνει να βρίσκεις ομοιότητες που υπάρχουν» (*Ποιητική*, 22/1459a, 5-10). Με αυτήν τη διατύπωση ο Αριστοτέλης προσδίδει στη μεταφορά μια λειτουργία που υπερβαίνει τη διακοσμητική χρήση του μη κυριολεκτικού λόγου και εγγράφεται στη μοντέρνα λειτουργία της ευρηματικής ανακάλυψης σχέσεων εγγενών στην πραγματικότητα, αλλά κρυφών και μη ορατών από τη συνηθισμένη αντίληψη: πρόκειται για τη σύζευξη όρων και λέξεων που απορρέουν από ένα διαφορετικό, μη συνηθισμένο τρόπο να βλέπεις τα πράγματα, τον τρόπο να φέρνεις κοντά και να συνενώνεις στοιχεία απόμακρα, ανακαλύπτοντας αίφνης κρυφές ομοιότητες, που με γυμνό μάτι δεν είναι ορατές, όπως ακριβώς και το σύμπαν του Γαλιλαίου.

Οι τολμηρές, απρόσμενες συζεύξεις των όρων στην Μπαρόκ μεταφορά βασίζονται συνεπώς στον ορθολογισμό και στην ακρίβεια, παρακάμπτοντας ωστόσο τις εύκολες αναλογίες. Εξάλλου, το επισημαίνει ρητά και ο Αριστοτέλης, λέγοντας ότι δεν πρέπει να είναι «και όλως διόλου φανερά η αναλογία των» (*Ρητορική* Γ', 1412a, 13-14: «Δει δε μεταφέρειν, καθάπερ είρηται πρότερον, από οικείων και μη φανερών»). Η εξεύρεση τολμηρών μεταφορών και η δημιουργία τους ταυτίζεται με την ανάδυση της ποιητικής τής έκπληξηςκαι της ιδιαίτερης ικανότητας του ποιητικού πνεύματος που ονομάζεται οξύνοια (acutezza/agudeza), ίδιον της λογοτεχνίας του Μπαρόκ.

9.9 Η πραγματεία του Τεζάουρο: *Το αριστοτελικό τηλεσκόπιο*

Ο Τεζάουρο (Emanuele Tesauro, 1591-1675) είναι ο πιο σημαντικός θεωρητικός του Μπαρόκ, ο οποίος το 1654 έγραψε την πραγματεία *Il cannocchiale aristotelico* (*Το αριστοτελικό τηλεσκόπιο*), συνδυάζοντας με τον τίτλο, σε μία καθ' όλα μπαρόκ μεταφορά, το νέο πνεύμα της επιστήμης με την παράδοση της Αρχαιότητας. Στο έργο αυτό αναδεικνύεται η κεντρική θέση της μεταφοράς σε άμεση συνάρτηση «με τη δημιουργική δραστηριότητα του ατόμου και την ικανότητα του πνεύματός του σε αντίθεση με τις αρχές της μίμησης που είχαν κυριαρχήσει τον προηγούμενο αιώνα» (Luperini, 497). Η νέα επιστήμη και οι φιλοσοφικές και θρησκευτικές ανησυχίες είχαν πλέον θέσει σε αμφισβήτηση την αντιστοιχία μεταξύ πραγματικότητας και αναπαράστασής της, μεταξύ του κόσμου και της ρηματικής περιγραφής του, μεταξύ της λέξης ως ιδέας και της λέξης ως εικόνας, προβάλλοντας ένα σθεναρό ρήγμα στο ιδανικό της μίμησης που είχε διακρίνει την αρχαιότητα και τη συμφωνία μεταξύ φύσης και τέχνης.

Εικόνα 9.4 *Cannocchiale aristotelico του Emanuele Tesauro (έκδοση 1670). (URL φωτογραφίας* https://de.wikipedia.org/wiki/Emanuele_Tesauro#/media/File:Emanuele_Tesauro_(Frontispice_de_l%27%C3%A9dition_de_1670).jpg*)*

Ο Tesauro ανατρέχει στις αριστοτελικές κατηγορίες και διακρίνει α) μια λογική χρήση της γλώσσας που στοχεύει στη γνώση και εξαρτάται από τη διάνοια και β) μια αναλογική χρήση που είναι αμιγώς μεταφορική και εξαρτάται από το πνεύμα και τις δημιουργικές στιγμές (Procaccioli, 455). Η λέξη του Μπαρόκ ποιητή είναι κάτι περισσότερο από την απλή αναπαράσταση του πράγματος με τη δική του αλήθεια και πραγματικότητα, αφού «η μοναδική αρετή των Εικόνων συνίσταται στο να ξέρουν καλά να ψεύδονται […] και αν θέλεις πιο προφανή απόδειξη αφαίρεσε από αυτές τις ιδεατές εικόνες ό,τι είναι πλασματικό, και όταν τους προσθέσεις αλήθεια και σταθερότητα, τότε θα τους έχεις αφαιρέσει ομορφιά και απόλαυση, επιπεδώνοντας τη ρίζα τους» (Tesauro, 324).

Η μεταφορά κάνει «το μυαλό αυτού που την ακούει, να βλέπει σε μια μόνο λέξη, ένα ολόκληρο θέατρο θαυμάτων» (Tesauro, 179), επιβεβαιώνοντας έτσι τη νέα αντίληψη της απομάκρυνσης από τη μίμηση και τα αιώνια υποδειγματικά πρότυπα του παρελθόντος. Προβάλλει όμως και «μία από τις βασικές αρχές της αισθητικής, σύμφωνα με την οποία η αντίληψη του ωραίου, ακριβώς επειδή είναι άμεσα συνυφασμένη με την αισθητηριακή αντίληψη, τείνει από τη φύση της να γίνει συνήθεια και για να αφυπνιστεί απαιτεί καινοτομίες στη γλώσσα και στα ερεθίσματα» (Procaccioli, 456). Και τις καινοτομίες αυτές τις προσφέρει η μεταφορά, η «μεγάλη μητέρα όλων των εικόνων» (στο ίδιο), η οποία γίνεται ακραιφνώς γνωσιολογικό εργαλείο στα χέρια του ποιητή του Μπαρόκ.

Η σχεδόν ολική ταύτιση της ποιητικής του Μπαρόκ με το ρητορικό σχήμα της μεταφοράς δεν υπαγορεύεται απλά από το γούστο και την αισθητική του κοινού, αλλά συγκροτεί έναν ιδιαίτερα σύνθετο μηχανισμό στη βάση του οποίου υπάρχουν βαθύτερες αιτίες όπως:

- η μεταφορά αποτελεί την κατ' εξοχήν έκφραση της μεταβλητής, ασταθούς, άπιαστης και αέναα μεταμορφωτικής πραγματικότητας, ίδιον της κοινωνίας του 17ου αιώνα και του Μπαρόκ.
- Ο πειραματισμός με τις πιο τολμηρές, ανοίκειες και απρόσμενες μεταφορές αντιστοιχεί σε γλωσσικό επίπεδο με την εξερεύνηση μιας άπειρης φύσης και ενός άπειρου σύμπαντος που χαρακτηρίζουν την νέα επιστήμη και τις νέες ανακαλύψεις του Γαλιλαίου.
- Η φαινομενικά *ex nixilo* δημιουργία νέων και τολμηρών εννοιών, που διανθίζουν τη μεταφορά και περιστρέφονται γύρω από αυτήν (έκπληξη, πνεύμα, οξύνοια, κ.ά.), υπαγορεύονται από ένα πνεύμα συμφιλίωσης μεταξύ της αριστοτελικής ρητορικής και των κωδικοποιημένων αρχών της, και του επίμονου αιτήματος για την αναζήτηση ενός κόσμου αισθητηριακά ηδονιστικού και αδιάλειπτα νέου, συνεχώς επινοημένου και συνεχώς ανανεωμένου.

9.10 Η έκπληξη: η νέα αισθητική του Μπαρόκ

Η ποιητική του Μπαρόκ δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο κοινό ακολουθώντας κάθε φορά τις προσδοκίες των αναγνωστών-θεατών και τις ανάγκες τους για νεωτερισμούς, άμεσα συνυφασμένους με το ευμετάβολο γούστο της εποχής. Πρόκειται για μια ποιητική που αντιβαίνει στους κανόνες για να μπορέσει να εναρμονιστεί με τη νέα αισθητική του κοινού. Να γιατί «η ποιητική του Μπαρόκ είναι μια ποιητική της πρόσληψης», αφού, όπως λέει χαρακτηριστικά ο Ιταλός ποιητής Marino, «ο αληθινός κανόνας είναι να μπορείς να σπας τους κανόνες την κατάλληλη στιγμή και να προσαρμόζεσαι στα τρέχοντας ήθη και γούστα του κοινού» (στο Luperini, 618).

Το Μπαρόκ συνεπώς αρνείται την κλασικιστική σύμβαση της ταύτισης της ομορφιάς με μια εξιδανικευμένη αναπαράσταση της πραγματικότητας, βασισμένη σε ισορροπημένες, συμμετρικές και αρμονικές μορφές, και στοχεύει στην παραγωγή απόλαυσης μέσα από τη θεαματικότητα, την πρόκληση έκπληξης και την ανάδυση του στοιχείου του θαυμαστού. Η κρίση του κοινού και η αποτίμηση του έργου από τους θεατές-αναγνώστες αποτελεί βασικό κριτήριο αισθητικής εγκυρότητας του κειμένου, με αποτέλεσμα η νέα αυτή ποιητική να στοχεύει στο εφήμερο, στη ροή του χρόνου, στη φθαρτότητα και την ποικιλία των καταστάσεων, των χρόνων των τόπων, αλλά και στην ιδιαίτερα έντονη εκφραστικότητα του λόγου, που υπερβαίνει σιγά σιγά τη γνωσιακή του διάσταση και γίνεται ο τόπος παραγωγής εξεζητημένων ρητορικών μηχανισμών και σχημάτων ακραιφνώς διανοητικού χαρακτήρα.

Προτού αναφέρουμε τις βασικές έννοιες και τα σχήματα λόγου της νέας αυτής ρητορικής, είναι σημαντικό να επισημάνουμε ότι το Μπαρόκ προσπαθεί να συνδυάσει, να συζεύξει δύο αντιθετικά αιτήματα: επιδιώκει να είναι διδακτικό στο περιεχόμενο και ηδονιστικό-αισθητικό στη μορφή (Morpurgo, 127). Μολονότι δεν καταφέρνει να λύσει αυτήν την αντινομία επιτυχώς, προβάλλει ένα συμφιλιωτικό χαρακτήρα θεωρητικοποιώντας τη σημασία της αισθητικής απόλαυσης ως εργαλείου και μέσου για τη διάδοση του ηθικο-διδακτικού μηνύματος. Για να παράσχει απόλαυση στον αναγνώστη, ο ποιητής καταφεύγει στην έκπληξη που παράγεται μέσα από

ιδιαίτερα σύνθετες και εξεζητημένες μεταφορές και εννοιολογικά σχήματα λόγου. Εκτός από την αμιγώς διανοητική απόλαυση που προκαλεί στον αναγνώστη του, ο Μπαρόκ ποιητής «στοχεύει να τον κάνει να σκεφτεί νέα πράγματα, να τον ωθήσει να κάνει περίεργες και αλλόκοτες συνδέσεις, προκαλώντας του ένα *shock*, ένα σκίρτημα έκπληξης ή θαυμασμού», προκαλώντας τον να συνάψει νέες σχέσεις ανάμεσα στα φαινόμενα, στις έννοιες, στις λέξεις, σχέσεις απρόσμενες και τολμηρές (Luperini, 618).

Η έκπληξη ως θεμελιώδης έννοια της ποιητικής του Μπαρόκ δημιουργείται μέσα από δύο διαφορετικούς δρόμους. Ο πρώτος προσδίδει στη γλώσσα τη δύναμη να κεντρίζει τη φαντασία και τις αισθήσεις με την πληθωρική χρήση μεταφορών, και ο δεύτερος, άμεσα συνυφασμένος με τον πρώτο, χρησιμοποιεί την εκζήτηση (conceit, concetto), ένα ρητορικό τέχνασμα που συνίσταται στο συνδυασμό πολύ διαφορετικών μεταξύ τους εικόνων, στη σύζευξη ιδιαίτερα ανοικείων μεταξύ τους πραγμάτων, τα οποία όμως ο ποιητής φέρνει κοντά χάρη στη δική του ιδιαίτερη αντίληψη και πνεύμα, που τον κάνουν να παρατηρήσει κρυφές, μολονότι, αλλόκοτες αναλογίες και ομοιότητες. Πιο απλά η εκζήτηση «είναι ένας όρος για τα σχήματα λόγου όπου γίνεται ένας εντυπωσιακός παραλληλισμός –ευφυής και περίτεχνος συνήθως– ανάμεσα σε δύο πράγματα ή καταστάσεις που διαφέρουν πολύ μεταξύ τους» (Abrams, 111). Η ίδια η έννοια της εκζήτησης και συγχρόνως η ικανότητα παραγωγής αντίστοιχων εννοιών-εικόνων (conceits) αποδίδεται στα γαλλικά με το esprit, στα ισπανικά με το agudeza, στα αγγλικά με το wit, στα γερμανικά με το Witz.

Η επισφράγιση της ηδονιστικής αντίληψης στην ποίηση με σκοπό την πρόκληση θαυμασμού-έκπληξης και την εναγώνια αναζήτηση ασυνήθιστων συνδυασμών λέξεων που δημιουργούν νέες ιδέες και εικόνες έχει βασικούς εκπροσώπους τον Giambattista Marino στην Ιταλία, τον Gongora στην Ισπανία και τον J. Lyly στην Αγγλία.

9.11 *Pastor Fido*: Το βουκολικό δράμα ως δείγμα της νέας ποιητικής

Το βουκολικό δράμα ή ποιμενικό παραμύθι είχε ήδη εμφανιστεί ως μεικτό είδος ήδη από τα τέλη του 16ου αιώνα με τον *Αμύντα* (*Aminta*, 1573) του Tasso, είχε τεράστια εκδοτική επιτυχία και πλήθος μιμητών. Βασικά στοιχεία του είναι ο πρόλογος, οι πέντε πράξεις όλες έμμετρες[3], η εξύφανση δυσάρεστων γεγονότων όπως στην τραγωδία, που έχουν όμως ευτυχές τέλος όπως στην κωμωδία. Το σκηνικό είναι η Αρκαδία, ή η αρχαία Ελλάδα ή η Ιταλία, ενώ η διάρθρωση της πλοκής είναι σύνθετη με μεγάλο αριθμό προσώπων, συνήθως παρουσιασμένων σε ζευγάρια, και με τους έρωτές τους περιπλεγμένους ο ένας με τον άλλον. Θέμα τους είναι ο έρωτας που πρέπει να υπερβεί τα εμπόδια τα οποία γεννιούνται συχνά από τον δόλο ή από τις παρεξηγήσεις, οι οποίες προέρχονται από την αυλή ή από την πόλη, ενώ τα επεισόδια είναι εν γένει κωμικά με πολλές μεταμορφώσεις των προσώπων και κρυμμένες ταυτότητες.

Ο συγγραφέας ωστόσο που έκανε γνωστό αυτό το είδος σε όλη την Ευρώπη είναι ο Γκουαρίνι (Battista Guarini, 1538-1612) με το έργο του *Pastor Fido* (*Ο πιστός ποιμένας*, 1η έκδοση: 1590, οριστική: 1602). Αρκεί να σκεφτεί κανείς ότι «από την πρώτη ως την οριστική έκδοση έγιναν δεκατέσσερις ανατυπώσεις και ότι στην Ευρώπη τον 17ο αιώνα εκδόθηκε τριάντα μία φορές, ενώ τον 18ο αιώνα σαράντα» (Luperini, 302). Αυτό το βουκολικό δράμα, το οποίο ο Guarini ονομάζει «τραγικωμωδία», διαδραματίζεται στην Αρκαδία και έχει ως θέμα τον έρωτα του Μιρτίλο και της Αμαρίλλι, που αντιμετωπίζει πολλές δυσκολίες.

Ο Guarini περιπλέκει την πλοκή και μπολιάζει το βουκολικό ποίημα με στοιχεία χριστιανικής παράδοσης, όπως το στοιχείο της πίστης, που αποτελεί την κατ' εξοχήν αρετή που αξίζει την ευτυχία. Η τελική λύση, αντί να προβάλλει τη θέληση των θεών ή της τύχης ή της μοίρας, παραπέμπει στη Θεία Πρόνοια που καθοδηγεί τα πρόσωπα μέσα στον σκοτεινό, λαβυρινθώδη και απατηλό δρόμο των γεγονότων, και γίνεται έτσι αισθητή η παρουσία της με σκοπό το καλό. Η σοφία και η δεξιοτεχνία του συγγραφέα εκφράζονται στις ικανότητές του να κάνει όλο και πιο πυκνά τα νήματα του μίτου της ζωής, μέχρι του σημείου να φαίνονται αξεδιάλυτα, για να τα λύσει στη συνέχεια με φυσικό τρόπο και να δώσει ευτυχές τέλος.

Πρέπει να πούμε ότι η ενσωμάτωση της τραγωδίας στην κωμωδία δεν περιορίζεται στο καθαρά υφολογικό και μορφολογικό επίπεδο, αλλά υπαγορεύτηκε και από συγκεκριμένες ιδεολογικές αιτιάσεις: η επιβεβαίωση της θεϊκής εξουσίας ενάντια στις δυνάμεις της τύχης, της μοίρας και των θεών συνοδεύει την υπεράσπιση της ελεύθερης βούλησης του ατόμου, που ενώ είναι υπεύθυνο για τα σφάλματά του και τα λάθη του, βλέπει να προβάλλεται και η ευκαιρία για την άσκηση της μετάνοιας ή της αρετής. Αυτό το επιστημολογικό παράδειγμα αναπτύσσεται και εναρμονίζεται με την ηθική και τη στόχευση της Αντιμεταρρύθμισης. Ο πολλαπλασιασμός

3 Ενδεκασύλλαβοι εναλλάσσονται με επτασύλλαβους και ανάμεσα στις πράξεις υπάρχουν τέσσερα μουσικά ιντερμέδια, ενώ στο τέλος κάθε πράξης μπαίνει στη σκηνή ο χορός που ενίοτε επεμβαίνει και διακόπτει τη δράση.

των δυσκολιών και των περιπετειών επιτείνουν τη δυναμική του τραγικού, καθιστώντας τον κίνδυνο του θανάτου πιο πιθανό. Η μορφική σοβαρότητα της κωμωδίας έγκειται στη διάταξη, στην πολυπλοκότητα και τη θεματική ενότητα της πλοκής, ενώ η σοβαρότητα του περιεχομένου στην ηθική, τη συγκίνηση και το αίσθημα του τραγικού, στον φόβο και την έκπληξη, στοιχεία που αναμειγνύονται με τις συμβάσεις του κωμικού (Intonti, 25).

9.12 Η τραγικωμωδία

Στην τραγικωμωδία του 17ου αιώνα, το νέο αυτό είδος που αποτελεί μετεξέλιξη του βουκολικού δράματος, επίσημη κατοχύρωση της λογικής της *contaminatio* και της ανάμειξης των ειδών (βλ. ανάμειξη των τραγικών[4] χαρακτηριστικών με τα κωμικά[5]) αλλά και αδιαμφισβήτητη μαρτυρία της δυναμικής έλευσης μιας νέας αισθητικής, αναδύονται και άλλα επί μέρους στοιχεία που επισφραγίζουν την απομάκρυνσή του από τα κλασικά είδη της Αναγέννησης: μορφική εκζήτηση και περιπλεγμένα τεχνάσματα στην αφηγηματική δομή, διάχυτη και εκλεπτυσμένη αισθησιακότητα, η παρουσία τριών ερωτικών ιστοριών που συνυφαίνονται αντιβαίνοντας την αρχή της ενότητας της δράσης (Salinari, 485).

Η τεράστια επιτυχία του *Pastor Fido* στο κοινό όλης της Ευρώπης εδράζεται στον σύνθετο χαρακτήρα του έργου που συνδυάζει το λυρικό με το μουσικό στοιχείο, το δραματικό με το κωμικό, το θεαματικό με το εκπληκτικό και το θαυμαστό: «Οι θεατές μπορούσαν να αφεθούν ευχάριστα στο ρίγος της αισθησιακότητας και αμέσως να νιώσουν ηθικά συμφιλιωμένοι με τη θρησκεία, να αγγίξουν την τραγωδία και να απολαύσουν την κωμωδία, αν αφεθούν στο λυρικό *pathos* και να αποκομίσουν εύκολη τέρψη από τη μυθιστορηματική πλοκή» (Luperini, 303). Το δεξιοτεχνικά αρμονικό παιχνίδι του απροσδόκητου και του θαυμαστού στον *Πιστό ποιμένα* αντανακλά με ακρίβεια τη σοφή ισορροπία πάνω στην οποία εδράζεται η Μπαρόκ εικονοποιία και αποτελεί την πρώτη ολοκληρωμένη ποιητική του Μπαρόκ (Romei, 474).

9.13 Ο Γκουαρίνι και το *η Σύνοψη της τραγικωμωδίας* (*1602*)

Το υβριδικό και μεικτό είδος του *Πιστού ποιμένα* και ο σαφής προσδιορισμός του ως βουκολική τραγικωμωδία έκανε πολλούς Ιταλούς λογίους να ξεσηκωθούν εναντίον του Guarini, αποτυπώνοντάς έτσι το εχθρικό, οπισθοδρομικό κλίμα του τέλους εποχής της Αναγέννησης και τον ανελαστικό χαρακτήρα μιας διανόησης που είχε γαλουχηθεί με τα κλασικά πρότυπα και αντιστεκόταν σθεναρά στα είδη και στους τολμηρούς πειραματισμούς της νέας αισθητικής του Μπαρόκ. Στο έργο του *Λόγος περί εκείνων των αρχών που η κωμωδία, η τραγωδία και το ηρωικό ποίημα λαμβάνουν από τη φιλοσοφία* (*Discorso intorno a quei principi che la comedia, la tragedia e il poema eroico ricevono dalla filosofia*, 1590), ο Κύπριος καθηγητής φιλοσοφίας και ηθικής στην Πάντοβα, Jason de Nores (1530-1590) καταδικάζει αυστηρά την τραγικωμωδία και ιδιαίτερα τον *Πιστό ποιμένα*, τον οποίο χαρακτηρίζει ως μια τερατώδη σύνθεση. Και δεν είναι ο μόνος, αφού οι αντιδράσεις συνεχίζονται και τον 17ο αιώνα, όταν ο Fioretti (Udeno Nisieli) χαρακτηρίζει το είδος αυτό ως «ποιητικό τέρας, τόσο μεγάλο και παραμορφωμένο που οι κένταυροι, οι ιππόγρυπες, οι χίμαιρες σε σχέση με αυτό είναι χαριτωμένα και τέλεια όντα […], σχηματισμένο ενάντια στις Μούσες και περιφρονώντας την ποίηση, αναμεμειγμένο με ασύμφωνα μεταξύ τους και ασύμβατα υλικά» (στο Croce, 495).

Με τη *Σύνοψη της τραγικωμωδίας* που ακολουθεί ως επίμετρο την οριστική έκδοση[6] του *Πιστού ποιμένα*, ο Guarini υπερασπίστηκε το αγαπημένο του δημιούργημα, προβάλλοντάς το ως ένα τρίτο είδος στην απάντησή του στον Nores. Για τον προσδιορισμό της τραγικωμωδίας ως νέο είδος, ανεξάρτητο από την τραγωδία και την κωμωδία και όχι ως ένα μεικτό είδος που συνδυάζει και τα δύο, επιχειρηματολογεί λέγοντας ότι ο Αριστοτέλης δεν έθεσε όρια στην επινόηση άλλων ειδών και ότι η τέχνη πρέπει να εναρμονιστεί με τις απαιτήσεις του κοινού και τις επιταγές της εποχής, παραβιάζοντας τους κανόνες του ισχύοντος λογοτεχνικού συστήματος.

Στον στοχασμό του Guarini για τη συνύπαρξη τραγικού, κωμικού και βουκολικού στοιχείου, είναι καίρια η σημασία του «δραματικού τεχνάσματος» ως ικανότητας να εξάγεις από το αληθοφανές το θαυμαστό, από το αληθοφανές να παράγεις «έκπληξη», δηλαδή τη δυνατότητα να προσφέρεις πάντα νέα τέρψη στον αναγνώστη

4 Τα πρόσωπα ανήκουν στην αριστοκρατική τάξη, ενώ η επικείμενη θυσία της Αμαρίλλι προσδίδει ακόμη μεγαλύτερη τραγικότητα στο έργο.

5 Η αναγνώριση και το ευτυχές τέλος είναι χαρακτηριστικά της κωμωδίας, όπως και το ίδιο το πρόσωπο της Κορίσκα, που είναι κωμικό, έχει αισθησιακότητα και καταφεύγει σε δόλους για να ικανοποιήσει τους στόχους της.

6 Έγινε το 1602 στον τυπογράφο Ciotti της Βενετίας.

και τον θεατή (Guarini, 505-506). Όσο για το παραμύθι, αυτό «είναι η ψυχή του ποιήματος, το κέντρο, το νεύρο, η βάση του. […] Αυτό νομιμοποιεί τα επεισόδια, καθιστά καλά τα ήθη, αποτελεσματικά τα συναισθήματα, φυσικό το διάκοσμο, σπουδαίο το θαυμαστό και θαυμαστό το αληθοφανές. Από τη δεξιοτεχνία της προέρχεται αυτή η αγαπητή αλυσίδα, που δένει την ψυχή όχι μόνο αυτού που ακούει και βλέπει, αλλά (πράγμα που εκτιμά ιδιαιτέρως ο Αριστοτέλης) και αυτού που διαβάζει» (Guarini, 516-517).

Η έννοια του «καθαρά θαυμαστού» («pura maraviglia»), ως ένταση ανάμεσα στην προσδοκία και την έκπληξη εναρμονίζεται απόλυτα με το βασικό θέμα της ποιητικής του Guarini, αυτό της απόλαυσης μιας δραματικής μορφής που απελευθερώνει τους ακροατές από τη μελαγχολία και αποτελεί ένα είδος κωμικής κάθαρσης (Guarini, 414), τονίζοντας έτσι την κοινωνική διάσταση του θεάτρου. Το νέο είδος της Μπαρόκ αισθητικής απελευθερώνεται πλέον από τη διπλή στόχευση των αριστοτελικών ειδών, αυτήν της τέρψης και της ωφέλειας, του διδακτικού-εκπαιδευτικού και συνάμα ψυχαγωγικού χαρακτήρα, και διατρανώνει άφοβα ότι μπορεί να παραβιάσει τους κανόνες και έχει ως σκοπό «όχι τη διδασκαλία αλλά την απόλαυση» (Guarini, 420). Πρόκειται για μια σημαντική αλλαγή στην επικρατούσα αισθητική και για νέα θέση που χαράζει ξεκάθαρη διαχωριστική γραμμή από το αριστοτελικό μοντέλο, θέτοντας τις θεωρητικές βάσεις της νέας εποχής του Μπαρόκ.

9.14 Παρωδία και σάτιρα ως μέσα κριτικής: το ηρωικωμικό ποίημα

Ο αναγεννησιακός πολιτισμός είχε ολοκληρώσει πλέον την πορεία του και είχε φτάσει στο τέλος του με την αποκρυστάλλωσή του σ' έναν άδειο φορμαλισμό, παρά τις προσπάθειες ποιητών, όπως ο Marino, να τον διατηρήσουν στη ζωή, έστω ως καθαρή τεχνική μέσω της υπερβολικής χρήσης ρητορικών σχημάτων. Από την άλλη, υπάρχουν και ποιητές που καταφεύγουν στο γέλιο, μέσω σατιρικών και παρωδιστικών έργων, με στόχο την αποδόμηση χαρακτηριστικών, αξιών και ειδών της Αναγέννησης, επισφραγίζοντας έτσι το τέλος της και προβάλλοντας την ανάγκη δημιουργίας ενός νέου κόσμου με νέα είδη, νέες ιδέες και έννοιες. Στα τέλη του 16ου αιώνα η φαντασία και η έμπνευση έχουν παγώσει, αφού ο πετραρχισμός έχει επιβάλει τους δικούς του άκαμπτους κανόνες: τη μίμηση και την επανάληψη ίδιων θεμάτων, απ' όπου απορρέουν «μια ψυχρή συμβατικότητα, το τεχνικό εύρημα, η κυριαρχία του νου στην καρδιά, η εκζήτηση, η υπερβολική μελέτη της μορφής» (Belloni στο Boccalini, υποσ. 2, 81).

Η *Αρπαγή του κουβά* (*La secchia rapita*, 1622), το ποίημα που έκανε ευρέως γνωστό τον Tassoni ως επινοητή του ηρωικωμικού ποιήματος, χαρακτηρίζεται από τη χρήση στοιχείων της επικής παράδοσης και της ανάμιξής τους με κωμικά μοτίβα. Γραμμένο σε οκτάστιχα και αποτελούμενο από δέκα άσματα, το έργο έχει ως θέμα του την έριδα μεταξύ των κατοίκων της Μόντενας και της Μπολόνιας λόγω της αρπαγής ενός κουβά, που αποτελεί αφορμή για να ξεσπάσει πόλεμος μεταξύ των δύο πόλεων, στον οποίο συμμετέχουν και οι θεοί του Ολύμπου. Το καθαρά παρωδιστικό πνεύμα του Tassoni στοχεύει τους πάντες: τους Ισπανούς κατακτητές, τους εκκλησιαστικούς, και ασφαλώς τους Πετραρχιστές και τη λυρική τους έξαρση μέσω παγιωμένωνρητορικών τεχνικών, αλλά και τους υποστηρικτές της επικής ποίησης και της αριστοτελικής
παράδοσης.

Η κωμικότητα συχνά αναδεικνύεται από την αντίθεση μεταξύ της επισημότητας και της σοβαροφάνειας του επικού τόνου του οκτάστιχου και της αιφνίδιας διάρρηξής του από ανάρμοστα στοιχεία, όπως παρεισφρήσεις αστεϊσμών, κωμικές καταστάσεις (σε μια μονομαχία του κόμη ντι Κουλάνια με τον Τίτα ντι Κόλα, ο κόμης νομίζει πως έχει τραυματιστεί, βλέποντας μια κορδέλα, κόκκινη σαν αίμα, από το δικό του πανωφόρι!), χαρακτηρισμούς προσώπων κλπ. (Cappuccio, 324-327). Η δημιουργία αυτού του νέου είδους βασίζεται εντέλει στο μπόλιασμα και στην αλληλεπίδραση (*contaminatio*) ενός προϋπάρχοντος είδους όπως το έπος, με στοιχεία αντιθετικά προς αυτό, στοιχεία που το ανατρέπουν μορφολογικά και θεματικά και το ακυρώνουν λειτουργώντας παρωδιστικά.

9.15 Ο 17ος αιώνας: ο αιώνας του θεάτρου

Την περίοδο από τα τέλη του 16ου μέχρι και τα μέσα του 17ου αιώνα στην Ευρώπη θριαμβεύει το θέατρο τόσο ως σκηνική πρακτική και θέαμα όσο και ως παραγωγή γραπτού λόγου, με έργα σημαντικών συγγραφέων (Σαίξπηρ, Lope de Vega και Calderón de la Barca) που αντιβαίνουν στους κλασικιστικούς κανόνες και προβάλλουν μια νέα αισθητική και ένα πνεύμα δημιουργικής ελευθερίας. Ο 17ος αιώνας δικαιολογημένα μπορεί να θεωρηθεί ως ο αιώνας του θεάτρου για πολλούς λόγους, τους οποίους θα επισημάνουμε εν τάχει.

Κατ' αρχάς ο 17ος αιώνας είναι σημαντικός για την εξέλιξη του θεάτρου, αφού την περίοδο αυτή αναδεικνύεται ο θεατρικός χώρος ως οικοδόμημα, χτίζονται δηλαδή σταθερά κτίρια που στεγάζουν τους ηθοποιούς και τις παραστάσεις τους, και δίνουν την ευκαιρία στους δραματουργούς να παρουσιάσουν τα έργα τους σ' ένα ευρύτερο, διαστρωματωμένο ταξικά κοινό. Έτσι, από την αποτυχημένη αναβίωση ενός κλασικιστικού και εξιδανικευμένου θεατρικού χώρου όπως ήταν το θέατρο Ολίμπικο (1580) της Βιτσέντζα, που προσπάθησε να συνδυάσει τη σταθερή και κλειστή αρχαιοκλασική scena frons με την αναγεννησιακή προοπτική, περνάμε στα σταθερά και μοντέρνα θέατρα της Βενετίας και της Πάρμας στην Ιταλία, αλλά και στο Globe του Λονδίνου, στο Corral del Principe της Ισπανίας και στο Hôtel de Bourgogne του Παρισιού. Η οριοθέτηση των παραστάσεων εντός συγκεκριμένου χώρου και η άνοδος της αστικής τάξης αλλάζει τα δεδομένα του κοινού αλλά και τον χαρακτήρα του θεάτρου ως θεάματος που γίνεται πλέον δημόσιος.

Βρισκόμαστε στην εποχή της αναπαράστασης, του ισπανικού Μπαρόκ, του γαλλικού κλασικισμού και της διαμάχης των ιδεών. Το θέατρο ως μέσο διαπαιδαγώγησης ενδιαφέρει άμεσα τα νέα κέντρα εξουσίας και παιδείας που σχετίζονται με τις μοναρχικές αυλές και τις πόλεις, μολονότι εμφανίζει στο σώμα του ένα ρήγμα, που οριοθετείται ανάμεσα στην αναζήτηση κανόνων και ευρυθμίας (Γαλλία) από τη μια, και από την άλλη βαίνει προς το ακανόνιστο (βλ. Ισπανία με την ανοικτή, ευέλικτη τεχνοτροπία της νέας ισπανικής κωμωδίας και ελισαβετιανό θέατρο με τον Σαίξπηρ).

Ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο για την άνθιση και την εξάπλωση του θεάτρου ως θεάματος που τέρπει τις αισθήσεις και προβάλλει ως καθαρά ψευδαισθητικό και μεγαλειώδες γεγονός με την συνεπαγόμενη συνειδητοποίηση του κοινού είναι η αρχιτεκτονική επινόηση του τόξου προσκηνίου στην Ιταλία, δηλαδή μιας "κορνίζας" που διαχωρίζει την πλατεία από την υπερυψωμένη πλέον σκηνή και, μάλιστα, οριοθετεί το προσκήνιο από το βάθος της σκηνής. Ο νεωτερισμός αυτός συνοδεύτηκε από μια σπουδαία εφεύρεση του αποκαλούμενου «μεγάλου μάγου» του θεάτρου του Τορέλλι (Giacomo Torelli, 1608-1678): πρόκειται για τα κινούμενα βαγονέτα που σύρονταν μηχανικά πλέον πάνω σε ράγες και κάτω από το παλκοσένικο τα ζωγραφικά τελάρα και συνέβαλαν καθοριστικά στη συγχρονισμένη εναλλαγή των σκηνικών αλλά και στον πλούσιο, φαντασμαγορικό διάκοσμο της σκηνής, δίνοντας τη δυνατότητα τους δραματουργούς να αναπτύξουν πλούσια εικονιστική φαντασία και να αποδεσμευτούν από τις τεχνικές και μορφικές αγκυλώσεις των περίακτων και των χειροκίνητων σκηνικών αλλαγών.

Τέλος, σε μια συνεχή αλληλεπίδραση σκηνογραφικών νεωτερισμών, ανάπτυξης και παγίωσης του θεατρικού χώρου ως μόνιμου κτίσματος, με διευρυμένο κοινό που πλήρωνε εισιτήριο και απαιτούσε κυρίως να ψυχαγωγηθεί, αναπτύσσεται ιδιαίτερα και μια διαφορετική δραματουργία, με καινοφανή κείμενα, που αποδεσμεύονται από την παράδοση του λόγιου θεάτρου της Αναγέννησης και των τριών καθιερωμένων ειδών και μπορεί να χαρακτηριστεί ως το θέατρο του Μπαρόκ. Βασικά χαρακτηριστικά του είναι η υπέρβαση των ενοτήτων δράσης, χώρου και χρόνου, η κατάρριψη της ιεραρχίας των ειδών (δεν είναι πιο σπουδαία η τραγωδία έναντι της κωμωδίας), η ανάμειξη των ειδών και η συνύπαρξη του υψηλού και του ταπεινού ύφους, η δυναμική διεκδίκηση της ελευθερίας στη δημιουργία, ο εκλεκτισμός και η πολυφωνία, η έμφαση στο παράδοξο, στο τερατώδες αλλά και στο φθαρτό της ανθρώπινης ύπαρξης που υφίσταται την αντίθεση μεταξύ πραγματικότητας και ψευδαίσθησης, οι αλλαγές στη συμπεριφορά των ηρώων.

Αξίζει να σημειωθεί ωστόσο ότι το θέατρο του Μπαρόκ είναι κυρίαρχο είδος στην Ισπανία, στην Αγγλία, ενώ στην Ιταλία δεν έχουμε σπουδαία δείγματα νεωτερικής θεατρικής γραφής, εκτός από την εξάπλωση του βουκολικού δράματος *Pastor Fido* (βλ. 9.11) και τη μετεξέλιξή του στο ιδιαίτερα ανθηρό κατά τον 18ο αιώνα μελόδραμα. Το μελόδραμα είναι ένα νέο θεατρικό είδος, αποτελούμενο από μουσική και ποίηση, το οποίο σε θεωρητικό επίπεδο γεννήθηκε στα τέλη του 16ου αιώνα από μια ομάδα μουσικών, επιστημόνων και συγγραφέων στη Φλωρεντία, την Camerata dei Bardi, που στόχο είχαν την αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας. Ήδη στις αρχές του 17ου αιώνα χαρακτηριστικά του είδους έχουν παγιωθεί και θα παραμείνουν αναλλοίωτα ως τα τέλη του 19ου αιώνα: απλοποίηση των διαλόγων, συμβατικότητα της γλώσσας για να γίνεται αντιληπτή τραγουδιστικά, διαχωρισμός ανάμεσα σε άριες, ντουέτα, χορωδία (χωρίς καμία εξέλιξη στη σκηνική δράση) και στο λεγόμενο "recitativo", μέρη με τονισμένη υποκριτική που κάνουν τη δράση να εξελίσσεται και συνοδεύονται από λίγα μουσικά όργανα (Le Garzantine, 575).

Η Ιταλία μπορεί να μην συνέβαλε δραματουργικά στον 17ο αιώνα και να έμεινε στάσιμη και εγκλωβισμένη στη συζήτηση περί κανόνων και ειδών, παλινδρομώντας ανάμεσα στη μίμηση και τον πειραματισμό, ανάμεσα στον προσδιορισμό του κάθε είδους ξεχωριστά και τη συγχώνευση των ειδών. Ωστόσο, σίγουρα συνέβαλε καίρια στην εξέλιξη του Μπαρόκ θεάτρου, αφού βασικό "εξαγώγιμο" προϊόν της σε όλη την Ευρώπη είναι το τόξο του προσκηνίου και οι σκηνογραφικοί νεωτερισμοί των Ιταλών αρχιτεκτόνων, με αποτέλεσμα να δεσπόζουν ως τα τέλη του 19ου αιώνα.

9.16 Ο Λόπε και η ποιητική της *Νέας Τέχνης για την κωμωδία*

Ο Λόπε (Lope de Vega, 1562-1635) είναι ίσως ο παραγωγικότερος συγγραφέας της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Ο ίδιος ισχυριζόταν ότι έγραψε 1500 έργα, ωστόσο σώζονται περί τα 500 κείμενά του, γραμμένα σε ελεύθερο στίχο με θέματα κάθε είδους: θρησκευτικά, ιστορικά, ποιμενικά, κοινωνικά. Στα έργα του καταγράφεται μια εξιδανικευμένη χριστιανική, καθαρά Καθολική, κοινωνία, σταθερά χωρισμένη σε τρεις τάξεις: τους βασιλείς, τους ευγενείς και τους λαϊκούς (συνήθως αγρότες, ανθρώπους της φύσης). Μια γόνιμη πηγή κωμικών καταστάσεων του Lope de Vega είναι η αντίθεση ανάμεσα στη φαύλη πόλη (όπου ζουν οι περισσότεροι θεατές των έργων του) και στην ενάρετη και αθώα ύπαιθρο.

Θεωρείται ο δημιουργός της *comedia* ή του νέου δράματος του ισπανικού Χρυσού Αιώνα και θεμελιωτής του εμπορικού θεάτρου στη χώρα του. Το 1609 δημοσιεύτηκε η πραγματεία του που απευθύνεται, ως απάντηση, στην αίτηση προς τον δημοφιλέστατο δραματουργό από την Ακαδημία της Μαδρίτης (καθώς ήταν το «πρότυπο της ισπανικής διάνοιας» για τους σύγχρονούς του) να καταγράψει τις αρχές με βάση τις οποίες θα πρέπει να γράφονται οι κωμωδίες στην εποχή του. Η πραγματεία αυτή περί ποιήσεως φέρει τον τίτλο *Νέα τέχνη για κωμωδίες* (*Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*), όπου υπερασπιζόταν τα έργα του εύστροφα μάλλον παρά ουσιαστικά.

Εικόνα 9.5 *Πορτρέτο του Lope de Vega. (URL φωτογραφίας* https://commons.wikimedia.org/wiki/Lope_de_Vega?uselang=de#/media/File:LopedeVega.jpg*)*

Ως προς τα θέματα που θίγονται χαρακτηριστικές είναι οι αναφορές στην παράδοση, από την αρχαιότερη έως και την πιο πρόσφατη, κυρίως στις αρχές περί της συγγραφής δράματος του Αριστοτέλη και γενικότερα στην προγενέστερη θεατρική παράδοση. Στο κείμενο σκιαγραφείται αναλυτικά ο νέος χαρακτήρας της ισπανικής κωμωδίας του Lope de Vega, καθώς και η διάρρηξη των δεσμών με την παράδοση. Αξιοπρόσεκτα είναι τα σημεία τα οποία παρουσιάζουν τις αρχές σεβασμού απέναντι στην αισθητική και στις προσδοκίες του κοινού. Τέλος, δίνει σαφέστατες οδηγίες για τη δομή, την υπόθεση, τη διαδοχή των σκηνών και την αποκάλυψη κάθε φορά των στοιχείων εκείνων που ο δραματουργός κρίνει σκόπιμα για τη διατήρηση του ενδιαφέροντος του απλού θεατή, χωρίς όμως να αποκαλύπτει τη λύση της υπόθεσης, για το πώς πρέπει να αναπαρίσταται το κείμενο και ποιες αρετές πρέπει να έχει ή τι να αποφεύγει σε σχέση με τη γλώσσα, το ύφος, το ήθος, ακόμα και τα ρούχα κάθε χαρακτήρα, ώστε να υπηρετείται η αρχή της αληθοφάνειας, προσφέροντας τέρψη στο κοινό. Σκοπός είναι να ικανοποιηθεί ο μη μορφωμένος θεατής, ώστε να κερδίσει την αποδοχή και να γίνει δημοφιλής ο συγγραφέας.

Από την αρχή της πραγματείας του κάνει διάκριση μεταξύ των κωμωδιών που ακολουθούν τους κανόνες της Τέχνης, όπως διατυπώθηκαν στην Αρχαιότητα από τον Αριστοτέλη και παρέμειναν για πολλούς αιώνες το σημείο αναφοράς των σημαντικότερων δραματουργών, και των κωμωδιών που αγνόησαν αυτούς τους κανόνες, γιατί άμεσος στόχος τους ήταν να προκαλέσουν το γέλιο και να διασκεδάσουν με τα χοντροκομμένα αστεία τους τούς ανθρώπους του λαού, δηλαδή τους μη μορφωμένους, μη γνώστες των κανόνων για τη συγγραφή και την παράσταση κωμωδίας με τεχνική αρτιότητα και υψηλές προδιαγραφές, οι οποίοι ασφαλώς δε θα μπορού-

σαν να εκτιμήσουν ούτε να απολαύσουν ένα τέτοιο έργο.

Τοποθετεί τον εαυτό του σε μια ενδιάμεση κατάσταση, καθώς παραδέχεται ότι έχει γράψει τις περισσότερες κωμωδίες του παραβλέποντας τους κανόνες, όχι επειδή τους αγνοούσε (κάθε άλλο, είχε μάλιστα φροντίσει, ήδη από τη νεαρή του ηλικία, να εντρυφήσει σε αυτούς και να διαβάσει όποιο βιβλίο υπήρχε γι' αυτό το θέμα) αλλά γιατί αντιλαμβανόταν ότι μια τέτοια κωμωδία δε θα συγκινούσε το κοινό που είχε συνηθίσει να γελά με χοντροκοπιές. Αν, επομένως, οι θεατές δεν έμεναν ικανοποιημένοι, ο συγγραφέας δε θα αποκτούσε φήμη και δόξα. Ενδιαφέρων είναι ο δήθεν απολογητικός του τόνος ότι κάθε φορά που προσπαθεί να γράψει κάτι διαφορετικό από αυτό που εύκολα τέρπει το πολυπληθές απαίδευτο κοινό ακολουθώντας τους κανόνες της Τέχνης, προσκρούει στη δύναμη της συνήθειας, στις συμβατικότητες που απαιτούν ο ταπεινός λαός και οι γυναίκες. Σε αυτό το σημείο γίνεται φανερό το ενδιαφέρον του για την ικανοποίηση των προσδοκιών του κοινού, γιατί, όπως αναφέρει, «μόνο τούτοι δύνανται να κρίνουν αυτή τη δύσκολη δουλειά» (Λόπε, 93), για αυτό απαρνείται, τελικά, τους κανόνες και τους «κλειδομανταλώνει με έξη κλειδιά» (Λόπε, 94).

9.17 Η κωμωδία ανάμεσα στο αρχαίο πρότυπο και το λαϊκό κοινό

Ο Lope de Vega αρνείται, λοιπόν, τις επιταγές της παράδοσης, τις αρχές του Πλαύτου και του Τερέντιου και, όπως τονίζει, γράφει «με την τέχνη που ανακάλυψαν όσοι αποζητούν τα παλαμάκια του κοσμάκη γιατί πρέπον είναι και σωστό να μιλάς χαζά, για να χαρεί ο λαός που δίνει τον παρά» (Λόπε, 94). Από την άλλη πλευρά, δεν παραλείπει να καταγράψει τα χαρακτηριστικά της αληθινής κωμωδίας που, όπως αναφέρει, «έχει σκοπό ορισμένο, καθώς το κάθε έπος ή ποίημα και τούτος είναι να μιμηθεί τις πράξεις των ανθρώπων και να παραστήσει τις συνήθειες του αιώνα, κι όποια τέτοια μίμηση για να γίνει, τρία πράγματα χρειάζεται και τούτα είναι: Διαλεκτική, στίχος γλυκός, αρμονία, μ' άλλα λόγια μουσική· πράμα που το έχει η τραγωδία με μόνη τη διαφορά ότι: του λαού τα ταπεινά καμώματα μιμείται η κωμωδία και τις υψηλές πράξεις βασιλιάδων παρασταίνει η τραγωδία» (Λόπε, 94).

Είναι εμφανής η αναφορά στον ορισμό του δράματος από τον Αριστοτέλη στο έργο του *Περί Ποιητικής*. Η κωμωδία πρέπει να είναι γραμμένη σε έμμετρο λόγο και να περιέχει διαλόγους μεταξύ των ηθοποιών, ενώ είναι αναγκαίο να έχει αρμονία, δηλαδή ρυθμό (αναφορά στην αρχαία παράδοση). Διαπιστώνει αλλαγές και αποκλίσεις από τον κανόνα και στην περίπτωση του έργου του Lope de Rueda, του οποίου οι κωμωδίες χαρακτηρίζονται «φθηνές», καθώς είναι τυπωμένες σε πεζό και όχι σε έμμετρο λόγο, όπως θα έπρεπε. Σε αυτό το σημείο, αφού τοποθετήσει τον εαυτό του και το έργο του στο μέσον αυτών των δύο δρόμων, στη μέση οδό, θα αναφερθεί στο πώς αυτός κρίνει ότι θα έπρεπε να είναι συγκροτημένο το είδος της κωμωδίας του καιρού του, ακολουθώντας και αυτό τη μέση οδό, ανάμεσα στο αρχαίο πρότυπο και στο φθηνό, εμπορικό θέαμα για το λαϊκό κοινό (Λόπε, 93-94).

Βασικά σημεία της απόκλισής του από τους κανόνες είναι τα εξής:

- Ο δραματουργός έχει τη δυνατότητα να διαλέξει ως θέμα της κωμωδίας του ακόμα και έναν βασιλιά, παρά τη δυσαρέσκεια που αυτή η επιλογή μπορεί να προκαλέσει σε κάποιον εστεμμένο: όπως στον βασιλιά Φίλιππο της Ισπανίας του οποίου η αντίδραση θα μπορούσε να ερμηνευθεί με δύο τρόπους, δηλαδή «ή ότι η κωμωδία ήταν αντίθετη στην Τέχνη, ή ότι των αφεντάδων δεν πρέπει να την παρασταίνουμε στης πλέμπας την ταπεινοσύνη» (Λόπε, 96-97).
- «Τραγικό και κωμικό μπερδεμένα κι ο Τερέντιος με το Σενέκα αντάμα» (Λόπε, 97) συστήνει ο Lope, γιατί η ποικιλία και όχι η μονοτονία ενός αποκλειστικά είδους ευχαριστεί το κοινό*:* καιεδώ φαίνεται ο σεβασμός του Lope απέναντι στις προσδοκίες του κοινού.
- Η υπόθεση να χωρίζεται σε τρεις πράξεις και να είναι γραμμένη σε πεζό λόγο (όχι πια σε έμμετρο, όπως ζητούσε η παράδοση).
- Όμως η λύση πρέπει να προφυλαχθεί πολύ προσεκτικά από τον συγγραφέα και να μην αποκαλυφθεί παρά μόλις στο τέλος, αφού, δηλαδή, το σασπένς θα έχει κορυφώσει την αγωνία των θεατών και με την αποκάλυψη της λύσης θα έχει φτάσει στο αποκορύφωμα και η τέρψη του κοινού. Για μια ακόμη φορά γίνεται αναφορά στις προσδοκίες του θεατή, του οποίου τη συμπεριφορά σατιρίζει και ταυτόχρονα καυτηριάζει ο Lope, όταν γράφει: «Όμως τη λύση μην τη δώσετε παρά στην τελευταία εικόνα. Γιατί σαν ξέρει ο αμάθητος το τέλος, κατά την πόρτα στρέφει το πρόσωπο και δείχνει τη ράχη του σ' εκείνον που πάλευε τρεις ώρες αντίκρυ του για να τον ευχαριστήσει, γιατί άλλο ετούτος δεν ήθελε παρά να μάθει τι θ' απογίνει» (Λόπε, 98).
- Ωστόσο, πρέπει να ακολουθείται όσο το δυνατόν πιστότερα το ύφος που εξασφαλίζει φυσικότητα και

αληθοφάνεια, κυρίως όταν μιλά ένα πρόσωπο που προσπαθεί να εξηγήσει, να συμβουλεύσει, να πείσει ή να μεταπείσει, τότε πρέπει ο συγγραφέας να μιμείται τη γλώσσα και το ύφος του απλού κόσμου. Μάλιστα επικαλείται την αυθεντία του Αριστείδη για να πείσει γι' αυτό το επιχείρημα, λέγοντας: «Παράδειγμα μας έδωσε στη ρητορεία του ο Αριστείδης, καθώς λέει ότι η γλώσσα του κωμικού πρέπει να είναι εύκολη και ξεκάθαρη· κι ακόμα προσθέτει ότι πρέπει να την παίρνουμε από του κοσμάκη το στόμα, προσέχοντας ό,τι είναι πολιτικά, να τα κάνουμε σπουδαία, μεγαλόστομα, περισπούδαστα, κουδουνιστά» (Λόπε, 99). Οι συστάσεις που αφορούν τη γλώσσα και το ύφος σχετίζονται με τη λειτουργικότητα του κειμένου απέναντι στις ερμηνευτικές απαιτήσεις των παραστάσεων.

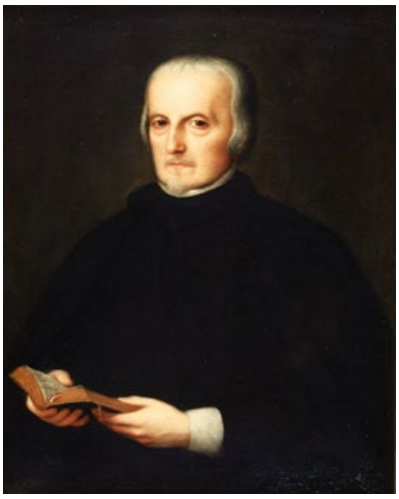
- Επιμένει στο θέμα της γλώσσας και του ύφους. Η γλώσσα δεν πρέπει να είναι διανθισμένη με περίτεχνες εκφράσεις ούτε με λόγια από τις γραφές, γιατί αυτό θα διατάρασσε τη φυσικότητα των προσώπων και των λόγων τους και, ως εκ τούτου, και την αληθοφάνεια του έργου. Το ύφος πρέπει και είναι ανάλογο προς το αξίωμα, την ηλικία ή τη συναισθηματική κατάσταση των χαρακτήρων «Αν μιλάει βασιλιάς, παραστήσετε όσο γίνεται τη βασιλική σοβαρότητα, αν γέροντας φροντίστε τα λόγια του να' χουνε σύνεση και μετριοπάθεια. Περιγράφετε τους εραστές με τρυφερές εκφράσεις, γιατί συγκινούν στον υπέρτατο βαθμό αυτούς που τις ακούνε. Τους μονολόγους γράφετε με τέτοιον τρόπο, ώστε την κάθε στιγμή να μεταμορφώνεται ο αφηγητής, έτσι που με τούτη την αλλαγή ν' αλλάζει διάθεση και ο ακροατής» (Λόπε, 93). Επίσης, το ύφος πρέπει να υπηρετεί την αρχή της αληθοφάνειας – θεατρική αρετή που μεγιστοποιεί την αισθητική απόλαυση του κοινού: «Φυλαχτείτε ωστόσο από το απίθανο, γιατί είναι τούτη συμβουλή που απαιτεί αληθοφάνεια: ο λακές να μη μιλάει για πράγματα υψηλά, μήτε γνώμες να λέγονται τέτοιες σαν και αυτές που έχουμε ακούσει σε ξένες κωμωδίες» (Λόπε, 99).
- Δίνει οδηγίες ακόμα και για το μέτρο, το είδος του στίχου καθώς και για τα σχήματα λόγου, ανάλογα με την περίπτωση, προβάλλοντας ως αρετή τη στιχουργική ποικιλομορφία : «τα δεκάστιχα είναι καλά για παράπονα, το σονέτο γι' αυτούς που περιμένουν, οι ερωτικές σχέσεις ζητάνε της ρομάντσας τα τετράστιχα που με τους οχτασύλλαβους κερδίζουνε πολύ» (Λόπε, 100). Επιστρέφει σε θέματα δομής της κωμωδίας και συστήνει κάθε πράξη να έχει μόνο 4 σελίδες, καθώς η υπομονή του θεατή δεν θα άντεχε περισσότερες από δώδεκα σελίδες που συναποτελούν το έργο, δηλαδή τέσσερις σελίδες επί τρεις πράξεις (Λόπε, 100). Και πάλι φαίνεται η μέριμνα για την ικανοποίηση του κοινού.
- Το σατιρικό μέρος πρέπει να είναι συγκαλυμμένο, δηλ. τα αστεία να μην είναι φανερά (καθώς για την απροκάλυπτη και οξεία σάτιρα απαγορεύτηκαν με νόμο οι κωμωδίες στην Ελλάδα και την Ιταλία, όπως αναφέρει ο Lope de Vega· μια ακόμα αναφορά στην παράδοση). Και η σάτιρα οφείλει να μην είναι εχθρική ούτε να προσβάλλει, γιατί τότε δεν ευχαριστιέται ο θεατής και δεν πρόκειται ο συγγραφέας να εισπράξει την επιδοκιμασία του κοινού (Λόπε, 100-101).
- Τέλος, αναφέρεται στη σκηνογραφία με τα ζωγραφιστά τελάρα που αποτυπώνουν με πειστικότητα τους τόπους όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα της υπόθεσης καθώς και στη σχετική ελευθερία χρήσης κοστουμιών, χωρίς να ακολουθούνται κατά γράμμα οι απαιτήσεις της υπόθεσης: «Μπορεί ο Τούρκος να βγει με χριστιανού γιακά, κι ο Ρωμαίος, αντίς γι' άλλα σκουτιά, μ' ανασηκωτά βρακιά» (Λόπε, 101).

Κλείνοντας την πραγματεία του κάνει απολογισμό του δικού του έργου και αυτοσαρκάζεται που τολμά να δίνει συμβουλές, παραβαίνοντας τους κανόνες της Τέχνης: «Όμως πιότερο απ' όλους βάρβαρος εγώ που αντίθετα στην Τέχνη τολμώ να δίνω συμβουλές κι αφήνω των άξεστων το ρέμμα να με σέρνει για αν με λεν αμόρφωτο σ' Ιταλία και Γαλλία» (Λόπε, 101). Δικαιολογεί τον εαυτό του ωστόσο, γιατί είναι πολυγραφότατος («αφού έχω κιόλας γραμμένες, με μια που αυτή την εβδομάδα τέλεψα, τετρακόσιες ογδόντα τρεις κωμωδίες;») και δηλώνει ότι όλες οι κωμωδίες τους, εκτός από έξι, αντιβαίνουν προς τους κανόνες της Τέχνης, αφού «έχουνε βαριά στην Τέχνη αμαρτήσει» (Λόπε, 101). Με απόλυτη συνείδηση των παραβιάσεων των αριστοτελικών κανόνων υποστηρίζει το "αντικανονικό" έργο του, ομολογώντας πως αν έπραττε διαφορετικά οι κωμωδίες του, «δεν ήθελε ν' αρέσουν στο λαό». (Λόπε, 101)

Συνοψίζει τα βασικά στοιχεία του είδους της νέας κωμωδίας, τα πρόσωπα, το ύφος που ταιριάζει στους χαρακτήρες και την ανάμειξη αστείων και σοβαρών στοιχείων, όπως το απαιτούν οι νέοι καιροί, αποκλίνοντας από τις νόρμες της παράδοσης: «Γιατ' είναι η κωμωδία, ο καθρέπτης της ανθρώπινης ζωής˙ […] γιατί εκτός από το λεπτό πνεύμα και τον πεταχτό λόγο, από αυτήν ακόμη και το γνησιότερο είδος ευγλωττίας γυρεύεις˙ τι βαρυσήμαντα ανάμεσα στα σκέρτσα απαντούν κάτι, εδώ κι εκεί ανάμιχτα με ευχάριστα αστεία, σοβαρά· πόσον είναι κατεργάρηδες οι δούλοι και πόσον άτιμη πάντα, γεμάτη και με απάτη και με κάθε είδος πονηριά, η γυναίκα· πόσον αξιολύπητος, κακότυχος, κουτός και αδέξιος ο ερωμένος· πόσο με βία πάνε μπροστά, όσα νομίζεις πως αρχίσανε καλά» (Λόπε, 101).

9.18 Ο Ντέλα Μπάρκα και το μπαρόκ δράμα

Ο Ντέλα Μπάρκα (Calderón de la Barca, 1600-1681) είναι γνωστός κυρίως για δύο έργα του, *Το μεγάλο θέατρο του κόσμου* (*El gran teatro del mundo*) και *Η ζωή είναι όνειρο* (*La vida es sueño*). Η ζωή για τον Calderón είναι ή θέατρο ή όνειρο, μια δυσδιάκριτη διάσταση που παλινδρομεί μεταξύ φαινομένου και αλήθειας, ψευδαίσθησης και πραγματικότητας, από τα δεσμά της οποίας απελευθερώνεται ο άνθρωπος μόνο με τον θάνατο, που τον οδηγεί αναπόφευκτα στην αληθινή, μονοδιάστατη και τετελεσμένη σημασία της ύπαρξης. Στη θεατρική σκηνή του κόσμου ο άνθρωπος καλείται να παίξει έναν εφήμερο, μεταβατικό και μεταβαλλόμενο ρόλο, όπως ακριβώς συμβαίνει και στο Μεγάλο θέατρο του κόσμου, όπου ο συγγραφέας-πρόσωπο του έργου καλεί τον Κόσμο να του ετοιμάσει ένα θέαμα, πάνω στη θεατρική σκηνή, στην οποία οι δύο τοποθετημένες πόρτες αναπαριστούν την κούνια και τον τάφο.



Εικόνα 9.6 *Πορτρέτο του Calderón de la Barca. (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Pedro_Calder%C3%B3n_de_la_Barca_01.jpg*)*

Ο συγγραφέας τοποθετεί επί σκηνής επτά πρόσωπα: τον Πλούσιο, το Βασιλιά, το Χωρικό, το Ζητιάνο, την Ομορφιά, τη Διακριτικότητα και το Παιδί. Καθένα από αυτά τα πρόσωπα, που αναπαριστούν τη ζωή των ανθρώπων, πρέπει να παίξει αυτοσχεδιάζοντας έναν ρόλο/δοκιμασία μέχρι τη στιγμή του θανάτου του, όπου ανάλογα με το αποτέλεσμα θα κατευθυνθεί είτε στον παράδεισο, είτε στην κόλαση, είτε στο καθαρτήριο, είτε στο λίμπο. Ο ρόλος που υποδύεται το κάθε πρόσωπο είναι άμεσα συνυφασμένος με τη δοκιμασία που του επιβάλλει ο Θεός, ενώ συγχρόνως αναδύεται η δύναμη της ελεύθερης βούλησης του ανθρώπου, που μπορεί να καθορίσει τη μοίρα του. Στο τέλος, ο Κόσμος ζητά από κάθε πρόσωπο/ηθοποιό να του επιστρέψει το κοστούμι του, προβάλλοντας έτσι το αγαπημένο θέμα του μπαρόκ θεάτρου, το θέατρο εν θεάτρω, και αναδεικνύοντας το βαθύτερο νόημα του έργου: η ζωή είναι απλώς ένα θέατρο και τίποτα άλλο.

Η Fischer-Lichte υποστηρίζει ότι σε αντίθεση με την κομέντια ντελ άρτε και το ελισαβετιανό θέατρο που «περιορίζονταν σε μεγάλο βαθμό σε μια οριζόντια προσέγγιση του ανθρώπινου βίου, με άλλα λόγια ασχολούνταν με θέματα που αφορούσαν την επίγεια ζωή, το νέο θέατρο ήρθε να ερμηνεύσει τον κόσμο βάσει μιας κάθετης γραμμής. […] Η αντίθεση ανάμεσα στην εγκοσμιότητα και στην υπερβατικότητα διαμόρφωσε τη βάση του θεάτρου του Μπαρόκ, αναδεικνύοντας κάθε σκηνικό συμβάν σε οργανικό μέρος της Θείας Οικονομίας: το θέατρο διευρύνεται σε "θέατρο του κόσμου" αποκτώντας οικουμενική σημασία. Έτσι, από τη μια ο "κόσμος" μεταμορφώθηκε ο ίδιος σε θέατρο, σε μια σκηνή για την αυτοπροβολή της Αυλής και της Εκκλησίας, ενώ από την άλλη το θέατρο αναδείχθηκε σε απόλυτο σύμβολο του "κόσμου"» (Fischer-Lichte, 177). Από την οπτική του Calderón, αν ο κόσμος είναι μια θεατρική σκηνή και κάθε θεατής στην πραγματική του ζωή υποδύεται έναν ρόλο, τότε το ίδιο το θεατρικό έργο δεν είναι παρά θέατρο εν θεάτρω. Επομένως, «το θέατρο δεν είναι παρά μια αλληγορία της ζωής, υπό την έννοια ότι τονίζει και συγχρόνως εκθέτει το φαίνεσθαι, την πλάνη και την παροδικότητα της ζωής» (Fischer-Lichte, 179).

9.19 Ντέλα Μπάρκα: *Η Ζωή είναι όνειρο*

Παρόμοια αλληγορική διάσταση έχει και η *Ζωή είναι όνειρο*, που διανθίζεται με ιδιαίτερα βαθυστόχαστους φιλοσοφικούς μονολόγους με θέμα τα δίπολα σκέψη-δράση, όνειρο-πραγματικότητα, ψευδαίσθηση-αλήθεια. Ο βασιλιάς της Πολωνίας Βασίλειος, δεινός μελετητής της επιστήμης της αστρονομίας, προβλέπει πως ο γιος του Σιγισμούνδος θα γίνει τύραννος φριχτός για τη χώρα και γι' αυτό τον κλείνει σε πύργο-φυλακή από την ημέρα της γέννησής του με μόνο σύντροφο τον γέροντα παιδαγωγό, Κλοτάλδο. Όταν ενηλικιώνεται ο Σιγισμούνδος, ο Βασίλειος αποφασίζει να του δώσει μια ευκαιρία. Του παραχωρεί λοιπόν την εξουσία, αφού, προηγουμένως, τον κοιμίσει με ένα βοτάνι, ώστε να μπορεί και πάλι να τον απομακρύνει από τη χώρα, αν επιβεβαιωθούν οι αρχικές προβλέψεις του. Ο Σιγισμούνδος, όταν αντιλαμβάνεται τη νέα θέση και εξουσία του (δίχως ωστόσο να γνωρίζει ακριβώς ποιος είναι) αποδεικνύεται σκληρός και έτοιμος για κάθε έγκλημα. Ο πατέρας του τότε και πάλι τον κοιμίζει και τον στέλνει πίσω στον πύργο, αφήνοντας τον να πιστεύει ότι όλα όσα έζησε ήταν ένα όνειρο. Ακριβώς στο σημείο αυτό, στο τέλος δηλαδή της Δεύτερης Μέρας, στη 19η σκηνή, τοποθετείται ο μονόλογος που παραθέτουμε.

ΣΙΓΙΣΜΟΥΝΔΟΣ:
Αλήθεια! Πρέπει αυτή να συμμαζέψω
την αγριάδα, τη λύσσα, τη μανία
της δόξας, τι να ονειρευτώ θα μπόρειε
και πάλι, αφού σε κόσμο ζούμε τόσο
παράξενο, που η ζήση ονείρου μοιάζει.
Κάθε άνθρωπος που ζει –μού 'χει διδάξει
η πείρα μου- νειρεύεται αυτό πού 'ναι,
ωσότου να ξυπνήσει. Ο βασιλιάς
νειρεύεται πως είναι βασιλιάς
και ζει μέσα στην πλάνη του, διοικώντας,
ορίζοντας, προστάζοντας, κ' η δόξα του
απομένει στον άνεμο γραμμένη,
ωσότου ο θάνατος την κάμει στάχτη.
Ποιος θά 'θελε κορόνα στο κεφάλι,
αν ήξερε πως μέλλει να ξυπνήσει
την ώρα του θανάτου; Ο πλούσιος, όμοια
κι αυτός, νειρεύεται τα πλούτη πού 'χει
και σωριάζει φροντίδες. Τα δεινά του,
τη φτώχεια του νειρεύεται ο ζητιάνος.
άλλος νειρεύεται την προκοπή του,
άλλος την κούραση νειρεύεται, άλλος
τη ντροπή του. Καθώς φαίνεται, σ' όλο
τον κόσμο, όλοι νειρεύονται αυτό πού 'ναι,
και κανείς δεν το ξέρει. Όνειρο βλέπω
κ' εγώ που βρίσκουμαι δω φορτωμένος
με τις άλυσες τούτες, και πριν ώρας
καλοτυχιά και δόξα ονειρευόμουν.
Τι' ναι η ζωή; Μια φρεναπάτη. Τι 'ναι
η ζωή; Μια παραίστηση, ένας ίσκιος,
ένας μύθος! Του κόσμου το τρανότερο
απ' τ' αγαθά, κι αυτό 'ναι τιποτένιο
αφού η ζωή είν' ένα όνειρο μονάχα
κ' είν' όνειρο και τα όνειρα τα ίδια.
(Μτφρ. Π. Πρεβελάκη)

Το έργο αναζητά το νόημα της ροής του ιστορικού χρόνου και της ζωής και πραγματεύεται το εφήμερο, τη φθορά, τον θάνατο, την ευμετάβλητη, σύνθετη πραγματικότητα, όπου διαρκώς ανατρέπεται η τάξη των πραγμάτων. Ο κόσμος του υπόκειται στη ροή του χρόνου, όπου τα επιφαινόμενα συγχέονται με την ουσία. Ο θεατής παρακολουθεί τη διαρκή μεταβολή και αλληλεπίδραση αντιθετικών στοιχείων, ενεργειών και παθών. Όπως και

οι τραγωδίες του Σαίξπηρ[7] θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως επιδρομές στον άναρθρο, αβέβαιο, ενδιάμεσο χώρο της ανθρώπινης εμπειρίας, έτσι και η θεώρηση της ζωής ως θέατρο μέσα στο θέατρο συνδέεται με την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης υπόστασης και τη συνείδηση της συνάρτησης φαινομένου και ουσίας, αλήθειας και πλάνης, προσώπου και ειδώλου.

Το κορυφαίο σημείο του έργου είναι η στιγμή που ο αποκατεστημένος στην εξουσία από τον λαό νόμιμος διάδοχος θα αποφασίσει για τη μοίρα των ηττημένων (του πατέρα του, του Αστόλφο, του Κλοτάλντο, του βασιλικού στρατού και όσους τους στήριξαν). Μοιάζει σαν να σταματάει ξαφνικά ο χρόνος, σαν να μεταφέρεται ο θεατής/αναγνώστης σε μια διάσταση α-τοπική και α-χρονική, σε ένα σημείο αποκάλυψης μιας αλήθειας μεταφυσικής, αναλλοίωτης και διαχρονικής, που αφορά τον Άνθρωπο έξω από τα δεσμά του υποκειμενικού χωροχρόνου. Ο Σιγισμούνδος συνειδητοποιεί ότι η ίδια η ζωή είναι ένα όνειρο, μια ψευδαίσθηση. Αυτή η αποκάλυψη τον μεταστρέφει εσωτερικά και με ελεύθερη βούληση αποφασίζει να πράξει το ηθικά ορθό, να υπηρετήσει τον λαό του με οδηγό την αρετή και τη δικαιοσύνη.

Είμαι μέσα σ' όνειρο και θέλω / να πράξω το καλό, γιατί δε χάνεται /
το καλό το έργο μήτε μέσα στ' όνειρο.
(Καλδερόν, μτφρ. Π. Πρεβελάκη, 127)

[...] Ψέματα κιόλας αν είναι / κι όνειρα, ποιος για μια ψεύτικη δόξα /
κι ανθρώπινη, τη δόξα θ' αστοχούσε/ τη θεϊκή;
(Καλδερόν, μτφρ. Π. Πρεβελάκη, 148)

Ο Σιγισμούνδος θα μεταβολίσει αυτή τη σχετικότητα της ζωής σε σοφία και θα γίνει ένας βασιλιάς δίκαιος και γενναιόδωρος, αφήνοντας τον πατέρα του να ζήσει και τη Ροζάουρα, με την οποία είναι ερωτευμένος, σ' αυτόν που εκείνη αγαπά: «Σε αντίθεση με τον πατέρα του, αυτός [Σιγισμούνδος] έχει αντιληφθεί ότι η ζωή είναι μόνο όνειρο, ψευδαίσθηση, επίφαση· και από αυτήν τη σχετικότητα θα αντλήσει το εκείνο ηθικό σθένος ώστε να συνειδητοποιήσει τον εφήμερο και περιορισμένο χαρακτήρα των παθών και των εγκόσμιων γνώσεων και συνεπώς για να προσλάβει, σε μια θρησκευτική διάσταση, μια στάση ορθή και σοφή» (Luperini, 755). Παρά τη θετική έκβαση του έργου, ο κόσμος του Calderón, όπως γενικότερα ο κόσμος του Μπαρόκ, αποτυπώνεται με πεσιμιστικούς τόνους και σκεπτικιστικές αποχρώσεις, αφού τόσο η λογική όσο και το ηθικό χρέος και η πίστη στην ελεύθερη βούληση προβάλλονται πάνω σ' ένα φόντο απομάγευσης και έλλειψης βεβαιότητας, αστάθειας και αγωνίας.

9.20 Ο Μίλτον και ο εκχριστιανισμός της τραγωδίας

Εικόνα 9.7 *Ο John Milton υπαγορεύει στις κόρες του τον Χαμένο Παράδεισο, έργο του Eugène Delacroix (περ. 1826).The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. (©URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9f/Eug%C3%A8ne_Ferdinand_Victor_Delacroix_032.jpg*)*

7 βλ. παρακάτω 9.21, 9.22 και 9.23.

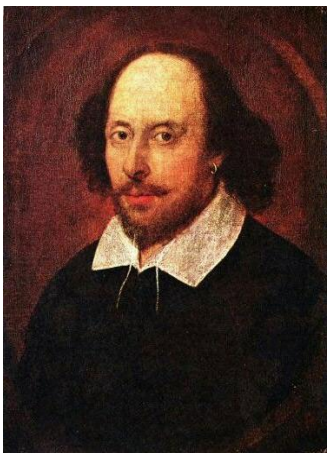
Τέσσερα χρόνια μετά την έκδοση του *Paradise Lost* (1667), ο Μίλτον (John Milton, 1608-1674) εκδίδει το 1671, μαζί με το έργο του *Paradise Regain*, το *Samson Agonistes*. Στη βιβλική αυτή τραγωδία, η οποία δεν ήταν προορισμένη για τη σκηνή, ο Milton διασκευάζει ένα καθαρά θρησκευτικό θέμα, μια ιστορία από την Παλαιά Διαθήκη. Ακολουθώντας την *Ποιητική* του Αριστοτέλη αλλά και το πρότυπο των αρχαίων τραγωδών, ειδικότερα του Σοφοκλή, καταφέρνει να κάνει πράξη αυτό που επεδίωκε, χωρίς να το δηλώνει, όλη η Αναγέννηση στη θεωρία: εκχριστιανίζει την αρχαιοελληνική τραγωδία. Δεν είναι τυχαίο ότι ειδικά ο George Steiner, που υποστήριξε στο έργο του *The death of Tragedy* (1961) ότι το τραγικό μετά από μια μακρά περίοδο παρακμής πέθανε στη σύγχρονη εποχή, επιδιώκει την επανασύνδεση του τραγικού με το μύθο και βλέπει τον Milton ως τον τελευταίο ρωμαλέο τραγωδό: «Ο Μίλτον ήταν ο τελευταίος μεγάλος ποιητής, που αναγνώρισε απόλυτα τη μεγάλη σημασία της κλασικής και της χριστιανικής μυθολογίας» (Steiner, 355).

Στον πρόλογο του έργου, ο Milton παραφράζει τον Αριστοτέλη, ενώ προκαλεί τους αναγνώστες του να τον συγκρίνουν με τους τρεις μεγάλους Έλληνες τραγικούς. «Η τραγωδία, όπως γραφόταν στην Αρχαιότητα, υπήρξε πάντα το υψηλότερο, ηθικότερο και ψυχωφελέστερο όλων των ποιημάτων: κατά τη ρήση του Αριστοτέλη, έχει τη δύναμη, εγείροντας το έλεος και το δέος ή το φόβο, να λυτρώσει τη διάνοια από αυτά ακριβώς τα πάθη ή άλλα παρόμοια, δηλαδή να τα τιθασεύσει και να τα αμβλύνει στο ορθό μέτρο, μέσα από το είδος εκείνο της απόλαυσης που προκαλεί η ανάγνωση ή η θέαση αυτών των παθών ως μίμηση πράξεως» (Milton, 549). Όπως σημειώνει ο Peter Burian, «Δεν θα ήταν […] εσφαλμένη η επισήμανση ότι υπάρχει περισσότερος Σοφοκλής στο *Σαμψών Αγωνιστής* του Μίλτον, απ' όσο σε όλες τις προγενέστερες ή μεταγενέστερες εκδοχές του *Οιδίποδα* ή της *Αντιγόνης*» (Burian, 229).

Με άλλα λόγια, αυτό που επιχειρεί και επιτυγχάνει εντέλει ο Milton είναι η αποδέσμευση από τις συμβάσεις των νεοαριστοτελικών ποιητικών και συγχρόνως μια νέα επιστροφή στην Αρχαιότητα. Αυτό είναι κάτι που δεν επιχείρησε κανείς άλλος την εποχή αυτή και από αυτή την άποψη είναι πολύ δύσκολο το έργο να καταταχθεί στο Μπαρόκ ή στον Κλασικισμό. Δικαίως ο Secretan υπογραμμίζει ότι: «η τραγωδία του *Σαμψών Αγωνιστής* είναι μια στοχαστική θεώρηση, ένα πλατύ λυρικό ποίημα μάλλον παρά μια τραγωδία, αλλά, παρ' όλα αυτά, είναι σύμφωνη με το πνεύμα των αρχαίων. Καθαρότητα σκέψης και αντίληψης, ευρεία μόρφωση, αναρίθμητοι υπαινιγμοί σ' ένα απόμακρο παρελθόν, και απαίτηση, ξανά, ότι ένα ποίημα απαιτεί ενεργητική συμμετοχή του αναγνώστη: κανένα στοιχείο από αυτά δεν αρκεί για να κατατάξουμε σε κατηγορίες αυτές τις ευρύτερες από την ίδια τη ζωή δημιουργίες ενός προφητικού νου. Το απόλυτο του κλασικιστή δεν συγκρίνεται με το θεοκεντρικό απόλυτο του Milton. Και η αλληγορία, όταν όλα λέγονται, είναι ένας τρόπος σκέψης περισσότερο μεσαιωνικός παρά κλασικός, ένας μεσογειακός τρόπος για να φτάνει κανείς στην αλήθεια! Έτσι πρέπει κανείς να αφήνει κάθε αναγνώστη χωριστά –όπως πάντοτε, σε τελευταία ανάλυση– να κρεμά στον συγγραφέα την ετικέτα που φαίνεται ταιριαστή» (Secretan, 46-47).

9.21 Το θέατρο του Σαίξπηρ

Η παράδοση από την οποία προέρχεται ο Σαίξπηρ (William Shakespeare, 1564-1616) δεν γνωρίζει την αρχαία ελληνική τραγωδία και δεν επηρεάζεται από τον Αριστοτέλη. Στον Σαίξπηρ η ενότητα του χώρου και του χρόνου δεν υπάρχει καν ως ιδέα, η θεματική του είναι ελεύθερη από περιορισμούς, τα δευτερεύοντα πρόσωπα είναι πολλά και δεν παίζουν πάντα σημαντικό ρόλο στην οικονομία της βασικής πλοκής. Υπάρχουν συνεχείς εναλλαγές ύφους, και, μολονότι τα τραγικά πρόσωπα είναι πάντα αριστοκράτες, άνθρωποι όλων των τάξεων παρελαύνουν στη σκηνή, όπως και πνεύματα, φυσικά και μεταφυσικά φαινόμενα παίζουν σημαντικό ρόλο, ενώ κωμικά και τραγικά στοιχεία συνυπάρχουν ταυτόχρονα και αναμειγνύονται ή εναλλάσσονται. Ο Σαίξπηρ ανοίγει με αυτόν τον τρόπο νέους δρόμους για το θέατρο της νεωτερικότητας. Και γι' αυτόν τον λόγο η πρόσληψή του στην κεντρική Ευρώπη του κλασικισμού και των ρυθμιστικών ποιητικών θα σημάνει μια επανάσταση για την τραγωδία και τη λογοτεχνία γενικότερα.



Εικόνα 9.8 *Πορτρέτο του Ουίλλιαμ Σαιξπηρ, γνωστό ως πορτρέτο Chandos, Εθνικό μουσείο πορτρέτων (National Portrait Gallery), Λονδίνο, (περ. 1610). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/Shakespeare.jpg*)*

Ο Σαίξπηρ μπορεί να μην γνωρίζει τον Αριστοτέλη, γνωρίζει όμως τον Σενέκα και τους βασανισμένους από τα πάθη ήρωές του, τη δραματική αποτύπωση εγκλημάτων πάθους και τα αποτελέσματα της κατάχρησης εξουσίας. Είναι γνώστης των τραγικών ιστοριών *The Fall of Princes* (15ος αιώνας) του John Lydgate (περ. 1370 – περ. 1451) και της συλλογής *The Mirror for Magistrates* (1559), που θυμίζουν τη δραματουργία του Σενέκα αλλά την τοποθετούν σ' ένα χριστιανικό πλαίσιο. Γνωρίζει επίσης τις *Ιστορίες του Κάντερμπουρι* (περ. 1385, πρώτη έκδοση το 1478) του Geoffrey Chaucer, που περιγράφει στον πρόλογο της ιστορίας του μοναχού την *De Casibus* δομή της τραγωδίας.

Με τον όρο *De Casibus* χαρακτηρίζεται η μεσαιωνική ιδέα του τραγικού που είναι συνδεμένη με την Fortuna. Πρόκειται για την ιστορία ενός ανθρώπου υψηλής κοινωνικής θέσης που ξεπέφτει κοινωνικά, από τα πλούτη περιπίπτει στη δυστυχία και έχει άθλιο τέλος. Μια από τις πρώτες συλλογές τέτοιων ιστοριών με βιογραφίες διάσημων ιερών, μυθικών και ιστορικών προσωπικοτήτων συναντάμε στο *Deviris illustribus* του Πετράρχη (1304-1374) και στο *De Casibus Virorum Illustribus* του Βοκάκιου (1313-1375), έργο στο οποίο η τύχη παίζει σημαντικό ρόλο. Πρότυπο του Βοκάκιου, από τις βιογραφίες του οποίου επηρεάζεται και ο Chaucer, είναι ο Βοήθιος και η θεά τύχη, όπως παρουσιάζεται στο έργο του *Consolatio Philosophiae* (525-526). Αν ο Σενέκας αποτύπωσε δραματικά και συνήθως ex negativo το στωικό πρότυπο, ο στόχος αυτών των δραματικών ιστοριών, που ήταν πολύ δημοφιλείς στην εποχή του Σαίξπηρ, ήταν διπλός: ηθικός και πολιτικός. Οι ήρωες του Σαίξπηρ όμως δεν είναι πρότυπα στωικής φιλοσοφίας, όπως και ο κόσμος που ξεδιπλώνεται στο έργο του δεν είναι ένας κόσμος όπου επικρατεί η θεοδικία. Μπορεί να φαίνεται ότι αόρατες δυνάμεις κινούν τον τροχό της τύχης, ωστόσο είναι η ίδια η ανθρώπινη φύση στην οποία οφείλεται η τραγικότητα των συμβάντων. Η τραγωδία εδράζεται στην ψυχική αστάθεια, στα πάθη και στις αντιφάσεις του υποκείμενου, στις προβληματικές διαπροσωπικές σχέσεις, στο χάσμα ανάμεσα στο φαίνεσθαι και στο είναι, στην αδυναμία του ήρωα να ερμηνεύσει τα σημάδια και τον κόσμο.

9.22 *Άμλετ*

Στα έργα του Σαίξπηρ η αντίληψη της οργανικής σχέσης του ιστορικού υποκειμένου με τον εξωτερικό κόσμο από την οποία απορρέει η αρμονία του κόσμου της πρώιμης Αναγέννησης έχει κλονιστεί συθέμελα. Έτσι, παρ' όλο που ο *Άμλετ* του Σαίξπηρ μοιάζει να είναι μια τραγωδία εκδίκησης, το πραγματικό θέμα του δεν είναι η εκδίκηση, η οποία αναβάλλεται συνεχώς και καταλήγει σ' ένα λουτρό αίματος, αλλά μάλλον ο ίδιος ο Άμλετ.

Ο Άμλετ είναι μια μελαγχολική φιγούρα, που ρέπει προς την ενδοσκόπηση και τον αναστοχασμό. Είναι επίσης ένας άνθρωπος που ταλανίζεται από την αδυναμία του να πράξει, από την αδυναμία του να αντιληφθεί την πραγματικότητα με τρόπο αντικειμενικό, από την αδυναμία του να ερμηνεύσει τον κόσμο και να αποφασίσει τι να πιστέψει και τι όχι, τι πρέπει να ανα-παραστήσει ο ίδιος και τι ανα-παριστούν οι άλλοι, τι πρέπει να θεωρήσει ότι είναι ομοίωμα και τι αληθινό. Είναι άραγε το φάντασμα ο πατέρας του ή μήπως τον παριστάνει; Κι αν

δεν είναι ο πατέρας του αλλά ένα φάντασμα ή ένας δαίμονας, υπάρχουν άραγε δαίμονες ή μήπως είναι η θλίψη που γεννά φαντάσματα; Και πώς γίνεται ένας ηθοποιός, κάποιος που αναπαριστά κάποιον άλλον, να δείχνει ότι αισθάνεται πιο έντονα από ό,τι αυτός που τα ζει; Ενδεικτικός αυτής της αβεβαιότητας είναι ο μονόλογος του Άμλετ μετά την παράσταση των ηθοποιών:

Τώρα οι δυο μας
Τι άτιμος είμαι. Μηδενικό
Δεν είναι ένα θαύμα αυτός ο θεατρίνος να καταφέρνει
να κάνει υποχείρια την ψυχή του σε μια φαντασία
Άθυρμα σ ένα πλαστό ψεύτικο πάθος. Να κάνει
πανίσχυρη μια ιδέα του μυαλού κι αυτή,
να τον αλλάζει ολόκληρον, να φτάνει ως την όψη του
και να την κάνει να χάνει το αίμα της να γίνεται
κλάμα και να τρέχει από τα μάτια του
Να γίνεται φωνή και να σπάει. Να αποκτά σώμα
μια ιδέα να γίνεται από ιδέα σώμα να παίρνει
το δικό του. Και όλα αυτά για το τίποτα
Για την Εκάβη. Τι είναι η Εκάβη
γι αυτόν τι είναι αυτός για την Εκάβη;
Τι παραπάνω θα έκανε αν είχε να παίξει εμένα
Αν είχε όλες τις αιτίες που έχω εγώ αν το πάθος
ήταν πραγματικό. Πόσο περισσότερο θα μπορούσε να κλάψει;
Πόσο πιο πολύ θα μπορούσε να σπάσει την φωνή του; (Σαίξπηρ, 82)

Από αυτή την άποψη, ο Άμλετ αποτυπώνει ένα υποκείμενο που αισθάνεται έρμαιο μιας (μάλλον τυχαίας) δυσερμήνευτης πραγματικότητας, της οποίας την υπόσταση δεν μπορεί να γνωρίσει *αληθινά*, μπορεί μόνο να τη ζήσει ως ψευδαίσθηση, ως όνειρο, ως ανα-παράσταση. Το πρόβλημα λοιπόν που έχει ο Άμλετ είναι ο εαυτός του (είμαι ή αναπαριστώ; ανα-γνωρίζω ή φαντάζομαι;) και, πράγματι, κατά κύριο λόγο ασχολείται με τον εαυτό του. Σε αυτόν τον κόσμο της φρεναπάτης, όπως τον περιγράφει ο *Άμλετ*, που είναι προϊόν σκεπτικισμού, αναδύεται το μοντέρνο υποκείμενο ως αντικείμενο της τραγωδίας.

Στον Σαίξπηρ, λοιπόν, αντικείμενο της τραγωδίας δεν είναι τα παθήματα του ήρωα, αλλά τα πάθη του. Το υποκείμενο και ο ψυχισμός του καθίστανται έτσι το κέντρο μιας πολυπρισματικής δραματουργικής πράξης. Αυτή όμως δεν είναι η μόνη διαφορά του με την αριστοτελική οπτική και την αρχαιοελληνική πράξη της τραγωδίας: «Η αρχαιότητα αντιλαμβανόταν τα δραματικά γεγονότα της ανθρώπινης ζωής κυρίως ως άλλες εκφάνσεις της τύχης που επέρχονται έξωθεν και άνωθεν, ενώ για την ελισαβετιανή τραγωδία, την πρώτη χαρακτηριστική μορφή τραγωδίας των νεοτέρων χρόνων, η μοίρα του ήρωα πηγάζει προπάντων από τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του» (Auerbach, 421).

Η παράλογη εμμονή του Άμλετ στο πένθος για τον νεκρό πατέρα του και η ηθική επιταγή που καλείται να επιτελέσει συγκρούεται με την κοινωνική και πολιτική του υπόσταση, και έτσι ο Άμλετ στρέφεται στην εσωτερικότητά του. Και είναι ίσως το πρώτο νεωτερικό υποκείμενο των ευρωπαϊκών γραμμάτων με οξυμένη αίσθηση των εσωτερικών συγκρούσεων και αντιφάσεων.

Στον Σαίξπηρ, καθώς ο άνθρωπος αποκτά όλο και περισσότερη συνείδηση των δυνατοτήτων του, τα όρια της δύναμής του δεν προσδιορίζονται σε συνάρτηση με την ηθική αλλά σε συνάρτηση με την ίδια τη φύση και τη συμπαντική αρμονία. Στις τραγωδίες του, ο Σαίξπηρ εξετάζει τη ροή του χρόνου και τη θνητή ανθρώπινη φύση. Τα πρόσωπα των έργων του ζουν σ' ένα κόσμο όπου τα όρια των ανθρωπίνων δυνατοτήτων αγγίζουν τα όρια του σύμπαντος.

9.23 *Βασιλιάς Ληρ*

Οι στίχοι στον Βασιλιά Ληρ αναπαριστούν και αποτελούν μέρος της ρευστότητας της ανθρώπινης ύπαρξης, καθώς το έργο αναζητά το νόημα της ροής του ιστορικού χρόνου και της ζωής. Λέει χαρακτηριστικά ο Ληρ στην 4η σκηνή της πρώτης πράξης:

Μ' αναγνωρίζει κανένας εδώ μέσα; Δεν είμαι ο Ληρ!

Δεν περπατάει, δεν μιλάει έτσι ο Ληρ! Τι γίνανε τα μάτια του;
Ή το μυαλό του αδυνάτισε ή πέσανε σε λήθαργο οι αισθήσεις του.
Χα! Είμαι ξύπνιος; Όχι, δεν είμαι! Δεν θα μου πει κανένας σας ποιος είμαι;
(Σαίξπηρ, 42)

Εμβληματικές εκφράσεις του πνεύματος του Μπαρόκ είναι οι ενδιάμεσοι χώροι και χρόνοι, το χέρσο, η γύμνια του Ληρ, η τρέλα, η διαλεκτική όρασης-ενόρασης, γνώσης-τύφλωσης. Ο *Βασιλιάς Ληρ* αντικατοπτρίζει την πολυπλοκότητα της ελισαβετιανής θεώρησης του κόσμου και της αλληλεξάρτησης του θνητού ανθρώπου, της οργανωμένης κοινωνίας, της φύσης και του μακρόκοσμου. Η πολυπλοκότητα της ανθρώπινης υπόστασης έγκειται στη συνείδηση της συνάρτησης φαινομένου και ουσίας, αλήθειας και πλάνης, προσώπου και ειδώλου. Όταν ο Ληρ αναφωνεί «Δεν θα μου πει κανένας σας ποιος είμαι», ο τρελός του απαντά: «Η σκιά του Ληρ» (Σαίξπηρ, 42).

Στην αρχή του έργου, ο Ληρ είναι η ενσάρκωση της τυφλής, άκριτης βούλησης. Περιστοιχισμένος από κολακείες, αγνοεί την ουσία του εαυτού του. Δοκιμάζεται καθώς μοιράζει το βασίλειο στις κόρες του. Στο ανορθόδοξο ερώτημά του για την αγάπη των παιδιών του αντιστοιχεί η παραποιημένη όψη της πραγματικότητας που τον οδηγεί σε λάθος πράξεις. Η κρίση του εξαπατάται από τα φαινόμενα. Ο Ληρ ηθελημένα εξαπατάται και αυτό έχει ως αποτέλεσμα μια αλυσίδα πράξεων και γεγονότων που τον φέρνουν αντιμέτωπο με μια πραγματικότητα την οποία δεν μπορεί πλέον να αποφύγει ή να αποτρέψει. Γι' αυτό καταφεύγει στη φύση. Στη σκηνή της καταιγίδας, έρχεται αντιμέτωπος με τη φύση. Η δυαδικότητα ανθρώπου-φύσης ενέχει ταύτιση, σύγκρουση και αντιστροφή των ρόλων. Ο βασιλιάς τρελαίνεται παρουσία του τρελού. Ο Έντγκαρ εμφανίζεται μεταμφιεσμένος σε πλάνητα-τρελό. Ο Σαίξπηρ παρακινεί το θεατή να διερωτηθεί τι είδους είδωλο αναγνωρίζει ο άνθρωπος στη φύση. Έχει πλέον διαταραχθεί οριστικά η αρμονική σχέση του με τη φύση, η ταύτισή του μαζί της, η απόλυτη αντιστοιχία μικρόκοσμου και μακρόκοσμου.

Στη σκηνή στο χέρσο (πράξη 3η, σκηνή 4η) το έργο αποβάλλει κάθε στοιχείο ρεαλισμού, και ως θεατές έχουμε την αίσθηση πως ακούμε φωνές αντιστικτικά. Οι ανεξάρτητες μεταξύ τους φωνές του Τρελού, του Κεντ και του Έντγαρ είναι παραλλαγές της φωνής του βασιλιά Ληρ. Οι φωνές αυτές είναι μέρος της τυραννισμένης ψυχής του βασιλιά Ληρ. Ο Σαίξπηρ υποδεικνύει έμμεσα στο θεατή πως η τύφλωση του Γκλόστερ είναι η αντιστικτική έκφραση της αδικίας που υφίσταται ο βασιλιάς, καθώς η τύφλωση του βασιλιά λειτουργεί εξίσου μεταφορικά. Ο Γκλόστερ, όπως και ο βασιλιάς, βλέπει και γνωρίζει καλύτερα τώρα που είναι τυφλός, τώρα που στερείται την αίσθηση της όρασης.

9.24 Το μυθιστόρημα στο Μπαρόκ

Ο 17ος αιώνας είναι ο αιώνας που, σε ευρωπαϊκό επίπεδο, το μυθιστόρημα γίνεται είδος μαζικής κατανάλωσης, ένα καταναλωτικό προϊόν άμεσα συνυφασμένο με επίπεδα παραγωγής που προσομοιάζουν με πολιτισμική βιομηχανία και συνδέονται αναπόφευκτα με μια αξιοσημείωτη αριθμητική αύξηση του αναγνωστικού κοινού. Ο θεωρητικός του Μπαρόκ Maravall μιλά για μαζική κουλτούρα και προβάλλει τον σημαίνοντα ρόλο της τυπογραφίας αρχής γενομένης από τον 16ο αιώνα: «Εμφανίστηκαν οικονομικές και κοινωνικές μορφές, άμεσα εξαρτημένες από τη δημογραφική αύξηση του 16ου αιώνα (που τον 17ο αιώνα συνεχίστηκε στις πόλεις, μολονότι, σε γενικές γραμμές, ο αιώνας χαρακτηρίστηκε από τη μείωση του πληθυσμού), οι οποίες […] ενίοτε προσδιορίστηκαν ως μαζική παραγωγή. Κατ' αυτόν τον τρόπο έγινε αντιληπτή εκείνη την εποχή και η βιομηχανία της εκτύπωσης» (Maravall, 148).

Έχουμε συνεπώς αυξημένη βιβλιοπαραγωγή (μόνο στη Γαλλία τον 17ο αιώνα μέσα σε εβδομήντα χρόνια παράγονται πάνω από 400 μυθιστορήματα), αλλά αξιοσημείωτη επίσης αύξηση του αριθμού των επαγγελματιών μυθιστοριογράφων, μολονότι το φαινόμενο αυτό δε συνοδεύεται και από έναν εξίσου σημαίνοντα θεωρητικό στοχασμό γύρω από αυτό το νέο είδος, που έχει πλέον απεμπολήσει κάθε μορφικό κατάλοιπο του παρελθόντος (βλ. επική ποίηση και ιπποτική μυθιστορία) και είναι γραμμένο αποκλειστικά σε πεζό λόγο.

Το μυθιστόρημα στο Μπαρόκ δεν είναι ούτε προκαθορισμένο στη βάση συγκεκριμένων κανόνων ούτε αμετάβλητο και σταθερό. Οι ορισμοί είναι σπάνιοι ή γενικόλογοι και ασαφείς και δεν υπάρχει σύνδεση ανάμεσα στα υποτιθέμενα ρυθμιστικά μοντέλα και την πραγματικότητα της λογοτεχνικής παραγωγής: «Οι θεωρητικοί του Μπαρόκ ασχολήθηκαν ελάχιστα με το μυθιστόρημα. Στον Baltesár Gracián και στο έργο του *Aguzeda y arte de ingenio* οφείλεται η ερμηνεία της μορφής του μυθιστορήματος ως ποιητικής της έντασης και της έκπληξης » (Pedullà, 306). Επικρατεί η απόλυτη ελευθερία, ενώ πίσω από τον ενοποιητικό όρο του καινοφανούς

αυτού είδους δεν υφίσταται «μια ιδιαίτερη ρητορική δομημένη πάνω σε κανόνες αλλά αντιθέτως η πλήρης απουσία κανόνων. Να γιατί το μυθιστόρημα αποδεικνύεται εργαστήρι μορφών…» (Sgard, 14).

Τα χαρακτηριστικά του νέου αυτού είδους που είδαμε ως τώρα είναι τα εξής: α) είναι γραμμένο σε πεζό λόγο και χαρακτηρίζεται από μεγάλη ελευθερία ως προς τη σύνθεση και τη θεματική του, πράγμα που το κάνει να διαφέρει τόσο από την επική ποίηση όσο και από το ιστοριογραφικό είδος, β) διακρίνεται για τη συνδυαστική του ικανότητα να αναμειγνύει και να συνενώνει διαφορετικά είδη μεταξύ τους, μια δεξιότητα που μπορεί να οριστεί ως *contaminatio* και μπολιάζει παρωδιστικά τόσο το ηρωικό-επικό ποίημα όσο και την ιπποτική μυθιστορία, τη νουβέλα, την κωμωδία δημιουργώντας έναν προνομιακό χώρο συνύπαρξής τους.

Το μυθιστόρημα γίνεται έτσι ένα χωνευτήρι μορφών και ειδών, μια σύνθετη μηχανή ανάμειξης του ηρωικού, του ιπποτικού, του ερωτικού στοιχείου· και η καινοτομία του είδους αυτού δεν έγκειται τόσο στην υφολογική αναζήτηση, αλλά στην τεχνική της πλοκής, στην στρατηγική της μορφικής οργάνωσης και της τεχνικής της αφήγησης (Pedullà, 304). Και όπως στο θέατρο του Μπαρόκ βρίσκουμε την αναπαράσταση της παράστασης (το θέατρο εν θεάτρω), έτσι και το μυθιστόρημα του Μπαρόκ μιλά για τον εαυτό του, είναι δηλαδή συχνά αυτοαναφορικό, επιτελώντας έτσι μια συνεχή μετατόπιση τόσο του νοήματος όσο και της μορφής του, ακολουθώντας μια λαβυρινθώδη αναζήτηση μιας ποιητικής του μυθιστορήματος εντός του μυθιστορήματος.

Το μυθιστόρημα είναι «το μοναδικό λογοτεχνικό είδος εν εξελίξει και ακόμη μη τετελεσμένο […] και δεν έχει έναν κανόνα όπως τα άλλα λογοτεχνικά είδη» (Bachtin, 181). Βασικό χαρακτηριστικό του είναι το «νέο αίσθημα του χρόνου» που προβάλλει, αφού αποκόπτεται οριστικά από την έννοια του απόλυτου παρελθόντος και από την παράδοση, διαρρηγνύει οριστικά την επική απόσταση μέσω της διαδικασίας «κωμικής οικειοποίησης του κόσμου και του ανθρώπου» και εντάσσεται σε μια «σύγχρονη πραγματικότητα ρέουσα και ατελή» (Bachtin, 219).

9.25 Θερβάντες: *Ο Δον Κιχώτης*

Ο Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) γράφει το πρώτο μέρος του μυθιστορήματός του (αποτελούμενο από 52 κεφάλαια) το 1605 και το ονομάζει *El ingenios o hidalgo don Quijote de la Mancha* (*Ο ευφάνταστος ιδαλγός Δον Κιχότε ντε λα Μάντσα*). Θα περάσουν δέκα χρόνια μέχρι να εμφανιστεί το δεύτερο μέρος του βιβλίου του (αποτελούμενο από 74 κεφάλαια), το 1615, πάλι στη Μαδρίτη και στον ίδιο εκδότη (Juan de la Cuesta), γεγονός που συνδέεται ενδεχομένως με την επιθυμία του να παρουσιάσει τον δικό του δεύτερο τόμο σε σχέση με το απόκρυφο *Segundo tomodel ingenios o hidalgo don Quijote de la Mancha* (*Δεύτερος τόμος του ευφάνταστου ιδαλγού Δον Κιχότε ντε λα Μάντσα*), που κυκλοφόρησε το 1614 στην Ταραγκόνα, από έναν μη ταυτοποιήσιμο συγγραφέα, ο οποίος χρησιμοποίησε το ψευδώνυμο Alonso Fernández de Avellaneda (Luperini, 415).

Εικόνα 9.9 *Προσωπογραφία που πιθανόν απεικονίζει τον Miguel de Cervantes Saavedra (περ. 1600). Δεν υπάρχει επιβεβαιωμένο πορτρέτο του Cervantes.(URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Cervates_jauregui.jpg*)*

Ήδη από το πρώτο κεφάλαιο το μυθιστόρημα εμφανίζει τα χαρακτηριστικά του δοκιμίου, παίρνοντας θέση

στη λογοτεχνική συζήτηση της εποχής και προσλαμβάνοντας χαρακτηριστικά ποιητικής. Η λογοτεχνική "θεωρία" του Θερβάντες και οι επιλογές ως προς τη δομή και τη μορφή του μυθιστορήματος είναι άρρηκτα συνδεδεμένες τόσο με τις ισπανικές πραγματείες της Αναγέννησης όσο και με τις ιταλικές πραγματείες της αντιμεταρρύθμισης (16ος αιώνας), όπως αυτές του Torquato Tasso, του Giraldo Cinzio, του Castelvetro (Luperini, 442). Το ιδιαίτερα διαδεδομένο στην ευρωπαϊκή κουλτούρα της εποχής του ιπποτικό μυθιστόρημα αποτελεί εύφορο έδαφος για την κριτική παρουσίαση διαφορετικών θέσεων γύρω από τα λογοτεχνικά είδη, από την τήρηση ή μη των αριστοτελικών κανόνων, τη σχέση ποικιλίας-ενότητας της πλοκής, τις κατηγορίες της αληθοφάνειας και της μίμησης, αλλά και το ίδιο το μυθιστόρημα: Αν «ο ομολογημένος στόχος του συγγραφέα ήταν η παρωδία των ιπποτικών μυθιστορημάτων» (Benoit-Dusausoy & Fontaine, 526), αυτό που επιτυγχάνει είναι κάτι πολύ περισσότερο

Έτσι ο Θερβάντες βάζει έναν καλόγερο που δηλώνει ότι τέτοια βιβλία είναι βλαβερά για την κοινωνία, να ασκεί κριτική στο ιπποτικό μυθιστόρημα για την έλλειψη αληθοφάνειας, δεδομένου ότι δεν αφορά «πράγματα πιθανά ή που να μοιάζουν στην πραγματικότητα» ομολογώντας, παράλληλα όμως ότι διάβασε μόνο τα πρώτα κεφάλαια όλων όσων είναι τυπωμένα (!) και αυτό για να καταφερθεί κατόπιν εναντίον της δομής τέτοιων κειμένων: «Δεν έχω δει ούτε ένα ιπποτικό βιβλίο που να απαρτίζει ένα πλήρες σώμα μυθιστορίας, με όλα του τα μέλη, ούτως ώστε η μέση να βρίσκεται σε αντιστοιχία με την αρχή, και το τέλος με τη μέση και την αρχή· αντίθετα, οι συγγραφείς τους τα συνθέτουν με τόσα μέλη, που μοιάζει να είναι πρόθεσή τους μάλλον να σχηματίσουν μια χίμαιρα ή ένα τέρας παρά να δημιουργήσουν μια μορφή με ορθές αναλογίες. Εκτός αυτού, το ύφος τους είναι τραχύ, τα κατορθώματά τους απίστευτα, οι έρωτές τους ακόλαστοι, οι φιλοφρονήσεις τους άξεστες, ατέρμονες οι μάχες τους, του ανέμου τα λόγια τους, άνω ποταμών τα ταξίδια τους και, εν συντομία, είναι ξένα προς οιαδήποτε ευφυή επινόηση και γι' αυτό άξια να εκβληθούν από τη χριστιανική κοινότητα, ωσάν άχρηστα παράσιτα» (Θερβάντες, κεφ. 47, 674). Η κριτική λοιπόν που ασκεί ένας άνθρωπος της εκκλησίας που ισχυρίζεται ότι δεν έχει διαβάσει ένα μυθιστόρημα ολόκληρο είναι ήδη εξαρχής αναξιόπιστη.

Το ζήτημα γίνεται ωστόσο πιο πολύπλοκο, μια και ο ίδιος, αφού απορρίπτει συλλήβδην την ιπποτική μυθιστορία, δίνοντας έμφαση στις αρχές της αληθοφάνειας και της μίμησης, ομολογεί ότι το είδος αυτό παρέχει στον συγγραφέα του μεγάλη ελευθερία: «ύστερα είπε ότι, παρά τα όσα είχε καταμαρτυρήσει σ' αυτού του είδους τα βιβλία, τους έβρισκε και κάτι θετικό, ότι προσέφεραν θέματα με τα οποία μπορούσε να αναδειχθεί ένας οξύς νους, επειδή παρείχαν ένα ευρύ και ανοιχτό πεδίο όπου η πένα μπορούσε να τρέξει τελείως ανεμπόδιστη» (Θερβάντες, κεφ. 47, 675). Ενώ κατόπιν ισχυρίζεται ότι και ο ίδιος επιχείρησε να γράψει ένα ιπποτικό μυθιστόρημα και, μάλιστα, ότι έγραψε 100 σελίδες, τηρώντας τις αρχές της αληθοφάνειας, αλλά δεν ήθελε να το παραδώσει στην αλλοπρόσαλλη κρίση του φαντασμένου όχλου που διαβάζει τέτοια βιβλία και αυτό παρ' όλο που σε όσους το έδειξε, μεταξύ των οποίων και λόγιοι, ενθουσιάστηκαν! (κεφ. 48). Όπως διαφαίνεται από τα παραπάνω ο καλόγερος δεν είναι μόνον ένας αναγνώστης που δεν ολοκλήρωσε κανένα βιβλίο από αυτά ξεκίνησε να διαβάζει, αλλά και ένας ερασιτέχνης συγγραφέας που δεν ολοκλήρωσε το έργο του, και άρα είναι διπλά αναξιόπιστος.

Από την άλλη, ο παπάς στον οποίον απευθύνεται ο καλόγερος, και ο οποίος συμφωνεί μαζί του, έχει προηγουμένως αυτάρεσκα περιγράψει πως έριξε στην φωτιά όλα τα βιβλία του Δον Κιχώτη, που δεν ήταν και λίγα, ενώ θεωρεί ότι ο βασιλιάς πρέπει να ορίσει κάποιον που θα διαβάζει τα ιπποτικά μυθιστορήματα πριν εκδοθούν, ώστε να κυκλοφορούν μόνο ψυχωφελή και διδακτικά έργα που να διαθέτουν όλα τα χαρακτηριστικά που ανέφερε ο καλόγερος (κεφ. 48). Και το αργότερο σε αυτό το σημείο, ο αναγνώστης του Δον Κιχώτη αντιλαμβάνεται ότι η συζήτηση μεταξύ των δύο αφορά κάτι παραπάνω από την ποιητική του μυθιστορήματος και μάλιστα κάτι που έχει σχέση με την κατηγορία ότι το μυθιστόρημα είναι «βλαβερό», μια άποψη που διατυπώνεται ήδη στην αρχή της συζήτησης μεταξύ καλόγερου και παπά. Από αυτή την άποψη η ποιητική της αληθοφάνειας που υποστηρίζει ο καλόγερος μοιάζει να έχει σχέση με την ποδηγέτηση ή και τη φίμωση του συγγραφέα, κάτι που εκφράζεται τόσο μέσω της ρίψης βιβλίων στην πυρά όσο και στην ιδέα ενός μηχανισμού λογοκρισίας που αναπτύσσει ο παπάς. Είναι άλλωστε η εποχή που η Ιερά Εξέταση δρα καίγοντας, μεταξύ άλλων, και βιβλία. Όμως αυτό δεν είναι κάτι που διατυπώνεται με ρητό τρόπο, αλλά υπονοείται από την αναξιοπιστία του καλόγερου και από τα γέλια του όταν ακούει τον παπά να του διηγείται ότι έκαψε στην φωτιά τα βιβλία του Δον Κιχώτη. Και από την άλλη, είναι ο Δον Κιχώτης ο φανατικός αναγνώστης που έχει πράγματι διαβάσει όλα αυτά τα βιβλία, για τα οποία οι άλλοι, που δεν τα έχουν διαβάσει, μιλούν ως ειδικοί. Και όλοι αυτοί δεν είναι παρά ήρωες ενός μυθιστορήματος, το οποίο πραγματεύεται, μεταξύ άλλων, τα δυσδιάκριτα όρια μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, τα ασαφή όρια μεταξύ αλήθειας και αναπαράστασης.

9.26 Το μυθιστόρημα ως χώρος ελευθερίας

Και σε αυτό συνίσταται η «ανεμπόδιστη πένα», η ελευθερία του συγγραφέα στο μυθιστόρημα: είναι σε θέση να αφήσει τόσες πολλές φωνές να ακουστούν ώστε καμία να μην μπορεί να εκφράσει την απόλυτη αλήθεια. Συνίσταται επίσης στη δυνατότητά του να υιοθετεί πολλά διαφορετικά είδη: «Και αν όλα αυτά γίνουν με ύφος προσηνές και με ευρηματική επίνοια, η οποία να κινείται όσο το δυνατόν πλησιέστερα προς την αλήθεια, τότε ασφαλώς θα υφάνουν έναν ιστό από ποικίλα και όμορφα νήματα που, αφού ολοκληρωθεί, θα φανερώσει τέτοια τελειότητα και κάλλος ώστε θα επιτύχει τον υψηλότερο σκοπό τον οποίο μπορεί να θέσει η συγγραφή, τη διδαχή και την τέρψη από κοινού, όπως είπα προηγουμένως. Διότι η ελευθερία της γραφής τέτοιων βιβλίων επιτρέπει στον συγγραφέα να δείχνεται επικός, λυρικός, τραγικός, κωμικός, μαζί με όλες εκείνες τις αρετές που ενυπάρχουν στις ηδύτατες και ευάρεστες τέχνες της ποίησης και της ρητορικής: επειδή το έπος μπορεί κάλλιστα να γραφεί σε πεζό όπως και σε έμμετρο λόγο» (Θερβάντες, κεφ. 47, 676).

Ο Θερβάντες αντιλαμβάνεται συνεπώς τη σημασία της ποικιλίας των ειδών και την ετερομορφίας του υλικού που προσφέρουν τα ιπποτικά μυθιστορήματα, και την προβάλλει εμφατικά ως πιθανή διέξοδο για το μυθιστόρημα, το νέο αυτό είδος, που δεν εγγράφεται σε επίσημες κανονιστικές ποιητικές. Και πραγματοποιεί μέσα στο ίδιο το σώμα του δικού του μυθιστορήματος τον εγκιβωτισμό όλων των άλλων ειδών και την παρωδιστική χρήση τους. Το μυθιστόρημα εμφανίζεται από αυτή την άποψη ως μια χοάνη ειδών όπου παρατάσσονται ανέπαφα και χωρίς καμία πρόθεση συνομιλίας/διαπλοκής μεταξύ τους: το ιπποτικό μυθιστόρημα, το βουκολικό μυθιστόρημα, η ιταλική νουβέλα, το ερωτικό ποίημα, το σονέτο, το επιτύμβιο, κ.ά. Έτσι, «το μυθιστόρημα παρωδεί τα άλλα είδη (ακριβώς επειδή είναι είδη), αποκαλύπτει τη συμβατικότητα της μορφής και του λόγου τους, αντικαθιστά ορισμένα από αυτά και εισάγει άλλα μέσα στη δομή του, επανερμηνεύοντάς τα και επανεκτιμώντας τα» (Bachtin, 183).

Το θέμα της τρέλας είναι θεμελιακό στο μυθιστόρημα του Θερβάντες και ο πρωταγωνιστής του υποφέρει από παραφροσύνη, εξαιτίας της ανάγνωσης ιπποτικών μυθιστορημάτων. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι ο Θερβάντες επιδιώκει να καταδικάσει το πάθος γι' αυτά τα βιβλία, όσο τη σύγχυση μεταξύ ζωής και λογοτεχνίας που απορρέει από την ανάγνωσή τους, τη σύγκρουση μεταξύ πραγματικότητας και ψευδαίσθησης, την ένταση μεταξύ αλήθειας και φαινομένου. Το πρόβλημα δεν είναι ότι ο Δον Κιχώτης διαβάζει αυτά τα βιβλία, αλλά ότι νομίζει πως οι περιπέτειες που αφηγούνται είναι ακόμη εφικτές, μπορούν να συμβούν στην πραγματικότητα. Μέσα από τις συνεχείς αναζητήσεις και περιπλανήσεις του Δον Κιχώτη, η τρέλα ενεργοποιείται υπό συγκεκριμένες συνθήκες: ο Δον Κιχώτης είναι σοφός όταν δεν του αμφισβητούν τον δικό του φανταστικό κόσμο και τρελός όταν προσπαθούν να τον επαναφέρουν στη λογική.

Το δίπολο τρέλα-λογική είναι άμεσα συνυφασμένο με το δίπολο κωμικό-τραγικό και αποτελεί βασικό μοτίβο τόσο στο μυθιστόρημα όσο και στο θέατρο του Μπαρόκ. Ο Δον Κιχώτης αντιλαμβάνεται τα φαινόμενα διαφορετικά από αυτό που είναι, τα ερμηνεύει με τον δικό του ψευδαισθητικό τρόπο (βλέπει γίγαντες στη θέση των ανεμόμυλων) και προβάλλει έτσι ξεκάθαρα τη δυσαρμονία μεταξύ ανθρώπινου υποκειμένου και πραγματικότητας, τη διάσταση μεταξύ εσωτερικότητας και εξωτερικού κόσμου. Βρίσκεται έτσι σε μία συνεχή, μάταιη αναζήτηση νοήματος της ύπαρξης, σε μια άσκοπη περιπλάνηση της ύπαρξης και η παραφροσύνη δεν μπορεί παρά να είναι γι' αυτόν «μια παρηγορητική ψευδαίσθηση: η μεγαλύτερη αποτυχία του Δον Κιχώτη έγκειται στην επαναφορά της λογικής του» (Segre, 219).

Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης

1. Giordano Bruno, *Degli eroici furori*: Η πολυμορφία των ειδών και των ποιητών ενάντια στην κωδικοποίηση των κανόνων.

Με το πρωτοποριακό και ρηξικέλευθο πνεύμα του ο Μπρούνο καταρρίπτει τη μονολιθικότητα των αριστοτελικών κανόνων και, κυρίως, όσους κρύβονται πίσω από αυτούς, τους λεγόμενους σχολαστικιστές, που ερμηνεύουν τον Αριστοτέλη με κριτήριο την ακαμψία της δικής τους σκέψης και την αδυναμία τους να αντιληφθούν την πολυμορφία των ποιητών και των θεματικών τους.

- Διαβάστε προσεκτικά τον παρακάτω χαρακτηριστικό διάλογο και εντοπίστε τα βασικά στοιχεία της επιχειρηματολογίας των δύο προσώπων ενάντια στους σχολαστικιστές, αλλά και την πρωτοτυπία της σκέψης του Μπρούνο, ο οποίος θεωρεί πως οι κανόνες απορρέουν από τους ποιητές και τα δημιουρ-

γήματά τους, αντιβαίνοντας έτσι στην ορθοδοξία του κανονιστικού αριστοτελικού μοντέλου και στην υποχρεωτική συμμόρφωση των δημιουργών σε αυτό.

Τσικάντα: Είναι μερικοί οπαδοί των κανόνων (regolisti) της ποίησης που με δυσκολία δέχονται το Όμηρο ως ποιητή, τοποθετώντας τον Βιργίλιο, τον Οβίδιο, τον Μαρτσιάλε, τον Ησίοδο, τον Λουκρήτιο και άλλους πολλούς στον αριθμό ως στιχουργούς (versificatori), εξετάζοντάς τους με τους κανόνες της Ποιητικής του Αριστοτέλη.

Τανσίλλο: Να ξέρεις ασφαλώς, αδελφέ μου, ότι αυτοί είναι αληθινά τέρατα. Γιατί δεν θεωρούν αυτούς τους κανόνες χρήσιμους κυρίως για τη σκιαγράφηση της ομηρικής ποίησης ή άλλης παρόμοιας. Και υπάρχουν για να προβάλλουν έναν ποιητή ηρωικού θέματος όπως ο Όμηρος και όχι για να προβάλλουν και άλλους διαφόρων διανοιών που θα μπορούσαν να είναι, ίσοι ή και ανώτεροι, έχοντας άλλη φλέβα, τέχνη και ενθουσιασμό.

Τσικάντα: Ο Όμηρος με τη διάνοιά του δεν υπήρξε ποιητής που κρεμόταν από κανόνες, αλλά είναι η αιτία των κανόνων που χρησιμεύουν σ' αυτούς που είναι περισσότερο ικανοί για να μιμούνται παρά να επινοούν. Και συλλέχτηκαν από αυτόν που δεν ήταν ποιητής κανενός είδους αλλά που ήξερε να συλλέγει τους κανόνες εκείνου του είδους, δηλαδή της ομηρικής ποίησης, στην υπηρεσία κάποιου που θα ήθελε να γίνει όχι ένας διαφορετικός ποιητής αλλά ένας ποιητής όπως ο Όμηρος. Όχι κάποιος με τη δική του μούσα αλλά πίθηκος της μούσας άλλου.

Τανσίλλο: Καταλήγεις σωστά ότι η ποίηση δε γεννιέται από τους κανόνες παρά μόνο από ένα ολωσδιόλου τυχαίο συμβάν. Οι κανόνες προέρχονται από τα ποιήματα. Και γι' αυτό τα είδη και οι κατηγορίες των αληθινών κανόνων είναι τόσα όσα και τα είδη και οι κατηγορίες των αληθινών ποιητών.

Τσικάντα: Και πώς λοιπόν θα αναγνωρίσουμε τους αληθινούς ποιητές;

Τανσίλλο: Από το άσμα των στίχων: με το άσμα ή θέλουν να τέρψουν (delettare) ή θέλουν να ωφελήσουν ή να τέρψουν και συγχρόνως να ωφελήσουν.

Τσικάντα: Σε ποιον λοιπόν χρησιμεύουν οι κανόνες του Αριστοτέλη;

Τανσίλλο: Σε όποιον δεν μπορεί όπως ο Όμηρος, ο Ησίοδος, ο Ορφέας και άλλοι να κάνει ποίηση χωρίς τους κανόνες του Αριστοτέλη. Και επειδή δεν έχουν δική τους μούσα θέλουν να παντρευτούν τη μούσα του Ομήρου.

Τσικάντα: Έχουν λοιπόν άδικο ορισμένοι σχολαστικιστές (pedantacci) της εποχής μας που αποκλείουν από την τάξη των ποιητών όσους είτε δεν έχουν μύθους και μεταφορές κατάλληλες, είτε γιατί δεν αρχίζουν τα βιβλία και τα άσματα σύμφωνα με αυτά του Ομήρου και του Βιργίλιου είτε γιατί υφαίνουν μια ιστορία ή έναν μύθο μαζί μ' έναν άλλον είτε γιατί δεν τελειώνουν τα άσματα ανακεφαλαιώνοντας όσα έχουν ειπωθεί και προλέγοντας όσα είναι να ειπωθούν. Και για ένα σωρό άλλους τρόπους εξέτασης, λογοκρισίας και κανόνων με βάση τους κανόνες αυτού του κειμένου. Εξ ου και το ότι φαίνεται πως θέλουν να καταλήξουν πως υπό μία συνθήκη (αν τους βοηθούσε η φαντασία) θα ήταν αληθινοί ποιητές και θα έφταναν εκεί που οι άλλοι προσπαθούν. Στην πραγματικότητα δεν είναι τίποτα άλλο από σκουλήκια που δεν ξέρουν τίποτα καλό να κάνουν, αλλά έχουν γεννηθεί για να ροκανίζουν, να λερώνουν και να ρίχνουν κοπριά στο μόχθο και τις μελέτες των άλλων. Και επειδή δεν μπορούν να γίνουν γνωστοί χάρη στις δικές τους αρετές και ευφυΐα, προσπαθούν να εντοπίσουν είτε δικαίως είτε αδίκως τα λάθη και τα πταίσματα των άλλων.

Τανσίλλο: Και για να επιστρέψουμε εκεί απ' όπου ξεκινήσαμε μετά τις επί μακρόν παρεκβάσεις: λέω ότι υπάρχουν –και είναι θεμιτό να υπάρχουν– τόσα είδη ποιητών όσοι και τρόποι συναισθημάτων και ανθρώπινων επινοήσεων, στα οποία μπορούν να προσαρμοστούν στεφάνια όχι μόνο από όλα τα είδη και τα γένη των φυτών αλλά και για άλλα είδη και γένη θεμάτων. (σσ. 26-27).

2. Alessandro Tassoni, *Poeti Antichi e Moderni*, κεφ. XIV, βιβλίο δέκατο.

Στο απόσπασμα που ακολουθεί, ο Alessandro Tassoni (1565-1635) συνοψίζει τη συζήτηση της εποχής του περί λογοτεχνικών ειδών.

- Παρατηρήστε την κατάταξη των ειδών –ανορθόδοξη για εμάς τους σημερινούς αναγνώστες–, την απουσία της λυρικής ποίησης, καθώς και την προσπάθεια να «μπουν» στο κάδρο και νέα είδη.

Γύρω από την ποίηση υπάρχουν πολλές ασυμφωνίες. Αυτή χωρίζεται, όπως έχει ειπωθεί και αλλού, σε δύο μέρη, δηλαδή στη δραματική και την αφηγηματική. Τη δραματική οι Αρχαίοι τη χώρισαν σε άλλες δύο, την κωμική και την τραγική. Οι δικοί μας όμως επινόησαν ένα τρίτο είδος, που δεν είναι ούτε κωμικό ούτε τραγικό, και λέγεται βουκολικό δράμα. Έτσι μπορούμε χωρίς καμία αμφιβολία να πούμε πως σήμερα αυτή [η δραματική ποίηση] χωρίζεται σε τρεις, δηλαδή στην κωμική, στην τραγική και στη βουκολική. Η αφηγηματική χωρίζεται σε τέσσερα είδη, αν εκθέτει επαίνους των θεών λέγεται υμνητική ή διθυραμβική. Αν αφηγείται πράξεις ανθρώπων των οποίων οι αρετές υπερέχουν του μέσου όρου τότε λέγεται ηρωική. Αν επικρίνει και κοροϊδεύει τα ελαττώματα, λέγεται

σατιρική. Αν περιγράφει πάθη και συναισθήματα λέγεται μελική ή λυρική. Και το καθένα από αυτά τα είδη έχει ασφαλώς τους δικούς του τρόπους και ιδιαίτερους στίχους, αφού χωρίς στίχους έχουμε ήδη καταλήξει δεν μπορεί να γίνει ποίηση. Ορισμένοι ωστόσο από τους δικούς μας έχουν αυτά τα είδη μπερδεμένα μαζί, απ'όπου προκύπτει ένα μείγμα, που σε πολλούς άρεσε, όπως για παράδειγμα η βουκολική Τραγικωμωδία του Γκουαρίνο και το Ποίημα του Δάντη, που μπορεί να ονομαστεί ηρωικοσατιρικό, αφού η κόλασή του δεν είναι τίποτε άλλο παρά σάτιρα. Και ο Παράδεισος είναι εξ ολοκλήρου ηρωική αφήγηση αναμεμειγμένη με υμνητική ποίηση. Και το Καθαρτήριο είναι εν μέρει ηρωικό, εν μέρει σατιρικό. Κι εμείς επίσης με τη δική μας Αρπαγή του κουβά δώσαμε τη δυνατότητα να γίνει αντιληπτό ότι μπορεί κανείς να κάνει ένα ηρωικωμικό ποίημα. (σσ. 381-382)

3. Θερβάντες, *Δον Κιχώτης*

Το απόσπασμα που ακολουθεί είναι από 47ο κεφάλαιο του *Δον Κιχώτη*, στο οποίο αναφερθήκαμε και παραπάνω. Πρόκειται για την αρχή της συζήτησης περί ιπποτικών μυθιστορημάτων και το λόγο έχει ο καλόγερος.

- Προσέξτε την σημασία της αρμονίας, της τάξης και της αληθοφάνειας, δηλαδή της εγγύτητας στην πραγματικότητα που είναι σημαντικά για τις νεοαριστοτελικές ποιητικές, καθώς και τη σχέση ψυχαγωγίας και διδακτικής διάστασης στη λογοτεχνία, που είναι γνωστή από τον Οράτιο.

«Η αλήθεια είναι, αγαπητέ, ότι καθόσον με αφορά θεωρώ τα λεγόμενα ιπποτικά βιβλία επιζήμια για το κοινό καλό· και ενώ, ωθημένος από μια ράθυμη και ανούσια αρέσκεια, έχω διαβάσει την αρχή σχεδόν όλων όσων έχουν τυπωθεί, δεν κατάφερα ποτέ να διαβάσω έστω και ένα μέχρι τέλους, επειδή μου φαίνεται ότι, λίγο πολύ, είναι όλα το ένα και το αυτό, χωρίς σημαντικές διαφορές μεταξύ τους. Κατά τη γνώμη μου αυτό το είδος γραφής και σύνθεσης υπάγεται στις ονομαζόμενες μιλησιακές ιστορίες, εξωφρενικές διηγήσεις οι οποίες έχουν μοναδική μέριμνα την ψυχαγωγία, και όχι τη διδαχή, σε αντίθεση με ό, τι κάνουν οι υπόλοιποι, που ψυχαγωγούν και διδάσκουν συγχρόνως. Και αν υποτεθεί ότι ο πρωταρχικός σκοπός τέτοιων βιβλίων είναι η τέρψη, δεν γνωρίζω πώς μπορούν να την επιτύχουν, όταν βρίθουν από τέτοια σωρεία τερατωδών ανοησιών: γιατί η τέρψη την οποία συλλαμβάνει η ψυχή πρέπει να απορρέει από το κάλλος και την αρμονία την οποία βλέπει ή ενατενίζει σε όσα τοποθετούν εμπρός της η όραση ή η φαντασία, και οτιδήποτε ενέχει ασχήμια και αταξία δεν μπορεί να μας προξενήσει καμιά ευχαρίστηση. Διότι ποια ομορφιά είναι δυνατόν να υπάρχει, ή ποια αναλογία των μερών προς το όλον και του όλου προς τα μέρη, σε ένα βιβλίο ή μυθιστορία όπου ένα δεκαεξάχρονο παιδάριο δίνει μια μαχαιριά σ'ένα γίγαντα ψηλόνισαμ'έναν πύργο και τον χωρίζει στα δύο, σαν να ήταν αμυγδαλωτό, ή όπου πάνε να μας περιγράψουν μια μάχη, κι αφού μας έχουν πει ότι η παράταξη του εχθρού διαθέτει ένα εκατομμύριο πολεμιστές, πρέπει, άπαξ και αγωνίζεται εναντίον τους ο ήρωας του βιβλίου, θέλουμε δεν θέλουμε και με τη θηλιά στο λαιμό, να καταπιούμε ότι ο περί ου ιππότης νίκησε μόνο με τη δύναμη του στιβαρού του μπράτσου; Και τι να πει κανείς για την ευκολία με την οποία μια μέλλουσα βασίλισσα ή αυτοκράτειρα πέφτει στην αγκαλιά κάποιου περιπλανώμενου και άγνωστου ιππότη;» (Θερβάντες, κεφ. 47, 672-673).

4. Calderón de la Barca, *Η ζωή είναι όνειρο:* Το μπαρόκ θέατρο και ο περίτεχνος, μεταφορικός λόγος του.

Εκτός από τη διαρκή ροή της κίνησης των ανθρώπινων και των φυσικών πραγμάτων, την ψευδαισθητική αισθητική και το παιχνίδι αλλεπάλληλων και συγκρουόμενων φαινομένων και ψευδαισθήσεων, τις εναλλαγές ύφους και τους συνδυασμούς διαφορετικών τόνων μέσα στο ίδιο έργο (βλ. σύζευξη τραγικού και κωμικού στοιχείου), εξίσου βασικά στοιχεία του Μπαρόκ θεάτρου είναι η τολμηρή, επιβλητική εικονιστική φαντασία που ξεδιπλώνεται μέσα από εντυπωσιακά, εκκεντρικά σχήματα λόγου. Το κυριότερο όχημα των αλλεπάλληλων μεταμορφώσεων, τόσο των προσώπων όσο και των πραγμάτων, είναι η μεταφορά, που προσλαμβάνει στοιχεία παράδοξου και γίνεται πρωτεϊκός μηχανισμός οργάνωσης του περιεχομένου.

- Διαβάστε προσεκτικά το παρακάτω απόσπασμα από το έργο *Η ζωή είναι όνειρο* του Calderón de la Barca και εντοπίστε τον κυριολεκτικό όρο της περίτεχνης, συνεχόμενης μορφής που προσλαμβάνει το ρητορικό σχήμα της μεταφοράς μ' έναν μόνο μεταφορικό όρο (μεταφορά in absentia).

Ημέρα πρώτη, σκηνή πρώτη

Στα βουνά της Πολωνίας. Ψηλά από μια βουνοπλαγιά, εμφανίζεται η Ροζάουρα, ντυμένη αντρικά, και κατεβαίνει προς τα κάτω λέγοντας τους πρώτους στίχους.

Ροζάουρα
Άλογο ον, που βάλθηκες να φτάσεις
Τον άνεμο και να τον ξεπεράσεις,
Πουλί άφτερο, Πήγασε πεισματάρη,
Άφλογε κεραυνέ, χερσόβιο ψάρι,
Κτήνος, αφύσικο της φύσης πλάσμα,
Πού μ' έφερες; Μπροστά σ' αυτό το χάσμα,
Σ' ένα λαβύρινθο γυμνά λιθάρια
Με παρατάς και σπας τα χαλινάρια;
(Μτφρ. Χατζόπουλος, σ. 16)

5. Giambattista Marino, *Lira* (1614): Η μπαρόκ μεταφορά και η εκζήτηση

Ο ποιητής Marino εγκαινιάζει ένα νέο ποιητικό ύφος, εξεζητημένο, περίτεχνο, με πλούσια εικονοποιία και ρητορικά σχήματα. Απομακρύνεται έτσι συνειδητά από τον αναγεννησιακό πετραρχισμό και από κάθε είδους αριστοτελικό κανόνα, απευθυνόμενος σ' ένα κοινό κοινωνικά και πνευματικά ανώτερο και επιλεγμένο. Το 1602 γράφει τις *Ρίμες*, μια ποιητική συλλογή την οποία εμπλουτίζει με νέα ποιήματα και τη δημοσιεύει με τον τίτλο *Λύρα* (*Lira*) το 1614. Πρόκειται για ποιήματα ποικίλης θεματικής (ερωτικά, θρησκευτικά, εγκωμιαστικά, πένθιμα, θαλασσινά, ηρωικά, κ.ά.), που ταξινομούνται ανά θέμα και ανά μέτρο και διακρίνονται για τον πειραματικό, αντιπετραρχικό τους χαρακτήρα. Βασικό και δεσπόζων ρητορικό σχήμα είναι η μεταφορά που εκδιπλώνεται καθ' όλο το μήκος του ποιήματος και δημιουργεί εικόνες εξεζητημένες και σπάνιες, βασισμένες σε αναλογίες εκ πρώτης όψεως τολμηρές και ανοίκειες.

- Διαβάστε προσεκτικά το παρακάτω σονέτο από τη συλλογή *Λύρα* και εντοπίστε τη μεταφορά που διατρέχει όλο το ποίημα και οργανώνει το περιεχόμενό του. Με ποιο τρόπο συνδέονται τα μαλλιά/κύματα με το πλοίο; Τι είναι το πλοίο και πώς οι αναλογίες που απορρέουν από αυτό και από τα κύματα συνδυάζονται και διαπλέκονται; Είμαστε πράγματι στον ακραιφνώς αντιπετραρχικό χώρο της εκζήτησης και της ρητορικής οργάνωσης, που προσδίδει ωστόσο έναν –έστω τεχνητό– χαρακτήρα λυρισμού στο ποίημα του Μαρίνο.

Γυναίκα που χτενίζεται

Χρυσωμένα κύματα, και τα κύματα ήταν η κώμη,
Μια μέρα έσκιζε ένα αλαβάστρινο πλοιάριο,
Ένα χέρι αλαβάστρινο το κρατούσε
Και το μετακινούσε πέρα δώθε…

Και καθώς οι τα τρεμάμενα και όμορφα κύματα
Τα χώριζε με ολόισιο αυλάκι
Το χρυσάφι των σπασμένων σειρών ο Έρωτας συνέλεγε
Για να σχηματίσει μ' αυτό αλυσίδες για τους ατίθασούς του.

Αφού η χρυσωμένη θάλασσα, που άνοιγε πτυχωμένη
Τον ανταριασμένο ξανθό της θησαυρό,
Είχε αναταράξει την καρδιά μου ως το θάνατο.

Πλούσιο το ναυάγιο όπου βυθισμένος πνίγομαι,
Αφού τουλάχιστον στην τρικυμία μου ήταν
Ο βράχος αδαμάντινος και χρυσός ο κόλπος.

(στο Salinari & Ricci, 689).

Βιβλιογραφία κεφαλαίου

Abrams, M. H. *Ο καθρέφτης και το φως: Ρομαντική θεωρία και κριτική παράδοση*. Αθήνα: Κριτική, 2001.
Auerbach, Erich. *Μίμησις*. Μτφρ. Λ. Αναγνώστου. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 2005.
Bachtin, Michail. «Epos e romanzo.» *Problemi di teoria del romanzo*. Επιμ. G. Lukács & M. Bachtin. Torino: Einaudi, 1976. 181-221.
Benoit-Dusausoy, Annick, & Guy Fontaine (επιμ.). *Ευρωπαϊκά Γράμματα: Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, τ. Α' - Β'. Αθήνα: Σοκόλη, 1992.
Boccalini, Traiano. *Scritti letterari e politici. Pagine scelte dai "Ragguagli di Parnasso" e dalla "Pietra del paragone politico"*. Milano: Signorelli, 1931.
Bruno, Giordano. «De gli eroici furori». *Dialoghi filosofici italiani*. Επιμ. M. Ciliberto, & A. Mondadori. Letteratura italiana Einaudi, 2000. http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t113.pdf. 20.05.2015.
Burian, Peter. «Tragedy adapted for stages and screens: the Renaissance to the present». *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Επιμ. P. E. Easterling. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 228-283.
Calderón de la Barca, Pedro. *Η Ζωή είναι Όνειρο*. Μτφρ. Π. Πρεβελάκης. Αθήνα: Δαμιανός, χ.χ.
Calderón de la Barca, Pedro. *Η Ζωή είναι Όνειρο*. Μτφρ. Ν. Χατζόπουλος. Αθήνα: Νεφέλη, 2003.
Cappuccio, Carmelo. *Storia della letteratura italiana*. Firenze: Sansoni, 1961.
Cherchi, Paolo. «Patrizi e Rabelais. Un giudizio dimenticato». *Rivista di Linguistica, letetratura, cinema, teatro, arte*. III. 2. Annali online. Università degli studi di Ferrara, 2008. http://annali.unife.it/lettere/article/view/161/110. 20.05.2015.
Ciliberto, Michele. «Giordano Bruno.*» Storia generale della letteratura italiana. L'età della Controriforma. Il tardo Cinquecento*. Επιμ. N. Borsellino, W. Pedullà. Milano: F. Motta, 2004. 447-488
Croce, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*. Bari: Laterza & Figli, 1992.
Croce, Benedetto. *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*. Bari: Laterza & Figli, 1954.
Fischer-Lichte, Erika. *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου. Από την αρχαιότητα στους Γερμανούς κλασικούς*. Μτφρ. Γ. Καλλιφατίδης. Αθήνα: Πλέθρον 2012.
Guarini, Battista. *Il Pastor fido. Tragicommedia pastorale. Con il discorso critico dell'autore sopra esso*. Επιμ. G. Casella. Firenze: G. Barbéra, 1866.
Intonti, Vittoria. *Forme del tragicomico nel teatro elisabettiano e giacomino*. Napoli: Liguori, 2004.
Le Garzantine. *Letteratura. Enciclopedia tematica.(A-O)*. Milano: RCS Corriere della sera.
Luperini, Romano, & Pietro Cataldi, & Lidia Marchiani. *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea. Il manierismo, il barocco, l'Arcadia (1548-1748)*. Palermo: Palumbo, 1997.
Maravall, José Antonio. *La cultura del barocco*. Bologna: Il Mulino, 1985.
Milton, John. *Complete Poems and Major Prose*. Επιμ. M. Y. Hughes. New York: Prentice Hall, 1957.
Pedullà, Anna Maria. «Narrativa ed epica del Seicento». *Storia generale della letteratura italiana.* τ. VI. *Il secolo barocco. Arte e scienza nel Seicento*. Milano: F. Motta, 2004.301-377.
Procaccioli, Paolo. «La discussione delle regole. Polemiche e trattati di letteratura e d'arte.» *Storia generale della letteratura italiana.* τ. VI. *Il secolo barocco. Arte e scienza nel Seicento*. Επιμ. N. Borsellino, & W. Pedullà. Milano: F. Motta, 2004. 447-467.
Romei, G. «Il teatro del Seicento». *Storia generale della letteratura italiana.* τ. VI. *Il secolo barocco. Arte e scienza nel Seicento*. Επιμ. N. Borsellino, & W. Pedullà. Milano: F. Motta, 2004. 468-506.
Schaeffer, Jean-Marie. *Τι είναι λογοτεχνικό είδος;* Μτφρ. Α. Ν. Ακριτόπουλος. Θεσσαλονίκη: Ηρόδοτος, 2000.
Salinari, Carlo, & Carlo Ricci. *Storia della letteratura italiana con antologia degli scrittori e dei critici. Dal Cinquecento al Settecento*. Bari: Laterza & Figli, 1984.
Secretan, Dominique. *Κλασικισμός*. Μτφρ. Α. Παρίση. Αθήνα : Ερμής, 1983.
Segre, Cesare. «Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel Don Chisciotte». *Le strutture e il tempo*. Torino: Einaudi, 1974.
Sgard, Jean. *Le roman français à l'âge classique 1600-1800*. Paris: Librairie Générale Française, 2000.
Steiner, George. «Der Tod der Tragödie». *Tragik und Tragödie*. Επιμ. V. Sander. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.

Tesauro, Emanuele. *Il cannochiale aristotelico*. Torino, 1670. https://archive.org/details/ilcannocchialear00tesa. 20.05.2015.
Wellek, René. «The Concept of Baroque in Literary Scholarship». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 5.2 (1946): 77-109.
Αριστοτέλους. *Ποιητική*. Μτφρ. Στ. Δρομάζος. Αθήνα: Κέδρος, 1982.
Αριστοτέλης. *Ρητορική*. Τόμος Α', Β'. Μτφρ. Ηλ. Ηλιού. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, χ.χ.
Θερβάντες, Μ. *Δον Κιχότε ντε λα Μάντσα. Ο ευφάνταστος ιδαλγός Δον Κιχότε ντε λα Μάντσα*. Μέρος Ι. Μτφρ. Μ. Παναγιωτίδου. Αθήνα: Εστία, 2009.
Λόπε, ντε Βέγκα. «Νέα τέχνη για κωμωδίες». *Από τον Αριστοτέλη στον Μπρεχτ. Πέντε θεωρητικά κείμενα για το θέατρο*. Μτφρ. Α. Βερυκοκάκη, & Ε. Ζωγράφου, & Ι. Ιατρίδη. Αθήνα: Κάλβος, 1979. 93-101.
Σαίξπηρ, Γ. *Άμλετ. Πρίγκηπας της Δανίας*. Μτφρ. Γ. Χειμωνάς. Αθήνα: Κέδρος, 1988.
Σαίξπηρ, *Ο Βασιλιάς Ληρ*. Μτφρ. Ε. Μπελιές. Αθήνα: Κέδρος, 2006.

Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι

- Η γέννηση του Μπαρόκ είναι συνυφασμένη με την αντίδραση του ρωμαιοκαθολικού κόσμου στη διαμαρτυρόμενη Μεταρρύθμιση.
- Το Μπαρόκ είναι καθοριστικό για την εξέλιξη των λογοτεχνικών ειδών, καθώς αρνείται τους παραδοσιακούς κανόνες και το ρυθμιστικό μοντέλο της αριστοτελικής ποιητικής, ενώ χαρακτηρίζεται από κινητικότητα και διαρκή διεκδίκηση της ελευθερίας στη δημιουργία.
- Το Μπαρόκ σηματοδοτεί μια αλλαγή οπτικής στις νεοαριστοτελικές αντιλήψεις, καθώς επιδιώκει να εντυπωσιάσει, να προκαλέσει τις αισθήσεις και όχι απλώς να συγκινήσει.
- Η έννοια του θαυμαστού και η προβολή του μέσα από το συνδυασμό αληθοφανών-μη αληθοφανών στοιχείων προλειαίνει το έδαφος για την επερχόμενη νέα ποιητική του Μπαρόκ και ανοίγει νέους δρόμους για νέα είδη, όπως το μυθιστόρημα και η τραγικωμωδία.
- Η μεταφορά διαφοροποιείται στο Μπαρόκ από τις παραδοσιακές αντιλήψεις περί αισθητικής, καθώς στοχεύει στην παραγωγή απόλαυσης μέσα από τη θεαματικότητα, την πρόκληση έκπληξης και την ανάδυση του στοιχείου του θαυμαστού.
- Η αποτίμηση του έργου από τους θεατές-αναγνώστες αποτελεί βασικό κριτήριο αισθητικής εγκυρότητας του κειμένου, με αποτέλεσμα η νέα αυτή ποιητική να στοχεύει στο εφήμερο, την ποικιλία και την έντονη εκφραστικότητα του λόγου, που υπερβαίνει σιγά σιγά τη γνωσιακή του διάσταση και γίνεται ο τόπος παραγωγής εξεζητημένων ρητορικών μηχανισμών και σχημάτων ακραιφνώς διανοητικού χαρακτήρα.
- Το Μπαρόκ προσπαθεί να συμφιλιώσει το ηθικο-διδακτικό του περιεχομένου με το ηδονιστικο-αισθητικό της μορφής μέσω της έκπληξης, ώστε ο αναγνώστης να προβεί σε νέες, τολμηρές διανοητικές συνδέσεις.
- Η έκπληξη ως θεμελιώδης έννοια της ποιητικής του Μπαρόκ δημιουργείται μέσα από την πληθωρική χρήση μεταφορών και την εκζήτηση, ένα ρητορικό τέχνασμα που περίτεχνα συνδυάζει πολύ διαφορετικές μεταξύ τους εικόνες και συνδέει ιδιαίτερα ανοίκεια μεταξύ τους πράγματα.
- Η ενσωμάτωση της τραγωδίας στην κωμωδία εντοπίζεται στο βουκολικό δράμα και εν συνεχεία στην τραγικωμωδία του 17ου αιώνα επισφραγίζοντας την απομάκρυνση από τα κλασικά είδη και από την αισθητική και την ποιητική της Αναγέννησης
- Η παρωδία και η σάτιρα του 17ου αιώνα βασίζεται στη σύνδεση και την αλληλεπίδραση ενός προϋπάρχοντος είδους (το έπος), με στοιχεία αντιθετικά προς αυτό, στοιχεία που το ανατρέπουν μορφολογικά και θεματικά και το ακυρώνουν, λειτουργώντας παρωδιστικά.
- Το μελόδραμα είναι ένα νέο θεατρικό είδος, αποτελούμενο από μουσική και ποίηση, το οποίο σε θεωρητικό επίπεδο γεννήθηκε στα τέλη του 16ου αιώνα και ήδη στις αρχές του 17ου αιώνα έχει παγιώσει τα χαρακτηριστικά του, που θα παραμείνουν αναλλοίωτα ως τα τέλη του 19ου αιώνα: απλοποίηση διαλόγων, συμβατικότητα γλώσσας για να γίνεται αντιληπτή τραγουδιστικά, διαχωρισμός ανάμεσα σε άριες, ντουέτα, χορωδία και στο λεγόμενο *recitativo*, μέρη με τονισμένη υποκριτική που κάνουν τη δράση να εξελίσσεται και συνοδεύονται από λίγα μουσικά όργανα.
- Γίνεται διάκριση (Lope de Vega) μεταξύ των κωμωδιών που ακολουθούν τους αριστοτελικούς κανόνες και παρέμειναν για πολλούς αιώνες το σημείο αναφοράς των σημαντικότερων δραματουργών,

και των κωμωδιών που αγνοούν αυτούς τους κανόνες με άμεσο στόχο τη διασκέδαση ενός ευρύτερου κοινού.

- Η αντίθεση ανάμεσα στην εγκοσμιότητα και στην υπερβατικότητα, ανάμεσα στην εγκόσμια και θρησκευτική αντίστοιχα προσέγγιση του ανθρώπινου βίου, διαμορφώνει τη βάση του θεάτρου του Μπαρόκ.
- Ο Σαίξπηρ ανοίγει νέους δρόμους για το θέατρο της νεωτερικότητας: άρση ενότητας χώρου-χρόνου, ελεύθερη θεματική, εναλλαγές ύφους, συνύπαρξη τραγικών και κωμικών στοιχείων, ήρωες από όλες τις κοινωνικές τάξεις.
- Το μυθιστόρημα στο Μπαρόκ δεν ακολουθεί συγκεκριμένους κανόνες, δημιουργώντας έτσι έναν προνομιακό χώρο συνύπαρξης διαφόρων μορφών και ειδών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο *Δον Κιχώτης* του Cervantes.

Προτεινόμενη βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Auerbach, Erich. *Μίμησις*. Μτφρ. Λ. Αναγνώστου. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 2005.
Benoit-Dusausoy, & Annick, Guy Fontaine (επιμ.). *Ευρωπαϊκά Γράμματα: Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, τ. Α΄ - Β΄. Αθήνα: Σοκόλη, 1992.
Deleuze, Gilles. *Η πτύχωση. Ο Λάιμπνιτς και το μπαρόκ*. Αθήνα: Πλέθρον, 2006.
Fischer-Lichte, Erika. *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου. Από την αρχαιότητα στους Γερμανούς κλασικούς*. Μτφρ. Γ. Καλλιφατίδης. Αθήνα: Πλέθρον 2012.
Hawkes, Terence. *Μεταφορά*. Μτφρ. Γ.Ν. Πεντζίκης. Αθήνα: Ερμής, 1978.
Wölfflin, Heinrich. *Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης: Το πρόβλημα της εξέλιξης του στιλ στη νεότερη τέχνη*. Μτφρ. Φ. Κοκοβέσης. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2006.
Βέγκα, Λόπε ντε «Νέα τέχνη για κωμωδίες». *Από τον Αριστοτέλη στον Μπρεχτ. Πέντε θεωρητικά κείμενα για το θέατρο*. Μτφρ. Α. Βερυκοκάκη, Ε. Ζωγράφου, Ι. Ιατρίδη. Αθήνα: Κάλβος, 1979. 93-101.
Θερβάντες, Μ. *Ο ζηλιάρης σύζυγος*. Μτφρ. Ρ. Λέκκου - Δάντου. Αθήνα: Περίπλους, 2006.
Θερβάντες, Μ. *Η δύναμη του αίματος. Ο ζηλιάρης Εστρεμένιος. Η αρχοντικιά καθαρίστρια. Τα δυο κορίτσια. Η κυρία Κορνηλία. Η απατηλή παντρειά. Ο διάλογος των σκύλων*. Μτφρ. Ηλ. Ματθαίου. Αθήνα: Γνώση, 1989.
Θερβάντες, Μ. *Δον Κιχότε ντε λα Μάντσα. Ο ευφάνταστος ιδαλγός Δον Κιχότε ντε λα Μάντσα*. Μέρος Ι. Μτφρ. Μ. Παναγιωτίδου. Αθήνα: Εστία, 2009.
Robortello, Francesco. *Περί Κωμωδίας*. Μτφρ. Τ. Μ. Μαρκομιχελάκη. Παλίμψηστον 12 (1992): 14-126.
Σαίξπηρ, Γ. *Άμλετ. Πρίγκηπας της Δανίας*. Μτφρ. Γ. Χειμωνάς. Αθήνα: Κέδρος, 1988.
Σαίξπηρ, *Ο Βασιλιάς Ληρ*. Μτφρ. Ε. Μπελιές. Αθήνα: Κέδρος, 2006.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

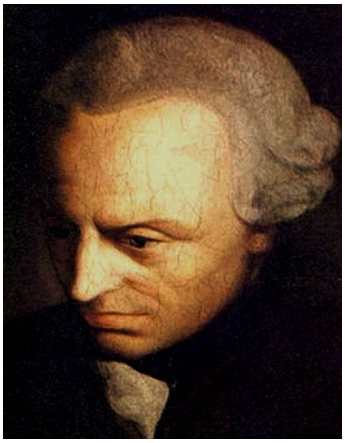
De Sanctis, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. τ. II. Milano: A. Barion. 1936.
Gies, David T. (επιμ.). *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
Pappalardo, Ferdinando. *Teorie dei generi letterari*. Milano: B. A. Graphis, 2009.
Parker, Alexander A. *The Allegorical Drama of Calderon*. Oxford: Dolphin Book Co, 1968.
Rousset, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. Paris: Librairie José Corti, 1953.
Samuel, Irene. «The Development of Milton's Poetics.» *PMLA* 92 (1977): 231-240.
Thacker, Jonathan. *A Companion to Golden Age Theatre*. Woodbridge: Tamesis, 2007.
---. *Role-play and the World as Stage in the Comedia*. Liverpool: Liverpool University Press, 2002.

Κεφάλαιο 10: Διαφωτισμός - Ποιητική της αισθαντικότητας και απαξίωση της ρητορικής

Η εξέλιξη των λογοτεχνικών ειδών κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα είναι το αντικείμενο αυτού του κεφαλαίου. Ιδιαίτερο βάρος θα δοθεί στην περιγραφή και επικράτηση νέων λογοτεχνικών ειδών που εκπροσωπούν την αισθαντικότητα, όπως το επιστολικό μυθιστόρημα (Ρουσσώ, Γκαίτε) και το αστικό δράμα, καθώς και στις νέες ποιητικές που αναπτύσσονται την εποχή αυτή (Ντιντερό, Λέσινγκ). Θα γίνει αναφορά στη σταδιακή απαξίωση της ρητορικής και στην αυξανόμενη αντίσταση απέναντι στις ρυθμιστικές ποιητικές, που οδηγεί προς το τέλος του αιώνα στην οριστική ρήξη με την εκλογίκευση της ποιητικής πράξης. Το κεφάλαιο θα κλείσει με αποσπάσματα από σχετικά θεωρητικά και λογοτεχνικά κείμενα, ασκήσεις εμβάθυνσης, ανακεφαλαιωτική σύνοψη και ενδεικτική βιβλιογραφία.

10.1 Ο Διαφωτισμός

«Διαφωτισμός είναι η έξοδος του ανθρώπου από την ανωριμότητά του για την οποία φταίει ο ίδιος. Ανωριμότητα είναι η αδυναμία του ανθρώπου να μεταχειρίζεται το νου του χωρίς την καθοδήγηση ενός άλλου. Φταίει γι' αυτή την ανωριμότητά του ο άνθρωπος, όταν η αιτία της έγκειται όχι σε ανεπάρκεια του νου αλλά στην έλλειψη απόφασης και θάρρους να μεταχειριστεί το νου του χωρίς την καθοδήγηση ενός άλλου. Sapere aude! Να έχεις το θάρρος να μεταχειρίζεσαι το δικό σου νου! Αυτή είναι λοιπόν η εμβληματική φράση του διαφωτισμού» (Καντ, 19), αυτά δηλώνει ο Καντ (Immanuel Kant, 1724-1804) στην αρχή του περίφημου δοκιμίου του με τίτλο *Τι είναι Διαφωτισμός;* Κινητήριος δύναμη του Διαφωτισμού είναι δηλαδή η πίστη ότι ο άνθρωπος μπορεί μόνο με τη βοήθεια της λογικής του να σκεφτεί, να πράξει και να δημιουργήσει μιαν άλλη κοινωνική κατάσταση, χωρίς να στηρίζεται σε αυθεντίες, χωρίς να υποκύπτει σε δεισιδαιμονίες ή να αποδέχεται αλόγιστα ηθικές επιταγές, κοινωνικά, πολιτικά ή θρησκευτικά θέσφατα.



Εικόνα 10.1 *Πορτρέτο του Immanuel Kant, έργο αγνώστου (18ος αιώνας).(URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Immanuel_Kant_%28painted_portrait%29.jpg*)*

Το ότι αυτό δεν ήταν εύκολο ή απλό εγχείρημα φάνηκε σχετικά γρήγορα ή αν μη τι άλλο ώ το 1789 με τη Γαλλική Επανάσταση. Η Γαλλική Επανάσταση, με σύνθημά της τη ρήση *ελευθερία*, *ισότητα*, *αδελφότητα*, είναι το πιο σημαντικό ιστορικό γεγονός κατά τη διάρκεια του Διαφωτισμού. Ο Διαφωτισμός συνδέεται επίσης με την άνοδο της αστικής τάξης και της προσπάθειάς της να επιβληθεί ηθικά, πολιτικά και οικονομικά. Είναι εξάλλου μια περίοδος όπου συνυπάρχουν η πίστη στην πρόοδο της ανθρωπότητας με την απαισιοδοξία για την πορεία του (δυτικού) πολιτισμού. Αν η αισιοδοξία για την ανθρώπινη κατάσταση τρέφεται από τις επιτυχίες της επιστήμης και την εμπιστοσύνη στην ανθρώπινη λογική, η απαισιοδοξία είναι αποτέλεσμα της διατήρησης των κοινωνικών ανισοτήτων και του πολιτικού status quo.

10.2 Φαντασία: το κατ' εξοχήν πεδίο της τέχνης

Στις αρχές του 18ου αιώνα, του αποκαλούμενου αιώνα των Φώτων, σχεδόν όλοι αποδέχονται τη γνωσιολογική διαφορά μεταξύ επιστήμης και τέχνης και ότι η επιστήμη στηρίζεται στη λογική, ενώ η τέχνη στη φαντασία. Αυτή η σύνδεση της τέχνης γενικότερα και της λογοτεχνίας ειδικότερα με τη φαντασία και συνεπώς με τη δυνατότητα δημιουργίας νέων λογοτεχνικών μορφών είναι ένα από τα αποτελέσματα της διαμάχης αρχαίων και νέων· και έχει σημαντικές επιπτώσεις στον κριτικό λόγο, στη λογοτεχνία αλλά και στη συζήτηση για τα λογοτεχνικά είδη.

Οι ιστορίες λογοτεχνικών ειδών που είχαν προηγηθεί των Φώτων εκκινούσαν από την αντίληψη ότι στις απαρχές ενός είδους βρίσκεται η τέλεια εκδοχή του και οι μεταγενέστεροι ποιητές προσπαθούν, ή οφείλουν να προσπαθούν, να αγγίξουν τη δεδομένη προϋπάρχουσα τελειότητα. Γι' αυτόν το λόγο, για παράδειγμα, ο Ντυμπό (Jean-Baptiste Dubos, 1670-1742) μιλάει για συγγραφείς σαν να είναι ο ένας απόγονος του άλλου, και όλοι περισσότερο ή λιγότερο πιστά αντίγραφα του πρώτου, ο οποίος είναι αυτός που θέτει τα θεμέλια και τους κανόνες του λογοτεχνικού είδους (Dubos, 400). Αυτή όμως η θεώρηση των λογοτεχνικών ειδών αλλάζει αναφανδόν τον 18ο αιώνα.

Αναφέρουμε ενδεικτικά ότι ο Βολταίρος (Voltaire, 1694-1778) στο δοκίμιό του για την επική ποίηση (1727) δηλώνει: «Το μεγαλύτερο μέρος των κριτικών χρησιμοποιούν τους κανόνες της επικής ποίησης από τα βιβλία του Ομήρου, σύμφωνα με τη συνήθεια, ή μάλλον, την αδυναμία των ανθρώπων, οι οποίοι συχνά μπερδεύουν την απαρχή μιας τέχνης με τις αρχές της τέχνης αυτής, και έχουν την τάση να πιστεύουν ότι τα πάντα πρέπει να παραμείνουν όπως ακριβώς ήταν κατά την πρώτη επινόησή τους» (Voltaire, 1727, 38). Και ο Τζόναθαν Σουίφτ (Jonathan Swift, 1667-1745), κοροϊδεύοντας την πρωτοκαθεδρία του πρώτου διδάξαντα, γράφει στο *A Tale of a Tub* (1704): «Σ' αυτό το σημείο θεωρώ όμως σημαντικό να διεκδικήσω εκείνο το μεγάλο και τιμητικό προνόμιο να είμαι ο τελευταίος συγγραφέας· ως ο πιο σύγχρονος διεκδικώ το απόλυτο δικαίωμα, το οποίο μου δίνει μια δεσποτική κυριαρχία έναντι όλων των συγγραφέων που προηγήθηκαν» (Swift 1973, 130).

Αυτή η αλλαγή οπτικής προϋποθέτει τη σταδιακή εγκατάλειψη της ιδέας ότι οι κανόνες που διέπουν την τέχνη είναι αιώνιοι και συνεπάγεται ότι η ιδέα μιας εξελικτικής πορείας των λογοτεχνικών ειδών οδηγεί στη σύνδεση τους με το ιστορικό, πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο δημιουργήθηκαν. Ο διαχωρισμός ωστόσο μεταξύ επιστήμης και τέχνης και η σύνδεση της τέχνης με τη φαντασία οδηγεί και σε μια σημαντική αλλαγή της ίδιας της έννοιας της τέχνης και της λογοτεχνίας. Έτσι, ο Μπατέ (Charles Batteux, 1713-1780) γράφει το 1746 ότι για τις καλές τέχνες το γούστο είναι ό,τι είναι η ευφυΐα για την επιστήμη, ενώ αν η αλήθεια είναι το αντικείμενο της επιστήμης, τότε το αντικείμενο της τέχνης είναι το ωραίο (Batteux, 56).

Το γεγονός ότι η εγγύτητα της λογοτεχνίας στην αλήθεια δεν είναι πλέον απαραίτητη, προς τα τέλη του αιώνα σημαίνει πλέον ότι η λογοτεχνία δεν είναι σε θέση να μεταδώσει γνώσεις ή να διδάξει, καθίσταται δηλαδή ως προς το διδακτικό της ρόλο άχρηστη σε σχέση με την επιστήμη και τη φιλοσοφία, που δύνανται ή, μάλλον, αναλαμβάνουν κατ' αποκλειστικότητα τη δημιουργία και τη μετάδοση της γνώσης. Η λειτουργία της λογοτεχνίας, όπως διατυπώνεται το 1799 από τον Johann Bergk (1769-1834), «δεν έγκειται στον εμπλουτισμό των γνώσεών μας, αυτό το έχουν αναλάβει οι επιστήμες, αλλά στην αισθητική μας καλλιέργεια» (Bergk, 176). Το γεγονός αυτό αφυπνίζει την ανάγκη προάσπισης της λογοτεχνίας, η φαντασία γίνεται το κύριο πεδίο της και οδηγεί όχι μόνο στη μίμηση αλλά και στην ιδιαιτέρως σημαντική έννοια της ιδιοφυΐας.

.

10.3 Το ιδιοφυές υποκείμενο και η αυτονομία της τέχνης

Ο 18ος αιώνας δεν προσέθεσε τίποτα στις θεωρίες του 17ου αιώνα περί ιδιοφυούς υποκειμένου, του προσέδωσε όμως –και αυτό είναι κάτι καινούριο– μια ιδιαίτερη κοινωνική και επιστημολογική αξία. Από την αισθητική ως τη φυσιολογία και από την ψυχολογία ως τη φυσιογνωμική, όλοι ενδιαφέρονται γι' αυτό το φαινόμενο που δηλώνει μεν μια ανισότητα ανάμεσα στους ανθρώπους, αλλά κυρίως καταδεικνύει τις δυνατότητές τους (Ortland, 681-685).

Στο πλαίσιο της αναβάθμισης της σημασίας της φαντασίας, για τη λογοτεχνία αυτό σημαίνει απαξίωση της ρητορικής και ανάδειξη της ικανότητας του συγγραφέα να δημιουργεί, ως άλλος Προμηθέας, *νέους κόσμους*, πράγμα που με τη σειρά του καθιστά σταδιακά την έννοια της μίμησης περιττή. Ακόμη κι αν τον 18ο αιώνα γίνονται θεωρητικές προσπάθειες για να συζητηθεί εκ νέου η μίμηση, όπως για παράδειγμα από τον Λέσσινγκ (Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781) και τον Ντιντερό (Denis Diderot, 1731-1784), η προβληματική σχέση

της φαντασίας με την αναπαράσταση του πραγματικού οδηγεί στη σταδιακή υποβάθμιση της σημασίας της μιμητικής διαδικασίας: και αυτό συνοδεύεται από την αναβάθμιση της έννοιας του ενθουσιασμού, είναι άμεσα συνυφασμένη με την ενόραση του υψηλού.

Μαζί με τη μίμηση αποσαθρώνεται και η σημασία των ρυθμιστικών ποιητικών, τις οποίες ο ιδιοφυής συγγραφέας δεν χρειάζεται πλέον, ενώ η αισθητική και η μόδα γίνονται οι νέοι ρυθμιστές του γούστου του κοινού. Από το σημείο αυτό μέχρι την έννοια της αυτονομίας της τέχνης, που βασίζεται στην αυτονομία του υποκειμένου, ο δρόμος δεν είναι μακρύς. Έτσι, για παράδειγμα, ήδη για τον Μόριτζ (Karl Philipp Moritz, 1756-1793) η τέχνη δεν έχει ανάγκη να αναφέρεται σε τίποτα άλλο εκτός από τον εαυτό της (Moritz). Για την τραγωδία, που είναι στενά συνδεδεμένη με τη μίμηση και τις ρυθμιστικές ποιητικές, αυτές οι εξελίξεις με το ιδιοφυές υποκείμενο, τη φαντασία και το γούστο σημαίνουν μια σειρά από μεγάλες αλλαγές. Αυτές οι αλλαγές έχουν σχέση τόσο με τη μορφή όσο και με το περιεχόμενο και δημιουργούν την ανάγκη ανάδυσης νέων θεωριών.

10.4 Δραματική ποίηση - Το παράδειγμα της Γερμανίας

Το παράδειγμα της Γερμανίας είναι από αυτή την άποψη ενδεικτικό και ενδιαφέρον. Ενώ η χώρα αργεί να αναπτύξει μια εθνική λογοτεχνία κατά τα πρότυπα της Γαλλίας ή της Αγγλίας, όταν αυτό συμβαίνει, τότε συμβαίνουν και όλα σχεδόν όσα αναφέραμε παραπάνω, δηλαδή όλα όσα συνέβησαν από την Αναγέννηση και μετά, και μάλιστα μέσα σ' έναν μόλις αιώνα. Έτσι, στις αρχές του 18ου αιώνα, ο Γκότσεντ (Johann Christoph Gottsched, 1700-1766) εισάγει μια εκδοχή της νεοαριστοτελικής ποιητικής στη Γερμανία. Επηρεασμένος από τον Οράτιο και το κλασικιστικό δόγμα, αλλά και από το ορθολογικό πνεύμα της εποχής, απαιτεί το λογοτεχνικό έργο να είναι όχι μόνον ευχάριστο, αλλά και διδακτικό, και να ακολουθεί τους κανόνες της λογικής. Επίσης, θεωρεί ότι η ποίηση μπορεί να διδαχτεί, με την προϋπόθεση ότι προϋπάρχει ευρεία παιδεία εκ μέρους των συγγραφέων.

Στο πλαίσιο αυτής της ερμηνείας, ο Gottsched εμμένει στην ενότητα χώρου, χρόνου και πλοκής στο δράμα, όπως τις γνωρίζουμε ήδη από την ιταλική Αναγέννηση, αλλά και στη *συνθήκη των τάξεων*. Ο όρος *συνθήκη των τάξεων* δηλώνει την υποχρέωση αναλόγως του λογοτεχνικού είδους να χρησιμοποιούνται διαφορετικής κοινωνικής τάξης ήρωες. Αυτός διαχωρισμός ξεκινά κατά κάποιον τρόπο από τον Αριστοτέλη, ο οποίος ωστόσο κάνει λόγο για διαφορετικής ηθικής τάξης ήρωες (η τραγωδία μιμείται καλύτερους ανθρώπους απ' ό,τι η κωμωδία) και μετατρέπεται στην Αναγέννηση σε κοινωνικό διαχωρισμό. Σε αυτήν τη μετατροπή συνηγορεί όχι μόνο η πρόσληψη του Οράτιου και το ότι οι κοινωνικές τάξεις ήδη στον Μεσαίωνα αποτυπώνονται λογοτεχνικά μέσω διαφορετικών υφολογικών τρόπων. Έτσι, σύμφωνα με τη «συνθήκη των τάξεων» η τραγωδία οφείλει να παρουσιάζει τις περιπέτειες βασιλιάδων και ευγενών, ενώ η κωμωδία αφορά κυρίως τους αστούς και τους χωρικούς. Ο Gottsched ερμηνεύει την αριστοτελική μίμηση ως απεικόνιση της φύσης στην εξιδανικευμένη της μορφή, ενώ θεωρεί ότι η αναπαράσταση μπορεί να αφορά μόνον εικόνες πραγμάτων που ήδη έχουν καταγραφεί στη μνήμη ή γίνονται αντιληπτές εκείνη τη στιγμή και, από αυτή την άποψη, η μίμηση, κατά τον Gottsched, αφορά το πραγματικό και το ιδεατό ταυτόχρονα (Seiler, 47).

Εικόνα 10.2 *Πορτρέτο του Johann Christoph Gottsched από τον L. Schorer (1744). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3d/Johann_Christoph_Gottsched.jpg*)*

Η πρώτη επίθεση εναντίον του δεν αργεί, έρχεται από την Ελβετία και τον Μπόντμερ (Johann Jakob Bodmer, 1698-1783) και τον Μπράιντινγκερ (Johann Jakob Breitinger, 1701-1776), και αφορά το ρόλο της φαντασίας στην ποίηση και την έννοια της ποιητικής ιδιοφυΐας. Μολονότι δέχονται ότι η μέθοδος της ποίησης είναι η *imitatio naturae*, σύμφωνα με τα νεοαριστοτελικά πρότυπα, ο Bodmer και ο Breitinger αξιώνουν από τον ποιητή *ενθουσιασμό* και *μανία*, τονίζοντας παράλληλα τη μεγάλη σημασία της φαντασίας. Διαχωρίζοντας τη φαντασία από τη μνήμη και θεωρώντας ότι η ποίηση αλλάζει μέσα στο χρόνο, θέτουν υπό αίρεση τις ρυθμιστικές ποιητικές, οι οποίες εμφορούνται από τη μεταφυσική ιδέα μιας αναλλοίωτης δομής και ουσίας, που χαρακτηρίζει τη λογοτεχνία ανεξάρτητα από το ιστορικό πλαίσιο. Η εκ μέρους τους νεοπλατωνική θεώρηση του ενθουσιασμού οδηγεί στην έννοια της ιδιοφυΐας, παραδείγματα της οποίας ήταν, σύμφωνα με τους Ελβετούς, ο Μίλτον και ο Σαίξπηρ. Αναφορικά με την τραγωδία, ο Bodmer δηλώνει στην αλληλογραφία του με τον Καλέπιο (Pietro dei Conti di Calepio, 1693-1762): «Το έλεος και ο τρόμος δεν είναι τα μοναδικά μέσα που έχει η τραγωδία για να καθαίρει τα πάθη [...], θα μπορούσε επί παραδείγματι να έχει κανείς το ίδιο τελικό αποτέλεσμα μέσω του υψηλού» (Bodmer, 96-97).

Είναι ενδεικτικό των αντιφάσεων που χαρακτηρίζουν τη θεωρία των Ελβετών περί τραγικού το γεγονός ότι, παράλληλα με την αναβάθμιση του ενθουσιασμού και της σημασίας του υψηλού, θεωρούν την πρόσληψη της τραγωδίας προϊόν μιας εκλογικευμένης διαδικασίας. Έτσι, η ανακάλυψη των τρόπων με τους οποίους δημιουργούνται ψευδαισθήσεις κατά τη διάρκεια της θεατρικής παράστασης είναι το αντικείμενο του γράμματος της 30ής Αυγούστου του 1729, που γράφει ο Bodmer στον Calepio. Η «εξαπάτηση» εκ μέρους του ποιητή και η ανακάλυψή της από το θεατή είναι αυτό που συνιστά πλέον την *τραγική ηδονή*, πράγμα που για τον Bodmer είναι αρκετό για να αποδείξει ότι η τραγωδία δεν αγγίζει το θεατή τόσο συναισθηματικά, όσο πρωτίστως εγκεφαλικά (Dahlstrom, 208).

10.5 Ο Λέσσινγκ και το αστικό δράμα

Θεωρίες που συνδέουν το υψηλό με το τραγικό, όπως και μια ιστορική οπτική της τραγωδίας, θα αναδυθούν λίγο αργότερα. Αυτό που αρχικά συμβαίνει στη γερμανική σκηνή του τραγικού είναι ότι απαλλάσσεται από τη νεοαριστοτελική ποιητική του Gottsched. Και αυτό οφείλεται στην επόμενη επίθεση που δέχεται, αυτήν τη φορά από τον Λέσσινγκ. Ο Λέσσινγκ απορρίπτει τη μηχανική μίμηση της πραγματικότητας και ζητά, όπως και ο Bodmer και ο Breitinger, ποιητική ελευθερία στη μίμηση της φύσης. Υπογραμμίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τη σημασία της ποιητικής αλήθειας έναντι της λογικής και της πραγματικότητας, ο Λέσσινγκ επιδιώκει την απελευθέρωση της λογοτεχνικής παραγωγής από κανονιστικές ποιητικές.

Έτσι, αναφορικά με την τραγωδία, ο Λέσσινγκ απορρίπτει την ανάγκη να υπάρχει ενότητα χώρου και χρόνου και θέτει υπό αίρεση τη «συνθήκη των τάξεων». Σε αυτό το πλαίσιο στρέφεται εναντίον του γαλλικού κλασικισμού, ο οποίος ήταν και το κατ' εξοχήν παράδειγμα μιας κανονιστικής λογικής και, αντ' αυτού, προβάλλει τον Σαίξπηρ ως παράδειγμα άξιο μίμησης. Στόχος της τραγωδίας είναι πλέον, κατά τον Λέσσινγκ, –που επανερμηνεύει τον Αριστοτέλη, μεταφράζοντας το αριστοτελικό «έλεος» με τον χριστιανικό όρο «ευσπλαχνία» (Mitleid)– η ταύτιση του θεατή με τον ήρωα του δράματος. Δίνοντας όμως ιδιαίτερο βάρος στην ταύτιση του θεατή με τον ήρωα, η έννοια του φόβου εξασθενεί, αλλά και η έννοια του ελέους μεταλλάσσεται κατ' ουσίαν σε συμπάθεια. Η θεωρία του τραγικού που ανέπτυξε είναι, ως εκ τούτου, περισσότερο μια θεωρία περί αισθαντικότητας και, ως τέτοια, ιδανική για το αστικό δράμα (Schings, 34-35).

Συνεπώς, η έννοια του τραγικού στον Λέσσινγκ δεν έχει πλέον καμία σχέση με τις ιδέες του Αριστοτέλη, παρ' όλο που ο Γερμανός συγγραφέας τον επικαλείται (George, 274). Η συζήτησή του με τον Φρήντριχ (Nicola Friedrich, 1733-1811) και τον Μέντελσον (Moses Mendelssohn, 1729-1786) περί κάθαρσης δείχνει την αναζήτηση μιας νέας αισθητικής θεωρίας, που θα περιλαμβάνει τόσο την πρόκληση συγκεκριμένων συναισθημάτων όσο και τον έλεγχο και τη χειραγώγησή τους μέσω της τραγωδίας. Βεβαίως με αυτόν τον τρόπο η κάθαρση καθίσταται μια γενική αισθητική αρχή, που αφορά κυρίως την αισθαντικότητα του θεατή-αστού, μιας και η κατάργηση της «συνθήκης των τάξεων» δεν φέρνει στο δράμα πρόσωπα από τα λαϊκά στρώματα, αλλά μόνον αστούς, οι οποίοι συνδιαλέγονται πλέον επί σκηνής με αριστοκράτες. Από αυτή την άποψη, ο όρος αστικό δράμα είναι προγραμματικός και περιγράφει την τραγωδία των αστών σ' έναν κόσμο στον οποίον διεκδικούν μια ιδιαίτερη θέση. Έτσι, το τραγικό καθίσταται πλέον υπόθεση μιας κοινωνικής τάξης, η οποία τρέφεται από τις ιδέες του Διαφωτισμού και αναζητά νέα ηθικά ερείσματατα: κυρίως ελευθερία σκέψης και, ως εκ τούτου, ποιητική ελευθερία (Luserke, 323).

Επηρεασμένος από τον *Έμπορο του Λονδίνου* (*The London Merchant*, 1731) του Λίλλο (George Lillo, 1693-

1739) και αργότερα από τον *Πατέρα της Οικογένειας* (*Le père de famille*, 1758) του Ντιντερό, ο Λέσσινγκ τοποθετεί στο κέντρο της δράσης μια νεαρή αθώα γυναίκα, η οποία διαφθείρεται από έναν αριστοκράτη και οδηγείται στο θάνατο. Με αυτόν τον τρόπο επεξεργάζεται τη σύγκρουση μεταξύ της ιδιωτικής και της δημόσιας ηθικής, έτσι όπως αυτή καταγράφεται από την μια στην αστική οικογένεια και από την άλλη στην αυλή των φεουδαρχών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του έργου του αποτελεί η *Εμίλια Γκαλότι* (1772).

10.6 Η ποιητική της αισθαντικότητας στο αστικό δράμα

Η ποιητική ελευθερία, όμως, την οποία επιζητά και ο Λέσσινγκ δεν είναι μια ελευθερία που αγνοεί τη μίμηση. Η μίμηση είναι, σύμφωνα με τον Λέσσινγκ, μίμηση του ωραίου, ενώ η φαντασία, την οποία θεωρεί εξίσου σημαντικό παράγοντα, οφείλει να υποτάσσεται σε αυτόν τον στόχο, πράγμα που σημαίνει όμως ότι παραμένει υπό τον έλεγχοτης λογικής. Αυτή η αντίφαση εξηγεί εν μέρει και την αμφιθυμική στάση του Λέσσινγκ απέναντι στην έννοια της ιδιοφυΐας. Ο Λέσσινγκ θεωρεί πως δεν αρκεί η καλλιτεχνική προδιάθεση, την οποία ωστόσο δέχεται, και πως είναι απολύτως απαραίτητη προϋπόθεση ο συγγραφέας να έχει παιδεία. Και από αυτή την άποψη ο Λέσσινγκ είναι χαρακτηριστικός εκπρόσωπος του Διαφωτισμού: επιθυμεί να διδάξει, να διαπλάσει, να διαφωτίσει το κοινό του, την ανερχόμενη αστική τάξη, η οποία έχει μεν ισχυροποιηθεί οικονομικά, παραμένει όμως χωρίς πολιτικά ερείσματα και έρμαιο ουσιαστικά της αυθαιρεσίας των φεουδαρχών και των ευγενών.

Εικόνα 10.3 *Gotthold Ephraim Lessing, από τον Anton Graff (1771), Συλλογή Τέχνης του Πανεπιστημίου της Λειψίας, Γερμανία. (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/63/Gotthold_Ephraim_Lessing_Kunstsammlung_Uni_Leipzig.jpg*)*

Συλλαμβάνοντας ωστόσο ένα θεωρητικό πλαίσιο σχετικό με την αισθαντικότητα του θεατή, αναπτύσσοντας κώδικες ευαισθησίας και συναισθημάτων επηρεασμένων και από τον πιετισμό[1], που σκοπό έχουν να χειραγωγήσουν το θυμικό του κοινού, και χρησιμοποιώντας τον Σαίξπηρ ως επιχείρημα εναντίον των κανονιστικών ποιητικών, ο Λέσσινγκ δημιουργεί τις συνθήκες ώστε να αναδυθούν σύντομα νέοι λογοτέχνες που θα διεκδικήσουν το ρόλο της ιδιοφυΐας και θα δουν και τις σκοτεινές πλευρές της.

Εκτός από τον Λέσσινγκ, σημαντικό ρόλο στη στροφή του δράματος προς την αισθαντικότητα έπαιξε και η αγγλική εκδοχή της έννοιας του ενθουσιασμού. Ο Τζων Λοκ (John Locke, 1632-1704) το 1700 στην 4η έκδοση του *Essay Concerning Human Understanding* (1690) προσθέτει στο κείμενο ένα κεφάλαιο που αφορά τον ενθουσιασμό: *Of Enthusiasm*. Σ' αυτό μιλάει για τους κινδύνους που ελλοχεύουν από την πίστη σε οράματα, σε εικόνες, σε αισθήματα και ιδέες που δεν αποδεικνύονται και δεν επιβεβαιώνονται μέσω της πραγματικότητας, αλλά βασίζονται απλώς σε μια ενθουσιώδη σύλληψη του κόσμου. Στον Locke θα απαντήσει ο μαθητής του, ο Σέιφτσμπουρι (Anthony Ashley-Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, 1671-1713), με το *Letter Concerning*

1 Ο Πιετισμός ή Ευσεβισμός ήταν ένα κίνημα που αναπτύχθηκε στο πλαίσιο του Λουθηρανισμού και το οποίο δραστηριοποιήθηκε από τα τέλη του 17ου αιώνα μέχρι τα μέσα του 18ου.

Enthusiasm (1708). Ο Shaftesbury διαχωρίζει τον θρησκευτικό από τον ποιητικό ενθουσιασμό, δηλώνει ότι ο καλλιτέχνης δεν δημιουργεί απλώς ένα αντίγραφο της πραγματικότητας, αλλά μια ιδεατή εκδοχή της, η οποία φέρνει στο φως *την αλήθεια* που χαρακτηρίζει τη φύση, και η οποία ως τέτοια δεν φανερώνεται στον άνθρωπο παρά μόνο μέσω του ενθουσιασμού (Fenves, 120). Και αυτός ο ποιητικός ενθουσιασμός είναι αυτό που χαρακτηρίζει το ιδιοφυές υποκείμενο. Ο ενθουσιασμός όμως για τον οποίο γίνεται λόγος έχει πλέον ελάχιστη σχέση με τον πλατωνικό ενθουσιασμό. Ο ποιητής δεν είναι πια ένθεος, αλλά ενορατικός, και αυτό που δύναται να δει είναι το υψηλό.

Η θεώρηση αυτή επηρεάζει φυσικά και την κριτική. Έτσι, ο Τζόζεφ Άντισον (Joseph Addison, 1672-1719) καταδικάζει τον κριτικό που, «χωρίς να εισχωρήσει στην ψυχή του συγγραφέα, έχει κάποιους γενικούς κανόνες, τους οποίους εφαρμόζει μηχανικά στα έργα κάθε συγγραφέα» *(*Addison, *Tartle*, 149), ενώ επιμένει ότι οι ιδιοφυείς ποιητές ποτέ δεν «πειθάρχησαν και δεν εφθάρησαν από τους κανόνες τις τέχνης», φέρνοντας ως παράδειγμα τον Σαίξπηρ (Addison, *Spectator*, 504).

10.7 Φύση και τέχνη

Αυτή η αντιμετώπιση της τέχνης, που συνδέει το υψηλό, την αλήθεια και το ωραίο με τη μίμηση της φύσης, όπως αυτή πραγματώνεται χάρη στο ιδιοφυές και ενορατικό υποκείμενο, αφενός προσθέτει στη φύση νέα σημαινόμενα, αφετέρου, την ενσωματώνει στην τέχνη. Γιατί εάν προσλαμβάνουμε και αντιλαμβανόμαστε την αλήθεια της φύσης μόνο μέσω της τέχνης, αυτό που προσλαμβάνουμε και αντιλαμβανόμαστε ως φύση είναι τελικά ήδη τέχνη. Η αποστροφή του Γκαίτε «Φύση! Φύση! Τίποτε πιο Φύση από τους ανθρώπους στον Σαίξπηρ!» (Goethe, 1999, 84) είναι, από αυτή την άποψη, συνέπεια αυτής της νέας αντιμετώπισης που καθιστά τη φύση μέρος της τέχνης, με τον Σαίξπηρ ως το ιδανικό παράδειγμα.

Στον πρόλογό του για την *Τρικυμία* το 1667, ο Ντράιντεν (John Dryden, 1631-1700) είχε ήδη παρουσιάσει τον Σαίξπηρ ως δύναμη της φύσης. Όπως σημειώνει ο Maximillian E. Novak, «ο Dryden και οι σύγχρονοί του υπερασπίστηκαν το αγγλικό δράμα για την ποικιλία του. Αλλά οι επιθέσεις κατά των αγγλικών θεατρικών έργων, που αρχίζουν με τον Sorbiere το 1663 και συνεχίζουν με τον Βολταίρο και τον Riccoboni τον 18ο αιώνα έκαναν τους Άγγλους συγγραφείς να αμφισβητήσουν κάπως την ιδέα που επικρατούσε για τον Σαίξπηρ» (Novak, 1997, 174). Οι κατηγορίες εναντίον του αφορούν κατά κύριο λόγο την έλλειψη ενότητας χρόνου, τόπου και δράσης, αλλά και τους ήρωές του, οι οποίοι δεν ανταποκρίνονται στην ευπρέπεια και την αληθοφάνεια, τις οποίες απαιτούσε ο γαλλικός κλασικισμός. Ακόμα και ο Βολταίρος, παρ' όλο που κατέστησε γνωστό τον Σαίξπηρ μεταφράζοντας έργα του στα γαλλικά, θεωρεί ότι ο Άγγλος δραματουργός είναι μια απειλή για το γούστο του κοινού. Είναι γνωστή η φράση του «Ο Σαίξπηρ είναι ένας αγροίκος με σπίθες ιδιοφυΐας που φέγγουν σε μια φριχτή νύχτα» (Voltaire, 1817, 397).

10.8 Το κίνημα *Θύελλα και Ορμή*

Η πρώτη αναφορά στον Σαίξπηρ ως ποιητική ιδιοφυΐα στη Γαλλία θα γίνει στην *Εγκυκλοπαίδεια* (1751-1780) του Ντιντερό (Denis Diderot, 1713-1784) και του Ντ' Αλαμπέρ (Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, 1717-1783) (Ortland, 687). Στην ίδια φράση θα αναφερθούν και ο Ρακίνας, ο Όμηρος και ο Βιργίλιος, ενώ την ίδια περίπου εποχή στη Γερμανία το κίνημα νέων λογοτεχνών με το όνομα Θύελλα και Ορμή (*Sturm und Drang,* 1765-1785) θα κάνει τη σύντομη διαδρομή του στο στερέωμα της λογοτεχνίας, έχοντας ως πρότυπο τον Σαίξπηρ και τονίζοντας τη δύναμη της ιδιοφυΐας. Ο Σαίξπηρ γίνεται έτσι το επιχείρημα εναντίον των κανονιστικών ποιητικών του γαλλικού κλασικισμού και της έννοιας του ποιητή ως *τεχνίτη*. Η μίμηση θεωρείται μίμηση μιας ιδεατής φύσης, που είναι ήδη κατ' ουσίαν *μέρος* της τέχνης και που λειτουργεί ως καθρέφτης του υποκειμένου, το οποίο μπαίνοντας στο μικροσκόπιο μεγεθύνεται, καταλαμβάνοντας μια θέση σχεδόν μεταφυσική. Από αυτή την άποψη, οι ποιητές του *Sturm und Drang* υιοθετούν πλήρως την έννοια του νεοπλατωνικού ενθουσιασμού, συνδέοντάς τον, όμως, όχι πια μ' έναν θεό ή με τη μούσα, αλλά μ' ένα υποκείμενο από το οποίο πηγάζει αυτός ο ενθουσιασμός. Και αυτό είναι κάτι εντελώς νέο.

Οι ήρωες αυτής της πρωτορομαντικής οπτικής είναι παράφοροι, απορρίπτουν τις κοινωνικές συμβάσεις, το μέτρο και τη λογική, είναι γεμάτοι επιθυμίες, πάθη, συναισθήματα, αποτυπώνοντας έτσι το μοντέρνο, νευρωτικό υποκείμενο. Επηρεασμένοι από τον Joseph Addison, τον Shaftesbury και από τον Ρουσσώ (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778) θεωρούν τη διαίσθηση πιο σημαντική από τη λογική, τη φύση πιο αληθινή από την κοι-

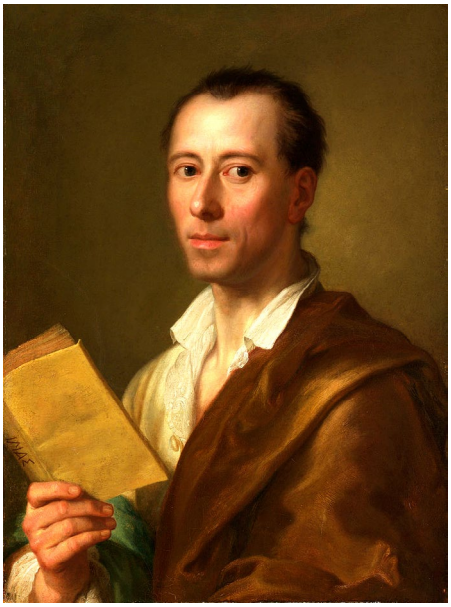
νωνία. Το λογοτεχνικό είδος που εκφράζει την αίσθηση της ατομικότητας, της εξομολογητικής επιθυμίας και του πάθους που τους διακατέχει δεν είναι τόσο το δράμα όσο το μυθιστόρημα, που αρχίζει να αποκτά ολοένα και περισσότερη σημασία και, μαζί με τη λυρική ποίηση, ανταγωνίζεται την τραγωδία.

Γι' αυτόν το λόγο η τραγωδία, που είναι στενά συνδεδεμένη με τις κλασικιστικές ποιητικές, πρέπει να μεταμορφωθεί για να προσαρμοστεί στη νέα εποχή. Πρέπει να αναδείξει έναν ήρωα, διαφορετικό απ' όλους τους άλλους, ένα αυτόνομο και μοναδικό υποκειμένο, που βρίσκεται συνήθως έξω από τους ήδη υπάρχοντες μύθους. Ο νέος μύθος που πρέπει να πλαστεί γύρω του θα καταγράψει τη σύγκρουσή του με τον κόσμο και θα αφορά, ουσιαστικά, κυρίως την αστική τάξη, αφού θα αντανακλά τους κοινωνικούς, ηθικούς και επικοινωνιακούς της κώδικες. Και ένας τέτοιος ήρωας είναι π.χ. ο Götzvon Berlichingen του Γκαίτε, για τον οποίο ο Χέρντερ (Johann Gottfried von Herder, 1744-1803) θα ασκήσει δριμεία κριτική, υποστηρίζοντας ότι ο Σαίξπηρ έχει διαφθείρει τελείως τον Γκαίτε (Goethe, 1965, 175).

10.9 Ο γερμανικός κλασικισμός

Ο κίνδυνος για το ιδεολογικό και ορθολογικό πλαίσιο του Διαφωτισμού που ελλοχεύει σ' αυτή την τόσο παθιασμένη ατομικότητα και στην υπέρμετρη αισθαντικότητα των νέων τραγικών ηρώων γίνεται σχετικά σύντομα σαφής. Έτσι, ο γερμανικός κλασικισμός (1770-1830), ο οποίος μπορεί να θεωρηθεί και ως μια αντίδραση στη γαλλική επανάσταση, αλλά και στην άναρχη και ανεξέλεγκτη προβολή συναισθημάτων και παθών, όπως εκφράστηκε μέσω της *Θύελλας και Ορμής*, αναπτύσσει, μέσω του Σίλλερ (Friedrich Schiller, 1759-1805) και υπό την επιρροή του Καντ, μια νέα θεωρία περί τραγικού, που συνδέεται πλέον με το υψηλό, επεκτείνοντας τα τοπία της μίμησης από τον ορατό κόσμο σε μεταφυσικά πεδία ιδεών. Η ενόραση του υψηλού προϋποθέτει την έννοια της ιδιοφυΐας και της δίνει υπερβατική σημασία. Αυτή η θεωρία περί τραγικού, όπως και γενικά ο γερμανικός κλασικισμός, επιζητά κυρίως την πραγμάτωση ενός νέου ανθρωπισμού, ενώ προσδοκά τη συμφιλίωση των αντιθετικών και αντιφατικών όψεων του Διαφωτισμού.

Εξάλλου, αυτό που επιδιώκει ο γερμανικός κλασικισμός, ο οποίος γνωρίζει ότι απευθύνεται στο αυτόνομο υποκείμενο, δεν είναι να εφαρμοστούν κανόνες, αλλά να μεταδοθούν ιδέες, ηθικές αξίες και αρχές, όπως είναι η δημιουργικότητα με σκοπό την ανθρώπινη τελείωση, η συνεχής καλλιέργεια του ανθρώπου, ο αυτοσεβασμός, η αξιοπρέπεια, η αρετή που δεν επιβάλλεται από εξωτερικούς ηθικούς κώδικες, αλλά προκύπτει φυσικά από την ακεραιότητα, την ανιδιοτέλεια και το ηθικό ανάστημα των ηρώων. Ζητούμενα είναι η αρμονία μεταξύ μορφής και περιεχομένου, η αρμονία μεταξύ τέχνης και φύσης, η αρμονία μεταξύ πνεύματος και σώματος, η αρμονία μεταξύ ανθρώπου και κόσμου.



Εικόνα 10.4 *Πορτρέτο του Johann Joachim Winckelmann από τον Raphael Mengs (1755). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Johann_Joachim_Winckelmann_%28Raphael_Mengs_after_1755%29.jpg*)*

Αυτή η αναζήτηση της αρμονίας, της συμφιλίωσης του ανθρώπου με τον κόσμο, και κυρίως η πίστη, η αισιοδοξία ότι αυτό είναι δυνατό να συμβεί, είναι τα στοιχεία που στερούν προσωρινά από την τραγωδία το σκοτεινό βάθος της και προσδίδουν νέες ερμηνείες στο τραγικό. Έτσι, το ανθρωπιστικό ιδεώδες του κλασικισμού, εμπνευσμένο από τον Βίνκελμαν (Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768), καθίσταται η αρχαία Ελλάδα. Όμως είναι μια Ελλάδα εξιδανικευμένη, που εκφράζει τη νοσταλγία και την επιθυμία για έναν κόσμο αρμονίας και ομορφιάς, έναν κόσμο πνευματικό. Υπό αυτό το πρίσμα εξηγείται τόσο η σύνδεση του υψηλού με το τραγικό όσο και η υπεροχή του πνεύματος έναντι του σώματος, η υπεροχή της λογικής έναντι του πάθους. Η μίμηση γίνεται μίμηση ιδεών, παύει να είναι μίμηση παθημάτων ή μίμηση παθών και σταδιακά απαξιώνεται, ενώ η λογοτεχνία της νέας εποχής, που καθίσταται το πιο αποτελεσματικό μέσο διακίνησης ιδεών, στρέφεται στο σύμβολο, εγκαταλείποντας την αλληγορία (De Man, 187-228).

Αυτή η στροφή στην ελληνική Αρχαιότητα συνυφαίνεται με το έντονο ενδιαφέρον για αρχαία μοτίβα και μύθους. Να αναφέρουμε εδώ ενδεικτικά κάποιους τίτλους έργων που γράφτηκαν το διάστημα 1788-1805, που καταδεικνύουν με σαφήνεια αυτήν τη στροφή προς την Αρχαιότητα και το ενδιαφέρον για τους μύθους και το ποιητικό υλικό που προέρχονται από την αρχαία Ελλάδα: είναι έργα που έχουν μεταφραστεί και στα ελληνικά όπως *Η Ιφιγένεια εν Ταύροις*, *Η νύφη της Κορίνθου* κ.ά. Όμως δεν είναι μόνο τα αρχαιοελληνικά μοτίβα που καθίστανται σημαντικά για τον ποιητή αλλά και τα είδη της Αρχαιότητας. Ο Γκαίτε δοκιμάζει να γράψει όχι μόνο τραγωδίες –η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και η *Ελένη* είναι παραδείγματα αυτής της προσπάθειας, που έχουν ως πρότυπο τις τραγωδίες του Ευριπίδη– αλλά και ελεγείες, επιγράμματα, ακόμα και έπη.

Από όλες αυτές τις δοκιμές ολοκληρώθηκαν αυτές που εκμοντέρνισαν κατά κάποιο τρόπο το αρχαίο πρότυπο, δηλαδή το προσάρμοσαν στο πρόγραμμα του γερμανικού Κλασικισμού, έτσι όπως αυτό συνδιαμόρφωθηκε σταδιακά και μέσα από την φιλία του Γκαίτε με τον Schiller. Έτσι, ενώ, ως ιέρεια των βαρβάρων, η Ιφιγένεια του Ευριπίδη δεν έχει ενδοιασμούς να θυσιάσει ανθρώπους και να ξεφύγει μ' ένα τέχνασμα από την ομηρία του Θόα, η Ιφιγένεια του Γκαίτε προσπαθεί να πείσει τους βαρβάρους να μην κάνουν ανθρωποθυσίες και γλιτώνει λέγοντας την αλήθεια και πείθοντας τον βασιλιά των Ταύρων να την αφήσουν να φύγει. Δηλαδή και ο άλλος, αυτός που θεωρούμε βάρβαρο, μπορεί να γίνει μέτοχος του ορθού λόγου, αρκεί να είμαστε αληθείς έναντι του εαυτού μας και του άλλου.

Το γεγονός ότι αυτό ήταν μονομερές και ότι η ανθρώπινη κατάσταση είναι πολύ πιο πολύπλοκη το κατέδειξε, μεταξύ άλλων, η (αντι)δράση του Ρομαντισμού. Ωστόσο, το όραμα για εξορθολογισμό και εκλογίκευση, η επιθυμία για διαύγεια και έλεγχο δεν εγκαταλείφθηκε. Ακόμη κι εκεί που ο λόγος και η λογική εγκαταλείπονται, αυτό γίνεται για να ξεκινήσει η αναζήτηση ενός μεταφυσικού ελέγχου και της εγγύησης μιας μεταφυσικής διαύγειας· και ως μια τέτοια εγγύηση λειτούργησε το υψηλό και κατά κάποιο τρόπο και η ίδια η ιδέα και η έννοια του υποκειμένου. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, ο λόγος περί τραγωδίας γίνεται ζήτημα της φιλοσοφίας, που θέτει το ερώτημα των ορίων μεταξύ αναγκαιότητας και ελευθερίας, ενώ, μετά τον Χέγκελ (George Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831) γίνεται μέρος της ιστορίας του ανθρώπινου πνεύματος. Όμως γι' αυτά θα μιλήσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

10.10 Το μυθιστόρημα και το υποκείμενο

Το είδος που κερδίζει έδαφος στον Διαφωτισμό είναι, όπως αναφέραμε παραπάνω, το μυθιστόρημα. Ως είδος το μυθιστόρημα δεν είναι καινούργιο. Οι πρώτες ιστορικά εκτενείς μυθιστορίες γράφτηκαν στους ελληνιστικούς χρόνους, ενώ ως είδος άνθισε ήδη τον 16ο και τον 17ο αιώνα (βλ. Θερβάντες και κεφ. 9, Ραμπελαί και κεφ. 7). Ωστόσο, από τον 18ο αιώνα και μετά καθίσταται το κατ' εξοχήν λογοτεχνικό είδος που εκφράζει το νεωτερικό υποκείμενο. Οι λόγοι είναι πολλοί. Θα αναφέρουμε μόνο ότι, επειδή ως είδος επιτρέπει την καταγραφή λεπτομερών ψυχογραφημάτων, απευθύνεται στη φαντασία του αναγνώστη, συνδέεται με τον αναστοχασμό και την ονειροπόληση· επίσης, μπορεί να διαβαστεί σε μικρό κύκλο ή ατομικά, χωρίς την παρουσία άλλων, δηλαδή ανήκει στην ιδιωτική σφαίρα, μια σφαίρα που ήδη ο Λέσσινγκ την αντιμετωπίζει ως ιερό άβατο. Επίσης, το μυθιστόρημα είναι σε θέση να αποτυπώσει με λεπτομέρεια πράξεις, σκέψεις και συναισθήματα του ανθρώπου τόσο κατά τις ιδιωτικές στιγμές του όσο και κατά την κοινωνική συναναστροφή του, τον άνθρωπο δηλαδή στην ολότητά του, και γι' αυτό καθίσταται το θερμοκήπιο στο οποίο καλλιεργείται η αισθαντικότητα του νεωτερικού υποκειμένου.

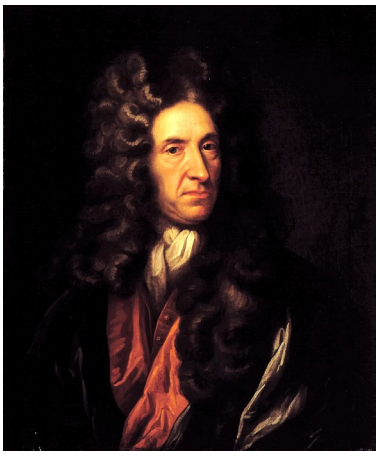
Το μυθιστόρημα δεν έχει συγκεκριμένη ποιητική, δεν υποχρεώνεται να ακολουθεί συγκεκριμένους κανόνες και γι' αυτό αναδεικνύεται σύντομα ως πεδίο λογοτεχνικών πειραματισμών. Αυτό δεν μεταβάλλει όμως το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται η συζήτηση περί μυθιστορήματος, που αφορά τη σχέση της «αλήθειας» με τη

λογοτεχνία, στην οποία έχουμε ήδη αναφερθεί. Γι' αυτό, στους προλόγους των περισσοτέρων μυθιστορημάτων της εποχής, τουλάχιστον μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα, θα βρούμε τη διαβεβαίωση ότι πρόκειται περί «αληθινών ιστοριών» (true history, wahre Geschichte, κτλ.), ιστοριών δηλαδή που πράγματι συνέβησαν, και όχι που θα μπορούσαν να συμβούν.

Αποδεσμευμένο δηλαδή από την αριστοτελική πιθανότητα και την έννοια της επινόησης ή ακόμα και της αληθοφάνειας, το μυθιστόρημα αναπτύσσεται θεωρητικά κατ' αρχάς ως «αληθής λόγος», αποκρύπτοντας το φαντασιακό του υπόβαθρο. Όπως τονίζει ο Michael McKeon, «ο ισχυρισμός ότι η διήγηση αφορά πραγματικά γεγονότα είναι θεμελιώδους σημασίας για την πρώιμη θεωρία του μυθιστορήματος, γιατί δηλώνει τη δέσμευση του νέου είδους σ' ένα αυστηρά εμπειρικό μοντέλο αλήθειας που ξεχωρίζει (όπως πίστευαν οι σύγχρονοι) από τα παραδοσιακά πρότυπα αλήθειας. Αυτός ο τρόπος σκέψης δηλώνει ότι το νέο είδος μπορεί να συνυπάρχει με παραδοσιακά λογοτεχνικά είδη όπως το ειδύλλιο και το έπος, αλλά ξεχωρίζει ιδιαίτερα λόγω της αυστηρής πιστότητας στην πραγματικότητα και της άμεσης εκπροσώπησής του από αυτή» (McKeon, 241).

10.11 Ντιφόου: *Ροβινσώνας*, το πολυπρισματικό υποκείμενο και ο κόσμος

Ενδεικτικό των δυνατοτήτων του νέου είδους αλλά και της παρουσίασης του μυθιστορήματος ως του είδους εκείνου που εκπροσωπεί το πραγματικό και αποτυπώνει το ανθρώπινο υποκείμενο πολυπρισματικά, είναι το μυθιστόρημα του Ντιφόου (Daniel Defoe, 1660-1731), ένα από τα πρώτα αγγλικά μυθιστορήματα, που δημοσιεύτηκε το 1719 και φέρει τον τίτλο: *Η ζωή και οι παράξενες εκπληκτικές περιπέτειες του Ροβινσώνα Κρούσου, από την Υόρκη, ναυτικού: που έζησε είκοσι οκτώ έτη, ολομόναχος σε ένα ακατοίκητο νησί στις ακτές της Αμερικής, κοντά στις εκβολές του μεγάλου ποταμού Ορινόκου, έχοντας βρεθεί στην ακτή από ναυάγιο, όπου όλοι οι άνδρες έχασαν τη ζωή τους εκτός από τον ίδιο. Με μια περιγραφή του πώς τελικά ελευθερώθηκε από τους πειρατές. Γραμμένο από τον ίδιο*.



Εικόνα 10.5 *Πορτρέτο του Daniel Defoe, πιθανόν του Godfrey Kneller, Ναυτικό Μουσείο Λονδίνου. (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Daniel_Defoe_Kneller_Style.jpg*)*

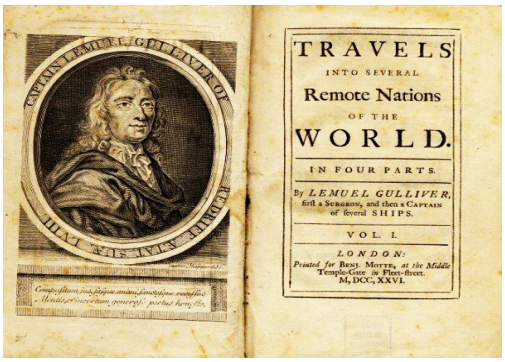
Ο Defoe εισάγει έναν πλασματικό εκδότη, ο οποίος εγγυάται την «αλήθεια» της ιστορίας: «Ο εκδότης» όπως σημειώνεται στον πρόλογο του μυθιστορήματος «πιστεύει ότι πρόκειται για μια ιστορία πραγματικών γεγονότων χωρίς ίχνος φαντασίας σ' αυτήν...» (Defoe, 3). Παρουσιάζοντας μια αναφορά σε πρώτο πρόσωπο του μεγάλου πλέον σε ηλικία Ροβινσώνα, που διηγείται εκ των υστέρων αυτά που του συνέβησαν και εντάσσοντας ωστόσο στο κείμενο ημερολογιακές καταγραφές του Ροβινσώνα κατά την διάρκεια των περιπετειών του, η πλοκή κινείται σε δύο διαφορετικά αφηγηματικά επίπεδα. Το μυθιστόρημα γνώρισε επάλληλες εκδόσεις, μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες και αποτέλεσε πρότυπο για μια σειρά λογοτεχνικών έργων, που ορίζονται ως ροβινσωνιάδες (Robinsonaden).

Όπως επισημαίνει ο Max Novak, «η ιστορία ενός ναυαγού σ' ένα ερημικό νησί δεν ήταν κάτι καινούργιο. [...] Μυθοπλαστικές εκδοχές ενός τέτοιου γεγονότος εμφανίζονται σε πολλά έργα που δημοσιεύθηκαν κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα, από το *Simplicismus* του Grimmelhausen μέχρι το *The Critick (El Criticon)* του Gracian. [...] Ο Defoe έδωσε στο μυθιστόρημα όμως μια ιδιαίτερη ταυτότητα, την οποία και έχει διατηρήσει

από τότε. Ο κόσμος του Κρούσου είναι γεμάτος όνειρα, προφητείες και οιωνούς με τη μορφή σεισμών, καταιγίδων και με την αξιοσημείωτη μονή πατημασιά που τον κάνει να τρέχει στη σπηλιά του. Και την ίδια στιγμή η πατημασιά αυτή κάνει τον Κρούσο αρχικά να πιστεύει ότι ο διάβολος πιθανόν να έχει προσγειωθεί στο νησί του, την προσεγγίζει με κινήσεις επιστήμονα, τη μετράει συγκρίνοντάς τη με το δικό του πόδι και ψάχνει για αποδείξεις της ύπαρξης που θα μπορούσε να την έχει δημιουργήσει. Οι αντιδράσεις του θυμίζουν κάτι ανάμεσα σε επιστήμονα που προσπαθεί να εξακριβώσει την αλήθεια μέσα από πειράματα και σε ντετέκτιβ αποφασισμένο να ανακαλύψει έναν εγκληματία μέσω ενός μικρού, τυχαίου ίχνους. [...] Εν ολίγοις, ο Ροβινσώνας Κρούσος είναι ένα έργο πεζογραφίας [...] που διαβάζεται ταυτόχρονα σε πολλά επίπεδα, προσφέροντας στον αναγνώστη διαφορετικούς κώδικες κατανόησης και δείχνοντάς του το δρόμο μέσα από διάφορα ερωτήματα που απαιτούν απαντήσεις. Οι ποικίλες δομές –πνευματική αυτοβιογραφία, ταξιδιωτική αφήγηση, αυτοσχέδια ουτοπία, πολιτική και οικονομική αλληγορία– σχηματίζουν μια ενότητα κάτω από την επιφάνεια της ρεαλιστικής αφήγησης, αλλά δημιουργούν ένα κείμενο ανοιχτό σε πολλαπλές πιθανές αναγνώσεις» (Novak, 1996, 48-49).

10.12 Σουίφτ: *Gulliver*, το υποκείμενο ως αντικείμενο σάτιρας

Τον Defoe και τον *Ροβινσώνα* του θα αποδομήσει ειρωνικά ο Τζόναθαν Σουίφτ με τα *Ταξίδια του Γκιούλιβερ* (πλήρης τίτλος: *Travels Into Several Remote Nations of the World. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and Then a Captain of Several Ships*, 1726), σατιρίζοντας όχι μόνο τις ροβινσωνιάδες αλλά και την πολιτική και κοινωνική κατάσταση της Αγγλίας της εποχής του. Τα σατιρικά του βέλη στρέφονται ωστόσο και στη σημασία που αποδίδει ο άνθρωπος στον εαυτό του, στην αίσθηση δηλαδή του νεωτερικού υποκειμένου ότι είναι το κέντρο του κόσμου. Αυτή ακριβώς η αίσθηση εδραιώνεται και επιβεβαιώνεται όχι μόνο από τη νεωτερική επιστήμη, αλλά και από τη λογοτεχνία και συγκεκριμένα από το λογοτεχνικό είδος του μυθιστορήματος. Και από αυτή την άποψη, τα *Ταξίδια του Γκιούλιβερ* συγκροτούν γενικότερα μια επίθεση στη λογοτεχνία της εποχής του.



Εικόνα 10.6 *Τα Ταξίδια του Γκιούλιβερ του Jonathan Swift. Η πρώτη έκδοση (1726). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Gullivers_travels.jpg*)*

Γι' αυτόν το λόγο, άλλωστε, ο ήρωας του Σουίφτ είναι εξαίρετο δείγμα αναξιόπιστου αφηγητή, ένα είδος αφηγητή που απουσιάζει από τα "σοβαρά" μυθιστορήματα. Ο Γκιούλιβερ θεωρεί τον εαυτό του ειδικό σε όλα, αλλά οι γνώσεις του είναι περιορισμένες, είναι ένας ναυτικός που ξέρει λίγα πράγματα για τη θάλασσα, είναι ένας φλογερός πατριώτης αλλά και προδότης της πατρίδας του, ένας χειρούργος που δεν έχει ιδέα από χειρουργική, ένας μεταφραστής που δεν αντιλαμβάνεται τι του λένε… Όσο ξένος είναι στους κόσμους που επισκέφθηκε αλλά τόσο ξένος είναι και στο τέλος του μυθιστορήματος στην πατρίδα του. Ο Michael Seidel σημειώνει σχετικά: «ο Γκιούλιβερ βάζει πλώρη για το άγνωστο, που δεν είναι όμως σε θέση να κατανοήσει, ενώ, στο τέλος, δεν μπορεί να καταλάβει ούτε τις αξίες ούτε, σε ορισμένες περιπτώσεις, τη γλώσσα της πατρίδας του. [...] Ο Γκιούλιβερ είναι ένας Οδυσσέας σε αποσύνθεση· επιστρέφει σπίτι απογοητευμένος και χωρίς διεξόδους» (Seidel, 75-76).

10.13 Το επιστολικό μυθιστόρημα

Ένα άλλο υποείδος μυθιστορήματος που καθιερώνεται και έχει μεγάλη επιτυχία κατά το 18ο αιώνα είναι το επιστολικό μυθιστόρημα. Επιστολικό μυθιστόρημα ονομάζουμε το είδος του μυθιστορήματος κατά το οποίο η

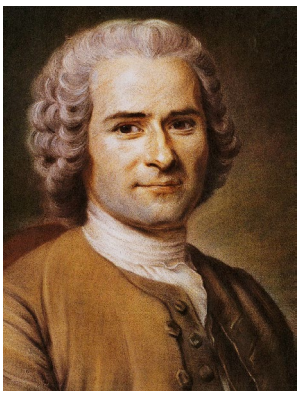
αφήγηση μεταφέρεται στον αναγνώστη αποκλειστικά μέσω επιστολών (Abrams, 289). Πρόκειται για ένα είδος που δίνει στο συγγραφέα τη δυνατότητα να παρουσιάσει το έργο του ως αληθινή μαρτυρία. Επιστολές ως μέρος της αφήγησης συναντάμε ήδη σε αισθηματικά/ερωτικά μυθιστορήματα της ελληνιστικής εποχής· ένα μυθιστόρημα όμως που αποτελείται μόνο από επιστολές είναι κάτι εντελώς νέο και πρωτοεμφανίζεται στα μέσα του 17ου αιώνα (Sauder, 255). Όπως σημειώνει ο Βελουδής, «Το επιστολικό μυθιστόρημα ανήκει στα λίγα εκείνα υποείδη [του μυθιστορήματος] που, σ' αντίθεση με τους πολύ περισσότερους εκείνους λογοτεχνικούς συγγενείς του, που ορίζονται με κριτήριο το "θέμα" ή το "περιεχόμενό" τους (ιπποτικό, ερωτικό, περιπετειώδες, ιστορικό, γοτθικό, αστυνομικό μυθιστόρημα), ορίζεται με κριτήρια αποκλειστικά μορφολογικά: αποτελείται από έναν αριθμό —πλασματικών— επιστολών. Ο αριθμός όμως αυτός μπορεί να διαφέρει σε ύψιστο βαθμό από έργο σ' έργο, καθορίζοντας, όπως και στα "κανονικά" μυθιστορήματα, τον όγκο του και συνακόλουθα, κατά κανόνα, και την πολυπλοκότητά του» (Βελουδής, 1996).

Το έργο που θεωρείται το πρώτο του είδους είναι οι *Επιστολές πορτογαλίδας μοναχής* (Lettres portugaises) και εκδόθηκε τον Ιανουάριο του 1669 στο Παρίσι. Ο συγγραφέας όμως που κατέστησε το λογοτεχνικό αυτό είδος τόσο δημοφιλές είναι ο Ρίτσαρντσον (Samuel Richardson, 1689-1761). Τη σημασία του έργου *Πάμελα* και, κυρίως, του δεύτερου μυθιστορήματός του, *Clarissa, or, The History of a Young Lady* (*Κλαρίσσα ή η ιστορία μια νεαρής κυρίας*, 1748) που είχε ακόμα μεγαλύτερη επιτυχία από το πρώτο, αποδεικνύει το γεγονός ότι μέχρι το 1840, δηλαδή μέσα σε λιγότερα από 100 χρόνια, γράφτηκαν πάνω από 800 επιστολικά μυθιστορήματα (Sauder, 256).

Και τα δύο μυθιστορήματα έχουν ως κεντρική ηρωίδα μια νεαρή γυναίκα αστικής καταγωγής που αντιστέκεται στην ερωτική επιθυμία ενός αριστοκράτη. Και αν στην *Πάμελα* τα περισσότερα γράμματα ανήκουν στην ηρωίδα και ο πλασματικός κόσμος που παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα επιβεβαιώνει απολύτως την ηθικολογική οπτική αλλά και την αξία της αγνότητας και της αρετής που εκπροσωπεί η ηρωίδα, στην *Κλαρίσσα* τα πράγματα είναι πιο σύνθετα. Και αυτό γιατί η *Κλαρίσσα* είναι πολυφωνική, δηλαδή έχουμε περισσότερους του ενός επιστολογράφους, άρα και περισσότερες οπτικές γωνίες, και συνεπώς διαφορετικές όψεις των συμβάντων, οι οποίες με τη σειρά τους επιτρέπουν διαφορετικές ερμηνείες (Duyfhuizen, 2). Αυτή η εναλλαγή οπτικής, δηλαδή το γεγονός ότι αυτός που στο ένα γράμμα είναι το εγώ μετατρέπεται στο άλλο σε αυτόν, που μοιάζει εκ πρώτης όψεως να μην καθοδηγεί τον αναγνώστη, αντιθέτως να του δίνει την ψευδαίσθηση ότι είναι παντογνώστης, ότι γνωρίζει δηλαδή πολύ περισσότερα από ό,τι οι ήρωες, είναι μια αφηγηματική τεχνική που καθιστά το πολυφωνικό επιστολικό μυθιστόρημα προάγγελο του μοντέρνου μυθιστορήματος.

10.14 Ρουσσώ: Το μυθιστόρημα πέρα από τη μυθοπλασία και την πραγματικότητα

Αν ο Richardson είναι εκείνος που «δίδαξε στον Ρουσσώ ότι το μυθιστόρημα μπορεί να είναι έργο φιλοσοφικό» (Doody, 105), ο Ρουσσώ με τη σειρά του συμβάλλει στην ανάπτυξη μιας ποιητικής της αισθαντικότητας που καθορίζει εν πολλοίς τη μυθιστορηματική γραφή, επηρεάζει από τον Γκαίτε έως τον Κλάιστ, αλλά και αργότερα στους ρομαντικούς λογοτέχνες. Στο μυθιστόρημά του *Julie ou la Nouvelle Héloïse, Lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes* (*Ζυλί ή η νέα Ελοΐζα. Επιστολές δύο εραστών, κατοίκων μιας μικρής πόλης στους πρόποδες των Άλπεων*) που εκδόθηκε το 1761, η νεαρή Ζυλί, αριστοκρατικής καταγωγής, ερωτεύεται το δάσκαλο της, τον αστό Σαιν-Πρε, ενδίδει σ' αυτόν τον έρωτα, αλλά παντρεύεται τον αριστοκράτη Βολμάρ.



Εικόνα 10.7 *Πορτρέτο του Ρουσσώ από τον Maurice Quentin de La Tour (1753). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/Jean-Jacques_Rousseau_%28painted_portrait%29.jpg*)*

Για την εξέλιξη των λογοτεχνικών ειδών πιο ενδιαφέρον και από το ίδιο το μυθιστόρημα είναι το γεγονός ότι ο Ρουσσώ –που αντιμετώπιζε το είδος του μυθιστορήματος από καχύποπτα έως και εχθρικά– αναπτύσσει μια νέα θεωρία για να δικαιολογήσει όχι μόνο τη συγγραφή, αλλά και την ύπαρξη του μυθιστορήματος ως είδους. Όπως εξηγεί ο English Showalter, «ο Ρουσσώ έπαιξε τον παράδοξο ρόλο του κορυφαίου μυθιστοριογράφου και του μεγάλου πολέμιου του είδους· εξήγησε τις ιδέες του λεπτομερώς στους δύο προλόγους του έργου του *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Στην πρώτη έκδοση, όπου ο πρόλογος είναι γεμάτος από αφοριστικές δηλώσεις –«χρειάζονται τα θεάματα στις μεγάλες πόλεις και τα μυθιστορήματα στους διεφθαρμένους λαούς»· «μια αγνή παρθένα δεν έχει διαβάσει ποτέ της μυθιστόρημα»–, ο Ρουσσώ μιλάει ως εκδότης της συλλογής των γραμμάτων που αποτελούν το μυθιστόρημα» (Showalter, 229).

Ο δεύτερος, πιο εκτενής πρόλογος έχει τη μορφή διαλόγου μεταξύ του εκδότη, ο οποίος ταυτίζεται με τον Ρουσσώ, και ενός ανθρώπου των γραμμάτων, που ονομάζεται «Ν». Ο άνθρωπος των γραμμάτων εγείρει μια σειρά από ενστάσεις, εκφράζοντας έτσι τις βασικές ανησυχίες της εποχής σχετικά με το μυθιστόρημα, που αφορούν κατά κύριο λόγο την ηθική διάσταση των κειμένων. Στις κατηγορίες περί ανηθικότητας οι συγγραφείς συνήθως απαντούν με τη δεδηλωμένη "ανάγκη" της εγγύτητας του μυθιστορήματος στην πραγματικότητα, ισχυριζόμενοι δηλαδή ότι οι αληθινές ιστορίες δεν είναι απαραίτητα και ηθικοπλαστικές. Ο Ρουσσώ, όμως, που ανήκει στους ηθικολόγους, αποφεύγει να απαντήσει στο ερώτημα αν οι επιστολές είναι πραγματικές ή όχι, ένα ερώτημα που οι περισσότεροι την εποχή αυτή, όπως είδαμε και παραπάνω, το απαντούν τονίζοντας την "αλήθεια" της μυθιστορηματικής πλοκής. Η προσποίηση ότι η ιστορία, οι επιστολές ή τα απομνημονεύματα είναι πραγματικά αποτελεί συνηθισμένη πρακτική σε όλο το 18ο αιώνα, αλλά και αργότερα.

Ο Ρουσσώ βλέπει σε αυτό το σημείο μια παγίδα: αν πρόκειται για πορτρέτο, τότε το κείμενο θα είναι όμοιο με την πραγματικότητα και άρα δεν θα έχει αξία· αν είναι όμως μυθοπλασία, τότε η ιστορία παραβιάζει τον βασικό κανόνα που προβλέπει ότι πρέπει να είναι αληθινή. Και βέβαια εγείρονται έτσι και ζητήματα ηθικής και ευπρέπειας· γι' αυτόν τον λόγο ο Ρουσσώ δεν δίνει σαφή απάντηση και προκαλεί τον «Ν» και τον αναγνώστη να αποφασίσουν οι ίδιοι, προσθέτοντας ότι δεν βρήκε ίχνη ανθρώπων στην περιοχή και αναγνωρίζοντας ότι υπάρχουν γεωγραφικά λάθη. Μ' αυτόν τον τρόπο, ο Ρουσσώ «ανοίγει έναν νέο χώρο για το μυθιστόρημα, ούτε αληθινό ούτε ψεύτικο, ούτε πραγματικό, ούτε πλασματικό» (Showalter, 230).

10.15 Ντιντερό: μια νέα θεωρία για το μυθιστόρημα

Αυτόν τον νέο χώρο για το μυθιστόρημα, τον οποίο υποδεικνύει ο Ρουσσώ, διερευνά λίγο αργότερα ο Ντιντερό, θέτοντας εκ νέου το ερώτημα περί μίμησης. Αν το βασικό πρόβλημα και των δύο είναι ότι, όταν η τέχνη προσφέρει ένα αντίγραφο της πραγματικότητας, δεν προσφέρει τίποτα ουσιώδες και, όταν προσφέρει μια επινοημένη εικόνα, προσφέρει ένα ψέμα, ο Ντιντερό βρίσκει τη λύση με την αποτύπωση όσων υπάρχουν, αλλά διαφεύγουν της αντίληψής μας. Ο Ντιντερό επιστρατεύει την έννοια της ιδιοφυΐας: το βλέμμα του μεγαλοφυούς καλλιτέχνη πάνω στον κόσμο είναι σε θέση να δει "περισσότερα" από ό,τι ο απλός άνθρωπος, μπορεί να παρατηρήσει, να απομονώσει και να αναπαραστήσει λεπτομέρειες, μεγεθύνοντάς τες, και αποτυπώνοντας έτσι κάτι αληθινό, κάτι που είναι εκεί, αλλά μας διαφεύγει…

Η μίμηση είναι πλέον προϊόν ενδελεχούς παρατήρησης του κόσμου. Έτσι, στο δοκίμιό του *Το παράδοξο με τον ηθοποιό*, ο Ντιντερό δηλώνει: «Οι θερμοί, βίαιοι και ευαίσθητοι άνθρωποι βρίσκονται πάνω στη σκηνή [της ζωής], δίνουν την παράσταση, μα δεν την χαίρονται. Ο μεγαλοφυής άνθρωπος τους αντιγράφει. Οι μεγάλοι ποιητές, οι μεγάλοι ηθοποιοί και ίσως, γενικώς, όλοι οι μεγάλοι μιμητές της φύσης, όποιοι κι αν είναι, προικισμένοι με ωραία φαντασία, με μεγάλη κρίση, με λεπτή αντίληψη, με πολύ σίγουρο γούστο, είναι τα λιγότερα ευαίσθητα πλάσματα. Είναι εξίσου ικανοί για πολλά πράγματα. Τους απασχολεί τόσο πολύ να κοιτάζουν, να αναγνωρίζουν και να μιμούνται που ο εσώτερος εαυτός τους παραμένει ανεπηρέαστος. Τους βλέπω συνεχώς με το τετράδιο στα γόνατα και με το μολύβι στο χέρι. Εμείς αισθανόμαστε, αυτοί παρατηρούν, μελετούν και ζωγραφίζουν. Να το πω; Γιατί όχι; Η ευαισθησία δεν είναι προτέρημα του μεγαλοφυούς ανθρώπου» (Diderot, 2012, 37).

Εικόνα 10.8 *Ο Ντιντερό από τον Louis-Michel van Loo, Μουσείο του Λούβρου (1767). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/63/Denis_Diderot_111.PNG*)*

Παρ' όλο που δεν είναι ευαίσθητες διότι παρατηρούν τον κόσμο με ψυχρό και ως εκ τούτου οξυδερκές βλέμμα, οι μεγαλοφυΐες οφείλουν να δημιουργούν τις κατάλληλες εκείνες συνθήκες ώστε να αναδειχτεί η ευαισθησία του αναγνώστη, ή καλύτερα να συναισθανθεί την ευαισθησία του ο αναγνώστης. Αυτό το πράττουν αποτυπώνοντας δραματικούς χαρακτήρες με απρόβλεπτες συμπεριφορές, με απωθημένα, με αμφιθυμικά συναισθήματα, που οφείλουν να εξηγούνται ως αποτέλεσμα των καταστάσεων που αντιμετωπίζουν. Σημαντικό ρόλο παίζουν εδώ λεκτικά σχήματα που υποδηλώνουν την ψυχική ταραχή, λεκτικοί τρόποι που αφήνουν να διαφανούν τα κρυφά κίνητρα, τα αποσιωπημένα συναισθήματα, οι άρρητες σκέψεις των ηρώων, που επιτρέπουν στον αναγνώστη να αντιληφθεί όψεις του κόσμου που οι ίδιοι οι ήρωες του μυθιστορήματος αγνοούν. Με αυτόν τον τρόπο, ο αναγνώστης υποχρεώνεται να επιστρατεύσει τη φαντασία του για να συμπληρώσει αυτά που εννοούνται αλλά δεν λέγονται, συναισθανόμενος παράλληλα τα αισθήματα των ηρώων, αυτά που ούτε οι ίδιοι δεν γνωρίζουν. Για τον Ντιντερό, παράδειγμα μιας τέτοιας ποιητικής του μυθιστορήματος, που εμπλέκει συναισθηματικά τον αναγνώστη στα τεκταινόμενα, είναι ο Ρίτσαρντσον: «Ω, Ρίτσαρντσον! Όσο και να μην το θέλει κανείς, γίνεται μέρος του έργου σου, συμμετέχει στη συζήτηση, δίνει την έγκρισή του, κατηγορεί, εκφράζει το θαυμασμό του, εκνευρίζεται ή αγανακτεί» (Diderot, 1959, 30).

10.16 Ντιντερό: *Ζακ ο μοιρολάτρης*, ένα μυθιστόρημα για το μυθιστόρημα

Από όλα τα παραπάνω καθίσταται προφανές ότι η μίμηση του ψυχικού κόσμου του ανθρώπου γίνεται το κύριο αντικείμενο του μυθιστορήματος. Έτσι, αν ο Ρουσσώ είναι ο πρώτος που χαρτογραφεί όχι μόνο στην *Νέα Ελοΐζα* αλλά και σε άλλα έργα του, όπως π.χ. στις *Εξομολογήσεις* (*Les Confessions,* 1782), τα ανθρώπινα ψυχικά τοπία με όλες τους τις αντιφατικές, φωτεινές και σκοτεινές πλευρές, ο Ντιντερό προσφέρει όχι μόνο τη θεωρητική βάση για τη μυθιστορηματική μεγέθυνση του εγώ, αλλά και ένα έργο στο οποίο καταδεικνύει τις δυνατότητες του μυθιστορήματος ως είδους.

Πρόκειται για το διαλογικό, πολυφωνικό μυθιστόρημα *Jacques le fataliste et son maître* (1773-1775). Είχε προηγηθεί το *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759-1767) του Στερν (Laurence Sterne, 1713-1768), στο οποίο ο Ντιντερό κάνει σαφείς αναφορές (Warning, 25). Ο Ντιντερό προχωρά όμως ένα βήμα παρακάτω από τον Sterne, γράφοντας ένα μυθιστόρημα για το μυθιστόρημα, ένα αφήγημα που αφορά την αφήγηση. Αν η μη συνοχή του κειμένου αποτελεί το κύριο δομικό στοιχείο του, το παιγνίδι μεταξύ αλήθειας και ψεύδους καταδεικνύει κατά κύριο λόγο την αυθαιρεσία κάθε αφηγηματικής επινόησης, καθιστώντας το *Jacques le fataliste et son maître* ένα αυτοαναφορικό μυθοπλαστικό πείραμα. Η αρχή του μυθιστορήματος είναι ενδεικτική της αφηγηματικής τακτικής που ακολουθεί ο Ντιντερό για να θεματοποίησει τον τρόπο που λειτουργεί το μυθιστόρημα:

«Πώς είχαν συναντηθεί; Τυχαία, όπως όλοι. Πώς ονομάζονταν; Τι σας ενδιαφέρει; Από πού έρχονταν; Από κάπου εκεί κοντά. Πού πήγαιναν; Τάχα ξέρει κανείς που πηγαίνει; Τι λέγανε; Ο αφέντης δεν έλεγε τίποτα· κι ο Ζακ

έλεγε πως ο λοχαγός του έλεγε πως κάθε τι που μας συμβαίνει καλό ή κακό εδώ κάτω είναι γραμμένο εκεί πάνω.
Ο ΑΦΕΝΤΗΣ. Μεγάλη κουβέντα αυτή.
ΖΑΚ. Ο λοχαγός μου έλεγε ακόμα ότι κάθε σφαίρα που φεύγει από ένα τουφέκι έχει απάνω γραμμένη τη διεύθυνση.
Ο ΑΦΕΝΤΗΣ. Κι είχε δίκιο...
Ύστερα από σύντομη παύση, ο Ζακ φώναξε: Ο διάβολος να πάρει τον ταβερνιάρη και την ταβέρνα του!
Ο ΑΦΕΝΤΗΣ. Γιατί να δίνεις στο διάβολο τον πλησίον σου; Δεν είναι χριστιανικό.
ΖΑΚ. Διότι, ενώ εγώ μεθώ με τον κουτελίτη του, ξεχνώ να πάω να ποτίσω τ' άλογά μας. Το βλέπει ο πατέρας μου, φουρκίζεται. Εγώ κουνώ το κεφάλι· εκείνος αρπάζει ένα ραβδί και μου αργάζεται, μ' αυτό, κάπως τραχιά, τις πλάτες. Περνούσε ένα σύνταγμα, που τραβούσε για το στρατόπεδο μπροστά απ'το Φοντενουά· από πείσμα, κατατάσσομαι. Φτάνουμε· γίνεται η μάχη...
Ο ΑΦΕΝΤΗΣ. Και σου έρχεται η σφαίρα που είχε πάνω τη διεύθυνσή σου.
ΖΑΚ. Το μαντέψατε· μια τουφεκιά στο γόνατο· κι ο Θεός ξέρει τις καλές και κακές περιπέτειες που έφερε αυτή η τουφεκιά. Δένονται, λίγο-πολύ, σαν του κρίκους μιας αλυσίδας. Αν δεν ήταν ας πούμε αυτή η τουφεκιά, θαρρώ πως δε θα είχα ποτέ στη ζωή μου ερωτευτεί, ούτε και κουτσαθεί.
Ο ΑΦΕΝΤΗΣ. Ώστε ερωτεύτηκες;
ΖΑΚ. Ερωτεύτηκα λέει!
Ο ΑΦΕΝΤΗΣ. Από μια τουφεκιά;
ΖΑΚ. Από μια τουφεκιά.
Ο ΑΦΕΝΤΗΣ. Δε μου έχεις πει ποτέ γι' αυτό.
ΖΑΚ. Είμαι σίγουρος.
Ο ΑΦΕΝΤΗΣ. Κι ο λόγος;
ΖΑΚ. Γιατί αυτό δε μπορούσε να ειπωθεί ούτε νωρίτερα ούτε αργότερα.
Ο ΑΦΕΝΤΗΣ. Κι η στιγμή έχει φτάσει για να μάθουμε αυτούς τους έρωτες;
ΖΑΚ. Ποιός το ξέρει;
Ο ΑΦΕΝΤΗΣ. Όπως και να 'χει, εσύ άρχισε, και θα δούμε...
Ο Ζακ άρχισε την ιστορία των ερώτων του. Ήταν απόγευμα. Ο καιρός ήταν βαρύς, ο αφέντης του αποκοιμήθηκε· η νύχτα τους βρήκε καταμεσής στον κάμπο· και να που έχουν χάσει το δρόμο» (Diderot, 1985, 23-24).

Όπως διαφαίνεται και από το παραπάνω απόσπασμα, παίζοντας με τις προσδοκίες του αναγνώστη ο Ντιντερό προσφέρει έναν πολύπλοκο, πολυπρισματικό κόσμο που χαρακτηρίζεται από την αποσπασματικότητά του. Γι' αυτόν τον λόγο κιόλας το μυθιστόρημα το Ντιντερό, άργησε πολύ να γίνει αντικείμενο μελέτης και δεν είναι δυνατόν να καταταχθεί σε ένα συγκεκριμένο υποείδος. Οι δυνατότητες, η ευελιξία όμως του μυθιστορήματος ως είδους, που διαφαίνονται ήδη στα κείμενα του Laurence Sterne και του Ντιντερό, εξηγούν γιατί το μυθιστόρημα παραμένει μέχρι σήμερα το πιο σημαντικό είδος (Freeman, 141). Οι αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιούν θα τις ξαναβρούμε στον 20ο αιώνα και θα δώσουν το υλικό για νέες θεωρίες περί λογοτεχνίας, που θα σημάνουν το τέλος της μίμησης.

10.17 Γκαίτε: *Βέρθερος*, το υποκείμενο ως προβληματική συνθήκη

Η ποιητική της αισθαντικότητας την οποία υπηρετεί μεταξύ άλλων το μυθιστόρημα οδήγησε σταδιακά από την παρατήρηση του ανθρώπου στην ενδοσκοπική ματιά, και σ' αυτή την πορεία σημαντικό ρόλο έπαιξε το επιστολικό μυθιστόρημα του Γκαίτε με τίτλο *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου* (1774). Το μυθιστόρημα γνώρισε σε σύντομο χρονικό διάστημα πολλές εκδόσεις, μεταφράστηκε σε πολλές ευρωπαϊκές γλώσσες και έγινε ένας μοντέρνος ευρωπαϊκός μύθος. Πρόκειται για ένα μονοφωνικό ή μονολογικό επιστολικό μυθιστόρημα, ένα μυθιστόρημα δηλαδή που αποτελείται κατά κύριο λόγο από τις επιστολές ενός και μόνου προσώπου. *Στον Βέρθερο*, όπως και στη *Νέα Ελοΐζα*, τα γράμματα είναι υποτίθεται αυθεντικά και τα περισσότερα απευθύνονται στο φίλο του Βίλχελμ, ενώ κάποια ελάχιστα στην αγαπημένη του Λόττε. Εδώ όμως ο μονολογικός χαρακτήρας του έργου είναι σχεδόν απόλυτος, μια και τις απαντήσεις του φίλου στον οποίο απευθύνονται οι περισσότερες επιστολές μπορούμε να τις φανταστούμε μόνο από τις απαντήσεις του Βέρθερου. Με αυτόν τον τρόπο ο *Βέρθερος* υποσκάπτει τη λογική της επιστολής ως μέσου επικοινωνίας, αφαιρώντας τα θεμέλια από το επιστολικό μυθιστόρημα, που είναι ένα μοντέλο αποτύπωσης μιας κοινωνικότητας, και καταδεικνύει και την απομόνωση του υποκειμένου ως κυρίαρχη συνθήκη της ανθρώπινης κατάστασης (Vellusig, 142).

Εικόνα 10.9 *O Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), από τον Joseph Karl Stieler (1828).(URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Goethe_%28Stieler_1828%29.jpg*)*

Ωστόσο, ακόμη πιο σημαντικό είναι το γεγονός ότι η φύση που αποτυπώνεται στο μυθιστόρημα παρουσιάζεται ως καθρέφτης του υποκειμένου, δηλαδή προβάλλει μια ασταθή και αντιφατική εικόνα. Σε αυτό το πλαίσιο η μίμηση δεν αφορά πλέον το πραγματικό, ούτε το ιδανικό, το ηθικό ή το πρέπον (η αυτοκτονία του Βέρθερου στο τέλος του μυθιστορήματος θεωρήθηκε άλλωστε ιδιαίτερα σκανδαλώδης), αλλά το υποκείμενο ως μια προβληματική συνθήκη, και όχι μόνο αυτό. Το γεγονός ότι ο Βέρθερος είναι καλλιτέχνης ή, για την ακρίβεια, θα ήθελε να είναι καλλιτέχνης, και μερικές φορές επιτυγχάνει να είναι καλλιτέχνης, μετατρέπει το έργο του Γκαίτε σε κριτική ματιά στην έννοια της ιδιοφυΐας και σε σπουδή περί τέχνης, υιοθετώντας την άποψη του Ντιντερό περί μη ευαισθησίας της μεγαλοφυΐας. Ο Βέρθερος είναι προφανώς πολύ ευαίσθητος για να είναι καλλιτέχνης, το γεγονός όμως ότι, υπάρχουν και στιγμές που καταφέρνει να δημιουργεί, δεν παύει να θέτει το ερώτημα τι είναι αυτό που καθιστά τον καλλιτέχνη καλλιτέχνη.

10.18 Η σταδιακή απαξίωση της ρητορικής

Το ερώτημα φυσικά δεν είναι καινούργιο. Ειδικά στο πλαίσιο της συζήτησης περί λυρικής ποίησης το ερώτημα τίθεται με μεγαλύτερη ένταση. Έτσι, ο Ραπέν (René Rapin, 1621-1687), όπως και οι περισσότεροι κριτικοί της εποχής του, αναγνωρίζει ότι η ποίηση και γενικά η τέχνη έχει μια ιδιαιτερότητα: «Ωστόσο, υπάρχουν στην ποίηση, όπως και σε άλλες τέχνες, ορισμένα πράγματα που δεν μπορούν να εκφραστούν, τα οποία είναι (τρόπον τινά) μυστήρια. Δεν υπάρχουν κανόνες για να διδάξει κάποιος τις κρυφές χάρες, τις ανεπαίσθητες γοητείες, και όλη αυτήν τη μυστική δύναμη της ποίησης που περνά στην καρδιά» (Rapin, 173). Και γι' αυτά τα πράγματα που δεν μπορούν να εξηγηθούν ο Rapin εισήγαγε τον όρο *je ne sais quoi* (δεν ξέρω τι).

Από την άλλη, ο Boileau (1636-1711) (βλ. κεφ. 8) επιμένει στην ποιητική του *L'art poetique* ότι ο ποιητής γεννιέται, δεν γίνεται, ότι δηλαδή δεν υπάρχουν μέτριοι ποιητές: ή είσαι ποιητής ή δεν είσαι. Παρόμοιες απόψεις εκφράζει έμμεσα και ο Ψευδο-Λογγίνος στο *Περί Ύψους*. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Boileau παράλληλα με το *L'Art poetique* δημοσίευσε και τη μετάφραση του *Περί Ύψους*. Άλλωστε, για να εξηγήσει την ιδιαιτερότητα του ποιητή, και ο Dryden στηρίζεται στον Λογγίνο: «Η δημιουργία εικόνων είναι, από μόνη της, η υπόσταση και η ζωή της ποίησης. Σύμφωνα με την περιγραφή του Λογγίνου, η φαντασία είναι μια συνδιαλλαγή, η οποία εξαιτίας κάποιου ενθουσιασμού ή ασυνήθιστου ψυχικού συναισθήματος, μας δίνει την εντύπωση ότι βλέπουμε αυτά τα πράγματα που ζωγραφίζει ο ποιητής, έτσι ώστε να είμαστε ευχαριστημένοι και να εκφράζουμε το θαυμασμό μας γι' αυτά» (Dryden, *Author's Apology*, 114).

Ήδη, δηλαδή, από την εποχή του Dryden και του Boileau αρχίζει σταδιακά η σημασία που αποδίδεται στη φαντασία (που μαζί με τον ενθουσιασμό είναι ένα από τα κύρια χαρίσματα του ιδιοφυούς ποιητή) να καθίσταται αντιστρόφως ανάλογη με τη σημασία που αποδίδεται στη ρητορική. Ο λόγος δεν είναι τόσο ότι οι ρητορικές ικανότητες μπορούν να αποκτηθούν (ενώ η ποιητική ικανότητα θεωρείται εγγενής ή, εν πάση

περιπτώσει, αγνώστου προελεύσεως), αλλά το γεγονός ότι η ρητορική είναι στενά συνδεδεμένη με τις κλασικιστικές ποιητικές, και με το τέλος των κλασικιστικών ποιητικών επέρχεται και το τέλος της ρητορικής. Σε αυτή την απαξίωση της ρητορικής, στην οποία αναφερθήκαμε και στις αρχές αυτού του κεφαλαίου, συμβάλλει σημαντικά τόσο η επιστήμη που την ενστερνίζεται όσο και η φιλοσοφία που την απορρίπτει. Έτσι, ο Μπέικον (Francis Bacon, 1561-1626) είναι ο πρώτος θεωρητικός της νεωτερικής επιστήμης που αφήνει χώρο στη ρητορική στο *The Advancement and Proficience of Learning Divine and Human* (1605), θεωρώντας τη ως εκείνο το μέσο το οποίο χρησιμεύει στην απεικόνιση και τη μεταφορά της γνώσης˙ και θεωρεί ότι η αποστολή της συνίσταται στο να επιβάλλει τη λογική στη φαντασία (!)˙ και ενώ, ο Ντεκάρτ (Descartes, 1596-1650) απαιτεί να "καθαρίσει" η γλώσσα της φιλοσοφίας από τη ρητορική, ο Locke, στο *Un Essay Concerning Human Understanding*, απορρίπτει τη ρητορική, αντιμετωπίζοντας την ως γλώσσα του ψεύδους και ως μέσο εξαπάτησης (Kennedy, 350).

10.19 Η λυρική ποίηση

Ενδεικτικό όμως του πόσο, στον Διαφωτισμό, η λυρική ποίηση παραμένει ακόμα εγκλωβισμένη στη ρητορική είναι το έργο του Φενελόν (François Fénelon, 1651-1715) *Dialogues sur l'éloquence en général et celle de la chaire en particulier*: γράφτηκε προς τα τέλη 17ου αιώνα, δημοσιεύτηκε το 1718, μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες και γνώρισε αλλεπάλληλες εκδόσεις κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα. Το κείμενο αυτό συνοψίζει τη συζήτηση της σχέσης μεταξύ ρητορικής και λογοτεχνίας, ξεκινά με την πλατωνική κριτική στους σοφιστές, στηρίζεται στον Κικέρωνα, αναφέρεται στον Λογγίνο και στην *L'Art poétique* του Boileau, ενώ παράλληλα καταφεύγει και στον Αυγουστίνο. Μολονότι αρνείται ότι γράφει μια νέα ρητορική, στην πραγματικότητα ο Fénelon χρησιμοποιεί ρητορικά μέσα για να υποσκάψει τη ρητορική, αποκαλύπτοντας ότι πρόκειται για μια τεχνική που υπηρετεί το ψεύδος.

Ειδικά για τη λυρική ποίηση, ο Fénelon παραδέχεται ότι είναι κατά κάποιο τρόπο η πεμπτουσία της ρητορικής και, για να υποστηρίξει την άποψή του, ανατρέχει σ' ένα κοινό τόπο, γνωστό ως *ut pictura poesis* και προερχόμενο επίσης από τη ρητορική παράδοση: «η ποίηση δεν είναι τίποτα άλλο από μια ζωντανή φαντασία που απεικονίζει τη φύση. Αν κάποιος δεν έχει αυτό το μοναδικό χάρισμα της περιγραφής, δεν μπορεί να αποτυπώσει τα πράγματα στην ψυχή του ακροατή – τα πάντα είναι στεγνά, επίπεδα, βαρετά. Από την εποχή του προπατορικού αμαρτήματος, ο άνθρωπος έχει συνδεθεί εξ ολοκλήρου με τα απτά πράγματα. Βασική του αδυναμία είναι ότι δεν μπορεί να είναι προσηλωμένος για πολύ σε κάτι αφηρημένο. Είναι απαραίτητο να δοθεί ένα φυσικό σώμα σε όλα τα στοιχεία που κάποιος επιθυμεί να εισαγάγει στην ψυχή του. Χρειάζονται εικόνες για να γοητευτεί. Έτσι, αμέσως μετά την πτώση του ανθρώπου, η ποίηση και η ειδωλολατρία, πάντα σε στενή σύνδεση μεταξύ τους, αντιπροσωπεύουν ολοκληρωτικά τη θρησκεία των αρχαίων. Αλλά ας μείνουμε στο θέμα μας. Μπορείτε επίσης να καταλάβετε ότι η ποίηση, η ζωντανή δηλαδή απεικόνιση των πραγμάτων, είναι ως ένα βαθμό η ψυχή της ευγλωττίας» (Fénelon, 94).

10.20 Το τέλος του *ut pictura poesis*

Η ζωντανή απεικόνιση των πραγμάτων στην οποία αναφέρεται ο Fénelon και που προέρχεται από το *ut picture poesis* –φράση από το *Ars poetica* του Οράτιου που δηλώνει ότι οι λέξεις στα ποιήματα οφείλουν να αναφέρονται σε εικόνες ή να παρουσιάζουν εικόνες– είναι μια άποψη που τίθεται υπό αίρεση από τα μέσα του 18ου αιώνα περίπου. Όπως σημειώνει, όμως, ο David Marshall: «αν ο 18ος αιώνας βίωσε το τέλος του *ut pictura poesis*, προηγουμένως είχε βιώσει το αποκορύφωμά του. Όταν ο Abbé Du Bos (1670 –1742) επέλεξε τη φράση *ut picture poesis* ως υπότιτλο για το έργο του *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, που δημοσιεύθηκε το 1719, συνόψισε και προλείανε το έδαφος για πολλές μελέτες του 18ου αιώνα για την τέχνη. Έτσι, γύρω στο 1746, ο Abbé Batteux δηλώνει ότι αφού έγραψε ένα κεφάλαιο για την ποίηση στο έργο του *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, δεν χρειάζονται να γράψει ένα κεφάλαιο για τη ζωγραφική. Σχεδόν θα αρκούσε, έγραψε, να ξαναδιαβάσει κάποιος το πρώτο κεφάλαιο, χρησιμοποιώντας τη λέξη «ζωγραφική» όπου εμφανίζεται η λέξη «ποίηση» (Marshall, 682).

Η ιδέα ότι η ποίηση μοιάζει ή θα έπρεπε να μοιάζει με τη ζωγραφική είναι προϊόν της Αναγέννησης και της προσπάθειας να βρεθούν κοινά χαρακτηριστικά ανάμεσα στις διαφορετικές τέχνες. Ο Διαφωτισμός, πάλι, που αναζητά τους νόμους και τις αρχές που διέπουν όχι μόνο τον κόσμο αλλά και την τέχνη, θεωρεί δεδομένο το

γεγονός ότι η ποίηση λειτουργεί όπως ακριβώς οι αναπαραστατικές τέχνες. Το γεγονός ότι η ζωγραφική γίνεται τόσο δημοφιλής κατά τον 18ο αιώνα ενισχύει περαιτέρω αυτή την ιδέα, με αποτέλεσμα να γράφονται πολλά λυρικά ποιήματα ακολουθώντας την παράδοση της λεγόμενης *έκφρασης*, δηλαδή της ποιητικής αποτύπωσης μιας ζωγραφικής εικόνας ή ενός αγάλματος. Ενδεικτικό της παγιωμένης αυτής θεώρησης είναι η δήλωση του Dryden στην αρχή του δοκιμίου του για τη ζωγραφική, με τίτλο *The Art of Painting*: «η ζωγραφική και η ποίηση είναι δύο αδελφές τόσο ίδιες σε όλα ώστε να δανείζουν αμοιβαία η μία στην άλλη τόσο το όνομα όσο και τη λειτουργία. Η μία ονομάζεται βουβή ποίηση και η άλλη ομιλούσα εικόνα. [...] Οι Ποιητές δεν έχουν πει τίποτα άλλο παρά μονάχα αυτό που θα προκαλούσε ευχαρίστηση στα αυτιά. Και γι' αυτό πάσχιζαν συνεχώς οι ζωγράφοι να δώσουν χαρά στα μάτια. Με λίγα λόγια, ό,τι οι ποιητές θεωρούν ανάξιο για την πένα τους οι ζωγράφοι το θεωρούν ανάξιο για το μολύβι τους» (Dryden, 1808, 339).

Από τους πρώτους που θα αμφισβητήσουν αυτήν τη θεώρηση είναι ο Ντιντερό, ο οποίος αναρωτιέται για ποιο λόγο μια εικόνα –που μπορεί κατά τα άλλα να είναι έξοχη σ' ένα ποίημα– μπορεί να αποδειχθεί γελοία σ' έναν πίνακα. «Για ποιον περίεργο λόγο ο ζωγράφος που θα δοκίμαζε να αποδώσει με το χρωστήρα του τους ωραίους στίχους του Βιργίλιου,

Στο μεταξύ με μουγκρητό μεγάλο αναδεύεται ο πόντος
Θαλασσοταραχή ξεσπά, τη νιώθει ο Ποσειδώνας
τα νερά που απ' τα βάθη φουσκώνουν· και για να δει το πέλαγος
ανήσυχος το πράο του κεφάλι προβάλλει από το κύμα
(Βιργίλιος, *Αινειάδα*, Ι, 124-127)

για ποιον περίεργο λόγο, λένε ο ζωγράφος αυτός δεν θα μπορούσε να αποτυπώσει την εντυπωσιακή αυτή στιγμή κατά την οποία ο Ποσειδώνας βγάζει το κεφάλι του έξω από τα νερά; Επειδή ο μεν θεός θα έμοιαζε λες και είχε το κεφάλι του ξεκολλημένο, το δε κεφάλι, το τόσο μεγαλόπρεπο στο ποίημα, δεν θα έκανε καλή εντύπωση πάνω στα κύματα. Πώς είναι δυνατόν κάτι που ευφραίνει τη φαντασία μας, να μην ευχαριστεί τα μάτια μας;» (Diderot, 2003, 89).

10.21 Ο Λέσσινγκ και η πρώτη θεωρία περί μέσων

Την απάντηση σε αυτή την ερώτηση τη δίνει ο Λέσσινγκ στο *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerei und Poesie* (1766), αναπτύσσοντας ουσιαστικά την πρώτη θεωρία περί μέσων. Παίρνοντας ως κεντρικό παράδειγμα από τις αναπαραστατικές τέχνες το *Σύμπλεγμα του Λαοκόοντος*, που βρίσκεται στο μουσείο του Βατικανού, και ως λογοτεχνικό παράδειγμα την περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα στη ραψωδία Σ' της *Ιλιάδας*, ο Λέσσινγκ απαντά στους σύγχρονούς του, όπως πχ. στον Pope, ο οποίος στη μετάφραση της *Ιλιάδας* υμνεί τον Όμηρο ως μεγάλο ζωγράφο, δηλώνοντας ότι η περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα «μπορεί να θεωρηθεί ως έργο ζωγραφικής και να αποδειχτεί απόλυτα σύμφωνο με τις περισσότερες ιδέες και κανόνες αυτής της Τέχνης» (Pope, 363). Ο Λέσσινγκ, αντιθέτως, επιμένει ότι ο Όμηρος παρουσιάζει πράξεις που συντελούνται απλώς μέσα στο χρόνο. Σύμφωνα με τον Λέσσινγκ, ο Όμηρος δεν προσφέρει μια ζωγραφική απεικόνιση της ασπίδας, αλλά την παρουσιάζει ως κάτι εν τω γίγνεσθαι, ως κάτι που δημιουργείται μπροστά στα μάτια του αναγνώστη/ακροατή.

Όπως σημειώνει ο David Marshall, «εδώ μπορούμε να δούμε έναν από τους κύριους στόχους της επίθεσης του Λέσσινγκ: αυτό που αποκαλεί στον πρόλογό του *μανία για την περιγραφή* [die Schilderungssucht] και που έχουν ενθαρρύνει οι υποστηρικτές των αδελφών τεχνών. [...] Ο ίδιος απαίτησε ρητά ότι όποιος φέρει με αξιοπρέπεια το όνομα του ποιητή θα έπρεπε να παραιτηθεί από τη *μανία για περιγραφή* όσο το δυνατόν νωρίτερα» (Marshall, 696). Αυτό λοιπόν που καθορίζει τον ποιητή και όποιον θέλει να θεωρεί τον εαυτό του ποιητή είναι η αναπαράσταση της χρονικής αλληλουχίας. Και αυτή η διαφορά είναι εξόχως καθοριστική και ως προς το αντικείμενο κάθε τέχνης. Αν η ζωγραφική απεικονίζει αντικείμενα, η ποίηση οφείλει να απεικονίζει πράξεις.

Εικόνα 10.10 *Ο Λαοκόων και οι γιοι του, Μουσείο του Βατικανού (περ. 200 π.Χ.). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067.jpg*)*

Ο Λέσσινγκ κάνει ωστόσο ένα βήμα παραπάνω, υποστηρίζοντας ότι από τη στιγμή που το μέσο κάθε τέχνης είναι διαφορετικό, το προϊόν δεν μπορεί να είναι το ίδιο. Απορρίπτοντας δηλαδή την ιδέα ότι η ποίηση οφείλει να μιμείται την πραγματικότητα όπως η ζωγραφική, ο Λέσσινγκ δημιουργεί μία από τις πρώτες θεωρίες περί μέσων στη λογοτεχνία και καταδεικνύει ότι η ποίηση είναι μια τέχνη που αφορά το χρόνο, ενώ η ζωγραφική αφορά το χώρο· και επειδή τα μέσα που χρησιμοποιούν είναι διαφορετικά δεν πρέπει να συγκρίνονται μεταξύ τους: «Ἂν εἶνε ἀληθές, ὅτι ἡ ζωγραφικὴ μεταχειρίζηται πρὸς τὰς μιμήσεις αὐτῆς μέσα ἢ σημεῖα ὅλως διάφορα τῆς ποιήσεως· ἐκείνη μὲν δηλαδὴ σχήματα καὶ χρώματα ἐν τῷ χώρῳ, αὕτη δὲ ἐνάρθρους φθόγγους ἐν τῷ χρόνῳ· ἂν εἶνε ἀναντίρρητον, ὅτι τὰ σημεῖα πρέπει νὰ ἔχωσιν ἁρμόζουσαν σχέσιν πρὸς τὸ σημειούμενον, τότε δύνανται παραλλήλως συντεταγμένα σημεῖα νὰ εἰκονίσωσι μόνον ἀντικείμενα, ἅτινα εἴτε ἐν ὅλῳ εἴτε ἐν μέρει ὑφίστανται παραλλήλως· ἀλλεπάλληλα ὅμως σημεῖα δύνανται νὰ εἰκονίσωσι μόνον ἀντικείμενα, ἅτινα ἢ ὧν μέρη ἐξελίσσονται ἀλλεπαλλήλως. […] Ἀντικείμενα, ἅτινα ἢ ὧν μέρη ἐξελίσσονται ἀλλεπαλλήλως, καλοῦνται ἐν γένει πράξεις. Ἑπομένως πράξεις εἶνε τὸ ἰδίως ἀντικείμενον τῆς ποιήσεως. Ἀλλὰ πάντα τὰ σώματα ὑφίστανται οὐ μόνον ἐν χώρῳ, ἀλλὰ καὶ ἐν χρόνῳ. Διατελοῦσιν ὑπάρχοντα, καὶ ἀνὰ πᾶσαν τῆς διάρκειας αὐτῶν στιγμὴν δύνανται νὰ μεταβάλωσι φάσιν καί σχέσιν. Ἑκάστη τῶν στιγμιαίων τούτων φάσεων καὶ σχέσεων προέρχεται ἐκ προηγουμένης πράξεως καὶ δύναται να παραγάγῃ ἑτέραν ἑπομένην, καὶ οὕτω ν’ἀποβῇ οἱονεὶ τὸ κέντρον πράξεως. Ἑπομένως ἡ ζωγραφικὴ δύναται νὰ μιμηθῇ καὶ πράξεις, ἀλλὰ μόνον ὑποδηλοῦσα ταύτας διὰ σωμάτων» (Λέσσιγγ, 275).

10.22 Έντουαρντ Γιανγκ: Η λυρική ποίηση ως φυσικός χώρος της ιδιοφυΐας

Ωστόσο, δεν είναι μόνο ο Λέσσινγκ που απελευθερώνει τη λυρική ποίηση από τη ρητορική παράδοση, αλλά και άλλοι, όπως ο ποιητής Έντουαρντ Γιανγκ (Edward Young, 1683-1765) οι οποίοι προετοιμάζουν το έδαφος για την αναγέννηση της λυρικής ποίησης στον Ρομαντισμό. Έτσι, στο επιστολικό δοκίμιο του Young με τίτλο *Conjectures on Original Composition* (1759), για πρώτη φορά συναντάμε τόσο δραστικές οργανικές μεταφορές να περιγράφουν την ποιητική ιδιοφυΐα και να της αποδίδουν υπερβατικές δυνάμεις. Ιδιοφυΐα και φύση συνδέονται στον Young με τρόπο απόλυτο: «Η πρωτοτυπία λειτουργεί όπως τα φυτά· βλασταίνει αυθόρμητα από τη ζωτική ρίζα της ιδιοφυΐας· μεγαλώνει, δεν κατασκευάζεται» (Young, 552)

Επίσης, στον Young συναντάμε για πρώτη φορά την άποψη ότι η λυρική ποίηση είναι ο φυσικός χώρος της ιδιοφυΐας και αυτό γιατί εκφράζει το άφατο. Από αυτή την άποψη δεν είναι τυχαίο ότι η λυρική ποίηση γίνεται το βασικότερο λογοτεχνικό είδος στον Ρομαντισμό και η φύση παίζει τόσο σημαντικό ρόλο στα πλαίσια αυτού του κινήματος. Ο Young ήταν άλλωστε ένας από αυτούς που ενέπνευσαν τους Άγγλους ρομαντικούς ποιητές,

αλλά και τους πρωτεργάτες της *Θύελλας και Ορμής* στην Γερμανία. Όλα αυτά θα τα συζητήσουμε όμως στο επόμενο κεφάλαιο.

Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης

1. Λέσσινγκ: *Emilia Galotti* - το τέλος των εξιδανικευμένων ηρώων

Ο Λέσσινγκ δεν επιδιώκει μόνο την απελευθέρωση της λογοτεχνικής παραγωγής από κανονιστικές ποιητικές. Πρωτίστως, ως χαρακτηριστικός εκπρόσωπος του Διαφωτισμού, επιθυμεί να διδάξει και να διαφωτίσει το κοινό του, την ανερχόμενη αστική τάξη. Επανερμηνεύοντας τον Αριστοτέλη και μεταφράζοντας το αριστοτελικό *έλεος* με τον χριστιανικό όρο *ευσπλαχνία* (Mitleid), στόχος του Λέσσινγκ είναι η ταύτιση του θεατή με τον ήρωα του δράματος. Γι' αυτόν το λόγο, στο λεγόμενο *αστικό δράμα* (Bürgeliches Trauerspiel) οι αστοί ήρωες δεν παρουσιάζονται εξιδανικευμένοι, αλλά είναι άνθρωποι με αδυναμίες, ώστε να μπορεί ο θεατής να ταυτιστεί συναισθηματικά μαζί τους, να τους ευσπλαχνιστεί και μέσω της ευσπλαχνίας να γίνει καλύτερος άνθρωπος. Οι αδυναμίες τους δεν τους εμποδίζουν βέβαια να εκπροσωπούν την ηθική που λείπει στους αριστοκράτες, οι οποίοι παρουσιάζονται διεφθαρμένοι.

- Στο παρακάτω απόσπασμα η νεαρή ηρωίδα Εμίλια, η οποία γνωρίζει ότι η αγνότητά της κινδυνεύει από τον πρίγκιπα που την έχει παγιδεύσει, πεθαίνει από το χέρι του πατέρα της. Ακόμα όμως και σ' αυτήν τη σκηνή κορύφωσης του δράματος οι ήρωες δεν παρουσιάζονται εξιδανικευμένοι. Μπορείτε να εντοπίσετε σε τι συνίσταται η αδυναμία της Εμίλια;

ΕΜΙΛΙΑ: Για το Θεό, πατέρα μου! Αυτή η ζωή είναι το μόνο που έχουν οι άθλιοι. – Σ' εμένα, πατέρα, σ' εμένα δώσε το μαχαίρι.

ΟΝΤΟΑΡΝΤΟ: Παιδί μου, δεν είναι φουρκέτα.

ΕΜΙΛΙΑ: Τότε θα κάνω τη φουρκέτα μου μαχαίρι! Το ίδιο κάνει.

ΟΝΤΟΑΡΝΤΟ: Τι; Σ' αυτό το σημείο έχουμε φτάσει; Όχι, δεν γίνεται! Σκέψου. – Κι εσύ έχεις μόνο μία ζωή να χάσεις.

ΕΜΙΛΙΑ: Και μία μόνο αγνότητα!

ΟΝΤΟΑΡΝΤΟ: Που είναι πέρα από τη βία-

ΕΜΙΛΙΑ: Αλλά όχι κι από την αποπλάνηση. – Βία! Βία! Ποιος δεν μπορεί να τα βάλει με τη βία; Αυτό που λέμε βία είναι ένα τίποτε: η αποπλάνηση είναι η αληθινή βία. Έχω αίμα στις φλέβες μου πατέρα: αίμα νεανικό, ζεστό, όπως όλα τα κορίτσια. Και οι αισθήσεις μου είναι αισθήσεις. Δεν υπόσχομαι τίποτα. Δεν μπορώ να εγγυηθώ για τον εαυτό μου. Ξέρω το σπίτι των Γκριμάλντι. Είναι το σπίτι της απόλαυσης. Μία ώρα ήμουν εκεί, κάτω από τα μάτια της μητέρας μου – και ξέσπασε μέσα μου τέτοια αναστάτωση, που χρειάστηκαν εβδομάδες αυστηρής αφοσίωσης στη θρησκεία για να ηρεμήσει! Στη θρησκεία! Και σε ποια θρησκεία! Χιλιάδες ρίχτηκαν στα κύματα κι έγιναν άγιοι, για να αποφύγουν μικρότερο κακό! – Πατέρα, δώσε μου το μαχαίρι, δώσ' το μου!

ΟΝΤΟΑΡΝΤΟ: Δεν ξέρεις τι μπορεί να κάνει ένα μαχαίρι! –

ΕΜΙΛΙΑ: Ακόμα κι αν δεν ξέρω! – Και ο άγνωστος φίλος, είναι φίλος. – Δώσ' το μου, πατέρα μου, δώσ' το μου!

ΟΝΤΟΑΡΝΤΟ: Ακόμα κι αν σου το δώσω – πάρ' το. Της το δίνει

ΕΜΙΛΙΑ: Να, εδώ!

Πάει να μαχαιρωθεί, αλλά ο πατέρας της της το αρπάζει από το χέρι.

ΟΝΤΟΑΡΝΤΟ: Τόσο ανυπόμονη! – Όχι, δεν είναι για τα χέρια σου.

ΕΜΙΛΙΑ: Ναι, σωστά, με μια φουρκέτα θα το κάνω-

Ψάχνει στα μαλλιά της για να βρει μια φουρκέτα και πιάνει το τριαντάφυλλο.

Ακόμα εδώ είσαι; - Χάσου! Δεν είσαι εσύ για τα μαλλιά μιας- από αυτές που με αναγκάζει ο πατέρας μου να γίνω!

ΟΝΤΟΑΡΝΤΟ: Κόρη μου!

ΕΜΙΛΙΑ: Αχ, πατέρα μου, μακάρι να μάντευα τη σκέψη σου! – Ούτε κι εσύ το θέλεις. Τότε γιατί διστάζεις;

Με πικρό τόνο ενώ μαδάει το τριαντάφυλλο.

Κάποτε ήταν ένας πατέρας που, για να σώσει την κόρη του από την ντροπή – κάρφωσε στην καρδιά της το πρώτο μαχαίρι που βρήκε πρόχειρο – και της χάρισε για δεύτερη φορά ζωή. Όλα αυτά όμως ανήκουν στο παρελθόν! Τέτοιοι πατέρες δεν υπάρχουν πια!

ΟΝΤΟΑΡΝΤΟ: Υπάρχουν, κόρη μου, υπάρχουν!
Ενώ τη μαχαιρώνει.
Θεέ μου, τι έκανα!
Εκείνη πάει να σωριαστεί αλλά την πιάνει στην αγκαλιά του.
ΕΜΙΛΙΑ: Έκοψες ένα τριαντάφυλλο πριν το μαδήσει η καταιγίδα. Άσε με να φιλήσω αυτό το πατρικό χέρι.
(Lessing, 189-191)

2. *Οι Ε*ξομολογήσεις του Ρουσσώ και ο αυτοβιογραφικός λόγος

Οι Εξομολογήσεις του Ρουσσώ αφορούν τη ζωή του από τα παιδικά του χρόνια μέχρι το 1765, γράφτηκαν μεταξύ 1764 και 1770, δημοσιεύτηκαν τμηματικά μετά το θάνατο του συγγραφέα (1782 και 1788) και ξεκινούν ως εξής: «Αναλαμβάνω κάτι που δεν έχει γίνει ποτέ στο παρελθόν, ούτε πρόκειται να βρει στο μέλλον μιμητές. Θέλω να δείξω στους συνανθρώπους μου έναν άνθρωπο σε όλη του τη φυσική αλήθεια και ο άνθρωπος αυτός είμαι εγώ. Μόνον εγώ» (Ρουσσώ, *Εξομολογήσεις*, 9). Παρόμοια υπερτροφικά και ταυτόχρονα αντιφατικά και εύθραυστα εγώ, όπως αυτό που παρουσιάζει ο Ρουσσώ στις *Εξομολογήσεις* του, θα τα ξαναβρούμε στον Ρομαντισμό. Όπως θα βρούμε και το νέο είδος γραφής που καθιερώνεται με το αυτοβιογραφικό του έργο. Αυτοβιογραφικές απόπειρες έχουμε ήδη από την Αρχαιότητα· η πιο σημαντική είναι οι *Εξομολογήσεις* του Αγίου Αυγουστίνου, απ' όπου ο Ρουσσώ δανείζεται και τον τίτλο, αλλά η ιστορία της σύγχρονης αυτοβιογραφίας ουσιαστικά ξεκινά προς το τέλος του 18ου αιώνα και αυτό οφείλεται στον Ρουσσώ.

Το ερώτημα που τίθεται εδώ, βέβαια, είναι σε πιο βαθμό μπορεί η αυτοβιογραφία να θεωρηθεί λογοτεχνία και άρα λογοτεχνικό είδος. Το ερώτημα αυτό θίγει ουσιαστικά τη σχέση μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας και αποτελεί από τη δεκαετία του 1960 και μετά αντικείμενο πολλών μελετών, πράγμα που είναι αδύνατον να αναφέρουμε εδώ. Αυτό που μπορούμε να πούμε είναι ότι αν θεωρήσουμε την αυτοβιογραφία λογοτεχνικό είδος, τότε το είδος αυτό δεν προσδιορίζεται εύκολα. Και αυτό όχι μόνο γιατί κάθε αυτοβιογραφία αποτελεί μοναδική περίπτωση –το ίδιο μπορούμε να πούμε άλλωστε και για άλλα λογοτεχνικά έργα– αλλά κυρίως επειδή είναι ένα υβριδικός λόγος, που η σημασία του πρέπει να αναζητηθεί πέρα από την αλήθεια και το ψεύδος. Η αυτοβιογραφία είναι πέρα από την αλήθεια γιατί, μεταξύ άλλων, ο αυτοβιογραφούμενος «δεν εμπλέκεται σε μια αντικειμενική και ανιδιοτελή αναζήτηση αλλά σ' ένα έργο προσωπικής δικαίωσης» (Gusdorf, 39). Και σ' αυτή την προσπάθεια αυτοσκηνοθετείται, κατασκευάζει την προσωπική του ιστορία· αυτό ακριβώς κάνει και ο Ρουσσώ: προσπαθεί να δικαιωθεί και σκηνοθετεί τον εαυτό του μέσα από την αυτοβιογραφία του. Από την άλλη, η αυτοβιογραφία είναι πέρα από το ψεύδος γιατί, προγραμματικά τουλάχιστον, αποτελείται από ψηφίδες ατομικών αναμνήσεων, τυχαία ή σκοπίμως επιλεγμένες. Όμως αυτό το συναντάμε και σε άλλα είδη όπως το μυθιστόρημα, με το οποίο, τουλάχιστον από τον Ρομαντισμό και μετά, ο αυτοβιογραφικός λόγος έχει συχνά στενούς δεσμούς. Ένα από τα πιο προβεβλημένα παραδείγματα αυτής της συμβιωτικής σχέσης μυθιστορήματος και αυτοβιογραφίας είναι το *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* του Μαρσέλ Προυστ (Marcel Proust, 1871-1922).

- Διαβάστε το παρακάτω απόσπασμα από τις *Εξομολογήσεις*, όπου ο Ρουσσώ αναφέρεται στο μυθιστόρημά του *Νέα Ελοΐζα*. Μπορείτε να επιβεβαιώσετε την άποψη ότι στον αυτοβιογραφικό λόγο το υποκείμενο κατασκευάζει τον εαυτό του;

Μολονότι η Ζυλί, που ήταν από καιρό στο τυπογραφείο, δεν είχε βγει ακόμα στα τέλη του 1760, είχε αρχίσει να κάνει πάρα πολύ θόρυβο [...]. Όλο το Παρίσι ανυπομονούσε να δει το μυθιστόρημα. Τα βιβλιοπωλεία των οδών Σαιν-Ζακ και Παλαί Ρουαγιάλ πολιορκούνται καθημερινά από ανθρώπους που ήθελαν να μάθουν νέα του. Τελικά βγήκε και, αντίθετα απ' ό,τι συνέβαινε συνήθως, η επιτυχία του ήταν αντάξια της αδημονίας με την οποία το περίμεναν. [...] Δεν διστάζω να βάλω το τέταρτο μέρος του πλάι στην Πριγκίπισσα του Κλεβ και να πω ότι αν τα δύο αυτά έργα είχαν διαβαστεί μόνο στην επαρχία, δεν θα είχε εκτιμηθεί όλη τους η αξία. Δεν πρέπει λοιπόν να μας κάνει εντύπωση η μεγάλη επιτυχία που είχε αυτό το βιβλίο στη βασιλική αυλή. Βρίθει από οξύτατες αλλά συγκαλυμμένες παρατηρήσεις που είναι φυσικό να αρέσουν στον κόσμο της αυλής, αφού είναι ο πιο εξασκημένος στο να τις καταλαβαίνει. Πρέπει όμως να κάνω εδώ μια διευκρίνηση. Αυτό το ανάγνωσμα δεν είναι καθόλου κατάλληλο για εκείνους που είναι απλώς πονηροί, που είναι ικανοί να διεισδύουν μόνο στο κακό, και δεν καταλαβαίνουν τίποτα όταν υπάρχει μόνο καλό. [...] Έχω συγκεντρώσει τα περισσότερα γράμματα που έλαβα γι' αυτό το βιβλίο σε μια δεσμίδα που βρίσκεται στα χέρια της κυρίας ντε Νανταγιάκ. Αν έρθουν ποτέ στο φως, θα φανούν εκπληκτικά πράγματα, καθώς και μια διάσταση απόψεων η οποία δείχνει τι σημαίνει να έχεις να κάνεις με το κοινό. Αυτό που πρόσεξαν λιγότερο, και που το καθιστά έργο μοναδικό, είναι η απλότητα του θέματος του και η ανάπτυξη του

ενδιαφέροντος, το οποίο συγκεντρώνεται σε τρία μόνο πρόσωπα και παραμένει αδιάπτωτο σε έξι ολόκληρους τόμους, χωρίς επεισόδια, χωρίς ρομαντικές περιπέτειες, χωρίς καμιά απολύτως κακότητα είτε στα πρόσωπα είτε στα γεγονότα. Ο Ντιντερό έπλεξε το εγκώμιο του Ρίτσαρντσον για την εκπληκτική ποικιλία των εικόνων του και το πλήθος των χαρακτήρων του. Ο Ρίτσαρντσον είναι πράγματι αξιέπαινος για την ικανότητά του στην απόδοση των χαρακτήρων· όσον αφορά όμως τον αριθμό τους, δεν διαφέρει σε τίποτα από τους πιο ανούσιους μυθιστοριογράφους που αναπληρώνουν τη στειρότητα των ιδεών με το πλήθος των προσώπων και των επεισοδίων. Είναι εύκολο να κεντρίζεις την προσοχή παρουσιάζοντας συνέχεια πρωτάκουστα περιστατικά και καινούργια πρόσωπα, που παρελαύνουν σαν τις ζωγραφιές του μαγικού φαναριού. Αλλά το να κρατάς συνέχεια αυτή την προσοχή στα ίδια πράγματα, και χωρίς θαυμαστές περιπέτειες, αυτό είναι οπωσδήποτε πιο δύσκολο. Αν δε, εκτός των άλλων, η απλότητα του θέματος επιτείνει την ομορφιά του έργου, τα μυθιστορήματα του Ρίτσαρντσον υπερέχουν σε πολλά πράγματα, αλλά πάνω σ' αυτό δεν μπορούν να συγκριθούν με το δικό μου. (Ρουσσώ, Εξομολογήσεις, *283-285)*

3. Η κριτική στο μυθιστόρημα τον 18ο αιώνα

Κατά τη διάρκεια του 18ου το μυθιστόρημα ως είδος ήταν εξαιρετικά δημοφιλές. Όπως είδαμε και στα προηγούμενα κεφάλαια, το μυθιστόρημα αντιμετωπίστηκε εξαρχής καχύποπτα, και αυτό δεν αλλάζει ούτε στον Διαφωτισμό. Ωστόσο, κατά τον 18ο αιώνα η κριτική που ασκείται στο μυθιστόρημα διαφοροποιείται σε σχέση με τον 17ο αιώνα, κυρίως εξαιτίας της μεγάλης επιρροής που ασκεί το μυθιστόρημα σε όλες τις κοινωνικές τάξεις, επιδρώντας ιδιαίτερα στις νεαρές γυναίκες· εξάλλου, γι' αυτό και διαφωτιστές όπως ο Βολταίρος και άλλοι, το χρησιμοποίησαν για να αφυπνίσουν και να διαφωτίσουν το λαό. Το παρακάτω απόσπασμα από το κριτικό κείμενο του J. Paul Hunter εξετάζει το μυθιστόρημα σε σχέση με τις κοινωνικές εξελίξεις κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα και αναφέρεται σε όσους ασκούν κριτική στο μυθιστόρημα ως είδος και ανησυχούν για την επίδρασή του στους νέους αλλά και για τη σημασία της αισθαντικότητας.

- Μπορείτε με βάση τα μυθιστορήματα που παρουσιάστηκαν σε αυτό το κεφάλαιο και την κριτική που ασκείται γενικά στο μυθιστόρημα να φανταστείτε τη σημασία του για το κοινωνικό status quo; Σε τι διαφέρει αυτή η κριτική από την κριτική που ασκείται τον 17ο αιώνα στο είδος;

Στην καλύτερη περίπτωση θεωρούσαν την ανάγνωση μυθιστορημάτων χάσιμο χρόνου, στη χειρότερη ένα όργανο του διαβόλου. Τρία πράγματα τους απασχολούσαν κυρίως: (1) ότι τα μυθιστορήματα με ήρωες-ηρωίδες που ανεβαίνουν κοινωνικά θα μπορούσαν να παραπλανήσουν τις προσδοκίες των νέων για τη ζωή, δημιουργώντας έντονες επιθυμίες και απογοήτευση σε όσους ζούσαν συνηθισμένη, ανιαρή ή προβλέψιμη ζωή· (2) ότι ο πληθωρισμός «συναισθημάτων» στα μυθιστορήματα –η υποτίμηση του ορθολογισμού και της απτής πραγματικότητας έναντι των συναισθημάτων– διαφθείρουν το σκεπτικό των αναγνωστών· και (3) ότι οι απεικονίσεις ειδυλλίων και ερωτοτροπιών (και η γλώσσα της σεξουαλικής έλξης) μπορούν όχι μόνο να εξάψουν τη φαντασία αλλά να υποδαυλίσουν τα πάθη. Μήπως δεν υπονομεύουν άλλωστε τα μυθιστορήματα την παραδοσιακή εξουσία των γονέων και των γερόντων, δεν ανατρέπουν δηλαδή τις συμβατικές κοινωνικές αξίες, μεταξύ των οποίων η αξία της σκληρής δουλειάς, της υπακοής, της ευσέβειας, και της ικανοποίησης με τα λίγα; Μήπως δεν ενθαρρύνουν την παθητικότητα και δεν αποδυναμώνουν τη λογική, την ατομική πρωτοβουλία και τη δυνατότητα λήψης αποφάσεων; Μήπως δεν προωθούν ανησυχία και δυσαρέσκεια για το πεπρωμένο του καθενός και δεν ενθαρρύνουν τους ανθρώπους ταπεινής καταγωγής να ποθούν μια πιο πλούσια ζωή, μια πιο ικανοποιητική σταδιοδρομία και καλύτερους εραστές;

Οι ίδιοι οι μυθιστοριογράφοι συνεχώς προσπαθούσαν να αντιμετωπίσουν αυτούς τους φόβους προβάλλοντας τα «αγνά» τους κίνητρα και υποσχόμενοι ότι μέσω των μυθιστορημάτων τους θα παρουσιάσουν και θα διδάξουν στους αναγνώστες τους κανόνες καλής συμπεριφοράς. Ωστόσο, τα ερωτήματα σχετικά με τις επιπτώσεις των μυθιστορημάτων στη συμπεριφορά παρέμειναν ανοικτά κατά τη διάρκεια του αιώνα και τα μυθιστορήματα γενικά –ακόμα κι αν μεμονωμένα βιβλία θεωρήθηκαν διδακτικά και ωφέλιμα– είχαν μια δυσάρεστη φήμη και τον 18ο αιώνα. Ένα μεγάλο μέρος της ανησυχίας των ηθικολόγων, σχετικά με τις επιπτώσεις της ανάγνωσης μυθιστορημάτων, αφορούσε τις νεαρές γυναίκες, ιδιαίτερα εκείνες των κατώτερων τάξεων που, λόγω της ανάγνωσης μυθιστορημάτων, υποτίθεται ξελογιάζονταν πιο εύκολα και είχαν πιο έντονα πάθη. Η ανάγνωση μυθιστορημάτων φαίνεται να ήταν πολύ δημοφιλής μεταξύ των νέων γυναικών και η πιο πειστική απόδειξη που έχουμε γι' αυτό δεν είναι στατιστική, αλλά απορρέει από την παρουσία τόσων προειδοποιήσεων σε εγχειρίδια καλής συμπεριφοράς, σε κηρύγματα και σε ηθικές πραγματείες της εποχής. Εκτός αυτού, η πλοκή των μυθιστορημάτων υποδηλώνει ότι οι συγγραφείς είχαν οραματιστεί ανάμεσα στο αναγνωστικό κοινό τους και αρκετές ή, κυρίως, γυναίκες αναγνώ-

στριες.

Η ευαισθησία, η αισθαντικότητα συνέχισαν να εκτιμώνται ως επιθυμητή ποιότητα όχι μόνο των φανταστικών χαρακτήρων, αλλά και εκείνων που διαβάζουν και ταυτίζονται με αυτούς. Το περιοδικό με το ενδιαφέρον όνομα Sentimental Magazine αναφέρει ότι το καλό μυθιστόρημα τείνει να εξευγενίσει τον άνθρωπο, να αφυπνίσει την τρυφερότητα, τη συμπάθεια και την αγάπη (εννοείται την ενάρετη αγάπη), να αναδείξει τα λεπτότερα συναισθήματα, ενώ το μεγαλύτερο μέρος του είναι αφιερωμένο στην εξύψωση της ηθικής. Ο πρόλογος του Richardson για τις πρώτες εκδόσεις της Pamela περιέγραψε ως στόχο του μυθιστορήματος τη διδαχή και την ηθική διαπαιδαγώγηση «με τόσο αληθοφανή, τόσο φυσικό, τόσο ζωντανό τρόπο που μπορεί να ταυτιστεί με τα συναισθήματα κάθε λογικού αναγνώστη. «Λογική» εδώ σημαίνει να «διακατέχεται κάποιος από συναισθήματα» – να έχει τον σωστό βαθμό ευαισθησίας […]. Η ευαισθησία αυτή ήταν δηλαδή κοινή, την μοιράζονταν τόσο οι χαρακτήρες όσο και οι αναγνώστες (και, εμμέσως, και οι συγγραφείς). Ενώ τα δάκρυα των αναγνωστών αρχίζουν να γίνονται αντικείμενο χλευασμού περίπου το 1770, η «ευαισθησία» παραμένει μέχρι το τέλος του αιώνα σημαντική για τους σχολιαστές του μυθιστορήματος ως αποτίμηση της αισθαντικότητας τόσο των αναγνωστών όσο και των μυθιστορημάτων (Hunter, 21-22).

4. Γκαίτε: *Βέρθερος*

Η μεγάλη επιρροή του μυθιστορήματος στους αναγνώστες καθίσταται σαφής, αν λάβει κανείς υπόψη του την εκδοτική επιτυχία που γνώρισε το μυθιστόρημα του νεαρού τότε Γκαίτε με τίτλο *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου*. Το μυθιστόρημα γνώρισε σε σύντομο χρονικό διάστημα πολλές εκδόσεις, μεταφράστηκε σε πολλές ευρωπαϊκές γλώσσες και αποτέλεσε ένα μοντέρνο ευρωπαϊκό μύθο. Ο *Βέρθερος* έγινε επίσης μόδα που ήθελε τους νέους ντυμένους με γαλάζιο σακάκι και κίτρινο γιλέκο, προκάλεσε αυτοκτονίες αναγνωστών αναγκάζοντας έτσι τον Γκαίτε να βάλει στην δεύτερη έκδοση ως προμετωπίδα τη φράση «Έσω άνδρας και μην με ακολουθήσεις»: μια υποτιθέμενη συμβουλή του Βέρθερου προς τους αναγνώστες. Με λίγα λόγια, ο *Βέρθερος* έγινε μανία που ονομάστηκε «βερθερικός πυρετός». Οι νέοι έγραφαν γράμματα μιμούμενοι το ύφος των βερθερικών επιστολών, δημιουργήθηκαν καθημερινά αντικείμενα, πιάτα, βάζα κτλ. με βινιέτες του Βέρθερου, όπερες και οπερέτες με τη θεματική του, ακόμα κι ένα άρωμα κυκλοφόρησε με το όνομα του Βέρθερου, το *Eau de Werther*.

- Το απόσπασμα που ακολουθεί από την αρχή του μυθιστορήματος, προτού γνωρίσει ο Βέρθερος τη Λόττε, αποτελεί κατά κάποιο τρόπο ένα μανιφέστο της *Θύελλας και Ορμής*. Παρατηρήστε τη σημασία της φύσης για την τέχνη και πώς αυτή συνδέεται με το «χείμαρρο της μεγαλοφυΐας». Προσέξτε επίσης την κοινωνικο-πολιτική διάσταση του αποσπάσματος που εξηγεί την κριτική που ασκείται στο μυθιστόρημα.

Περίπου μια ώρα απόσταση από την πόλη βρίσκεται ένα μέρος που λέγεται Βάλχαϊμ.2 […] Την πρώτη φορά που, από σύμπτωση, ένα όμορφο απόγευμα βρέθηκα κάτω απ' τις φλαμουριές, βρήκα το μέρος έρημο. Όλοι ήταν στα χωράφια. Μόνο ένα αγοράκι περίπου τεσσάρων ετών καθόταν στο χώμα και κρατούσε ένα άλλο, περίπου έξι μηνών, ανάμεσα στα πόδια του ενώ ταυτόχρονα το έσφιγγε με τα δυο του χέρια πάνω στο στήθος του χρησιμεύοντάς του τρόπον τινά για πολυθρόνα και, αν εξαιρέσει κανείς τη ζωηράδα με την οποία κοίταζαν τα μαύρα μάτια του τριγύρω, κατά τα άλλα καθόταν φρόνιμα. Το θέαμα με έθελξε. Κάθισα πάνω σ› ένα άροτρο, που βρισκόταν απέναντι, και ζωγράφισα τη σκηνή με μεγάλη απόλαυση. Πρόσθετα τον διπλανό φράχτη, την πόρτα ενός αχυρώνα και μερικές σπασμένες ρόδες, όλα όπως βρίσκονταν το ένα πίσω από τ' άλλο, και ύστερα από μια ώρα ανακάλυψα πως είχα φτιάξει ένα αρμονικό, πολύ ενδιαφέρον σκίτσο χωρίς να προσθέσω τίποτε δικό μου.[3] Αυτό με ενίσχυσε στην απόφασή μου να κρατηθώ στο εξής αποκλειστικά στη φύση. Μόνο αυτή έχει άπειρο πλούτο και μόνο αυτή φτιάχνει τον μεγάλο καλλιτέχνη. Πολλά μπορεί να πει κανείς για να υποστηρίξει τους κανόνες, ό,τι περίπου μπορεί να πει και προς έπαινον της αστικής κοινωνίας.*

Ένας άνθρωπος που συμμορφώνεται με τους κανόνες, δεν πρόκειται να φτιάξει ποτέ τίποτε το ανόητο ή το κακό, όπως ακριβώς κάποιος που καθοδηγείται από τους κοινωνικούς νόμους και τα πρότυπα της κοσμιότητας δεν πρόκειται ποτέ να γίνει ανυπόφορος γείτονας ή διαπρεπής κακοποιός. Από την άλλη πλευρά, ό,τι κι αν λένε, όλοι οι κανόνες καταστρέφουν το αληθινό αίσθημα της φύσης και την αληθινή της έκφραση! Θα μου πεις: «Μα αυτό είναι πολύ σκληρό! Ο κανόνας απλώς περιορίζει, κλαδεύει τα φουντωμένα κλήματα κλπ.» -Φίλε μου καλέ, μου επιτρέπεις μια παρομοίωση; Συμβαίνει κι εδώ όπως και στον έρωτα. Ένας νέος είναι δοσμένος με όλη του την καρδιά σ' ένα κορίτσι, περνάει όλες τις ώρες της ημέρας κοντά της, ξοδεύει όλες του τις δυνάμεις, όλη του την περιουσία για να της δείξει την κάθε στιγμή ότι της ανήκει ολοκληρωτικά. Έρχεται τότε ένας καλός αστός, ένας

άνθρωπος με κάποιο δημόσιο αξίωμα και του λέει: «Νέε μου! Το ν' αγαπάς είναι ανθρώπινο, μόνο που πρέπει και ν› αγαπάς ανθρώπινα. Μοίρασε το χρόνο σου, αφιέρωσε ένα μέρος στη δουλειά σου και το χρόνο της ανάπαυσής σου αφιέρωσέ τον στο κορίτσι σου. Λογάριασε την περιουσία σου και αφού έχεις καλύψει τις ανάγκες σου, δεν σου απαγορεύω με ό,τι περισσέψει να της αγοράσεις ένα δώρο, αλλά όχι πολύ συχνά, λόγου χάρη στη γιορτή της ή στα γενέθλιά της». Αν ο ερωτευμένος μας τον ακούσει, τότε θα 'χουμε να κάνουμε μ' έναν χρήσιμο νεαρό άνθρωπο, τον οποίο θα σύστηνα ανεπιφύλακτα στον οποιονδήποτε ηγεμόνα να τον διορίσει σύμβουλό του. Μόνο που ο έρωτάς του θα 'χει ξοφλήσει και, αν είναι καλλιτέχνης, και η τέχνη του. Ω φίλοι μου! Γιατί ο χείμαρρος της μεγαλοφυΐας ξεχειλίζει τόσο σπάνια; Γιατί τόσο σπάνια υψώνονται τα βουερά του κύματα για να ταράξουν τις σαστισμένες σας ψυχές; -Καλοί μου φίλοι, γιατί εκεί πέρα και στις δύο όχθες κατοικούν άνθρωποι φιλήσυχοι που τα σπιτάκια τους και τα παρτέρια τους με τις τουλίπες κι οι λαχανόκηποί τους θα πλημμύριζαν, αν αυτοί με φράγματα και με κανάλια δεν επέτρεπαν έγκαιρα τον κίνδυνο που τους απειλούσε. (Γκαίτε, *Βέρθερος*, 76-79)

5. Σουίφτ: *Τα ταξίδια του Γκιούλιβερ*

Τα ταξίδια του Γκιούλιβερ του Τζόναθαν Σουίφτ γράφτηκαν μεταξύ 1720 και 1725. Από φόβο ότι θα τον κατηγορήσουν για συκοφαντία, ο συγγραφέας ζήτησε να του αντιγράψουν το χειρόγραφο, και με ξένο γραφικό χαρακτήρα το άφησε στην πόρτα του Άγγλου εκδότη Benjamin Motte. Ο Motte το εξέδωσε το 1726, έχοντας αλλάξει και πιθανόν αφαιρέσει ολόκληρα τμήματα του έργου. Η έκδοση που περιείχε ολόκληρο το κείμενο, χωρίς ξένες επεμβάσεις, έγινε το 1735 από τον εκδοτικό οίκο του George Faulkner στο Δουβλίνο. Η επιτυχία που είχε ήδη γνωρίσει η πρώτη έκδοση (1726) ήταν τόσο μεγάλη που το μυθιστόρημα εξαντλήθηκε αμέσως. Οι σύγχρονοί του αλλά και οι κατοπινοί σχολιαστές ταύτισαν τον ήρωα με το συγγραφέα, προσάπτοντάς του μια παθολογική μισανθρωπία. Ο ίδιος ο Σουίφτ σ' ένα γράμμα του στον Πόουπ (Alexander Pope, 1688-1744) δηλώνει ότι, παρ' όλο που αγαπάει από καρδιάς ορισμένους ανθρώπους, σιχαίνεται το ζώο «άνθρωπος» και ότι ο ορισμός του ανθρώπου ως «έλλογου ζώου» (animal rationale) είναι λάθος· για τον Σουίφτ, ο άνθρωπος είναι ένα ζώο rationis capax, ένα ζώο με ικανότητες λογικής (Lund, 52).

- Το απόσπασμα που ακολουθεί είναι από το τέλος του μυθιστορήματος. Ο Γκιούλιβερ έχει γυρίσει στην Αγγλία μετά το τελευταίο του ταξίδι, όπου είχε ζήσει μαζί με τα άλογα (houyhnhnms), τα οποία είχαν ανθρώπους (yahoos) ως οικόσιτα ζώα και ως υποζύγια. Ούτε τα άλογα ούτε οι άνθρωποι τον αναγνωρίζουν ως όμοιό τους και παραμένει οντολογικά ξένος· την ίδια ακριβώς συνθήκη του ξένου βιώνει και στην επιστροφή του στην Αγγλία.

Στις 24 Νοεμβρίου έφυγα από τη Λισαβόνα μ' ένα αγγλικό εμπορικό. Ο Πορτογάλος πλοίαρχος μου δάνεισε είκοσι λίρες και μ' αγκάλιασε σφιχτά την ώρα του αποχαιρετισμού, γεγονός που μου φάνηκε ανυπόφορο. Σ' εκείνο το τελευταίο ταξίδι έμεινα κλεισμένος στην καμπίνα μου προσποιούμενος τον άρρωστο και δεν είχα επαφές με κανέναν. Στις 5 Δεκεμβρίου φτάσαμε στην Αγγλία και κατά το απόγευμα ήμουν στο σπίτι μου στο Ρέντριφ.

Η γυναίκα μου και όλη η οικογένεια με δέχτηκαν με χαρά και έκπληξη, γιατί μάλλον με θεωρούσαν πεθαμένο και δεν περίμεναν να με ξαναδούν. Εγώ ένιωσα αποστροφή και αηδία και περιφρόνηση, που μεγάλωναν όσο σκεφτόμουν τη στενή συγγένεια που είχα μαζί τους. Όταν η γυναίκα μου με αγκάλιασε και με φίλησε, έμεινα λιπόθυμος αρκετή ώρα, γιατί είχα ξεσυνηθίσει να με αγγίζει ένα μολυσμένο γιαχού.

Έχουν περάσει πέντε χρόνια από τότε. Τον πρώτο χρόνο δεν άντεχα τη θέα της γυναίκας μου και των παιδιών μου, και κυρίως τη μυρωδιά τους. Ούτε μπορούσα να φάω μαζί τους. Ακόμα μέχρι τώρα δεν τολμούν ν' αγγίξουν το ψωμί μου ή να πιούν από το ποτήρι μου ή να μου πιάσουν το χέρι. Αγόρασα δύο νεαρά άλογα, που μένουν σ' έναν όμορφο και καθαρό στάβλο, ενώ το πιο αγαπημένο μου πρόσωπο ύστερα απ' αυτά είναι ο άνθρωπος που τα φροντίζει, γιατί αναδύει τη μυρωδιά του στάβλου και νιώθω την ψυχή μου να ξαναγεννιέται. Τουλάχιστον τέσσερις ώρες τη μέρα κουβεντιάζω με τ' άλογά μου. Δεν ξέρουν τι σημαίνει σέλα και χαλινάρι, ζουν αρμονικά μεταξύ τους και είμαστε πολύ φίλοι. (Swift, 373-374)

6. Στερν: *Η ζωή και οι απόψεις του Τρίστραμ Σάντυ*

Μόνο 40 χρόνια μετά τον *Ροβινσώνα Κρούσο*, ο Lawrence Stern, με το *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, ανατρέπει όλες σχεδόν τις ισχύουσες συμβάσεις του μυθιστορήματος. Ο Defoe περιγράφει τη *Ζωή και τις περιπέτειες του Ροβινσώνα Κρούσου*, ενώ ο Στερν γράφει για τη *Ζωή και τις απόψεις του Τρίστραμ Σάντυ*. Έτσι, στο επίκεντρο του μυθιστορήματος είναι πιο πολύ οι σκέψεις παρά οι πράξεις των ηρώων και ο Στερν

συνεχίζει συνεπώς την παράδοση του Μονταίν, του Θερβάντες και του Rabelais. Ενώ όμως το μυθιστόρημα, που δημοσιεύτηκε τμηματικά μεταξύ 1759 και 1767, κατέστησε γρήγορα τον άγνωστο μέχρι τότε συγγραφέα διάσημο σε όλη την Ευρώπη, οι σύγχρονοί του κριτικοί αντιμετώπισαν το έργο του με επιφύλαξη. Οι αφηγηματικές τεχνικές που υιοθετεί θα επανεμφανιστούν όχι μόνο στον Ντιντερό, αλλά και στον 20ό αιώνα, όταν θα γίνει εκ νέου αντικείμενο μελέτης και θα αποτελέσει δεξαμενή νέων θεωριών για το μυθιστόρημα.

- Το απόσπασμα που ακολουθεί είναι από την αρχή του μυθιστορήματος και είναι ενδεικτικό της αφηγηματικής τεχνικής που χρησιμοποιεί ο Στερν. Προσέξτε την ασυνέχεια της αφήγησης και τον τρόπο με τον οποίο συνδιαλέγεται ο αφηγητής με τον αναγνώστη.

Ξέρω ότι στον κόσμο υπάρχουν αναγνώστες, καθώς και άλλοι καλοί άνθρωποι που δεν είναι καθόλου καλοί αναγνώστες, – που δυσανασχετούν αν δε μάθουν όλο το μυστικό απ' την αρχή έως το τέλος πάνω σ' οτιδήποτε σε αφορά.

Σ' αυτήν ακριβώς τη συμμόρφωσή μου με τις διαθέσεις τους και σε μια φυσική μου απροθυμία να δυσαρεστήσω οποιοδήποτε ζωντανό πλάσμα, οφείλεται και το γεγονός ότι μέχρι τώρα υπήρξα πολύ ακριβής. Καθώς η ζωή μου και οι απόψεις μου πιθανότατα θα δημιουργήσουν πάταγο και, αν οι προβλέψεις μου επαληθευτούν, θα έχουν απήχηση σε ανθρώπους κάθε σειράς, επαγγέλματος και θρησκείας, –θα διαβαστούν όσο και η Πορεία του Προσκυνητή– και στο τέλος θ' αποδειχτούν αυτό που ο Μονταίνιος φοβόταν ότι θα ήταν η κατάληξη των δοκιμίων του, –ένα βιβλίο του σαλονιού, δηλαδή– θεωρώ απαραίτητο να ικανοποιήσω τον καθένα με τη σειρά του κι επομένως σας ζητώ συγγνώμη που θα συνεχίσω ακόμα λίγο με τον ίδιο τρόπο. Και, μάλιστα, χαίρομαι ιδιαιτέρως που ξεκίνησα την ιστορία του εαυτού μου έτσι όπως την ξεκίνησα και που μπορώ να ακολουθήσω κάθε ίχνος, όπως λέει ο Οράτιος, ab Ovo.

Ο Οράτιος, απ' όσο ξέρω, δε συνιστά ανεπιφύλακτα αυτή τη μέθοδο αλλά ο εν λόγω κύριος μιλά αποκλειστικά για κάποιο έπος ή τραγωδία –(δε θυμάμαι ποια)– επιπλέον, ακόμα κι έτσι, οφείλω να ζητήσω συγγνώμη από τον κύριο Οράτιο διότι, γράφοντας αυτό που ετοιμάζομαι να γράψω, δε σκοπεύω να συμμορφωθώ ούτε με τους κανόνες του, ούτε με τους κανόνες κανενός ανθρώπου στον κόσμο.

Σ' αυτούς, όμως, που δε θέλουν να λεπτολογούν τόσο τα πράγματα, η καλύτερη συμβουλή που μπορώ να δώσω είναι να παραλείψουν το υπόλοιπο αυτού του Κεφαλαίου διότι δηλώνω εξαρχής ότι είναι γραμμένο μόνο για τους περίεργους και τους αδιάκριτους.

Κλείστε την πόρτα

Η σύλληψή μου έγινε τη νύχτα μεταξύ της πρώτης Κυριακής και της πρώτης Δευτέρας του Μαρτίου το σωτήριο έτος χίλια εφτακόσια δεκαοχτώ. Είμαι βέβαιος. […] Όπως λοιπόν αποδεικνύεται από μια σημείωση στο ημερολόγιο του πατέρα μου, που τώρα βρίσκεται πάνω στο τραπέζι, «Την Ημέρα του Ευαγγελισμού», δηλαδή την 25η του ίδιου μήνα μέσα στον οποίο εντοπίζω τη σύλληψή μου, - ο πατέρας μου έφυγε για ένα ταξίδι στο Λονδίνο, μαζί με το μεγαλύτερο αδερφό μου Μπόμπι, με σκοπό να τον γράψει στη σχολή του Γουεστμίνστερ» και ότι, όπως προκύπτει απ' την ίδια πηγή, «Δεν επέστρεψε στη σύζυγο και την οικογένειά του, παρά μόνον τη δεύτερη εβδομάδα του επόμενου Μαΐου» το πράγμα καταλήγει σχεδόν βέβαιο. Ωστόσο, αυτό που ακολουθεί στην αρχή του επόμενου Κεφαλαίου, το θέτει πέρα από κάθε αμφιβολία. […]

-Μα σας παρακαλώ, κύριε, τι έκανε ο πατέρας σας όλον το Δεκέμβριο, τον Ιανουάριο και το Φεβρουάριο; -Μα, κυρία μου, είχε κρίση ισχιαλγίας. (Stern, 8-11)

Βιβλιογραφία κεφαλαίου

Addison, Joseph, & G.W. Greene. «The spectator.» *The works of the right honourable Joseph Addison.* Επιμ. H. G. Bohn. τ. 2. London: H. G. Bohn, 1854-1856. 228-507.

Addison, Joseph, & Richard Hurd & Henry George Bohn. *The Tatler and the Spectator. The Works of the Right Honourable Joseph Addison.* Επιμ. H. G. Bohn. τ. 2. London: H. G. Bohn, 1854-1856. 1-227.

Bergk, Johann Adam. *Die Kunst, Bücher zu lesen. Nebst Bemerkungen über Schriften und Schriftsteller.* Jena: Hempel, 1799.

Batteux, Abbé Charles. *Les Beaux-Arts reduits à un même principe.* Paris: Chez Durand, 1746.

Bodmer, Johann Jacob. *Brief-Wechsel von der Natur des poetischen Geschmackes*. 1736. Επιμ. P. Böckmann, Fr. Sengle. Stuttgart: Metzler, 1966.

Dahlstrom, Daniel O. «The Taste for Tragedy. The Briefwechsel of Bodmer and Calepio.» *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 59 (1985): 206-223.

De Man, Paul. «The Rhetoric of Temporality.» *Blindness and Inside. Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism.* Εκδ. 2η. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. 187-228.
Diderot, Denis. «Éloge de Richardson.» *Œuvres ésthetiques.* Επιμ. P. Vernière. Paris: Garnier, 1959. 19-48.
----. *Αισθητικά*. Μτφρ. Κλ. Μητσοτάκη. Αθήνα: Εστία, 2003.
----. *Το παράδοξο με τον ηθοποιό*. Μτφρ. Αιμ. Βέζης. Πόλις: Αθήνα, 2012.
----. *Ζακ ο Μοιρολάτρης και ο αφέντης του*. Μτφρ. Α. Μοσχοβάκης. Αθήνα: Ηριδανός, 1985.
Doody, Margaret Anne. «Samuel Richardson: fiction and knowledge.» *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel.* Επιμ. J. Richetti. Oxford: Oxford University Press, 1996. 90-119.
Dryden, John. «The Author's Apology for Heroic Poetry, and Poetic Licence.» *The works of John Dryden. Illustrated with notes, historical, critical, and expenatory and a life of the author by Walter Scott*. τ. 5. London: William Miller, 1808. 105-166.
Dryden, John. «The Art of Painting: With Remarks, trans., with an original Preface, containing a Parallel between Painting and Poetry.» *The works of John Dryden. Illustrated with notes, historical, critical, and expenatory and a life of the author by Walter Scott*. τ. 17. London: William Miller, 1808. 339-488.
Du Bos, Jean-Baptiste. *Critical Reflections of Poetry and* Painting.With *an Inquiry into the Rise and Progress of the Theatrical Entertainments of the Ancients*. Μτφρ. Th. Nugent. τ. 2. London: John Nourse, 1748.
Duyfhuizen, Bernard. «Epistolary Narratives of Transmission and Transgression.» *Comparative Literature* 37.1 (1985): 1-26.
Fénelon, François de Salignac de La Mothe. *1651-1715. Dialogues on Eloquence*. Μτφρ. W. S. Howell. Princeton: Princeton University Press, 1951.
Fenves, Peter. *«The Scale of Enthusiasm.» The Huntington Library Quarterly* 60 (1997): 117-152.
Freeman, John. «Delight in the (Dis)order of Things: Tristram Shandy and The Dynamics of Genre.» *Studies in the novel* 34.2 (2002):141-161.
George, David E. R. *Deutsche Tragödientheorien vom Mittelalter bis zu Lessing. Texte und Kommentare*. München: Beck, 1972.
Goethe, Johann Wolfgang von. *Gedenkausgabe der Werke, Briefe, und Gespräche*. Επιμ. E. Beutler. Έκδ. 2η. τ. 18. Zürich, Stuttgart: Artemis, 1965..
Goethe, Johann Wolfgang von. *Der junge Goethe*. *Neue bearbeitete Ausgabe in fünf Bände*. Επιμ. H. Fischer-Lamberg. Έκδ. 3η. τ. 2. Berlin: de Gruyter, 1999.
Gusdorf, Georges. *La découverte de soi*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948.
Hunter, J. Paul. «The novel and social-cultural history.» *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Novel.* Επιμ. J. Richetti. Oxford: Oxford University Press, 1996. 9-40.
Kant, Imanuel. «Απάντηση στο ερώτημα τι είναι διαφωτισμός.» 1783. Τι είναι διαφωτισμός. *Mendelssohn, Kant, Herder, Lessing, Schiller,* κ.ά. Μτφρ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος. Αθήνα: Κριτική, 2014.
Kennedy, George A. «The contributions of rhetoric to literary criticism.» *The Cambridge History of Literary Criticism. The Eighteenth Century.* Επιμ. H. B. Nisbet, & C. Rawson. Oxford: Oxford University Press, 1997. 349-364.
Lessing, Gotthold Ephraim. *Εμιλία Γκαλότι*. Μτφρ. Γ. Δεπάστας. Αθήνα: Νεφέλη, 2010.
Lund, Roger D. *Jonathan Swift's Gulliver's Travels: A Routledge Study Guide*. New York: Routledge, 2013.
Luserke, Matthias. «Wir führen Kriege, lieber Lessing. Die Form der Streitens um die richtige Katharsisdeutung zwischen Lessing, Mendelssohn und Nicolai im Briefwechsel über das Trauerspiel. – Ein diskursanalytischer Versuch.» *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings*. Επιμ. W. Mauser, G. Saße. Freibug im Breisgau, Tübingen: Niemeyer, 1993. 322-331.
McKeon, Michael. «Prose fiction: Great Britain.» *The Cambridge History of Literary Criticism. The Eighteenth Century.* Επιμ. H. B. Nisbet, C. Rawson. Oxford: Oxford University Press, 1997. 238-263.
Marshall, David. «Literature and the other arts. (i) Ut pictura poesis» *The Cambridge History of Literary Criticism. The Eighteenth Century.* Επιμ. H. B. Nisbet, C. Rawson. Oxford: Oxford University Press, 1997. 681-699.
Moritz, Karl Philipp. Über die bildende Nachahmungdes Schönen.Braunschweig. 1788. *Deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts Online*. Erstausgaben und Werkausgaben von der Frühaufklärung bis zur Spätaufklärung, Online–Datenbank De Gruyter, http://db.saur.de/DLO/login.jsf;jsessionid=aeefa3ead0994e8bf575fbc6f564 =
Novak, Maximillian E. «Defoe as an innovator of fictional form.» *The Cambridge Companion to the*

Eighteenth-Century Novel. Επιμ. J. Richetti. Oxford: Oxford University Press, 1996. 41-71.
---. «Drama, 1660-1740.» *The Cambridge History of Literary Criticism. The Eighteenth Century.* Επιμ. H. B. Nisbet, C. Rawson.Oxford: Oxford University Press, 1997. 167-183.
Ortland, Eberhard. «Genie.» *Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*. Επιμ. K. Barck, M. Fontius, W. Thierse. τ. 2. Stuttgart: Metzler, 2005. 661-709.
Pope, Alexander. *The Iliad of Homer, Books X-XXIV*. Επιμ. M. Mack. Twickenham Edition of The Poems of Alexander Pope. Vol. 8. London: Methuen, 1967.
Rapin, René. «Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie.» *The Whole Critical Work of Monsieur Rapin, in two volumes.* τ. 2. London: H. Bonwicke, 1706. 135-182.
Rousseau, Jean-Jacques. *Οι εξομολογήσεις του Ζαν Ζακ Ρουσσώ*. Μτφρ. Α. Παπαθανασοπούλου. τ. 2. Αθήνα: Ιδεόγραμμα, 1997.
Sauder, Gerhard. «Briefroman.» *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Επιμ. K. Weimar, & H. Fricke, & J.-D. Müller. τ. 1. Berlin, New York: de Gruyter, 1997. 255-257.
Schings, Hans-Jürgen. *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch: Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*. München: Beck, 1980.
Seidel, Michael. «Gulliver's Travels and the contracts of fiction.» *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel.* Επιμ. J. Richetti. Oxford: Oxford University Press, 1996. 72-89.
Seiler, Bernd W. *Die leidigen Tatsachen: von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1983.
Showalter, English. «Prose Fiction: France.» *The Cambridge History of Literary Criticism. The Eighteenth Century.* Επιμ. H. B. Nisbet, & C. Rawson. Oxford: Oxford University Press, 1997. 210-237.
Sterne, Laurence. *Η ζωή και οι απόψεις του Τρίστραμ Σάντι, κυρίου από σόι*. Μτφρ. Έ. Καλλιφατίδη. Εκδ. 3η. Αθηνα: Gutenberg, 2005. 8-11
Swift, Jonathan. *A Tale of a Tub*. Επιμ. A. C. Guthkelch, D. N. Smith. Εκδ. 2η. Oxford: Oxford University Press, 1973.
Vellusig, Robert. «Werther muss sein - muss seyn! Der Briefroman als Bewußtseinsroman.» *Poetik des Briefromans: Wissens- und mediengeschichtliche Studien*. Επιμ. G. Stiening, & R. Vellusig. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013. 129–66.
Voltaire, (Francois-Marie Arouet). «Irène, Tragédie. Représentée pour la première fois, le 16 mars 1778. Lettre de M. de Voltaire à l'Académie française.» Œuvres complètes de Voltaire. τ. 2.1. Paris: Desoer, 1817. 393-397.
---- «Upon the Epick Poetry of the European Nations from Homer down to Milton.» *An Essay upon the Civil Wars of France, extracted from curious manuscripts*. *And also upon the Epick Poetry of the European Nations From Homer down to Milton*. London: Samuel Jallason, 1727. 37-130.
Warning, Rainer. *Illusion und Wirklichkeit in Tristram Shandy und Jacques le Fataliste*. München: Fink, 1965.
Young, Edward. «Conjectures on Original Composition». *The complete Works*. τ. 2,. Hildesheim: Olms, 1968. 547-586.
Βελουδής, Γιώργος. «Εισαγωγή.» *Παναγιώτης Σούτσος. Ο Λέανδρος*. Επιμ. Γ. Βελουδής. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1996.
Γκαίτε. *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου*, Μτφρ. Στ. Νικολούδη. Αθήνα: Άγρα, 1994. Πύλη για την ελληνική γλώσσα
Λέσσιγγ, *Λαοκόων ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*. Μτφρ. Α. Προβελέγγιος. Αθήνα: Πελεκάνος, 2003.
Σουίφτ, Τζόναθαν. *Τα ταξίδια του Γκιούλιβερ*. Μτφρ. Ε. Βιτζηλαίου. Αθήνα: Ατραπός, 2006.

Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι

- Ο Διαφωτισμός είχε ως αίτημα την επικράτηση της λογικής και την αποκήρυξη κάθε αυθεντίας.
- Ο διαχωρισμός μεταξύ τέχνης και επιστήμης και η σύνδεση της τέχνης με τη φαντασία οδηγεί σε νέες λογοτεχνικές μορφές και προβάλλει την αισθητική λειτουργία της λογοτεχνίας, απαλλάσσοντάς την από το διδακτικό της καθήκον.
- Η αναβάθμιση της φαντασίας απαξιώνει σταδιακά τη ρητορική, ενώ η ανάδειξη της ικανότητας του

συγγραφέα να δημιουργεί νέους κόσμους, καθιστά τη μίμηση περιττή.

- Η γερμανική σκηνή του τραγικού εκφράζεται αφενός από την νεοαριστοτελική ποιητική του Gottsched, αφετέρου από την ποιητική ελευθερία και τη θεωρία περί αισθαντικότητας του Λέσσινγκ, ιδανικό υπόβαθρο για την ανάπτυξη του αστικού δράματος.
- Η αντιμετώπιση της τέχνης, που συνδέει το υψηλό, την αλήθεια και το ωραίο με τη μίμηση της φύσης, καθιστά τη φύση μέρος της τέχνης.
- Το κίνημα της *Θύελλας και Ορμής* (*Sturm und Drang*) υιοθετεί την έννοια του νεοπλατωνικού ενθουσιασμού, εκφράζοντας την αίσθηση της ατομικότητας, της εξομολογητικής επιθυμίας και του πάθους που κυριαρχεί κυρίως στο μυθιστόρημα.
- Ο γερμανικός κλασικισμός συνδέει το τραγικό με το υψηλό, διευρύνει τη μίμηση στο πεδίο των ιδεών, ενώ αναζητά την αρμονία με σκοπό τη συνεχή καλλιέργεια και ολοκλήρωση του ανθρώπου. Ανθρωπιστικό ιδεώδες καθίσταται η αρχαία Ελλάδα, της οποίας το ποιητικό υλικό αναπροσαρμόζεται στο πρόγραμμα του γερμανικού κλασικισμού.
- Το είδος που κερδίζει έδαφος στον Διαφωτισμό είναι το μυθιστόρημα, το οποίο εκφράζει το νεωτερικό υποκείμενο και το αποτυπώνει πολυδιάστατα.
- Ο προβληματισμός γύρω από το μυθιστόρημα θα αποτελέσει εφαλτήριο για νέες θεωρίες περί μίμησης (Ντιντερό).
- Η σημασία που αποδίδεται στη φαντασία και την ιδιοφυΐα του ποιητή θα οδηγήσει σταδιακά στην απαξίωση της ρητορικής.
- Ο Διαφωτισμός σηματοδοτεί το τέλος του ut pictura poesis και τον θεωρητικό διαχωρισμό της ποίησης από την ζωγραφική.
- Σύμφωνα με τον Λέσσινγκ, η ποίηση είναι μια τέχνη που αφορά το χρόνο, ενώ η ζωγραφική το χώρο, και ως εκ τούτου δεν πρέπει να συγκρίνονται μεταξύ τους.
- Η λυρική ποίηση απελευθερώνεται από τη ρητορική παράδοση και προλειαίνει το έδαφος για την αναγέννησή της στον Ρομαντισμό.

Προτεινόμενη βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Diderot, Denis. *Το παράδοξο με τον ηθοποιό*. Μετάφραση Αιμ. Βέζης. Πόλις: Αθήνα, 2012.

Secretan, Dominique. *Κλασικισμός*. Μτφρ. Α. Παρίση. Αθήνα: Ερμής, 1983.

Βίνκελμαν, Ι. Ι. *Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική*. Μτφρ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος. Αθήνα: Ίνδικτος, 1996.

Γκαίτε, Γιόχαν Β. *Ιφιγένεια εν Ταύροις: Δράμα σε πέντε πράξεις*. Μτφρ. Κ. Χατζόπουλος. Αθήνα: Δωδώνη, 2003.

Γκαίτε, Γιόχαν Β. *Η νύμφη της Κορίνθου και άλλα ποιήματα.* Μτφ. Άγγ. Παρθένης. Αθήνα: Ιωλκός, 2002.

Γκαίτε, Γιόχαν Β. *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου*. Σ. Νικολούδη. Έκδ. 2η. Αθήνα: Άγρα, 1996.

Ντιντερό, Ντενί. *Το όνειρο του Ντ' Αλαμπέρ: Συζήτηση μεταξύ Ντ' Αλαμπέρ και Ντιντερό: Συνέχεια της συζήτησης*. Μτφρ. Α. Μοσχοβάκης. Αθήνα: Ηριδανός, 1990.

Ρουσσώ, Ζαν Ζακ. *Οι εξομολογήσεις του Ζαν Ζακ Ρουσσώ.* Μτφρ. Α. Παπαθανασοπούλου. Αθήνα: Ιδεόγραμμα, 1997.

Σουίφτ, Τζόναθαν. *Τα ταξίδια του Γκιούλιβερ*. Μτφρ. Ε. Βιτζηλαίου. Αθήνα: Ατραπός, 2006.

Τι είναι διαφωτισμός. Mendelssohn, Kant, Herder, Lessing, Schiller, κ.ά. Συλλογή κειμένων. Μτφρ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος. Αθήνα: Κριτική, 2014.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Achermann, Eric, & Nadine Lenuweit, & Vincenz Pieper (Hrgs.). *Johann Christoph Gottsched (1700-1766): Philosophie, Poetik und Wissenschaft*. Berlin: Akademischer Verlag, 2014.

Buchenau, Stefanie. *The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment: The Art of Invention and the*

Invention of Art. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
Décultot, Elisabeth. *Johann Joachim Winckelmann: Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.
Fischer, Barbara. *A Companion to the Works of Gotthold Ephraim Lessing*. Rochester, NY: Camden House, 2005.
Fowler, J. E. *New essays on Diderot*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
Fox, Christopher. *The Cambridge Companion to Jonathan Swift*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
Gerrard, Christine. *A Companion to Eighteenth-Century Poetry*. Malden, MA: Blackwell, 2006.
Hill, David. *Literature of the Sturm und Drang*. Rochester, NY: Camden House, 2003.
Moran, Michael G (Ed.). *Eighteenth-Century British and American Rhetorics and Rhetoricians: Critical Studies and* Sources.Westport, Conn., London: Greenwood Press, 1994.
Moravetz, Monika. *Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts: Richardsons Clarissa, Rousseaus Nouvelle Héloïse und Laclos' Liaisons dangereuses*. Tübingen: G. Narr, 1990.
Rice, Richard A. *Rousseau and the Poetry of Nature in Eighteenth Century France*. Philadelphia: R. West, 1977.
Richetti, John J. *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
Rowland, Herbert, & Richard E. Schade, & Guy Stern. *Lessing yearbook*. Göttingen, Wayne State: Wallstein/ Wayne State University Press, 2002.
Steinmetz, Horst. *Das deutsche Drama von Gottsched bis Lessing: Ein historischer Überblick*. Stuttgart: Metzler, 1987.
Wellbery, David E. *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Κεφάλαιο 11: Νέες ποιητικές: Ρομαντισμός, Ρεαλισμός, Νατουραλισμός

Το κεφάλαιο αυτό θα παρουσιάσει τις μεγάλες αλλαγές που συντελέστηκαν στο χάρτη των λογοτεχνικών ειδών κατά τον 19ο αιώνα, δίνοντας έμφαση στο πρόγραμμα του κινήματος της Θύελλας και Ορμής και του γερμανικού Κλασικισμού. Ακολούθως θα σκιαγραφηθεί το κίνημα του Ρομαντισμού, καθώς η αξίωσή του για μια «υποκειμενική» ποιητική από μια πανευρωπαϊκή οπτική σήμανε το οριστικό τέλος των κανονιστικών ποιητικών (βλ. ρομαντική μείξη των ειδών, ανολοκλήρωτο, κ.ά.), αλλά και τη γέννηση των εθνικών φιλολογιών, δηλαδή νέων περιγραφικών ποιητικών. Θα γίνει ιδιαίτερη αναφορά στο ιστορικό μυθιστόρημα, καθώς και στον ιστορικισμό και την αισθητική του Χέγκελ. Τέλος, θα παρουσιαστούν τα λογοτεχνικά προγράμματα του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού, που δημιούργησαν τις συνθήκες για την άνθιση λογοτεχνικών ειδών όπως το διήγημα. Το κεφάλαιο θα κλείσει με αποσπάσματα από σχετικά θεωρητικά και λογοτεχνικά κείμενα, ασκήσεις εμβάθυνσης, σύνοψη και βιβλιογραφία.

11.1 Ο Ρομαντισμός

Ο Ρομαντισμός είναι ένα πανευρωπαϊκό κίνημα που εμφανίζεται σε διαφορετικές χρονικές στιγμές στην Ευρώπη. Η απαρχή του τοποθετείται στην Αγγλία –το 1798, μόλις λίγα χρόνια μετά τη Γαλλική Επανάσταση– όπου δημοσιεύονται οι *Λυρικές Μπαλάντες* του Κόλεριτζ (Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834) και του Γουόρντσγουορθ (William Wordsworth, 1770-1850), ενώ την ίδια χρονιά δημοσιεύεται στη Γερμανία το πρώτο τεύχος του *Atheneum* των αδελφών Σλέγκελ (August Wilhelm Schlegel, 1767-1845 και Friedrich Schlegel 1772-1829), που αποτέλεσε το κατ' εξοχήν όργανο του γερμανικού ρομαντισμού. Το 1810 η Ντε Στάελ (Anne Louise Germaine de Staël, 1766-1817), γνωστή ως Madame de Staël, μετά τη γνωριμία της με τους αδελφούς Schlegel, δημοσιεύει το δοκίμιο *Περί Γερμανίας* και προτρέπει του Γάλλους ποιητές να συμβάλουν στον "εκρομαντισμό" της καλλιτεχνικής έκφρασης. Ο Ρομαντισμός στη Γαλλία θεωρείται ότι ξεκίνησε το 1820 με την έκδοση των *Ποιητικών Στοχασμών* του Λαμαρτίνου (Alphonse de Lamartine 1790-1869) και εδραιώθηκε μόλις μετά το 1827 με την έκδοση του Προλόγου στον *Κρόμγουελ* του Ουγκώ (Victor Hugo 1802-1885). Το ρεύμα αυτό διαδόθηκε και βρήκε εκφραστές στην Ελλάδα στη Ρωσία, στην Ιταλία, στην Ισπανία και αλλού.

Ο όρος *ρομαντισμός* είναι ιδιαιτέρως ασαφής. Οι λόγοι αυτής της ασάφειας πρέπει να αναζητηθούν αφενός στις ποικίλες μεταβολές της σημασίας του ως αισθητικής κατηγορίας, αρχής γενομένης από τον 17ο αιώνα όταν άρχισε να χρησιμοποιείται συστηματικά πρώτα στην Αγγλία και κατόπιν στην υπόλοιπη Ευρώπη, και αφετέρου στις διαφορετικές ιδεολογικές και πολιτικές σημασιοδοτήσεις που προσέλαβε στο πλαίσιο των εθνικών λογοτεχνιών όπου αναπτύχθηκαν οι μη συγχρονικές ρομαντικές σχολές.

Έτσι, στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, ο όρος *ρομαντικός* δηλώνει κυρίως τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη (και αρχικά μόνο η λογοτεχνία) αποτυπώνει τη φύση. Ενώ δεν παύει να σημαίνει τον τρόπο και το είδος του φυσικού τοπίου, (ψηλά βουνά, απότομα βράχια, ερημιές κτλ.) που επιλέγει ο λογοτέχνης να αναπαραστήσει –αργότερα και ο ζωγράφος–, ο Ρομαντισμός αποκτά στη συνέχεια ιστορική διάσταση και χαρακτηρίζει λογοτεχνικές εποχές και διαφορετικά λογοτεχνικά ύφη. Καθίσταται αντικείμενο της φιλοσοφίας, της αισθητικής και της πολιτικής θεωρίας, δεδομένου ότι συνδέεται με πολιτικά ζητήματα, ενώ στα τέλη του 18ου αιώνα δηλώνει μια ολόκληρη κοσμοθεωρία. Ο Ρομαντισμός μεταλλάσσεται έτσι σταδιακά σε μια ανιστορική αντίληψη του κόσμου, η οποία δεν αφορά αποκλειστικά την τέχνη αλλά καθορίζει τη στάση ζωής και τη σκέψη των ρομαντικών.

Εικόνα 11.1 *Caspar David Friedrich: Μοναχός στη θάλασσα (1808-1810). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Caspar_David_Friedrich_-_Der_M%C3%B6nch_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg*)*

11.2 Ρομαντισμός και έθνος – η δημιουργία των εθνικών φιλολογιών

Σε όλες ευρωπαϊκές χώρες όπου άνθισε ο Ρομαντισμός, ο όρος είναι φορτισμένος πολιτικά, ενώ συγχρόνως ευνοεί –και αυτό είναι ιδιαιτέρως σημαντικό να τονιστεί– και τη γέννηση της έννοιας του έθνους, των αλυτρωτικών, απελευθερωτικών αγώνων, αλλά και του εθνικισμού και των πολέμων μεταξύ των εθνών. Για παράδειγμα, στην Ιταλία ο Ρομαντισμός συνδέεται με την άνοδο ενός πρώιμου εθνικισμού, κάτι που αργότερα θα επεκταθεί σε ολόκληρη σχεδόν την Ευρώπη, ενώ δεν είναι τυχαίο ότι η έννοια του εθνικού ποιητή είναι προϊόν του ρομαντισμού. Όπως σημειώνει ο Βελουδής: «Ο ιστορικός χώρος του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού ορίζεται ουσιαστικά από τη ναπολεόντεια παρεκτροπή και την ήττα της Γαλλικής Επανάστασης, απόρροια της οποίας υπήρξε η παλινόρθωση των μοναρχικών και αυταρχικών καθεστώτων και η εμπέδωση της, αγγλικής κυρίως, αποικιοκρατίας. Ταυτόχρονα, η ίδια αυτή εποχή είναι η εποχή της αστικοφιλελεύθερης αντίστασης και εξέγερσης εναντίον των ίδιων αυτών καθεστώτων (1830, 1848), της εμφάνισης του εργατικού κινήματος και των πρώτων θεωρητικών του και, προπαντός, των εθνικοαπελευθερωτικών κινημάτων σ' ολόκληρη την Ευρώπη» (Βελουδής, 98). Σε αυτό το πλαίσιο ανθίζει και ο φιλελληνισμός ως εκδήλωση αλληλεγγύης σε ένα απελευθερωτικό κίνημα.

Σε κάθε περίπτωση, το κίνημα του Ρομαντισμού υπήρξε η ιστορική προϋπόθεση για τη δημιουργία των εθνικών φιλολογιών κατά τον 19ο αιώνα. Και αυτό όχι μόνο γιατί προώθησε την ιδέα του έθνους μέσω της τέχνης, αλλά και γιατί κατέλυσε τις ρυθμιστικές ποιητικές. Η απόρριψη στην πράξη των ρυθμιστικών ποιητικών σηματοδοτεί την εξιδανίκευση της υποκειμενικότητας του καλλιτέχνη, οδηγεί στην αναγκαιότητα συγγραφής περιγραφικών ποιητικών και συνοδεύεται από σημαίνουσες αλλαγές στην αντιμετώπιση της ιστορίας της λογοτεχνίας: οργανικές μεταφορές όπως άνθιση και παρακμή ενός λογοτεχνικού φαινομένου όπως και χρονολογική καταλογογράφησή του αποτελούν πλέον παρελθόν.

Έτσι, αν οι ρυθμιστικές ποιητικές αναζητούν τους αιώνιους νόμους που διέπουν την τέχνη, ο Ρομαντισμός εξελίσσεται με βάση την ιδέα της ιστορικότητας της τέχνης. Και αυτή η αλλαγή έχει αφετηρία τα μέσα του 18ου αιώνα και συνδέεται με την εμφάνιση μια νέας αντίληψης περί ιστοριογραφίας γενικότερα, την οποία εφάρμοσε πρώτος ο ο Χέρντερ (Johann Gottfried von Herder, 1744-1803) στην ιστορία της λογοτεχνίας. Πρόκειται για μια αντίληψη που αφενός υπογραμμίζει τη σχετικότητα και την εξάρτηση του εκάστοτε πολιτισμικού φαινομένου από το ιστορικό του πλαίσιο, και αφετέρου απαιτεί όχι μόνο την αρχειοθέτηση ιστορικών γνώσεων, αλλά και την κριτική ερμηνεία τους. Κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα και υπό την επίδραση του θετικισμού, η ιστορία της λογοτεχνίας καθίσταται κύριο αντικείμενο των εθνικών φιλολογιών.

11.3 Ρομαντισμός και κλασικισμός - η ελληνορωμαϊκή παράδοση

Στην Αγγλία, ο όρος Ρομαντισμός αρχικά περιγράφει την ποίηση του Μεσαίωνα και επιδιώκει να τη διαχωρίσει υφολογικά από την αρχαία γραμματεία· αργότερα σημαίνει τη λογοτεχνία του 19ου αιώνα, παρ' όλο που οι ίδιοι οι λογοτέχνες της εποχής δεν αυτοπροσδιορίζονται μετ' επιτάσεως ως ρομαντικοί. Στη Γαλλία, ο Ρομαντισμός αντιμετωπίζεται ως το αντίπαλο δέος του κλασικισμού, που επί Ναπολέοντα προσλαμβάνει εκ νέου σημαίνοντα ρόλο. Η Γερμανία πάλι είναι ιδιαίτερη περίπτωση. Μετά τη *Θύελλα και Ορμή* ακολουθεί ο γερμανικός Κλασικισμός –προϊόν της φιλίας μεταξύ Γκαίτε και Schiller– που τον ακολουθεί και εδώ ο Ρομαντισμός. Το γεγονός ότι και σε άλλες χώρες, όπως η Ιταλία ή η Ισπανία, ο Ρομαντισμός αντιτάχτηκε στον κλασικισμό οδήγησε στην άποψη ότι ο κλασικισμός και ο ρομαντισμός είναι εκ διαμέτρου αντίθετοι, πράγμα που δεν ισχύει, τουλάχιστον όχι απόλυτα.

Αν θεωρήσουμε ότι κλασικισμός είναι η δημιουργική συνέχεια της ελληνορωμαϊκής παράδοσης, τότε πρέπει να έχουμε κατά νου ότι οι ρομαντικοί στρέφονται και προς άλλες παραδόσεις και προς άλλες ιστορικές εποχές. Έτσι, οι ρομαντικοί δείχνουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον Μεσαίωνα ως μεταφορά του ξένου και του ανεξερεύνητου (διάδοχο σχήμα του οποίου είναι ο εξωτισμός του 19ου αιώνα), χωρίς αυτό να σημαίνει ότι απορρίπτουν την κλασική παράδοση της αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης. Απορρίπτουν τη ρυθμιστική λογική επί της ποίησης που επέβαλαν οι νεοαριστοτελικές ποιητικές, όπως του Opitz και του Gottsched στη Γερμανία ή του Boileau στη Γαλλία, αλλά όχι κάθε κλασικό κείμενο. Επί παραδείγματι, η έννοια του υψηλού και ο Λογγίνος παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο στον Ρομαντισμό, ενώ δεν είναι τυχαίο ότι ο Βέρθερος, ο πρωτορομανικός ήρωας, διαβάζει Όμηρο στο πρωτότυπο, όπως άλλωστε και ο ίδιος ο νεαρός Γκαίτε.

Σε ένα γράμμα του στα μέσα Ιουλίου του 1772, πριν ακόμα από την συγγραφή και την έκδοση του *Βέρθερου*, ο Γκαίτε γράφει προς τον τότε μέντορά του Johann Gottfried Herder: «Από τότε που αισθάνομαι τη δύναμη των λέξεων *στήθος* και *πραπίδες* [εδώ υπάρχουν ελληνικά στο πρωτότυπο], γεννήθηκε ένας νέος κόσμος μέσα μου. Δυστυχής ο άνθρωπος για τον οποίο μόνο το κεφάλι του σημαίνει κάτι. Εγώ κατοικώ τώρα στον Πίνδαρο [...]. Από τότε που έχω να λάβω νέα σας, οι Έλληνες αποτελούν τη μοναδική μου σπουδή» (Goethe, 1987, 17).

Εικόνα 11.2 *Johann Gottfried Herder, πορτρέτο του Anton Graff, Gleimhaus Halberstadt Γερμανία (1785). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Johann_Gottfried_Herder_2.jpg*)*

Ωστόσο, ο Ρομαντισμός διαφοροποιείται από τον κλασικισμό στο τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται την ελληνορωμαϊκή παράδοση, ερμηνεύοντάς την στη βάση της δικής του οπτικής. Έτσι, ο Wordsworth στο *Letter to a friend of Burns (*1816) σημειώνει: «Η δουλειά μας [με τα βιβλία των κλασικών συγγραφέων] είναι να τα καταλαβαίνουμε και να τα απολαμβάνουμε. Και ειδικά για τους ποιητές, είναι αλήθεια ότι, αν τα έργα τους είναι καλά, τότε εμπεριέχουν όλα όσα είναι απαραίτητα για την κατανόηση και την απόλαυσή τους. Μάλλον θα πρέπει οι παλαιότεροι να σκέφτονταν με αυτόν τον τρόπο για τους πρωτοπόρους Έλληνες και Ρωμαίους

ποιητές […]. Είναι ευχάριστο να διαβάζει κάποιος αυτά που ο Οράτιος επιλέγει να πει για τον εαυτό του και τους φίλους του σε μια ευχάριστη άσκηση της ιδιοφυΐας του» (Wordsworth, 1967, 11). Εδώ ο τόνος είναι στην απλότητα των γραφής και στη δεδομένη κατανόηση εκ μέρους του αναγνώστη, που είναι προγραμματική στον αγγλικό Ρομαντισμό και που ο Wordsworth θεωρεί ότι είναι κάτι που διακρίνει και την Αρχαιότητα. Η ιδιοφυΐα από την άλλη, που χαρακτηρίζει τον Οράτιο, ο οποίος εκφράζει το εγώ του μέσα από τα γραπτά του, είναι κεντρική στον Ρομαντισμό, όπως έχει ήδη αναφερθεί και θα αναλυθεί και στη συνέχεια.

Όπως σημειώνει ο Paul H. Fry: «Ίσως το ασφαλέστερο πράγμα που μπορεί να πει κάποιος για τον Ρομαντισμό σε σχέση με τα κλασικά πρότυπα είναι ότι είναι εξαιρετικά ασταθής σε αντίθεση με τον Προρομαντισμό. Ο Friedrich και ο August Wilhelm Schlegel, για παράδειγμα, φαίνεται να συμφωνούν σε μεγάλο βαθμό με την κλασική παράδοση (και ήταν ο Friedrich, ο οποίος ξεκίνησε, όπως ο Νίτσε, ως κλασικός φιλόλογος)˙ και ενώ ο Friedrich επέκρινε τον Γκαίτε για το νεοκλασικισμό του στο περιοδικό *Propyläen*, ο αδελφός του με μια εξαιρετικά νεοκλασικιστική τακτική άσκησε κριτική στην ολιγωρία του Αριστοτέλη να κρίνει το έπος με βάση τους κανόνες της τραγωδίας. Παράλληλα με τη μεταβλητότητα αυτών των απόψεων υπάρχει το ένστικτο για συμβιβασμό, το οποίο φαίνεται να αποσκοπεί ακριβώς στο να αποθαρρύνει την τάση για ακρότητες. Για το λόγο αυτό, ο Friedrich Schlegel μπορεί να λέει πράγματα όπως "Είναι εξίσου ολέθριο για το μυαλό να έχει ένα σύστημα, και να μην έχει κανένα. Θα πρέπει απλώς κάποιος να αποφασίσει να τα συνδυάσει και τα δύο"˙ ή πάλι: "Όλες οι ρομαντικές μελέτες πρέπει να γίνουν *κλασικές*˙ όλες οι κλασικές μελέτες πρέπει να γίνουν ρομαντικές"» (Fry, 14-15).

11.4 Το αισθητικό πρόγραμμα του Ρομαντισμού

Παρά τις διαφορετικές εκφάνσεις του Ρομαντισμού, στο ρεύμα αυτό υπάρχει ένα κοινό αισθητικό πρόγραμμα που μας επιτρέπει να μιλάμε για πανευρωπαϊκό φαινόμενο. Ο Βελουδής συνοψίζει το αισθητικό πρόγραμμα του Ρομαντισμού ως εξής: «άκρατος ιδεαλισμός και η εξιδανίκευση της τέχνης και του καλλιτέχνη, το δόγμα "L'art pour l'art", ο αντικλασικισμός και η άρνηση του κανόνα και των κανόνων, η καταφυγή στη θρησκεία, στο παρελθόν, στη φύση και στο "λαό", η αλλοτρίωση του καλλιτέχνη και η λατρεία του εγώ, του αισθήματος, ο αντιλογιωτατισμός και ο υποκειμενισμός, η νοσταλγία, η απαισιοδοξία και ο σπληνισμός (θλίψη), ο ψυχολογισμός και το ενδιαφέρον για τα παραψυχολογικά φαινόμενα, ο μυστικισμός και η μεταφυσική, τ' όνειρο και τ' ονειροπόλημα, ο διχασμός, η αέναη κίνηση και η άσκοπη περιπλάνηση, η ανησυχία και η ανικανοποίηση, η αναζήτηση του φανταστικού και του αλλόκοτου, η χρήση της υποβολής και του συμβόλου και, μαζί μ' όλ' αυτά, το πάθος, η ειρωνεία και η σάτιρα, η σύζευξη της ποίησης με τη μουσική, της λογοτεχνίας με την τέχνη και τη φιλοσοφία. Ταυτόχρονα, η εποχή του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού σημαίνει: στροφή στη λογοτεχνική περιουσία του *"λαού"* (παραμύθια, παραδόσεις, δημοτικά τραγούδια, λαϊκά βιβλία), και αξιοποίησή της για την προσωπική καλλιτεχνική δημιουργία, ανάπτυξη των λαογραφικών σπουδών, στροφή στη μεσαιωνική και νεότερη εθνική ιστορία και ανάπτυξη των εθνικών ιστορικών και γραμματολογικών σπουδών, νέα ώθηση στις επιστήμες του ανθρώπου, ιδιαίτερα την ψυχολογία και την ψυχοφυσιολογία, τη φιλοσοφία και την αισθητική, την έρευνα και την ερμηνεία των μύθων» (Βελουδής, 99-100).

Το πιο σημαντικό ωστόσο από όλα αυτά είναι η νέα εικόνα του καλλιτέχνη που κατασκεύασε ο Ρομαντισμός ως ενός ενορατικού, ιδιοφυούς υποκειμένου που δεν είναι υποχρεωμένο να ακολουθεί κανόνες. Ο σημαίνον ρόλος του κοινού δεν μειώνεται στον Ρομαντισμό επειδή ο καλλιτέχνης αυτοπροβάλλεται μέσα από το έργο του ως η απόλυτη αρχή της τέχνης. Στο πρόλογό του στις *Λυρικές Μπαλάντες*, ο Wordsworth ορίζει τον ποιητή ως «a man speaking to men» («ένα άντρα που μιλάει σε άντρες», η φράση στα ελληνικά έχει μεταφραστεί ως ένας άνθρωπος που μιλάει στους ανθρώπους, Wordsworth, 1994, 53). Ο Wordsworth μπορεί να βγάζει με αυτόν τον τρόπο τις γυναίκες συγγραφείς και τις γυναίκες αναγνώστριες από το κάδρο, αλλά με τη φράση «a man speaking to men» υπονοεί έναν εκδημοκρατισμό της λογοτεχνίας. Ο ποιητής δεν είναι πλέον μια αυθεντία, ένας poeta doctus, δεν θέλει να διδάξει και να καθοδηγήσει, δεν ενδιαφέρεται να μεταδώσει γνώσεις ή να καλλιεργήσει την αρετή. Ο ποιητής απευθύνεται ως άνθρωπος στον απλό άνθρωπο και επιθυμεί να γίνει κατανοητός. Ωστόσο, ο ποιητής είναι ένας άνθρωπος που δεν μιλάει με τους ανθρώπους, αλλά μιλάει στους ανθρώπους.

Όσο σημαντική, λοιπόν, μοιάζει να είναι η επικοινωνιακή διάσταση της λογοτεχνίας άλλο τόσο σημαντική είναι η θέση που παίρνει ο ποιητής: ο ποιητής διαφέρει από τους υπόλοιπους κοινούς ανθρώπους: «Είναι ένας άνθρωπος […], προικισμένος με ζωηρότερη ευαισθησία, περισσότερο ενθουσιασμό και τρυφερότητα, ο οποίος έχει μεγαλύτερη γνώση της ανθρώπινης φύσης και ψυχή με μεγαλύτερη κατανόηση απ' ό,τι υποτίθεται πως υπάρχει στο ανθρώπινο γένος· ένας άνθρωπος ικανοποιημένος με τα πάθη και τις αποφάσεις του· τον οποίο χαροποιεί περισσότερο από τους άλλους ανθρώπους το πνεύμα της ζωής εντός του, που χαίρεται να μελετά ανάλογες απο-

φάσεις και πάθη σαν κι αυτά που εκδηλώνονται στη ροή του σύμπαντος και συνήθως αισθάνεται την ανάγκη να τα δημιουργήσει ο ίδιος όταν δεν τα συναντά. Σ' αυτές τις ιδιότητες προστίθεται και η προδιάθεση να επηρεάζεται περισσότερο απ' όσο οι άλλοι από πράγματα απόντα, σαν να είναι παρόντα· η ικανότητα να πλάθει εντός του πάθη, που απέχουν πράγματι πολύ απ' το να είναι ίδια με τα πάθη που τα πραγματικά γεγονότα προξενούν και –ιδιαίτερα στα σημεία εκείνα του γενικού συναισθήματος τα οποία είναι ευχάριστα και χαροποιά– παρουσιάζουν μεγαλύτερη συγγένεια με τα πάθη που προξενούνται από τα πραγματικά γεγονότα, απ' οτιδήποτε άλλο οι κοινοί άνθρωποι, με τις δικές τους αποκλειστικά νοητικές λειτουργίες, είναι συνηθισμένοι να αισθάνονται: εξ ου και δια της ασκήσεως, ο Ποιητής έχει αποκτήσει μεγαλύτερη ετοιμότητα και δύναμη να εκφράζει αυτό που σκέφτεται και αισθάνεται, και ιδιαίτερα εκείνες τις σκέψεις και τα συναισθήματα τα οποία, από δική του επιλογή ή εξαιτίας της δομής του δικού του νου, γεννώνται μέσα του χωρίς άμεσο εξωτερικό ερέθισμα» (Wordsworth, 1994, 53-55).

Όπως διαφαίνεται από το παραπάνω απόσπασμα, δεν είναι μόνο η ποιητική πράξη που σκιαγραφείται με εντελώς διαφορετικούς όρους από ό,τι μέχρι εκείνη τη στιγμή (στο ζήτημα θα επανέλθουμε στη συνέχεια), αλλά και ο ρόλος του ποιητή. Επισημαίνει χαρακτηριστικά ο Marshall Brown ότι «ο συγγραφέας δεν παρέχει μόνο ηθικά παραδείγματα και δεν πλαισιώνει έναν χρυσό κόσμο˙ η λογοτεχνία είναι εκεί για να διαβαστεί και να κατανοηθεί. Ένα νέο σημαντικό μέρος της ρομαντικής κριτικής στρέφει έτσι την προσοχή του στην ερμηνευτική και στην ερμηνεία: πώς οι αναγνώστες κατανοούν τι λένε οι συγγραφείς; Η κριτική ταυτόχρονα έχει (αν και όχι πάντα στους ίδιους συγγραφείς) μια πιο ψυχολογική και τεχνική εξέλιξη, δύο λειτουργίες που συχνά ενώνονται στη ρομαντική ρητορική θεωρία και στις αποδομητικές αναπαραστάσεις της. Η κριτική επίσης εξελίσσεται περισσότερο σε κοινωνιολογικό επίπεδο, καθώς γίνεται όλο και πιο αισθητή η ανάγκη να προσδιοριστεί το αναγνωστικό κοινό. Η μέχρι τώρα κριτική για τα είδη αφορούσε τους νόμους που συνθέτουν τις διαφορετικές μορφές συγγραφής˙ τώρα συνυπολογίζονται και οι διαφορετικοί σκοποί καθώς και το κοινό τους» (Brown, 1-2).

11.5 Θεωρίες περί λογοτεχνικών ειδών στον Ρομαντισμό – Το τέλος των λογοτεχνικών ειδών;

«Η ρομαντική ποίηση είναι μια προοδευτική, οικουμενική ποίηση. Προορισμός της δεν είναι μόνο να ενώσει πάλι όλα τα μεμονωμένα είδη ποίησης και να εμπλουτίσει την ποίηση με φιλοσοφία και ρητορική. Θέλει και οφείλει να συγχωνεύσει την ποίηση και την πρόζα, τη μεγαλοφυΐα και την κριτική, το τεχνητό και το φυσικό ύφος στην ποίηση, να δώσει στην ποίηση ζωντάνια και συντροφικότητα, να κάνει τη ζωή και την κοινωνία ποιητική, να εμφυσήσει ποίηση στο ευφυολόγημα, να διαποτίσει με ευδόκιμο εκπαιδευτικό υλικό κάθε μορφή τέχνης μέχρι κορεσμού και να αναταράξει την τέχνη με τις δονήσεις του χιούμορ. Στους κόλπους της εγκλείει όλα αυτά που μπορούν να αποτελέσουν ποίηση, από τα μεγαλύτερα συστήματα τέχνης, τα οποία περιλαμβάνουν μέσα τους και άλλα επιπλέον συστήματα, μέχρι και το λυγμό, το φιλί που αποπνέει το παιδί στο άτεχνο τραγούδι του. […] όμως ακόμα δεν υπάρχει καμία μορφή για να εκφράσει απόλυτα το πνεύμα του συγγραφέα. […] Όλα τα άλλα είδη ποίησης είναι πλέον ξεπερασμένα και μπορούν τώρα πια να υποβληθούν σε ανατομία. Το είδος της ρομαντικής ποίησης βρίσκεται ακόμα σε εξέλιξη. Και η αληθινή ουσία της συνίσταται ακριβώς στο ότι μπορεί να εξελίσσεται μέσα στους αιώνες χωρίς να ολοκληρώνεται ποτέ. […] Μόνο αυτή είναι άπειρη, επειδή μόνο αυτή είναι ελεύθερη και αναγνωρίζει ως πρώτο κανόνα της ότι η αυθαιρεσία του ποιητή δεν αποδέχεται κανέναν κανόνα. Η ρομαντική ποίηση είναι η μόνη που είναι είδος και είναι παράλληλα η ίδια η ποιητική τέχνη, διότι κατά μία έννοια κάθε ποίηση είναι ή οφείλει να είναι ρομαντική» (Schlegel, 2003, 25-27).

Αυτά γράφει ο Friedrich Schlegel το 1798 στο περιοδικό *Athenäum* που εκδίδει μαζί με τον αδελφό του August Wilhelm Schlegel. Το επαναστατικό αυτό κείμενο που θεωρείται προγραμματικό του γερμανικού Ρομαντισμού στρέφεται όχι μόνο κατά των κανονιστικών ποιητικών, αλλά και κατά του διαχωρισμού της λογοτεχνίας σε είδη. Στρέφεται επίσης κατά του διαχωρισμού μεταξύ επιστήμης, λογοτεχνίας και φιλοσοφίας που είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο ότι θεωρείται δεδομένος την εποχή αυτή. Καταφέρεται επίσης εναντίον του διαχωρισμού μεταξύ ζωής και τέχνης. Το γεγονός ότι η ρομαντική ποίηση είναι μια ποίηση σε διαρκή εξέλιξη, μια ποίηση που δεν ολοκληρώνεται, σημαίνει στροφή στο αποσπασματικό. Αν μέχρι τότε η έννοια του ολόκληρου, του κειμένου δηλαδή με αρχή, μέση και τέλος, είναι δεδομένη, από τον Ρομαντισμό και μετά το αποσπασματικό καθίσταται κυρίαρχο πρότυπο της ποίησης. Η αυθαιρεσία του ποιητή, στην οποία αναφέρεται ο Schlegel, συμπληρώνει την εικόνα μιας απόλυτης ελευθερίας της δημιουργικής πράξης. Ειδικά για τα λογοτεχνικά είδη θα μπορούσε να θωρήσει κανείς ότι παύουν να έχουν σημασία στον Ρομαντισμό. Όμως, δεν είναι ακριβώς έτσι τα πράγματα.

Εικόνα 11.3 *Το πρώτο τεύχος του Atheneum, 1798.(©URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Athenaeum_1798_Titel.png*)*

11.6 Μοναδικότητα και άπειρο / οργανικές μεταφορές στον Herder

Πράγματι, τα λογοτεχνικά είδη ως κανονιστικό πλαίσιο και οι κανόνες που τα διέπουν παύουν να έχουν ισχύ, ή, αν μη τι άλλο, την ισχύ που είχαν ως οδηγίες συγγραφής. Αυτό δεν σημαίνει, ωστόσο, ότι ο Ρομαντισμός δεν ασχολείται με τα λογοτεχνικά είδη. Έτσι, ο Herder, που θεωρείται αυτός που δημιούργησε τη θεωρία πάνω στην αναπτύχθηκε ο Ρομαντισμός, παραπονιέται ότι η λογοτεχνία διέπεται από μηχανικούς κανόνες, ενώ λείπει μια ολοκληρωμένη αισθητική και ακόμα περισσότερο μια μεταφυσική της ποίησης. Με αυτό το δεδομένο, ο Herder εισάγει οργανικές μεταφορές για να εξηγήσει την ποικιλότητα και τη μοναδικότητα της ποίησης.

Γράφει λοιπόν στο *Versucheiner Geschichteder lyrischen Dichtkunst*: «όπως το δέντρο πηγάζει από τη ρίζα, έτσι και η εξέλιξη και η άνθιση μιας τέχνης πηγάζουν από την αρχή τους. Αυτή εμπεριέχει όλη την ουσία, όπως ακριβώς ο σπόρος εσωκλείει όλο το φυτό με όλα του τα μέρη˙ και είναι αδύνατον να εξηγήσω την μετέπειτα κατάσταση με τρόπο γενετικό. Εφόσον το αντικείμενό μου συνεχώς μεταβάλλεται, δεν μπορώ να γνωρίζω πού πρέπει να βρω την ολοκληρωμένη εικόνα˙ κάθε φορά που φέρνω το ζώο κάτω από τον μεγεθυντικό φακό αυτό παίρνει και διαφορετική μορφή. Αν εξετάσω μία και μόνο περίπτωση, τότε οι παρατηρήσεις μου θα είναι αδιαμφισβήτητες και ιδιαίτερα ελλιπείς˙ αν εξετάσω τη μία περίπτωση μετά την άλλη, θα μου λείπει μόνο η πρώτη, επομένως θα μου λείπει το κουβάρι το οποίο θα ξετυλίξει τις επόμενες. Θα παραθέσω ένα παράδειγμα από τη λυρική ποίηση, γιατί ήδη οι προτάσεις μου μέχρι τώρα ήταν πολύ γενικόλογες. Έγινε προσπάθεια να δοθεί ένας ορισμός για την ωδή˙ αλλά τι είναι η ωδή; υπάρχουν ελληνικές, ρωμαϊκές, ανατολίτικες, αρχαίες σκανδιναβικές, νεότερες ωδές που δεν είναι εντελώς ίδιες μεταξύ τους˙ ποια από αυτές τις ωδές είναι το πρότυπο, σε σχέση με το οποίο οι υπόλοιπες είναι απλά αποκλίσεις; Με ευκολία θα μπορούσα να αποδείξω ότι οι περισσότεροι ερευνητές έχουν καθορίσει το πρότυ πο ωδής σύμφωνα με τις προσωπικές τους προτιμήσεις […] Ο αμερόληπτος ερευνητής θεωρεί όλα τα είδη εξίσου αξιοπρόσεκτα και προσπαθεί αρχικά να σχηματίσει μια συνολική εικόνα, ώστε κατόπιν να εκφέρει γνώμη για τα πάντα» (Herder, 87).

Στο απόσπασμα αυτό αναφύονται ιδέες τις οποίες θα συναντήσουμε στη ρομαντική ποιητική θεωρία, όπως η γενετική, οργανική αντιμετώπιση της λογοτεχνίας, η πίστη στη διαρκή εξέλιξη της ποίησης, η ανάγκη για αποδοχή της αποσπασματικότητας ως αποτελέσματος της ιστορικότητας και των διαρκών μεταλλάξεων του λογοτεχνικού φαινομένου, η στροφή στις απαρχές της ποίησης, στις απαρχές της ανθρωπότητας, στις απαρχές της γλώσσας, που συνδέονται με το πηγαίο, το φυσικό, αυτό που μεταγράφει ο Schlegel ως «το άτεχνο τραγούδι του παιδιού». Διαφαίνεται όμως η επιθυμία μιας ταξινόμησης των άπειρων λογοτεχνικών μορφών μ' έναν τρόπο εντελώς διαφορετικό από τον ισχύοντα, αλλά αυτή την επιθυμία, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, τη συναντάμε και στη ρομαντική θεωρία. Πρόκειται για την επιθυμία να βρεθεί ένας κοινός παρονομαστής για τις άπειρες εκφάνσεις της λογοτεχνίας, που να αναγνωρίζει τη διαφορετικότητα και συγχρόνως τη μοναδικότητά τους.

11.7 Σίλλερ, *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποίησης* – μια νέα τυπολογία της λογοτεχνίας

Αυτός που ενστερνίζεται τον Χέρντερ εντάσσοντας τα λογοτεχνικά είδη σ' ένα φιλοσοφικό πλαίσιο είναι ο Σίλλερ (Friedrich Schiller, 1759-1805). Επηρεασμένος από τον Καντ, στο *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποίησης* (1795), ο Σίλλερ δεν στρέφεται ευθέως εναντίον του κλασικισμού αλλά δημιουργεί μια τυπολογία της λογοτεχνίας εντελώς διαφορετική. Διαχωρίζει την ποίηση σε δύο μεγάλες κατηγορίες με βάση την *αίσθηση* (Empfindungsweise) που αποτυπώνεται σε αυτές και όχι τη μορφή ή το περιεχόμενο. Έτσι, η αφελής ποίηση είναι η ποίηση που είναι φύση, που χαρακτηρίζεται από παιδικότητα, απλότητα, χάρη, βαθύτητα σκέψης· ενώ η συναισθηματική ποίηση είναι η ποίηση που είναι τέχνη, είναι δηλαδή αποτέλεσμα τεχνικής: «Από την αφελή σκέψη απορρέει αναγκαία μια αφελής έκφραση τόσο στα λόγια όσο και στις κινήσεις, η οποία είναι το σπουδαιότερο συστατικό της χάρης. Με την αφελή τούτη χάρη η ιδιοφυΐα εκφράζει τις εξοχότερες και βαθύτερες σκέψεις της, πού είναι θεία αποφθέγματα από το στόμα ενός παιδιού. Ενώ ο σχολαστικισμός, τρέμοντας αδιάκοπα μην κάνει κάποιο λάθος, καρφώνει τα λόγια και τις έννοιές του στο σταυρό της γραμματικής και της λογικής, είναι σκληρός και άκαμπτος, μην τυχόν και είναι ασαφής, λέει πολλά, θέλοντας να αποφύγει τα πολλά και αφαιρεί τη δύναμη και την οξυδέρκεια από τη σκέψη, μήπως και η σκέψη κόψει τον απρόσεχτο –η ιδιοφυΐα δίνει στη δική της σκέψη με μια και μόνη πινελιά περίγραμμα για πάντα καθορισμένο, στέρεο κι ωστόσο ελεύθερο» (Schiller, 27).

Από το απόσπασμα καθίσταται προφανές ότι ο διαχωρισμός αυτός της ποίησης σε δύο μεγάλες κατηγορίες στηρίζεται εν πολλοίς στην έννοια της ιδιοφυΐας. Η αφελής ποίηση είναι προϊόν της ιδιοφυΐας, ενώ η συναισθηματική της μη ιδιοφυΐας. Άλλωστε, ο Σίλλερ δηλώνει κατηγορηματικά «Αφελής πρέπει να 'ναι κάθε αληθινή ιδιοφυΐα, αλλιώς δεν είναι ιδιοφυΐα. Μόνο η αφέλεια την κάνει ιδιοφυΐα, και αυτό που είναι από διανοητική και αισθητική άποψη δεν μπορεί να το αρνηθεί από άποψη ηθική. Αγνοώντας τους κανόνες, αυτά τα δεκανίκια της αδυναμίας και τους δεσμοφύλακες της διαστροφής, οδηγημένη μοναχά από τη φύση ή το ένστικτο, τον φύλακα άγγελό της, βαδίζει ήσυχα και σίγουρα μέσ' απ' όλες τις παγίδες του κακού γούστου, στις οποίες μπλέκεται αναπόδραστα η μη ιδιοφυΐα, αν δεν έχει τη σύνεση να μην τις ζυγώσει καθόλου» (Schiller, 24). Αν λοιπόν οι κανόνες (και οι κανονιστικές ποιητικές) είναι «δεσμοφύλακες της διαστροφής» και «δεκανίκια της αδυναμίας», η ιδιοφυΐα και το έργο της δεν υπερέχουν μόνο αισθητικά και διανοητικά, αλλά και ηθικά. Και αυτό το ηθικό πλεονέκτημα, μαζί βέβαια με το διανοητικό και το αισθητικό, είναι που επιτρέπουν, σύμφωνα με τον Σίλλερ, στην ιδιοφυΐα να εξυψώνει το πραγματικό στο ιδεώδες. Η ιδέα και ο κόσμος των ιδεών (δεν είναι ο πλατωνικός κόσμος των Ιδεών, μολονότι τον θυμίζει) καθίστανται με αυτόν τον τρόπο τα μόνα άξια προς μίμηση αντικείμενα της λογοτεχνίας. Από αυτή την άποψη, εξυψώνοντας την ιδιοφυΐα, ο Σίλλερ υπογραμμίζει κατά κύριο λόγο την ηθική διάσταση της αισθητικής εμπειρίας.

Ωστόσο, ο Σίλλερ όχι μόνο διαχωρίζει την αφελή από την συναισθηματική ποίηση, τις ιδιοφυΐες από τις μη ιδιοφυΐες, αλλά αντιμετωπίζει αυτήν την κατηγοριοποίηση και ιστορικά. Έτσι, οι αρχαίοι Έλληνες ήταν ένα με τη φύση, ενώ οι σύγχρονοι όχι. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Όντας [ο αρχαίος Έλληνας] σε συμφωνία με τον εαυτό του κι ευτυχής στο αίσθημα της ανθρωπιάς του, παρέμενε προσκολλημένος σε τούτη ως αρχή του και προσπαθούσε όλα τ' άλλα να τα φέρει κοντά σ' αυτήν, ενώ εμείς δεν βρισκόμαστε σε συμφωνία με τον εαυτό μας κι έχοντας κακοτυχίσει στις εμπειρίες μας με την ανθρωπότητα, δεν έχουμε ανάγκη πιο πιεστική παρά να φύγουμε από μέσα της και να πάψουμε πια να βλέπουμε μια τόσο κακοχυμένη φόρμα. Το αίσθημα, για το οποίο μιλάμε εδώ, δεν είναι λοιπόν εκείνο που είχαν οι αρχαίοι· μάλλον ταυτίζεται με εκείνο που έχουμε εμείς για τους αρχαίους. Εκείνοι ένιωθαν φυσικά· εμείς νιώθουμε το φυσικό. Αναμφίβολα ήταν ολότελα διαφορετικό το αίσθημα που γιόμιζε την ψυχή του Ομήρου, όταν περιέγραφε πώς ο θείος χοιροβοσκός περιποιούνταν τον Οδυσσέα, από εκείνο που κινούσε την ψυχή του νεαρού Βέρθερου, όταν διάβαζε τούτη τη ραψωδία ύστερα από μια βαρετή συντροφιά. Το δικό μας αίσθημα για τη φύση μοιάζει με το αίσθημα του αρρώστου για την υγεία» (Schiller, 36).

Εικόνα *11.4* *Friedrich Schiller, πορτρέτο της Ludovike Simanowiz (1793 ή 1794).* (*URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/Friedrich_Schiller_by_Ludovike_Simanowiz.jpg)

Στον γερμανικό κλασικισμό, μια εποχή που σφραγίστηκε από τη φιλία του Γκαίτε με τον Σίλλερ, η ελληνική Αρχαιότητα αναγορεύεται ως το ιδανικό παρελθόν του γερμανικού πολιτισμού και της γερμανικής λογοτεχνίας, και τροφοδοτεί τη στροφή σε κλασικές φόρμες, σε αρχαία μοτίβα και μύθους, προσφέροντας συγχρόνως μια νέα κατηγοριοποίηση των λογοτεχνικών ειδών, που διατηρεί την ισχύ της ώς σήμερα, στην οποία θα επανέλθουμε στη συνέχεια.

11.8 Ο Ουγκώ: λογοτεχνικά γένη και ιστορικός χρόνος

Ο Σίλλερ θα επηρεάσει τον Βίκτωρα Ουγκώ (Victor Hugo, 1802-1885) ο οποίος στον Πρόλογό του στον *Cromwell* (1827), που θεωρείται το μανιφέστο του γαλλικού Ρομαντισμού, θα διαχωρίσει τρεις μεγάλες ιστορικές περιόδους –την πρωτόγονη, την αρχαία και τη μοντέρνα ή ρομαντική, αντιστοιχώντας ένα λογοτεχνικό γένος στην καθεμιά: «[…] η ποίηση έχει τρεις ηλικίες, που η καθεμιά αντιστοιχεί σε μια εποχή της κοινωνίας: την ωδή, την εποποιία, το δράμα. Οι πρωτόγονοι καιροί είναι λυρικοί, οι αρχαίοι καιροί είναι επικοί, οι σύγχρονοι καιροί είναι δραματικοί. Η ωδή ψάλλει την αιωνιότητα, η εποποιία υμνεί την ιστορία, το δράμα απεικονίζει τη ζωή. Ο χαρακτήρας της πρώτης ποίησης είναι η απλοϊκότητα, ο χαρακτήρας της δεύτερης η απλότητα, ο χαρακτήρας της τρίτης η αλήθεια. Οι ραψωδοί σημαδεύουν τη μετάβαση από τους λυρικούς ποιητές στους επικούς, όπως οι μυθιστοριογράφοι τη μετάβαση από τους επικούς στους δραματικούς ποιητές. […] Να τα τρία πρόσωπά της, της νιότης, της αντροσύνης και των γηρατειών. Είτε εξετάσει κανείς μια λογοτεχνία ειδικά, είτε όλες τις λογοτεχνίες στο σύνολό τους, στο ίδιο καταλήγει: οι λυρικοί ποιητές πριν απ' τους επικούς, οι επικοί πριν απ' τους δραματικούς» (Hugo, 144-145).

Ο Ουγκώ δεν έχει στόχο, όπως διαφαίνεται και από τα παραπάνω, να αναπτύξει μια θεωρία περί λογοτεχνικών ειδών, αλλά να τονίσει την ιστορικότητα της λογοτεχνίας, στρεφόμενος παράλληλα ενάντια στο κλασικιστικό δράμα. Γι' αυτόν τον λόγο, άλλωστε, αυτός που εκπροσωπεί τη σύγχρονη εποχή και την εποχή των δραματικών ποιητών είναι ο Σαίξπηρ. «Ο Σαίξπηρ είναι το δράμα· και το δράμα που συγχωνεύει κάτω από την ίδια πνοή το γκροτέσκο και το υψηλό, το τρομερό και το μπουφόνικο, την τραγωδία και την κωμωδία, το δράμα είναι αυτός καθαυτός ο χαρακτήρας της τρίτης εποχής της ποίησης, της τωρινής λογοτεχνίας» (Hugo, 144). Είναι σαφές από τη φράση αυτή ότι ο Ουγκώ προκρίνει όχι μονάχα την υφολογική μείξη, αλλά και τη μείξη των ειδών με τρόπο αντίστοιχο του Schlegel.

11.9 Σέλλινγκ και Χέγκελ: Προς μια φιλοσοφία των λογοτεχνικών ειδών

Αν ο Σίλλερ είναι ο πρώτος που ασχολήθηκε με τη λογοτεχνία από φιλοσοφική άποψη, ο Σέλλινγκ (Friedrich

Schelling, 1775-1854) είναι ο πρώτος που αναπτύσσει μια φιλοσοφική θεωρία για τα λογοτεχνικά γένη. Στις διαλέξεις που έδωσε στο διάστημα 1799-1805, που εκδόθηκαν με τον τίτλο *Philosophie der Kunst*, ο Schelling επιχειρεί να εξετάσει την τέχνη στο πλαίσιο του γερμανικού ιδεαλισμού. Γι' αυτόν, η αισθητική ως κλάδος της φιλοσοφίας πρέπει να αναπτύξει μια επιστημονική μέθοδο με τη βοήθεια της οποίας να εξεταστούν οι ποικίλες εκφάνσεις λογοτεχνίας. Αντιμετωπίζοντας την τέχνη ως αποκορύφωση της φιλοσοφίας και ως το κατ' εξοχήν αντικείμενό της, ο Schelling βλέπει στη λυρική ποίηση την έκφραση της ιδιαιτερότητας του υποκειμένου, της διαφοράς του από την κοινότητα (Schelling, 284), στο έπος το πανόραμα μιας αντικειμενικής ματιάς πάνω στο κόσμο που δεν έχει ανάγκη το υποκειμενικό βλέμμα (Schelling, 296), ενώ στο δράμα λαμβάνει χώρα η σύνθεση υποκειμενικής και αντικειμενικής οπτικής γωνίας και, επομένως, η άρση της αντίθεσης μεταξύ υποκειμενικού και αντικειμενικού. Σε αυτό το πλαίσιο, διαβάζει τον Οιδίποδα Τύραννο του Σοφοκλή ως το δράμα της αντίθεσης και, εντέλει, της συμφιλίωσης μεταξύ υποκειμενικού και αντικειμενικού. Ο Οιδίποδας εκκινεί από ένα *εγώ που απέναντί του είναι ο κόσμος* και καταλήγει σ' *ένα εγώ που είναι ο κόσμος* (Schelling, 331).

Ο Χέγκελ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831) θα συνεχίσει τη σκέψη του Schelling τοποθετώντας την σε μια πιο ιστορική προοπτική. Στις διαλέξεις του, εστιάζει κατά κύριο λόγο στο ωραίο στην τέχνη, που το θεωρεί ανώτερο από το ωραίο στη φύση. Σύμφωνα με αυτό το σκεπτικό, η τέχνη δεν είναι μόνο απεικόνιση/μίμηση της φύσης αλλά και αποτύπωση της ιδέας, συνεπώς το ωραίο στην τέχνη είναι ανώτερο από το ωραίο στη φύση. Η τέχνη είναι δηλαδή η «αισθητή έκφανση της Ιδέας», που με τη σειρά της είναι αποτέλεσμα της σχέσης μεταξύ μορφής («αισθητού») και περιεχομένου («Ιδέας»). Αυτή η αποτύπωση της Ιδέας είναι η πιο σημαντική λειτουργία αλλά και η ιδανική έκφραση της τέχνης. Αυτό το ιδανικό πραγματώνεται περισσότερο ή λιγότερο μέσα στον χρόνο.

Κατά τον Χέγκελ, υπάρχουν τρεις μεγάλες εποχές της τέχνης: η εποχή της συμβολικής τέχνης (της ανατολικής τέχνης), που εκφράστηκε μέσω της αρχιτεκτονικής, η εποχή της κλασικής τέχνης (της τέχνης της ελληνορωμαϊκής Αρχαιότητας), που κύρια έκφρασή της ήταν η γλυπτική, και η εποχή της ρομαντικής τέχνης – που ξεκινά στον χριστιανικό Μεσαίωνα και κύριες εκφάνσεις της είναι η μουσική, η ζωγραφική και η λογοτεχνία. Συγκεκριμένα για τη λογοτεχνία το αρχαίο έπος είναι η ιδανική αναπαράσταση της Ιδέας, μια και ο ήρωας στην αρχαία επική ποίηση είναι όπως τα αρχαιοελληνικά αγάλματα: μια έκφραση απόλυτης ατομικότητας και ταυτόχρονα έκφραση των ιδανικών της κοινότητας. Περιγράφοντας την ιστορία ως ίδρυση ενός έθνους, το έπος λειτουργεί κατά κάποιο τρόπο ως η βίβλος ενός λαού.

Εικόνα 11.5 *Georg Wilhelm Friedrich Hegel, πορτρέτο του Jakob Schlesinger, 1831. (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Hegel_portrait_by_Schlesinger_1831.jpg*)*

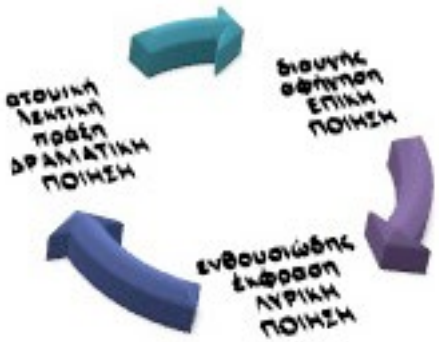
Και για τον Χέγκελ, συνεπώς, το έπος αντιπροσωπεύει την αντικειμενικότητα και είναι έκφραση και αποτύπωση ενός *ηρωικού κόσμου*· η λυρική ποίηση είναι αυθεντική έκφραση του υποκειμένου, ενώ το δράμα εμπεριέχει και συγχρόνως αίρει την αντίθεση μεταξύ της κοινότητας που εκπροσωπεί το έπος και της υποκειμενικής διάθεσης που εκπροσωπεί η λυρική ποίηση. Το παράδειγμα που χρησιμοποιεί ο Χέγκελ είναι η *Αντιγόνη* του

Σοφοκλή. Όπως σημειώνει ο George Steiner, «Ο Χέγκελ χρησιμοποιεί την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή για να ελέγξει και να εξεικονίσει διαδοχικά μοντέλα της θρησκευτικο-πολιτικής σύγκρουσης και της ιστορικής γένεσης» (Steiner, 171). Η θεωρία της τραγωδίας, ωστόσο, δεν είναι απλά ένα «παρεπόμενο» της φιλοσοφίας του Χέγκελ, αλλά «το πεδίο στο οποίο δοκιμάζονται και επικυρώνονται οι κύριες αρχές του εγελιανού ιστορικισμού, το διαλεκτικό σενάριο της λογικής του και η κομβική έννοια της συγκρουσιακής προόδου της συνείδησης» (Steiner, 48).

11.10 Ο Γκαίτε και τα λογοτεχνικά γένη

Ως αντίδραση στην απόρριψη των λογοτεχνικών ειδών από τον Ρομαντισμό, αλλά και στη θεωρητική τους "εξαΰλωση" από τη φιλοσοφία, ο γηραιός πλέον Γκαίτε καταθέτει στο επίμετρο του έργου του *Westöstlicher Divan* (1819), που σηματοδοτεί τη στροφή του προς την αραβική και περσική ποίηση και επιβεβαιώνει το τέλος της κλασικιστικής του περιόδου, μια θεωρία για τα λογοτεχνικά γένη, που υιοθετήθηκε και από τις εθνικές φιλολογίες.

Υπάρχουν μόνο τρεις αυθεντικές, φυσικές μορφές της ποίησης: η σαφής αφήγηση, η ενθουσιώδης και η ατομική λεκτική πράξη: το έπος, η λυρική ποίηση και το δράμα. Αυτοί οι τρεις ποιητικοί τρόποι μπορούν να ενεργούν αλληλένδετα ή αυτόνομα. Συχνά συνυπάρχουν ακόμα και στο μικρότερο ποίημα και αυτή ακριβώς η συνύπαρξη σε τόσο περιορισμένο πλαίσιο δημιουργεί το πιο υπέροχο αποτέλεσμα, όπως μπορούμε ξεκάθαρα να διαπιστώσουμε στις πιο αξιοθαύμαστες μπαλάντες όλων των λαών. [...] Είναι τόσο παράξενη η διαπλοκή αυτών των στοιχείων και τα είδη της ποίησης τόσο απείρως ετερογενή που είναι δύσκολο να βρεθεί μια τάξη, στο πλαίσιο της οποίας το ένα να μπορεί να τοποθετηθεί δίπλα ή κοντά στο άλλο. Ωστόσο, θα βοηθούσε κάπως, αν τοποθετήσουμε τα τρία κύρια στοιχεία σ' έναν κύκλο, το ένα απέναντι από το άλλο, και κατόπιν αναζητήσουμε παραδείγματα στα οποία ένα στοιχείο να είναι αποκλειστικά κυρίαρχο. Στη συνέχεια, μπορούμε να συλλέξουμε παραδείγματα τα οποία κλίνουν προς τη μία ή την άλλη πλευρά, έως ότου τελικά εμφανιστεί η ενοποίηση των τριών στοιχείων και κλείσει με αυτόν τον τρόπο όλος ο κύκλος. (Goethe, 1951, 179)



Σχήμα 11.1 *Οι τρεις φυσικές μορφές της ποίησης, σύμφωνα με τον Γκαίτε*

Όπως αναδεικνύεται από τα παραπάνω, ο Γκαίτε είναι σαφώς επηρεασμένος και από τον Herder και, παρά την αμφιθυμική στάση του απέναντι στους ρομαντικούς, υιοθετεί τη ρομαντική έννοια της λογοτεχνίας ως φύσης. Αντιλαμβάνεται παράλληλα ότι η ταξινόμηση της λογοτεχνίας σε γένη δεν είναι απλή υπόθεση και, κυρίως, ότι η λογοτεχνία είναι κατά κάποιο τρόπο συχνά αποτέλεσμα της μείξης των ειδών. Αν λοιπόν οι ρομαντικοί διακηρύσσουν προγραμματικά την μείξη των ειδών και το τέλος τους, ο Γκαίτε από την άλλη επιχειρεί να διατηρήσει μια τάξη στην *αταξία*, την οποία θεωρεί δεδομένη. Έτσι, ο Γκαίτε δέχεται ότι δεν υπάρχει καθαρότητα των ειδών, ότι μπορεί να υπάρξει μια αυστηρή τυπολογία, ότι είναι δύσκολο να οριστούν τα γένη και τα είδη, και αντιπροτάσσει ένα κυκλικό σχήμα στο οποίο όλα συνυπάρχουν και συνδιαλέγονται μεταξύ τους, διατηρώντας ταυτόχρονα τη μοναδικότητά τους. Αυτό το κυκλικό σχήμα όμως είναι επηρεασμένο από την έννοια της ρομαντικής «φύσης» και της αρμονικής συνύπαρξης των αντιθέτων: δύο έννοιες που καθορίζουν εν μέρει τη λογοτεχνική πράξη και τη θεωρία των ρομαντικών.

Άλλωστε, η σκέψη των ρομαντικών χαρακτηρίζεται από τη διαλεκτική σχέση μεταξύ των αντιθέτων, από

την ιδέα δηλαδή ότι τα αντιθετικά στοιχεία απορρέουν το ένα από το άλλο και προϋποθέτουν το ένα το άλλο (ζωή/θάνατος, αισιοδοξία/απαισιοδοξία). Η φύση, που απηχεί την «πολυπλοκότητα της ζωντανής πραγματικότητας», προεικάζει αυτήν ακριβώς την συνύπαρξη αντιθετικών δυνάμεων και της διαλεκτικής εναλλαγής τους. Και αυτή η διαρκής μεταβατικότητα, ρευστότητα και κινητικότητα αποτυπώνονται και στη θεώρηση των λογοτεχνικών ειδών από τον Γκαίτε. Σε αυτό το πλαίσιο, η φυσικότητα της γλώσσας καθίσταται πρωτεύον χαρακτηριστικό της λογοτεχνίας.

11.11 Η λυρική ποίηση, το τέλος της ρητορικής και η φυσικότητα της γλώσσας

Οι ρομαντικές θεωρίες περί λυρικής ποίησης δεν σχετίζονται με τη ρητορική, τουλάχιστον όχι με την παραδοσιακή της έννοια. Άλλωστε, ο ρομαντισμός αναπτύσσεται ως επιστροφή σε μια «φυσική γλώσσα», σε μια «γλώσσα που χρησιμοποιείται πραγματικά από τους ανθρώπους» (Wordsworth, 1994, 46)· και αυτό ενώ παράλληλα το λογοτεχνικό έργο αντιμετωπίζεται ως μια αυτάρκης ενότητα, όπου το ένα μέρος εξηγεί και υποστηρίζει το άλλο (Coleridge, 318) και ο αναγνώστης δεν χρειάζεται να έχει ιδιαίτερες γνώσεις ή να ανατρέξει και κάπου αλλού. Αν η ρητορική αντιμετώπιση της λυρικής ποίησης προϋποθέτει ότι το κείμενο αποτελεί εξαρχής μια σύνθεση ρητορικών σχημάτων και εκφραστικών μέσων και διέπεται από κανόνες στη βάση των οποίων πρέπει και να διαβαστεί και να αναλυθεί (πρόκειται δηλαδή για μια κατασκευή), το ρομαντικό ποίημα προβάλλεται ως ένα καθ' όλα «φυσικό προϊόν».

Αυτήν τη «φυσικότητα», που ο Ρουσσώ συνέδεσε μ' ένα νέο κοινωνικό συμβόλαιο, υποστήριξε ο Herder στο επίπεδο της γλώσσας και αργότερα ο Καντ, ο οποίος γράφει το 1790 ότι «η τέχνη μπορεί να χαρακτηριστεί ως ωραία, όταν, ενώ συνειδητοποιούμε ότι είναι τέχνη, μας φαίνεται σαν να ήταν φύση» (Kant, 306). Η φυσικότητα αυτή είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την ιδιοφυΐα. Στην *Κριτική της κριτικής δύναμης* (*Kritik der Urteilskraft*), στο κεφάλαιο με τίτλο «Ωραία τέχνη είναι η τέχνη της ιδιοφυΐας» διαβάζουμε ότι η «ιδιοφυΐα είναι ένα ταλέντο που δεν δέχεται κανόνες, είναι μια εγγενής ικανότητα που δεν είναι δυνατόν να αποκτήσει κανείς μαθαίνοντας κανόνες» (Kant, 307). Στις επεξηγήσεις που ακολουθούν, ο Καντ διευκρινίζει ότι η ιδιοφυΐα είναι κάτι τελείως αντίθετο από το μιμητικό πνεύμα.

Μια και εκμάθηση δεν είναι τίποτα άλλο από μίμηση, αυτός που απλά είναι εκπαιδευμένος δεν μπορεί να θεωρηθεί ιδιοφυΐα. Συνεπώς, ιδιοφυΐα είναι αυτός που σκέφτεται και συγγράφει με τρόπο πρωτότυπο και όχι αυτός που απλά μιμείται ό,τι οι άλλοι έχουν σκεφτεί: ιδιοφυΐα, αντιθέτως, είναι αυτός που επινοεί νέα πράγματα. Μεταξύ άλλων, αυτό είναι που οδηγεί τον Καντ να θεωρήσει τη ρητορική (=αντικείμενο εκμάθησης) μη συμβατή με τη λογοτεχνία. Ο Καντ με τη θεωρία του περί ιδιοφυΐας, την απαξίωση της μίμησης προτύπων και της ρητορικής συνοψίζει ουσιαστικά τη συζήτηση που έχει προηγηθεί, υιοθετώντας λίγο ως πολύ τα επιχειρήματα του Ρομαντισμού. Ειδικά για την ποίηση, αυτή η θεώρηση αποδείχτηκε ιδιαιτέρως παραγωγική – δεν είναι τυχαίο ότι η λυρική ποίηση αναβιώνει την εποχή του Ρομαντισμού.

11.12 Η υπερβατικότητα της ποίησης

Η νέα σημασία που απέκτησε η ιδιοφυΐα οδήγησε στη απαξίωση της μίμησης και της ρητορικής και συνέβαλε στην ιδιάζουσα θέση της φαντασίας στις νέες ποιητικές. Έτσι, ο Πέρσι Σέλλεϋ (Percy Shelley, 1792-1822) σημειώνει στο κείμενο που έγραψε το 1821 και δεν δημοσιεύτηκε παρά μετά το θάνατό του, το 1840, με τίτλο *Υπεράσπιση της ποίησης* (*Defense of Poetry*):

Δύο δρόμους ακολουθεί ο νους: Τη λογική και τη φαντασία. Με τη λογική θέτει τις σκέψεις του υπό έλεγχο κι ερευνά τον τρόπο που συνδυάζονται μεταξύ τους. Ενώ με τη φαντασία δρα πάνω σ' αυτές, τις χρωματίζει με το δικό του φως, συνθέτει από τις υπάρχουσες καινούργιες σκέψεις που διατηρούν και στη νέα τους μορφή την ακεραιότητά τους. Φαντασία δεν είναι παρά το ποιείν ή αλλιώς η αρχή της σύνθεσης. Αντικείμενό της κάθε μορφή του σύμπαντος φυσικού κόσμου, της ύπαρξης καθ' εαυτής. Λογική πάλι είναι το λογίζειν ή η αρχή της ανάλυσης. Σκοπός της η μελέτη των σχέσεων μεταξύ των πραγμάτων απλώς ως σχέσεων. Κάτι που την κάνει ν' αντιμετωπίζει τις σκέψεις ως αλγεβρικές παραστάσεις μάλλον παρά ως ακέραιες μονάδες και να οδηγείται σε γενικά συμπεράσματα.

Λογική είναι η απαρίθμηση ποσοτήτων ήδη γνωστών. Φαντασία η αναγνώριση της αξίας αυτών των ποσοτήτων επί μέρους και ως σύνολο. Η λογική αποτιμά τις διαφορές, ενώ η φαντασία τις ομοιότητες των πραγμάτων. Είναι μάλιστα η λογική για τη φαντασία ό,τι το εργαλείο για τον τεχνίτη, το σώμα για το πνεύμα, η σκιά για την ύλη.

Ποίηση, με την πλατιά σημασία της λέξης, είναι η έκφραση της φαντασίας, σύμφυτη με την καταγωγή του ανθρώπου. Ένα όργανο είναι ο άνθρωπος, που από μέσα του περνά μια σειρά εξωτερικών εντυπώσεων. Ωσάν αιολική λύρα, που πάνω της οι εναλλαγές του αέρα παράγουν μια διαρκώς μεταβαλλόμενη μελωδία. Όμως, ο άνθρωπος, καθώς και κάθε άλλο ον που διαθέτει αισθήσεις, έχει την επί πλέον ικανότητα, συντονίζοντας εσωτερικά ερεθίσματα και εντυπώσεις, να δημιουργεί όχι μελωδία μόνον, αλλά αρμονία. Είναι ωσάν η λύρα, με μια καθορισμένη αναλογία ήχων, να μπορούσε να προσαρμόσει τις χορδές της στις κινήσεις αυτού που παίζει. Όπως ο μουσικός μπορεί να εναρμονίσει τη φωνή του στον ήχο της λύρας. (Shelley, 21-22)

Αν το σχίσμα μεταξύ λογικής και φαντασίας παγιώνεται ήδη στον Διαφωτισμό, εδώ ο Shelley αντιστρέφει την χαρακτηριστική για τον Διαφωτισμό και τις κλασικιστικές ποιητικές ιεραρχία μεταξύ λογικής και φαντασίας, τοποθετώντας τη φαντασία σε ανώτερο βάθρο από τη λογική. Αυτή η αντίστροφη ιεράρχηση συνοδεύεται από τη στενή σύνδεση της φαντασίας με την ποίηση. Σε αυτό το πλαίσιο έχει ιδιαίτερη σημασία η αλληγορία με τη λύρα. Αν η λογική επιτυγχάνει να δημιουργήσει μια μελωδία, η ποίηση, που εμφανίζεται ως το αντίπαλο και ανώτερο δέος, είναι σε θέση να παράγει αρμονία, επιτρέποντας στο όργανο να συντονιστεί με τον μουσικό, οδηγώντας το να ακολουθήσει τη φωνή. Με αυτόν τον τρόπο όμως το υποκείμενο συνδέεται άμεσα με το μέσον, που δεν είναι παρά η γλώσσα. Η «ταύτιση» αυτή που εκφράζεται ως εναρμόνιση της γλώσσας με το λυρικό υποκείμενο είναι ταυτόχρονα και η «απελευθέρωση» της γλώσσας από το υποκείμενο. Και είναι αυτή η ελεύθερη έκφραση της «εναρμονισμένης» γλώσσας που επιτρέπει τη θέαση του αθέατου. Ο Shelley δηλώνει άλλωστε κατηγορηματικά:

Η γλώσσα, το χρώμα, η φόρμα, καθώς και τα θρησκευτικά και πολιτικά ήθη, γίνονται εργαλεία και υλικά της ποίησης. Θα μπορούσαμε να τα ονομάσουμε ποίηση, ταυτίζοντας αιτία και αποτέλεσμα. Πιο συγκεκριμένα, η ποίηση εκφράζει όλες εκείνες τις ισορροπίες της γλώσσας, και μάλιστα της έμμετρης, που μια κυρίαρχη πνευματική δύναμη, κρυμμένη στην αθέατη φύση του ανθρώπου, κινητοποιεί. Κάτι που πηγάζει από την ίδια τη φύση της γλώσσας. Της γλώσσας που είναι πιο άμεση αναπαράσταση των ενεργειών και των παθών του εσωτερικού μας κόσμου. Και είναι δεκτική σε πολύ περισσότερους, διαφορετικούς και λεπτούς συνδυασμούς, απ' ό,τι το χρώμα, η φόρμα, η κίνηση· και είναι πιο εύπλαστη και υποκείμενη στον έλεγχο αυτής της νοητικής δύναμης απ'την οποία εκπορεύεται όλη η δημιουργία. Γιατί η γλώσσα παράγεται από τη φαντασία με τρόπο αυθαίρετο. (Shelley, 29-30)

Όπως διαφαίνεται και από το παραπάνω απόσπασμα η γλώσσα ως προϊόν της φαντασίας αποκτά μια υπερβατική διάσταση, και μαζί με τη γλώσσα, διαμέσου της φαντασίας, αποκτά υπερβατική σημασία και η ποίηση. Αυθαιρεσία και δημιουργία, αρμονία και άρση των αντιθέσεων, μετουσίωση και ενότητα των ασυμβίβαστων, ουσία, ολότητα και ταυτότητα, είναι τα προγραμματικά χαρακτηριστικά αυτής της νέας ποιητικής που εξιδανικεύει την ποίηση και τη συνδέει με το υψηλό:

Όσο υπάρχει ποίηση θα επισκέπτεται τον άνθρωπο ο Θεός. Η ποίηση κάνει τα πάντα αγάπη. Εκθειάζει το ωραίο, προσθέτει ομορφιά στο άσχημο, παντρεύει την αγαλλίαση με τον τρόμο, τη λύπη με την ηδονή, την αιωνιότητα με τη διαρκή μεταβολή. Κάτω από την κυριαρχία της οδηγεί σε ενότητα όλα τα ασυμβίβαστα. Κάθε τι που αγγίζει η ποίηση μετουσιώνεται. Κάθε τι που κινείται μέσα στο φως της ενσαρκώνει το πνεύμα που αυτή του εμπνέει. Με μυστική αλχημεία μετατρέπει σε πόσιμο χρυσό τα δηλητηριώδη νερά που ρέουν από το θάνατο στη ζωή. Η ποίηση αφαιρεί από τα πράγματα το πέπλο της συνήθειας. Αποκαλύπτει την κρυμμένη τους ομορφιά· που αυτή είναι η απώτατη ουσία του κόσμου. (Shelley, 81)

Εικόνα 11.6 *Percy Bysshe Shelley του Alfred Clint, Εθνικό μουσείο πορτρέτων (National Portrait Gallery),Λονδίνο (1819). (URL φωτογραφίας* https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Percy_Bysshe_Shelley_by_Alfred_Clint.jpg#/media/File:Percy_Bysshe_Shelley_by_Alfred_Clint.jpg*.)*

11.13 Ποίηση και πρόζα

Πρακτικά, αυτή η νέα αντίληψη της ποίησης σημαίνει μεγαλύτερη ελευθερία για τον ποιητή, δηλαδή ακόμη μεγαλύτερη ελευθερία στην επιλογή θεμάτων και αντικειμένων μίμησης, ακόμη μεγαλύτερη ελευθερία στη χρήση της γλώσσας, ακόμη μεγαλύτερη ελευθερία στη χρήση ρητορικών σχημάτων –άλλωστε, το τέλος της ρητορικής δεν σημαίνει ότι απαλείφονται από τη γλώσσα τα ρητορικά σχήματα–, ακόμη μεγαλύτερη ελευθερία στην επιλογή του ύφους και, κυρίως, ακόμα μεγαλύτερη ελευθερία έναντι των κανόνων και των συμβάσεων που διέπουν τα λογοτεχνικά είδη. Και μία από τις βασικές συμβάσεις είναι ότι γλώσσα της πρόζας διαφέρει από τη γλώσσα της λυρικής ποίησης. Από αυτή την άποψη δεν είναι τυχαίο ότι το 1801, ο William Wordsworth στον Πρόλογο στις *Λυρικές Μπαλάντες* στρέφεται ενάντια σε αυτήν τη συνθήκη, υπερασπιζόμενος την ποίησή του:

Φαίνεται ότι η γλώσσα της πρόζας μπορεί να προσαρμοστεί πολύ καλά στις ανάγκες της ποίησης· προηγουμένως είχε αποδειχθεί ότι το μεγάλο μέρος της γλώσσας κάθε καλού ποιήματος δεν μπορεί από καμιά άποψη να διαφέρει από τη γλώσσα της καλής πρόζας. Θα προχωρήσουμε στο συλλογισμό μας· μπορεί να βεβαιωθεί με ασφάλεια ότι ούτε υπάρχει ούτε μπορεί να υπάρξει καμία ουσιώδης διαφορά ανάμεσα στη γλώσσα της πρόζας και της έμμετρης σύνθεσης. Μας συγκινεί να διαπιστώνουμε την ομοιότητα ανάμεσα στην ποίηση και τη ζωγραφική, και να τις ονομάζουμε αδελφές. Πού θα βρούμε, όμως, συνδετικούς δεσμούς αρκετά ισχυρούς να πιστοποιούν τη συγγένεια ανάμεσα στην έμμετρη και την πεζή σύνθεση; Και οι δύο μιλούν με τα ίδια και προς τα ίδια όργανα· τα σώματα που και οι δύο περιβάλλονται μπορεί να λεχθεί ότι είναι της ίδιας ουσίας· τα συναισθήματά τους είναι συγγενικά, σχεδόν απαράλλαχτα, χωρίς να διαφέρουν κατ' ανάγκην στο ελάχιστο· η ποίηση δεν χύνει «δάκρυα σαν των Αγγέλων», αλλά φυσικά και ανθρώπινα δάκρυα· δεν μπορεί να καυχηθεί πως θεϊκός χώρος ξεχωρίζει τη ζωτική ουσία της από εκείνη της πρόζας· το ίδιο ανθρώπινο αίμα κυκλοφορεί στις φλέβες και των δύο.

Αν κάποιος υποστηρίζει ότι η ομοιοκαταληξία και η έμμετρη διάταξη συνιστούν από μόνες τους διάκριση η οποία ανατρέπει ό,τι μόλις έχει λεχθεί περί στενής συγγένειας της έμμετρης γλώσσας μ' εκείνη της πρόζας και η οποία ανοίγει το δρόμο για περαιτέρω τεχνητές διακρίσεις, που πρόθυμα αποδέχεται ο νους, θ' απαντήσω ότι η γλώσσα μιας τέτοιας ποίησης σαν αυτή που προτείνεται εδώ, είναι, στο μέτρο του δυνατού, μια επιλογή της γλώσσας που πραγματικά μιλούν οι άνθρωποι· ότι αυτή η επιλογή, όπου γίνεται με αληθινή καλαισθησία και αίσθημα, δημιουργεί από μόνη της μια διάκριση πολύ μεγαλύτερη απ' ό,τι θα φανταζόταν κανείς αρχικώς, και διαχωρίζει απολύτως τη σύνθεση από τη χυδαιότητα και τη μικροπρέπεια της κοινής ζωής. Αν προστεθεί και το μέτρο, πιστεύω ότι παράγεται μια ανομοιότητα καθ' όλα επαρκής να ικανοποιήσει ένα λογικό νου. Ποια άλλη διάκριση έχουμε; Από πού θα έρθει; Και πού εντοπίζεται; Όχι, βεβαίως, στα σημεία όπου ο ποιητής μιλά διαμέσου των χαρακτήρων του: δεν είναι δυνατόν να χρειάζεται εκεί – ούτε για τον εξευγενισμό του ύφους ούτε για τα υποτιθέμενα κοσμητικά του στοιχεία· γιατί αν το θέμα του ποιητή επιλεγεί με σύνεση, θα τον οδηγήσει με τρόπο φυσικό και στην κατάλληλη περίσταση, σε πάθη των οποίων η γλώσσα αν χρησιμοποιηθεί και αυτή με ειλικρίνεια και σύνεση, θα είναι κατ' ανάγκην επιβλητική και ποικιλόχρωμη, ζωντανή, γεμάτη μεταφορές και εναργή σχήματα λόγου. Αποφεύγω να μιλήσω για τη δυσαρμονία που θα κατέπλησσε τον ευφυή Αναγνώστη και που θα προκαλούνταν εάν ο ποιητής αποφάσιζε να συνυφάνει με το φυσικό μεγαλείο του πάθους ένα μεγαλείο ξένο, δικής του επινοήσεως· αρκεί να λεχθεί ότι μια τέτοια προσθήκη θα ήταν περιττή. Και είναι ασφαλώς πιο πιθανόν τα αποτελέσματα εκείνα τα οποία σκοπίμως βρίθουν μεταφορών και σχημάτων λόγου να έχουν το δέον αποτέλεσμα εάν, σε άλλες περιπτώσεις, όπου τα πάθη είναι ηπιότερου χαρακτήρα, το ύφος είναι και αυτό λιτότερο. (Wordsworth, 1994, 51-53)

Παρ' όλο που, για τον Wordsworth, έμμετρος και πεζός λόγος δεν διαφέρουν μεταξύ τους και η αφήγηση και η λυρική ποίηση δεν χρησιμοποιούν διαφορετική γλώσσα (ούτε και το δράμα, όπου ο ποιητής μιλάει διαμέσου των χαρακτήρων του), υπάρχει μια διάκριση πολύ πιο σημαντική από αυτήν ανάμεσα στα λογοτεχνικά γένη. Είναι η διάκριση ανάμεσα στη *γλώσσα που πραγματικά μιλούν οι άνθρωποι*, συνώνυμο της καλαισθησίας και της ομορφιάς, και στη *γλώσσα της χυδαιότητας και της μικροπρέπειας της κοινής ζωής*. Αυτή η διάκριση ταυτίζεται κατ' ουσίαν με τη διάκριση μεταξύ ποίησης και μη ποίησης, ποίησης και πεζότητας, και είναι ταυτόχρονα μια ιεράρχηση του ανθρώπινου λόγου, η οποία δίνει στην ποίηση την πρωτοκαθεδρία, και διευρύνει το σχίσμα μεταξύ τέχνης και επιστήμης (βλ. κεφ. 10.2). Άλλωστε, στη μοναδική υποσημείωση του Προλόγου του, ο Wordsworth κάνει λόγο για την επιστήμη σε αντιδιαστολή με την ποίηση: «Χρησιμοποιώ εδώ τη λέξη "ποίηση" (αν και αντίθετα προς τη δική μου κρίση) σε αντιπαράθεση με τη λέξη Πρόζα και ως συνώνυμη της έμμετρης σύνθεσης. Μεγάλη σύγχυση έχει δημιουργήσει, όμως, στην κριτική η αντιδιαστολή ποίησης και πρόζας, αντί για την πιο φιλοσοφική αντιδιαστολή ποίησης και πεζότητας ή Επιστήμης» (Wordsworth, 1994, 52).

11.14 Λυρική ποίηση σε πεζό λόγο

Αντίθετα από όσα προγραμματικά δηλώνει ο Wordsworth, οι λυρικές μπαλάντες του είναι σαφώς έμμετρος λόγος, και μάλιστα, στο παρακάτω παράδειγμα, το λυρικό υποκείμενο με αφορμή την κοπέλα που έχει γίνει ένα με την φύση, καθίσταται μοναδικός μάρτυρας της ύπαρξής της. Άλλωστε, ο Ρομαντισμός προβλέπει μια εξέχουσα θέση για το λυρικό υποκείμενο.

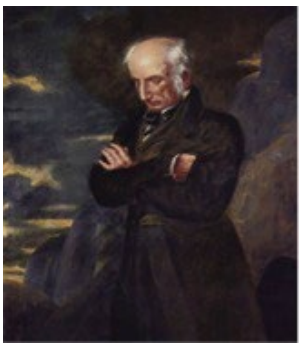
Νάρκη μου σφράγισε το νου

Νάρκη μου σφράγισε το νου,
τ' ανθρώπινα δε με φοβίζαν;
σαν πράγμα Εκείνη τ' ουρανού
ήταν, που οι χρόνοι δεν τ' αγγίζαν.

Δεν τρέχει, δεν ακούει πια,
δεν βλέπει φως, ηλίου αχτίδα˙
γυρνά της γης την τροχιά
με βράχους, πέτρες και χλωρίδα. (Wordsworth, 1997, 84)

Ο πειραματικός χαρακτήρας του ποιήματος έγκειται κατά κύριο λόγο στο ιδίωμα που χρησιμοποιεί, το απλό ύφος, δηλαδή μια απέριττη και γι' αυτό πιο εμφατική γλώσσα. Και αυτό επειδή, όπως εξηγεί ο Wordsworth: *Σ' αυτήν την κατάσταση τα στοιχειώδη αισθήματα συνυπάρχουν με μεγαλύτερη απλότητα και συνεπώς μπορούμε να τα μελετήσουμε με μεγαλύτερη ακρίβεια και να τα κοινωνήσουμε, με περισσότερη ορμή· επειδή τα ήθη της αγροτικής ζωής γεννώνται από αυτά τα στοιχειώδη αισθήματα και, εξαιτίας του αναγκαίου χαρακτήρα των αγροτικών ασχολιών, είναι ευκολότερα κατανοητά και πιο ανθεκτικά· και, τέλος, επειδή σ' αυτήν την κατάσταση τα ανθρώπινα πάθη ενσωματώνονται στις ωραίες και αμετάβλητες μορφές της φύσης. Υιοθετήθηκε, επίσης, και η γλώσσα αυτών των ανθρώπων (εξαγνισμένη, βεβαίως, από εκείνα που μοιάζουν αληθινά ελαττώματά της, από όλες τις διαρκείς και λογικές αιτίες δυσαρέσκειας ή αποστροφής)* (Wordsworth, 1994, 46)

Η λυρική ποίηση σε πεζό λόγο, την οποία ο Wordsworth σκιαγραφεί στον Πρόλογο για τις *Λυρικές μπαλάντες*, χωρίς όμως να εντέλει την υπηρετεί, στο πλαίσιο της ιστορίας των λογοτεχνικών ειδών, είναι μία από τις πιο «αιρετικές» εκφάνσεις της λογοτεχνίας, κυρίως γιατί αντιστέκεται στην κατηγοριοποίηση, στην ένταξη δηλαδή σε ένα γένος· ενώ παράλληλα καταδεικνύει εμφατικά την προβληματική των ταξινομήσεων. Όπως σημειώνει η Ιωάννα Ναούμ, «Αν […] προσπαθήσουμε να ορίσουμε το είδος του ποιήματος σε πεζό ερμηνεύοντας χωριστά κάθε όρο που το συναπαρτίζει, θα πέσουμε σε τυφλό σημείο· έχοντας αποδεχτεί πως η ποίηση είναι κάτι έξω από τον στίχο και πως ο πεζός λόγος είναι επίσης ό,τι δεν είναι ποίηση, έχουμε κατασκευάσει δύο αντιθετικά ζεύγη: παρουσία/απουσία χαρακτηριστικού και αναφορά στον ποιητικό κώδικα/αναφορά στον κώδικα της πεζογραφίας, τα οποία δεν μας εξυπηρετούν, διότι τελικά το ποίημα σε πεζό δεν είναι ούτε αντίθεση ούτε σύνθεση· είναι ο κειμενικός χώρος όπου κάθε έννοια αντίθεσης –επομένως και συμμετρίας– ανάμεσα στην παρουσία και στην απουσία, στην ποίηση και στον πεζό λόγο δυσλειτουργεί» (Ναούμ, 447). Ακριβώς αυτή η απροσδιοριστία του είδους είναι ωστόσο που καθιστά την ποίηση ένα είδος πρόσφορο και ιδιαιτέρως ενδιαφέρον για τον Ρομαντισμό και για τον Μοντερνισμό που ακολουθεί (βλ. κεφ. 12).



Εικόνα 11.7 *William Wordsworth, πορτρέτο του Benjamin Robert Haydon, Εθνικό μουσείο πορτρέτων (National Portrait Gallery), Λονδίνο. (1842). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/William_Wordsworth_001.jpg*)*

Βασικό χαρακτηριστικό της ποίησης σε πεζό λόγο είναι η έμφαση στη λυρική και μουσική υπόσταση του λόγου, χωρίς ωστόσο να ακολουθούνται μετρικοί κανόνες ή να έχουν τα κείμενα αυτά στιχουργική διάταξη. Πρόκειται για «ιδιαίτερα πυκνές, έντονα ρυθμικές και άκρως εύηχες συνθέσεις, γραμμένες ως μια συνεχής ακολουθία προτάσεων που δε χωρίζεται σε στίχους» (Abrams, 407). Το είδος θεωρείται ότι το επισημοποίησε τρόπον τινά και το έκανε δημοφιλές ο Μπωντλαίρ (Charles Bodeler, 1821-1867) ο οποίος χρησιμοποίησε την έκφραση *poème en prose* (πεζό ποίημα) στη συλλογή του *Petis poèmes en prose* (*Μικρά πεζά ποιήματα*, 1869). Με αυτόν τον τρόπο το εισήγαγε «στον ορίζοντα των σύγχρονών του και των επιγόνων του», καθιστώντας το πεζό ποίημα «ένα μοντέλο γραφής: ένα είδος με την ιστορική έννοια της λέξης» (Todorov, 1978, 119).

Η απαρχή αυτού του ιδιόμορφου είδους, τόσο θεωρητικά όσο και πρακτικά βρίσκεται στον ρομαντισμό, όπως καταδεικνύει και το πεζό ποίημα του Novalis, που ακολουθεί. Πρόκειται για ένα εξέχον παράδειγμα ρομαντικής ποίησης, όπως και της προσαρμογής της *γλώσσας της Πρόζας στις ανάγκες της Ποίησης*, σύμφωνα με την περιγραφή του Wordsworth:

Όλο θα ξανάρχεται η αυγή; Ποτές δε θα τελειώσει του γήινου η τυραννία; Κακορίζικες φροντίδες αφανίζουν της Νύχτας το ουράνιο διάνεμα. Ποτές αιώνια δε θα καίει της αγάπης η κρυφή θυσία; Μετρημένος διορίστηκε για το Φως ο καιρός του· όμως έξω καιρού και τόπου είναι της Νύχτας η βασιλεία.- Αιώνια ο ύπνος βαστά. Ύπνε άγιε – μην ευφραίνεις τόσο σπάνια της Νύχτας τους πιστούς στο γήινο τούτο μεροδούλι. Μονάχα οι άμυαλοι σε παραγνωρίζουν κι άλλον ύπνο δεν ξέρουν, πάρεξ τον ίσκιο που σπλαχνικά ρίχνεις απάνω μας με το μούχρωμα εκείνο της Νύχτας της αληθινής. Δε σε νιώθουν στο χρυσό μέσα χύμα των σταφυλιών – στης μυγδαλιάς το μαγικό λάδι και στον μαυριδερό χυμό της παπαρούνας. Δεν ξέρουν πως εσύ φτερουγίζεις γύρω στου τρυφερού κοριτσιού τον κόρφο και την αγκαλιά παράδεισο την κάνεις – δεν ψυχανεμίζονται καν πως ξεπροβάλλεις από τις παλιές ιστορίες, τα ουράνια ανοίγοντάς μας και το κλειδί κρατάς για τις κατοικίες των μακάρων, βουβός μηνυτής μυστήριων ατέλειωτων. (Novalis, 13)

11.15 Το ιστορικό μυθιστόρημα

Αν όμως η φυσικότητα της γλώσσας με τη συνεπαγόμενη απομάκρυνση από τη ρητορική παράδοση ανήκει στο πρόγραμμα των ρομαντικών, το ίδιο ισχύει και για τη γλώσσα του παρελθόντος. Το ποίημα του Coleridge με οποίο αρχίζει η πρώτη έκδοση της συλλογής *Λυρικές μπαλάντες* χρησιμοποιεί ένα αρχαϊκό ποιητικό ιδίωμα, λέξεις λησμονημένες, όπως επίσης λέξεις που προέρχονται από διαλέκτους. Η Αθηνά Γεωργαντά υπογραμμίζει σχετικά: «Διασταυρώνοντας την γλωσσική μορφή διαφορετικών περιόδων και κοινωνικών στρωμάτων, ο ποιητής προσέβλεπε στην οργανική σύλληψη και σύνθεση της εθνικής γλώσσας» (Γεωργαντά, 10). Και αυτό το βλέμμα που είναι στραμμένο προς το παρελθόν αλλά έχει ως στόχο το παρόν είναι χαρακτηριστικό για το ιστορικό μυθιστόρημα: ένα είδος που δημιουργείται στο πλαίσιο του Ρομαντισμού, χαρακτηρίζει τον 19ο αιώνα και γίνεται σύντομα πολύ δημοφιλές.

Όπως εξηγεί ο Abrams: *[...] Αυτό που συνήθως ορίζουμε ως ιστορικό μυθιστόρημα (historical novel) [...], ξεκίνησε το 19ο αιώνα με τον Sir Walter Scott. Το ιστορικό μυθιστόρημα δεν περιορίζεται απλώς στο να αντλεί από την ιστορία το σκηνικό, πρόσωπα και γεγονότα, αλλά μεταχειρίζεται με τέτοιο τρόπο τα ιστορικά γεγονότα και ζητήματα, ώστε να έχουν ζωτική σημασία για τους κεντρικούς χαρακτήρες και την αφήγηση. Ορισμένα από τα σπουδαιότερα ιστορικά μυθιστορήματα χρησιμοποιούν επίσης τους πρωταγωνιστές και τη δράση τους για να αποκαλύψουν τις υπόγειες δυνάμεις που, κατά την άποψη του συγγραφέα, κινούν την ιστορική διαδικασία. [...]* (Abrams, 292).

Η διάδοση του ιστορικού μυθιστορήματος σχετίζεται με την άνοδο του εθνικισμού, την άνθιση των ιστορικών σπουδών μέσω της ανάπτυξης νέων ιστοριογραφικών μεθόδων που υπόσχονται την τεκμηριωμένη και ακριβή αποτύπωση του παρελθόντος· το είδος αυτό είναι όμως συνυφασμλενο και με την αυξανόμενη αίσθηση της ιστορικής αλλαγής που σηματοδοτεί ο 19ος αιώνας και άρα της απόστασης που χωρίζει το παρόν από το παρελθόν. Ωστόσο, ακριβώς λόγω της ιδιάζουσας θέσης του ανάμεσα στην ιστορία, που αντιμετωπίζεται ως αληθής λόγος, και στη λογοτεχνία, που θεωρείται πλασματικός λόγος, το ιστορικό μυθιστόρημα έγινε το 19ο αιώνα αντικείμενο κριτικής και προκάλεσε συζητήσεις γύρω από τη σχέση της λογοτεχνίας με την πραγματικότητα. Η Σοφία Ντενίση επισημαίνει σχετικά: «το ιστορικό μυθιστόρημα, το οποίο γεννήθηκε κατά κοινή πλέον ομολογία το 1814 με το *Waverley* [του Σκότ (W. Scott, 1771-1832)], γνώρισε άνθηση μέχρι τον θάνατο του Scott το 1832, παρά την αυστηρή κριτική που δέχτηκε, και […] αναγκάστηκε να αλλάξει μορφή λόγω αυτής της κριτικής και να πλησιάσει πολύ την ιστορία από το 1835 έως το 1850, ενώ από το 1850 και έπειτα γνώρισε κάμψη, θεωρούμενο πλέον από τους κριτικούς είδος ξεπερασμένο» (Ντενίση, 134).

Παρ' ότι όμως το είδος θεωρείται ξεπερασμένο, το ενδιαφέρον του αναγνωστικού κοινού για ιστορικά μυθιστορήματα παραμένει αμείωτο. Χαρακτηριστικό της νέας σχέσης μεταξύ ιστορίας και λογοτεχνίας λόγω της εμφάνισης αυτού του υβριδικού λογοτεχνικού είδους, είναι το γεγονός ότι το 1902 το Νόμπελ Λογοτεχνίας λαμβάνει ο ιστορικός Μόμσεν (Theodor Mommsen, 1817-1903) για το έργο του *Ρωμαϊκή Ιστορία*. Ο 20ός αιώνας θα αναθεωρήσει τόσο τις μεθόδους της ιστοριογραφίας, τοποθετώντας την πιο κοντά στον πλασματικό λόγο (Koselleck, 567), όσο και τη σχέση του ιστορικού μυθιστορήματος με τα ιστορικά γεγονότα, αναγνωρίζοντας πλήρως την πλασματική του διάσταση. Έτσι, η Käte Hamburger επισημαίνει εμφατικά: «Σε ένα ιστορικό μυθιστόρημα ακόμα και ο Ναπολέων γίνεται ένας πλασματικός Ναπολέων. Και αυτό δεν οφείλεται στο γεγονός ότι το ιστορικό μυθιστορήματος επιτρέπεται να αποκλίνει από την ιστορική αλήθεια. Ακόμα και τα ιστορικά μυθιστορήματα, τα οποία θεωρούνται το ίδιο ακριβή όσο ένα ιστορικό ντοκουμέντο ως προς την ιστορική αλήθεια, μετατρέπουν το ιστορικό πρόσωπο σε έναν μη ιστορικό, φανταστικό χαρακτήρα, τον οποίο μεταθέτουν από ένα σύστημα πιθανής πραγματικότητας σε ένα σύστημα πλασματικότητας» (Hamburger, 94-95).

11.16 Ρεαλισμός – η λογοτεχνία ως καθρέφτης της ιστορίας εν τω γίγνεσθαι

Η συζήτηση για τη σχέση μεταξύ λογοτεχνίας και πραγματικότητας γύρω στα μέσα του 19ου αιώνα επεκτείνεται από το ιστορικό μυθιστόρημα σε όλη πλέον τη λογοτεχνική παραγωγή. Ο όρος ρεαλισμός καθίσταται προγραμματικός, μια και στρέφεται ενάντια στον υποκειμενισμό της ρομαντικής ποιητικής. Με τον όρο *ρεαλισμός* εννοείται η προσπάθεια να καταγραφεί λογοτεχνικά η νέα κοινωνική πραγματικότητα, απότοκος της βιομηχανοποίησης, της αστικοποίησης και των επιστημονικών ανακαλύψεων. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Αντώνης Δεσποτίδης: «Στη Γαλλία, εμφανίζεται για πρώτη φορά το 1826 στο *Mercure Français* για να χαρακτηρίσει τη λογοτεχνία του πραγματικού, αυτή που, κατά τη γνώμη του συντάκτη, θα αποτελούσε τη λογοτεχνία του 19ου αιώνα. Στην ίδια χώρα, τη δεκαετία του 1830, εμφανίζονται οι πρόδρομοι του ρεαλισμού: ο Stendhal, ο οποίος όριζε το μυθιστόρημα ως καθρέφτη, και ο Honoré de Balzac, που απέβλεπε σε μια "μελέτη ηθών" (étude de moeurs) χρησιμοποιώντας την ακρίβεια του ζωολόγου επιστήμονα. Στην αποκρυστάλλωσή του, όμως, σε συνειδητό λογοτεχνικό κίνημα, που έμελλε να επηρεάσει αποφασιστικά την εξέλιξη της λογοτεχνίας, συνέβαλαν οι ιστορικές συνθήκες, καθώς και το καλλιτεχνικό και το πνευματικό κλίμα της εποχής: η επανάσταση του 1848 η οποία επανέφερε στο προσκήνιο τη λαϊκή βούληση και τη δύναμη των μαζών· η ανακάλυψη της φωτογραφίας το 1839 που άλλαξε τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι έβλεπαν τον κόσμο· η ζωγραφική του Courbet, ο οποίος ήταν αντίθετος στην εξιδανίκευση της τέχνης· το επιστημονικό κριτικό πνεύμα του Sainte-Beuve· ο θετικισμός του A. Comte και η μεταφορά του στην ιστορία της λογοτεχνίας από τον H. Taine. Η νέα πίστη που έδινε το στίγμα της στο β΄ μισό του 19ου ήταν ο επιστημονισμός» (Δεσποτίδης, 1913).

Τοποθετώντας την παρατήρηση στη θέση της φαντασίας, ο ρεαλισμός στη λογοτεχνία εκφράστηκε με διαφορετικούς τρόπους, προτάσσοντας το μυθιστόρημα ως κύριο όχημα αυτής της νέας οπτικής (Balzac, Fontane, Dickens, Austin, Dostoyevsky, Zola, Flaubert, κτλ.) και επιτρέποντας συγχρόνως την ανάδυση του διηγήματος ως μείζονος λογοτεχνικού είδους της εποχής. Η πεζογραφία είναι εκείνη που δίνει δείγματα ρεαλιστικής γραφής και, επηρεασμένη από το ιστορικό μυθιστόρημα, επιχειρεί να αποτυπώσει την ιστορία εν τω γίγνεσθαι: μόνο που αυτή η ιστορία δεν είναι πλέον μια ιστορία κοινοτήτων ή εθνών (αυτήν την έχει αναλάβει η ιστοριογραφία), αλλά μια ιστορία των υποκειμένων. Έτσι, η ρεαλιστική γραφή αναπαριστά τη δυσκολία να διατηρήσει το άτομο την αυτονομία του μέσα στους οικονομικούς και κοινωνικούς μηχανισμούς, οι οποίοι τρέφονται από την παράδοξη προβολή της πίστης στην αέναη πρόοδο και συγχρόνως από την επιθυμία για διατήρηση της καθεστηκυίας τάξης.

Ο ρεαλισμός συνίσταται δηλαδή στην προσπάθεια για μια όσο το δυνατόν αντικειμενική και ταυτόχρονα διεισδυτική σκιαγράφηση της επιρροής που ασκεί η κοινωνία στον άνθρωπο· είναι το ειρωνικό ψυχογράφημα της αστικής τάξης, η κριτική των κοινωνικών δομών, της τρέχουσας ηθικής και των συμβάσεων μεταξύ του γυναικείου και του αντρικού φύλου. Τη βασική ιδέα τη δίνει η σύγκριση ανάμεσα στον άνθρωπο και τα ζώα, όπως τη μελετά η φυσική ιστορία της εποχής. Δίνοντας ιδιαίτερη προσοχή στο προφορικό ιδίωμα των ηρώων, το οποίο οι συγγραφείς του αστικού ρεαλισμού θεωρούν εξαρτώμενο από την τάξη και το φύλο του καθενός, επιτυγχάνουν να κατασκευάσουν διαλόγους που μοιάζουν κοινότοποι, φυσικοί, καθημερινοί, οι οποίοι όμως καταδεικνύουν τα παιχνίδια εξουσίας μέσα στην οικογένεια και την κοινωνία, αποτυπώνουν την πολυπλοκότητα του υποκειμένου και καταγράφουν την διάβρωση που σημαίνει το χρήμα, αλλά και τη γεμάτη συμβάσεις επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων.

Αν τα ρεαλιστικά μυθιστορήματα είναι κοινωνικές τοιχογραφίες μεγάλων διαστάσεων –ή και τεραστίων,

αν λάβουμε υπόψη μας την *Ανθρώπινη κωμωδία* του Μπαλζάκ (Honoré de Balzac, 1798-1850) που έμεινε ημιτελής, περιλαμβάνοντας 91 μυθιστορήματα από τα 137, σύμφωνα με το αρχικό σχέδιο του συγγραφέα–, το διήγημα είναι ένα στιγμιότυπο, μια ιστορία μικρών διαστάσεων, μια λογοτεχνική φωτογραφία που αποτυπώνει συμπυκνωμένη την κοινωνική πραγματικότητα.

11.17 Το διήγημα

Η σύντομη γραφή τόσο σε έμμετρο (επίγραμμα, επύλιο, ρήση, αφορισμός) όσο και σε πεζό λόγο έχει αναδείξει πολλές μορφές και είδη στη λογοτεχνική ιστορία, με κοινό χαρακτηριστικό όλων τη σημασιολογική πυκνότητα του περιεχομένου και την ιδιαίτερη επεξεργασία της μορφής. Η σύντομη αφήγηση είναι εξάλλου μία από τις πιο παλιές και πιο διαδεδομένες λογοτεχνικές μορφές και ορισμένα προγενέστερα αφηγηματικά είδη του σύγχρονου διηγήματος είναι ο μύθος, η ιστορία, το παραμύθι, ακόμη και το απόσπασμα. Μια πρώτη, πρώιμη φάση διηγήματος μπορεί να θεωρηθεί «η τεχνική της πλαισιωτικής ιστορίας (frame-story)» (Abrams, 92) στο *Δεκαήμερο* του Βοκάκιου, οι *Ιστορίες του Καντέρμπουρι* του Chaucer, αλλά και οι εγκιβωτισμένες ιστορίες στον *Δον Κιχώτη* του Θερβάντες.

Η ποιητική και η αισθητική της *brevitas* προβάλλεται τον 19ο αιώνα με το υβριδικό είδος του πεζού ποιήματος, όπως είδαμε σ' αυτό το κεφάλαιο, και θα μπορούσαμε να πούμε πως το ποιητικό της μανιφέστο συμπυκνώνεται στη ρήση του Καλλίμαχου «Μέγα βιβλίον, μέγα κακόν». Εμφανίζονται όμως και παγιώνονται και άλλες σύντομες μορφές γραφής όπως το διήγημα, το οποίο πιθανότατα απορρέει από την αισθητική επανάσταση του Ρομαντισμού και τον προσανατολισμό της προς την αποσπασματικότητα και τον θρυμματισμό της ενότητας, ενάντια σε κάθε είδους ιδεαλιστική σύνθεση και ολότητα. Η ελλειπτική, σύντομη μορφή του διηγήματος ως σύντομου κειμένου, ως μικροκειμένου, είναι άμεσα συνυφασμένη με τη λογική του αποσπάσματος, που «αποτελεί αποδοχή και άρνηση συγχρόνως της ολότητος» (Ροζάνης, 59) και φαντάζει «σαν μια μικρογραφία έργου τέχνης [που] πρέπει να είναι πλήρως απομονωμένο από τον περιβάλλοντα κόσμο και να είναι πλήρες εν εαυτώ όπως ένας σκαντζόχοιρος» (Schlegel στο Ροζάνης, 60). Επίσης, λόγω της εμφάνισής του ως «πλήρως ανεπτυγμένου είδους», το διήγημα θεωρείται η «ρομαντική μορφή του πεζού λόγου» (Reid, 44).

Κάθε είδος αφήγησης που είναι πιο σύντομη από το μυθιστόρημα ορίζεται ως διήγημα, μολονότι η συντομία είναι ένας αμφιλεγόμενος τρόπος προσδιορισμού τόσο των σύντομων πεζογραφημάτων όπως αυτά που καταλαμβάνουν 1-2 σελίδες, όσο και αυτών που έχουν «ενδιάμεσο μέγεθος ανάμεσα στη συντομία του διηγήματος και στην έκταση του μυθιστορήματος» και ενίοτε επισημαίνονται με τον ιταλικό όρο νουβέλα (Abrams, 91). Ο γενικός προσδιορισμός του διηγήματος είναι «ένα σύντομο μυθοπλαστικό έργο γραμμένο σε πρόζα, και οι περισσότεροι όροι που χρησιμοποιούμε για να αναλύσουμε τα συστατικά στοιχεία, τα είδη και τις διάφορες αφηγηματικές τεχνικές του *μυθιστορήματος* ισχύουν εξίσου και για το διήγημα» (Abrams, 89). Τον 19ο αιώνα το σύντομο αυτό πεζογράφημα ανθίζει ιδιαίτερα στη Γαλλία, και μάλιστα οι δύο όροι στα γαλλικά, *conte* (διήγημα) και *nouvelle* χρησιμοποιούνται αδιάκριτα από πολλούς συγγραφείς. Η διάκριση αρχίζει να διαφαίνεται γύρω στα μέσα του 19ου αιώνα, όταν η λέξη *conte* θεωρείται «συμπυκνωμένη αφήγηση, μ' ένα κύριο επεισόδιο» και η *nouvelle* «περισσότερο σύνθεση και αποτελούμενη από διάφορες σκηνές» (George στο Reid, 24). Η απροσδιοριστία, η σύγχυση και οι επικαλύψεις των όρων παραμένουν σε πολλές γλώσσες και το σίγουρο είναι ότι δεν μπορούμε να βασιστούμε ούτε στο κριτήριο αυτής καθαυτής της λεξοαρίθμησης ούτε στο κριτήριο της διαφοροποίησης σε σχέση με το μυθιστόρημα.

11.18 Το διήγημα: η φωτογραφική αποτύπωση της πραγματικότητας

Μικρά και μεγάλα διηγήματα αναδύονται στον ευρωπαϊκό χώρο του 19ου αιώνα και «μια από τις κύριες δυνάμεις που οδήγησαν το διήγημα του 19ου αιώνα στην εξέχουσα θέση που κατέλαβε» είναι η «ώθηση του ρομαντισμού» (Reid, 45). Στην ανάδειξη και παγίωσή του συνέβαλε καίρια η μεγάλη ζήτηση για σύντομες αφηγηματικές μορφές από πολλά περιοδικά ποικίλης ύλης, τα οποία δημοσίευαν τα πεζογραφήματα αυτά είτε σε συνέχειες (τα μεγάλα διηγήματα) είτε σε αυτοτελή μορφή (τα σύντομα). Ιδιαίτερη διάδοση γνωρίζει το είδος από τα μέσα του 19ου αιώνα, χάρη στις θεωρίες του ρεαλισμού και του νατουραλισμού περί φωτογραφικής αποτύπωσης της πραγματικότητας και αλληλεπίδρασης ατόμου/περιβάλλοντος. Αναφέρουμε ενδεικτικά ότι διηγήματα του Ζολά (Émile Zola, 1840-1902) όχι μόνο δημοσιεύονται στον γαλλικό Τύπο αλλά στέλνονται και στο ρωσικό φιλελεύθερο περιοδικό της τσαρικής αυτοκρατορίας *Le Messager de l'Europe* (*Ο Απεσταλμένος της Ευ-*

ρώπης) την περίοδο 1875-80, και μάλιστα το διήγημα/νουβέλα *Ο θάνατος του Ολιβιέ Μπεκάιγ* (*La mort d'Olivier Bécaille*) δημοσιεύεται για πρώτη φορά πρώτα στο εν λόγω ρωσικό περιοδικό και μετά στο γαλλικό *Le Voltaire* (Mitterand, 38). Ας διαβάσουμε όμως το παρακάτω χιουμοριστικό σύντομο διήγημα (short story) του ρεαλιστή Τσέχωφ (Anton Tschechow, (1860-1904) με τον τίτλο *Περί θνητότητας: μια διασκεδαστική ιστορία*:

Ο δικαστικός σύμβουλος Σεμιόν Πέτροβιτς Ποντίκιν κάθισε στο τραπέζι, άπλωσε μια πετσέτα στο στήθος του και, τρέμοντας από ανυπομονησία, περίμενε τη στιγμή που θα εμφανίζονταν οι τυλιγμένες με τυρί κρέπες. Μπροστά του, θαρρείς μπροστά από στρατηγό που επιθεωρούσε ένα πεδίο μάχης, ξεδιπλωνόταν η θέα: μπουκάλια, σειρές επί σειρών, παρατεταγμένα από τη μέση του τραπεζιού ως την άκρη του – τρεις τύποι βότκας, μπράντι του Κιέβου, Σατώ Λα Ροζ, κρασί του Ρήνου, κι ακόμα, ένα κοιλαράδικο φλασκί με μοναστηριακή Βενεδικτίνη. Γύρω από τα ποτά, συνωστίζονταν πιάτα με ρέγκες, σαρδέλες σε καυτερή σάλτσα, ξινή σάλτσα, χαβιάρι (τρία ρούβλια και σαράντα καπίκια η λίβρα), φρέσκος σολωμός, και λοιπά.

Το βλέμμα του Ποντίκιν διέτρεξε λαίμαργα τα πιάτα με τα φαγητά. Η ματιά του έλιωνε σα βούτυρο· το πρόσωπό του ξεχείλιζε από επιθυμία.

Στράφηκε συνοφρυωμένος στη σύζυγό του.

«Γιατί αργεί τόσο πολύ; Κάτια!» φώναξε τη μαγείρισσα. «Βιάσου!»

Επιτέλους, η μαγείρισσα κατέφθασε με τις κρέπες. Ο Ποντίκιν, με κίνδυνο να κάψει τα δάχτυλά του, άρπαξε δύο από τις πιο ζεστές, από την κορυφή του σωρού, και τις πέταξε άτσαλα μέσα στο πιάτο του με ηδονή. Οι κρέπες ήταν τραγανιστές, δαντελωτές, και τόσο στρογγυλές και παχουλές, όσο οι ώμοι μιας θυγατέρας εμπόρου. Ο Ποντίκιν χαμογέλασε πρόσχαρα, έκανε χικ! με απόλαυση και περιέλουσε τις κρέπες με ζεστό βούτυρο. Μετά, σαν για τυραννήσει την όρεξή του, απολαμβάνοντας την προσδοκία, αργά, καθυστερώντας, τις φόρτωσε με χαβιάρι. Μετά, έριξε ξινή κρέμα στα κενά σημεία που είχε αφήσει το χαβιάρι. Τώρα, το μόνο που έμενε ήταν να φάει, σωστά; Όχι! Λάθος! Επιθεωρώντας τη δημιουργία του, ο Ποντίκιν δεν ένιωσε αρκετά ικανοποιημένος. Μετά από σκέψη ενός λεπτού, τοποθέτησε, ως επιστέγασμα, το πιο λιπαρό κομμάτι σολωμού που μπορούσε να βρει, μια ρέγκα και μια σαρδέλα· ύστερα, ανίκανος πια να κρατηθεί, τρέμοντας από ευχαρίστηση και βαριανασαίνοντας, τύλιξε σε ρολό τις δυο κρέπες, κατέβασε μια γουλιά βότκα, άνοιξε το στόμα – και έπαθε αποπληξία. (Τσέχωφ, 160-161)

Το πεζογράφημα ανήκει στα νεανικά διηγήματα του Τσέχωφ, τα οποία γράφτηκαν τη δεκαετία του 1880 και χαρακτηρίζονται για την κοινότυπη θεματική τους αλλά και για τη μεγάλη επιτυχία που είχαν στο ρωσικό κοινό της εποχής. Με καθαρά ανεκδοτολογικό χαρακτήρα, το παραπάνω αφήγημα, διακρίνεται για τον «αντιαισθηματικά δηκτικό» τρόπο και τη λεπτή ισορροπία του μεταξύ κωμικού και τραγικού στοιχείου (Reid, 79). Θεμελιακό χαρακτηριστικό του τσεχωφικού διηγήματος είναι η ιδιαίτερα προσεγμένη, διαυγής πλοκή του και η απρόσμενη λύση με έντονα στοιχεία ανατροπής στο τέλος (Šklovskij, 81).

Στο σημείο αυτό εύλογα αναρωτιόμαστε ποιες είναι οι δομικές ιδιότητες του σύντομου διηγήματος και σε τι ακριβώς διαφοροποιείται από τα εξόφθαλμα στοιχεία του μάκρους και της πληρότητας του μυθιστορήματος, το οποίο έχει αρχή, μέση και τέλος. Το 1842, μελετώντας τα πεζογραφήματα του Ναθάνιελ Χώθορν (Nathaniel Hawthorne, 1804-1864) με τίτλο *Twice-Told Tales* (*Διπλοειπωμένες ιστορίες*), ο Πόε (Edgar Allan Poe, 1809-1849) είναι ο πρώτος που προσδιορίζει τα γνωρίσματα αυτού του ξεχωριστού είδους του σύντομου διηγήματος. Αναφέρεται χαρακτηριστικά «στο πλεονέκτημα της ολότητας» έναντι του μυθιστορήματος και στην πραγματική ενότητα του διηγήματος, το οποίο πρέπει να προκαλεί «μία και μόνη εντύπωση»· αυτό σημαίνει ότι σύντομα διηγήματα μπορεί να γράψει μόνο ένας ικανός, ιδιοφυής συγγραφέας, που αφήνει κατά μέρος οτιδήποτε περιττό, εστιάζει στη μορφική ενότητα και «αρχίζει να εφευρίσκει ανάλογα συμβάντα, μετά τα συνδυάζει και τα επεξεργάζεται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να τον εξυπηρετούν καλύτερα στην εδραίωση της προκαθορισμένης εντύπωσης» (Poe, 57). Σχέδιο ολοκληρωμένο στο έπακρο, ενιαία εντύπωση, ελεγχόμενη πλοκή και οικονομία εκφραστικών μέσων είναι τα τρία βασικά χαρακτηριστικά του σύντομου διηγήματος, τα οποία αναδύονται από την περιγραφή του Poe.

11.19 Νατουραλισμός ή η ριζοσπαστικοποίηση του ρεαλισμού

Ρεαλισμός και νατουραλισμός είναι δύο όροι που συχνά θεωρούνται συνώνυμοι. Όπως εξηγούν όμως οι Lilian R. Furst και Peter N. Skrine:

Η πιο κατάλληλη εικόνα, για να γίνει κατανοητή η σχέση των δύο όρων, είναι εκείνη των σιαμαίων διδύμων, που έχουν χωριστά άκρα, μοιράζονται όμως ορισμένα όργανα. Το κοινό σημείο ρεαλιστών και νατουραλιστών

είναι η θεμελιώδης πίστη ότι η τέχνη αποτελεί στην ουσία μια μιμητική αντικειμενική απεικόνιση της εξωτερικής πραγματικότητας (σε αντίθεση προς τη φανταστική, υποκειμενική παραποίηση των ρομαντικών). Η πίστη αυτή τους οδήγησε να εκλέξουν για κύριο θέμα τους το κοινότοπο, το προσιτό, κι επίσης να εξυμνήσουν το ιδεώδες του απρόσωπου στη τεχνική. Από αυτή τη σκοπιά, όπως έδειξε ο Harry Levin στο Η πύλη των Ονείρων, ο ρεαλισμός αποτελεί «μία γενική τάση» με την έννοια ότι κάθε έργο τέχνης «είναι από ορισμένες απόψεις ρεαλιστικό και από άλλες μη ρεαλιστικό» […]. Από τη γενική αυτή τάση προς τον μιμητικό ρεαλισμό γεννήθηκε ο νατουραλισμός. Κατά κάποιο τρόπο υπήρξε η επιδείνωση του ρεαλισμού· […] Αλλά η διαφορά δεν έγκειται μονάχα στην εκλογή προκλητικότερων θεμάτων, τολμηρότερου λεξιλογίου, εντυπωσιακότερων συνθημάτων ή περισσότερο φωτογραφικών λεπτομερειών. Η πραγματική διαφορά βρίσκεται πολύ βαθύτερα: στον πυρήνα της υπάρχει η επιβολή πάνω στην ουδέτερη στάση του ρεαλισμού μιας συγκεκριμένης, πολύ ειδικής θεώρησης του ανθρώπου. *Έτσι, οι νατουραλιστές όχι μόνον επεξεργάστηκαν και ενέτειναν τις βασικές τάσεις του ρεαλισμού, αλλά πρόσθεσαν και σημαντικά νέα στοιχεία, που μετέβαλαν τον νατουραλισμό σε αναγνωρίσιμο δόγμα, τέτοιο που ο ρεαλισμός δεν υπήρξε ποτέ. Ο νατουραλισμός, επομένως, είναι πιο συγκεκριμένος και ταυτόχρονα πιο περιορισμένος από τον ρεαλισμό, είναι ένα λογοτεχνικό κίνημα με σαφείς θεωρίες, ομάδες και μεθόδους. Όντας σχολή και μέθοδος, ο νατουραλισμός είναι στην πραγματικότητα ό,τι δεν είναι ο ρεαλισμός· από την άλλη πλευρά όμως, αυτά τα ίδια τα καθορισμένα όρια καθιστούν τον νατουραλισμό λιγότερο σημαντικό από τον ρεαλισμό, που αποτελεί μια από τις βασικές τάσεις όλης σχεδόν της τέχνης. Ποια ήταν, λοιπόν, τα νέα εκείνα στοιχεία που προστέθηκαν στον μιμητικό ρεαλισμό, για να δημιουργήσουν τον νατουραλισμό;* […] (Furst, Skrine, 6)

Απάντηση στο ερώτημα αυτό δίνει το παράδειγμα της Γερμανίας, όπου ο όρος εμφανίζεται γύρω στο 1880 και εκφράζεται ως μια προσπάθεια να εφαρμοστεί ένας απόλυτος, σχεδόν επιστημονικός ρεαλισμός στη λογοτεχνία. Έτσι, ο Χολτζ (Arno Holz, 1863-1929), ένας από τους πιο γνωστούς εκπρόσωπους του ρεύματος, στο προγραμματικό έργο του *Η τέχνη. Η φύση της και οι νόμοι της* (*Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze*, 1891) προσπαθεί να διατυπώσει μια σειρά αξιώματα που αφορούν την τέχνη, επιδιώκοντας να προβάλει ότι ο μοναδικός στόχος της οφείλει να είναι η αναπαράσταση της φύσης, και συγχρόνως να οργανώσει τις μεθόδους που έπρεπε να χρησιμοποιήσει η τέχνη για να πετύχει αυτόν τον στόχο. Ο Holz διαμόρφωσε τη λεγόμενη *γραφή δευτερόλεπτο προς δευτερόλεπτο*, η οποία σκοπό έχει την απόλυτα ρεαλιστική, λέξη προς λέξη, αποτύπωση της (λεκτικής) πραγματικότητας, τη λεπτομερή καταγραφή (συχνά αποσπασματικών) διαλόγων ή φράσεων, την έντονη χρήση σημείων της στίξης και την εξαφάνιση του αφηγητή· επίσης, επιθυμεί να περιορίσει όσο το δυνατόν την υποκειμενικότητα του καλλιτέχνη-παρατηρητή. Σύμφωνα με τον Holz, η εξίσωση που περιγράφει την τέχνη είναι: Τέχνη= Φύση – Χ, όπου Χ είναι το υποκειμενικό βλέμμα του καλλιτέχνη. Σύμφωνα με τον Holz, η τέχνη ταυτίζεται με τη φύση σε ιδανικές περιπτώσεις.

Εικόνα 11.8 *Arno Holz, πορτρέτο του Erich Büttner (1916). (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/Buettner_Arno_Holz.jpg*)*

Ο Holz με τον (ασαφή) όρο *Φύση* εννοούσε το ευρύτερο περιβάλλον στο οποίο ζούσε ο σύγχρονος άνθρωπος. Έτσι, το κίνημα του Νατουραλισμού, το οποίο έγινε γνωστό στη Γερμανία μέσα από τη θεωρία και τη λογοτεχνική του πρακτική, ενδιαφέρθηκε πολύ λιγότερο για τη φύση και πολύ περισσότερο για την κοινωνική πραγματικότητα, την οποία εξήγησε μέσω ενός βιολογικού και κοινωνικού ντετερμινισμού. Ο νατουραλισμός ασχολήθηκε λοιπόν με κοινωνικά προβλήματα, όπως π.χ. ο αλκοολισμός, η ανεργία και η φτώχεια που εμφανίζονται στις μεγαλουπόλεις των αρχών του 20ού αιώνα, οι οποίες και γίνονται τα ιδανικά σκηνικά του· ωστόσο, θεώρησε πως για τους ανθρώπους που ζουν στο περιθώριο υπάρχουν ελάχιστες δυνατότητες διαφυγής από τη μιζέρια, διότι η ζωή τους είναι βιολογικά και κοινωνικά προδιαγεγραμμένη.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της κοινωνικής θεματικής που ενδιαφέρει τον νατουραλισμό είναι ο *Μπαμπάς Άμλετ* (*Papa Hamlet*, 1889), που έγραψε ο Holz σε συνεργασία με Γιοχάνες Σλαφ (Johannes Schlaf, 1862-1941). Ο άνεργος ηθοποιός Νιλς, ο οποίος αναφέρεται συνέχεια στην μία και μοναδική επιτυχία του (είχε παίξει κάποτε τον Άμλετ), ζει με τη γυναίκα του και τον μικρό του γιο σε μια φτωχογειτονιά, και όλη του η ζωή καθορίζεται από το εξαθλιωμένο κοινωνικό περιβάλλον και το αλκοόλ. Η μιζέρια της καθημερινότητας, η αυξανόμενη φτώχεια και ο αλκοολισμός οδηγούν τον Νιλς σε βίαιες συμπεριφορές, ώσπου μεθυσμένος ένα βράδυ σκοτώνει το γιο του. Μια εβδομάδα αργότερα θα βρεθεί πεθαμένος έξω από ένα καπηλειό. Το απόσπασμα που ακολουθεί περιγράφει τη σκηνή του φόνου, και είναι χαρακτηριστικό για τη *γραφή δευτερόλεπτο προς δευτερόλεπτο*. Ο μικρός έχει πάθει μια κρίση βήχα, ο πατέρας του προσπαθεί να του βάλει την πιπίλα με το ζόρι, ενώ το άλλο πρόσωπο που μιλάει είναι η μητέρα του παιδιού.

–Λοιπόν ! Θες – τώρα ή δεν θες – Τέρας!!
–Όμως – Νιλς! Για όνομα του Θεού! Έχει πάθει πάλι την – κρίση!
–Τι μου λες; Κρίση! – Να! Βούλωστο!
–Ήμαρτον, Νιλς…
–Βούλωστο!!!
–Νιλς!----------
–Λοιπόν; Ησύχασες τώρα;
Ησύχασες τώρα; Λοιπόν;!
Λοιπόν;!
–Αχ Θεέ μου! Αχ Θεέ μου, Νιλς
μα τι κάνεις εκεί;!
Δεν, δεν –φωνάζει πια
καθόλου! Το παιδί …Νιλς!!
(Holz, *Schlaf*)

Τόσο η λεπτομερής καταγραφή των καταστάσεων όσο και ο σχεδόν επιστημονικός τρόπος προσέγγισης της κοινωνικής πραγματικότητας οδηγεί σε μια νέα, καινοτόμο αισθητική που αντιμετωπίζει το άσχημο, το άρρωστο, το περιθωριακό ως άξια προσοχής· αυτή η αισθητική αντιστέκεται κατ' αυτόν τον τρόπο στην ιδεαλιστική αποτύπωση του ωραίου, αλλά και στον αισθητικό εξωραϊσμό της πραγματικότητας, που συχνά εφάρμοσε ο ρεαλισμός. Πόσο σημαντική είναι η «επιστημονική» μέθοδος παρατήρησης της κοινωνικής πραγματικότητας στην οποία στοχεύουν οι νατουραλιστές καταδεικνύεται από το δοκίμιο *Το πειραματικό μυθιστόρημα* του Εμίλ Ζολά, πρωτεργάτη του γαλλικού νατουραλισμού, το οποίο συνόδευε το 1880 τη δεύτερη έκδοση του μυθιστορήματός του *Τερέζα Ρακέν* (*Thérèse Raquin*, 1867):

Στις λογοτεχνικές μελέτες μου, έχω συχνά μιλήσει για την πειραματική μέθοδο που εφαρμόζεται στο μυθιστόρημα και στο δράμα. Η επιστροφή στη φύση, η νατουραλιστική εξέλιξη που κομίζει ο αιώνας, ωθεί βαθμιαία όλες τις εκδηλώσεις της ανθρώπινης διανόησης στην ίδια επιστημονική οδό. Μονάχα η ιδέα μιας λογοτεχνίας που καθορίζεται από την επιστήμη μπόρεσε να εκπλήξει, επειδή δεν αποσαφηνίστηκε και δεν κατανοήθηκε. Μου φαίνεται συνεπώς ορθό να πω ξεκάθαρα αυτό που πρέπει να εννοούμε, κατά τη γνώμη μου, ως πειραματικό μυθιστόρημα.

Θα κάνω απλώς μια δουλειά προσαρμογής, αφού η πειραματική μέθοδος ορίστηκε με εξαιρετική δύναμη και διαύγεια από τον Κλωντ Μπερνάρ στην Εισαγωγή [του] στη μελέτη της πειραματικής επιστήμης. […] Θα επιδιώξω να αποδείξω με τη σειρά μου ότι αν η πειραματική μέθοδος οδηγεί στη γνώση της υλικής/φυσικής ζωής, πρέπει να οδηγεί επίσης στη γνώση της διανοητικής ζωής και της ζωής των παθών. Δεν είναι παρά ένα ζήτημα διαβάθμισης μέσα στον ίδιο δρόμο, από τη χημεία στη φυσιολογία, μετά από τη φυσιολογία στην ανθρωπολογία και στην κοινωνιολογία. Το πειραματικό μυθιστόρημα είναι στο βάθος. Ο Κλωντ Μπερνάρ […] καταλήγει στο

συμπέρασμα ότι η εμπειρία κατά βάθος δεν είναι παρά μια προκληθείσα παρατήρηση. […] Ο σκοπός της πειραματικής μεθόδου, η κατάληξη κάθε επιστημονικής έρευνας είναι συνεπώς ίδια τόσο για τα έμβια όντα όσο και για τα άβια: συνίσταται στο να αναζητήσει τις σχέσεις που συνδέουν ένα οποιοδήποτε φαινόμενο με την εγγύτερη αιτία του, δηλαδή, να προσδιορίσει τις συνθήκες εκείνες που είναι αναγκαίες για την εμφάνιση αυτού του φαινομένου. Η πειραματική επιστήμη δεν ανησυχεί για το γιατί των πραγμάτων, αλλά εξηγεί το πώς, τίποτα περισσότερο. […]

Ε, λοιπόν! Επανερχόμαστε στο μυθιστόρημα και βλέπουμε ότι και ο μυθιστοριογράφος είναι εξίσου καμωμένος από έναν παρατηρητή και έναν πειραματιστή. Ο παρατηρητής του παρέχει τα γεγονότα έτσι όπως τα έχει παρατηρήσει, δίνει το σημείο αφετηρίας, ορίζει το στέρεο έδαφος πάνω στο οποίο θα πορευτούν τα πρόσωπα και θα αναπτυχθούν τα φαινόμενα. Έπειτα, ο πειραματιστής εμφανίζει και θεσπίζει την εμπειρία, θέλω να πω ότι κάνει τα πρόσωπα να κινούνται μέσα σε μια ιδιαίτερη ιστορία, για να δείξει ότι η διαδοχή των γεγονότων θα είναι αυτή που απαιτεί ο ντετερμινισμός των φαινομένων που έχουν τεθεί υπό μελέτη. […] Το πρόβλημα είναι να ξέρεις τι ακριβώς θα παράξει αυτό το πάθος, δρώντας σ' ένα τέτοιο περιβάλλον και υπ' αυτές τις συνθήκες, από την άποψη του ατόμου και της κοινωνίας. […] Στο βάθος υπάρχει η γνώση του ανθρώπου, η επιστημονική γνώση, ως προς την ατομική και κοινωνική του δράση. […] Αναντίρρητα το νατουραλιστικό μυθιστόρημα, έτσι όπως το αντιλαμβανόμαστε τώρα, είναι μια αληθινή εμπειρία την οποία κάνει ο μυθιστοριογράφος για τον άνθρωπο, υποβοηθούμενος από την παρατήρηση. […] Έτσι λοιπόν, αντί να περιορίσει το μυθιστοριογράφο μέσα σε ασφυκτικά όρια, η πειραματική μέθοδος αφήνει ελεύθερη τη νόησή του ως στοχαστή και την ιδιοφυΐα του ως δημιουργού. Αυτός θα πρέπει να παρατηρήσει, να κατανοήσει, να επινοήσει. (Zola, 1-18)

11.20 Το φανταστικό διήγημα και το επιστημονικά θαυμαστό

Παράλληλα και σε αντίθεση με αυτήν τη στροφή στην πραγματικότητα και ως απόρροια μιας βαθιά αμφιθυμικής αντιμετώπισης της επιστήμης, μια σειρά από αλλόκοτες γυναίκες-μαριονέτες, ανθρωπόμορφα νευρόσπαστα και ανθρώπινα είδωλα εγκαθίστανται στο χώρο της λογοτεχνίας του 19ου αιώνα και είναι άμεσα συνυφασμένα με τους γερμανούς ρομαντικούς συγγραφείς. Ο διαχωρισμός αυτόματου/ανθρώπου υποχωρεί, η επιστήμη και η τεχνολογία δεν περιορίζονται πλέον στην αναπαραστατική λειτουργία του κόσμου, αφήνοντας στον Θεό τη δημιουργία του, αλλά εισχωρούν στο κειμενικό σώμα, διεκδικώντας τη δυνατότητα κατασκευής και ύπαρξης του τεχνητού ανθρώπου. Ο άνθρωπος-κούκλα αποτελεί σύνθετο προϊόν του ρομαντικού ρεύματος, της μαγείας και της μυστικιστικής διάστασης, των απόκρυφων επιστημών και της αμφίσημης στάσης του ανθρώπου έναντι των επιτευγμάτων της επιστήμης. Τα φώτα του ορθολογισμού που έλουζαν το θέαμα των αυτόματων σβήνουν και σκοτεινές εικόνες ανθρώπινων ομοιωμάτων αναφαίνονται μέσα στη νύχτα, ωθούμενες από τον τρόμο του κόσμου της επιστήμης.

Τα τεχνητά πλάσματα ενοικούν ως πρόσωπα το χώρο της φανταστικής λογοτεχνίας και ιδιαίτερα του φανταστικού διηγήματος, έλκοντας την καταγωγή τους τόσο από τα αυτόματα και τα τελευταία επιτεύγματα της ιατρικής και της φυσικής, όσο και από ανθρωπόμορφους αλχημικούς μύθους. Αναδύονται από το γοτθικό μυθιστόρημα, προβάλλοντας την αβεβαιότητα της συνείδησης έναντι της αυξανόμενης κυριαρχίας της μηχανής και υποδηλώνοντας την άκαρπη προσπάθεια ελέγχου της τεχνολογίας. Δημιουργούν έτσι το παράδοξο του αυτόματου που «συμπυκνώνει παρελθόν και παρόν, επιστήμη και μη επιστήμη, ζωή και θάνατο, μυθολογία και ιδεολογία» (Beaune, 19).

Στη νουβέλα *Ζάντμαν* (*Sandman* ή *Αμμάνθρωπος*, 1816) του Γερμανού συγγραφέα Ερνστ Τέοντορ Αμαντέους Χόφμαν (E. T. A. Hoffmann, 1776-1822), ο δικηγόρος Κοπέλιους μαζί με τον πατέρα τού μικρού Ναθαναήλ επιδίδονται σε αλχημιστικά πειράματα, τα οποία όμως αποτυγχάνουν. Πολλά χρόνια αργότερα, ο Ναθαναήλ στέκεται «μαρμαρωμένος στο παράθυρο κοιτάζοντας διαρκώς την ουράνια ομορφιά της Ολυμπίας» (Χόφμαν, 173), της απόκοσμης και αινιγματικής κόρης του καθηγητή της φυσικής Σπαλαντσάνι. Θα την ερωτευτεί παράφορα και θα ξεχάσει την αρραβωνιαστικιά του την Κλάρα, ενώ ο φίλος του Ζίγκμουντ θα εκφράσει την εύλογη απορία του: «Τη βρίσκουμε άκαμπτη και χωρίς ψυχή. […] Το βήμα της είναι τόσο περίεργα μετρημένο, κάθε κίνηση φαίνεται σαν αποτέλεσμα κουρδισμένου μηχανισμού. […] είχαμε την εντύπωση πως παριστάνει απλώς τη ζωντανή» (Χόφμαν, 178-179). Η Ολυμπία, τεχνητό μηχάνημα και γυναικείο ανδρείκελο που παίζει πιάνο και χορεύει, λειτουργεί ως η απόλυτη ψευδαίσθηση του έρωτα, καταστρατηγώντας τη σχέση του πρωταγωνιστή με την πραγματικότητα. Μια μηχανική σκιά, μια ξύλινη κούκλα που λειτουργεί ως εξιδανικευμένη ερωτική μηχανή, πιο ερωτεύσιμη και πιο πραγματική από την αληθινή Κλάρα, την οποία ο Ναθαναήλ, σε μια έκρηξη θυμού έχει αποκαλέσει «καταραμένο άψυχο ανδρείκελο» (Χόφμαν, 169). Όταν ο πρωταγωνιστής, αποφασισμένος να παντρευτεί την Ολυμπία, παρευρίσκεται άθελά του σ' έναν καβγά μεταξύ του Σπαλαντσάνι και του Κοπέλιους

και αντιλαμβάνεται πως η αγαπημένη του δεν είναι παρά ένα ανδρείκελο, τότε τρελαίνεται.

Στο διήγημα του Χόφμαν, το αυτόματο βρίσκεται πλέον στο διάμεσο μεταξύ ανθρώπου και μηχανής· η ανησυχητική ομοιότητα της Ολυμπίας με αληθινή γυναίκα καταργεί τα όρια που χωρίζουν το ζωντανό από το μηχανικό, το έμψυχο από το τεχνητό. Η δύναμη του αυτόματου, που παρεισφρέει δυναμικά ως αφηγηματικό πρόσωπο στο χώρο της φανταστικής λογοτεχνίας του πρώτου μισού του 19ου αιώνα, έγκειται στην ικανότητά του να απειλεί την ανθρώπινη πραγματικότητα και να προβάλλει ως άρνηση της μηχανής και της μηχανικής κατασκευής ως απλού αντίγραφου της ζωής. Αποκτά πλέον ανθρώπινες ιδιότητες, γίνεται αντικείμενο του πόθου και δυναμοποιείται αφηγηματικά χάρη στην αμφισημία της πραγματικότητας και τα θολά διαχωριστικά όρια μεταξύ αληθινού και μη αληθινού της φανταστικής λογοτεχνίας. Έτσι, σ' αυτό συνυπάρχουν αρμονικά ο ρασιοναλισμός, οι επιστήμες και οι ανακαλύψεις της τεχνολογίας μαζί με το μυστικισμό, τη μαγεία, την αλχημεία και την παραψυχολογία.

Στην ίδια κατηγορία αυτόματων μηχανικού τύπου εντάσσεται και η Ανταλί στο μυθιστόρημα *L'Ève future* του Βιγιέ ντε Λιλ Αντάμ (Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, 1838-1889), το οποίο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1880 σε επιφυλλίδες: ένα ηλεκτρο-μηχανικό γυναικείο πλάσμα με τεχνητό σώμα, κατασκευή του εφευρέτη και μάγου Έντισον. Γεμάτος έπαρση, ο επιστήμονας αναφωνεί πως το δημιούργημά του δεν έχει καμία σχέση με κάθε «προσβλητική καρικατούρα» του ανθρώπινου είδους, όπως τα αυτόματα του Αλβέρτου, του Βοκανσόν του Μέλτζελ, και ότι «το αντίγραφο αυτό της Φύσης θα κατακρημνίσει το πρωτότυπο, χωρίς να πάψει να φαίνεται ζωντανό και νέο» (De L'Isle Adam, 104). Ο μυθιστορηματικός αυτός προάγγελος του ρομπότ προβάλλει την εικόνα της τέλειας τεχνητής γυναίκας, αναπληρώνοντας τις σωματικές και ψυχικές ανεπάρκειες δύο αληθινών γυναικών, της άσχημης Εβελίν και της ανόητης μικροαστής Αλίσια. Η Ανταλί είναι μια πανέμορφη γυναίκα, την οποία βλέπεις χωρίς να μπορείς να αγγίξεις, αφού όποιος το τολμήσει θα κεραυνοβοληθεί από ηλεκτρικές εκκενώσεις. Πρόκειται για ένα μηχανικό κατασκεύασμα που εξάρει με τον καλύτερο τρόπο την εξέλιξη του επιστημονικού λόγου το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, ενσωματώνοντας την πληθώρα των θεωριών και των ανακαλύψεων: από τον θετικισμό και τον ηλεκτρισμό ως την υπνοβασία και την τηλεπάθεια· ένα ιδανικό που ενσαρκώνει την αφηρημένη ιδέα της γυναίκας, αντικατοπτρίζοντας έτσι άριστα τις αντιφάσεις της ανθρώπινης παρέμβασης στη δημιουργία της ζωής: «τι είναι αυτό το μηχανικό κατασκεύασμα που μιμείται τη ζωή χωρίς να τη γεννά, ποια απουσία θεών μετατρέπει το ρομπότ σε μορφή θανάτου και τη *Μελλοντική Εύα* σε γυναίκα ανέγγιχτη;» (Grange, 1982). Βρίσκεται συνεπώς σε διαμετρικά αντίθετη θέση με μυθολογικές μορφές όπως η Γαλάτεια, υπέρτατο δώρο των θεών στον άνθρωπο, συνδετικός κρίκος μεταξύ ουρανού και γης, μετουσιωμένος πόθος σε ύλη, που δίνει ζωή και χαρά.

Ακραία λογοτεχνική εκδοχή της παραβίασης της φυσικής τάξης πραγμάτων αποτελεί το τέρας με τους κατασκευασμένους ιστούς, προϊόν γενετικών χειρισμών, στο γνωστό μυθιστόρημα της Μαίρης Σέλλεϋ (Mary Shelley, 1797-1851) *Frankenstein* (1831). Με τον Χόφμαν και τη Σέλλεϋ έχουμε δύο είδη ανθρωποειδούς ομοιώματος, το μηχανικό και το βιολογικό, τα οποία ωστόσο ανήκουν στην ίδια κατηγορία υπερφυσικού σύμφωνα με την ταξινόμηση του Τοντόροφ, στο *merveilleux scientifique* (επιστημονικά θαυμαστό), όπως αποκαλούσαν στη Γαλλία του 19ου αιώνα αυτό που σήμερα ονομάζουμε επιστημονική φαντασία (Todorov, 1970, 61-62). Το ανθρωποειδές ομοίωμα, περισσότερο επιστημονικό και λιγότερο αλχημικό κατασκεύασμα, αναδύεται ως αφηγηματική εικόνα/πρόσωπο τον 19ο αιώνα, είτε προσλαμβάνοντας εναγώνια υπερφυσική και απειλητική διάσταση είτε μορφοποιώντας την αλλότρια αίσθηση που προκαλεί το ερωτικό αντικείμενο του πόθου.

Ασκήσεις εμβάθυνσης και εμπέδωσης

1. Αισθητική: Η τέχνη γενικότερα και η λογοτεχνία ειδικότερα ως αντικείμενο φιλοσοφικού στοχασμού.

Μετά τον Μπαουμγκάρτεν (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714-1762), όλοι σχεδόν οι φιλόσοφοι ασχολήθηκαν με την αισθητική. Η αισθητική αναλαμβάνει κατ' αρχάς τη φιλοσοφική ερμηνεία της τέχνης και τον εξορθολογισμό του γούστου, κάτι που συναντάμε και στον Καντ· στη συνέχεια χρησιμοποιεί την τέχνη ως αντικείμενο φιλοσοφικού στοχασμού και ως επιχείρημα. Έτσι, σε σύντομο χρονικό διάστημα η τραγωδία γίνεται ζήτημα της φιλοσοφίας, ενώ ο Χέγκελ χρησιμοποιεί την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή ως απόδειξη της θεωρίας του σχετικά με την πορεία του ανθρώπινου πνεύματος. Δεν καθίσταται όμως μόνο η τραγωδία αντικείμενο της

φιλοσοφίας. Για παράδειγμα, τον 20ό αιώνα ο Χάιντεγκερ (Martin Heidegger, 1889-1976) ασχολείται με την ποίηση του Χαίλντερλιν (Johann Christian Friedrich Hölderlin, 1770-1843).

- Διαβάστε το παρακάτω απόσπασμα και σκεφτείτε κατά πόσο συνέβαλε η αισθητική στην ελευθερία της τέχνης.

Ο όρος «αισθητική» επινοήθηκε από τον Gottlieb Baumgarten το 1735, όταν τον εισήγαγε προς το τέλος της πανεπιστημιακής διατριβής του Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Δεκαπέντε χρόνια αργότερα, σε ένα σημαντικό έργο με τίτλο Aesthetica (1750, 1758), δημιούργησε ένα νέο κλάδο της φιλοσοφίας. [...] Δεν είχε μόνο δημιουργήσει ένα νέο όρο, αλλά είχε κάνει κι ένα μεγάλο βήμα. Πράγματι, ο όρος «αισθητική» δεν θα ήταν ίσως μέρος της κοινής μας κληρονομιάς, αν δεν είχε την ίδια στιγμή προσδιοριστεί ένας νέος και ξεχωριστός κλάδος της φιλοσοφικής έρευνας. Αυτό αντιπροσωπεύει μια αποφασιστική απομάκρυνση από ό,τι ίσχυε μέχρι πρότινος. Παρ' όλο που ο Baumgarten βασίζεται στην παραδοσιακή ποιητική και τη ρητορική, καθώς και στον ορθολογισμό –ήταν οπαδός του Leibniz και του Wolff Christian–, η προσέγγισή του στο πρόβλημα της εξακρίβωσης της φιλοσοφικής θεώρησης και θέσης για τις τέχνες είναι άκρως πρωτότυπη. Οι αισθητικές κρίσεις είναι, όπως ο ίδιος υποστηρίζει, κρίσεις αυτόνομες, ανεξάρτητες από την ηθική, τη μεταφυσική και τη θεολογική σκέψη. Οφείλουμε να παραδεχτούμε πως μολονότι η αιτιολόγησή του είναι συστηματική, κάποιες φορές φαίνεται να μην ακολουθεί την αρχική του προσέγγιση με συνέπεια. Μερικές φορές γράφει σαν να μην έχει πλήρη επίγνωση της καινοτομίας της σκέψης του. Με την απελευθέρωση της αισθητικής από τα δεσμά που επιβάλλονται από τη θεολογία, ο Baumgarten αναδείχτηκε πραγματικός πρωταθλητής του Διαφωτισμού. [...] Η προσοχή του δεν επικεντρώνεται στα ίδια τα αντικείμενα, στα έργα τέχνης –είτε πρόκειται για λογοτεχνία, καλές τέχνες ή μουσική– αλλά στον τρόπο εννόησής τους. Όπως αναφέρει ο ίδιος επιγραμματικά στο Aesthetica, «Το ενδιαφέρον της αισθητικής έγκειται στην τελειότητα της αισθητικής γνώσης αυτής καθεαυτής, δηλαδή, στην ομορφιά». Χωρίς τη γνωστική λειτουργία λοιπόν δεν μπορεί να υπάρχει τελειότητα. Ωστόσο, για τη σωστή κατανόηση των έργων τέχνης είναι απαραίτητη κυρίως μια διαισθητική πράξη, χωρίς να αποκλείονται καθόλου η διανοητική διεργασία και η ορθή κρίση. Είναι ένας τρόπος να βλέπεις τον κόσμο διαφορετικά από αυτόν της επιστημονικής σκέψης. (Reiss, 658-659)

2. Η σημασία της φυσικής γλώσσας στον Ρομαντισμό

- Διαβάστε το παρακάτω απόσπασμα από το άρθρο της Αθηνά Γεωργαντά «Η ποιητική γλώσσα του Κάλβου, οι νεωτερισμοί των ρομαντικών και ένα άγνωστο αυτοσχόλιο στην εφημερίδα *Le Globe*» και αναλογιστείτε τη σημασία της φυσικής γλώσσας στον Ρομαντισμό.

Κατά τον 17ο και 18ο αιώνα, πειθαρχώντας στους αυστηρούς περιορισμούς του κλασικισμού, το λεξιλόγιο της ποίησης ήταν πολύ περιορισμένο. Ο Ουγκό περιέγραψε αναλυτικά τη διαδικασία συρρίκνωσης την οποία υπέστη το γαλλικό ποιητικό λεξιλόγιο από τα μέσα του 17ου ως το τέλος του 18ου αιώνα. Εξηγούσε επίσης ότι στη σύγχρονή του, δηλαδή στη ρομαντική, εποχή, η γαλλική ποίηση ανακτούσε τις προγενέστερες λεξιλογικές δυνάμεις της.

Στη δυτικοευρωπαϊκή λογοτεχνία, όταν γίνεται λόγος για το λεξιλόγιο του κλασικισμού και του νεοκλασικισμού, αυτό δεν δηλώνει μόνο ή κατανάγκην την ύπαρξη λέξεων. Η κεντρική κατεύθυνση στο ποιητικό ιδίωμα του (νέο)κλασικισμού ήταν το ιδανικευμένο και εξευγενισμένο λεξιλόγιο, που απαγόρευε τις κοινές λέξεις, τις λέξεις της καθημερινής ομιλίας, καθώς και τις λέξεις του λαού. Σημειώθηκε νωρίτερα η άποψη του Ντράιντεν, τον 17ο αιώνα, για τη γλώσσα της ποίησης. Το πρότυπό της έπρεπε να είναι η γλώσσα της βασιλικής αυλής. Ακόμα και το 1800 όμως, ο Γουέρντζγουερθ χρειάστηκε να αντιδράσει ενάντια στο ποιητικό ιδίωμα του 18ου αιώνα, με το οποίο είχε καθιερωθεί πολύ συγκεκριμένο λεξιλόγιο για την αγγλική ποίηση. Από το λεξιλόγιο αυτό αποκλείονταν όλες οι λέξεις που θεωρούνταν ταπεινές ή τετριμμένες. (Γεωργαντά, 12)

3. Μπαλζάκ: *Η ανθρώπινη κωμωδία*

Αναφερόμενος στην ιδέα της σύλληψης αυτής της μυθιστορηματικής εποποιίας, στον *Πρόλογο* στην *Ανθρώπινη κωμωδία*, ο Μπαλζάκ παρουσιάζει τη θεωρητική βάση του έργου του, που είναι σαφώς επηρεασμένη από τη θεωρία του Κάρολου Δαρβίνου περί εξέλιξης των ειδών: μια θεωρία που προβλέπει την επιβίωση των «ικανότερων» και υπογραμμίζει τη μεγάλη σημασία του περιβάλλοντος.

- Διαβάστε το παρακάτω απόσπασμα από τον Πρόλογο, παρατηρήστε πόσο επηρεασμένος είναι ο

Μπαλζάκ από τον Δαρβίνο και σκεφτείτε τη λειτουργία του ρεαλιστικού μυθιστορήματος ως ένα πανόραμα της ανθρώπινης κατάστασης.

Δίνοντας σ' ένα έργο που ανέλαβα εδώ και δεκατρία χρόνια τον τίτλο της Ανθρώπινης κωμωδίας, είναι αναγκαίο να εξηγήσω την ιδέα που το διέπει […] Αυτή η ιδέα προέρχεται από τη σύγκριση μεταξύ της Ανθρωπότητας και του βασιλείου των ζώων. […] Υπάρχει μόνο ένα ζώο. Ο δημιουργός χρησιμοποίησε ένα μόνο και το ίδιο καλούπι για όλα τα έμβια όντα. Το ζώο είναι μία αρχή που μορφοποιείται εξωτερικά ανάλογα με τα περιβάλλοντα μέσα στα οποία καλείται να αναπτυχθεί. Και τα είδη των ζώων προκύπτουν από αυτές τις διαφορές. […] Διαπνεόμενος από αυτό το σύστημα πολύ πριν από τις συζητήσεις που ανέκυψαν, είδα ότι η Κοινωνία έμοιαζε με τη Φύση. Η Κοινωνία δεν φτιάχνει άραγε από έναν άνθρωπο, ανάλογα με το περιβάλλον μέσα στο οποίο αναπτύσσει τη δράση του, τόσους άλλους διαφορετικούς όσες και οι ποικιλίες στη ζωολογία; Οι διαφορές ανάμεσα σ' έναν στρατιώτη, έναν εργάτη, έναν διαχειριστή, έναν δικηγόρο, έναν τεμπέλη, έναν λόγιο, έναν κρατικό υπάλληλο, έναν έμπορο, έναν ναυτικό, έναν ποιητή, έναν φτωχό, έναν ιερέα είναι, μολονότι πιο δύσκολο να τις συλλάβεις, εξίσου σημαντικές όσο κι εκείνες που διακρίνουν τον λύκο, το λιοντάρι, τον γάιδαρο, το κοράκι […]. Υπήρξαν λοιπόν ανέκαθεν και θα υπάρχουν πάντοτε Κοινωνικά Είδη όπως και Ζωικά Είδη. Αν ο Μπουφόν έκανε ένα υπέροχο έργο αποτυπώνοντας σ' ένα βιβλίο το σύνολο των ζώων, δεν θα μπορούσε ένα γίνει κάτι ανάλογο και για την Κοινωνία; […] (Balzac, 6).

4. Το ρεαλιστικό μυθιστόρημα

Ο ρεαλισμός βρήκε εκφραστές και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες εκτός της Γαλλίας, όπως στην Ιταλία (βλ. βερισμός) ή στην Γερμανία. Σημαντικός εκπρόσωπος του γερμανικού ποιητικού ή αστικού ρεαλισμού είναι και ο Τέοντορ Φοντάνε (Theodor Fontane, 1819-1898), ο οποίος ήδη με το πρώτο του κοινωνικό μυθιστόρημα *Η μοιχαλίδα* (*L'Adultera*, 1879-1880) καθιερώνει στον γερμανόφωνο χώρο τον τύπο της αστής συζύγου, η οποία πλήττει μέσα στην κοινωνική σύμβαση και αναζητά στον έρωτα την αληθινή επικοινωνία με τον άλλο άνθρωπο. Το μυθιστόρημα (το οποίο είχε αίσιο τέλος, πράγμα σκανδαλώδες για την εποχή που γράφτηκε) αποτελεί πρότυπο για το αριστουργηματικό *Έφη Μπριστ* (1894-1895), το οποίο συντάσσεται με την παράδοση της *Μαντάμ Μποβαρύ* (1857) του Φλωμπέρ (Gustave Flaubert, 1821-1880) και της *Άννα Καρένινα* (1877-1878) του Τολστόι (Lew Nikolajewitsch Tolstoi, 1828-1910).

- Το παρακάτω απόσπασμα είναι από το μυθιστόρημα *Η μοιχαλίδα.* Ο πίνακας είναι κεντρικό μοτίβο και ο διάλογος που ακολουθεί είναι η αρχή του μυθιστορήματος, συνοψίζοντας κατά κάποιο τρόπο το τι πρόκειται να συμβεί. Παρατηρήστε τη φυσικότητα των διαλόγων:

Ο νεαρός εμποροϋπάλληλος είχε φύγει στο μεταξύ και ο Βαν ντερ Στράατεν, αφού οδήγησε τη Μέλανι με κάποια επισημότητα μπροστά στον πίνακα, της είπε: «Λοιπόν, Λάνι, πώς σου φαίνεται;...Θα σου δώσω μια βοήθεια. Είναι ένας Τιντορέττο».

«Αντίγραφο;».

«Μα, ναι, ασφαλώς», τραύλισε ο Βαν ντερ Στράατεν κάπως αμήχανα.

«Τα αυθεντικά έργα δεν αλλάζουν χέρια έτσι εύκολα. Και θα ξεπερνούσαν κατά πολύ τις δυνατότητές μου. Όμως παρ' όλα αυτά, σκέφτηκα πως...».

Η Μέλανι στο μεταξύ είχε εξετάσει με το φασαμέν της τις κεντρικές μορφές του πίνακα και είπε: «Α, η Μοιχαλίδα!... Τώρα τον αναγνωρίζω...Όμως γιατί διάλεξες ακριβώς αυτόν; Είναι ένας επικίνδυνος πίνακας, σχεδόν τόσο επικίνδυνος όσο και το ρητό. Πώς έλεγε...».

«Ο αναμάρτητος υμών πρώτος...».

«Ναι, σωστά. Όμως δεν μπορώ να μην παραδεχτώ ότι υπάρχει και κάτι το ενθαρρυντικό σ' αυτές τις λέξεις, και ο πονηρούλης ο Τιντορέττο αυτό ακριβώς ήθελε να δείξει... Δες την! Έχει κλάψει... Όμως... γιατί; Διότι άκουσε ξανά και ξανά πόσο αμαρτωλή είναι. Και τώρα το πιστεύει κι η ίδια, ή τουλάχιστον προσπαθεί να το πιστέψει. Όμως η καρδιά της αντιστέκεται και δεν το κατορθώνει. Και ομολογώ πως τελικά με συγκινεί. Υπάρχει τόση αθωότητα μέσα στο αμάρτημά της... Και όλα ήταν προκαθορισμένα!».

Το πρόσωπό της σκοτείνιασε ξαφνικά μ' αυτά τα λόγια. Ύστερα απομακρύνθηκε απ' τον πίνακα και ρώτησε: «Αποφάσισες πού θα τον κρεμάσεις».

«Ναι, εδώ πέρα», απάντησε ο Βαν ντερ Στράατεν και έδειξε ένα σημείο στον τοίχο δίπλα στο γραφείο του.

«Σκέφτηκα πως θα τον έστελνες στην γκαλερί», είπε η Μέλανι. «Και για να σου πω την αλήθεια, πιστεύω πως δε θα ταίριαζε και πολύ σ' αυτόν εδώ τον τοίχο...».

«Συνέχισε».

«Θα προκαλέσει, το δίχως άλλο, γέλια και κακοήθειες, και ήδη ακούω τα κουτσομπολιά του Ράιφ και του Ντουκέντ, ίσως εις βάρος σου και σίγουρα εις βάρος μου».

Ο Βαν ντερ Στράατεν άπλωσε το χέρι του στο γραφείο και χαμογέλασε.

«Απλώς χαμογελάς, ενώ συνήθως γελάς πιο πολύ και, κυρίως, πιο δυνατά απ' όσο χρειάζεται», συνέχισε η Μέλανι. «Κάποιος λόγος θα υπάρχει. Λέγε, λοιπόν, τι έχεις εναντίον μου; Γνωρίζω πολύ καλά πως δεν είσαι τόσο αθώος, όσο θέλεις να δείχνεις. […]».

(Φοντάνε, 19-21)

5. Το γοτθικό μυθιστόρημα

Το λεγόμενο γοτθικό μυθιστόρημα εμφανίστηκε την ίδια εποχή με τον Ρομαντισμό και συνδέεται στενά μαζί του, ενώ θεωρείται αντίδραση στον θετικισμό που κυριαρχεί την εποχή αυτή. Κύριο χαρακτηριστικό των γοτθικών μυθιστορημάτων είναι τα σκηνικά στα οποία διαδραματίζονται (σκοτεινά δάση, ομιχλώδη τοπία, τα μοναχικά κάστρα, απόκρημνοι βράχοι κτλ.), που δημιουργούν μιαν απειλητική ατμόσφαιρα, ενώ παρουσιάζουν «ανοίκεια μακάβρια, μελοδραματικά και βίαια περιστατικά και συχνά καταπιάνονται με διαταραγμένες ψυχολογικές καταστάσεις» (Abrams, 81). Το γοτθικό μυθιστόρημα ανοίγει το δρόμο τόσο για το αστυνομικό μυθιστόρημα όσο και για τα μυθιστορήματα τρόμου.

- Εμβληματικό παράδειγμα γοτθικού μυθιστορήματος αποτελεί ο *Φρανκενστάιν ή ο σύγχρονος Προμηθέας* της Mary Shelley (βλ. ενότητα 11.20), απ' όπου προέρχεται και το απόσπασμα που ακολουθεί.

Καταραμένε, καταραμένε δημιουργέ μου! Γιατί εξακολουθούσα να ζω; Γιατί εκείνη τη στιγμή δεν έσβησα τη σπίθα της ζωής που τόσο απερίσκεπτα μου είχες χαρίσει; Δεν ξέρω. Ακόμα δε με είχε κυριεύσει η απόγνωση· το μόνο που ένιωθα ήταν οργή και μανία εκδίκησης. Ευχαρίστως θα κατέστρεφα την αγροικία και του ενοίκους της και θα χαιρόμουν με τις κραυγές και τη δυστυχία τους.

Όταν έπεσε η νύχτα, βγήκα από το καταφύγιό μου και περιπλανήθηκα στο δάσος· χωρίς να φοβάμαι πια μήπως με ανακαλύψουν, άρχισα να βγάζω τρομερά ουρλιαχτά, για να δώσω διέξοδο στον πόνο μου. Ήμουν σαν το άγριο θηρίο που σπάει τις αλυσίδες του· άρχισα να καταστρέφω οτιδήποτε μου έφραζε το δρόμο και έτρεχα μέσα στο δάσος με τη σβελτάδα του ελαφιού. Πόσο φρικτή ήταν εκείνη η νύχτα! Τα ψυχρά αστέρια έλαμπαν σαν να με κορόιδευαν, και τα γυμνά δέντρα κουνούσαν τα κλαδιά τους πάνω από το κεφάλι μου· πότε πότε, το γλυκό τραγούδι κάπου πουλιού έσπαζε τη σιωπή της πλάσης. Τα πάντα αναπαύονταν ή χαίρονταν, εκτός από μένα· εμένα που, σαν τον Σατανά, κουβαλούσα μέσα μου την Κόλαση. Και βλέποντας ότι δεν μπορούσα να κερδίσω τη συμπάθεια κανενός, ήθελα να τσακίσω τα δέντρα, να σκορπίσω γύρω μου το χάος και την καταστροφή, κι έπειτα να καθίσω κάτω και να ατενίσω με απόλαυση τα ερείπια. (Shelley, 238-239)

Βιβλιογραφία κεφαλαίου

Abrams, M.H. *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*. Μτφρ. Γ. Δεληβοριά, Σ. Χατζηιωαννίδου. Αθήνα: Πατάκης, 2005.

Balzac, Honoré de. *L'avant-propos de la Comédie Humaine*. http://www.argotheme.com/balzac_avant-propos_de_la_comedie_humaine.pdf (20.09.2015).

Beaune, Jean-Claude. *L'automate et ses mobiles*. Παρίσι: Flammarion, 1980.

Brown, Marshall. «Introduction.» *The Cambridge History of Literary Criticism. Romanticism*. Επιμ. M. Brown. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 1-6.

Brunel, Pierre. *Histoire de la littérature française. XIXe et XXe siècles*. Paris: Bordas, 1981.

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Επιμ. J. Shawcross.τ.1. London: Oxford University Press, 1907.

De L'Isle-Adam, Villiers. *L'Ève future*. Paris: José Corti, 1977.

Fry, Paul H. «Classical standards in the period.» *The Cambridge History of Literary Criticism. Romanticism*. Επιμ. M. Brown. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 7-28.

Furst, Lilian R., & Peter N. Skrine. *Νατουραλισμός*. Μτφρ. Λ. Μεγάλου. Αθήνα: Ερμής, 1972.

Goethe, Johann Wolfgang von. «Briefe.» *Goethes Werke*. 1887-1919. τ. 2. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987.

---. *West-Östlicher Divan - Gesamtausgabe*. Wiesbaden: Insel, 1951.

Grange Juliette. «L'ange automate - Histoire des robots au XIXe siècle.» *Culture technique* 7 (1982): 16-29.
Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung*. Έκδ. 4η. Stuttgart: Klett-Cotta, 1994.
Herder, Johann Gottfried. «Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst.» 1766-1767. *Herders Sämmtliche Werke*. Επιμ. B. Suphan. τ. 32. Berlin: Weidmann, 1899. 85-140.
Holz, Arno, & Johannes, Schlaf. *Papa Hamlet*. http://www.gutenberg.org/etext/4601 (19.09.2015).
Hugo, Victor. «Το μανιφέστο του ρομαντισμού (πρόλογος στον "Κρόμβελ").» Μτφρ. Α. Ανδρεόπουλος. *Νέα Εστία* 110. 1307 (Χριστούγεννα 1981, αφιέρωμα στα εκατόν πενήντα χρόνια του ελληνικού ρομαντισμού): 135-169.
Kant, Immanuel. «Kritik der Urteilskraft.» *Gesammelte Schriften*. Επιμ. Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften. τ. 5. Berlin: Georg Reimer, 1913. 165-485.
Koselleck, Reinhart. «Ereignis und Struktur.» *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. Επιμ. R. Koselleck, W.-D. Stempel. München: Fink, 1973.
Mitterand, Henri, & Halina Suwala. *Émile Zola journaliste. Bibliographie chronologique et analytique (1859-1881)*. τ. 87. Paris: Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1968.
Novalis. *Ύμνοι στη Νύχτα και άλλα ποιήματα*. Μτφρ. Γ. Ν. Πολίτης. Επιμ. Α. Πολίτης. Αθήνα: Διάττων, 1986.
Poe, Edgar Allan. *Δοκίμια*. Μτφρ. Ε. Αλεξοπούλου, & Α. Δημητριάδη. Αθήνα: Ροές, 2002.
Reid, Ian. *Το διήγημα*. Μτφρ. Λ. Μεγάλου-Σεφεριάδη. Αθήνα: Ερμής, 1982.
Reiss, Hans. «The Rise of Aesthetics from Baumgarten to Humboldt.» *The Cambridge History of Literary Criticism. The Eighteenth Century*. Επιμ. H. B. Nisbet, & C. J. Rawson. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 658-680.
Shelley-Wollstonecraft, Mary. *Φρανκενστάιν ή ο σύγχρονος Προμηθέας*. Μτφρ. Εύη Βαγγελάτου. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2005.
Shelley, Percy Bysshe. *Υπεράσπιση της ποίησης*. Μτφρ. Ι. Ηλιοπούλου. Αθήνα: Ύψιλον, 1996.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Ausgewählte Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
Schiller, Friedrich. *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως*. Μτφρ. Π. Κονδύλης, Αθήνα: Στιγμή, 1985.
Schlegel, Friedrich. «Athenäums-Fragment Nr. 116.» *Το ρομαντικό απόσπασμα: Μια επιλογή κειμένων του πρώιμου ρομαντισμού / ανθολόγηση*. Μτφρ.- Επιμ. Μ. Περράκης. Αθήνα: Futura, 2003. 25-27.
Šklovskij, Viktor. *Teoria della prosa*. Μτφρ. C. G. De Michelis, & R. Oliva. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1967.
Steiner, George. *Οι Αντιγόνες. Ο μύθος της Αντιγόνης στην λογοτεχνία, τις τέχνες και την σκέψη της Εσπερίας.* Μτφρ. Β. Μάστορης, Π. Μπουρλάκης. Επιμ. Ν. Καλέντης. Αθήνα: Καλέντης, 2001.
Todorov, Tzvetan. *Les genres du discours*. Paris: Seuil, 1978.
---. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
Wordsworth, William. *Μπαλάντες και περιστάσεις.* Μτφρ.-Επιμ. Δ. Καψάλης. Αθήνα: Άγρα, 1997.
---. «Πρόλογος στις "Λυρικές Μπαλάντες".» Μτφρ. Α. Πασχαλίδη. *Ποίηση* 4 (Φθινόπωρο 1994): 39-72.
---. *The Prose Works of William Wordsworth*. 1876. Επιμ. A. B. Grosart. τ. 2. ΝέαΥόρκη: AMS Press, 1967.
Zola, Émile. *Le roman expérimental*. Paris: Charpentier, 1902.
Βελουδής, Γιώργος. «Ο επτανησιακός, ο αθηναϊκός και ο ευρωπαϊκός ρομαντισμός.» *Μονά – Ζυγά. Δέκα νεοελληνικά μελετήματα*. Αθήνα: Γνώση, 1992. 97-123.
Γεωργαντά, Αθηνά. «Η ποιητική γλώσσα του Κάλβου, οι νεωτερισμοί των ρομαντικών και ένα άγνωστο αυτοσχόλιο στην εφημερίδα *Le Globe*.» *Σύγκριση / Comparaison* 18 (2007): 8-27.
Δεσποτίδης, Αντώνης. *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα. Έργα. Ρεύματα. Όροι*. Αθήνα: Πατάκης, 2007.
Ναούμ, Ιωάννα. «Η ποίηση έξω από τον στίχο. Ορισμένες παρατηρήσεις γύρω από το διπλό παράδειγμα των Spleen de Paris του Baudelaire και των τελευταίων πεζών του Κ. Γ. Καρυωτάκη». *Όσο κρατάει η ανάγνωση*. Επιμ. Π. Πίστας. Θεσσαλονίκη: Τυπογραφείο Θανάση Αλτιντζή, 2006. 442-453.
Ντενίση, Σοφία. *Το ελληνικό ιστορικό μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott 1830-1880*. Αθήνα: Καστανιώτης, 1994.
Ροζάνης, Στέφανος. *Μελέτες για τον ρομαντισμό*. Αθήνα: Πλέθρον, 2001.
Τσέχωφ, Άντον. *Ω, γυναίκες, γυναίκες! Και άλλα διηγήματα.* Μτφρ. Π. Παμπούδη. Επιμ. Α. Καρατζάς. Αθήνα: Ροές, 2004.
Φοντάνε, Τέοντορ. *Η μοιχαλίδα*. Μτφ. Β. Πατέρας. Αθήνα: Printa, 2004.

Χόφμαν, Ε.Τ.Α. *Πριγκίπισσα Μπραμπίλα*. Μτφρ. Ι. Κοπερτί. Αθήνα : Οδυσσέας, 1998.

Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι

- Ο Ρομαντισμός είναι ένα πανευρωπαϊκό κίνημα που εμφανίζεται σε διαφορετικές χρονικές στιγμές στην Ευρώπη.
- Ο όρος *ρομαντισμός* είναι ιδιαιτέρως ασαφής, καθώς αρχικά (στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα) δηλώνει κυρίως τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη αποτυπώνει τη φύση, ενώ στη συνέχεια (τέλος του 18ου αιώνα) δηλώνει μια ανιστορική αντίληψη του κόσμου, η οποία δεν αφορά μόνο την τέχνη αλλά συγχρόνως καθορίζει τη στάση ζωής και την σκέψη των ρομαντικών.
- Το κίνημα του Ρομαντισμού υπήρξε η ιστορική προϋπόθεση για τη δημιουργία των εθνικών φιλολογιών κατά τον 19ο αιώνα. Και αυτό όχι μόνο γιατί προώθησε την ιδέα του έθνους μέσω της τέχνης, αλλά και γιατί κατέλυσε τις ρυθμιστικές ποιητικές.
- Αν θεωρήσουμε ότι Κλασικισμός είναι η δημιουργική συνέχεια της ελληνορωμαϊκής παράδοσης, οι ρομαντικοί στρέφονται και προς άλλες παραδόσεις και προς άλλες ιστορικές εποχές, δείχνοντας ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον Μεσαίωνα και την Ανατολή. Χωρίς όμως να απορρίπτουν την κλασική παράδοση της αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης, απορρίπτουν τη ρυθμιστική λογική που επέβαλαν οι νεοαριστοτελικές ποιητικές στην ποίηση.
- Ο Ρομαντισμός κατασκευάζει μια νέα εικόνα του καλλιτέχνη ως ενός ενορατικού, ιδιοφυούς υποκειμένου που αυτοπροβάλλεται μέσα από το έργο του ως η απόλυτη αρχή της τέχνης.
- Ο Friedrich Schlegel στρέφεται προγραμματικά κατά των κανονιστικών ποιητικών, του διαχωρισμού της λογοτεχνίας σε είδη, του διαχωρισμού μεταξύ ζωής και τέχνης· και υπογραμμίζει την αυτονομία του ποιητή και την αυθαιρεσία της ποιητικής πράξης.
- Ο Schiller διαχωρίζει την αφελή από την συναισθηματική ποίηση, τις ιδιοφυΐες από τις μη ιδιοφυΐες, και αντιμετωπίζει αυτήν την κατηγοριοποίηση και ιστορικά (οι αρχαίοι Έλληνες ήταν ένα με τη φύση, οι σύγχρονοι όχι).
- Ο Ουγκώ τονίζει την ιστορικότητα της λογοτεχνίας και διαχωρίζει τρεις μεγάλες ιστορικές περιόδους αντιστοιχώντας στην καθεμιά από ένα λογοτεχνικό γένος: την πρωτόγονη (ωδή), την αρχαία (εποποιία), την μοντέρνα ή ρομαντική (δράμα). Παράλληλα προκρίνει την υφολογική μείξη και τη μείξη των ειδών.
- Ο Schelling βλέπει στη λυρική ποίηση την έκφραση της ιδιαιτερότητας του υποκειμένου, στο έπος την αντικειμενική ματιά πάνω στον κόσμο που δεν έχει ανάγκη το υποκειμενικό βλέμμα, ενώ στο δράμα τη σύνθεση υποκειμενικής και αντικειμενικής οπτικής γωνίας.
- Ο Χέγκελ θα διακρίνει τρεις μεγάλες εποχές της τέχνης: εποχή της συμβολικής τέχνης (της ανατολικής τέχνης), που εκφράστηκε μέσω της αρχιτεκτονικής, της κλασσικής τέχνης (της τέχνης της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας), που κύρια έκφρασή της ήταν η γλυπτική, και της ρομαντικής τέχνης (που ξεκινά τον χριστιανικό μεσαίωνα και κύριες εκφάνσεις της είναι η μουσική, η ζωγραφική και η λογοτεχνία). Συγκεκριμένα, το αρχαίο έπος είναι η ιδανική αναπαράσταση της Ιδέας, μια και ο ήρωας στην αρχαία επική ποίηση είναι όπως τα αρχαιοελληνικά αγάλματα, μια έκφραση απόλυτης ατομικότητας και ταυτόχρονα έκφραση των ιδανικών της κοινότητας. Περιγράφοντας την ιστορία ως ίδρυση ενός έθνους, το έπος λειτουργεί κατά κάποιο τρόπο ως η βίβλος ενός λαού.
- Ο Γκαίτε δέχεται ότι δεν υπάρχει καθαρότητα των ειδών ή ότι μπορεί να υπάρξει μια αυστηρή τυπολογία· παραδέχεται επίσης ότι είναι δύσκολο να οριστούν τα γένη και τα είδη και αντιτείνει ένα κυκλικό σχήμα στο οποία όλα συνυπάρχουν και συνδιαλέγονται μεταξύ τους, διατηρώντας ταυτόχρονα τη μοναδικότητά τους.
- Οι ρομαντικές θεωρίες περί λυρικής ποίησης δεν σχετίζονται με τη ρητορική, καθώς ο Ρομαντισμός αναπτύσσεται ως επιστροφή σε μια «φυσική γλώσσα».
- Μέσω της πρόζας, ο ποιητής αποκτά ακόμα μεγαλύτερη ελευθερία στην επιλογή θεμάτων και αντικειμένων μίμησης, στη χρήση της γλώσσας και των ρητορικών σχημάτων, στην επιλογή του ύφους και κυρίως ακόμα μεγαλύτερη ελευθερία έναντι των κανόνων και των συμβάσεων, που διέπουν τα λογοτεχνικά είδη.
- Η διάδοση του ιστορικού μυθιστορήματος σχετίζεται με την άνοδο του εθνικισμού, την άνθιση των ιστορικών σπουδών μέσω της ανάπτυξης νέων ιστοριογραφικών μεθόδων, αλλά και την αυξανόμενη

αίσθηση της ιστορικής αλλαγής που σηματοδοτεί ο 19ος αιώνας και άρα της συνειδητοποίησης της απόστασης που χωρίζει το παρόν από το παρελθόν.
- Ο όρος ρεαλισμός στρέφεται ενάντια στον υποκειμενισμό της ρομαντικής ποιητικής. Ο ρεαλισμός προσπαθεί να καταγράψει λογοτεχνικά τη νέα κοινωνική πραγματικότητα, απότοκο της βιομηχανοποίησης, της αστικοποίησης και των επιστημονικών ανακαλύψεων. Ο ρεαλισμός, μέσω της παρατήρησης και όχι της φαντασίας, και με κύριο όχημα το μυθιστόρημα, προσπαθεί να σκιαγραφήσει αντικειμενικά και διεισδυτικά την επιρροή της κοινωνίας στον άνθρωπο.
- Το διήγημα αναπτύσσεται κατά τον 19ο αιώνα προσφέροντας μια *φωτογραφική* αποτύπωση της πραγματικότητας.
- Ο νατουραλισμός καταγράφει την κοινωνική πραγματικότητα με σχεδόν επιστημονικό τρόπο προσέγγισης, προβάλλοντας μια νέα αισθητική, η οποία αντιμετωπίζει το άσχημο και το περιθωριακό ως άξια προσοχής, και αντιστέκεται κατ' αυτόν τον τρόπο στην ιδεαλιστική αποτύπωση του ωραίου, αλλά και στον αισθητικό εξωραϊσμό της πραγματικότητας, που συχνά εφάρμοσε ο ρεαλισμός.
- Η λογοτεχνία που αποτυπώνει το φανταστικό αναπτύσσεται ως απόρροια του ρομαντισμού και ως αντίδραση τόσο στον ρεαλισμό όσο και στις επιστημονικές ανακαλύψεις.

Προτεινόμενη βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Balzac, Honoré de. *Σεραφίτα*. Μτφρ. -Επίμ. Μαρία Σπυριδοπούλου. Αθήνα: Ροές, 2012.
Fontane, Theodor. *Έφη Μπριστ*. Μτφρ. Άγγελος Παρθένης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1989.
Preisendanz, Wolfgang. *Ρομαντισμός, ρεαλισμός, μοντερνισμός: Σκιαγράφηση μιας εξελικτικής πορείας*. Μτφρ. Άννα Χρυσογέλου - Κατσή. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1990.
Schiller, Friedrich von. *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως*. Μτφρ. Παναγιώτης Κονδύλης. 2η έκδ. Αθήνα: Στιγμή, 2005.
Shelley - Wollstonecraft, Mary. *Φρανκενστάιν ή ο σύγχρονος Προμηθέας*. Μτφρ. Εύη Βαγγελάτου. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2005.
Shelley, Percy Bysshe. *Άδωνις*. Μτφρ. Ειρήνη Α. Βρης.. Αθήνα: Οδός Πανός, 2003.
Zola, Émile. *Νανά*. Μτφρ.·Μελίνα Καρακώστα. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005.
Βελουδής, Γιώργος. «Ο επτανησιακός, ο αθηναϊκός και ο ευρωπαϊκός ρομαντισμός.» *Μονά – Ζυγά. Δέκα νεοελληνικά μελετήματα*. Αθήνα: Γνώση, 1992. 97-123.
Ιλίνσκαγια, Σόνια. *Στην τροχιά του ρομαντισμού. Η ρομαντική ποίηση στην Ελλάδα του 19ου αιώνα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2008.
Χόφμαν, Ε.Τ.Α. *Πριγκίπισσα Μπραμπίλα*. Μτφρ. Ι. Κοπερτί. Αθήνα: Οδυσσέας, 1998.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen zur Ästhetik*. Επιμ. F. Bassenge. τ. 1. Frankfurta.M.: Europäische Verlagsanstalt, χ.χ.
Hunt, Herbert James. *Le socialisme et le romantisme en France. Étude de la presse socialiste de 1830 à 1848*. Oxford: Clarendon Press, 1935
Immerwahr, Raymond. «Romantic and its Cognates in England, Germany and France before 1790.» *"Romantic" and its Cognates. The European History of a Word*. Επιμ. H. Eichner. Toronto: University of Toronto Press, 1973. 17–97.
Krauss, Werner. «Zur Bedeutungsgeschichte von *romanesque* im 17. Jahrhundert.» *Das wissenschaftliche Werk*. Επιμ. W. Bahner. τ. 8. Berlin: de Gruyter, 1997. 5–29.
Lukács, Georg. *Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur*. Berlin: Aufbau, 1947.
Müller, Ernst. «Romantisch – Romantik.» *Ästhetische Grundbegriffe, Postmoderne – Synästhesie.* Επιμ. K. Barck.τ. 5. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2003. 315–344.
Ragusa, Olga, «Italy: Romantico, Romanticism.» *"Romantic" and its Cognates. The European History of a*

Κεφάλαιο 12: Μοντερνισμός: η επαναφορά της ρητορικής και το τέλος των λογοτεχνικών ειδών

Το κεφάλαιο παρουσιάζει σε αδρές γραμμές τα λογοτεχνικά γένη και είδη στον Μοντερνισμό. Ξεκινώντας με την επανεμφάνιση της ρητορικής (βλ. παρομοίωση και Μπωντλαίρ), επικεντρώνεται στη συνέχεια στις ποιητικές ρήξεις που συντελέστηκαν με τις βασικές Πρωτοπορίες του 20ού αιώνα (ντανταϊσμός, φουτουρισμός, σουρεαλισμός) και στα νέα είδη που αναδύθηκαν στη λυρική ποίηση αλλά και στον δραματικό λόγο. Το κεφάλαιο θα κλείσει με αποσπάσματα από σχετικά θεωρητικά και λογοτεχνικά κείμενα και ασκήσεις εμβάθυνσης, ανακεφαλαίωση και βιβλιογραφία.

12.1 Ο Μοντερνισμός

Αν ο Ρομαντισμός σηματοδοτεί την αρχή του τέλους των λογοτεχνικών ειδών όπως την είχε επεξεργαστεί ο Κλασικισμός, ο Μοντερνισμός σηματοδοτεί τη ριζοσπαστικοποίηση του Ρομαντισμού. Άλλωστε, οι αρχές του 20ού αιώνα χαρακτηρίζονται από μια αίσθηση τέλους, η οποία εκφράζεται ως νοσταλγία και προσκόλληση στο παρελθόν, αλλά δίνει επίσης την ώθηση για ρήξη με την παράδοση και για νέες, επαναστατικές ιδέες. Ενώ ωστόσο στον Ρομαντισμό το αυθεντικό είναι το ύψιστο αγαθό και το αληθινό είναι ζητούμενο, ο Μοντερνισμός εξελίσσεται γνωρίζοντας ότι το αυθεντικό δεν υπάρχει, η μία αλήθεια δεν ισχύει. Η φιλοσοφία, η ψυχολογία, η κοινωνιολογία, η γλωσσολογία, καθώς και νέες πολιτικές θεωρίες κλονίζουν παραδεδομένες πεποιθήσεις για το υποκείμενο, τη γλώσσα και την κοινωνία. Υπ' αυτές τις συνθήκες και με δεδομένο ότι τα νέα μέσα (φωτογραφία και κινηματογράφος) την ανταγωνίζονται, η λογοτεχνία αναγκάζεται να αναζητήσει νέους τρόπους να αποτυπώσει τον κόσμο που εκμοντερνίζεται με ταχύτητα, λόγω της διαρκώς εντεινόμενης εκβιομηχάνισης και της ραγδαίας αστικοποίησης. Η λογοτεχνία εξαναγκάζεται όμως επίσης να θέσει το ερώτημα της πολιτικής λειτουργίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας αλλά και της κοινωνικής αποστολής, του κοινωνικού χρέους του καλλιτέχνη.

Εικόνα 12.1 *Pablo Picasso, Οι δεσποινίδες της Αβινιόν, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης Νέα Υόρκη- (1907) (URL φωτογραφίας* https://en.wikipedia.org/wiki/File:Les_Demoiselles_d%27Avignon.jpg#/media/File:Les_Demoiselles_d%27Avignon.jpg*)*

12.2 Τα λογοτεχνικά είδη στον Μοντερνισμό

Ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι η ποιητική ως ενιαίο σύστημα κανόνων και πρακτικών όπως και η θεώρηση των λογοτεχνικών γενών και ειδών ως ανιστορικών κατηγοριών εκλείπουν.

Ποιητολογικά ζητήματα σχετικά με τα λογοτεχνικά είδη συνεχίζουν ωστόσο να συζητούνται. Τρεις είναι οι δεξαμενές από τις οποίες αντλείται και αναπτύσσεται θεωρητικός λόγος σχετικός με την ποιητική πράξη και τις μορφικές εκφάνσεις της.

Η μία είναι η φιλοσοφική συζήτηση για την τέχνη και τα είδη της, που συνεχίζεται στο πλαίσιο της αισθητικής. Η άλλη είναι οι εθνικές φιλολογίες και η συγκριτική γραμματολογία που αναπτύσσονται με ταχείς ρυθμούς, συνεχίζοντας συζητήσεις σχετικές με τα λογοτεχνικά είδη και γένη, θέτοντας όμως και νέα ερωτήματα. Σε αυτό το πλαίσιο διατυπώνονται περιγραφικές ποιητικές και θεωρητικά μοντέλα, που είτε έχουν ως αντικείμενο μεμονωμένα είδη αναζητώντας τα δομικά τους χαρακτηριστικά, είτε δανειζόμενες αναλυτικά εργαλεία από τη γλωσσολογία και άλλες επιστήμες επιχειρούν να διερευνήσουν τον ποιητικό λόγο, όπως αυτός εκφράζεται σε συγγενή μεταξύ τους κείμενα: για παράδειγμα, εξελίσσεται η θεωρία περί κλειστής και ανοιχτής μορφής στο δράμα ή η αφηγηματολογία.

Η τρίτη δεξαμενή θεωρητικού λόγου περί λογοτεχνίας και ειδικότερα περί λογοτεχνικών ειδών είναι η ίδια η λογοτεχνία. Ποιητολογικά σχόλια εκ μέρους των συγγραφέων υπάρχουν από τότε που υπάρχει λογοτεχνία. Ωστόσο, από το 1800 και μετά οι αποτυπώσεις των θεωρητικών αναζητήσεων των λογοτεχνών πολλαπλασιάζονται και ως αντίδραση στην απουσία "επίσημου" κανονιστικού πλαισίου. Αυτές τις μη συστηματικές ποιητικές τις βρίσκουμε είτε σε προλόγους ή επιλόγους έργων, είτε σε κείμενα με ιδιωτικό χαρακτήρα (ημερολόγια, γράμματα), είτε σε δημόσιες παρεμβάσεις, είτε ακόμα και ενσωματωμένες σε λογοτεχνικά κείμενα. Αυτές οι λεγόμενες εσωτερικές ποιητικές ή ενδοποιητικές αφορούν μεταξύ άλλων και λογοτεχνικά είδη και γένη. Έτσι, ειδικά στον 20ό αιώνα συναντάμε με μεγαλύτερη συχνότητα κεφάλαια σε μυθιστορήματα που αφορούν τη συγγραφή μυθιστορημάτων (βλ. Τόμας Μαν, *Μαγικό Βουνό*), ποιήματα που αφορούν την ποίηση (Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι, Συνομιλία με ένα φοροεισπράκτορα περί ποιήσεως), όπως και θεατρικά έργα που αφορούν την ίδια την θεατρική πράξη (Λουίτζι Πιραντέλλο, *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*), ενώ υπάρχουν και λογοτεχνικά κείμενα που θεματοποιούν ζητήματα ύφους (Ραϊμόν Κενώ).

Δίπλα σε αυτές τις ενδοποιητικές θα πρέπει να αναφέρουμε τα μανιφέστα, που αποτελούν ένα νέο είδος ποιητικής, εμφανίζονται στον μοντερνισμό και οφείλουν την ύπαρξή τους σε μια ομάδα ποιητών που έχει κατ' αρχάς, παρά τις επιμέρους διαφορές μεταξύ τους, κοινό αισθητικό πρόγραμμα: ένα πρόγραμμα που στηρίζεται σε μια κοινή πολιτική και καλλιτεχνική αντίληψη. Τα μανιφέστα έχουν σκοπό να καταστήσουν γνωστή μια καλλιτεχνική κίνηση και λειτουργούν τρόπον τινά ως ένα χαλαρό κανονιστικό πλαίσιο, μια και δεν προβλέπουν συγκεκριμένους, αυστηρούς κανόνες. Μάλιστα έχουν την ιδιαιτερότητα συχνά να προηγούνται της ποιητικής πράξης και διακρόνονται για τον προγραμματικό τους χαρακτήρα, αντίθετα από τις ενδοποιητικές που δημιουργούνται κατά βάση εκ παραλλήλου με τα λογοτεχνικά κείμενα ή εκ των υστέρων. Στο πρώτο μανιφέστο του σουρεαλισμού (1924), ο Μπρετόν εξηγεί το μηχανισμό της αυτόματης γραφής και το έργο αυτό είναι ενδεικτικό της λειτουργίας τέτοιων ποιητικών ως καθοδηγητικών κειμένων και ως έκφρασης της αισθητικής της εκάστοτε ομάδας.

Εδώ θα πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι η έννοια του είδους προσλαμβάνει πλέον νέα μορφή και περιεχόμενο: υποχωρεί ο παλιός ορισμός του είδους ως σύνολο αμετάβλητων και σταθερών κανόνων και ως χαρακτηριστικό α-χρονικό και αν-ιστορικό και αποκτά ιστορική διάσταση, ιστορικοποιείται και συνυφαίνεται με την έννοια του γίγνεσθαι και της μεταβλητότητας. Στην ουσία, τα είδη καθίστανται εκ νέου συμβατικές έννοιες και περιγραφικά εργαλεία, ενώ προβάλλεται παράλληλα η μοναδικότητα του κάθε λογοτεχνικού κειμένου: «κάθε ποίημα, ένα είδος από μόνο του» υπογραμμίζει ήδη ο Σλέγκελ (στο Todorov, 46). Αυτό συνεπάγεται την ανάδειξη νέων ειδών (βλ. κεφ. 11), αλλά και την αμφισβήτηση του κύρους παραδοσιακών ειδών. Αυτή η νέα οπτική βρήκε τον πρώτο εκφραστή της στο πρόσωπο του Μπωντλαίρ (Charles Baudelaire, 1821-1867).

12.3 Ο Μοντερνισμός – το ωραίο ως αιώνιο και ως εφήμερο

Ο τίτλος του άρθρου του Μπωντλαίρ «Περί της μοντέρνας ιδέας της προόδου στον χώρο των Καλών Τεχνών» (1855) σηματοδοτεί μια νέα οπτική του ποιητή/κριτικού και την πρωτοποριακή στάση του απέναντι στο καινούριο, παράξενο και αλλόκοτο προϊόν-εμπόρευμα, ιδωμένο ως αντιπροσωπευτικό δείγμα/στοιχείο της «παγκόσμιας ομορφιάς» και μετουσιωμένο σε φετίχ για τις ανάγκες επιβίωσης του ίδιου του έργου τέχνης.

Η αισθητική αυτή ιδέα, απάντηση στις επιταγές της βιομηχανοποιημένης και αστικοποιημένης εποχής του, αποκρυσταλλώνεται στο δοκίμιό του «Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής» (1863). Η ανάδυση του καινούριου προσδιορίζεται μέσα από τη σύζευξη του αιώνιου με το παροδικό: «Το καινούριο είναι το εφήμερο, το φευγαλέο, το τυχαίο, το ήμισυ της τέχνης, της οποίας το άλλο ήμισυ είναι το αιώνιο και αμετάβλητο» (Baudelaire,

2005, 150). Από την άλλη, το ωραίο σχετικοποιείται, προβάλλει ιστορικοποιημένο και συγχρόνως παγκόσμιο και πολλαπλό, χάνοντας τη μοναδικότητα και τον απόλυτο χαρακτήρα του, δύο έννοιες προσδεμένες στα κλασικά πρότυπα και στις επιταγές της κλασικής ποιητικής και ύφους. Ο Μπωντλαίρ αναπτύσσει έτσι «μια λογική και ιστορική θεωρία του ωραίου, σε αντίθεση με τη θεωρία του μοναδικού και απόλυτου ωραίου», καταδεικνύοντας «ότι το ωραίο έχει πάντα, αναπόφευκτα μια διπλή υπόσταση, έστω κι αν η εντύπωση που προκαλεί είναι μονοδιάστατη» και προβάλλοντας «την ανάγκη ποικιλίας στη σύνθεσή του» (Baudelaire, 2005, 135-136). Εντέλει, το ωραίο είναι διφυές, είναι φτιαγμένο από ένα στοιχείο αθάνατο και αναλλοίωτο και ένα στοιχείο σχετικό και περιστασιακό.

Ο δυϊσμός στην τέχνη και στην ποίηση είναι άμεσα συνυφασμένος με την ετερογένεια της γλώσσας και του ύφους και εκπορεύεται από τον δυϊσμό του ανθρώπου και του καλλιτέχνη εν γένει, που δεν προσδιορίζεται ως καλλιτέχνης παρά μόνο «με την προϋπόθεση ότι είναι διφυής και ότι δεν αγνοεί κανένα από τα φαινόμενα της διπλής του φύσης», έχει μια μόνιμη διφυΐα και μπορεί να είναι «συγχρόνως ο εαυτός του και κάποιος άλλος» (Baudelaire, 2005, 106). Με τον ίδιο τρόπο προβάλλει και η διπλή φύση των αλληγοριών και των συμβόλων του Μπωντλαίρ στην ποίησή του: η δυαδικότητα του έρωτα (ο σαρκικός/καταραμένος και ο πνευματικός/εξιδανικευμένος), η δυαδικότητα της υπόστασης του καλλιτέχνη/δανδή (μοναξιά και περιπλάνηση στο πλήθος), η δυαδικότητα του κωμικού, στο οποίο συναιρείται το τραγικό και το γκροτέσκο, η συνύπαρξη του αγγελικού και του σατανικού στοιχείου που λειτουργούν παράλληλα: «Η ανθρωπότητα προάγεται και κερδίζει για το κακό και τη γνώση του κακού μια δύναμη ανάλογη με εκείνη που κέρδισε για το καλό» (Baudelaire, 2005, 92).

12.4 Η φαντασία ως αναπαραστατική λειτουργία της μη φυσικής φύσης

Για τον Μπωντλαίρ πρωτοτυπία σημαίνει αποτύπωση του χρόνου στις αισθήσεις μας και το παρόν ανάγεται σε απόλυτη και αδυσώπητη ιδιότητα του ωραίου. Έτσι, μέσα από το παράδοξο της ενσωμάτωσης του παλιού στο νέο και την εξύμνηση της εποχής, της μόδας, του μακιγιάζ, του δανδή και του πλήθους ο ποιητής γίνεται ερμηνευτής της νεωτερικότητας ως αισθητικής στάσης και ο πρώτος που αναφέρεται στο μοντέρνο ως ιδιότητα της εποχής του. Στις αρχές της δεύτερης βιομηχανικής επανάστασης και κατά την επίσκεψή του στην *Exposition Universelle*, στη θέα των εξωτικών αντικειμένων, το έκπληκτο μάτι του Μπωντλαίρ κατακλύζεται από μυστηριακές εντυπώσεις και μεταγγίζει σε λέξεις, σύμβολα και αναλογίες τη συγκινησιακή ατμόσφαιρα που του προκαλούν. Δεν είναι τυχαίο ότι η κεντρική ιδέα του σονέτου των *Συσχετισμών* διαμορφώνεται και προαναγγέλλεται στο δοκίμιο «Περί της μοντέρνας ιδέας της προόδου στον χώρο των Καλών Τεχνών». Γράφει χαρακτηριστικά για τον επισκέπτη της έκθεσης:

> *αυτές οι μυρωδιές που δεν είναι όμοιες με εκείνες της μητρικής κάμαρας,*
> *αυτά τα μυστηριώδη λουλούδια που το βαθύ τους χρώμα επιβάλλεται*
> *δεσποτικά στο μάτι, ενώ η μορφή τους βάζει σε πειρασμό το βλέμμα,*
> *αυτά τα φρούτα που η γεύση τους ξεγελάει και μεταβάλλει τις αισθήσεις*
> *[…], όλος αυτός ο κόσμος από καινούριες αρμονίες θα μπει σιγά σιγά*
> *μέσα του, θα τον διαπεράσει υπομονετικά […]˙ όλη αυτή η άγνωστη*
> *ζωτικότητα θα προστεθεί στη δική του προσωπική ζωτικότητα˙ ένα πλήθος ιδέες και*
> *αισθήσεις θα εμπλουτίσουν το λεξικό του μελλοθάνατου.* (Baudelaire, 2005, 71)

Από το τεράστιο κλαβιέ των συσχετισμών που παραπέμπουν στην «παγκόσμια αναλογία» θα δημιουργηθούν νέες αρμονίες μεταξύ του κόσμου και των αντικειμένων και θα τροφοδοτήσουν την αλληγορική πρόθεση της ποίησης του Μπωντλαίρ. Ο ποιητής στέκεται με έκσταση και απορία μπροστά στη μη φυσική πλέον φύση, προσπαθώντας να την αποκωδικοποιήσει και να μεταφράσει τον ιερογλυφικό της χαρακτήρα. Προσπαθεί να ξαναβρεί την αληθινή πηγή του λόγου μέσα από τις «συγκεχυμένες λέξεις» («confuses paroles»), ορίζει το surnaturel ως τον αληθινό ορίζοντα της ποίησής του και εκλαμβάνει την απόστασή του από τη φύση ως διαφορά, αποξενωτικό βλέμμα και διαχωριστική γραμμή.

Ο Μπωντλαίρ καταφέρεται ενάντια στους δογματικούς που αξιώνουν «ένα τέλειο αντίγραφο της φύσης» και είναι απόλυτα βέβαιοι για «την ύπαρξη της εξωτερικής πραγματικότητας», ενώ ανακηρύσσει τη φαντασία ως «βασίλισσα των χαρισμάτων» και δημιουργό της αναλογίας και της μεταφοράς» αλλά και ενός καινούριου κόσμου που παράγει την αίσθηση του νέου (Baudelaire, 2005, 124-125). Το ωραίο δεν είναι πλέον ένα μόνο και το μόνο αληθινό, αφού ό,τι δημιουργεί η φαντασία είναι αληθινό και άπειρο, και το πιθανό είναι αληθινό:

«Η φαντασία είναι η βασίλισσα του αληθινού και το *πιθανό* αποτελεί μια περιοχή του αληθινού» (Baudelaire, 2005, 126). Μάλιστα το ωραίο είναι άμεσα συνυφασμένο με το κακό και το διαβολικό, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο ποιητής: «θεώρησα ευχάριστο […] να εξάγω το κάλλος από το Κακό» (Baudelaire, 1972, 229)· είναι όμως συνδεδεμένο και με την «ανάγκη της ανακάλυψης του νέου, […] που σχεδόν συμπίπτει με την επεξεργασία των *Άνθεων του Κακού*» (Baudelaire, 1972, 9).

12.5 Η επαναφορά της ρητορικής

Παρ' όλο που κανείς από τους πρωτεργάτες του δεν το δηλώνει ρητά, αντίθετα το αρνείται, ο Μοντερνισμός συνιστά μια επαναφορά της ρητορικής και των σχημάτων λόγου, και μάλιστα σχημάτων λόγου που είναι γνωστά από τη ρητορική παράδοση. Έτσι στο *Σχεδίασμα της εισαγωγής για τα Άνθη του Κακού* (*Projet de Préface pour les Fleurs du Mal*) ο Μπωντλαίρ γράφει: «Ο εκδότης μου αξιώνει πως θα ήταν χρήσιμο σε κείνον και σ' εμένα να εξηγήσω γιατί και με ποιο τρόπο έκανα αυτό το βιβλίο, ποιος ήταν ο στόχος μου και τα μέσα που χρησιμοποίησα, ο σχεδιασμός και η μέθοδός μου. Μια ανάλογη κριτική εργασία θα μπορούσε ίσως να διασκεδάσει τα πνεύματα εκείνα που λατρεύουν τη βαθιά ρητορική» (Baudelaire, 1972, 233). Και αρνείται κατηγορηματικά να αποκαλύψει τα μυστικά της τέχνης/τεχνικής του, επιχειρηματολογώντας ότι κανείς δεν αφήνει το πλήθος να μπει στο εργαστήριο του διακοσμητή ή στο καμαρίνι του ηθοποιού.

Όμως ο Μπένγιαμιν (Walter Benjamin, 1892-1940) ορίζει ως νόμο της ποίησης του Μπωντλαίρ το ινκόγκνιτο και στο χάρτη της μεγάλης πόλης που είναι η στιχουργική του λέει ότι «οι λέξεις, όπως οι συνωμότες πριν από το ξέσπασμα μιας εξέγερσης, έχουν θέσεις επακριβώς προσδιορισμένες» (Μπένγιαμιν, 116). Έχει συνεπώς ιδιαίτερο ενδιαφέρον να δούμε πώς ο Μπωντλαίρ χειρίζεται ένα κλασικό ρητορικό σχήμα όπως αυτό της παρομοίωσης και με ποιο τρόπο διαχειρίζεται τη δημιουργία νοήματος μέσα από μια συγκεκριμένη και θεσμοθετημένη συντακτική διάταξη. Αν λοιπόν μετακινηθούμε από την αισθητικού χαρακτήρα μακροσκοπική κατηγοριοποίηση του Μπωντλαίρ ως πρωτεργάτη της μοντερνιστικής ποίησης στη μικροσκοπική, αλλά αποτελεσματική, ανάλυση των μικροδομών της ποίησής του,θα δούμε πλέον στην πράξη τη λειτουργία της δικής του τεχνικής δεξιοτεχνίας και την υποσκέλιση του παραδοσιακού τρόπου μετάδοσης της σημασίας και σύνδεσης των λέξεων με τα πράγματα.

12.6 Η παρομοίωση ως τολμηρή συνένωση και εγκιβωτισμένη μεταφορά στα *Άνθη του Κακού*

Η συλλογή του Μπωντλαίρ *Τα Άνθη του Κακού* παρουσιάζει τη μοναδικότητα της εξαιρετικά υψηλής συχνότητας του ρητορικού σχήματος της παρομοίωσης, εκτινάσσοντας στην πρώτη θέση το ομοιωματικό μόριο *σαν* (*comme*), το οποίο εμφανίζεται 331 φορές σε 126 ποιήματα (Baudelaire, 1970, 36-38). Αν μαζί με το σαν συνυπολογιστούν το *όπως* (*ainsi que*), το οποίο εμφανίζεται 33 φορές (Baudelaire, 1970, 4), και το *όμοιος* (*pareil*), τότε τα μόρια που δομούν την παρομοίωση φτάνουν τις 371 φορές (Baudelaire, 1970, 133)˙ αυτό σημαίνει ότι απαντώνται 3 παρομοιώσεις σχεδόν σε κάθε ποίημα. Γίνεται συνεπώς αντιληπτό ότι έχει τεράστια σημασία η παρομοίωση στο εκφραστικό σύστημα του Μπωντλαίρ, και ότι αποτελεί στυλοβάτη της ποιητικής του και διαγνωστικό εργαλείο της αντίληψής του για τη γλώσσα και τη δυνατότητά της να ονομάζει, να σημαίνει,να παραπέμπει, να νηματοδοτεί˙ και να αναβαπτίζει τις λέξεις με νέες σημασίες.

Ο παραδοσιακός ορισμός της μεταφοράς του Κοϊντιλιανού ως συντετμημένης παρομοίωσης (*in totum autem metaphora brevior est similitudo*) προσδίδει στην παρομοίωση μια συντακτική ταυτότητα, αντίθετη, τουλάχιστον από ποσοτικής άποψης, σε σχέση με τη μεταφορά. Η παρομοίωση όμως είναι αντίθετη και από σημασιολογικής άποψης, αφού το σαν ή οποιοδήποτε άλλο συναφές ομοιωματικό μόριο λειτουργεί διαμεσολαβητικά μεταξύ του 1ου και του 2ου όρου, φέρνοντάς τους όσο το δυνατόν πιο κοντά, μέσω μιας κοινής προσδιοριστικής ιδιότητας, αλλά χωρίς ποτέ να μεταφέρει κάτι από τον έναν στον άλλο. Ο αποστασιοποιητικός/αποξενωτικός ρόλος συνεπώς του *σαν* κατατάσσει την παρομοίωση σε κατώτερη θέση σε σχέση με τη μεταφορά, και μπορούμε να πούμε ότι η κλασική παρομοίωση λειτουργεί κυριολεκτικά εν αντιθέσει με την πολύπλοκη και πολύτροπη συντακτικά μεταφορά (Bouverot, 132-238). Η παραδοσιακή δομή της αποτελείται από δύο τμήματα/όρους, το πρώτο ή δεικτικό μέρος από το οποίο εξαρτάται άμεσα συντακτικά το ρήμα/ρηματικό κατηγόρημα της κύριας πρότασης, ενώ η συνδετική λέξη σαν εισάγει τη δευτερεύουσα πρόταση που περιλαμβάνει το δεύτερο μέρος, το αναφορικό.

Εικόνα 12.2 *Étienne Carjat, Portrait of Charles Baudelaire (περ. 1862) (URL φωτογραφίας* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/%C3%89tienne_Carjat%2C_Portrait_of_Charles_Baudelaire%2C_circa_1862.jpg*)*

Από συντακτικής άποψης, συνεπώς, ο δεύτερος όρος της παρομοίωσης είναι ιεραρχικά κατώτερος σε σχέση με τον πρώτο. Σχετικά με τη σημασιολογική ταυτότητα της παρομοίωσης, θα βασιστούμε στον κανονιστικό, αλλά επίκαιρο, ορισμό του Fontanier, που μας διασαφηνίζει ότι πρέπει να κομίζει κάτι καινούριο και ενδιαφέρον στη φαντασία, και κυρίως «χρειάζεται το αντικείμενο από το οποίο εξάγεται και στο οποίο στηρίζεται να είναι πιο γνωστό από αυτό που θέλουμε να προσδιορίσουμε και να γνωρίσουμε σε βάθος» (Fontanier, 377-379). Αυτό σημαίνει ότι ο δεύτερος όρος έχει σημασιολογικό προβάδισμα και ανωτερότητα, δεδομένου ότι ο φυσικός προσανατολισμός ροής του νοήματος της παρομοίωσης πηγαίνει από το πιο γνωστό στο λιγότερο γνωστό τμήμα. Θα περίμενε κανείς, λοιπόν, το αναφορικό μέρος να φωτίζει περισσότερο το δεικτικό, προσδίδοντάς του στοιχεία διανοητικού εμπλουτισμού, μεγεθύνοντας τη σημασιολογική του υπόσταση και αυξάνοντας νοητικά την εμβέλειά του. Εξετάζοντας τις παρομοιώσεις στα Άνθη του Κακού, παρατηρούμε ότι ανατρέπεται ο παραδοσιακός ορισμός, δεν ικανοποιείται η δεδομένη συντακτική συνθήκη και ακυρώνεται εν τω γίγνεσθαι αυτή καθαυτή η λειτουργία της παρομοίωσης.

Πιο συγκεκριμένα, στο στίχο «Η μοίρα γοητευμένη τρέχει πίσω από τα μεσοφόρια σου σα σκύλος» («Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien») από τον *Ύμνο στην Ομορφιά* (Μπωντλαίρ, 1990, 184), παρατηρούμε ότι το ρηματικό κατηγόρημα «τρέχω πίσω», ενώ συνδέεται συντακτικά με το υποκείμενο «η μοίρα», είναι ακατάλληλο γι' αυτόν τον πρώτο όρο της παρομοίωσης, αφού έχει εξαχθεί από το σημασιολογικό πεδίο του 2ου και *μεταφοροποιεί* έτσι τη μοίρα. Η ανάδειξη/εντοπισμός μιας συγκεκριμένης ιδιότητας όπως το *τρέχω πίσω*, που ανήκει αποκλειστικά στο σημασιολογικό πεδίο του σκύλου και δεν σχετίζεται διόλου με τον πρώτο όρο, καθιστά αδύνατη την εξεύρεση κοινού στοιχείου ομοιότητας μεταξύ των όρων, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει κανένα σημείο επαφής. Εξάλλου, αν το *τρέχω πίσω* υπαγόταν και στο σημασιολογικό πεδίο της μοίρας, τότε αφενός θα εκπληρωνόταν η συνθήκη της ομοιότητας, απαραίτητη για τη λειτουργία της παρομοίωσης, και αφετέρου θα *μεταφοροποιούνταν* ο πρώτος όρος.

Υπάρχει επίσης διάσταση μεταξύ της σημασιολογικής και συντακτικής σύνδεσης του ρήματος, αφού το ρήμα συνδέεται συντακτικά με τη μοίρα αλλά σημασιολογικά με το σκύλο. Έτσι όμως δεν διευρύνεται γνωσιολογικά ο πρώτος όρος μέσω του δεύτερου, πράγμα που εξ ορισμού θεωρείται απαραίτητο, και χάνεται συνεπώς η δυνατότητα ικανοποίησης της συνθήκης για τη διανοητική διεύρυνσή του. Ο 2ος όρος (αναφορικό μέρος) δεν είναι πλέον σημασιολογικά ανώτερος, αλλά λειτουργεί αυθύπαρκτα και αυτόνομα. Τα σημασιολογικά πεδία και των δύο όρων διαχωρίζονται πλήρως, ενώ αμφότεροι οι όροι λειτουργούν αυτόνομα και αυτοτελώς, καταλύοντας την ιεράρχηση και υποταγή του ενός στον άλλο. Η σημασία δεν ακολουθεί τον συνήθη προσανατολισμό, ο οποίος έχει αφετηρία τον λιγότερο γνωστό όρο, και καταλήγει στον περισσότερο γνωστό, δεδομένου ότι ο ένας όρος *μεταφοροποιείται*, ενώ ο άλλος αυτονομείται πλήρως και λειτουργεί ανεξάρτητα.

Τα *Άνθη του Κακού* βρίθουν ανάλογων παραδειγμάτων και αναφέρουμε ενδεικτικά ορισμένα, ακόμη πιο ετερόδοξα ως προς την παραβίαση του σημασιολογικού πεδίου του δεικτικού μέρους:α) «Αυτούς που […] και βυζαίνουν την Οδύνη σα μια καλή λύκαινα!» (ceux qui […] et tettent la Douleur comme une bonne louve») από

τον *Κύκνο* (Μπωντλαίρ, 1990, 213)˙ β) «οι στεναγμοί των καρδιών […] κυλούν σαν το λιβάνι» («les soupirs des coeurs […] roulent comme l'encens») από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* (Μπωντλαίρ, 1990, 141), όπου το ρήμα είναι σημασιολογικά ακατάλληλο τόσο για το δεικτικό όσο και για το αναφορικό μέρος, με αποτέλεσμα να ακυρώνεται η διαφωτιστική λειτουργία του 2ου όρου, αλλά και αυτή καθαυτή η υπόσταση της παρομοίωσης.

Η συστηματική παραβίαση του καθεστώτος της παρομοίωσης επιτελείται από τον Μπωντλαίρ με μαθηματική ακρίβεια σχεδόν σε όλο το σώμα της ποιητικής συλλογής του, αφήνοντας ανολοκλήρωτη και ανεκπλήρωτη τη διαδικασία ομοιότητας. Ήδη με την ενσωμάτωση-εγκιβωτισμό της μεταφοράς μέσα στην παρομοίωση και την κατάργηση της ιδιότητας της παρομοίωσης να συνενώνει 2 λέξεις μέσω μιας κοινής ιδιότητας καταγγέλλει την περιορισμένη λειτουργία της γλώσσας να σημαίνει και να ονοματοποιεί με βάση μια κοινά αποδεκτή σύμβαση, προαναγγέλλοντας τις θεωρητικές ανησυχίες του Ferdinand de Saussure (1857-1913) περί αυθαίρετης συνύπαρξης σημαίνοντος και σημαινόμενου, λέξης και πράγματος. Ο Μπωντλαίρ κατ' ουσίαν κρατά το παραδοσιακό μορφικό περίβλημα της παρομοίωσης, αλλά το υποσκάπτει, δημιουργώντας μια απόλυτα τεχνητή και ανατρεπτική συνένωση.

Οι δύο όροι φαίνονται ενωμένοι, αλλά λειτουργούν αυτόνομα˙ συμβιώνουν προβληματικά μέσα στο ίδιο σχήμα, ανατρέποντας ο ένας τη σημασία του άλλου. Εξουδετερώνουν την έννοια της ομοιότητας, ακυρώνουν το μεταφυσικό και τυποποιημένο μηχανισμό ονοματοποίησης και διευρύνουν την έννοια της αναλογίας καθιστώντας την «παγκόσμια». Έτσι, η μπωντλαιρική παρομοίωση, εγκιβωτίζοντας τη μεταφορά και αυτονομώντας τους όρους της γίνεται συνειδητά ανατρεπτική και απεικονίζει ρητά και αποτελεσματικά τη διάσταση/διαφορά που αντιπροσωπεύει η διαχωριστική γραμμή στο κλάσμα σημαίνον/σημαινόμενο, καθιστώντας ορατό το ρήγμα της γλώσσας. Η ανάλυση της συγκεκριμένης μικροδομής δεν αποτελεί απλώς ένα σημαντικό υφολογικό ζήτημα, αλλά εξηγεί συγχρόνως την πρωτοποριακή θέση που κατέχει ο Μπωντλαίρ και τα *Άνθη του Κακού* στο κίνημα του μοντερνισμού γενικά και ειδικότερα στην ιστορία της νεωτερικής λογοτεχνίας. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι αντίστοιχες πολύπλοκες ρητορικές τεχνικές συναντάμε και στον σουρεαλισμό.

12.7 Το πεζό ποίημα: ένα λογοτεχνικό είδος χαρακτηριστικό του μοντερνισμού

Μολονότι δεν επινόησε το είδος αυτό, ο Μπωντλαίρ θεωρείται αυτός ο οποίος το επισημοποίησε και το έκανε δημοφιλές χρησιμοποιώντας την έκφραση poème en prose (πεζό ποίημα) στη συλλογή του *Petis poèmes en prose* (*Μικρά πεζά ποιήματα*, 1869) και εισάγοντάς το έτσι «στον ορίζοντα των σύγχρονών του και των επιγόνων του»˙ έτσι έκανε το πεζό ποίημα «ένα μοντέλο γραφής: ένα είδος με την ιστορική έννοια της λέξης» (Todorov, 119). Το παράδειγμά του ακολούθησε ο Ρεμπώ (Arthur Rimbaud, 1854-1891) με τις *Εκλάμψεις* (*Illuminations*, 1886) και ο Λωτρεαμόν (ψευδ. του Isidore-Lucien Ducasse, 1846-1870) με τα *Άσματα του Μαλντορόρ*. Παραθέτουμε το πεζό ποίημα του Αρθούρ Ρεμπώ με τίτλο *Άνθη* (*Fleurs*) σε μετάφραση Οδυσσέα Ελύτη, στο οποίο είναι χαρακτηριστική η παρουσία ρητορικών σχημάτων:

Σε χρυσό σκαλάκι ανεβασμένος –μέσ' από πράσινα βελούδα, σιρίτια μεταξένια, θαμπά τούλια και δίσκους από κρύσταλλο που όσο παν σκουραίνουν ίδια μπρούτζος μέσ' τον ήλιο– κοιτάω κείνο τ' άνθος που ανοίγει δάχτυλα τα πέταλά του, πάνω σ' ένα χαλί ολοκέντητο μ' ασήμι, μάτια και λυτά μαλλιά.

Σπαρμένα στον αχάτη χρυσοκίτρινα νομίσματα, στήλες από κοκκινόξυλο στηρίζοντας ψηλά θόλο σμαράγδινο, δέσμες άσπρο ατλάζι και λεπτούτσικες βέργες ρουμπινένιες αγκαλιάζουν ολούθε το υδάτινο τριαντάφυλλο.

Ίδια Θεός που 'ν' από χιόνι κι έχει πελώρια μάτια γαλανά, θάλασσα κι ουρανός ανεβάζουνε πάνω στους μαρμάρινους εξώστες πλήθος τα νέα γερά τριαντάφυλλα.

(Ρεμπώ, 51)

Παρά την απουσία μέτρου και στίχων, η οργάνωση του ποιήματος διαμορφώνεται με βάση τη μετωνυμία από την οποία απορρέει έντονο το λυρικό στοιχείο. Στην πρώτη στροφή/παράγραφο η πλούσια εικονοποιία (χαλί ολοκέντητο μ' ασήμι, μάτια και λυτά μαλλιά) περιγράφει το περίτεχνο περιβάλλον και το περιεχόμενό του (βελούδα, δίσκους, σιρίτια), αλλά δεν ονομάζει το αντικείμενο του βλέμματος του ποιητικού εγώ, παρά μόνο με τη γενική λέξη «κείνο τ' άνθος». Στη συνέχεια, το αντικείμενο λατρείας συγκεκριμενοποιείται και από τη γενική κατηγορία του άνθους γίνεται υδάτινο τριαντάφυλλο, περιτριγυρισμένο από μεταφορές, που αόριστα μόνο σκιαγραφούν τον περιβάλλοντα χώρο, προσδίδοντάς του ωστόσο μια εκζήτηση και προβάλλοντας μια ιδιαίτερη γλωσσική επεξεργασία. Στην κατακλείδα, η θάλασσα συνδέεται με το γαλανό χρώμα των ματιών και ο ουρανός με το άσπρο του χιονιού, ενώ αμφότερα οδηγούν το βλέμμα προς τα επάνω, ανυψώνοντάς το προς το υπέρτατο όριο του Θεού αλλά και των γερών, νέων τριαντάφυλλων. Από αυτή την άποψη, η οξύμωρη ονομασία του πεζού ποιήματος αντανακλά την αληθινή του υπόσταση, που «βασίζεται στην ένωση των αντιθέτων: της πρόζας και της ποίησης, της ελευθερίας και της αυστηρότητας, της καταστροφικής αναρχίας και της οργανωτι-

κής τέχνης» (Bernard: *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours* στο Todorov, 117).

12.8 Η οπτική ποίηση

Η ρήξη με την παράδοση την οποία σηματοδοτεί ο μοντερνισμός εκφράζεται και μέσω της σύνδεσης της ποίησης με τις παραστατικές τέχνες. Ένα παράδειγμα των πολλαπλών μορφών που λαμβάνει η ποίηση είναι τα *Calligrammes* του Απολλιναίρ (Guillaume Apollinaire, 1890-1918). Στο παρακάτω ποίημα με τίτλο Το λαβωμένο περιστέρι και το συντριβάνι, οι στίχοι είναι γραμμένοι με τρόπο τέτοιο ώστε να σχηματίζουν μια παράσταση σχετική με το θέμα του ποιήματος: ένα πληγωμένο περιστέρι με ανοιγμένα φτερά που αιωρείται πάνω από ένα σιντριβάνι.

Εικόνα 12.3 *Γκυγιώμ Απολλιναίρ, Το λαβωμένο περιστέρι και το συντριβάνι, μτφρ. Τάκης Βαρβιτσιώτης (URL φωτογραφίας* http://www.greek-language.gr/greekLang/literature/anthologies/european/32.html*)*

Όπως σημειώνει ο Pierre Garnier: «Στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα εμφανίζονται τα πρώτα δείγματα οπτικής ποίησης, ποιήματα δηλαδή που η τυπογραφική διάταξη των στίχων τους είναι ανεξάρτητη από την ακουστική τους αξία. Υπήρχε ως τότε η σιωπηρή σύμβαση ότι το λευκό της σελίδας υποδήλωνε ένα ηχητικό κενό. Ξαφνικά ο Μαλλαρμέ, με το περίφημο ποίημά του *Μια ζαριά ποτέ δεν θα καταργήσει το τυχαίο*, έδωσε στο λευκό οπτική υπόσταση. Το πείραμα αυτό πέρασε τότε απαρατήρητο ή έγινε αντικείμενο ειρωνείας, σε μιαν εποχή όπου οι ποιητές συζητούσαν ακόμη την κατάργηση των σημείων στίξης. Το ποίημα του Μαλλαρμέ θα εκτιμηθεί πολύ αργότερα, όταν γίνει συνείδηση πως η τυπογραφική εμφάνιση του κειμένου δεν είναι στοιχείο ουδέτερο, πως η οπτική αξία του ποιήματος μπορεί να εξελιχθεί αυτόνομα και μάλιστα να προκαλέσει νέα ακουστικά ερεθίσματα» (Garnier, 288). Την οπτική/ηχητική ποίηση επιστράτευσαν αργότερα και οι ντανταϊστές για να στραφούν ενάντια σε ολόκληρο το φάσμα της λογοτεχνικής παράδοσης.

Το Ντανταϊσμό είναι ένα κίνημα καλλιτεχνών που ξεκίνησε από τη Ζυρίχη το 1916 και γρήγορα μεταφέρθηκε και στο Βερολίνο, όπου πήρε και πιο εξεζητημένη αλλά και πιο πολιτικοποιημένη μορφή, επηρεάζοντας κυρίως τις γραφιστικές τέχνες. Είναι ένα κίνημα που στοχεύει, όπως διατυπώνεται σ' ένα από τα πολλά μανιφέστα τους, στην εκκαθάριση «των συρταριών του νου και της οργάνωσης της κοινωνίας» και θεωρεί ότι ο καθένας μπορεί να είναι καλλιτέχνης και οτιδήποτε μπορεί να είναι έργο τέχνης (βλ. Τζαρά, 17-23). Στο δεύτερο τεύχος του περιοδικού Το Νταντά, το οποίο εκδίδει ο Ραούλ Χάουσμαν (Raul Hausmann, 1886-1971) στο Βερολίνο, βρίσκουμε μιαν εικόνα αποτελούμενη από λέξεις γραμμένες σε διαφορετικές γραμματοσειρές, και διαβάζουμε: «Τι είναι Νταντά; Μια τέχνη; Μια φιλοσοφία; Μια πολιτική; Μια ασφάλεια πυρός ή θρησκεία του κράτους; Είναι το Νταντά πραγματική ενέργεια ή δεν είναι απολύτως τίποτα που σημαίνει όλα;»

Οι ντανταϊστές εκφράστηκαν κυρίως μέσω εικόνων, αλλά χρησιμοποίησαν και τις λέξεις ως εικόνες/ήχους, δείχνοντας επιδεικτικά πόσο εύκολα μπορούν να αποσυνδεθούν από το νόημά τους και να συνδεθούν μ' ένα άλλο. Το παράδειγμα που ακολουθεί με τίτλο *Dada Μανιφέστο Για Τον Αδύναμο Έρωτα Και Τον Πικρό* του Τριστάν Τζαρά (Tristan Tzara, 1896-1963) είναι χαρακτηριστικό της απώλειας του νοήματος στην ποίηση του Νταντά:

προοίμιο = σαρδανάπαλος
ένα = βαλίτσα
γυναίκα = γυναίκες
πανταλόνι = νερό
εάν = μουστάκι
2 = τρία
μπαστούνι = ίσως
μετά = αποκρυπτογραφώ
κακία = βίδα
οκτώβριος = περισκόπιο
νεύρο =
όπου όλα αυτά μαζί, δεν έχει σημασία σε ποια τυχαία γνωστική σαπωνοειδή, απότομη ή οριστική διάταξη βρίσκονται, είναι ζωντανά.»
(Τζαρά, 51)

Όπως διαφαίνεται, το Νταντά είναι η αναιδής και απόλυτη απόρριψη της παραδοσιακής αστικής τέχνης και των νοημάτων της. Το γεγονός ότι το όνομα του είναι δανεισμένο από μια διαφήμιση[1] είναι ένα σχόλιο πάνω στον καταναλωτικό πολιτισμό και στην τέχνη ως προϊόν: και μάλιστα ως ένα προϊόν που προωθείται μέσω της διαφήμισης, που ανακυκλώνεται, αποσυναρμολογείται και φτιάχνεται εκ νέου. Δεν είναι τυχαίο εξάλλου ότι το κολλάζ είναι η αγαπημένη τεχνική των νταναϊστών.

12.9 Το μυθιστόρημα στον Μοντερνισμό

Αν η λυρική ποίηση πειραματίζεται με νέες μορφές, κάτι που όπως θα δούμε συμβαίνει και στο θέατρο, το μυθιστόρημα και γενικότερα η πεζογραφία αποδεικνύονται εξίσου ως ένας κατ' εξοχήν χώρος πειραματισμών – μολονότι δεν αποτελούν αφηγηματικά πειράματα όλα τα μυθιστορήματα του μοντερνισμού. Ο μοντερνισμός έχει άλλωστε αντιφατικές όψεις και αυτό ισχύει και για το μυθιστόρημα.

Στον μοντερνισμό όμως έχουμε δείγματα μιας σχεδόν ριζικής ανανέωσης των αφηγηματικών τεχνικών σε σχέση π.χ. με τον Ρεαλισμό, αλλά ακόμα και με τον Ρομαντισμό. Οι μοντερνιστές εγκαταλείπουν τις παραδοσιακές τεχνικές αφήγησης και δοκιμάζουν νέους αφηγηματικούς τρόπους. Το κολλάζ, το μοντάζ, ο εσωτερικός μονόλογος, η ροή της συνείδησης[2], η συνειρμική γραφή, η παραβίαση συντακτικών και γραμματικών κανόνων, η πολυμορφία της γλώσσας, η ελλειπτικότητα του λόγου, η αποσπασματικότητα της πλοκής, η κατάργηση της γραμμικής αφήγησης είναι ορισμένοι από τους τρόπους που χρησιμοποίησαν οι συγγραφείς του Μοντερνισμού για να αποτυπώσουν έναν κόσμο ρευστό και αντιφατικό.

Ένα παράδειγμα του πώς επιχειρεί το μυθιστόρημα, χρησιμοποιώντας νέες αφηγηματικές τεχνικές, να αποτυπώσει την εποχή αυτή είναι το *Μπερλίν Αλεξάντερπλατς* (*Berlin Alexanderplatz*, 1929) του Άλφρεντ Ντέμπλιν (Alfred Döblin, 1878-1957). Στο μυθιστόρημά αυτό πρωταγωνιστεί το Βερολίνο ως μια τερατώδης μεγαλούπολη, γεμάτη από μάζες ανθρώπων, ένας λαβύρινθος από κτίρια και δρόμους μέσα στους οποίους τριγυρνά ο κεντρικός ήρωας του κειμένου, ο Φραντς Μπίμπερκοπφ, που μόλις έχει αποφυλακιστεί. Συνδυάζοντας τη συνειρμική γραφή με τον εσωτερικό μονόλογο, ο Ντέμπλιν επιτυγχάνει να καταγράψει με ακρίβεια την πολύπλοκη κοινωνική και οικονομική πραγματικότητα της μάζας των μικροαστών και των ανέργων, των προλετάριων και των μικροκακοποιών, οι οποίοι προσπαθούν να επιβιώσουν σ' έναν κόσμο που τους οδηγεί στην εξαθλίωση.

Χρησιμοποιώντας ντοκουμέντα, όπως τραγούδια, στατιστικές, προεκλογικούς λόγους, κανονισμούς σωφρονιστικών ιδρυμάτων, δελτία καιρού, διαφημίσεις κτλ., ο Ντέμπλιν προσφέρει ένα μωσαϊκό αντιφατικών εικόνων που αποτυπώνουν τις ποικίλες διαστάσεις της μοντέρνας ζωής. Η ιδιοτυπία του *Μπερλίν Αλεξάντερπλατς* έγκειται ωστόσο στη μεταφυσική διάσταση που δίνει ο Ντέμπλιν στην αλλοτρίωση του ανθρώπου. Μέσω βιβλικών εικόνων και αποσπασμάτων από την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη και την *Παλαιά Διαθήκη*, τα οποία συνοδεύουν την κατά άλλα ρεαλιστική περιγραφή της πόλης, ο Ντέμπλιν παρουσιάζει το Βερολίνο ως τα Σόδομα

1 Η λέξη Νταντά σημαίνει στα γαλλικά, στην γλώσσα των παιδιών, αλογάκι, αλλά ήταν και το όνομα μιάς γνωστής την εποχή εκείνη μάρκας σαπουνιών και σαμπουάν.

2 Με την τεχνική αυτή οι συγγραφείς επιδιώκουν να δώσουν στον αναγνώστη την εντύπωση της συνεχούς ροής σκέψεων, αισθημάτων, διαθέσεων και αναμνήσεων, όπως έρχονται αναμεμειγμένα στη συνείδηση χωρίς κάποια ακολουθία διευθετημένη από τη λογική.

πριν από την καταστροφή. Και ενώ αποτρόπαιοι δαίμονες και άγγελοι της αποκάλυψης περιδιαβαίνουν την πόλη, ο Φράντς Μπίμπερκοπφ συνθλίβεται στα γρανάζια ενός απάνθρωπου συστήματος.

Την κρίσιμη αυτή ιστορική περίοδο, όσον αφορά την πολυφωνία των αισθητικών και πολιτικών απαντήσεων, είναι ενδεικτικά τα έργα δύο αδελφών συγγραφέων, του Χάινριχ Μάν (Heinrich Mann, 1871-1950) και του Τόμας Μαν (Thomas Mann, 1875-1955), ο οποίος πήρε και το Νόμπελ Λογοτεχνίας το 1929. Αμφότεροι χρησιμοποιούν σχετικά συμβατικά αφηγηματικά μέσα: ο πιο συντηρητικός Τόμας Μαν στρέφεται προς την αισθητική και συμβολική αποτύπωση του τέλους μιας εποχής και υποσκάπτει ειρωνικά τις αστικές αξίες· ο πιο ριζοσπάστης Χάινριχ Μαν, που κρατάει μια σαφώς πολιτική στάση, χρησιμοποιεί τη σάτιρα για να στηλιτεύσει την υποκρισία της αστικής τάξης. Έτσι, τόσο το *Μαγικό Βουνό* (1924) του Τόμας Μαν όσο και *Ο Νομοταγής Πολίτης* (1914) του Χάινριχ Μαν υπηρετούν και εξελίσσουν το ίδιο λογοτεχνικό είδος, το μυθιστόρημα μαθητείας (Bildungsroman), και συγχρόνως επεξεργάζονται λογοτεχνικά την ίδια ιστορική συγκυρία με εντελώς διαφορετικούς τρόπους.

Το Μαγικό Βουνό είναι μια αλληγορική περιγραφή της αστικής τάξης, της φιλοσοφίας και της αισθητικής της, και ήρωάς του είναι ένας νεαρός αστός που επισκέπτεται τον ξάδελφό του στο σανατόριο. Αντί των προγραμματισμένων τριών εβδομάδων, ο ήρωας του *Μαγικού Βουνού* θα παραμείνει στο σανατόριο –το οποίο παρουσιάζεται ως ονειρικός χώρος και παρομοιάζεται με τον Άδη– επτά χρόνια και θα έρθει σε επαφή με την ψυχανάλυση, τη φιλοσοφία, την πολιτική και θα εξοικειωθεί με την αρρώστια, τον έρωτα και το θάνατο· όταν θα φύγει από εκεί θα σκοτωθεί στον πόλεμο. Το έργο είναι ένα ειρωνικό παιγνίδι του συγγραφέα με το λογοτεχνικό είδος του μυθιστορήματος μαθητείας, του κατ' εξοχήν γερμανικού λογοτεχνικού είδους, πατέρας του οποίου θεωρείται ο Γκαίτε με *Τα χρόνια της μαθητείας* του Γουλιέλμου Μάιστερ. Παρ' όλο που οι ενθικοσοσιαλιστές του Χίτλερ το είχαν χαρακτηρίσει ως έπαινο της παρακμής δεν το απαγόρευσαν ούτε όταν, αποστασιοποιημένος πλήρως από του ναζί, ο Τόμας Μαν εγκατέλειψε την Γερμανία, λίγο μετά την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία.

Εντελώς άλλη τύχη είχε *Ο Νομοταγής Πολίτης* του Χάινριχ Μαν, ένα δριμύ κατηγορώ εναντίον της ιεραρχικής δομής μιας βαθιά διεφθαρμένης κοινωνίας, που μοναδικό σκοπό της έχει τη διατήρηση και την απόκτηση ολοένα και περισσότερης εξουσίας και μεγαλύτερου πλούτου. Ακολουθώντας το πρότυπο του μυθιστορήματος μαθητείας, το αφήγημα παρουσιάζει την εξέλιξη ενός αστού από τα σχολικά του χρόνια έως την κοινωνική του καταξίωση. Ο πρωταγωνιστής του, σύμφωνα με την άποψη του οποίου *όποιος θέλει να κλωτσήσει, πρέπει να αφήσει να τον κλωτσήσουν*, είναι ένας οπορτουνιστής, έτοιμος για κάθε υποχώρηση προκειμένου να πετύχει τους στόχους του· ένας ταπεινός υπηρέτης των ανωτέρων του και συγχρόνως ένας τύραννος απέναντι σε όσους είναι ιεραρχικά κατώτεροί του. Το κείμενο απαγορεύτηκε αρχικά από τη λογοκρισία και δημοσιεύτηκε πρώτα στα ρώσικα και κατόπιν στα γερμανικά στα τέλη του 1918, για να καεί αργότερα στην πυρά από τους ναζί.

12.10 Το φουτουριστικό θέατρο του Μαρινέττι

Ο φουτουρισμός ήταν, όπως σημειώνουν οι Τίσνταλ και Μποτσόλα, «το πρώτο πολιτιστικό κίνημα του 20ού αιώνα που προσπάθησε άμεσα και συνειδητά να αγγίξει ένα μαζικό κοινό. Για να το κατορθώσει αυτό, όχι μόνο χρησιμοποίησε όλα τα διαθέσιμα μέσα αλλά επινόησε και καινούρια. Ήταν ένας θορυβώδης κήρυκας της επανερχόμενης αδιάκοπα στην τέχνη της εποχής μας θέλησης να εξισωθεί η τέχνη με τη ζωή (εξίσωση που εξακολουθεί να παραμένει άλυτη). Στα ταραγμένα πάντως χρόνια που ακολούθησαν την έκρηξή του, η μικρή ομάδα συγγραφέων, ζωγράφων και μουσικών που ονόμαζαν τους εαυτούς τους Ιταλούς Φουτουριστές βάλθηκε να πετύχει κάτι περισσότερο. Σκοπός και αξίωσή τους ήταν να αλλάξουν τη νοοτροπία μιας αναχρονιστικής κοινωνίας. Ο Μαρινέττι και οι φίλοι του ήταν αποφασισμένοι να προετοιμάσουν την Ιταλία για ένα μέλλον που, όπως φαινόταν, θα ήταν η μεγαλύτερη περιπέτεια της σύγχρονης εποχής» (Τίσνταλ και Μποτσόλα, 7). Και σε αυτό το πλαίσιο λειτούργησε και το φουτουριστικό θέατρο.

Η θεατρική ομάδα του Μαρινέττι (Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944), έκανε δύο φορές τουρνέ, περιοδεύοντας σε πολλές πόλεις της βόρειας και κεντρικής Ιταλίας, το Φεβρουάριο του 1915 και τον Απρίλιο του 1920, ενώ 79 φουτουριστικές θεατρικές συνθέσεις εκδόθηκαν σε δύο τόμους το 1915. Το *corpus* των θεωρητικών κειμένων του Μαρινέττι με θέμα το νέο φουτουριστικό θέατρο αποτελείται από 3 κυρίως ολιγοσέλιδα μανιφέστα: α) *Το Μανιφέστο του Βαριετέ* (1913), β) *Το συνθετικό φουτουριστικό θέατρο* (1915), και γ) *Το θέατρο της έκπληξης* (1921). Και στα τρία κείμενα, αφετηριακό σημείο για τη διακήρυξη των νεωτερικών στοιχείων του φουτουριστικού θεάτρου είναι η απόρριψη της θεατρικής παράδοσης και των δασκάλων της αλλά και οποιασδήποτε μορφής θεάτρου, είτε πρόκειται για έργο σε στίχους ή πρόζα, είτε για όπερα. Το σύγχρονο θέατρο του βερισμού και του νατουραλισμού είναι για τους φουτουριστές «αναλυτικό, εξεζητημένα επεξηγηματικό, σχολαστικό, στατικό, γεμάτο απαγορεύσεις σαν την αστυνομία, χωρισμένο σε κελιά σαν το μοναστήρι,

μουχλιασμένο σαν ένα παλιό ακατοίκητο σπίτι» (Marinetti κ.ά., 12).

Προβάλλεται έτσι η θέληση για ένα θέατρο αντι-ακαδημαϊκό, πρωτόγονο, αφελές, χωρίς στοιχεία νατουραλισμού και ψυχολογικού ρεαλισμού, ξένο προς κάθε προσπάθεια αναπαράστασης μιας ψευδαισθητικής πραγματικότητας, που θα χαλιναγωγούσε την ελεύθερη έκφραση της φαντασίας και της δημιουργικότητας. Πρόκειται για μια ολική επανάσταση στο θέατρο, με ιδέες εντελώς αντίθετες από τις ισχύουσες στις σκηνές της Ιταλίας και του εξωτερικού, που ωθούν στην καταστροφή όλων των κανόνων και των απαγορεύσεων. Είναι κατακριτέα «η υπερβολική ανησυχία για την αληθοφάνεια της πλοκής αλλά και το γεγονός ότι το κοινό πρέπει πάντα να καταλαβαίνει με τη μέγιστη πληρότητα το πώς και το γιατί κάθε σκηνικής πράξης» (Marinetti κ.ά., 14). Ο Μαρινέττι προσπαθεί να έρθει σε ρήξη με ό,τι αντιπροσωπεύει το θέατρο του παρελθόντος, που κυμαίνεται ανάμεσα στην ιστορική ανακατασκευή και τη φωτογραφική αναπαραγωγή της καθημερινής ζωής, με το λεπτομερές, αργό, αναλυτικό θέατρο, που είναι πλέον παρωχημένο.

Το φουτουριστικό συνθετικό θέατρο είναι, σύμφωνα με τον ορισμό του ιδρυτή του, συνθετικό, ατεχνικό, δυναμικό, ταυτόχρονο, αυτόνομο, μη λογικό και μη πραγματικό (Marinetti κ.ά., 12-17). Συρρικνώνει μέσα σε λίγα λεπτά και σε ελάχιστες κινήσεις πολυάριθμες καταστάσεις, ιδέες, αισθήσεις, γεγονότα, σύμβολα. Η συντομία του είναι ουσιαστική και συνθετική και γι' αυτό μπορεί να ανταγωνιστεί τον κινηματογράφο και ίσως καταφέρει να τον νικήσει. Δεν ακολουθεί την αναλυτική, ορθολογική αναπαράσταση των γεγονότων, τη λογική της κορύφωσης και της κατάτμησης του περιεχομένου σε πράξεις, αφού για τους φουτουριστές οι πράξεις μπορεί να είναι στιγμές, τα φουτουριστικά έργα ονομάζονται συνθέσεις και διαρκούν λίγα δευτερόλεπτα. Η δυναμικότητα της θεατρικής σύνθεσης έγκειται στο γεγονός ότι υπάρχει συγχρονία δράσεων, αφού διαφορετικοί χώροι και χρόνοι μπορούν να συνυπάρξουν, χωρίς να υπακούουν στις επιταγές της αληθοφάνειας. Το φουτουριστικό έργο είναι αυτόνομο και δεν μοιάζει παρά στον εαυτό του, αφού δεν αναπαράγει τίποτα φωτογραφικά, μολονότι αποσπά από την πραγματικότητα στοιχεία, τα οποία συνδυάζει με τον δικό του πρωτότυπο τρόπο. Βασικά νεωτερικά χαρακτηριστικά αυτού του θεάτρου είναι η αναγκαιότητα να «τεθούν επί σκηνής όλες οι ανακαλύψεις που έχουν γίνει επί του υποσυνειδήτου, όσο αναληθοφανείς, αλλόκοτες και αντιθεατρικές μπορεί να είναι» (Marinetti κ.ά, 19), αλλά και η επινόηση και προβολή κάθε στοιχείου έκπληξης: από τις σατιρικές παντομίμες και τις πολυάριθμες μορφές γέλιου, μέχρι την εισαγωγή νέων σημασιών που μπορεί να προσλάβει ο ήχος, ο θόρυβος, οι λέξεις, το φως˙ από την εναλλαγή σοβαρού και αστείου μέχρι την κατάρριψη των προτύπων του ωραίου και του ιερού.

Από τα *Θεατρικά Μανιφέστα* του φουτουρισμού όμως αναδύεται καθαρά κι ένα άλλο ιδιαιτέρως σημαίνον στοιχείο: η θέληση να ανασημασιοδοτηθεί η σχέση πλατείας και σκηνής μέσα από τη ριζική ανανέωσή της. Ο Μαρινέττι δίνει έμφαση στο ταπεινό, λαϊκό είδος ψυχαγωγίας του βαριετέ, αναγορεύοντάς το σε προνομιούχο συνομιλητή του, γιατί ως μορφή υβριδικής έκφρασης που βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό επιτρέπει τη δημιουργία μιας ρηξικέλευθης σχέσης με το κοινό. Ξεκινά έτσι μια θεωρητική αλλά και πρακτική πορεία καταστροφής της παραδοσιακής έννοιας της σκηνής ως προνομιούχου χώρου του δράματος· και συγχρόνως κατάρριψης οποιουδήποτε διαχωρισμού μεταξύ ηθοποιού και θεατή. Στην παράσταση συμμετέχει και το κοινό και λειτουργεί διαδραστικά με τους ηθοποιούς. Οι θεατές γίνονται συμπρωταγωνιστές και γι' αυτό η δράση εξελίσσεται την ίδια στιγμή στη σκηνή, στα θεωρεία και στην πλατεία, μέσω της σύντηξης της ατμόσφαιρας του κοινού και του παλκοσένικου. Αναδύεται, συνεπώς, η θέληση για ένα θέατρο "ανοιχτό", "μεταβλητό", υπό διαμόρφωση (οι φουτουριστές χρησιμοποιούσαν οποιονδήποτε χώρο του κτιρίου: σκηνή, πλατεία, φουαγιέ, εξώστες), το οποίο έπρεπε κάθε βράδυ να είναι διαφορετικό, να προσλαμβάνει διαφορετική μορφή, όπως διαφορετικοί ήταν και οι συμμετέχοντες σ' αυτό θεατές του.

Εικόνα 12.4 *Filippo Tommaso Marinetti(URL φωτογραφίας* https://de.wikipedia.org/wiki/Filippo_Tommaso_Marinetti#/media/File:FilippoTommasoMarinetti.jpg)

Το συνθετικό φουτουριστικό θέατρο, ίσως το πιο σημαντικό θεατρικό μανιφέστο των αρχών του 20ού αιώνα, πηγαίνει ένα βήμα πιο πέρα και προβάλλει την ανάγκη κατάργησης του προσκηνίου. Αναφέρει στα συμπεράσματά του: «[...] να αποβάλλουμε την ιδέα του προσκηνίου δημιουργώντας πλέγματα αισθήσεων μεταξύ κοινού και σκηνής. Η σκηνική δράση θα κατακλύσει την πλατεία και τους θεατές. [...] Ανάμεσα σ' εμάς και στο πλήθος να δημιουργήσουμε, μέσω μιας συνεχούς επαφής, ένα ρεύμα ασεβούς εμπιστοσύνης, έτσι ώστε να μεταγγίσουμε στο κοινό μας το δυναμισμό και τη ζωηρότητα μιας νέας φουτουριστικής θεατρικότητας» (στο ίδιο, 19-20).

Ένα ακόμη πιο τολμηρό βήμα κάνει το *Θέατρο της έκπληξης*, θέτοντας τις βάσεις για το μελλοντικό θέατρο-χάπενινκ και σπάζοντας το τελευταίο διάφραγμα που ακόμη χώριζε το κοινό από τη σκηνή. Τώρα οι Φουτουριστές θέλουν να αποσπάσουν το έργο από τα φυσικά του σύνορα και να το βγάλουν στο δρόμο, να το διαχύσουν στην πόλη. Η «έκπληξη» επανέρχεται στο 3ο αυτό μανιφέστο και γίνεται η κινητήρια δύναμη του θεάματος, γιατί είναι το αποτελεσματικότερο μέσο του βασικού στόχου του Μαρινέττι, που είναι η πλήρης εμπλοκή και συμμετοχή του κοινού και η ακύρωση του κλειστού χώρου, που προοριζόταν ως τότε για τις παραστάσεις.

Όλα αυτά καταδεικνύουν ότι, ως δραματουργός και θεωρητικός, ο Μαρινέττι θεωρεί πως το θέατρο είναι η καταλληλότερη προνομιακή μορφή έκφρασης για την ανανέωση της ανθρώπινης ευαισθησίας και αντίληψης. Η νέα σχέση με το κοινό οφείλεται αποκλειστικά στην ιδιαίτερη προσωπικότητα και στα εξαιρετικά του χαρίσματα ως εμψυχωτή. Η προσπάθεια ρήξης με τον επίσημο αναπαραστατικό κώδικα κατορθώνει να ταράξει τη συντηρητικότητα των Ιταλών θεατών της εποχής, και το θέατρο, περισσότερο απ' ό,τι το βιβλίο ή το περιοδικό, γίνεται ο άξονας της φουτουριστικής δράσης. Η σωματική και βίαιη λεκτική συμμετοχή –βασικό στοιχείο του μεταγενέστερου παρισινού θεάματος νταντά– αποτελεί συστατικό στοιχείο της φουτουριστικής φιλοσοφίας. Η παράσταση έπρεπε αρχικά να δημιουργήσει δράση και αντίδραση στον θεατή, ο οποίος, κατακλυσμένος από ένα διονυσιακό φορτίο, οδηγούνταν στη συμμετοχή του μέσω σφυριγμάτων και πετούσε αντικείμενα χάρη στην έκπληξη και στην πρόκληση. Η αναζήτηση της σωματικής σύγκρουσης με το θεατή δεν πρέπει όμως να ερμηνευτεί ως απλή θέληση των φουτουριστών να σκανδαλίσουν τον αστό θεατή. Δεν πρέπει να υποτιμούμε τη διδακτική όψη του φουτουριστικού θεάτρου: μόνο μέσω της αρχικά ασυνείδητης συμμετοχής στη θεατρική δράση μπορούσε να δημιουργηθεί ένα νέο κοινό. Ιδιαίτερα σημαντική είναι επίσης η αισθητική λειτουργία αυτού του θεατρικού είδους ως αποστασιοποίηση από την περιγραφή και τη μίμηση της εξωτερικής πραγματικότητας, και ως αυτοαναφορικότητα, ως ανησυχία όχι του τι θα ειπωθεί και τι θα παιχτεί, αλλά του πώς θα ειπωθεί. Βλέπουμε έτσι ότι το θέατρο του 20ού αιώνα «αρχίζει να αλλάζει το αντικείμενό του, να μετατοπίζει το ενδιαφέρον του από την πραγματικότητα στη γλώσσα, και να γίνεται πρωταρχικά μεταγλωσσικό» (Allegri, 107).

12.11 Το θέατρο της σκληρότητας του Αρτώ

Έχοντας εντοπίσει το βασικό πρόβλημα του σύγχρονου θεάτρου στην αναπαραγωγή/μίμηση μιας καθ' όλα πλασματικής πραγματικότητας και έχοντας προσδιορίσει τη θεατρική γραφή ως ένα σύστημα αναπόφευκτα συντηρητικών προσδοκιών, ο Αντονέν Αρτώ (Antonin Artaud, 1896-1948) προβάλλει την ανάγκη ολικής επίθεσης στο θεατή: βασικός του στόχος είναι να αποτινάξει τον νατουραλιστικό/ρεαλιστικό τρόπο, μέσω της δραματοποιημένης βίας: «*να καταστρέψει τη βία μέσω της αναπαράστασής της*, δηλαδή, να ξορκίσει την *πραγματική* βία μέσω της *θεατρικής* βίας» (De Marinis, 40). Στο στόχο αυτό συμβάλλει το ρηξικέλευθο στοιχείο της καλλιτεχνικής δραστηριότητας των αρχών του 20ού αιώνα και των πρωτοποριών: η διαπλοκή και η συνύφανση των διαφόρων τεχνών (μουσική, χορός, ποίηση), όπου το θέατρο χάνει πλέον τον ιδιαίτερο και ψευδαισθητικό χαρακτήρα του, η ζωή θεατρικοποιείται ή, μάλλον, ζωή και θέατρο γίνονται ένα, μέσω τελετουργικών, κινήσεων, προκλητικών συμπεριφορών και σωματοποιημένων βίαιων πράξεων.

Στο *Θέατρο και το είδωλό του* (1938), ο Αρτώ επιδιώκει την επιστροφή στην ουσία της σκηνικής παρουσίας του ηθοποιού μέσα από την οργανική γλώσσα του σώματός του. Η «γλώσσα» αυτή επιτυγχάνεται όταν το θέατρο απομακρύνεται από τον συμβατικό κειμενικό λόγο, για να απευθυνθεί στις άλλες αισθήσεις, δημιουργώντας ποίηση στον θεατρικό χώρο μέσα από υλικές εικόνες. Αυτές οι εικόνες συγκροτούνται με μέσα έκφρασης όπως η μουσική, η αρχιτεκτονική, ο φωτισμός, η σκηνογραφία, αλλά και σωματικές τεχνικές, όπως ο χορός, η παντομίμα, τα νεύματα και η μιμική. Το σώμα ως σημείο, μέσα από την κίνηση και τη στάση του, γίνεται φορέας της ανθρώπινης σκέψης. Ο Αρτώ υιοθετεί ως παράδειγμα το χοροθέατρο του Μπαλί, όπου δεξιοτεχνικές συμβατικές κινήσεις δημιουργούν ένα τελετουργικό δρώμενο, επιθυμώντας να μεταφέρει το μεταφυσικό πάνω στη θεατρική σκηνή με νέους κώδικες (Vasilakou, 61). Μιλά για κραυγές, εκπλήξεις, θεατρικές ανατροπές

όλων των ειδών, φυσικές δράσεις που διεγείρουν το ζεστό και το κρύο, εικόνες που αποτελούνται από πλήθος παρορμητικών, ανεξέλεγκτων χειρονομιών, ανήκουστων και ανοίκειων συμπεριφορών από όλες τις παραδρομές του νου και τα παραληρήματα της γλώσσας. Μάλιστα, εμμένει στη σωματική και οργανική πτυχή του θεάτρου και προβάλλει τη σωματική έκφραση στο χώρο, αναδεικνύοντας εξίσου τη σημασία του λόγου και την οργανική εφαρμογή του. Έτσι, η αλχημεία του ηθοποιού δεν είναι άλλη από τη σωματική τεχνική του. Η μουσικότητα του ηθοποιού ταυτίζεται με τη μουσική της ανθρώπινης σκέψης. Ο Αντονέν Αρτώ επιθυμεί να αποδώσει την καθολικότητα της ζωής και να βρει εικόνες της ζωής με τις οποίες όλοι ταυτιζόμαστε· ακροβατεί ανάμεσα στο όνειρο και τα πραγματικά γεγονότα, αποσκοπώντας σε μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην τέχνη, τη ζωή και τη μεταφυσική, με απώτερο σκοπό την επαναφορά της «μαγείας» στο θέατρο (στο ίδιο, 62).

Εικόνα 12.5 *Antonin Artaud (URL φωτογραφίας* https://fr.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud#/media/File:Antonin_Artaud_1926.jpg)

Το παρακάτω ανέκδοτο πεζό ποίημα είναι απόσπασμα από τη *Βιωμένη ιστορία του Αρτώ-Μομό* (*Histoire vécue d'Artaud-Môm*o), σε μετάφραση Αντωνίας Βασιλάκου, και εκφράζει τις μεταφυσικές φιλοσοφικές ανησυχίες του Αρτώ:

Δεν είμαι,
δεν υπάρχω,
αυτό πιστεύω,
πνευματώδης φιλοσοφία ίσως.

Πιστεύω πως είμαι άνθρωπος και όχι ον και πως ο άνθρωπος δεν είναι ένα ον και δεν μπορεί να είναι ένα χωρίς να εκπέσει και χωρίς να προδώσει.

Ο άνθρωπος της πτώσης αποτέλεσε ένα ον, ο άνθρωπος εγένετο όν επειδή κατρακύλησε.

Και πριν;

Πριν, το ζήτημα της ύπαρξης ή της ανυπαρξίας δεν υφίστατο. Κανείς δεν μπορούσε να πει, δεν ήθελε να πει αν ήταν ή δεν ήταν πριν το τάδε ή το δείνα γενέσθαι.

Το «είμαι» προϋποθέτει έναν καταμερισμό, μια παύση, ένα είδος θανατικής καταδίκης που καθορίζει τη φύση, ταξινομεί είδη και ποιότητες, διακρίνει την αξία τους.

Ο άνθρωπος, μεταξύ της αξίας και της ποιότητας, λησμονεί πως είναι πρωτίστως και μόνο ένα σώμα, ένα σώμα που δεν αντέχει να είναι, χωρίς να ρεύεται, χωρίς να εκρήγνυται, χωρίς να σιαλορροεί και χωρίς να πέρδεται.

Ο άνθρωπος είμαι εγώ, οι άλλοι δεν είναι εγώ. Δεν μπορώ να είμαι χωρίς να εκρήγνυμαι. Διότι όλα αυτά δεν είναι μια φιλοσοφία, αλλά πόλεμος.

Ως εκ τούτου η ρυπαρότητα που μου επιβλήθηκε κάνει άμεσα εμφανή τα σημάδια της στην απόλυτη εφαρμογή τους.

Ήρθε η ώρα, για τα καλά, μάλιστα είναι πια αργά. Πρέπει να εναντιωθούμε με φυσικά μέσα. Τα σώματα προελαύνουν όλο και περισσότερο,σύντομα θα τα δούμε εκτεθειμένα και γυμνά (Artaud, 82-83).

12.12 Το επικό θέατρο του Μπρεχτ

Μολονότι η επίδραση του Αρτώ υπήρξε αναμφισβήτητα μεγάλη στην εξέλιξη του θεάτρου του 20ού αιώνα, χρειάζεται να επισημάνουμε ότι υπήρξε σκηνοθέτης-ηθοποιός, συγγραφέας και θεωρητικός, αλλά όχι δραμα-

τουργός, με εξαίρεση ένα και μοναδικό θεατρικό έργο. Αντίθετα, ο Μπέρτολντ Μπρεχτ (Bertolt Brecht, 1898-1956) συνδυάζει ιδανικά τόσο τη θεωρία του θεάτρου όσο και τη θεατρική γραφή και στοχάζεται όχι μόνο γύρω από τη θεωρητικοποίηση της αυτονομίας της θεατρικής σκηνής, αλλά και γύρω από τη θεωρητικοποίηση του θεατρικού κειμένου.

Με λίγα λόγια, ο θεωρητικός προβληματισμός του εστιάζει σε μια θεωρία της θεατρικής σκηνής με συγκεκριμένες τεχνικές υποκριτικής και συντακτικής δομής των σκηνικών στοιχείων, αλλά και, κυρίως, σε μια θεωρία του θεατρικού κειμένου. Δημιουργεί ένα είδος στρατευμένου θεάτρου, το επικό θέατρο, το οποίο αντιτίθεται στο δραματικό και στο νατουραλιστικό καθώς και στη συναισθηματική συμμετοχή του θεατή μέσω της κάθαρσης. Με συγκεκριμένο ιδεολογικό και πολιτικό προσανατολισμό τον μαρξισμό, ο Μπρεχτ επικαλούμενος «ένα νέο θέατρο επικαλείται μια νέα κοινωνική διάταξη» (Brecht, 1975, 77), σύμφωνα με την οποία «το θέατρο πρέπει να διασκεδάζει, να εκπαιδεύει και να ενθουσιάζει τις μάζες. Πρέπει να παρουσιάζει έργα τέχνης που να δείχνουν την πραγματικότητα έτσι ώστε να καθιστά δυνατή τη συγκρότηση του σοσιαλισμού» (Brecht, 1975, 296).

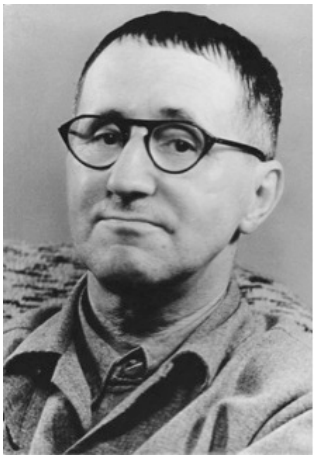
Το θέατρο του Μπρεχτ γίνεται εργαλείο κοινωνικής δράσης και προβάλλει ως αντιαριστοτελικό. Ιδιαίτερα για το έργο του *Η Μάνα. Η ζωή της επαναστάτριας Πελαγίας Βλάσοβα από το Τβερ* αναφέρει ότι «αποτελεί ένα παράδειγμα μη αριστοτελικής, αντιμεταφυσικής και ματεριαλιστικής δραματουργίας», η οποία «δε χρησιμοποιεί ανεπιφύλακτα την απόλυτη συναισθηματική συμμετοχή του θεατή», «αντιμετωπίζει συγκεκριμένες ψυχολογικές επενέργειες, σαν την κάθαρση, με ένα τρόπο ριζικά διαφορετικό», «δεν έχει σκοπό να παραδώσει τον ήρωα σε ένα κόσμο, όπου θα ήταν έρμαιο στο αναπόφευκτο πεπρωμένο του», όπως «δεν εννοεί να παραδώσει και το θεατή έρμαιο σ' ένα υποβλητικό θεατρικό βίωμα» (Brecht, 1975, 87). Οι τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Μπρεχτ για το δικό του επικό θέατρο είναι: α) η τεχνική της αποξένωσης, η οποία αδρανοποιεί κάθε είδους ψυχολογική σύγκρουση και συναισθηματική εμπλοκή του θεατή. Για παράδειγμα περνούν οι εργάτες και τακτοποιούν τον σκηνικό χώρο ή περνά κάποιος κρατώντας ένα πλακάτ, οι ηθοποιοί αρχίζουν να τραγουδάνε ή παίζουν αποστασιοποιημένα και ουδέτερα, η σκηνογραφία είναι λιτή και ουσιώδης για να αποφευχθεί η αληθοφανής ανακατασκευή του χώρου, και κάθε σκηνή έχει παρατακτική διάταξη σε σχέση με την επόμενη με βάση μια γραφή-μοντάζ και όχι μια ευθύγραμμη ανάπτυξη και εξέλιξη του έργου, β) η χρήση της μουσικής, η οποία έχει στόχο να αποπροσανατολίσει το θεατή μέσω της κατάτμησης και του θρυμματισμού της σκηνικής δράσης. Έτσι, παρεμβάλλονται τραγούδια που δεν αναδεικνύουν το κείμενο, αλλά το ερμηνεύουν σε πλήρη αντίθεση και αντίφαση με τα δρώμενα, θυμίζοντας διαρκώς στο θεατή ότι είναι στο θέατρο και παρακολουθεί μια κατασκευή-θέαμα.

Σχετικά με τη χρήση της μουσικής σ' ένα επικό θέατρο, ο Μπρεχτ αναφέρει: «Το πιο πετυχημένο δείγμα επικού θεάτρου ήταν η παράσταση της *Όπερας της πεντάρας*, το 1928. Εκεί είχαμε μια πρώτη χρήση της σκηνικής μουσικής, σύμφωνα με τις νέες απόψεις. Την πιο εντυπωσιακή καινοτομία τη συνιστούσε ο αυστηρός χωρισμός του μουσικού μέρους από τα υπόλοιπα στοιχεία του θεάματος» (Brecht, 1975, 99-100). Παραθέτουμε το τραγούδι «Εγκώμιο της διαλεκτικής» από το έργο *Μάνα* σε μετάφραση Κωστή Σκαλιόρα:

Ο που 'ναι ακόμα ζωντανός, μην πει ποτέ!
Το σίγουρο δεν είναι σίγουρο,
Τα πράγματα δε μένουν τα ίδια.
Αφού μιλήσουν οι εξουσιαστές
Έχουν σειρά οι εξουσιαζόμενοι.
Ποιος έχει την αποκοτιά να πει ποτέ;
Από ποιον κρέμεται αν η καταπίεση θρονιαστεί; Από μας.
Από ποιον κρέμεται αν θα θρυμματιστεί; Κι αυτό από μας.
Όποιος σωριάζεται απ' το χτύπημα, να σηκωθεί!
Όποιος νιώθει χαμένος, να παλέψει!
Όποιος κατάλαβε ποια είναι η θέση του, πώς να τον συγκρατήσεις;
Οι νικημένοι σήμερα, αύριο θα νικήσουν
Και το ποτέ γίνεται: σήμερα κιόλας.
(Μπρεχτ, 1981, 84)

Αναφέρει συγκεκριμένα ο Μπρεχτ: «Πιο συνειδητά παρά σε οποιοδήποτε άλλο έργο του επικού θεάτρου χρησιμοποιήθηκε η μουσική στη Μάνα, για να οδηγήσει το θεατή στη στάση της κριτικής θεώρησης» (Brecht, 1975, 100). Και σχετικά με το τελικό χορικό, το «Εγκώμιο της διαλεκτικής» λέει ότι, ενώ «θα μπορούσε εύκολα

να λειτουργήσει σαν καθαρά συναισθηματικό άσμα θριάμβου», «κρατιέται, χάρις στη μουσική, στην περιοχή του λογικού» (Brecht, 1975, 101). Εν γένει κάθε μουσικό κομμάτι, όπως και «Το Εγκώμιο στη Βλάσοβα», πρέπει να λέγεται «τελείως ξεκομμένα από τη σκηνή που προηγήθηκε, απευθείας στο κοινό» (Brecht, 1975, 98).



Εικόνα 12.6 *Bertolt Brecht (URL φωτογραφίας «Bertolt-Brecht» από το Bundesarchiv, Bild 183-W0409-300 / Kolbe, Jörg / CC-BY-SA 3.0. Υπό την άδεια CC BY-SA 3.0 de, μέσω της Wikimedia Commons* - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bertolt-Brecht.jpg#/media/File:Bertolt-Brecht.jpg)

Σ' ένα συνοπτικό πινακάκι ενός σημαντικού κειμένου του 1931 που συνοδεύει το θεατρικό έργο *Μαχαγκόνυ*, ο Μπρεχτ σκιαγραφεί με σαφήνεια τη θεωρία του επικού θεάτρου και τις διαφορές του από το δραματικό/αριστοτελικό, το οποίο ταυτίζεται με τη θεωρία που προβάλλει από την *Ποιητική* του Αριστοτέλη και αποτελεί τη βάση για την εξέλιξη του δυτικού θεάτρου. Παραθέτουμε τα πιο σημαντικά σημεία:

Δραματική φόρμα του θεάτρου	**Επική φόρμα του θεάτρου**
Ενεργητική	αφηγηματική
Εμπλέκει το θεατή στη σκηνική πράξη	κάνει το θεατή παρατηρητή
Εξαντλεί τη δραστηριότητά του	Κινητοποιεί τη δραστηριότητά του
Του δημιουργεί συναισθήματα, συγκινήσεις	τον ωθεί σε αποφάσεις, σε μια γενική θεώρηση
Ο θεατής βυθίζεται σε κάτι […]	τοποθετείται μπροστά σε κάτι […]
Ο θεατής είναι στο μέσον, συμμετέχει	ο θεατής στέκει ενώπιον, μελετά
Ο άνθρωπος θεωρείται γνωστός	ο άνθρωπος είναι αντικείμενο έρευνας
Ο άνθρωπος είναι αμετάβλητος	ο άνθρωπος είναι μεταβλητός […]
Ένταση σε σχέση με την έκβαση	ένταση σε σχέση με τη διαδικασία
Κάθε σκηνή χρησιμεύει στην άλλη	κάθε σκηνή στέκει από μόνη της
Ανάπτυξη	μοντάζ
[…]	[…]
Ο άνθρωπος ως σταθερό δεδομένο	ο άνθρωπος ως διαδικασία
Η σκέψη καθορίζει την ύπαρξη	η κοινωνική ύπαρξη καθορίζει τη σκέψη
Συναίσθημα	«ratio»

(Brecht, 1973, 575)

Το θέατρο του Μπρεχτ, το επικό θέατρο, βασίζεται συνεπώς στην αφήγηση και όχι στη δράση· και μετατρέπει το θεατή σε παρατηρητή, παρέχοντάς του επιχειρήματα για να τον αναγκάσει να πάρει θέση και να αποφασίσει με ποιανού το μέρος θα πάει: «γι' αυτό, για να μπορεί ο θεατής να κρίνει και να μην υφίσταται παθητικά τον δραματουργικό λόγο, πρέπει να παρουσιαστούν οι διαφορετικές απόψεις πάνω στο ίδιο ζήτημα, πρέπει να αποσαφηνιστούν οι διάφορες εμπλεκόμενες δυνάμεις: εξ ου και οι τόσες διαδικαστικές καταστάσεις του μπρεχτικού θεάτρου, αφού η διαδικασία παρέχει το τέλειο επικοινωνιακό μοντέλο για να μπορεί ο θεατής να εκφράσει την κρίση του» (Allegri, 152).

Το επικό θέατρο δεν έχει εντέλει μόνο κοινωνικό-ιδεολογικό προσανατολισμό, αλλά και αισθητική βάση, προβάλλοντας νέες αρχές και καταρρίπτοντας παλιές, παρωχημένες αξίες, όπως η ψυχολογική ανάλυση των προσώπων και η σχέση αίτιου/αιτιατού στην πλοκή. Και όπως λέει ο φιλόσοφος Theodor Adorno, «Ο Μπρεχτ μπορεί να μη δίδαξε τίποτα που να μην ήταν γνωστό […] ή οικείο στους θεατές […]: ότι οι πλούσιοι ζούνε καλύτερα από τους φτωχούς, ότι υπάρχει αδικία στον κόσμο, ότι οι καταστάσεις ισότητας ακολουθούνται από καταστολή […]. Η δραστικότητα όμως με την οποία μετέφρασε σε σκηνικές κινήσεις παρόμοιες απόψεις, που δεν ήταν ασφαλώς φρέσκες όπως τα τριαντάφυλλα, επέτρεψε στα έργα του να προσλάβουν ένα δικό τους τόνο· το διδασκαλικό στοιχείο τον οδήγησε να κάνει δραματουργικές καινοτομίες που κατέρριψαν το μουχλιασμένο ψυχολογικό θέατρο […]» (Adorno, 347).

12.13 Αντί επιλόγου

Αν ο Ρομαντισμός στράφηκε θεωρητικά ενάντια στην ταξινόμηση των λογοτεχνικών ειδών, ο Μοντερνισμός τούς έδωσε τη χαριστική βολή. Ο Μοντερνισμός ανέδειξε δηλαδή τη δυνατότητα της λογοτεχνίας να λειτουργεί *εκτός σχεδίου*, κατέδειξε όμως επίσης ότι είναι η ίδια η λογοτεχνία αυτή που επιβάλει πλέον τις ταξινομικές κατηγορίες, οι οποίες είναι λίγο πολύ αυθαίρετες· και είναι η ίδια η λογοτεχνία αυτή που στηρίζεται πλέον σε ρητές ή άρρητες, "ανοιχτές" και διαρκώς μεταβαλλόμενες ποιητικές και ότι (και) σ' αυτή την περίπτωση δεν καταπνίγει την εγγενή ελευθερία της, αλλά αντίθετα την ενισχύει, μια και έτσι έχει, μεταξύ άλλων, την ευκαιρία να συνομιλεί με την παράδοση ή/και να δημιουργεί μια νέα παράδοση.

Έτσι, για παράδειγμα, στο δοκιμιακό βιβλίο του *Τα αμερικανικά μαθήματα*, ο Ίταλο Καλβίνο (Italo Calvino, 1923-1985) εισάγει τον όρο «υπερ-μυθιστόρημα» για να συνδέσει τον Περέκ (Georges Perec, 1936-1982) με τον Μπαλζάκ και να διατυπώσει ορισμένες κατασκευαστικές αρχές που διέπουν ένα κείμενο που προφανώς τον γοητεύει:

«Ένα άλλο παράδειγμα αυτού που ονομάζω "υπερ-μυθιστόρημα»" είναι το βιβλίο του Ζωρζ Περέκ *Ζωή, οδηγίες χρήσεως*: ένα πολύ μεγάλο μυθιστόρημα, αποτελούμενο από πολλές ιστορίες που αλληλοτέμνονται (δεν είναι διόλου τυχαίο ότι ο υπότιτλός του είναι *Μυθιστορήματα* στον πληθυντικό), αναζωπυρώνοντας την απόλαυση των μεγάλων αφηγηματικών κύκλων αλά Μπαλζάκ. […] Το παζλ καθορίζει το θέμα της πλοκής και το μορφικό μοντέλο του μυθιστορήματος. […] Όσο για το περιεχόμενο, ο Περέκ συνέταξε καταλόγους θεμάτων, χωρισμένων ανά κατηγορίες, και αποφάσισε ότι σε κάθε κεφάλαιο θα έπρεπε να εμφανίζεται ένα θέμα από κάθε κατηγορία –ακόμη κι αν αυτό αναπτυσσόταν ακροθιγώς–, έτσι ώστε να ποικίλλουν πάντα οι συνδυασμοί σύμφωνα με μαθηματικές πράξεις, τις οποίες δεν είμαι σε θέση να προσδιορίσω, για την ακρίβεια των οποίων όμως δεν έχω καμιά αμφιβολία. (Αν και έκανα παρέα με τον Περέκ κατά τη διάρκεια των εννιά χρόνων που αφιέρωσε στη συγγραφή του μυθιστορήματος, δεν γνωρίζω παρά λίγους μόνο από τους κρυφούς κανόνες του.) Αυτές οι θεματικές κατηγορίες είναι ούτε λίγο ούτε πολύ 42 και περιλαμβάνουν λογοτεχνικά παραθέματα, γεωγραφικές τοποθεσίες, ιστορικές χρονολογίες, έπιπλα, αντικείμενα, τεχνοτροπίες, χρώματα, φαγητά, ζώα, φυτά, ορυκτά κι εγώ δεν ξέρω τι άλλο – όπως δεν ξέρω και πώς τα κατάφερε να τηρήσει αυτούς τους κανόνες ακόμη και στα πιο σύντομα και συνθετικά κεφάλαια. Για να ξεφύγει από την αυθαιρεσία της ύπαρξης, ο Περέκ, όπως και ο ήρωάς του, νιώθει ανάγκη να επιβάλει στον εαυτό του αυστηρούς κανόνες (ακόμη κι αν αυτοί οι κανόνες είναι με τη σειρά τους αυθαίρετοι). […] Θα ήθελα να επιμείνω στο γεγονός ότι, δομώντας το μυθιστόρημα με βάση σταθερούς κανόνες, τις λεγόμενες «contraintes», ο Περέκ όχι μόνο δεν κατέπνιγε την ελευθερία της αφήγησης, αλλά, αντίθετα, την ενίσχυε». (Καλβίνο, 148-151)

Ασκήσεις εμπέδωσης και εμβάθυνσης

1. Αυτόματη γραφή

Μία από τις τεχνικές που ανέπτυξε ο σουρεαλισμός είναι η αυτόματη γραφή. Στο παρακάτω απόσπασμα, ένας από τους πρωτεργάτες του σουρεαλισμού, ο Πωλ Ελυάρ, αναφέρεται στη ρήξη της ποίησης με την αστική παράδοση και εξηγεί τη διαφορά ανάμεσα στην αυτόματη γραφή και την καταγραφή των ονείρων.

- Διαβάστε το απόσπασμα και παρατηρήστε την πολιτική διάσταση της ποίησης όπως την αντιλαμβάνεται ο Ελυάρ, αλλά και την παραδοχή ότι κάθε ποίημα είναι μια κατασκευή.

Στην κοινωνία σήμερα τα πάντα, στο κάθε βήμα μας, ορθώνονται για να μας ταπεινώσουν, να μας ανακόψουν την πορεία, να μας γυρίσουν πίσω. Όμως εμείς δεν λησμονάμε ούτε στιγμή ότι αυτό συμβαίνει γιατί εκπροσωπούμε το κακό, το κακό όπως το εννοούσε ο Ένγκελς· κι αυτό, γιατί μ' όλους τους όμοιούς μας αγωνιζόμαστε κι εμείς να γκρεμίσουμε την αστική τάξη, και μαζί μ' αυτήν όλα της τα "καλά και άγια".

Αυτά τα "καλά και άγια", υπόδουλα στις ιδέες της ιδιοκτησίας, της οικογένειας, της πατρίδας, τα πολεμάμε όλα μαζί. Όσοι είναι άξιοι να λέγονται ποιητές, αρνιούνται να γίνουν θύματα της εκμετάλλευσης, καθώς και οι προλετάριοι. Η αληθινή ποίηση υπάρχει μέσα στο κάθε τι που μένει ασυμβίβαστο μ' αυτήν την ηθική, που για να διατηρήσει την τάξη και το κύρος της άλλο δεν κάνει απ' το να χτίζει τράπεζες, στρατώνες, φυλακές, εκκλησίες και μπορντέλα. Η αληθινή ποίηση υπάρχει μέσα στο κάθε τι που απελευθερώνει τον άνθρωπο απ' αυτά τα ολέθρια αγαθά… Εδώ κι εκατό χρόνια οι ποιητές κατέβηκαν από τα ύψη που θεωρούσαν κατοικία τους. Βγήκαν στους δρόμους, προπηλάκισαν τους δασκάλους τους, δεν έχουν πια θεούς, τολμάνε να φιλούν την ομορφιά και τον έρωτα στο στόμα, μάθανε τα τραγούδια που τραγουδάει το άμοιρο πλήθος όταν ξεσηκώνεται και, δίχως να λιποψυχούν, προσπαθούν να του μάθουν τα δικά τους.

[…] Δεν επινοώ τις λέξεις. Όμως επινοώ αντικείμενα, πρόσωπα, γεγονότα: οι αισθήσεις μου είναι σε θέση να τα συλλάβουν. Δημιουργώ μέσα μου αισθήματα. Με κάνουν να υποφέρω ή να 'μαι ευτυχής. Άλλοτε πάλι μ› αφήνουν αδιάφορο. Τα ανακαλώ στη μνήμη, αλλά τυχαίνει και να τα προνοώ. Τώρα αν θα 'πρεπε να αμφιβάλω γι' αυτή την πραγματικότητα, δεν θα μπορούσα να 'μαι βέβαιος πια για τίποτε, ούτε για τη ζωή, ούτε για τον έρωτα, ούτε για το θάνατο. Όλα θα μου φαίνονταν παράξενα. Η λογική μου δεν μπορεί να αρνηθεί τη μαρτυρία των αισθήσεών μου. Το αντικείμενο των πόθων μου είναι πάντα πραγματικό, αισθητό.

Η αφήγηση του ονείρου δεν μπορεί να θεωρηθεί ποίημα. Και τα δύο τους είναι ζωντανή πραγματικότητα, όμως το πρώτο είναι ανάμνηση, παρευθύς παλιωμένη, αλλοιωμένη, εφήμερη, ενώ απ' το δεύτερο τίποτε δε χάνεται κι ούτε αλλάζει. Το ποίημα ακινητοποιεί τον κόσμο για ν' αφήσει το πεδίο δράσης ελεύθερο στον άνθρωπο. Του επιτρέπει να βλέπει αλλιώς, άλλα πράγματα. Η παλιά του όραση νεκρώνεται ή διαψεύδεται. Ανακαλύπτει έναν καινούριο κόσμο, γίνεται καινούριος άνθρωπος.

Φτάσαν να κάνουν τη σκέψη πως η αυτόματη γραφή αχρήστεψε τα ποιήματα. Αντίθετα, αν κάνει κάτι, αυτό είναι να διευρύνει το πεδίο έρευνας της ποιητικής συνείδησης, πλουτίζοντάς το. Σε μια συνείδηση τέλεια, τα στοιχεία που η αυτόματη γραφή αντλεί από τον εσωτερικό κόσμο και τα στοιχεία του εξωτερικού κόσμου ισορροπούν. Όντας πια ισότιμα, δένονται, συμπλέκονται αναμεταξύ τους για να σχηματίσουν την ποιητική ενότητα. (Ελυάρ, 349-350)

2. Ρεαλισμός και μοντερνισμός

Διαβάστε προσεκτικά από το Ιστολόγιο για το μικρό διήγημα του λογοτεχνικού περιοδικού Πλανόδιον με τίτλο *Ιστορίες Μπονζάι*, η αισθητική του μικρού, α) το διήγημα του νατουραλιστή Εμίλ Ζολά με τίτλο *Τι ονειρεύονται οι φτωχές κοπέλες* και β) το διήγημα της σουρεαλίστριας Ζιζέλ Πρασινός με τίτλο *Η Γέννηση*.

- Ποιες διαφορές μπορείτε να εντοπίσετε στην πλοκή των δύο αφηγημάτων και τη σχέση τους με την εξωτερική πραγματικότητα. Η αληθοφάνεια και η αιτιότητα των γεγονότων ισχύει και στα δύο;

3. Το μοντερνιστικό μυθιστόρημα

Ένα μυθιστόρημα-σταθμός του Μοντερνισμού είναι ο *Οδυσσέας* (*Ulysses*, 1922) του Τζέιμς Τζόυς (James Joyce, 1882-1941), που κατέστησε τον εσωτερικό μονόλογο αντικείμενο συζήτησης και μελέτης.

- Το απόσπασμα που ακολουθεί είναι ένα παράδειγμα των αφηγηματικών τεχνικών που χρησιμοποιεί ο μοντερνισμός. Παρατηρήστε τις υφολογικές ιδιαιτερότητές του. Σε τι διαφέρει από ένα μυθιστόρημα του ρεαλισμού (βλ. κεφ. 11, Παράρτημα: άσκηση 4)

*Κοίταζε τα γελάδια, ακαθόριστα μέσα στην ασημένια ζέστη. Ασημοσκεπασμένα λιόφυλλα. Γαλήνιες ατέλειωτες μέρες· κλάδεμα και ωρίμανση. Οι ελιές συσκευάζονται σε βάζα, έτσι δεν είναι; Έχουν μείνει μερικά από τον Άντριους. Η Μόλλυ τις φτύνει. Τώρα ξέρει πώς είναι η γεύση τους. Τα πορτοκάλια τυλίγονται σε τσιγαρόχαρτο και συσκευάζονται σε καφάσια. Το ίδιο και τα κίτρα. Αναρωτιέμαι αν ζει ακόμα ο φουκαράς ο Κίτρον που έμενε στη λεωφόρο Σαιν Κέβιον. Και ο Μαστιάνσκυ με την παλιά κιθάρα του. Τότε περνάγαμε φίνα τα βράδια μας. Η Μόλλυ καθότανε στην ψάθινη καρέκλα του Κίτρον. Είναι ωραίο να κρατάς ένα δροσερό κερωμένο φρούτο, να το κρατάς στο χέρι, να το φέρνεις στα ρουθούνια σου και να μυρίζεις το άρωμα. Έτσι, βαρύ, γλυκό, άγριο άρωμα. Πάντα το ίδιο, χρόνος βγαίνει, χρόνος μπαίνει. Ο Μόιζελ μου έλεγε ότι κατάφεραν να εξασφαλίσουν ικανοποιητικές τιμές. Πλατεία Άρμπουτους· ευχάριστοι δρόμοι· ευχάριστες περασμένες εποχές. Μου έλεγε ότι δεν πρέπει να έχουν μήτε ένα ψεγάδι. Και πρέπει να κάμουν ένα τόσο μακρύ ταξίδι· Ισπανία, Γιβραλτάρ, Μεσόγειος, Λεβάντε. Καφάσια αραδιασμένα στις αποβάθρες της Γιάφφας, ο λογιστής τα κατέγραφε σ› ένα κατάστιχο, οι αχθοφόροι με βρώμικες κελεμπίες τα μεταφέρανε. Να σου από κοντά κι εκείνος ο τύπος, ο πώς τον λένε. Τι κάνετε; Δεν με πρόσεξε. Κάποιος που τον ξέρεις αρκετά για να του πεις ένα γεια σου, αν και είναι βαρετός. Και από πίσω ολόφτυστος μ' εκείνον τον Νορβηγό πλοίαρχο. Αν τον έβλεπα σήμερα, τάχα θα τον αναγνώριζα; Ο δημοτικός καταβρεχτήρας. Για να προκαλέσει τη βροχή. Επί γης, ως και εις τους ουρανούς. (*Τζόυς*)*

4. Το θέατρο του φουτουρισμού

- Διαβάστε το παρακάτω ανέκδοτο έργο του Μαρινέττι (σε μετάφραση Μαρίνας-Καντιάνας Κοντσέττι) από το λεγόμενο «συνθετικό θέατρο», καθώς και την επεξήγηση που ακολουθεί του ιδίου. Τι παρατηρείτε σε σχέση με τα δρώντα πρόσωπα, τις πράξεις και τη σκηνική δράση;

Το θεατράκι της αγάπης. Δράμα αντικειμένων.

Τραπεζαρία. –Στο βάθος, δύο πόρτες, μέσα από τη μία φαίνεται μια βιβλιοθήκη. –Στον αριστερό τοίχο, δύο πόρτες, ανάμεσα στις οποίες είναι ο Μπουφές. –Στον δεξί τοίχο, μια πόρτα, το παράθυρο, η Βιτρίνα. –Στη μέση, το Τραπέζι με καρέκλες. –Μέτριο φως.

ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ. –Μαμά, άσε με να μείνω μαζί σου λιγάκι ακόμα… Ένα τέταρτο… Στο κρεβάτι σου. Θες;…

Η ΣΥΖΥΓΟΣ. –Όχι, όχι. Είναι μεσάνυχτα. Πρέπει να ξεκουραστείς. Ξέρεις ότι δεν θέλω να βλέπω με μαύρους κύκλους τα μεγάλα σου μάτια… Είσαι κουρασμένη… Πήγαινε στο κρεβάτι σου… Έλα, υπάκουσε. Πήγαινε.

(Το Κοριτσάκι βγαίνει αργά από την πόρτα στ' αριστερά. Η Μητέρα περιμένει να σβήσει ο ήχος των βημάτων του στα βάθος του σπιτιού, μετά βγαίνει από την πόρτα στα δεξιά που βλέπει στο δωμάτιό της και κλείνει το φως. –Ησυχία. –Τα Έπιπλα τρίζουν μετρώντας τις δυνάμεις τους ψιθυριστά).

Ο ΜΠΟΥΦΕΣ. –Κρικ. Θα βρέξει σε τρία τέταρτα της ώρας (Ησυχία). Γκριιιιιλ. Ανοίγουν την πόρτα της εισόδου. (Ησυχία). Κρικ. Κρικ. Η πίεση του σερβίτσιου ασημικών είναι μεγαλύτερη απότη συνεκτικότητά μου!

Η ΒΙΤΡΙΝΑ. –Κρακ-κρακ. Στον 3ο όροφο η υπηρέτρια πέφτει για ύπνο. (Ησυχία). Στη σκάλα υπάρχει ένα βάρος 70 κιλών. (Ησυχία).Κρακ.

Ο ΣΥΖΥΓΟΣ. (Μπαίνει φορώντας μια ρόμπα από την άλλη πόρτα στα αριστερά, κρατώντας μια μικρή λάμπα πετρελαίου, διασχίζει την αίθουσα, πάει στη βιβλιοθήκη που φαίνεται στο βάθος. – Κοντοστέκεται μπροστά στα ράφια, διαλέγει ένα χοντρό βιβλίο, μετά διασχίζει ξανά αργά την αίθουσα, κουβαλώντας το βαρύ βιβλίο. –Το βιβλίο του πέφτει. –Γδούπος στο πάτωμα. –Ησυχία. –Μαζεύει το βιβλίο, και φεύγει από την ίδια πόρτα απ' όπου μπήκε).

Η ΣΥΖΥΓΟΣ (μπαίνει από την πόρτα στα δεξιά,αφουγκράζεται, προχωρά στις μύτες των ποδιών και πηγαίνει να ανοίξει την πόρτα που βλέπει στη σκάλα. Μπαίνει ο Πρώτος Καλεσμένος, ένας κομψός νεαρός, που κουβαλά ένα ογκώδες πακέτο. Σιγά! Σσσσ… Σιγά!

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΑΦΙΧΘΕΙΣ (ανοίγει το πακέτο και βγάζει ένα θεατράκι-παιχνίδι, το ακουμπά στο τραπέζι).

Η ΣΥΖΥΓΟΣ (ψιθυριστά). Ωραίο! Ωραίο! (με χαρά και παιδικό θαυμασμό, χτυπώντας αθόρυβα τα χέρια). Ευχαριστώ… Έλα… (Τον οδηγεί προς την πόρτα στα δεξιά. Βγαίνουν. Η πόρτα ξανακλείνει. Ησυχία).

Ο ΜΠΟΥΦΕΣ. –Κρικ. Βρέχει… Βρέχει…

Η ΒΙΤΡΙΝΑ. –Κρακ. Η μέση του οικοδεσπότη κολλάει σιγά σιγά στην πλάτη της πολυθρόνας.

ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ (μπαίνει με τη νυχτικιά από την 1η πόρτα αριστερά, πλησιάζει στο τραπέζι, ψηλαφεί στο

ημίφως, στήνει αφτί, μετά πηγαίνει προς την πόρτα στα δεξιά [δωμάτιο της μητέρας] και παραμένει ακίνητη να κρυφακούει).

Η ΒΙΤΡΙΝΑ. –Κραακ.

ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ (ακούει ένα βήμανα πλησιάζει από το εσωτερικό του δωματίου της μητέρας και τρέχει να χωθεί κάτω από το τραπέζι. Η πόρτα στα δεξιά ανοίγει)

Η ΣΥΖΥΓΟΣ (ξεπροβάλλεισε κείνη την πόρτα, στέκεται μια στιγμή να ακούσει). –Τίποτα… Όλοι κοιμούνται… (Αποσύρεται ξανακλείνοντας την πόρτα).

ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ (ξεπροβάλλει κάτω από το τραπέζι, μένει ώρα κρυφακούοντας, μετά γέρνει το κεφάλι, το ακουμπά στο λυγισμένο μπράτσο πάνω στο χαλί, και αποκοιμιέται). Μόλις εναπόθεσαν το θεατράκι, ένας ηθοποιός κρυμμένος πίσω από το τραπέζι ενεργοποιείτις μαριονέτες που είναι πάνω του.

Ο ΜΠΟΥΦΕΣ. –Κρικ. Βρέχει.

Η ΒΙΤΡΙΝΑ. –Κραακ. Διαστέλλομαι. (Ησυχία).

(Ξανανοίγει η πόρτα στα δεξιά. Μπαίνει η Σύζυγος, ημίγυμνη, ακολουθούμενη από τον Πρώτο Καλεσμένο. –Δεν βλέπουν το κοριτσάκι κάτω απ' το τραπέζι. –Η Σύζυγος πάει στη Βιτρίνα, την ανοίγει, βγάζει ένα μπουκάλι λικέρ και δύο ποτηράκια, τα ακουμπά στο τραπέζι. Αυτός πίνει. –Φιλιούνται. –Ο Πρώτος Καλεσμένος βγαίνει από την πόρτα της σκάλας. –Η Σύζυγος διακρίνει το κοριτσάκι, το ξυπνά και του δείχνει το θεατράκι).

ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ (τρίβοντας τα μάτια του). –Ωραίο! Ωραίο! (Προφέρει αυτές τις λέξεις με τον ίδιο τόνο χαράς και παιδικού θαυμασμού που είχε προηγουμένως και η Μητέρα). (Μικρή σιωπή). Ονειρεύτηκα.

(Παίρνει το θεατράκι και αφήνεται να οδηγηθεί ξανά προς την 1η πόρτα αριστερά).

Η ΒΙΤΡΙΝΑ. –Κραακ κραααακ!

(Αυλαία)

«Στο Θεατράκι της αγάπης θέλησα να δείξω την μη ανθρώπινη ζωή των αντικειμένων. Οι πιο σημαντικοί χαρακτήρες είναι το ξύλινο Θεατράκι (του οποίου οι μαριονέτες παίζουν στο σκοτάδι χωρίς την παρουσία του κουκλοπαίχτη), ο Μπουφές και η Βιτρίνα, που δεν είναι εξανθρωπισμένα (όπως εξανθρωπίστηκαν τα πράγματα στο παραδοσιακό θέατρο) αλλά δείχνουν με μη ανθρώπινο τρόπο τη θερμοκρασία, τις διαστολές τους, τα βάρη που δέχονται, τις δονήσεις των τοίχων, κτλ.

Αυτοί οι τρεις χαρακτήρες ζουν στα νεύρα του νευρικού κοριτσιού, καθώς αυτή κρυφακούει στην πόρτα της Μητέρας.

Το ξύλινο θεατράκι είναι το σύμβολο της ματαιότητας, του φευγαλέου καιτης θεατρικότητας της ερωτικής αποπλάνησης, και οι μαριονέτες του δρουν στο σκοτάδι, ανεξήγητα, σαν να κινούνταν από τον έρωτα των χαρακτήρων που αγκαλιάζονται στο διπλανό δωμάτιο. Πρέπει να προκύψει ένας σημαίνον παραλληλισμός ανάμεσα στην παράλογη χαρά που εκδηλώνει η Μητέρα βλέποντας το παιχνίδι και την πραγματικήχαρά που νιώθει το Κοριτσάκι όταν του το προσφέρει η Μητέρα, οδηγώντας το στο κρεβάτι» (Marinetti, Settimelli, Corra, 24-27)

5. Το θέατρο της σκληρότητας

- Διαβάστε το παρακάτω πεζό ποίημα του Αρτώ σε μετάφραση Τάκη Σινόπουλου και εντοπίστε στοιχεία από το θέατρο της σκληρότητας και την αισθητική του. Τι ρόλο παίζει το σώμα και ποια η σχέση του με την πραγματικότητα;

Το κορμί είναι το κορμί
Είναι μονάχο
Δεν έχει ανάγκη από όργανα
Δεν είναι με κανένα τρόπο οργανισμός
Οι οργανισμοί είναι εχθροί για το κορμί
Τα πράγματα που κάνουνε παρέρχονται μονάχα τους δίχως τη συνέργεια
Κανενός οργάνου
Κάθε όργανο είναι παράσιτο
Επιτελεί μια λειτουργία παρασιτική
Που προορίζεται να ζωντανέψει ένα ον που δε χρειαζότανε να υπάρχει
Τα όργανα φτιαχτήκανε μονάχα για να δώσουνε τροφή στα όντα, που είχαν καταδικαστεί μέσα στην ίδια τους τη γένεση και που δεν έχουνε κανένα λόγο να υπάρχουν
Η πραγματικότητα δεν έχει ακόμα κατασκευαστεί γιατί τα όργανα τ' αληθινά του ανθρώπινου κορμιού ακόμα

δεν έχουν συντεθεί και τοποθετηθεί. Το θέατρο της σκληρότητας εφτιάχτηκε για να τελειώσει αυτή την τοποθέτηση και για να επιχειρήσει μ' ένα χορό καινούριο του ανθρώπινου κορμιού μιαν αναστάτωση στον κόσμο αυτό των μικροβίων που δεν είναι παρά ένα χάος πηγμένο.

Το θέατρο της σκληρότητας θέλει να κάνει να χορέψουν βλέφαρα ζευγαρωτά μ' αγκώνες, μ' επιγονατίδες, με μηρούς, με δάκτυλα ποδιών και να το βλέπουμε.

(Λιοντάκης, 177)

Βιβλιογραφία κεφαλαίου

Adorno, Theodor W. *Teoria estetica*. Torino: Einaudi, 1975.

Allegri, Luigi. *La drammaturgia da Diderot a Beckett*. Milano: Editori Laterza, 1993.

Artaud, Antonin. *Histoire vécue d'Artaud-Mômo*. Œuvres Complètes. Τόμος 26ος. Paris: Éditions Gallimard, 1994.

Baudelaire Charles, *Les Fleurs du Mal*. *Concordances. Index et relevés statistiques établis d'après l'édition Crépet-Blin par le Centre d'étude du Vocabulaire Français de la Faculté des Lettres de Besançon avec la collaboration de K. Menemencioglu*, Paris: Librairie Larousse, 1970.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Εισ. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1972.

Baudelaire, Charles. *Αισθητικά δοκίμια*. Μτφρ. Πρόλ. Μαρία Ρέγκου. Αθήνα: Printa, 2005.

Benjamin, Walter. *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*. Μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1994.

Bouverot, Danielle. «Comparaison et métaphore.» *Le Français Moderne*. Paris: Editions d'Artrey (1969): 132-238.

Brecht, Bertold. *Scritti teatrali*. τ. I, II. Torino: Einaudi, 1975.

Brecht, Bertold. *Teatro*. Torino: Einaudi, 1973.

De Marinis, Marco. *Il nuovo teatro: 1947-1970*. Milano: Bompiani, 1987.

Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*, Paris: Flammarion, 1977.

Marinetti F.T., & Settimelli Emilio & Corra Bruno. *Teatro Futurista Sintetico*. Piacenza: Casa editrice Ghelfi Costantino, 1921.

Tamine, Joëlle. «Métaphore et syntaxe.» *Langages* 54 (1979): 65-81.

Todorov, Tzvetan. *Les genres du discours*. Paris: Seuil, 1978.

Vasilakou, Antonia. *Le mime tragique dans les mises en scène de Jean-Louis Barrault : quatre exemples : La Faim, Antoine et Cléopâtre, Baptiste et Les Suites d'une course*. (ανέκδοτη διδακτορική διατριβή). Paris: École Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2014.

Ελυάρ, Πωλ, «Το αυταπόδεικτο στην ποίηση.» *...δεν άνθησαν ματαίως. Ανθολογία υπερρεαλισμού*. Μτφρ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, Αθήνα: Νεφέλη, 1980.349-350.

Καλβίνο, Ίταλο. *Τα αμερικανικά μαθήματα. Έξι προτάσεις για τη νέα χιλιετία*. Αναθεωρημένη Μτφρ. Μαρία Σπυριδοπούλου. Αθήνα: Καστανιώτης, 2013.

Λιοντάκης, Χριστόφορος. *Ανθολογία της Γαλλικής Ποίησης. Από τον Μπωντλαίρ ως τις μέρες μας. 49 Γάλλοι Ποιητές & 16 Ζωγράφοι*. Αθήνα: Καστανιώτης, 1988.

Μπρεχτ, Μπέρτολτ. *Η Μάνα. Η ζωή της επαναστάτριας Πελαγίας Βλάσοβα απ' το Τβερ*. Μτφρ. Κωστής Σκαλιόρας. Αθήνα: Θεμέλιο, 1981.

Μπωντλαίρ, Κάρολος. *Τα Άνθη του Κακού*. Μτφ. Δέσπω Καρούσου. Αθήνα: Γκοβόστης εκδοτική, 1990.

Ρεμπώ, Αρθούρος. *Το μεθυσμένο καράβι και άλλα ποιήματα*. Μτφρ. Άρης Δικταίος, Οδυσσέας Ελύτης, Γ. Κοτζιούλας, Κ. Κοροντζής. Αθήνα: εκδόσεις Κ.Μ. Ζαχαράκης, 2007.

Τζαρά, Τριστάν. «Νταντά. Μανιφέστο 1918». *Μανιφέστα του Νταναϊσμού*. Μτφ. Αντρέας Κανελλίδης. Αθήνα: Αιγόκερως, 1992. 17-36.

Τίσνταλ, Κάρολαιν, & Άντζελο Μποτσόλα. *Φουτουρισμός*. Μτφρ. Δημ. Κούρτοβικ, Αθήνα, εκδ. Υποδομή, 1984.

Τζόυς, Τζαίημς. *Οδυσσέας*. Μτφρ. Σωκράτης Καψάσκης, Αθήνα: Κέδρος, 1990.

Σημαντικό είναι να θυμάστε ότι

- Ο μοντερνισμός σημαίνει ρήξη και συμπόρευση με την παράδοση, έχει δηλαδή αντιφατικές όψεις.
- Η συζήτηση για τα λογοτεχνικά είδη συνεχίζεται στη φιλοσοφία, τη φιλολογία και στο πλαίσιο εσωτερικών ποιητικών.
- Και τα τρία μεγάλα γένη –πεζός, λυρικός και δραματικός λόγος– εξελίσσονται και αναπτύσσουν νέες τεχνικές
- Η ρητορική "επανακάμπτει": η λυρική ποίηση δεν προβάλλεται ως "προϊόν" έμπνευσης, αλλά ως ρητορική κατασκευή.
- Το μυθιστόρημα δοκιμάζει νέες τεχνικές
- Νέες θεωρίες αναπτύσσονται για το δράμα.

Προτεινόμενη βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Faulkner, Peter, *Μοντερνισμός*. Μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη & Καίτη Χατζηδήμου. Ερμής: Αθήνα, 1982
Walton A., & Litz, L. Menand, & L. Rainey. *Ιστορία της θεωρίας της λογοτεχνίας: Μοντερνισμός και νέα κριτική*. Μτφρ. Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, & Μιχάλης Χρυσανθόπουλος. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών. Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 2013..
Γκαίτε, Βόλφγκανγκ φον. *Τα χρόνια της μαθητείας του Γουλιέλμου Μάιστερ*. Μτφρ. Τούλα Σιετή. Αθήνα: Κανάκη, 1997.
Καλβίνο, Ίταλο. *Τα αμερικανικά μαθήματα. Έξι προτάσεις για τη νέα χιλιετία*. Αναθεωρημένη μτφρ. Μαρία Σπυριδοπούλου. Αθηνα: Καστανιώτης, 2013.
Μαν, Τόμας. *Το μαγικό βουνό*. Μτφρ. Θεόδωρος Παρασκευόπουλος. Αθήνα: Έξαντας, 1995.
Μαν, Χάινριχ. *Ο νομοταγής πολίτης*. Μτφρ. Ιάκωβος Κοπερτί. Αθήνα: Οδυσσέας, 1988.
Μπρεχτ, Μπέρτολτ. *Η Μάνα. Η ζωή της επαναστάτριας Πελαγίας Βλάσοβα απ' το Τβερ*. Μτφρ. Κωστής Σκαλιόρας. Αθήνα: Θεμέλιο, 1981.
Μπωντλαίρ, Κάρολος. *Τα Άνθη του Κακού*. Μτφ. Δέσπω Καρούσου. Αθήνα: Γκοβόστης Εκδοτική, 1990.
Ρεμπώ, Αρθούρος. *Το μεθυσμένο καράβι και άλλα ποιήματα*. Μτφρ. Άρης Δικταίος, Οδυσσέας Ελύτης, Γ. Κοτζιούλας, Κ. Κοροντζής. Αθήνα: Κ.Μ. Ζαχαράκης, 2007.
Τζόυς, Τζαίημς. *Οδυσσέας*. Μτφρ. Σωκράτης Καψάσκης, Αθήνα: Κέδρος, 1990.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Ayers, David. *Modernism: AShort Introduction.* Oxford: Blackwell, 2004.
Butler, Christopher. *Early Modernism: Literature, Music and Painting in Europe, 1900-1916* Oxford: Oxford University Press, 1994υ
Gillies, Mary Ann και Aurelea Mahood (επιμ). *Modernist Literature: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
Lewis, Pericles. *The Cambridge Introduction to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.